



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

## **Il Grechetto a Roma. Committenza, grafica, letteratura**

**Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo  
Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, XXXIII ciclo**

**Dottorando: Francesco Rotatori  
Matricola 1555938**

Tutor  
Caterina Volpi

Coordinatore  
Manuela Gianandrea

Anni 2020-2021

## Indice

Introduzione.....	4
1.La situazione degli studi.....	6
1.1 Tra le pagine di biografi e letterati.....	6
1.2 La fortuna della produzione grafica tra XVII e XIX secolo.....	12
1.3 La riscoperta di Genova nel XX secolo.....	16
1.4 Vecchie e nuove proposte di indagine.....	22
2.Pittura a Genova tra il 1596 e il 1631.....	38
2.1 Appunti sul Cinquecento.....	38
2.2 Il primo Seicento.....	41
2.3 Barocchi, Caravaggio, Rubens.....	42
2.4 L'assalto dei Fiamminghi.....	58
2.5 I maestri del Castiglione e l'attività giovanile.....	68
2.6 I disegni a olio e a tecnica mista.....	86
3.Il primo soggiorno romano.....	96
3.1 I Genovesi a Roma nella prima metà del Seicento.....	99
3.2 Agostino Mascardi, Giambattista Marino e la letteratura di età barberiniana.....	102
3.3 I <i>Viaggi di Giacobbe</i> , Ulisse della letteratura biblica e alchemica.....	138
3.4 Il processo del 1635.....	150
3.5 Modelli grafici e pittorici nella Roma degli anni Trenta.....	165
3.6 Un documento inedito per il <i>San Pietro che piange nel deserto</i> .....	193
3.7 I Genovesi al Sud tra Cinque e Seicento.....	206
3.8 L'attività incisoria degli anni Trenta.....	213
4.Il secondo periodo romano e la committenza della famiglia Raggi.....	220

4.1 L'intermezzo genovese (1637ca-1647).....	220
4.2 L'attività incisoria degli anni Quaranta e Cinquanta.....	229
4.3 I <i>Discorsi morali sopra la Tavola di Cebete Tebano</i> .....	241
4.4 Castiglione a Roma II (1647-1651): documenti, circoli, amicizie, modelli.....	257
4.5 <i>Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione</i> .....	293
4.6 <i>Diogene</i> .....	299
4.7 <i>Circe</i> .....	306
4.8 <i>Temporalis Aeternitas</i> .....	316
4.9 I Raggi, promotori e mecenati di Grechetto.....	327
4.9.1 TOMMASO Raggi (1595-1679).....	330
4.9.2 OTTAVIANO Raggi (1592-1643).....	343
4.9.3 GIOVAN BATTISTA Raggi (1613-1657).....	348
4.9.4 LORENZO Raggi (1615-1687).....	356
4.10 Dopo Roma: Genova, Mantova, Parma, Venezia.....	369
 Conclusione. Castiglione “pari agli antichi” .....	 376
 Schede dei dipinti.....	 379
 Schede dei disegni.....	 464
 Schede delle incisioni.....	 607
 Appendice documentaria.....	 675
1. Grechetto a Roma.....	675
2. La famiglia Raggi a Roma.....	798
 Bibliografia.....	 838

## Introduzione

L'obiettivo di questa tesi è di indagare la produzione del pittore genovese Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, in ambito romano al fine di delinearne la complessa personalità.

Si è inteso, dunque, approfondire temi e spunti e affrontare in modo sistematico i nodi critici riguardanti la vita e l'attività dell'artista. Il titolo dell'elaborato fa luce su quali elementi si sia concentrata la ricerca: i rapporti sociali e artistici nell'ambito romano durante i due soggiorni (1632-1637? e 1647-1651) nell'Urbe; usi e fini dell'attività grafica negli anni di stanziamento nella capitale pontificia; i legami con il contesto culturale e letterario.

All'affascinante figura del Grechetto, uno dei più noti protagonisti del "dissenso", non è ancora stata dedicata una monografia, ma solo una serie di differenti studi che hanno analizzato alcuni aspetti della sua problematica attività di pittore, disegnatore e incisore.

Se gli apporti degli studiosi si sono concentrati maggiormente sugli anni genovesi, le due parentesi romane non sembrano avere attirato l'interesse degli storici dell'arte nel sistematizzare la biografia e la produzione del Castiglione.

Questa tesi si prefigge di sopperire a tale mancanza.

Dopo un primo capitolo dedicato alla situazione degli studi sull'artista dal Seicento a oggi, si passa ad analizzare il contesto artistico e culturale genovese in cui Giovanni Benedetto si forma, facendo particolare riferimento a Rubens e a Van Dyck, paradigmi costanti nell'attività del Castiglione, e in particolare nell'ambito grafico.

Nel terzo capitolo l'attenzione si focalizza sul primo soggiorno romano di Grechetto, svoltosi nel IV decennio in una città dominata dai grandi protetti dei Barberini, da Bernini a Poussin, e dai letterati a essi vicini, come il savonese Agostino Mascardi. La disamina di testi letterari e filosofici e di documenti d'archivio e la presentazione di brani pittorici e grafici permettono di restituire una definizione il più possibile completa della fisionomia del Castiglione negli anni Trenta a Roma e, brevemente, a Napoli, dove è documentato nel 1635.



A seguire, il testo si concentra sul secondo soggiorno del genovese a Roma tra il 1647 e il 1651, accompagnato da un approfondimento su temi tipici dell'artista e da un esame dei suoi rapporti con la famiglia Raggi, sua promotrice e mecenate.

Ai saggi fanno seguito le schede approfondite di trentuno dipinti, sessantotto disegni e quarantasette incisioni riferibili agli anni trascorsi nella Roma barberiniana e pamphiljana. A conclusione, l'Appendice Documentaria propone, laddove possibile per intero, la trascrizione di una serie di documenti, la maggior parte dei quali inediti e rinvenuti nel corso della ricerca.

In assenza di una monografia che ricomponga a trecentosessanta gradi la vita e la personalità dell'ecclettico Castiglione, questo studio aiuta a far luce sugli anni romani dell'artista, sulle sue amicizie e frequentazioni, sui suoi modelli, i temi, le tecniche, il contesto, collocando il tutto nel grande panorama del Seicento europeo. Un'esperienza unica e singolare, dalle ombre olandesi di Rembrandt alla teatralità romana di Bernini.

La redazione e la stesura del prodotto di una ricerca come quello che qui si presenta sono operazioni piuttosto complesse.

I miei ringraziamenti vanno, dunque, a tutti coloro che mi hanno donato, ognuno a suo modo, incoraggiamento, supporto, suggerimenti, spunti, visioni differenti dalla mia e critiche costruttive al fine di sostenere e migliorare di volta in volta la mia ricerca: Costanza Barbieri, Andrea Belisario, Federico Berti, Paolo Berti, Gabriella Bocconi, Irene Boyer, Elisa Camboni, Fabrizio Carinci, Giulia Cavicchioli, Paolo Cei, Maria Celeste Cola, Sara Comelato, Barbara De Iudibus, Giulia De Marchi, Corinna Errico, Marcello Eynard, Cristina Falcucci, Camilla S. Fiore, Maria Clelia Galassi, Kelly Galvagni, Michael Hall, Peter Lukehart, Maria Elisabetta Manca, Cecilia Mazzetti di Pietralata, Giacomo Montanari, Raffaella Morselli, Maria Onori, Anna Orlando, Giovanna Pinto, Gaia Redavid, Marie Luce Repetto, Alessandro Rotatori, Giovanna Scalonì, Anita Viola Sganzerla, Beatrice Tomei, Caterina Volpi, lo staff dell'Albertina di Vienna, della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, di Palazzo Reale a Genova, dell'Accademia di San Luca, dell'Arciconfraternita dei Bergamaschi, della Galleria Borghese e dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, del Museo e Real Bosco di Capodimonte, dell'Arcangelo Associazione Pinacoteca Voltaggio ASP e della London Courtauld Library.

## **1. La situazione degli studi**

In un suo saggio del 1981 Luigi Salerno<sup>1</sup> descriveva il Grechetto come la personalità di maggior spicco della pittura esoterica del Seicento, un artista che “ama non tanto e non solo i notturni, ma le tenebre da cui emergono quelle cose che i personaggi cercano nel terreno”<sup>2</sup>. Di conseguenza, egli arrivava ad associare correttamente lo stile e la poetica del Castiglione a quella del Poussin, per la tematica stoica, e di Rembrandt, “il massimo evocatore dei sentimenti dagli oggetti che aveva intorno a sé nel proprio studio”<sup>3</sup>.

Quando lo storico dell’arte delineava brevemente la figura di questo “notevole cultore dell’acquaforte”<sup>4</sup>, gli studi presentavano già notevoli apporti.

In questo capitolo si è scelto di riassumere i contributi più importanti che hanno aiutato a delineare la figura del pittore, focalizzandosi sulla loro portata all’interno di una sistemica analisi della fortuna critica e della situazione attuale degli studi.

### **1.1 Tra le pagine di biografie e letterati**

La vita di Giovanni Benedetto Castiglione è stata affrontata per la prima volta negli scritti memorabili di Raffaele Soprani<sup>5</sup> sotto forma di una frettolosa ricognizione di appunti e informazioni. Nelle poche pagine dedicate all’artista, Soprani elencava i maestri della formazione (l’assodato Giovan Battista Paggi, ma anche Giovanni Andrea De Ferrari e il Van

---

<sup>1</sup> Salerno 1981, p. 503. Lo stesso si era precedentemente soffermato sul Castiglione associandolo ad altri pittori del “dissenso” in Salerno 1970, pp. 34-65. Vd. più sotto per l’articolo del 1970. E’ da sottolineare, tuttavia, come già nella celebre monografia su Salvator Rosa del 1963 lo studioso avesse annotato “quel connubio fra realismo e idealismo” e quella “serie di aspetti preromantici” che accomunano il napoletano ad artisti come Castiglione, Mola e Testa (cfr. *Id.* 1963, p. 59 e Weston 2014, p. 17).

<sup>2</sup> Salerno 1981, p. 503.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 504. Il paragrafo così conclude: “I fantasmi e il favoloso non escludono la resa realistica, il gusto di dipingere gli animali dell’esodo biblico, le stoviglie, le stoffe, i tesori che i nostri progenitori trasportarono con sé nelle loro mitiche peregrinazioni”. La lettura del Salerno, anche nel celebre articolo sui pittori del dissenso, si concentra quasi esclusivamente sulle incisioni del Castiglione (cfr. più sotto).

<sup>4</sup> Cfr. nota 1.

<sup>5</sup> Soprani 1674, pp. 223-226.

Dyck)<sup>6</sup> e ne sottolineava la capacità di “pittore universale, inoltrandosi in tutto provetto”<sup>7</sup>, in particolare la propensione per la pittura di animali (“e quello in che par inclinasse maggiormente stimossi in animali d’ogni sorte”<sup>8</sup>). Delle opere ne rammentava principalmente quattro<sup>9</sup>, cui aggiungeva, quale esempio di grande coloritura dal vivo, i ritratti di Lorenzo e Giovan Battista Raggi e di Marc’Aurelio Rebuffo<sup>10</sup>. Citava, in ordine: la *Natività* di San Luca (fig. 83), *Il miracolo di Soriano* di Santa Maria di Castello (fig. 109), il *San Giacomo che scaccia i mori* dell’Oratorio di San Giacomo della Marina e *La visione di San Bernardo di Chiaravalle* dalla parrocchiale di Santa Maria della Cella e San Martino a Sampierdarena. Sono opere della piena maturità dell’artista, tre delle quali realizzate negli anni ’40 e una (*Il miracolo di Soriano*) datata agli anni ’50<sup>11</sup>. Soprani, infatti, ammetteva di non voler trattare di opere al di fuori della Superba<sup>12</sup> e anche dei soggiorni esteri parlava in modo piuttosto conciso, elencando le città (in ordine: Roma, Venezia, Napoli, Parma e Mantova) e concentrandosi perlopiù sulla fase avanzata della vita del pittore tra Genova e Mantova<sup>13</sup>. A conclusione, venivano ricordati gli allievi del Castiglione: il fratello Salvatore, su cui il biografo evitava di soffermarsi per il fatto che questi era ancora vivo al momento della pubblicazione del testo, e il figlio Francesco, attivo presso la corte dei Gonzaga<sup>14</sup>. Una novità è emersa negli ultimi anni sulla biografia del Grechetto redatta dal Soprani e riguarda un ritratto inedito che avrebbe dovuto accompagnare il testo<sup>15</sup>. L’esemplare delle *Vite* presente nel Fondo Antico della Biblioteca Civica di Ventimiglia ha rivelato, difatti, la presenza di due effigi incise di cui non si conosceva l’esistenza: quella di Luciano Borzone e quella del Nostro<sup>16</sup>, immagini prima sconosciute che vanno quindi ad ampliare le tavole illustrate del testo, che dal numero assodato di ventotto salgono ora a trenta<sup>17</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Sui Raggi vd. in questa tesi paragrafi 4.9-4.9.4. Per il ritratto del Rebuffo è stato ipotizzata un’identificazione in un dipinto in collezione privata avanzata da Meroni 1975, cat. 11. e fig. 11.

<sup>11</sup> Su queste opere vd. più avanti capitolo 4 e le relative schede in *Il Genio* 1990, catt. 13, 14, 15, 24 pp. 114-126 e 137-139.

<sup>12</sup> Soprani 1674, p. 224: “Delle opere fatte fuori Genova, non ne parlo”.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 225-226.

<sup>15</sup> De Cupis 2016-2017.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 79-82 con bibliografia.

<sup>17</sup> Sulla questione cfr. *ibid.* Ratti, che pubblicò una versione aggiornata e riveduta delle biografie del Soprani, dimostrò di essere all’oscuro di questo ritratto del Castiglione, tanto che il ritratto che egli propose nei suoi

Qualche decennio prima, il letterato Luca Assarino aveva dedicato a cinque grandi pittori genovesi gli argomenti del suo rinomato *Giocchi di Fortuna*: a Giovanni Benedetto il primo<sup>18</sup>, mentre al fratello Salvatore il terzo<sup>19</sup>. Della pittura del Grechetto si ammirava la grande capacità di resa della natura (“Chi negherà che sulla punta delle vostre dita, habbia la Natura ristretta la maggior forza della Virtude produttrice; se per far nascer su’l campo d’un lino filato, huomini, herbe, piante, ed animali; basta che voi il tocchiate co’l pennello? Chi non affermerà, che siate benemerito di tutte le specie de’viventi, s’essendo elleno per se stesse corrottibili, il passar sotto la vostra mano le rende subito immortali?”<sup>20</sup>), se ne ricordava la fortuna a Roma (“E non è vero, che, quando, le pompe Romane hanno voluto nelle mura Cardinalizie spiegar gli sforzi d’ogni più superbo fasto, non hanno saputo trovar più pretiosi arredi, che gli addobbi maestosi delle vostre adorabili Pitture?”<sup>21</sup>) e il passaggio dall’Urbe a Napoli<sup>22</sup>. Infine, se ne esaltava la tecnica strabiliante di resa della materia<sup>23</sup>. In questa missiva non si faceva alcun accenno a opere particolarmente meritevoli da essere citate. Ne compariva, invece, una nella lettera destinata a Giovanni Hovard, dove si confrontava il ritratto di Luca Giustiniani dipinto dal fiammingo con quello dello stesso soggetto del Castiglione, “così ammirevole, e così vivo, che non gli mancava altro, che il moto”<sup>24</sup>.

Il legame tra la famiglia del pittore genovese e la letteratura era ribadito dalla presenza di Salvatore, attivo come pittore e agente per la corte mantovana dei Gonzaga, nel testo di Angelo Tarachia, *Il Carcere illuminato*. Il fratello del Grechetto era, infatti, scelto come

---

volumi, a differenza di altri esempi, se ne discostava completamente. Per un approfondimento *ivi*, p. 81, nota 78.

<sup>18</sup> Assarino 1654, pp. 342-346. Gli altri dedicatari, oltre a Salvatore Castiglione, erano Giovanni Andrea De Ferrari (pp. 276-279, e argomento alle pp. 279-282), Giovanni Battista Carlone (pp. 291-294, con il relativo argomento alle pp. 294-299) e Giovanni Hovard (Jan Hovart o Howart, pp. 300-302, con l’argomento alle pp. 303-306).

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 282-285. Segue l’Argomento del terzo libro de’ Giuochi di Fortuna, pp. 286-291.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 343.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 344: “Saravvi chi non attestati che, mentre vi siete trattenuto in Roma, e di là poi havete passaggio à dimorar in Napoli, que’ Principi, e que’ Grandi, le cui ciglia non erano avvezze ad inarcarasi per istupori ordinarii; fisando gli occhi nelle Pitture vostre, venivano forzati ad abbandonarsi nelle meraviglie?”

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 344-346.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 301. La tela del Castiglione non è ancora stata rintracciata. Per il ritratto dell’Hovard si è recentemente proposta l’identificazione con quello del Musée de Bastia della Corsica, transitato poco fa sul mercato antiquario (G. Montanari in *Van Dyck e i suoi amici* 2018, cat. II.19, fig. 1 p. 285). Su Giovanni Hovard (Jan Hovart o Howart) cfr. *ivi*, pp. 282-286.

guida nella Notte Quinta<sup>25</sup>, quando il letterato visitava in sogno una galleria con quadri dai soggetti filosofici e che, a sua volta, immetteva in una grande biblioteca decorata, riflesso dell'amore per la conoscenza e della magnanimità dei principi illuminati.

Nelle sue *Notizie de' professori del disegno*, anche Filippo Baldinucci dedicò alcune pagine a Castiglione<sup>26</sup>. Egli ne rammentava la formazione presso il Paggi e Giovanni Andre De Ferrari, elencava alcune chiese presso cui era possibile trovare sue opere senza tuttavia citarne il soggetto e ricordava i viaggi a "Roma a Venezia a Napoli, a Parma a Modana, e altrove"<sup>27</sup>. La novità del testo, nato dalla volontà di rammentare le incisioni "degne di lode"<sup>28</sup>, si esplicava tuttavia nell'esaltazione del "colorire al vivo" della mano del pittore connesso al ricordo di un dipinto "fatto per la gloriosa memoria di Carlo I. Duca di Mantova" che Baldinucci affermava di aver visto di persona nel 1654 alla corte dei Gonzaga<sup>29</sup>. L'opera, riconosciuta quasi unanimemente nell'*Allegoria per la stirpe Gonzaga-Nevers*, pone tuttora numerosi problemi iconografici e di identificazione nelle figure ritratte, a causa dell'incompatibilità tra la data proposta dal Baldinucci, il quale tra l'altro visitò Mantova nel 1664 e non nel 1654, e i personaggi che egli diceva rappresentati nel quadro<sup>30</sup>.

All'inizio del XVIII secolo, la biografia di Castiglione fu inserita anche nelle *Vite* di Nicola Pio<sup>31</sup>, interessato all'operato dei Genovesi al di fuori del territorio ligure. Nel testo Pio riportò per la prima volta una data di nascita e una di morte, seppur entrambe erronee (1616 la prima, 1690 la seconda). Dopo la menzione dell'apprendistato, per il quale veniva citato Sinibaldo Scorza e non Paggi, venivano elencati tre capolavori già ricordati dal Ratti<sup>32</sup>, con l'aggiunta di "tre altri quadri, cioè due laterali e l'altar maggiore rappresentate il

---

<sup>25</sup> Tarachia, 1672, pp. 174-205. Salvatore compariva, alla p. 179, "in habito di Filosofo". Nelle pagine seguenti (180-186) egli pronunciava un'invettiva contro i malevoli che, ingelositi dal suo successo a Mantova, avrebbero diffuso false notizie sull'artista, additato come "Pittore pazzo [...], ridotto talvolta senza pane, senza letto, senza vestito, e senza tetto" (*Ivi*, p. 181).

<sup>26</sup> Baldinucci 1812, vol. 13, pp. 475-476. L'autore riportava erroneamente Salvatore come figlio e non fratello dell'artista (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 122).

<sup>27</sup> Baldinucci 1812, vol. 13, p. 475. Venivano rammentate in ordine: San Luca, San Giuseppe, Santa Maria di Castello e la "Casa dei Disciplinanti" (ossia l'Oratorio di San Giacomo della Marina). La chiesa di San Giuseppe non venne più citata successivamente.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 476.

<sup>30</sup> Per l'opera cfr. E. Gavazza in *Il Genio* 1990, cat. 31 pp. 148-152. Una delle ultime letture del quadro è stata proposta da Giacomo Montanari in occasione del convegno "Esplorare le arti nella Roma di Bernini", Biblioteca Hertziana- Max Planck Institute for History, Roma, 29-30 novembre 2017. A riguardo vd. in questa tesi paragrafo 4.8.

<sup>31</sup> Pio 1724, ff. 243-245 (Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. *Capponi* 257) e *Id.* 1977, pp. 177-178.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 177. Si tratta della *Natività* di San Luca, il *San Giacomo che scaccia i Mori* dell'Oratorio della Marina e la *Visione di San Bernardo* da Sampierdarena.

martirio di S. Bartolomeo”<sup>33</sup> nella chiesa dei Padri dei Servi, da identificarsi nella chiesa di Santa Maria dei Servi distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale e della quale poche opere secentesche ci rimangono, e fra queste nessuna che rimandi a una simile descrizione. Possiamo anche ipotizzare, vista l’assenza di menzioni ulteriori nella storiografia di queste tele, che il Pio potesse essersi confuso con altri autori. Molto più interessante per noi è la menzione della cattiva reputazione che aleggiava intorno all’artista: “in patria era più temuto che amato, anzi più malveduto che desiderato”<sup>34</sup>. Con queste parole l’autore introduceva il fattaccio Soderini: il pittore, di fronte al rifiuto della famiglia Soderini di esporre un quadro commissionatogli per la chiesa dell’Annunciazione, avrebbe fatto a pezzi la tela. Castiglione si sarebbe dunque rifugiato a Roma “vestito all’Armenia, fingendosi greco e sconosciuto”<sup>35</sup>, spiegando così l’autore, per la prima volta, la genesi del soprannome Grechetto. Nell’Urbe l’artista si sarebbe messo a lavoro nella bottega di Pellegrino Peri, prima di essere notato dal duca di Mantova ed essere condotto in Lombardia<sup>36</sup>.

Non compariva, invece, alcun riferimento nelle *Vite* di Lione Pascoli, che si concentrava solo su due genovesi, Giovan Battista Gaulli, romano d’adozione, e Giovanni Andrea Carlone, particolarmente attivo nelle terre nate del biografo<sup>37</sup>.

Carlo Giuseppe Ratti<sup>38</sup> è l’autore, come risaputo, dell’aggiornamento e risistemazione delle *Vite* del Soprani. I suoi due volumi riepilogavano le biografie delle più importanti entità attive in Liguria, da quella di Raffaele Soprani, che inaugurava il testo, a quella di Giacomo Antonio Boni. L’analisi dell’attività artistica del Nostro era condotta con uno sguardo acuto. Ratti riportava le informazioni del Soprani allargando il testo con tutte le notizie disponibili. Elencava, ad esempio, i soggetti più frequentati dall’artista, dividendoli tra sacri e profani e riconoscendogli meritatamente il grado di pittore di storia e non solo di genere (“Ma il suo più gagliardo genio tiravalo a far pitture storiato, talor di soggetti sacri: e talor anche di rappresentanze di mera invenzione”)<sup>39</sup>. Per quanto riguarda i viaggi, proponeva che l’artista si fosse fermato a Firenze lungo la strada per Roma, supportando la propria ipotesi

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.* Su Pellegrino Peri vd. più sotto par. 1.4 e par. 4.4 nel capitolo 4.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 177-178.

<sup>37</sup> Gavazza 1990a, p. 10.

<sup>38</sup> Soprani, Ratti 1768-1769.

<sup>39</sup> *Ivi*, vol. 1, pp. 309-310.

con la presenza nella collezione ducale di due tele (una Circe e “un paese con armenti”)<sup>40</sup>. Aggiungeva un soggiorno a Venezia, che a suo parere avrebbe trattenuto a lungo l’artista per lo studio “sulle Opere del Tiziano, del Tintoretto e di Paolo Veronese”, ritenendo che il senatore Sagredo si fosse particolarmente servito del pittore per via dell’alto numero di opere presenti nella sua collezione<sup>41</sup>. Oltre ai quattro capolavori genovesi, la cui descrizione era piuttosto ampliata rispetto ai precedenti- almeno per la *Natività di San Luca*<sup>42</sup> e il *San Giacomo che scaccia i Mori*<sup>43</sup>-, Ratti rammentava le celebri acqueforti “sul gusto di Rembrandt”, riportando un esaustivo elenco di soggetti<sup>44</sup>. Si passava, dunque, al soprannome, che il savonese spiegava col “vivacissimo colorito del nostro Artefice [...] la special proprietà, e vaghezza di questo”<sup>45</sup>. Gli ultimi paragrafi erano dedicati alla podagra che colpì l’artista, alla morte (collocata nel 1670) e ai discepoli, non prima però di controbattere all’opinione del Pio sul carattere di Castiglione, che qui si voleva “allegro, conversevole, e assai faceto nel motteggiare”<sup>46</sup>, anche se poco parsimonioso.

Forte delle informazioni fornitegli dal Ratti e di un viaggio in Liguria nel 1793, l’abate Luigi Lanzi dedicò una buona parte della trattazione del secondo volume della *Storia pittorica* alla scuola genovese<sup>47</sup>. Secondo un modello evoluzionistico ancora vasariano, il Lanzi suddivise la storia dell’arte ligure in quattro periodi, riconoscendone il caposcuola nel raffaellesco Perin del Vaga e individuando la grande stagione nell’“epoca terza”, rinnovata “per opera del Paggi e di alcuni esteri”<sup>48</sup>. Tra le figure conclusive di questa età veniva posto Castiglione, “scolare del Paggi, e di Vandyck colti pittori”<sup>49</sup>, cui tuttavia era affidato un posto secondario, poiché, a detta dell’autore, egli sarebbe stato più noto universalmente per i suoi quadri da stanza che per le opere di grandi dimensioni<sup>50</sup>. Nel testo era formulata una delle definizioni più elevate e poetiche dello stile del Nostro: “In questo genere di pittura, egli dopo il Bassano, è in Italia il principe; e fra essi due passa quella differenza, che fra’ due grandi bucolici Teocrito e Virgilio; il primo de’ quali è più vero e più semplice; il

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 311.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 311-312.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 312.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 313.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 314-315.

<sup>47</sup> Lanzi 1795-1796, vol. 2, libro 5, pp. 276-347.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 302-329. La citazione è nel titolo introduttivo a p. 302.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 328.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 327-328.

secondo è più dotto e più ornato”<sup>51</sup>. In conclusione, dopo aver nominato i due discepoli, figlio e fratello, veniva spiegato il soprannome assecondando l’opinione del Ratti (“dalla proprietà e vaghezza del colorito”) e si ricordava che “dal gusto delle incisioni in rame fu anche da taluno chiamato il secondo Rembrandt”<sup>52</sup>.

E’ impossibile citare in questa sede tutte le opere di Castiglione menzionate nelle ricognizioni dell’Alizeri. È opportuno, tuttavia, sottolineare il valore dei contributi delle sue *Guide* per la storiografia genovese, dal momento che il pensiero dell’autore ruotava attorno alla “consapevolezza dell’originalità e della assoluta autonomia dell’opera degli artisti protagonisti”<sup>53</sup>. Nelle pagine introduttive al primo volume della *Guida* del 1846, Giovanni Benedetto compariva brevemente nella categoria dei pittori di genere<sup>54</sup>. Non erano riportate novità, ma si preferiva riepilogare le notizie e le opinioni già del Lanzi e del Ratti.

## **1.2 La fortuna della produzione grafica tra XVII e XIX secolo**

Com’è noto, l’ apprezzamento per i disegni di Grechetto si manifestò molto presto: alcuni collezionisti come Gaspar Roomer e il più celebre Jabach possedevano fogli pregiati del genovese<sup>55</sup>.

Una maggior fortuna la ebbero durante il Settecento, particolarmente in Inghilterra e in Francia. Ricordiamo che i beni artistici del veneziano Zaccaria Sagredo furono acquistati dal console inglese a Venezia Joseph Smith, poi venduti nel 1762 al re Giorgio III d’Inghilterra e quindi oggi custoditi alla Royal Collection di Windsor<sup>56</sup>: si tratta della collezione di disegni dell’artista più ampia che esista. Contemporaneamente, in Francia la raccolta di Pierre-Jean Mariette veniva acquisita dal Louvre e dalla Bibliothèque Nationale alla sua morte nel 1774, mentre già alcuni fogli di Jabach erano stati ottenuti dal Re Sole nel 1671<sup>57</sup>. Mariette era, inoltre, riuscito a mettere le mani sulle carte di Pierre Crozat, che a sua volta le aveva acquistate dal Pio. Jean Paul doveva ammirarle particolarmente se di esse diceva: “Les

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 329.

<sup>53</sup> Gavazza 1990a, p. 13.

<sup>54</sup> Alizeri 1846-1847, vol. 1, pp. LV -LVI.

<sup>55</sup> Tagliaferro 1990, p. 155.

<sup>56</sup> Sul collezionismo del Sagredo e in generale sulla fortuna veneziana della grafica del Grechetto vd. Haskell 2000, pp. 260-263 e 320-354.

<sup>57</sup> Tagliaferro 1990, p. 155.



Desseins de Benedette qui sont ici, sont très-considérables, & l'on n'en peut guères desirer de plus beaux. Ce sont des préparations pour ses tableaux, où le clair obscur fait déjà tout son effet; car c'est à quoi cet Auteur paroît s'être borné dans ses Desseins"<sup>58</sup>.

Perfino alcuni artisti di primo piano si interessarono alle invenzioni del Nostro: Giambattista Tiepolo trasse spunto dalle acqueforti di Castiglione per due serie di incisioni, i dieci fogli dei *Vari Capricci* del 1730 circa e i ventitré degli *Scherzi di fantasia*<sup>59</sup>, così come Jean-Honoré Fragonard si ispirò alle sue composizioni realizzandone copie e traendone spunti iconografici<sup>60</sup>. Gaetano Zompini arrivò addirittura a richiedere ad Anton Maria Zanetti dodici incisioni tratte dai disegni del Castiglione, compito che sarebbe stato espunto non in una, ma in ben due edizioni, nel 1786, nei *Varii Capricci e Paesi inventati, e disegnati dal celebre Gio. Benedetto Castiglione Genovese tratti dalla raccolta zanettiana incisi all'acquaforte da Gaetano Zompini pittore veneto ora novamente raccolti, e pubblicati*<sup>61</sup>.

La fortuna negli studi delle incisioni dell'artista<sup>62</sup> era iniziata già prima, nel 1666, con le quarantasette acqueforti che Michel de Marolles segnalava nel suo *Catalogue des livres d'estampes*<sup>63</sup>.

Qualche anno dopo, il Sandrart dedicava un breve paragrafo alle incisioni di Giovanni Benedetto nella sua *Academia nobilissimae artis pictoriae*<sup>64</sup>: trattando dell'attività dello stampatore bolognese Marco Antonio, il pittore e scrittore citava ben sette acqueforti del Grechetto, dal celebre *Diogene* ("Diogenes lucerna homines quaerens", fig. 102)<sup>65</sup> alla *Fuga in Egitto* ("Fuga in Aegyptum Maria in asino sedente comitante Josepho")<sup>66</sup>. La produzione del genovese era inserita tra quelle di Guido Reni ("Guido Bononiensis") e di Pietro Testa ("Petrus Testa")<sup>67</sup>. Il tedesco aveva già apostrofato (tra il 1675 e il 1679), con parole poco chiare, l'operato pittorico del Nostro: "Beflisse sich sehr der Antichen Manier un machte

---

<sup>58</sup> Mariette 1741, p. 83. Il giudizio è riportato poi nell'*Abecedario* (Mariette 1851, vol. 1, p. 336). Sul collezionismo di Mariette e i rapporti con Castiglione e Rembrandt vd. Gauna 2012 *passim*.

<sup>59</sup> Sulle incisioni vd. Calasso 2006, pp. 99-172 e Cortesi Bosco 2017.

<sup>60</sup> Cfr. a scopo esemplificativo *Fragonard* 1988, cat. 20 pp. 85-87, 118-120, cat. 58 p. 140 e cat. 59 p. 141.

<sup>61</sup> Gauna 2012, p. 208 e figg. 52-53.

<sup>62</sup> Dillon 1990. Dato il contesto in cui questa introduzione si ritrova, verranno di seguito sintetizzati per sommi capi gli effettivi contributi sull'argomento. Per una maggiore disamina si rimanda direttamente al saggio e alla bibliografia connessa.

<sup>63</sup> Marolles 1666, p. 40.

<sup>64</sup> Sandrart 1683, parte 2, libro 2, capitolo 23, p. 197.

<sup>65</sup> Sull'incisione vd. in questa tesi paragrafo 4.4 nel capitolo 4.

<sup>66</sup> Vd. scheda n. C6 in catalogo.

<sup>67</sup> Sandrart 1683, parte 2, libro 2, capitolo 23, p. 197.

viel bilden Spannen Gross aus den alten Historien in Landschaften”<sup>68</sup>.

Tuttavia, ancora una volta proprio nel Settecento si concentrò il maggior interesse per questo tipo di prodotto artistico: le stampe di Giovanni Benedetto erano particolarmente ricercate nella Venezia dei Tiepolo e nella Francia rococò, dove veniva apprezzata la vicinanza alla tecnica incisoria di Rembrandt. Giandomenico Tiepolo, ad esempio, impiegò tutte le sue risorse per portare a termine una *Raccolta di Teste*, in cui è lampante il legame con gli esempi rembrandtiani e castiglioneschi<sup>69</sup>. Così Zanetti ne scriveva a Mariette nel 1757: “Vi confesso il vero, che a mio certo intendere, ve ne sono alcune, quali, se potesse uscire dal sepolcro il Remb[randt] et Gio. Benedetto Castiglione, baccierebbero chi li ha f[atte]”<sup>70</sup>. In effetti, lo stesso Zanetti, i Tiepolo padre e figlio e il conte Algarotti dimostrarono costantemente un’attenzione per la produzione sia di disegni che di incisioni del genovese: Giandomenico pose attenzione nel realizzare “fondi puntinati e quasi bianchi [che] si accompagnano a fondi scurissimi, ottenuti con fitti tratteggi incrociati, sapientemente diversi [...]in cui è evidente il riferimento a Rembrandt e ai monotipi così <<fattamente intagliat[i]>> da sembrare <<toccat[i] col pennello>> di Castiglione”<sup>71</sup>.

In Francia, le stampe dell’artista furono apprezzate da Mariette, che le pose, accanto a quelle del Ribera, all’interno dell’*école d’Italie* tra i grandi nodi che strutturavano il suo *Cabinet d’amateur*<sup>72</sup>. Mariette era un fine conoscitore: nella scuola fiamminga presentava milleduecento stampe di Rubens<sup>73</sup>, mentre a trionfare nella scuola olandese era senz’altro Rembrandt<sup>74</sup>, eccezioni entrambi alla produzione seriale degli intagliatori nordici<sup>75</sup>. Il francese dedicò a Castiglione anche alcune pagine del suo *Abecedario*, dipendenti dalla biografia di Nicola Pio per la riproposizione del fatto Lomellini e per l’amicizia con Pellegrino

---

<sup>68</sup> Cit.in Standring 1990a, nota 37 p. 26. Tuttavia ci si chiede cosa Sandrart intendesse per “Maniera Antica”. Cfr. per la questione paragrafo 3.6 nel capitolo 3.

<sup>69</sup> Gauna 2012, pp. 208-213 e fig. 57-62. Si ricordi che nel 1721 Zanetti aveva acquistato in Olanda una collezione quasi completa di stampe di Rembrandt (319 esemplari). L’elenco è stato pubblicato dalla Gauna (*Ivi*, pp. 217-234).

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 208. Si rimanda direttamente al testo per una bibliografia più approfondita sull’argomento.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>72</sup> *Ead.* 2017, p. 9. Per un approfondimento sulla collezione di stampe si rimanda all’illuminante articolo della studiosa. Per la fortuna di Castiglione nei repertori settecenteschi vd. Basan 1767, vol. 1, pp. 115-116. Per i Castiglione della collezione Mariette cfr. *Id.* 1775, pp. 56-58.

<sup>73</sup> Gauna 2017, p. 11.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 13.

Peri<sup>76</sup>. Elencava cinque soggetti, cui accostava il proprio costante apprezzamento<sup>77</sup>.

Ciò non deve stupire: un posto d'onore lo riservava al Nostro anche D'Argenville, che nell'*Abregé De La Vie Des Plus Fameux Peintres* lo poneva meritamente tra gli artisti di riferimento dell'arte ligure, inserendone tra la biografia tra quelle di Giovanni Carlone e Valerio Castello<sup>78</sup>. Dopo aver elencato i maestri, Paggi e De Ferrari, ma anche il Vandick<sup>79</sup>, il cui soggiorno nella Superba veniva acutamente messo in correlazione con la gioventù del pittore, D'Argenville trattava i temi frequentati e i viaggi soprattutto a Venezia e a Mantova<sup>80</sup>. Dopo i discepoli, l'autore passava in rassegna le opere più celebri in Liguria e all'estero e infine giungeva alle incisioni, cui accompagnava un commento entusiasta ("Benedette a gravé à l'eau forte plusieurs pièces très spirituelles")<sup>81</sup> e una lista di soggetti<sup>82</sup>.

Nel 1771, Carl Heinrich von Heineken nella sua *Idée générale d'une collection d'estampes* dava un giudizio estremamente positivo dell'operato calcografico del genovese, soprattutto delle acqueforti, a suo parere realizzate "avec tant d'esprit et de gout, qu'elles feron toujours l'admiration des curieux"<sup>83</sup>. La medesima idea compariva nella sua pubblicazione più famosa, il *Dictionnaire* del 1789, in cui erano registrate trentasei incisioni firmate<sup>84</sup>, cinque a lui attribuite (per un totale di quarantuno)<sup>85</sup>, più una serie di più di cinquanta soggetti *d'après*<sup>86</sup>.

Altri studiosi minori si dedicarono all'argomento, dal senese Gori Gandellini, che nel 1771 citò una quindicina di incisioni, al confusionario Huber, il quale nel 1803 ne proponeva una cinquantina, all'italiano De Angelis, che ne catalogò ben settanta (1810) -anche se molte non certamente del Grechetto-, fino allo Zani, il quale nella sua Enciclopedia del 1819 ne ricordava circa quindici<sup>87</sup>.

---

<sup>76</sup> Mariette 1851, vol. 1, p. 335. Una curiosità: l'autore riportava esattamente la data di morte dell'artista (1665) a differenza del Pio (1690). Cfr. *supra*.

<sup>77</sup> Mariette 1851, vol. 1, pp. 336-338: *Noè che ordina agli animali di entrare nell'arca, il Ritrovamento dei corpi di San Pietro e San Paolo, il Miracolo di Cordoba, la Carità, il Ritratto di Anton Giulio Brignole Sale.*

<sup>78</sup> Dezailler D'Argenville 1745, pp. 379-382.

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 379-380.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 381.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 381-382.

<sup>83</sup> Heineken 1771, p. 120.

<sup>84</sup> *Id.* 1789, vol. 3, pp. 697-699.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 699.

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 700-702.

<sup>87</sup> Per tutti questi autori si rimanda a *L'opera incisa* 1982, pp. 18-20.

Le stampe di Castiglione ricevettero la loro consacrazione ufficiale nel 1821, quando Adam Bartsch pubblicò il suo *Peintre Graveur*. Questi era riuscito a riunire ben sessantasette acquaforti insieme ai cinque monotipi dell'Albertina di Vienna<sup>88</sup>, includendo in pratica in un unico testo tutti i rami conosciuti come sicuramente autografi. Ritenendo di aver studiato tutta la produzione calcografica dell'artista, Bartsch realizzò quello che può essere considerato a tutti gli effetti il primo catalogo ragionato delle incisioni del Grechetto. Egli era mosso da una mai sopita ammirazione per quella strabiliante capacità tecnica che già negli anni precedenti aveva portato sullo stesso piano Giovanni Benedetto e Rembrandt: "Les estampes de Castiglione ont été toujours très recherchées. On y admire l'effet brillant du clair-obscur qui rappelle les beaux ouvrages de Rembrandt; elles sont gravées d'une pointe facile, pittoresque et conduite avec goût et beaucoup d'esprit"<sup>89</sup>.

Ancora nell'Ottocento, le incisioni del Grechetto furono trattate da Nagler in due occasioni (nel *Kunstler-Lexicon* del 1835 e nel *Die Monogrammisten* del 1839) e da Le Blanc nel 1854, senza nuove proposte e riprendendo, spesso di peso, le intuizioni e la catalogazione del Bartsch<sup>90</sup>.

Potremmo affermare, in conclusione, che, proprio grazie alla diffusione delle stampe e allo scambio dei fogli, tra XVIII e XIX secolo la produzione grafica del Nostro fosse molto più conosciuta, e senz'altro più ammirata e gradita, di quella su tela. Ciononostante, sarebbe stato solo nel Novecento, con gli studi di Anthony Blunt e di Ann Percy, che si sarebbe riusciti a porre le fondamenta di una conoscenza critica dell'operato grafico del genovese.

### **1.3 La riscoperta di Genova nel XX secolo**<sup>91</sup>

Nel corso del Novecento, alla lenta riscoperta dell'arte genovese dei secoli d'oro si sarebbe accompagnata, più lentamente e con falle e smottamenti, quella del Grechetto, comunque mai dimenticato.

Il secolo si sarebbe aperto con la monografia su Genova di Wilhelm Suida<sup>92</sup>, cui qualche anno dopo Roberto Longhi avrebbe risposto con un succinto articolo sulla *Fuga in Egitto* di

---

<sup>88</sup> Bartsch 1821, vol. 21, pp. 7-42.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>90</sup> Su questi studiosi vd. *L'opera incisa* 1982, pp. 20-21.

<sup>91</sup> Data la natura del nostro studio, in questo paragrafo sono riportati i testi e gli studiosi principali che hanno operato a partire dal Novecento in questo ambito.

<sup>92</sup> Suida 1906.

Palazzo Barberini di Andrea Ansaldo<sup>93</sup>. Se nell'ottica di Suida l'Ansaldo era l'erede di Perin del Vaga e della grande tradizione ad affresco del Cinquecento italiano, in quella di Longhi la scelta della tela a olio serviva "innanzitutto per rimarcare la fisionomia della scuola pittorica genovese ad apertura del Seicento e al contempo a segnare la frattura tra Cinquecento e Seicento intorno al nome di Ansaldo"<sup>94</sup>. La particolare propensione che Longhi ebbe per lo Strozzi e l'interesse per l'Assereto, cui dedicò un saggio nel 1926<sup>95</sup>, fecero dello storico una delle voci di rilievo nel dibattito sul Seicento ligure.

Nel 1938, a cura di Orlando Grosso, venne presentata al Palazzo Reale di Genova la *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, che si apriva con un'intera sala dedicata a Luca Cambiaso<sup>96</sup>. Attraversando le sale, saltava subito all'occhio la totale assenza di riferimenti al fondamentale ruolo degli artisti stranieri nella formazione del linguaggio artistico della Superba, cosa che si rifletteva anche in alcuni scritti coevi del Longhi, "clima da nazionalismo fascista naturalmente"<sup>97</sup>. E così se nel catalogo del 1938 era assente qualsiasi appunto su Rubens e Van Dyck, lo storico piemontese arrivava a negare l'apporto dei fiamminghi, riducendo l'arte genovese a germinatura del tutto autoctona, e non il frutto di un crocevia culturale<sup>98</sup>.

Una maggiore attenzione agli intrecci culturali sarebbe stata data nella *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria* del 1947, curata da Antonio Morassi sempre a Palazzo Reale, dove il nodo centrale tentava di "chiarire ponendo in luce la compresenza di due correnti, l'una naturalistico-descrittiva, l'altra decorativo-monumentale"<sup>99</sup>. L'arte della Superba si trovò di per sé ridotta a un campo di scontro tra questi due filoni, non esaurienti, di catalogazione.

Un ennesimo tentativo di retrospettiva critica si ebbe nel 1969 con una mostra interamente dedicata al Barocco genovese nelle sale di Palazzo Bianco, curata da Caterina Marcenaro, Direttrice delle Belle Arti del Comune di Genova, con prestiti dalla collezione di Angelo Costa. L'occasione non fu colta, e l'operazione si rivelò un fallimento per la poca cura nelle

---

<sup>93</sup> Longhi 1956 (il saggio è però del 1917).

<sup>94</sup> Frangi, Morandotti 2019, p. 141.

<sup>95</sup> Longhi 1967 (il saggio è però del 1926).

<sup>96</sup> *Mostra dei pittori* 1938.

<sup>97</sup> Frangi, Morandotti 2019, p. 147.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Gavazza 1990a, p. 14.

attribuzioni e l'assenza di una scansione sistematica e organizzata dei capolavori<sup>100</sup>. Longhi, che visitò la mostra con lo stesso Costa e con lo storico dell'arte russo Victor Antonov, si trovò spesso in disaccordo con le attribuzioni proposte. È cosa per noi davvero interessante evidenziare che dovette costituire un terreno insidioso la sala in cui furono esposte le opere del Castiglione<sup>101</sup>: Longhi gli rifiutò il *Ritratto di armigero* (fig. 143), spesso ritenuto G. B. Raggi, restituendolo a Ludovico David<sup>102</sup>, il *Caino e Abele* di Palazzo Rosso, oggi correttamente ritenuto di Domenico Piola, e il *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini* di Palazzo Bianco (fig. 67), che la critica corrente, invece, attribuisce quasi unanimemente al Grechetto<sup>103</sup>. Inoltre, la mostra mancava di quella capacità di capire l'amalgama culturale di un contesto in cui molti artisti maturarono fuori dalla loro terra, riportando in Liguria le novità: è il caso di Castiglione stesso o del De Ferrari o del riconoscimento dell'influenza del Barocco romano, riferimenti che Longhi stesso aveva invece tenuto a sottolineare nella sua *Genova Pittrice*<sup>104</sup>.

Una nuova stagione di studi si sarebbe aperta tra gli anni '70 e '80, quando numerosi documenti d'archivio sarebbero stati riportati alla luce e una migliore definizione critica sul Barocco si sarebbe imposta: basti citare le ricerche di Ubaldo Meroni che permisero la pubblicazione di numerose carte utili<sup>105</sup>.

Un punto fondamentale e di certo imprescindibile sulla strada della riscoperta della Genova barocca è costituito dagli studi di Ezia Gavazza, storica dell'arte alla quale si deve, insieme al collega Lauro Magnani, la formazione di una scuola, nel capoluogo ligure, fondata sull'indagine della complessità di relazioni tra la città e gli altri centri italiani. A lei va il merito, tra gli altri, di aver curato nel 1992, insieme a Giovanna Rotondi Terminiello, una grande esposizione dedicata al secolo d'oro della Superba con un enorme catalogo di circa trecentocinquanta schede<sup>106</sup>. L'obiettivo era quello di ricomporre un quadro storico, culturale, artistico e sociale del *milieu* della Genova barocca presentando tutti gli artisti locali o che avevano lavorato e operato per committenze genovesi (come Guido Reni o

---

<sup>100</sup> Orlando 2001a, p. 166.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 271. Si rimanda a questo saggio della Orlando per eventuali approfondimenti.

<sup>102</sup> Su quest'opera vd. più avanti, par. 4.9.3 in capitolo 4.

<sup>103</sup> Per il ritratto vd. par. 3.5 nel capitolo 3 e scheda n. A5 in catalogo.

<sup>104</sup> Frangi, Morandotti 2019, pp. 159-160.

<sup>105</sup> Nel caso del Grechetto Meroni 1971, 1973, 1975, 1978.

<sup>106</sup> *Genova* 1992.

Caravaggio), con un'ampia sezione di pitture<sup>107</sup>, presentate in ordine alfabetico in riferimento all'autore, così come di sculture, argenti, ceramiche, mobili, paramenti, gemme, monete e frontespizi. L'enorme sforzo aveva così restituito il più possibile l'immagine di una città e di un territorio altamente fertili, aggiornando le conoscenze sugli artisti, introducendo nuovi ambiti di lavoro e riflettendo sulla condizione di pertinenza delle opere<sup>108</sup>. Si sarebbe potuto dunque affermare, usando le parole di Giuliano Briganti nella prefazione al catalogo, "che la pittura genovese del Seicento e del Settecento è oggi conosciuta e apprezzata, che lo svantaggio iniziale è stato ampiamente superato"<sup>109</sup>. Nel caso di Castiglione, vennero esposte ben undici tele, con schede di Timothy Standring e Lauro Magnani,<sup>110</sup> assieme a una succinta ma esauriente biografia redatta dallo Standring<sup>111</sup>.

Sempre nel 1992, andava in scena a Francoforte una grande retrospettiva curata da Mary Newcome-Schleier sull'arte della Superba dal 1528 al 1815, date di conquista e perdita delle libertà repubblicane e indipendenza dello stato genovese<sup>112</sup>. Si presentavano duecentouno manufatti, con una prevalenza di tele, ma anche sculture, argenti e ceramiche. I capolavori erano raggruppati tematicamente per ambiti. A Castiglione e alla sua cerchia era dedicata la quarta stanza, che includeva quadri di Scorza, Bocciardo, Travi, Vassallo, Bottalla e Langetti<sup>113</sup>. Del Grechetto erano esposti otto dipinti appartenenti alla maturità del pittore (1640-1660 circa), con schede curate dalla Newcome-Schlerier stessa<sup>114</sup>. A fine catalogo erano collocate le biografie degli artisti fondamentali<sup>115</sup>.

La studiosa ha svolto un ruolo di primo piano nel dibattito intorno alla scuola barocca genovese. Il suo obiettivo principale è stato di circoscrivere le diverse entità e riconoscerne e differenziarne la produzione, dando un peso precipuo e non indifferente all'attività

---

<sup>107</sup> *Ivi*, pp. 86-288. Le schede, che seguono a una serie di saggi sulla pittura barocca genovese, si aprono con Giovanni Andrea Ansaldo e si chiudono con Simon Vouet.

<sup>108</sup> Gavazza, Rotondi Terminiello 1992, p. 12.

<sup>109</sup> Briganti 1992, p. 9.

<sup>110</sup> *Genova* 1992, cat. 52-62, pp.146-157.

<sup>111</sup> *Ivi*, pp. 145-146. Per questi due studiosi e per il loro apporto agli studi su Grechetto vd. oltre in questo capitolo.

<sup>112</sup> *Kunst in der Republik Genua* 1992.

<sup>113</sup> *Ivi*, cat. 55-79 pp. 124-146.

<sup>114</sup> *Ivi*, cat. 57-67 pp. 127-138.

<sup>115</sup> Per la vita di Castiglione, a cura della Newcome-Schleier, vd. *Ivi*, pp. 607-608.

grafica<sup>116</sup>. La storica ha licenziato importanti monografie<sup>117</sup> e articoli miriadi per la definizione delle singole cifre espressive, come quello del 1978 nel quale restituiva per la prima volta un profilo più definito all'attività disegnativa di Andrea de Leone, estraendo definitivamente un gruppo di fogli dal catalogo di Castiglione<sup>118</sup>.

Qualche anno addietro, nel 1950, Ezia Gavazza, insieme a Federica Lamera e Lauro Magnani, aveva pubblicato un magnifico volume, che faceva seguito a quello del 1986 di Franco Renzo Pesenti<sup>119</sup>, sulla pittura genovese nella seconda metà del Seicento. Ormai, come scrive la stessa, il ruolo di Roma come capitale culturale e interlocutore, tra gli altri, della Superba era stato sdoganato: "Se la meta del viaggio degli artisti è Roma, per quelli genovesi lo è come momento dell'apprendimento e della elaborazione culturale da attuarsi all'interno di un progetto locale- Domenico Fiasella e Giovanni Battista Carlone ne sono stati gli esempi più evidenti- o come stimolo innovativo quando a portarlo è soprattutto un pittore come il Grechetto che di Genova non accetta i confini culturali e gli umori della committenza"<sup>120</sup>. Alla fine del testo, Federica Lamera presentava le biografie dei protagonisti aggiornate sugli ultimi esiti degli studi<sup>121</sup>.

Collegati agli studi della Gavazza sono da segnalare gli ottimi risultati riconducibili alle ricerche di Anna Orlando, che nel corso degli ultimi anni ha allestito mostre godibili dal grande pubblico ma destinate principalmente a riportare l'interesse degli studiosi di livello internazionale sul secolo d'oro della Superba. La scelta della Orlando è di esporre numerose opere di collezioni private e di accompagnarle a un eccellente apparato bibliografico e archivistico di grande utilità: basti pensare a tutti i documenti presentati nel catalogo di *Van Dyck e i suoi amici*<sup>122</sup> o alla ricostruzione biografica dell'operato di Sinibaldo Scorza nella retrospettiva a lui dedicata nel 2017<sup>123</sup> o ancora alle indagini di rapporto nella Genova di primo Seicento che ridefiniscono il campo d'azione del Caravaggio<sup>124</sup>. Di recente, la

---

<sup>116</sup> Solo a scopo esemplificativo vd.: *Genoese Baroque Drawings* 1972; *Artisti a Genova* 1985; *Disegni genovesi* 1989.

<sup>117</sup> Newcome-Schleier 1998, *Ead.* 2002 e Newcome-Schleier, Grasso 2003.

<sup>118</sup> Newcome-Schleier 1978.

<sup>119</sup> Gavazza, Lamera, Magnani 1990. Il volume di Pesenti si occupava degli artisti attivi nella prima metà del XVII secolo (Pesenti 1986).

<sup>120</sup> Gavazza 1990a, pp.16-18.

<sup>121</sup> Per quella del Castiglione, cfr. Lamera 1990b, pp. 413-416. Vd. più avanti in questo capitolo per il contributo di Magnani.

<sup>122</sup> *Van Dyck e i suoi amici* 2018. Sull'argomento cfr. capitolo 2 in questa tesi.

<sup>123</sup> *Sinibaldo Scorza* 2017.

<sup>124</sup> *Caravaggio* 2019. Per un approfondimento cfr. paragrafo 2.3 nel capitolo 2 in questa tesi.



retrospettiva dedicata a Bernardo Strozzi, co-curata insieme a Daniele Sanguineti<sup>125</sup>, ha permesso di chiarire molti punti oscuri della vicenda del Prete genovese, a partire dalla difficoltà di reperire materiale d'archivio, spiegata soprattutto dai cambiamenti di nome dell'artista. Della stessa è da ricordare ancora l'apporto documentaristico nei volumi dedicati a famiglie di committenti od opere d'arte<sup>126</sup>, che ne indagano l'azione in un ampio raggio rispetto alle ricerche precedenti.

Tra i cataloghi specializzati, ricordiamo gli scritti di Piero Boccardo, Direttore dei Musei di Strada Nuova di Genova, le cui pubblicazioni spaziano dall'architettura alla pittura al disegno genovese tra Cinquecento e Settecento, con una particolare propensione per lo studio delle committenze e dei documenti. In questa sede interessa richiamare il voluminoso catalogo de *L'Età di Rubens*<sup>127</sup>, retrospettiva del 2004 (anno di Genova Capitale Europea della Cultura) incentrata non solamente sulla figura del pittore fiammingo, ma soprattutto sul collezionismo artistico dei grandi mecenati genovesi, con tanto di saggi dedicati, pubblicazione di inventari e schede di centoquarantanove opere esposte e suddivise tra le varie collezioni<sup>128</sup>. Spicca, inoltre, una serie di agili quaderni, co-curata insieme a Margherita Priarone, dedicata ai fondi del Gabinetto di Disegni e Stampe di Palazzo Rosso: una disamina veloce ma utile dei fogli di Domenico Piola<sup>129</sup>, Lazzaro Tavarone<sup>130</sup>, Sinibaldo Scorza<sup>131</sup> e Santo Varni<sup>132</sup>- quest'ultimo con l'apporto curatoriale anche di Caterina Olcese Spingardi-.

Nel corso degli ultimi anni, si sono rivelati illuminanti gli apporti di Peter Lukehart sull'apprendistato nelle botteghe genovesi e i rapporti tra artisti nella Superba di inizio Seicento<sup>133</sup>, nonché il vaglio dei fondi archivistici romani dell'Accademia di San Luca e

---

<sup>125</sup> *Bernardo Strozzi* 2019.

<sup>126</sup> Vd. a esempio *La Sacra Famiglia* 2018 e *La dama genovese* 2020.

<sup>127</sup> *L'Età di Rubens* 2004.

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 163-542. Sono proposte e analizzate le collezioni di: Gerolamo e Gio. Agostino Balbi, Gio. Carlo e Marcantonio Doria, Gio. Vincenzo Imperiale, Tommaso e Gio. Batta Raggi, Pietro Maria I Gentile, Stefano e Gio. Batta Balbi, Ottavio Costa, Giovan Francesco Serra, Gio. Carlo Gavotti, Gio. Filippo Spinola, Gio. Francesco e Anton Giulio Brignole-Sale.

<sup>129</sup> Boccardo, Priarone 2006.

<sup>130</sup> Boccardo, Priarone 2009.

<sup>131</sup> Boccardo, Priarone 2017.

<sup>132</sup> *Santo Varni* 2011.

<sup>133</sup> Lukehart 1993, 2012, 2019. Ringrazio lo studioso per aver condiviso con chi scrive suoi pensieri e opinioni sul Grechetto, per i preziosi consigli e la disponibilità dimostrata.

dell'Archivio di Stato<sup>134</sup> con il conseguente riesame della posizione dell'istituzione nel *milieu* dell'Urbe tra XVI e XVII secolo<sup>135</sup>. Le analisi dello studioso sono state utili a definire l'ambiente sociale e il *modus operandi* di artisti e colleghi intorno a personaggi come Castiglione negli anni della loro formazione ligure e di una buona parte dei loro soggiorni romani.

D'altronde, egli ha dedicato a Giovan Battista Paggi, maestro del Nostro, una fondamentale tesi di dottorato che ha posto le basi per la conoscenza dell'attività e delle teorie propuginate dallo stesso all'interno del suo *entourage*<sup>136</sup>.

Sulla formazione dei giovani artisti e sul ruolo delle botteghe a Genova nella prima metà del XVII secolo è da segnalare, inoltre, il volume curato da parte di Maria Clelia Galassi,<sup>137</sup> studiosa che ha sempre finalizzato la propria ricerca all'analisi delle tecniche esecutive, dal disegno di *underdrawing* rilevato attraverso gli infrarossi<sup>138</sup> alle collaborazioni di bottega e alle produzioni seriali<sup>139</sup>, fino alle indagini più strettamente scientifiche sui procedimenti pittorici.

#### **1.4 Vecchie e nuove proposte di indagine**

Nel 1928 uscì la prima monografia moderna sul Castiglione a cura di Giuseppe Delogu<sup>140</sup>, che la ripropose in forma abbreviata un anno dopo, aggiornata e associata alla vita dello Strozzi, sulle pagine de *L'arte*<sup>141</sup>. Nel testo del'28, che si accompagnava a ottantuno illustrazioni, veniva avanzata una proposta di catalogo delle opere, suddivise per ambiti (pitture, incisioni/disegni, monotipi, attribuzioni)<sup>142</sup>, a loro volta elencate a partire dai centri italiani fino a quelli esteri. Per le pitture il Delogu ne proponeva sessantadue, i monotipi arrivavano al numero di venti, mentre per la sezione grafica di disegno e incisione, dopo un tentativo di elencarne un numero ridotto, l'autore preferiva semplicemente

---

<sup>134</sup> I documenti degli anni 1590-1635 sono consultabili online sul sito del CASVA (Center for Advanced Study in the Visual Arts della National Gallery of Art di Washington).

<sup>135</sup> Lukehart 2008 e *The Accademia Seminars* 2009.

<sup>136</sup> Lukehart 1987 e più di recente *Id.* 1993 e 2019.

<sup>137</sup> Galassi 2019. Ringrazio per la cortesia e la disponibilità la studiosa che, da me contattata, ha risposto prontamente chiarendomi dei dubbi e annunciandomi questo progetto di pubblicazione.

<sup>138</sup> Galassi, Priarone 2014.

<sup>139</sup> Galassi 1998.

<sup>140</sup> Delogu 1928.

<sup>141</sup> *Id.* 1929.

<sup>142</sup> *Id.* 1928, pp. 49-54.

ricordare le collezioni museali dove era possibile rintracciare i fogli dell'artista. Pur avendo affrontato un argomento spinoso, quale la risistemazione cronologica dell'operato del pittore, le sue analisi presentavano alcuni errori lampanti, al di là delle numerose riattribuzioni di alcune delle opere presentate. Si legga la pagina dedicata alla *Natività* di San Luca (fig. 83), che l'autore individuava come il punto su cui concentrarsi per porsi a osservare lo sviluppo dello stile del genovese<sup>143</sup>. Per quanto il metodo, in un'epoca in cui buoni restauri e ottimi studi sul mondo ligure non erano ancora stati condotti appieno, fosse di per sé giusto, erano le conclusioni a essere sbagliate. Delogu riteneva, infatti, che la pala dovesse essere considerata come effettivamente una delle prime tele dell'artista in ordine cronologico, "lontano dal modulo compositivo che sarà proprio al Castiglione della maturità, voglio dire quella diagonale caratteristica per cui sviluppa l'esuberante moto dei volumi che si rovesciano o sospingono", da cui la necessità di porlo prima del viaggio a Roma e "dopo saggi mediocri e trascurabili quali *la Madonna e San Domenico* in Santa Maria di Castello in Genova" (corsivo nostro)<sup>144</sup>. Tanto che la datava vicino al "bozzetto per una *Crocifissione* della Galleria Brignole/Sale di Genova" (corsivo nostro, fig. 111)<sup>145</sup>. La confusione che si manifestava nella monografia era lo specchio di quel caos che doveva regnare negli studi dell'epoca riguardo il mondo dell'arte genovese, in cui l'affidamento principale era fatto sulle fonti scritte che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti<sup>146</sup>. Nell'aggiornamento dell'anno successivo si faceva soprattutto leva sulla prima formazione dell'artista e sullo stile corposo, tipico dell'ambiente della Superba. Solo successivamente la critica avrebbe posto l'accento su quanto in realtà il Castiglione avesse guardato più alle altre scuole che a quella genovese in sé<sup>147</sup>.

Qualche anno prima, era stato pubblicato da Augusto Calabi il primo catalogo dei monotipi

---

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>144</sup> *Ibid.* Oggi sappiamo che la *Natività* costituisce uno dei capolavori del secondo soggiorno genovese, datato al 1645 e che il primo viaggio romano, che Delogu non riusciva a individuare, sia piuttosto evidente nei richiami poussiniana come anche negli angeli berniniani. Il *miracolo di Soriano* che l'autore citava come opera precedente è invece databile agli anni '50.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 19. Le *Crocifissioni* intessono l'ultimo periodo dell'attività dell'artista. Per quanto l'ascendenza vandyckiana sia evidentissima (*ivi*, p. 20), il concetto non può però condurre a una datazione precoce come proposta dal Delogu, ossia a "questo primo periodo, che diremmo genovese (fiammingo)" (*ibid.*).

<sup>146</sup> Dal momento che la tela nella chiesa di San Luca è la prima sempre citata nelle fonti, Delogu avrebbe potuto basare la sua posizione, oltre che sulla lettura stilistica fumosa, anche su questo fatto.

<sup>147</sup> Vd. oltre in questo paragrafo.

del Castiglione, cui seguirono delle aggiunte nel 1925 e ancora nel 1930<sup>148</sup>. L'autore era giunto così a catalogare ventuno esemplari, anche se non si era ancora arrivati a quell'avanzamento tanto sperato nel campo della grafica, che rimaneva ancorata al Bartsch<sup>149</sup>.

Il primo studio dedicato alle acqueforti del genovese si dovette a Franz Rohn, che nella sua tesi di dottorato del 1932 poneva l'accento su alcune caratteristiche tecniche, la cui attenzione sarebbe poi stata ripresa in tempi recenti<sup>150</sup>.

Furono le ricerche di Anthony Blunt e di Ann Percy a porsi come fondamenti per i successivi risvolti della critica.

Dopo aver delineato in un articolo su Andrea De Leone le figure di preponderante riferimento per quest'ultimo, ossia Poussin e lo stesso Grechetto<sup>151</sup>, gli studi di Blunt riguardanti Castiglione si concentrarono essenzialmente sul suo *corpus* grafico, in un momento di grande interesse per quest'ultimo a causa delle varie proposte critiche che tendevano ad allargarlo<sup>152</sup>. Dall'analisi dei disegni giovanili nella raccolta di Windsor egli trasse la deduzione che il genovese negli anni della sua formazione avrebbe preferito esautorarsi dai modelli disegnativi imperanti nella sua terra e rifarsi solamente ai modi dello Scorza<sup>153</sup>. Più tardi Ann Percy<sup>154</sup> avrebbe controbattuto a questa supposizione sottolineando l'influenza degli artisti fiamminghi di passaggio a Genova. I due critici divergevano sulla data di nascita del pittore, che il Blunt collocava nel 1600<sup>155</sup>, mentre Percy

---

<sup>148</sup> Calabi 1923, pp. 223-253; *Id.* 1925, pp. 435-442; *Id.* 1930, pp. 299-301. Oggigiorno conosciamo, in verità, ventinove monotipi, l'ultimo dei quali è riemerso da una collezione privata nel novembre 2018. Su questa recente acquisizione cfr. l'articolo di Franco Pozzi dell'11 novembre 2018 su Artribune all'indirizzo <https://www.aboutartonline.com/riemerge-un-monotipo-di-giovanni-battista-castiglione-detto-il-grechetto-il-grande-innovatore-dellarte-dellincisione/>

<sup>149</sup> Dillon 1990, p. 179.

<sup>150</sup> Rohn 1932. E' il caso delle differenze esecutive fra i due gruppi di stampe della serie *Piccole Teste Orientali* (cfr. paragrafo 4.2 nel capitolo 4 in questa tesi).

<sup>151</sup> Blunt 1939-1940, pp. 142-147. L'articolo è divenuto il primissimo apporto critico alla figura del napoletano Andrea De Leone (cfr. a riguardo di Penta 2016, p. 8).

<sup>152</sup> Si ricordino a solo scopo esemplificativo la pubblicazione di "tre prove uniche" da parte di Ravaglia 1922/23, pp. 419-422, il saggio di lavoro svolto sui disegni nelle raccolte Trivulziane milanesi di Nicodemi 1944, pp. 23-38 e alcuni inediti divulgati su *The Art Bulletin* per opera di Bernheimer 1951, pp. 47-51.

<sup>153</sup> Blunt 1954, p. 4: "In fact Castiglione remained at this moment outside what was the main stream of early 17th painting in Genoa. [...] The clue to the real influences on his early formation is given by Mariette, who tells us that he was for a time pupil of Sinibaldo Scorza."

<sup>154</sup> Percy 1971, pp. 22-25.

<sup>155</sup> Blunt 1954, p. 3. Qualche anno prima però (*Id.* 1945, p. 162), Blunt aveva ritenuto più probabile una datazione intorno al 1610 circa.

spostava all'incirca di un decennio<sup>156</sup>: solamente a partire dal 1972 Alfonso<sup>157</sup> prima e Meroni<sup>158</sup> poi avrebbero pubblicato tutta una documentazione essenziale per posizionare con correttezza cronologica gli eventi fondamentali della biografia del Castiglione e avrebbero fatto riemergere il certificato di battesimo<sup>159</sup>, che ne attesta ufficialmente la nascita nel 1609. La ricostruzione proposta dal Blunt nei suoi saggi è diventata una pietra miliare, soprattutto per la critica anglosassone e tedesca che vi si adeguò, come Wittkower<sup>160</sup>, debitore dichiarato delle ipotesi di Blunt<sup>161</sup>.

Occorre giustamente dare il meritato risalto alla retrospettiva di Philadelphia del 1971 curata da Ann Percy<sup>162</sup>. Questa grande studiosa ha avuto l'onere e insieme l'onore di estendere il riesame della produzione grafica dalle incisioni e dai disegni in mostra all'intero operato del genovese, riordinandolo alla luce delle acquisizioni più recenti. Il catalogo grafico del Castiglione acquisiva così un apparato più strutturato e definito, con l'espunzione di alcune stampe dal novero delle autografe e una proposta di suddivisione cronologica delle fasi di attività dell'artista molto convincente nei suoi punti fondanti e divenuta riferimento per tutti gli orientamenti successivi che hanno inteso approfondire la conoscenza del genovese, primo fra tutti il primo catalogo ragionato delle incisioni a opera di Paolo Bellini<sup>163</sup>. Il volume si apriva con un saggio biografico dedicato all'artista e concluso dalla vita del figlio Francesco<sup>164</sup>. La suddivisione dei paragrafi adottata, in ottemperanza alle fasi principali dell'attività del Nostro, e le proposte attributive avanzate nell'ambito dell'operato pittorico hanno deciso il corso degli studi successivi: la Percy si dimostrava infatti fine conoscitrice del Castiglione quando restituiva al figlio il quadro con *Lucina, Norandino e l'Orco* di Firenze<sup>165</sup> o notava una discrepanza tra lo stile di questi e del padre

---

<sup>156</sup> Percy 1967, pp. 672-677. La pubblicazione è degna di nota per la documentazione degli spostamenti del pittore.

<sup>157</sup> Alfonso 1972, pp. 40-45. I documenti forniti si concentrano essenzialmente sugli anni genovesi.

<sup>158</sup> Meroni 1973, 1975 e 1978.

<sup>159</sup> Alfonso 1972, p. 41: il battesimo viene celebrato il 23 marzo dell'anno 1609 nella chiesa dei Santi Nazario e Celsio a Genova.

<sup>160</sup> Wittkower 1958, pp. 357-358, che con entusiasmo commenta: "He ran through almost the whole gamut of stylistic possibilities in the course of his astonishing career".

<sup>161</sup> *Ivi*, nota 89: l'autore confessava di essersi inoltre riferito a Waterhouse 1967, pp. 5-10 e a Percy 1967, pp. 672 e ss.

<sup>162</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971.

<sup>163</sup> *L'opera incisa* 1982 (cfr. più sotto). Si tratta del catalogo curato in occasione della mostra al Castello Sforzesco, cui seguì nel 1985 il volume di commento al Bartsch sull'opera del Castiglione (Bellini 1985).

<sup>164</sup> Percy 1971, pp. 21-60.

<sup>165</sup> *Ivi*, p.45 e fig. 39.

al momento di riconoscere, tramite confronti con opere firmate, a Francesco il *Viaggio pastorale* di Birmingham<sup>166</sup>, parere condiviso dalla critica odierna. Il catalogo vero e proprio, che, come detto, superava i confini della semplice esposizione del 1971, presentava centotrenta disegni<sup>167</sup> (gli ultimi tredici di Francesco), trentuno acqueforti (l'ultima attribuita al figlio)<sup>168</sup> e tredici monotipi<sup>169</sup>. La produzione calcografica del Grechetto veniva, così, per la prima volta riorganizzata e ordinata cronologicamente, partendo dalla proposta del Bartsch, dalla cui catalogazione venivano espunte quattro acqueforti<sup>170</sup>. Le proposte di datazione dei disegni avanzate dalla studiosa, che tre anni prima aveva pubblicato una serie di fogli sciolti brillantemente ricondotti a uno stesso album<sup>171</sup>, risultano in gran parte tuttora accolte, anche se, con l'avanzamento degli studi, alcune di esse sono state attentamente vagliate.

Gli studi della Percy sarebbero stati integrati dalle pubblicazioni di Mary Newcome-Schleier volte a circoscrivere l'ambito d'azione del pittore genovese da imitatori e seguaci, con una spiccata propensione per la dimensione grafica<sup>172</sup>. Nel 1988 la stessa andava affermando sul Nostro: "Sono soprattutto i numerosi disegni e le incisioni, in cui dava prova di stupefacenti abilità nella rapida formulazioni delle immagini, a guadagnargli l'ingresso nel numero dei massimi artisti del Seicento italiano"<sup>173</sup>.

In quegli anni, l'attenzione per il Castiglione parve calamitare altri studiosi: Bernheimer, attratto dalle iconografie inconsuete dell'artista, ne ricercava le fonti nei testi classici e biblici al fine di indentificare quei soggetti che affrontavano tematiche complesse e dalla non facile decrittazione<sup>174</sup>.

Paradossalmente, furono maggiormente approfonditi gli studi sulla grafica che sull'operato pittorico dell'artista, al contrario di quanto più spesso capitò. E infatti, forte delle conclusioni di Blunt e Percy, il Wunder affrontò il problema dei disegni a penna con uno studio specifico nel 1960<sup>175</sup>.

---

<sup>166</sup> *Ibid.* e fig. 38.

<sup>167</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, pp. 62-128. I fogli di Francesco sono alle pp. 129-135.

<sup>168</sup> *Ivi*, pp. 136-149 e cat. E1-E31.

<sup>169</sup> *Ivi*, pp. 150-156 e cat. M1-M13.

<sup>170</sup> Per maggiori approfondimenti sulla questione vd. Dillon 1990, in particolare pp. 179-181, cui si rimanda anche per la bibliografia.

<sup>171</sup> Percy 1968. Vd. più avanti in questa tesi par. 3.5 nel capitolo 3 e schede nn. B27 e ss.

<sup>172</sup> In particolare vd. Newcome-Schleier 1978, 1981, 1982 e 1985.

<sup>173</sup> *Ead.* 1988b, p. 16.

<sup>174</sup> Berheimer 1951.

<sup>175</sup> Wunder 1960.

La situazione è esemplificata dallo stesso Luigi Salerno che, in un articolo di fondamentale importanza per i suoi risvolti, collocava Castiglione tra i pittori del dissenso, termine con cui egli intendeva “l’opposizione all’arte curiale o monarchica, al barocco in auge, alla intera società”<sup>176</sup>. Nelle due colonne dedicate al genovese, Salerno ricordava tra i dipinti solo la *Circe*, associandola al “tipo mitologico della strega”<sup>177</sup>, mentre ben più spazio era dato alle incisioni, in particolare ai rami realizzati ad acquaforte, attenzione collegata certamente alla carica di direttore dell’allora Calcografia Nazionale di Roma<sup>178</sup>. Nella tecnica incisoria, “cioè nell’uso di acidi che mordono e trasformano il metallo”, l’autore vedeva “lo spirito del laboratorio alchimistico [...] e il Grechetto fu uno sperimentatore di nuove tecniche, come dimostrano non solo le sue prove ad olio su carta, ma la sua stessa invenzione del monotipo”<sup>179</sup>. Di conseguenza, l’artista veniva letto da Salerno nell’ottica di una “simpatia per la morale stoica e [...] per la filosofia magica”<sup>180</sup>.

Il catalogo del 1982 di Paolo Bellini si poneva sulla scia degli studi incisorici che, dopo le classificazioni del ’54 di Blunt e del ’71 della Percy, avevano visto le trentasette stampe malamente illustrate nel volume del ’77 curato da D’Amico e dedicato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna e gli appunti del Lewis che nel corso degli anni ’70 si erano diffusi negli ambienti statunitensi<sup>181</sup>. Bellini riteneva certe sessantatré incisioni, alle quali ipotizzava di aggiungere altre diciotto acqueforti<sup>182</sup>. La ricatalogazione comportava per lo storico una nuova lettura dei soggetti e delle tecniche, con una conseguente volontà di ricondurre in chiaro gli elementi che egli considerava indispensabili per la comprensione dell’artista: un certo ricorso al mistero (buio, notte, caverne), ossia a “una serie di accorgimenti che favoriscono l’esito estetico”<sup>183</sup>; l’uso di zone d’ombra che determinano la concentrazione visiva in determinati punti; l’affollamento di cose e animali “utile all’artista per creare quell’apparente confusione che permette, come si diceva più sopra, un riconoscimento graduato e la partecipazione dello spettatore”<sup>184</sup>; il silenzio che investe le scene. Questi quattro elementi erano, per Bellini, necessari per superare l’idea convenzionale di arte:

---

<sup>176</sup> Salerno 1970, p. 34. Su Salerno vd. anche Prohaska 2014, Weston 2014 e Volpi 2019.

<sup>177</sup> Salerno 1970, p. 41.

<sup>178</sup> Weston 2014, p. 18. Lo studioso avrebbe preso le redini dell’Istituzione nel 1967.

<sup>179</sup> Per tutte queste citazioni vd. Salerno 1970.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> Su questi due testi vd. *L’opera incisa* 1982, pp. 21-22 cui si rimanda per la bibliografia.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 30.

come egli stesso affermava, quella delle incisioni del Grechetto è “un’arte, in definitiva, che non svela misteri, ma riporta la consapevolezza sulla loro presenza, come di una realtà ineliminabile sullo sfondo della quale ha luogo ogni altra comprensione. Qualcosa che, incomprendibilmente, fa comprendere”<sup>185</sup>.

Nello stesso anno Timothy Standring dedicò al Castiglione la sua tesi di dottorato discussa poi a Chicago<sup>186</sup>. Nonostante siano passati più di trent’anni, per tutti coloro che intendano scavare a fondo sul problema Grechetto questa rimane uno degli studi più articolati che si conoscano a riguardo, in mancanza di una monografia recente. La tesi, in tre volumi, si presentava suddivisa cronologicamente nelle fasi della vita dell’artista ed era corredata da un catalogo comprendente novantasette tele<sup>187</sup> e centodiciassette illustrazioni. Il testo puntava l’attenzione su alcuni aspetti preponderanti, come ad esempio l’operato del Paggi, la cui biografia e il cui pensiero venivano attentamente vagliati<sup>188</sup>, le frequentazioni romane nel circolo di Agostino Tassi<sup>189</sup>, i contatti col mondo fiammingo<sup>190</sup> e l’attività degli anni mantovani<sup>191</sup>. Ciononostante, si dovrà mettere in discussione la datazione di alcune opere, che studi più recenti hanno ricondotto a momenti diversi della vita del genovese<sup>192</sup>.

Nel 1990 fu dedicata all’artista la prima ampia retrospettiva, curata da Gianvittorio Dillon nei locali dell’Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova<sup>193</sup>, con un catalogo fornito di schede per trentadue tele, venti disegni e cinquantacinque incisioni, più un regesto finale con tutti i documenti conosciuti curato da Lauro Magnani e Timothy Standring<sup>194</sup>. In quelle pagine, la biografia dell’artista fu redatta da Standring<sup>195</sup>. Il saggio riepilogava le acquisizioni recenti sul pittore, a partire dalla data di morte<sup>196</sup>, mettendo fine alle dispute

---

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>186</sup> Standring 1982.

<sup>187</sup> *Ivi*, vol. 2, pp. 284-455.

<sup>188</sup> Standring 1982, vol. 1, pp. 58-78.

<sup>189</sup> *Ivi*, pp. 94-101. La frequentazione con il Tassi era stata proposta già da Ann Percy (Percy 1971, p. 25).

<sup>190</sup> Standring 1982, pp. 79-88, 151-153 (de Wael) e *passim*.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 188-218.

<sup>192</sup> Come, a puro scopo esemplificativo, l’identificazione, poi rivelatasi erranea, di Lorenzo Raggi nel ritratto che restituisce l’immagine di Ottaviano Raggi e di Giovan Battista Raggi nel *Ritratto di armigero* oggi riattribuito a Ludovico David. Sulle opere vd. in questa tesi figg. 136 e 143 e paragrafi 4.9.1, 4.9.2 e 4.9.3. A sua difesa, potremmo comunque ricordare che lo storico è stato impossibilitato a visionare alcuni dipinti, tra cui quelli citato.

<sup>193</sup> *Il Genio* 1990.

<sup>194</sup> Magnani, Standring 1990a.

<sup>195</sup> Standring 1990a.

<sup>196</sup> Standring 1990a, p. 28 nota 76: si tratta di un documento che attesta la morte del Castiglione a Mantova il 5 maggio del 1664, ritrovato nell’Archivio Storico Diocesano della cittadina da Ezia Gavazza e Lauro Magnani.



che la collocavano nel 1663 o nel 1665. Questo aiutava senz'altro nella riproposizione delle conoscenze fino ad allora raccolte, ma lasciava aperti numerosi dubbi su alcuni dei pareri avanzati, quali ad esempio la possibilità indimostrabile che il Castiglione, dopo la morte del maestro Giovan Battista Paggi<sup>197</sup> nel 1627, fosse partito per Roma già tra il 1627 e il 1631<sup>198</sup>, quand'egli è invece attestato negli Stati delle anime di Sant'Andrea delle Fratte solo a partire dal 1632<sup>199</sup> e alle convocazioni dell'Accademia di San Luca dal 1633<sup>200</sup>. Interessante rimaneva, tuttavia, la rilettura dei documenti inerenti il soggiorno napoletano<sup>201</sup>. Standing, in aggiunta, tendeva a sottolineare la dimestichezza, attestata da testimonianze scritte e ravvisabile persino in certe tendenze pittoriche e compositive, con la dimensione teatrale<sup>202</sup>, cui sicuramente Grechetto dovette attingere come fonte per le sue composizioni. Molto più spazio era dato agli ultimi anni di vita dell'artista, meglio documentati, e ai rapporti della corte con Mantova<sup>203</sup>.

Nello stesso volume, il saggio di Laura Tagliaferro analizzava l'evoluzione degli studi di ambito grafico<sup>204</sup>, prima di mettere in luce in modo estremamente oculato come nella grafica del pittore non si potesse esclusivamente parlare di dipendenza dai modelli dell'insegnamento del Paggi<sup>205</sup>, ma piuttosto occorresse porre l'accento più marcatamente sulle influenze fiamminghe, rimandando agli esempi del Van Dyck e di Rubens.

Le particolari iconografie del Grechetto hanno dato il via a una lunga serie di studi che hanno la loro punta di diamante nelle pagine di Lauro Magnani. In particolare, nell'analisi

---

<sup>197</sup> Per restituire una personalità al Paggi cfr. Newcome-Schleier 1985 e Lukehart 1987, 1993 e 2019.

<sup>198</sup> Standing 1990a, p. 14: "Dopo aver ricevuto una preparazione di base sul piano tecnico e teorico il Castiglione partì per Roma tra il 1627 e il 1631, molto verosimilmente con l'intenzione di allargare gli orizzonti della sua cultura." Mi sembra molto più convincente l'ipotesi avanzata in Borroni, Algeri 1979, pp. 84-85, per cui il Grechetto alla morte del primo maestro abbia rivolto il proprio interesse alla bottega dello Scorza. Si ricordi, poi, che lo Scorza morì proprio nel 1631, e questo potrebbe essere stato uno dei validi motivi che, tra gli altri, avrebbero potuto spingere Castiglione a partire per Roma per completare la sua formazione, come già avevano fatto altri artisti genovesi. Sulla questione vd. par. 2.5 nel capitolo 2.

<sup>199</sup> Percy 1967, p. 675. Cfr. Magnani, Standing 1990a, p. 253.

<sup>200</sup> Cfr. Magnani, Standing 1990a, p. 253. Vd. capitolo 3 in questa tesi per la presenza a San Luca.

<sup>201</sup> Standing 1990a, pp. 15-17. Nel testo sono riportate due testimonianze pubblicate anni prima in Strazzullo 1954, p. 144 e *Id.* 1955, p. 20.

<sup>202</sup> Standing 1990a, p. 16: "Sebbene questi documenti siano indicativi essenzialmente della reputazione e della condotta del Castiglione, attestano anche la sua familiarità con il teatro italiano di improvvisazione del Seicento, le cui poetiche, come si vedrà, esercitarono una notevole influenza sul suo modo di concepire le immagini".

<sup>203</sup> *Ivi*, pp. 21-24.

<sup>204</sup> Tagliaferro 1990, pp. 155-156.

<sup>205</sup> *Ivi*, pp. 157-158. Posizione già presa, come ricordato qualche pagina fa, dalla stessa Ann Percy (Percy 1971, pp. 12-25).

sulla pittura ligure della seconda metà del Seicento licenziata nello stesso 1990 e condotta assieme a Ezia Gavazza e Federica Lamera<sup>206</sup>, egli ha evidenziato quale portata influente abbiano avuto i testi di poesia e letteratura e le frequentazioni di ambito romano (soprattutto del circolo dei Barberini e di Agostino Mascardi) e genovese (i contatti con Anton Giulio Brignole Sale e con i cenacoli intellettuali della Superba) sull'indomita capacità dell'artista di trasporre pittoricamente temi e argomenti affrontati in simili contesti<sup>207</sup>. Da ciò deriverebbe la possibilità non solo di poter leggere alcune opere d'arte in chiave ermetico-alchemica<sup>208</sup>, bensì di assimilare i soggetti trattati dal pittore a partire dal primo soggiorno romano alle sensibilità libertine degli intellettuali da lui frequentati negli anni '30<sup>209</sup>. Magnani avrebbe poi riconfermato la propria opinione in un convegno del 2011 sul libertinismo erudito a Genova definendo quello di Castiglione un "vedere filosofico"<sup>210</sup>, una "*philosophia perennis* riconducibile alle fonti primigenie dell'antica sapienza *pagana, ebraica e cristiana*"<sup>211</sup>.

Partendo dalle posizioni di Lauro Magnani, Giacomo Montanari ha realizzato un'accurata disamina sulle biblioteche genovesi in età moderna e il loro impatto sulla formazione di una determinata cultura artistica<sup>212</sup>. Dopo aver passato in rassegna le maggiori raccolte librerie della Superba e averne analizzato un particolare caso quale quello della biblioteca del Collegio dei Gesuiti<sup>213</sup>, la ricerca ha condotto all'esame dei volumi presenti nella collezione personale di Giovan Battista Paggi<sup>214</sup>. Da qui Montanari ha formulato una serie di ipotetiche letture di alcuni quadri di Grechetto, affermando la stretta correlazione tra la trattazione di determinati argomenti nei libri del Paggi e la presenza di particolari ermetismi nella pittura di Giovanni Benedetto<sup>215</sup>. Tra i testi l'autore ha segnalato i *Basilica Chymica* di

---

<sup>206</sup> Gavazza, Magnani, Lamera 1990. Per i contributi delle due studiose cfr *supra*.

<sup>207</sup> Magnani 1990, in particolare pp. 258-264.

<sup>208</sup> Ribadita più recentemente in Lavaggi 2001.

<sup>209</sup> Cfr. Magnani 1990, pp. 262-279.

<sup>210</sup> Gli atti del convegno sono stati pubblicati tre anni dopo: *Pensiero anticonformista* 2014. Il saggio di Magnani è alle pp. 215-234 (Magnani 2014).

<sup>211</sup> Beniscelli 2014, p. 11.

<sup>212</sup> Montanari 2015.

<sup>213</sup> *Ivi*, pp. 109-140.

<sup>214</sup> *Ivi*, pp. 140-150. Alla casa studio del Paggi è stato dedicato anche un saggio da parte di Valentina Frascarolo (Frascarolo 2013).

<sup>215</sup> Montanari 2015, pp. 150-169.

Oswald Croll<sup>216</sup>, *Della Tramutatione metallica sogni tre* di Giovan Battista Nazari, *La esposizione di Geber filosofo* di Messer Giovanni Bracesco e *Il Magico Mondo de gli Heroi* di Cesare della Riviera<sup>217</sup>. In particolare, l'analisi si è soffermata sul secondo volume, dal cui brulicante universo bucolico Castiglione avrebbe tratto l'ispirazione per l'ambientazione e i soggetti delle sue più famose incisioni e altresì avrebbe ricavato la conoscenza perfetta del mondo naturale quale *conditio sine qua non* per quella umana<sup>218</sup>. Parimenti, egli avrebbe ereditato dalla lettura del terzo testo in lista la scelta di inserire spesso un'erma con sopra non la figura di Pan, bensì quella di Demogorgone<sup>219</sup>. Divinità poco nota, ella racchiuderebbe in sé il potere dell'unitarietà primigenia della natura. Intorno a questa l'autore fa ruotare un'interessante rilettura di alcuni motivi impliciti nell'arte del genovese<sup>220</sup>.

Anche Laura Stagno, nei suoi studi di iconografia sull'arte genovese, non ha potuto fare a meno di confrontarsi con l'operato del Nostro<sup>221</sup>, inserito nell'ambito della riflessione sull'inesorabile trascorrere del tempo e sulla vanità delle cose terrene. Secondo la storica dell'arte il tema, ravvisabile nelle acqueforti e nei dipinti della maturità, e in particolare nella *Vanitas* di Kansas City<sup>222</sup>, è affrontato in una modalità che può essere compresa solo alla luce delle sue frequentazioni letterarie. Viene, soprattutto, evocata la figura di Agostino Mascardi con i suoi *Discorsi sopra la tavola di Cebete Tebano*, considerata fonte primaria per gli elementi del famoso *Genio* castiglionesco, riletto "spostandone i termini di celebrazione al livello eticamente più alto di esaltazione del vero sapere, al quale pochi accedono" <sup>223</sup> e che può spiegarsi solo con l'accettazione delle influenze subite durante i

---

<sup>216</sup> *Ivi*, pp. 154-155.: "dove l'idea del viaggio e dell'incontro con la multiforme identità della natura, degli animali e del mondo (macrocosmo) – tema onnipresente nella produzione artistica del Castiglione – non è altro che un percorso alla scoperta dell'identità e della conoscenza dell'animo umano (microcosmo)".

<sup>217</sup> *Ibid.* Sulla questione cfr. in questa tesi par. 3.2 e 3.3 del capitolo 3 e par. 4.3 e ss. del capitolo 4.

<sup>218</sup> Cfr. *ivi*, pp. 160-161, ove l'autore pone come riferimento i *Quattro Elementi* di collezione Doria e l'*Allegoria della Vanità* di Kansas City.

<sup>219</sup> *Ivi*, pp. 162-164. Ancora una volta l'autore è debitore del suo maestro Magnani, che aveva già proposto questa identificazione in Magnani 1990, p. 267 senza il riferimento dotto al volume.

<sup>220</sup> "Gio. Benedetto appare pertanto un vero e proprio demiurgo attraverso cui si attua il processo creativo, una personificazione di quel dio unico, Demogorgone, capace di racchiudere in sé tutte le caratteristiche dei quattro elementi e del mondo naturale e rappresentato spesso nella tradizione della ricerca ermetico – alchemica come il filosofo alla ricerca del principio stesso della natura nella cosiddetta *coniunctio oppositorum*." (*ivi*, p. 169).

<sup>221</sup> Per Castiglione vd. Stagno 2010, pp. 91-104.

<sup>222</sup> Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Omnia Vanitas*, olio su tela, 1640-1650, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. Per quest'opera vd. scheda n. A24 in questa tesi.

<sup>223</sup> Stagno 2010, p. 102. La lettura completa dell'incisione è alle pp. 99-102.

suoi vari soggiorni dal pittore, inserito a pieno titolo nella corrente del dissenso romano<sup>224</sup>. La Stagno ha ribadito, così, la rilevanza che “ebbe l’ambiente romano e più specificatamente barberiniano, ove operava <<le puissant réseau genois>> e cui l’artista era vicino anche per il tramite dei Raggi suoi protettori e committenti, con l’esempio fondante dell’opera di Poussin”<sup>225</sup>. La riflessione sulla morte si intreccia all’operare delle arti e della filosofia di fronte all’ineluttabile avanzata del tempo: come nella *Vanitas* sopracitata, e in particolare nella maschera in bella vista nel quadro, che si trasforma nella “sintesi del concetto di *Theatrum mundi*, centrale per tutta la cultura barocca [...]. Essa anticipa, dunque, quale implicito commento sullo status di tutto ciò che è raffigurato in primo piano, il giudizio sulla vanità del mondo”<sup>226</sup>.

Proseguendo sul medesimo filone aperto da Magnani, Dalma Frascarelli<sup>227</sup> ha confrontato l’acquaforte *Diogene cerca l’uomo* del Metropolitan di New York (fig. 102)<sup>228</sup> col dipinto di Madrid dal soggetto simile, proponendo di modificare il titolo di quest’ultimo in *Diogene trova l’uomo*<sup>229</sup>, con un’argomentazione che spinge sull’effettiva presenza umana all’interno del quadro e sulla cui ipotesi si ritornerà più avanti in questa tesi<sup>230</sup>. Per ora basti annunciare che la lettura avanzata si risolve in chiave estremamente ottimistica rispetto a quella più tradizionale, che vede nel quadro una critica al mondo umano così come nell’incisione<sup>231</sup>. Allo stesso modo, sono proposte delle interessanti disamine iconografiche in relazione alla *Temporalis Aeternitas* di Los Angeles (fig. 130)<sup>232</sup>, per la quale l’autrice suggerisce, oltre al tradizionale accostamento a Guercino e Poussin, un’ascendenza non solo neoplatonica, richiamando i testi del Ficino, ma anche riferimenti nascosti alla cabala e al mondo ebraico<sup>233</sup>. La studiosa ha inoltre consigliato di contestualizzare le celebri *Circi* del Castiglione in una cultura, quella del dissenso, oggetto dell’ottima disamina della

---

<sup>224</sup> *Ivi*, pp. 91-93.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 104. La lettura della tela è alle pp. 102-104, figg. 82-84.

<sup>227</sup> Frascarelli 2016, pp. 69-73.

<sup>228</sup> Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Diogene cerca l’uomo*, acquaforte, 1640-1645, New York, Metropolitan Museum of Art.

<sup>229</sup> Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Diogene cerca l’uomo*, olio su tela, 1645-1655, Madrid, Museo del Prado.

<sup>230</sup> Cfr. paragrafo 4.5 nel capitolo 4 e scheda n. A22 in catalogo.

<sup>231</sup> Cfr. *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127 per il dipinto e cat. 63 pp. 205-206 per l’acquaforte.

<sup>232</sup> Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Temporalis Aeternitas*, olio su tela, 1655 ca, Los Angeles, J. Paul Getty Museum. Cfr. paragrafo 4.8 nel capitolo 4 di questa tesi per un approfondimento.

<sup>233</sup> Frascarelli 2016, pp. 192-206.

Frascarelli, segnalando ulteriori possibili assonanze tra le sue pitture e la filosofia di Giordano Bruno<sup>234</sup>.

Nel suo recente volume sul mercante d'arte Pellegrino Peri, nativo di Genova ma attivo a Roma tra gli anni '60 e '90 del XVII sec., Loredana Lorizzo ha sottolineato quanto questi abbia costituito un punto di riferimento per il secondo soggiorno romano del Nostro<sup>235</sup>, e in generale per tutti coloro che si cimentarono nell'ambito della pittura di genere, con particolare riferimento alla natura morta e al paesaggio<sup>236</sup>. La biografia di Castiglione stesa da Nicola Pio ricorda in due punti il legame che si era stretto tra i due conterranei: alla fine degli anni '40<sup>237</sup>, al suo ritorno in città, e in un diverbio scoppiato tra i due sul vano, all'interno della bottega del Peri, ritenuto migliore per dedicarsi all'attività pittorica<sup>238</sup>. Nell'inventario dei beni di Pellegrino redatto il 20 luglio 1699 erano presenti anche alcuni dipinti attribuiti al pittore<sup>239</sup>.

Alla studiosa si deve anche un'analisi della committenza di Alessandro Rondinini e della consorte Felice Zacchia che ha fatto emergere nuova documentazione riguardo il primo soggiorno romano del Castiglione e ha proposto un ulteriore affondo sulla cultura eterodossa romana<sup>240</sup>.

Il contributo più importante degli ultimi anni per gli studi sul Grechetto è costituito dal catalogo co-curato da Standring e Clayton nel 2013, che si concentra essenzialmente

---

<sup>234</sup> *Ivi*, pp. 127-138. Si approfondirà questo argomento più avanti nelle schede dedicate alle opere e nel paragrafo 4.7 del capitolo 4.

<sup>235</sup> Lorizzo 2010, pp. 25, 28, 78 e nota 92.

<sup>236</sup> L'autrice svela, attraverso la pubblicazione del libro dei conti del mercante, che in realtà egli possedeva anche opere a soggetto mitologico o religioso come contraccambio di un prestito monetario da lui effettuato in precedenza su richiesta di un artista indigente. Tra coloro che avevano fatto domanda e ottenuto denaro figurano Gaspard Dughet, il Baciccio e Filippo Lauri.

<sup>237</sup> Lorizzo 2010, p. 25, con annessa bibliografia: "Niccolò Pio attesta inoltre che Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, rifugiatosi nell'Urbe dopo un diverbio con alcuni suoi committenti genovesi, <<si pose a lavorare nella bottega da Pellegrino Peri, pubblico rivenditore di quadri vicino alla Piazza Agonale>>. L'esordio dovrebbe collegarsi al secondo soggiorno romano, documentato nel 1647."

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 28, con annessa bibliografia: "Un indizio di come essa [la bottega] fosse strutturata è fornito però da Niccolò Pio nella già menzionata biografia di Castiglione, nella quale si ricorda che l'artista si oppose a Pellegrino il quale <<veduto [...] il suo bel fare, volle più volte portarlo a dipingere nella stanza di sopra, ma egli che aveva il suo arguto fine di esser pubblicamente veduto per incontrare qualche sorte propria del suo merito, sempre rispondeva voler stare in bottega>>. Come si evince dalle parole di Pio, il negozio era dunque distribuito su due piani e prevedeva, al piano superiore, un laboratorio in cui i pittori lavoravano, lontano da occhi indiscreti, a quella produzione di opere di <<genere>> che arricchivano il venditore".

<sup>239</sup> Cfr. *ivi*, nota 92 p. 78: "*Animali di Castiglione*" e una "*Pecora di Castiglione originale*", assieme a una "*Copia di Castiglione per dritto*". Sul documento completo cfr. *Ead.* 2003, pp. 159-174.

<sup>240</sup> *Ead.* 2015; Giometti, Lorizzo 2019, pp. 37-72. Per l'argomento vd. paragrafo 3.5 nel capitolo 3 in questa tesi.

sull'apparato grafico: ne consegue che vengano lasciati *en passant* la dimensione più prettamente pittorica e qualsiasi riferimento all'iconografia e alla committenza, mentre nuove proposte biografiche vengono avanzate. L'effettiva ricchezza del volume consiste nella presentazione di all'incirca novanta fogli autografi dai fondi di Sua Maestà la regina Elisabetta II d'Inghilterra<sup>241</sup>, ove una buona parte è costituita da schizzi a olio su carta. I disegni non sono, tuttavia, presentati con accurate schede di catalogo aggiornate, ma fungono da illustrazioni inserite all'interno dei saggi. La scelta di concentrarsi sull'aspetto disegnativo è stata giustificata dai due storici come unica via da percorrere per ricostruire l'*iter* biografico dell'artista<sup>242</sup>, suddiviso in cinque grandi sezioni cronologiche<sup>243</sup>. Il Castiglione da loro presentato ricalca, esasperandola, la biografia da "pittore maledetto" di Nicola Pio<sup>244</sup>: risse, tentativi di omicidio, fughe rocambolesche di città in città, una storia che rischia di ricadere a volte nel romanzato e che ad avviso di chi scrive andrebbe riletta con meno enfasi e ponendosi nell'ottica di una determinata condizione culturale, quale quella in cui veniva a trovarsi il Pio mentre redigeva le sue *Vite*. Pur partendo da simili premesse, si tratta di un'ottima indagine sui fogli inglesi, specialmente quando gli autori sottolineano l'abitudine da parte del Grechetto di trarre spunti iconografici da altri<sup>245</sup>. Questa attitudine non è però considerata sotto l'aspetto di una grande capacità eclettica e prensile che si esplica nel disegno e viene elaborata già a livello visivo e mentale, bensì come uno stadio iniziale da cui poi egli si sarebbe sempre più distaccato con la maturità<sup>246</sup>. Ciò accade per le *Teste orientali* ispirate a Rembrandt<sup>247</sup>, o per il fascino poetico delle opere dalla tematica agreste e filosofica di Poussin<sup>248</sup>, a riguardo del quale manca, all'interno del

---

<sup>241</sup> Castiglione *Lost Genius* 2013, p. 7.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 30: "The best way to understand the chronology of Castiglione's drawings is to imagine how individual sheets might reflect the evolution of his efforts to paint in oils with boar-bristle brushes directly onto paper."

<sup>243</sup> I titoli delle sezioni sono i seguenti: *YOUTH: Genoa, 1609-C.1630, DEVELOPMENT: Rome, C.1630-C.1637, MATURITY: Genoa and Rome, c.1637-1652, RECOGNITION: Genoa, 1652-1659, LAST YEARS: Mainly Genoa and Mantua, 1659-1664.*

<sup>244</sup> Cfr. Pio 1977, p. 177: "era più temuto che amato, anzi più malveduto che desiderato".

<sup>245</sup> Il discorso (*Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 37-49) inizia dalla considerazione dell'influenza del Ribera nel periodo napoletano, per poi allargarsi ai più ampi contesti.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 45: "By responding to such a diversity of artistic sensibilities as Bernini, Titian and Rembrandt, the young artist was testing the waters in search of his own language".

<sup>247</sup> *Ivi*, cat. 37-49, pp. 82-91. Al cat. 11 è anche presentato uno studio del Castiglione da un *Tronie* di Rembrandt. Il genovese si sarebbe ispirato a questi precedenti per le sue *Teste orientali*. Cfr. a riguardo par. 4.2 nel capitolo 4.

<sup>248</sup> Cfr. *ivi*, soprattutto pp. 45-49.

testo, qualsiasi appunto riguardo la componente più prettamente poetica e letteraria<sup>249</sup>.

E' da ribadire che l'attenzione degli studiosi si sia negli ultimi anni concentrata perlopiù sull'attività incisoria. Lo testimoniano le due tesi di dottorato recentemente discusse a Londra da Anita Viola Sganzerla<sup>250</sup> e a Ginevra da Alexandra Blanc<sup>251</sup>.

Anche due piccole retrospettive, tenutesi di recente a Genova<sup>252</sup> e a Torino<sup>253</sup>, sono state focalizzate sulle incisioni dell'artista.

Le ricerche finora discusse hanno, dunque, ravvivato negli ultimi anni l'interesse per il Grechetto, che era già stato ricondotto, assieme ad altri suoi contemporanei, sotto la definizione di "artista controcorrente" in occasione del convegno *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*<sup>254</sup>, riprendendo la celebre definizione del Salerno<sup>255</sup>. La situazione ha visto concentrare gli sforzi sia sul fronte dei rapporti di collaborazione e committenza<sup>256</sup> che su quello dei particolari soggetti trattati da questi artisti<sup>257</sup>.

Si aggiunga, inoltre, l'esempio proposto dalla monografia sul pittore Andrea De Leone, la cui autrice Miriam di Penta, dopo aver acutamente analizzato l'influsso di Castiglione, e non solo, sulla grafica del napoletano<sup>258</sup>, ha proposto di ravvisare in parecchi fogli inglesi attribuiti al genovese la mano, difficilmente distinguibile, del De Leone<sup>259</sup>. Illuminante risulta la proposta di portare nuovamente all'attenzione degli storici un documento processuale in cui il Grechetto è attestato come frequentatore dell'*entourage* artistico di Andrea Sacchi prima della sua partenza per Napoli nel 1635, con l'oculato suggerimento di

---

<sup>249</sup> Sull'argomento cfr. in questa tesi capitolo 3.

<sup>250</sup> Sganzerla 2014. La storica dell'arte si è concentrata sull'attività del Nostro tra il 1645 e il 1655, date delle due versioni della *Temporalis Aeternitas*. Su quest'ultimo argomento ha pubblicato anche un breve articolo (*Ead.* 2017). Ringrazio la studiosa per aver gentilmente inviato un *abstract* della sua tesi e a Peter Lukehart per averne discusso con me.

<sup>251</sup> Blanc 2017. La studiosa ha anche ottenuto una borsa di postdottorato di due anni (2017-2019) alla Swiss National Science Foundation con l'obiettivo di realizzare un catalogo ragionato delle stampe di Grechetto, progetto che al momento non ha dato luogo ad alcuna pubblicazione in merito.

<sup>252</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 2016.

<sup>253</sup> *Le invenzioni* 2017.

<sup>254</sup> *I pittori del dissenso* 2014.

<sup>255</sup> Cfr. *supra*. Vd. Anche Prohaska 2014 e Weston 2014.

<sup>256</sup> Albi 2014.

<sup>257</sup> Cfr., tra gli altri, Frascarelli 2014.

<sup>258</sup> Di Penta 2016, pp. 25-29 e 32-37.

<sup>259</sup> Cfr. *ivi*, p. 33: "L'elevato numero di disegni da ricondurre alla mano di Andrea De Leone conservati fra le carte attribuite a G. B. Castiglione nelle raccolte reali inglesi [...] fa supporre una partecipazione del napoletano alla bottega romana del genovese e, forse, un tacito accordo fra i due pittori finalizzato a ritagliarsi una nicchia nel mercato di questo genere di dipinti". Il parere della studiosa spinge dunque a rivedere il catalogo dei quasi 90 fogli del 2013.

rinnovare lo studio di simili documentazioni<sup>260</sup>. La fonte non è inedita: era già stata citata, ma non ampiamente, dallo Standring nel catalogo del 1990, e accettata dallo storico come attendibile risorsa per decretare che i dipinti del Castiglione non fossero frutto di richiesta da parte di una particolare clientela<sup>261</sup>.

Nel 2012 la National Gallery di Washington aveva dedicato a Giovanni Benedetto una esposizione curata da Jonathan Bober e dedicata a disegni e stampe, in parte provenienti dalle collezioni del museo<sup>262</sup>. L'estate 2020 avrebbe dovuto essere l'occasione per riportare all'interno delle sale dell'istituzione il Barocco genovese, ma la retrospettiva è stata rimandata a causa del Covid-19. Della tanto attesa mostra *A Superb Baroque. Art in Genoa 1600-1750* è, tuttavia, stato reso disponibile il catalogo<sup>263</sup>. A fronte delle tante ed eccellenti opere esposte, dispiace in questa sede e con grande sorpresa sottolineare la qualità non eccelsa delle schede, mancanti di bibliografia completa e aggiornata e di un qualsiasi riferimento iconografico, nel caso del Nostro un difetto non da poco<sup>264</sup>. Un'occasione mancata per proporre la versione più aggiornata dei circa trent'anni di studi che la separano dalle fruttuose e fondamentali esposizioni del 1992.

La conclusione che si evince da questo sintetico *excursus* è la necessità di uno studio che prenda definitivamente in considerazione la possibilità di una committenza forbita e con particolari richieste da espletare. Ciò porterebbe di conseguenza a prendere in considerazione sotto una nuova luce le particolari scelte iconografiche e tematiche dell'artista che possono sembrare fuori dal comune. A ciò andrebbe aggiunta una

---

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 27 e nota 95. Archivio di Stato di Roma, Tribunale criminale del Governatore, Processi, vol. 302, 22 marzo 1635 e giorni seguenti, 893-1007. Gli atti processuali del Tribunale Comunale del Governatore di Roma sono stati parzialmente pubblicati da Bertolotti 1884, pp. 176 e ss., mentre il testo del processo è stato reso noto parzialmente da Curti 2003, pp. 141-157 e Vannugli 2003 e più di recente analizzato da Tiziana Zennaro all'interno della sua tesi di dottorato (Zennaro 2017, I, pp. 75-108), elaborato che, date le difficoltà della situazione emergenziale, non si è stati purtroppo in grado di reperire e consultare. In questa occasione è stato riletto e ritrascritto interamente dall'originale nella nostra Appendice Documentaria, n. 1.1.

<sup>261</sup> Standring 1990a, p. 15 e nota 15: "Del resto il Castiglione veniva indicato in un documento giudiziario del 1635, come uno <<Il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe>>, a motivo della sua vasta produzione di questo genere e, per di più, si ha l'impressione che la maggior parte di questi suoi dipinti fosse destinata ad un mercato di collezionisti relativamente modesti e non fosse eseguita su commissione". Per una diversa opinione sull'argomento vd. più avanti in questa tesi paragrafi 3.3 e 3.4 nel capitolo 3.

<sup>262</sup> *The Baroque Genius of Giovanni Benedetto Castiglione* (Washington, National Gallery of Art, luglio 2012), a cura di J. Bober.

<sup>263</sup> *A Superb Baroque 2020*.

<sup>264</sup> Cfr. a esempio la scheda del *Diogene* del Prado di Jonathan Bober (*ivi*, cat. 43 pp. 188-189).



riconsiderazione degli studi ultimi di Lauro Magnani e di Giacomo Montanari e delle proposte interculturali di Dalma Frascarelli, e in generale dei circoli intellettuali frequentati dal genovese e dalle cui idee avrebbe potuto trarre ispirazione, così da poter ricreare il contesto in cui le sue composizioni si sarebbero generate. Un approfondimento sui periodi romani, ricostruibili anche attraverso la definizione degli apporti degli artisti attorno cui avrebbe gravitato Castiglione, aiuterebbe, inoltre, nella strutturazione di un catalogo di dipinti, disegni e stampe. Si arriverebbe così a mettere un punto fermo nello studio della produzione dell'artista.

Queste sono le istanze dalle quali è partita la ricerca di cui queste pagine sono il prodotto.

## **2. Pittura a Genova tra il 1596 e il 1631**

Lunedì 23 marzo 1609<sup>265</sup>: Giovanni Benedetto Castiglione, terzo dei nove figli di Giovanni Francesco Castiglione di Pantaleone e di Giulia Varese di Bartolomeo<sup>266</sup>, viene battezzato nella chiesa genovese dei Santi Nazario e Celso, nota anche come Santa Maria delle Grazie, in un quartiere popolato perlopiù da famiglie emigrate o discendenti da progenitori di area greco-bizantina<sup>267</sup>. Undici anni dopo, martedì 21 aprile 1620, sarà il fratello Salvatore Castiglione a essere battezzato, ma nella Cattedrale di San Lorenzo<sup>268</sup>.

A questo giro di anni, Genova presenta già una serie di innovazioni artistiche che la rendono un terreno fertile per nuove esperienze, forte della sua politica economica e culturale.

### **2.1 Appunti sul Cinquecento**

Dopo un inizio di secolo burrascoso, il Cinquecento è un periodo di grande prosperità per la città. Sotto la guida di Andrea Doria (Oneglia 1466- Genova 1560), al potere dal 1528, la Superba gode di un respiro dopo le invasioni straniere e vede rinnovare il suo tessuto urbanistico con gli interventi del perugino Galeazzo Alessi<sup>269</sup> (Perugia, 1512- 30 dicembre 1572). La nuova Genova, con la mole dell'imponente Santa Maria Assunta di Carignano e il progetto dell'asse viario di Strada Nuova, oggi via Garibaldi<sup>270</sup>, è il riflesso di un governo repubblicano stabile e duraturo, che ha i suoi risvolti anche in ambito demografico, con l'aumento considerevole di quasi diciannovemila unità dal 1530 al 1570<sup>271</sup>. La presenza di

---

<sup>265</sup> Alfonso 1972, p. 41.

<sup>266</sup> *Ibid.* Giovanni Francesco Castiglione è forse un notaio, dal momento che uno dei suoi figli, Giovan Battista, è ricordato come tale. E' abbastanza usuale all'epoca che tale mestiere passi di padre in figlio.

<sup>267</sup> Newcome-Schleier 1978, p. 171. Sulle origini della famiglia Castiglione si è discusso molto. Meroni (1973, 2, p. 53) ipotizza che i Castiglione non siano genovesi e Standring (1982, p. 6, nota 2) propone, sulla scia di una lettera di Salvatore ad Agostino Doria pubblicata da Meroni (1971, 1, pp. 73-77), che la famiglia abbia radici savonesi.

<sup>268</sup> Alfonso 1972, p. 42.

<sup>269</sup> Vd. *Galeazzo Alessi* 1975 e i più recenti Magnani 2018 e Montagni 2018, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

<sup>270</sup> Cfr. Gorse 1997 con bibliografia.

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 308 e nota 31 p. 309.

Perino del Vaga (Firenze, 23 giugno 1501- Roma, 19 ottobre 1547), a capo di una fiorentina bottega e a servizio del Doria, contribuisce a svecchiare la produzione pittorica della città, aggiornandola sulle ultime conquiste della maniera moderna<sup>272</sup>. Ad Angelo di Michele detto il Montorsoli (Montorsoli, 1507- Firenze, 1563) si deve l'importazione dei modelli fiorentini e michelangioteschi nella scultura locale, sia di carattere monumentale che ornamentale<sup>273</sup>. Anche l'estrema versatilità di Giovan Battista Castello detto il Bergamasco (Trescore Balneario o Lovere, 1526- Madrid, 3 giugno 1569), allievo di Aurelio Busso, formatosi, quest'ultimo, presso Polidoro da Caravaggio e attivo perfino a Roma e a Mantova, favorisce senz'altro l'estrema fioritura artistica della città, con la sua libera interpretazione ad affresco, e non solo, di temi raffaelleschi imbevuti di formazione lombarda<sup>274</sup>, così come con l'attività di architetto e progettista per i principali cantieri<sup>275</sup>. Si ricordi, tuttavia, che questi interventi mirano essenzialmente a ridefinire i rapporti con la vecchia nobiltà del *Libro d'Oro*, per cui la stessa Strada Nuova si presenta, difatti, come un'enorme scena teatrale<sup>276</sup>, una via non di scorrimento, ma corte esterna dei palazzi aristocratici di rappresentanza.

Un'esperienza artistica del tutto autonoma può ormai dirsi avviata, tra gli altri, sotto i nomi celebri di Luca Cambiaso, Bernardo Castello e Giovanni e Taddeo Carlone.

Se Giovanni (Rovio, ?- Genova, *ante* 1576), scultore di "arabeschi e fogliami"<sup>277</sup>, uno di quei marmorari lombardi che sono soliti trasferirsi stagionalmente nel genovese<sup>278</sup>, è considerato l'iniziatore della grande e fortunata bottega dei Carlone, Taddeo (Rovio 1543?- Genova, 25 marzo 1615) eredita dal padre il mestiere lapicida<sup>279</sup>, con un talento maggiore che gli procura commissioni di un certo rilievo nell'ambito della famiglia del condottiero Andrea Doria. Sposato nel 1583 con Geronima Verri<sup>280</sup>, da ella ha molti figli iniziati al

---

<sup>272</sup> Cfr. in particolare: Parma Armani 1997, pp. 79 e ss.; *Perino del Vaga* 2004; Pesenti 2005; Pierguidi 2010.

<sup>273</sup> Manara 1959 e Spalla, Ansaldo 2014 con bibliografia.

<sup>274</sup> Caraceni Poggi 1970, pp. 241-264 con bibliografia precedente; Boccardo 2007; Pesenti 2008; Sanguineti 2018, pp. 6-23.

<sup>275</sup> Per l'attività di architetto del Bergamasco cfr. Rosso Del Brenna 1967 e 1975 e Magnani 2003b cui si rimanda per i riferimenti.

<sup>276</sup> Gorse 1997, p. 312 e *passim*. Per l'innalzamento della nuova via di prestigio viene rasa al suolo la contrada della Maddalena, il vecchio quartiere del postribolo pubblico.

<sup>277</sup> Soprani 1674, p. 273.

<sup>278</sup> Langosco 2019, p. 25.

<sup>279</sup> Per la sua biografia vd. Bartoletti 1997 e il più recente Langosco 2019, cui si rimanda per la bibliografia aggiornata.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 29 e nota 36 p. 31 con bibliografia.

disegno, una parte dei quali ben presto attivi come pittori, permettendo così la continuazione della linea familiare dei Carlone di Rovio<sup>281</sup>.

L'attività del Cambiaso (Moneglia, 18 ottobre 1527- San Lorenzo de El Escorial, 6 settembre 1585) è stata analizzata a più riprese<sup>282</sup>. Come frescante, egli medita dapprima sui modelli clementini e raffaelleschi, per poi volgersi verso uno stile influenzato dall'esperienza locale di Alessi e del Bergamasco, di cui diventa amico, formando un linguaggio autonomo, ricco d'inventiva e drammaticità, un riferimento costante per tutte le successive generazioni di pittori liguri<sup>283</sup>. La sua produzione su tela, perlopiù a carattere sacro, dimostra particolari reverenze verso prototipi veneti e correggeschi che, in appoggio alle istanze tridentine e portati all'estremo nei notturni della maturità, preludono agli esiti luministici del Caravaggio, pur avendo una ben definita entità di sperimentazione<sup>284</sup>. Il lume di candela, difatti, "si rivela lontano dalla luce direzionata che individua le forme allo sguardo oggettivo di Caravaggio che comprende in una realistica unità lo spazio virtuale del dipinto, inusitata nel costruito apparire della scena cambiasesca"<sup>285</sup>.

Bernardo Castello (Genova, 1557- 4 ottobre 1629), fratello minore di Giovan Battista Castello detto il Genovese, miniatore e da non confondersi con il Bergamasco cui abbiamo accennato poc'anzi, è una figura per la quale si necessiterebbe di uno studio aggiornato<sup>286</sup>. Allievo dapprima del Semino e poi del Cambiaso, è amico del poeta savonese Gabriello Chiabrera<sup>287</sup> e di Giovan Battista Marino, conosciuto durante uno dei suoi soggiorni a Roma all'inizio del nuovo secolo<sup>288</sup>. La sua pittura, colta ed estremamente intrisa di legami con la letteratura e la poesia contemporanea, apre già le porte a una delle tendenze più

---

<sup>281</sup> I Carlone sono normalmente suddivisi tra il ramo dei Carlone di Rovio e quello dei di Scaria, in Val D'Intelvi (Damiani Cabrini 1997, pp. 56-57 con bibliografia). Sui Carlone di Rovio vd. in generale Bartoletti, Damiani Cabrini 1997 e *La terra dei Carlone* 2019.

<sup>282</sup> Su Cambiaso, in generale, vd.: *Luca Cambiaso* 1956; Suida Manning 1958; Longhi 1979, pp. 4 e ss.; Magnani 1995 e *Luca Cambiaso* 2007 cui si rimanda per una bibliografia più approfondita.

<sup>283</sup> Sugli affreschi di Cambiaso vd.: Torriti 1966; Profumo Mueller 1974; Biavati Frabetti 1984; Montanari 2015a con bibliografia.

<sup>284</sup> Sulla produzione sacra e precaravaggesca del Cambiaso vd.: Isarlo 1935 e 1955; Magnani 2007a; Zennaro 2018; Magnani 2019 con bibliografia.

<sup>285</sup> Magnani 2019, p. 29.

<sup>286</sup> L'ultimo testo approfondito è la monografia del 1989 della Erbentraut. Tra i saggi più recenti sul Castello si segnalano Lukehart 2012 e Zanelli 2015.

<sup>287</sup> Ne rimane un ricco scambio epistolare: Spotorno 1838.

<sup>288</sup> Per l'attività romana di Castello cfr.: *ivi*, pp. 119 e *passim*; Brugnoli 1957; Anselmi 2001; Rotatori 2020, p. 311.

caratteristiche della pittura genovese barocca, la confluenza di temi e la stretta vicinanza tra pratica artistica e poetica.

## **2.2 Il primo Seicento**

Se il XVI è un secolo d'oro per l'economia e la società genovese, nel XVII la situazione politica non si rivela altrettanto favorevole.

Nei primi decenni del Seicento la città risente ancora della prosperità del Cinquecento, ma all'indomani del 1627 la situazione scema e Genova finisce per spofondare in un lento, inesorabile ma dorato declino.

Dopo essersi liberata del giogo francese per opera dell'ammiraglio e condottiero Andrea Doria, nel Cinquecento la Superba ha stretto profondi legami con la Spagna, assicurandosi l'affluenza dei tesori amerindi nei propri porti e l'arricchimento dei mercanti locali.

La Repubblica internazionale del denaro è il termine con il quale si è soliti definire "la lobby sovra-statuale nella quale i banchieri genovesi occupavano un ruolo di spicco"<sup>289</sup>: in fondo il Seicento è anche il secolo dei banchieri liguri, protagonisti assoluti delle dispute e delle lotte, intestine o a carattere internazionale, che dilanano l'Europa.

Alla ricchezza di inizio secolo fa tuttavia da contraltare una situazione che col passare degli anni si palesa come sempre più spinosa. La liberazione dalle truppe francesi nel 1528 era stata ottenuta da un *golpe* appoggiato da Madrid. Da allora la corte spagnola invade costantemente e in modo sempre più arrogante la politica della Superba, che si ritrova ridimensionata e costretta nella prospettiva di diventare un semplice sbocco sul mare per la Lombardia "hispanica". Non è un caso se la storia politica genovese del XVII secolo sia costellata di dispute e tentativi di colpi di stato e se d'altro canto la società per bene, di fronte alle fauci divoratrici della Spagna, si divida tra una fazione estremista, favorevole alla lotta diretta e conclamata, e una più cauta che si serve di strumenti politici e diplomatici<sup>290</sup>. Se quindi da un lato la città tenta di limitare il più possibile l'ingerenza della corte madrilenica, dall'altro deve anche scontrarsi con le brame di conquista dei Savoia: la lotta contro Torino avrà il suo culmine nella prima (1625) e nella seconda guerra savoina (1672), per concludersi poi con l'annessione da parte del Regno di Sardegna di tutti i territori liguri

---

<sup>289</sup> Pizzorno 2018, p. 389.

<sup>290</sup> Per un approfondimento cfr. *ivi*, pp. 231-238 con bibliografia.

nel 1815. Arrendersi a Torino significherebbe non solo perdere la propria egemonia, ma riconsegnarsi nelle mani francesi, la cui ombra, durante la Guerra dei Trent'anni, si allunga su tutta Europa. La Francia è ben informata di tutte le sollevazioni che si verificano nella Superba e si pone spesso come fronte liberatore dagli sfruttatori spagnoli. D'altra parte, lasciare che sia la Spagna a occuparsi delle facezie politiche liguri farebbe di Genova un'enclave completamente dipendente dagli Asburgo. Nonostante i duri colpi che Vittorio Amedeo Savoia assesta contro la Repubblica nel 1625<sup>291</sup>, alla fine Genova resiste e lo scacchiere politico italiano ed europeo rimane il medesimo, anche per intervento di Roma, interessata a mantenere lo *status quo*<sup>292</sup>.

Eppure proprio nel 1627, dopo la vittoria sui Savoia, il "secolo dei Genovesi" tramonta. Non possiamo dimenticare, difatti, la gravosa situazione ristagnante dell'impero spagnolo, costretto a dichiarare più volte bancarotta e a sospendere i pagamenti alle banche genovesi. La crisi monetaria, che già nella prima metà del Seicento ha messo in agitazione, se non fatto tremare pesantemente, il sistema finanziario ligure, si unisce alla peste che tra il 1656 e il 1657 costringe in ginocchio Genova, così come altri territori della Penisola. Questo che si è appena delineato è un quadro semplificato<sup>293</sup> e tuttavia ben rende il contesto storico nel quale si vanno a inserire le vicende oggetto di questo studio. Se da un punto di vista politico ed economico il Seicento si rivela un secolo di dissesto e di alta tensione per la Superba, esso è paradossalmente un vero e proprio *siglo de oro* per l'arte e la cultura, in cui la Lanterna della città illumina tra i punti più alti della produzione artistica italiana ed europea.

### **2.3 Barocchi, Caravaggio, Rubens**

---

<sup>291</sup> Sulla prima guerra savoina vd. Bruzzo 1938.

<sup>292</sup> Sul ruolo di Roma vd. Pizzorno 2018, pp. 369 e ss.

<sup>293</sup> La questione è ben più complessa, essendo le stesse famiglie aristocratiche suddivise al loro interno e in lotta tra partiti avversi.

Nel 1596 arriva da Urbino una *Crocifissione* firmata da Federico Barocci<sup>294</sup> (Urbino, 1528/1535- 30 settembre 1612) (fig. 1). Richiesta dai Senarega per la cappella di famiglia nella Cattedrale di San Lorenzo<sup>295</sup>, la pala rimanda al modello tizianesco omonimo della chiesa di San Domenico ad Ancona<sup>296</sup>, da cui si discosta per la presentazione della croce in diagonale. Alla scena assistono la Vergine e il giovane Giovanni sulla destra, verso il lato cui Cristo è rivolto, mentre San Sebastiano, al quale era dedicata la cappella prima dell'acquisizione del patronato da parte dei Senarega<sup>297</sup>, è testimone spirituale dell'evento. L'opera presenta tutte le caratteristiche tipiche della pittura devozionale baroccesca, dall'uso suggestivo delle tinte cromatiche, qua afferenti al modello del Tiziano maturo, al



1. Federico Barocci, *Crocifissione*, 1596, olio su tela, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, Cappella Senarega

controllo dell'espressività, ottenuto dalla fusione di colore e gestualità, col fine di generare emozione e compartecipazione nel fedele. Attinendosi alle richieste avanzate dal committente<sup>298</sup>, Barocci sottolinea il tema della speranza nella salvezza finale come consolazione per l'anima, in rimando alla funzione di cappella sepolcrale.

Quella che si raggiunge è un'intensa espressione spirituale dei moti dell'animo, anticipazione di una svolta naturalistica ormai alle porte anche a Genova.

Una maggiore influenza sul corso nuovo della pittura ligure l'avrà la figura del Caravaggio (Milano, 29 settembre 1571- Porto Ercole, 18 luglio 1610).

<sup>294</sup> Sommariva 2000; Emilani 2008, I, p. 20; Magnani 2009, pp. 172-183 cui si rimanda per la bibliografia. Già con i toscani può dirsi preparato il terreno per le nuove esperienze artistiche locali: sull'argomento cfr. Spione 2017a, in particolare pp. 71-73 e figg. 1-6 pp. 71-75 con bibliografia.

<sup>295</sup> Sulle vicende della committenza della cappella Senarega in San Lorenzo vd. Bury 1987 e Sommariva 2000.

<sup>296</sup> Wethey 1969, I, cat. 31, pp. 85-86.

<sup>297</sup> Bury 1987, pp. 340-341 e note 46 e 56 pp. 350-351.

<sup>298</sup> *Ivi*, pp. 342-343 con bibliografia.

Il 6 agosto del 1605 Michelangelo Merisi è in città<sup>299</sup>, a seguito della fuga da Roma per il ferimento del notaio Mariano Pasqualone de Accumulo in Piazza Navona<sup>300</sup>. Il soggiorno si conclude entro il 24 agosto<sup>301</sup>, quando l'artista, dopo aver rifiutato di partecipare alla decorazione di una loggia per Giovanni Andrea Doria, principe di Melfi, e non Marcantonio come erroneamente ritenuto in passato<sup>302</sup>, fa ritorno nell'Urbe. La rete di conoscenze e



2. Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il, *Ecce Homo*, 1609?, olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco

amicizie in seno alla famiglia Doria ritorna spesso nelle committenze del lombardo: recentemente è stato proposto che la tela con *l'Ecce Homo* di Palazzo Bianco (fig. 2) sia stata eseguita nel 1609, durante il periodo che l'artista trascorre in Sicilia, per Giannettino Doria, figlio del principe di Melfi, divenuto proprio in quell'anno vescovo di Palermo<sup>303</sup>. Questi avrebbe avuto la possibilità di conoscere Caravaggio direttamente a Roma quando il 16 maggio del 1605 vi si sarebbe recato in occasione del conclave che avrebbe poi eletto Paolo V Borghese<sup>304</sup>.

D'altra parte, l'ammirazione dei Genovesi per il Merisi si può desumere dal fatto che

la Superba è la prima città, dal punto di vista cronologico, in cui sia ricordata una copia da un suo dipinto<sup>305</sup>. Si tratta della copia dell'*Incredulità di San Tommaso* (originale nella quadreria Giustiniani e oggi a Postdam) che figura nelle collezioni di Orazio Di Negro già nel 1606, quando viene ricordata nel diario di Bernardino Bizoni, segretario di Vincenzo

<sup>299</sup> Macioce 2003, p. 169, Il doc 209. È Fabio Masetti, oratore estense a Roma, a darne notizia.

<sup>300</sup> *Ivi*, p. 167, Il doc 202.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 172, Il doc 215.

<sup>302</sup> Per l'identificazione del personaggio e le varie opinioni della critica cfr. Stagno 2019, in particolare pp. 115-116 con bibliografia.

<sup>303</sup> Da ultimo cfr. Orlando 2019c, soprattutto pp. 63-66 cui si rimanda per un approfondimento bibliografico. Sul quadro di Palazzo Bianco vd. anche Besta, Priarone 2019, con bibliografia precedente, che ne riassumono la storia critica e attributiva a partire dalla sua riscoperta nel 1953 nei depositi di Palazzo Rosso.

<sup>304</sup> Orlando 2019c, p. 63.

<sup>305</sup> Terzaghi 2007, p. 307 e Marengo, Orlando 2019, p. 78.



Giustiniani<sup>306</sup>, cugino del Di Negro, e il cui autore, il genovese Cesare Corte, viene identificato nell'inventario nel 1618 dei beni della famiglia nella villa "dello Scoglietto" a Fassolo<sup>307</sup>. Una seconda copia dello stesso si ritrova *ab antiquo* nelle collezioni di Giovanni Vincenzo Imperiale<sup>308</sup>, fatto che attesta una certa fortuna in ambito locale del soggetto<sup>309</sup>. A questi esempi si aggiungono le due copie dell'*Ecce Homo* di Arenzano<sup>310</sup>, forse su commissione di Giannettino Doria come riproduzione da una delle tele siciliane ricondotte al cosiddetto "ciclo di Giacomo"<sup>311</sup>, e dell'*Incoronazione di spine* di Rivarolo, probabilmente per mano di Cesare Corte<sup>312</sup>.

Si rammenti, inoltre, che la Liguria ospita in antico varie tele di mano del Caravaggio.



Sull'altare maggiore dell'oratorio di Consente d'Albenga sarebbe dovuto arrivare per volontà del banchiere Ottavio Costa il *San Giovanni Battista nel*

3. Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il, *Martirio di Sant'Orsola*, 1610, olio su tela, Napoli Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, Collezione Intensa Sanpaolo

<sup>306</sup> Bizoni 1606 (ed. 1942), p. 141: "Il signor Orazio del Negro ha due quadri di Raffaele e uno di Tiziano uno dei quali ebbe a Roma dal Marchese di Riano, un altro del Correggio e una copia del San Tomaso del signor Vincenzo, di Caravaggio".

<sup>307</sup> Santamaria 2018, p. 131: "un quadro de parmi 6 e 4 ½ con suo ornamento di noce un San Tomaso che mette la mano nel costato e Cristo con due altre figure di mano di Cesare Corte copia di Michelangelo Caravaggio". Per l'inventario completo: Archivio Doria, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Economia (ADG), 245, busta 53, fasc. F, 1618. Su Cesare Corte cfr. Boggero 1990; Sanguineti 1999; Boggero 2004; Stagno 2014; Marengo, Orlando 2019a, p. 79.

<sup>308</sup> Marengo, Orlando 2019, pp. 80 e 81 con bibliografia. Sulla collezione Imperiale cfr. Boccardo 2004d e Montanari 2015a, *passim*.

<sup>309</sup> Marengo, Orlando 2019a, p. 81. È il caso dello Strozzi, di cui si parlerà più avanti in questo capitolo.

<sup>310</sup> Per l'opera vd. A. Cabella in *Caravaggio in Piemonte* 2010, p. 34 e Marengo, Orlando 2019a, pp. 86-90 cui si rimanda per una bibliografia più approfondita.

<sup>311</sup> Definizione con la quale si intende un ciclo di quattro tele sul tema della Passione commissionate al Merisi dal patrizio messinese Nicolò di Giacomo nel 1609. La nota è stata pubblicata in Saccà 1907, p. 64. Sul dipinto, inserito nel periodo messinese dell'artista, vd. Gregori 2010, p. 28; Papi 2016a, p. 22; Marengo, Orlando 2019, pp. 87-90.

<sup>312</sup> Pesenti 1992, p. 77 e fig. p. 76; Marengo, Orlando 2019a, pp. 90-91 e cat. 12, tav. 3.

*deserto*, oggi a Kansas City, sostituito in realtà da una copia<sup>313</sup>, mentre per Marcantonio Doria viene realizzato a Napoli nel 1610 il celebre *Martirio di Sant'Orsola* (fig. 3, oggi nella Collezione Intesa Sanpaolo) per il tramite dell'agente Lanfranco Massa<sup>314</sup>.

Poco prima del 1664 giunge poi in casa di Francesco Maria Balbi la prima versione della *Conversione di san Paolo* della cappella Cerasi, oggi in collezione Odescalchi a Roma<sup>315</sup>.

L'affluenza di copie e originali del Merisi nelle terre liguri è all'origine di quella spinta verso un linguaggio naturalistico che pone le basi del rinnovamento della pittura locale nella prima metà del XVII secolo.

Agli albori del Seicento, anche Pietro Paolo Rubens (Siegen, 28 giugno 1577- Anversa, 30 maggio 1640) è spesso a Genova. Il pittore fiammingo, che in una lettera del maggio 1628 ribadisce il suo affetto verso la città<sup>316</sup>, trascorre nella Superba alcuni ma significanti mesi durante il suo soggiorno italiano. Anna Orlando ha recentemente sostenuto che l'artista vi sia stato almeno quattro volte: nell'ottobre 1600 insieme al duca di Mantova per i bagni di mare a Sampierdarena; qualche giorno all'inizio del 1604; nell'ottobre-novembre del 1605 per la collocazione della *Circoncisione* (fig. 4) *in situ*; un'ultima comparsa nell'estate del 1607<sup>317</sup>.

Quando approda per la seconda e per ora unica accertata volta nella Repubblica nel 1604, Rubens è al quarto anno in Italia, già al servizio dei duchi di Mantova. Sta rientrando dalla Spagna, dove è stato inviato come emissario diplomatico dai Gonzaga, e si ferma in città per rivolgersi a uno dei banchieri genovesi a cui i suoi patroni mantovani lo hanno

---

<sup>313</sup> Su questo episodio di committenza Costa cfr. tra gli altri e con bibliografia: Spezzaferro 1974; M. Gregori in *The Age of Caravaggio* 1985, pp. 300-303; Rowlands 1996, p. 219; Vannugli 2000, p. 66; Costa Restagno 2004, pp. 68 e 123-124; Terzaghi 2007, pp. 295-298; *Ead.* 2008, pp. 45-51; Papi 2016b; Terzaghi 2016a; A. Marereau De Galan, R. Girnius in *Dentro Caravaggio* 2017, pp. 114-117; Montanari 2019, pp. 104-106.

<sup>314</sup> "Un quadro di Sant'Ursula con cornice del Caravaggio" (Delfino 1985, p. 95). Il dipinto, spedito il 27 maggio del 1610, arriva a Genova il 18 giugno. Sull'argomento vd. da ultimi e con bibliografia precedente Boccardo 2017; A. Denunzio in *L'ultimo Caravaggio* 2017, cat. 1 pp. 100-103; Santamaria 2019; Marengo, Orlando 2019a, pp. 91-92.

<sup>315</sup> Cfr. da ultimi e con bibliografia: F. R. Pesenti in *Genova* 1992, cat. 19 pp. 110-111; *Il Caravaggio* 2006; Marengo, Orlando 2019, pp. 92-93 con note. L'opera è vista nel 1664 dall'inglese Sir Philip Skippon che la ricorda nel suo diario (Boccardo 2006, pp. 90-92), ma è menzionata per la prima volta negli inventari Balbi solo nel 1682 (*ivi*, p. 90).

<sup>316</sup> "Sono stato più volte a Genova et avuto intrinsechezza grand[emen]te con alcuni personaggi eminenti di quella repubblica": Ruelens, Rooses 1904, IV, p. 423 oppure Cotta 1987, p. 323. Per una edizione aggiornata delle lettere e degli scambi epistolari di Rubens durante il soggiorno italiano vd. Morselli 2018. Sul soggiorno italiano di Rubens da ultimo cfr.: in generale *Rubens* 2016; Jaffé 2016; Morselli 2019; Orlando 2020c con bibliografia precedente.

<sup>317</sup> Orlando 2020c, pp. 50 e 58-64 con bibliografia. I documenti al momento riscontrati permettono di accertare la presenza del fiammingo a Genova solo nel 1604.

indirizzato per il pagamento della trasferta madrilen<sup>318</sup>. Si suggella così il primo grande sodalizio tra la città e l'artista che si conclude con l'introduzione di quest'ultimo nell'entourage delle famiglie aristocratiche della Repubblica a partire dai fratelli Pallavicini. Nicolò Pallavicini è, difatti, il banchiere di Vincenzo I Gonzaga e il fratello di questi, Marcello, fabbricere e benefattore della chiesa dei Gesuiti di Genova, sarà il committente della grande pala della *Circoncisione*<sup>319</sup> (fig. 4), punto ineludibile nell'evoluzione stilistica di Rubens verso una piena predisposizione e consapevolezza di un gusto barocco anticipatore sui tempi. Se il tema è già prescelto nel 1596 e l'altare



4. P. P. Rubens, *Circoncisione*, 1605, olio su tela, Genova, Chiesa dei Gesuiti o del Gesù, altare maggiore

maggiore, su cui l'opera viene posizionata, è consacrato il 26 ottobre 1604, la tela giunge

<sup>318</sup> Boccardo 2004a con bibliografia.

<sup>319</sup> Bellori 1672, p. 223; G. Frabetti in *Rubens e Genova* 1977, cat. 5 pp. 221-229; Jaffé 1989, cat. 54 p. 157; G. Frabetti in *Genova*, p. 255; Jaffé 1992, pp. 25-26 e fig. 2; P. Boccardo in *Van Dyck a Genova* 1997, cat. 18 pp. 190-191; Mulazzani 1997, pp. 178-179; Amoretti, Plomp 1998, cat. 320 p. 208; A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 1 pp. 56-57, C. Paolini in *Rubens* 2016, cat. 15, pp. 132-133 con bibliografia precedente; Orlando 2020c, pp. 60-61 e fig. 13 p. 60 con bibliografia.

*in loco* nel novembre del 1605<sup>320</sup> e viene esposta nel dicembre del medesimo, in tempo per la festa della Circoncisione del primo gennaio<sup>321</sup>.

Gli storici si sono a lungo divisi sul luogo effettivo in cui il grande olio viene dipinto, se Mantova, come a lungo ha sostenuto la critica genovese<sup>322</sup>, o più verosimilmente a Roma,



dove l'artista è già giunto nei primi mesi del 1605, almeno stando a una lettera spedita ad Annibale Chieppio, segretario del duca di Mantova<sup>323</sup>. Stupefacenti e coraggiose, le suggestioni luministiche dell'olio insieme al carattere soprannaturale della manifestazione divina, alla varietà dei gesti e dell'oratoria patetica delle figure monumentali, ai rimandi alla scultura classica intessuti alla conoscenza della pittura rinascimentale italiana lasciano stupiti e attoniti i Genovesi, non ancora abituati agli stilemi della nascente arte barocca.

5. P. P. Rubens, *I miracoli del beato Ignazio di Loyola*, 1619-1620, olio su tela, Genova, Chiesa dei Gesuiti o del Gesù, altare del transetto sinistro

<sup>320</sup> Per questi eventi si rimanda in dettaglio alla scheda di A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat.1 pp. 56-57; Orlando 2020c, pp. 60-61 e fig. 13.

<sup>321</sup> Come conferma il manoscritto della *Historia Domus* conservato a Roma presso l'Archivio storico della Compagnia di Gesù (ARSI): cfr. C. Paolini in *Rubens* 2016, cat. 15 p. 132. Il pittore sembra rientrato a Genova alla fine del 1605 in occasione del posizionamento dell'opera sull'altare per gli ultimi ritocchi: vd. Orlando 2020c, pp. 60-61 con bibliografia. L'ipotesi è stata avanzata da Cecilia Paolini (Paolini 2020), i cui risultati sono stati annunciati già in Morselli 2018, p. 195.

<sup>322</sup> Cfr. ancora una volta A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat.1 p. 56.

<sup>323</sup> C. Paolini in *Rubens* 2016, cat. 15, p. 132. Sulla realizzazione dell'opera a Roma concordano anche Montanari 2012, p. 48 e Anna Orlando nel suo ultimo intervento (Orlando 2020c, p. 60).

Per la medesima chiesa, Rubens dipinge più tardi anche la pala con *I miracoli del beato Ignazio di Loyola* (fig. 5), commissionata verosimilmente da Marcello Pallavicini nel 1619, per la cappella nella testata del transetto sinistro, di cui il fratello Nicolò ha ottenuto il giuspatronato<sup>324</sup>. Nonostante Pietro sia rientrato nelle Fiandre, il suo rapporto con Genova e con la famiglia Pallavicini non si esaurisce: il 23 marzo 1618 Nicolò, morto il 23 gennaio dell'anno successivo, fa da padrino (per procura) al secondo figlio del pittore<sup>325</sup>. Inoltre, qualche anno dopo, nel 1622, il tipografo Balthasar Moretus dà alle stampe ad Anversa la prima edizione dei *Palazzi di Genova*, pubblicata a spese di Rubens<sup>326</sup>. La raccolta sottolinea la particolarità delle dimore signorili della Repubblica ligure, caratterizzate da una forma cubica esternamente ma internamente uniche nel loro genere, belle e comode secondo le regole proposte dall'architettura antica, a differenza dei palazzi italiani eccessivamente grandi e opulenti. Non deve stupire quindi che il *fil rouge* che lega Pietro Paolo a Genova non si sia interrotto.

Quando egli dipinge la seconda pala per il Gesù ha già approntato una versione precedente del soggetto per la chiesa dei Gesuiti di Anversa<sup>327</sup>, in cui tuttavia il beato Ignazio (sarà santificato solo nel 1622) è mostrato specularmente rispetto alla tela italiana, che per dimensioni e personaggi si presenta anche ridotta. La grande teatralità delle figure, la proposta di una immissione in diagonale nella scena, alquanto cinematografica e movimentata, la varietà squillante di colori e luci concorrono a realizzare un impianto scenico elaborato e coinvolgente.

Durante i suoi spostamenti nel territorio genovese Rubens lascia in città modelli insuperati in tutti i campi della pittura, dalla ritrattistica al paesaggio, dal mito ai cartoni per gli arazzi<sup>328</sup>.

È il caso del *Ritratto di Giovan Carlo Doria a cavallo* (fig. 6) del 1606<sup>329</sup>, dove l'artista, partendo da prototipi tizianeschi, rivoluziona la tradizione del ritratto equestre

---

<sup>324</sup> Bellori 1672, p. 22; G. Frabetti in *Rubens e Genova* 1977, cat. 6 pp. 229-237; Jaffé 1989, cat. 517 p. 245; P. Boccardo in *Van Dyck a Genova* 1997, cat. 25 pp. 204-205; Mulazzani 1997, p. 183 e fig. 5 p. 187; Amoretti, Plomp 1998, cat. 321 p. 208; A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat.2 pp. 58-59; Orlando 2020c, pp. 64-65 e fig. 18 con bibliografia.

<sup>325</sup> Cfr. A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat.2, pp. 58 con bibliografia.

<sup>326</sup> Botto 1977, pp. 59-84; Poleggi 1977, pp. 91-109; *Viaggio in Italia* 2001, cat. 60-61, pp. 139-142; Hind 2002, pp. 184-185; Rott 2002; M. Palazzi in *L'Età di Rubens* 2004, cat.3, pp. 60-61 con bibliografia.

<sup>327</sup> Cfr. Jaffé 1989, cat. 480.

<sup>328</sup> Per l'elenco completo di opere rubensiane a Genova vd. Boccardo, Orlando 2004a, pp. 26-53.

<sup>329</sup> La bibliografia sul dipinto è sterminata. Si rimanda, dunque, ai principali contributi con bibliografia: Ratti 1766, p. 307 (come Van Dyck); Longhi 1939, pp. 123-130 (come Rubens); G. Frabetti in *Rubens e Genova*





6. P. P. Rubens, *Ritratto di Giovan Carlo Doria a cavallo*, 1606, olio su tela, Genova, Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola

presentando l'effigiato non di profilo, ma frontalmente, in dialogo diretto con lo spettatore. Il quadro intende celebrare l'entrata del Doria nell'Ordine di san Giacomo, le cui insegne vengono accordate dal re Filippo III di Spagna nell'estate nel 1606<sup>330</sup>. La posa del cavallo rimanda all'incisione di Antonio Tempesta dell'*Enrico IV di Francia*, la cui irruenza viene ripresa, e tuttavia riletta, insieme a tutta una costellazione di simboli animalistici e vegetali che riempiono il quadro amplificandone il messaggio in senso allegorico, trasformando il ritratto in un'effigie della fermezza e dell'abilità del cavaliere<sup>331</sup>. È un punto di non ritorno per la ritrattistica, in particolare per il cosiddetto *state portrait*, che d'ora in avanti dovrà fare i conti con l'opera rubensiana, subito assunta a modello sia a

Genova che in Europa.

Un'ultima considerazione la pongono i cartoni con le *Storie del console Decio Mure* realizzati "ad istanza delli Genovesi"<sup>332</sup>. Il 9 novembre 1616 il genovese Franco Cattaneo, residente ad Anversa, sottoscrive un contratto con l'arazziere di Bruxelles Jan Raes e il grossista d'arazzi Frans Sweerts d'Anversa per la realizzazione di due serie di arazzi con le

---

1977, cat. 2, pp. 206-214; Jaffé 1989, cat. 68 p. 160; G. Rotondi Terminiello in *Genova* 1992, cat. 150 pp. 253-254; Jaffé 1992, fig. 1 p. 24; P. Boccardo in *Van Dyck a Genova* 1997, cat. 24 p. 202; Mulazzani 1997, pp. 191-193 e fig. 14 p. 190; Amoretti, Plomp 1998, cat. 318 p. 207; F. Parodi in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 30 pp. 210-211; F. Simonetti in *Capodimonte* 2007, cat. 58 pp. 136-137; C. Paolini in *Rubens* 2016, cat. 32 pp. 168-169; F. Simonetti in *L'ultimo Caravaggio* 2017, cat. 16 pp. 146-147; F. Simonetti in *Van Dyck* 2018, cat. 1 p. 214; P. Boccardo in *A Superb Baroque* 2020, cat. 6 pp. 104-105.

<sup>330</sup> F. Parodi in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 30 p. 210.

<sup>331</sup> Per una lettura allegorica di tutti gli elementi vegetali e animali vd. C. Paolini in *Rubens* 2016, cat. 32, p. 168.

<sup>332</sup> Sull'argomento vd. Boccardo 2004b con bibliografia. La frase viene da una missiva del nunzio apostolico Guido Morra che il 9 novembre del 1617 scrive a Scipione Borghese: "Vidi che si lavorava quella tappezzeria del Decio console, che avisai a Ill.ma piacermi molto il patrone [...] ad istanza delli Genovesi". Per il passo completo vd. Forti Grazzini 1988, p. 53.

*Storie del console romano Decio Mure* su cartoni di Rubens<sup>333</sup>. I patroni- ossia i modelli- che l'artista concepisce, servendosi anche della mano dell'allievo Van Dyck, divengono poi veri e propri dipinti<sup>334</sup>. Ciò che ai fini del nostro studio interessa è che il Cattaneo svolge il ruolo di intermediario<sup>335</sup> in una grande commissione che vede coinvolta la bottega di Rubens per la realizzazione di progetti "d'alcuni Gentilhuomini Genovesi"<sup>336</sup>. Tuttora non si è in grado di identificare i committenti del ciclo, ossia non sappiamo se si tratti precisamente di una famiglia e quindi i Pallavicini, i Brignole, i Raggi o i Grimaldi, nei cui inventari figurano pezzi di tappezzeria attribuiti al fiammingo o al suo *atelier*, oppure di una società di affari composta da varie casate per cui i termini "Genovesi" e "Gentilhuomini Genovesi" meglio calzerebbero<sup>337</sup>. Sta di fatto che numerosi sono gli arazzi rubensiani di svariati soggetti documentati a Genova dalla metà del Seicento fino alla fine del secolo successivo<sup>338</sup> e che tali *exempla* forniranno all'arte genovese di pieno Seicento modelli stimolanti per la narrazione e il trattamento delle scene storiche e antiquarie<sup>339</sup>.

Sulla base di questi propositi, tra II e III decennio, fiorisce a Genova una promettente scuola locale, forte anche dei contatti col mondo lombardo<sup>340</sup> e con una maggiore preponderanza per il paradigma proposto dal Caravaggio e dai suoi seguaci.

Oltre alle suddette istanze, la particolare declinazione del caravaggismo nella Superba si deve anche ai viaggi di formazione che i singoli intraprendono per Roma e allo stanziamento per tempi più o meno lunghi di caravaggeschi a Genova. Dall'estate del

---

<sup>333</sup> Documento ricordato per la prima volta in Donnet 1897, pp. 67-68 e trascritto da Duverger 1976-1978, pp. 37-38.

<sup>334</sup> Per questi si rimanda a Boccoardo 2004b con bibliografia.

<sup>335</sup> Duverger 1976-1978, pp. 17-21 con bibliografia precedente.

<sup>336</sup> Lettera di Rubens a sir Dudley Carleton del 12 maggio 1618: "Aho fatto alcuni cartoni molto superbi a requisizione d'alcuni Gentilhuomini Genovesi li quali adesso si mettono in opera" (vd. Rooses, Ruelens 1898, II, p. 150 e Cotta 1987, pp. 85-86). La proposta di integrare i Raggi all'interno del gruppo dei gentiluomini si deve a Michael Jaffè (Jaffè 1983, p. 484). Per tale famiglia vd. paragrafi 4.9-4.9.4 nel capitolo 4 in questa tesi.

<sup>337</sup> Ipotesi riportate in Boccoardo 2004b, p. 106 cui si rimanda per eventuali approfondimenti.

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>339</sup> Per gli ultimi aggiornamenti sul rapporto tra Rubens e i Genovesi cfr. almeno Orlando 2020c.

<sup>340</sup> Si rimanda al catalogo *L'ultimo Caravaggio* 2017 per la questione dell'eredità e della declinazione caravaggesca tra Genova e Milano e per i rapporti tra le due città nel primo Seicento.

1621 ai primi mesi del 1625 Orazio Gentileschi<sup>341</sup>, assieme ai figli- ma non Artemisia<sup>342</sup>- è attivo al servizio delle più eminenti famiglie patrizie, come i Sauli e i Doria. Nel medesimo 1621 anche il francese Simon Vouet è a Genova, ospite dei Doria<sup>343</sup>, per poi spostarsi nel novembre dello stesso a Milano<sup>344</sup>, prima di rientrare a Roma nel 1622. Nonostante il breve soggiorno del pittore, che sta ormai stemperando i furori alla Merisi per volgersi verso una pittura dai toni più modulati e dalla stesura più vibrante, i suoi rapporti con i Genovesi rimangono vivi attraverso le commissioni che, a distanza, i Doria e i Raggi intraprendono<sup>345</sup>.

Caposcuola indiscusso della pittura ligure, Bernardo Strozzi (Campo Ligure o Genova, 1582- Venezia, 2 agosto 1644), nato Pizzorno e divenuto Fra Antonio dopo l'ordinazione sacerdotale nel 1599<sup>346</sup>, non deve essere etichettato come un semplice caravaggista. La sua pittura può essere compresa nella felice definizione di una terza via tra Rubens e Caravaggio<sup>347</sup>, grazie alla quale l'artista risale direttamente alla fonte delle due maniere, la pittura veneta caratterizzata dal colore come materia e strutturazione del dipinto, non esente, infine, dal dialogo con le opere carezzevoli del Procaccini diffuse in ambito genovese<sup>348</sup>. La scelta del trasferimento a Venezia negli ultimi anni di vita (dal 1633) non è, dunque, casuale, come la sua totale devozione agli esempi di Tiziano e Veronese

---

<sup>341</sup> Per uno studio recente sul soggiorno genovese dei Gentileschi vd. Orlando 2019e. La conferma della presenza di Orazio a Genova già tra il maggio e il giugno del 1621 si deve a una lettera datata 17 luglio di quell'anno e resa nota da Cecilia Mazzetti di Pietralata (Mazzetti di Pietralata 2011, p. 1858: ASR, Archivio Sforza Cesarini, I, 219). La partenza dalla Superba nel 1625, probabilmente causata dallo scoppio della guerra con Torino, è testimoniata da una missiva pubblicata da Marzia Cataldi Gallo (cfr. Orlando 2019e, pp. 152-153 con note).

<sup>342</sup> *Ivi*, pp. 164-168. L'ipotesi di un viaggio di Artemisia a Genova, alla luce degli ultimi ritrovamenti, non sembra più plausibile.

<sup>343</sup> Su Vouet a Genova vd. da ultimo e con bibliografia precedente Marengo 2019. L'artista vi arriva nel febbraio del 1621 (Amendola 2017, p. 444: Archivio Storico Capitolino di Roma, Archivio Orsini, III serie, ricevute, 1621, n. 244).

<sup>344</sup> Ciò si evince da una lettera che il francese indirizza a un membro della famiglia Doria (probabilmente Giovan Carlo) il 9 novembre del 1621. Nella missiva si attesta inoltre che a fargli da guida nella città meneghina è Giulio Cesare Procaccini (Brejon de Lavergnée 1980).

<sup>345</sup> Marengo 2019, pp. 203-204. Sui Raggi e la loro committenza vd. in questa tesi paragrafi 4.9-4.9.4.

<sup>346</sup> Sulle recenti acquisizioni per la biografia dello Strozzi vd. Marengo, Orlando 2019b con bibliografia e in generale *Bernardo Strozzi* 2019.

<sup>347</sup> Orlando 2019b, p. 114. Si rimanda al saggio completo per una visione approfondita dei vari campi di indagine dell'attività del Cappuccino.

<sup>348</sup> A. Morandotti in *L'ultimo Caravaggio* 2017, p. 145. In generale si può consultare l'intero catalogo della mostra per i rapporti tra il pittore bolognese naturalizzato milanese e lo Strozzi.





7. Bernardo Strozzi, *Vocazione di Pietro e Andrea* (copia da Caravaggio), 1608-1615 ca, olio su tela, collezione privata



8. Bernardo Strozzi, *Cristo e la samaritana*, 1613-1615 ca, olio su tela, collezione privata

nell'attività matura<sup>349</sup>. *La vocazione di Pietro e Andrea* (fig. 7)<sup>350</sup> è l'unica copia attestata che il Prete Cappuccino abbia eseguito da un originale del Merisi e si è recentemente proposto di collocarla durante un viaggio che l'artista avrebbe svolto a Roma entro il

<sup>349</sup> Da ultimo e con bibliografia cfr. Badiée Banta 2019.

<sup>350</sup> Sull'opera vd. i contributi più importanti con bibliografia: Marini 1983, p. 152 nota 76; *Id.* 1987, p. 412; G. Algeri in *Bernardo Strozzi* 1995a, cat. 23 pp. 142-143; Rotondi Terminiello 1995a, pp. 92-93, figg. 70-71; M. Lucy in *Bernardo Strozzi* 1995b, cat. 7 p. 19; Terzaghi 2010, p. 110 e fig. 6; *Ead.* 2017a, p. 86 e fig. 3; A. Orlando in *Bernardo Strozzi* 2019, cat. 14 pp. 212-213.

1610<sup>351</sup>, quando la tela del Caravaggio è forse esposta nella collezione romana di qualche magnate. Non si deve dimenticare che lo Strozzi è allievo di quel Cesare Corte, di cui si è trattato qualche pagina fa, noto per aver realizzato copie di dipinti caravaggeschi per la committenza ligure<sup>352</sup>. La tela con *Gesù e la samaritana* (fig. 8)<sup>353</sup> prelude, invece, ai futuri sviluppi dello stile più prettamente maturo. Il problema della datazione e della ricostruzione cronologica di punti fermi nell'attività dello Strozzi è risultato fondamentale per la critica: le formule nuove che l'artista sperimenta alla ricerca di una personale interpretazione del soggetto rendono la sua evoluzione stilistica discontinua, elaborata e certamente non priva di fascino.

Differente è la posizione di Domenico Fiasella detto il Sarzana (Sarzana, 12 agosto 1589-



9. Il Sarzana, Domenico Fiasella (detto il), *Cattura di Sansone*, olio su tela, collezione privata

Genova, 19 ottobre 1669), che trascorre un decennio di attività nell'Urbe, dal 1605/1606 alla fine del 1615/inizi del 1616, formandosi quindi sugli esempi romani del Caravaggio e venendo probabilmente in contatto con l'orbita del lombardo e sicuramente con quella dei suoi seguaci e dei committenti<sup>354</sup>. Riesce, difatti, a inserirsi nelle grazie dei Giustiniani, in particolare del marchese Vincenzo, e dei Massimi<sup>355</sup>. È un pittore estremamente ricettivo, la cui arte riflette

gli influssi che via via vengono a sommarsi in una parafrasi stilistica unica: dalle esperienze carraccesche, del Merisi e dei caravaggeschi italiani e stranieri nell'Urbe alle influenze dei Gentileschi e del Vouet a

<sup>351</sup> Sull'ipotesi di un viaggio a Roma dello Strozzi prima del 1617 vd. Orlando 2019d, pp. 212-221 e prima del 1610 cfr. Marengo, Orlando 2019b, pp. 27-29 con note.

<sup>352</sup> Vd. *supra*.

<sup>353</sup> Sanguineti 2001, p. 28, fig. 10 e A. Orlando in *Bernardo Strozzi* 2019, cat. 12 pp. 208-209.

<sup>354</sup> Per le acquisizioni più recenti sul Fiasella cfr.: *Domenico Fiasella* 1990 in generale; Donati 2008; Orlando 2019d, pp. 221-227 con bibliografia. Per le date del soggiorno romano, già menzionato correttamente dal Soprani (1674, p. 246), cfr. Dagnino 1990.

<sup>355</sup> Orlando 2019d, pp. 221-222 con note.

Genova. Sottili rimandi a tutti questi presupposti si mescolano nella *Cattura di Sansone* (fig. 9), dove al corpo statuario del giudice biblico si aggiungono stimoli di diversa derivazione, annotati già nelle fonti antiche e nelle descrizioni dell'Alizeri<sup>356</sup>.

Pittore colto e raffinato, profondamente attratto dal contesto culturale e letterario del *milieu* genovese, Luciano Borzone (Genova, 1590-1645) è amico di poeti e scrittori che ne lodano il lavoro a più riprese<sup>357</sup>. Gabriello Chiabrera, Pier Giuseppe Giustiniani, Bernardo Morando, Luca Assarino e Giovan Francesco Loredano non dissimulano il loro



10. Luciano Borzone, *Banchetto di Rosamunda*, anni '30 del XVII sec., olio su tela, collezione privata

plauso nei confronti di una pittura che tende alla resa del naturale, affrontando temi e soggetti desueti o in modalità del tutto originali<sup>358</sup>. Nelle sue *Fantasie Varie* Bernardo Morando lo definisce “Pittore,/ e Poeta [...] D’Alessandro, e d’Achille in un potresti/ Ritrar con tinte morte, e inchiostri vivi/ Più d’Apelle, e d’Omero, il volto e i gesti”<sup>359</sup>, mentre Luca Assarino nella *Stratonica* lo inserisce, insieme al Fiasella e a Giovan Battista Paggi, tra i pittori “di fama molto chiara”<sup>360</sup>. Si guardi alla tela con il *Banchetto di Rosamunda* (fig. 10)<sup>361</sup>. L’episodio è tratto dalla *Historia Longobardorum* di Paolo Diacono, un soggetto

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 226 e Alizeri 1875, p. 242. Per il dipinto, ora in collezione privata e proveniente probabilmente dalla quadreria di Palazzo Doria Spinola, vd. anche Donati 2008, fig. 80 p. 108 e nota 95 p. 132.

<sup>357</sup> Su Borzone vd. Manzitti 2015 con bibliografia e Orlando 2019d, pp. 232-239 con note.

<sup>358</sup> Per i rapporti tra Borzone e la letteratura cfr. da ultimo Manzitti 2015, pp. 47-85 con note.

<sup>359</sup> Si tratta del sonetto XII (Morando 1662, I, pp. 226-227 e Apro시오 1673, p. 549).

<sup>360</sup> Assarino 1662, p. 145. Cfr. anche Da Col 1981, pp. 22 e 27 e Manzitti 2015, nota 80 p. 64 per la trascrizione completa del passo, estratto dal terzo libro. Su Assarino cfr. par. 1.1 nel capitolo 1 in questa tesi, mentre sul Paggi vd. oltre paragrafo 2.5.

<sup>361</sup> Per l’opera, passata all’asta londinese di Christie’s al n. 40 il primo febbraio 1985, vd.: Castelnovi in *La pittura* 1987, p. 127; Manzitti 1989, p. 649; L. Ghio Vallarino in *Genova* 1992, cat. 17 p. 106; Manzitti 2008-



11. Luciano Borzone, *Diogene cerca l'uomo*, anni '30 del XVII sec., olio su tela, ubicazione ignota

affrontato spesso in ambito teatrale e nella poesia dell'epoca, ma quasi del tutto evitato dalla pittura, se non per quest'opera del Borzone, suggestionata da un tema raro e di natura prettamente letteraria. L'intenso naturalismo dei volti, del brano di natura morta sul tavolo, delle stoffe che abbigliano le figure è reso ancora più vivido da una pennellata corsiva e dall'uso di uno spazio indefinito ma costruito come un palcoscenico. L'artista non si sottrae neanche al trattamento di temi filosofici: nel *Diogene cerca l'uomo* (fig. 11)<sup>362</sup> di ubicazione ignota, lo spazio spoglio è occupato dalla figura del barbuto filosofo che avanza al lume di una lanterna. Non è un *unicum* né nell'orbita genovese<sup>363</sup> né nel catalogo dell'artista, tanto che un "Diogene che va cercando l'homo co la lanterna" è ricordato dal Soprani per un "Cavalier milanese" non identificato<sup>364</sup> e nell'inventario stilato nel 1649 alla morte di Geronima Balbi viene menzionato "Un

diogene con lanterna che cerca homini dell'istesso [Borzone]"<sup>365</sup>.

Allievo del Borzone e di Andrea Ansaldo, Gioacchino Assereto (Genova, 1600 ca- 28 giugno 1649) unisce in un linguaggio più fluido, non esente dalla pastosità del Rubens e dello Strozzi, la lezione caravaggesca con quella milanese del Cerano e del Procaccini<sup>366</sup>, i cui dipinti si possono ammirare in casa Doria, dove si tiene la rinomata Accademia<sup>367</sup>. Nel corso

---

2009, pp. 352-354; Manzitti 2015, cat. A90 pp. 202-203 e tav. XXVIII p. 141; F. Boggero in *A Superb Baroque* 2020, cat. 26 pp. 154-155.

<sup>362</sup> Tela resa nota da Franco Moro. Vd.: Moro 2010, p.18 e fig. 1 p. 26; Manzitti 2015, cat. A75 p. 194 e tav. XXXIII p. 147; *Ead.* 2020, p. 301 e fig. 4 p. 305.

<sup>363</sup> Sulla fortuna della figura di Diogene nel genovese e per i precedenti del *Diogene cerca l'uomo* del Grechetto vd. più avanti in questa tesi paragrafo 4.6 nel capitolo 4.

<sup>364</sup> Soprani 1674, p. 182.

<sup>365</sup> Boccardo 2004e, p. 167.

<sup>366</sup> Il *corpus* pittorico dell'Assereto è stato attentamente vagliato in Zennaro 2011. Cfr. inoltre il recente Orlando 2019d, pp. 239-243 con note.

<sup>367</sup> Soprani 1674, p. 168 e Zennaro 2001, I, p. 33. Sull'Accademia in casa Doria vd. oltre paragrafo 2.5.



della sua vita tuttavia si assommano svariati influssi, dai contributi dei fiamminghi e in particolare del Van Dyck fino a un influsso dei caravaggeschi nordici e un certo riberismo che si manifesta durante la maturità<sup>368</sup>. Il



*Giuseppe venduto dai fratelli* (fig. 12)<sup>369</sup>, per cui si è ipotizzato una

12. Gioacchino Assereto, *Giuseppe venduto dai fratelli*, anni '40 del XVII sec., olio su tela, collezione privata

datazione agli anni '40 del Seicento, dietro l'apparente taglio della scena, cela un impianto compositivo meditato e complesso, i cui i vari elementi sono però fusi tramite una pennellata modulata, dove i colori risultano più contenuti rispetto a esiti precedenti. L'obiettivo è esaltare la gestualità dei personaggi quale veicolo del messaggio, dal pianto di Giuseppe all'incrocio di mani sul tavolo, nell'adesione totale a un naturalismo più convinto e reale che ha reso Assereto un pittore tanto caro a Roberto Longhi, che di lui commenta: "Noi amiamo Gioacchino Assereto, e ci è parso che la prima generazione dei secentisti liguri non abbia avuto un pittore più ispirato, più brioso, più fervido di lui"<sup>370</sup>.

Il discorso, pur se in termini semplificati, non può certamente ridursi a questo punto. Sulla pittura genovese di questi anni influiscono senz'altro anche le componenti classicistiche dell'arte italiana del primo Seicento, esemplificate da Guido Reni (Bologna 1575-1642) e da Giovanni Lanfranco (Parma 1582- Roma 1647). Al di là delle collezioni private, le uniche due presenze "pubbliche" di Reni in Liguria si riducono al *Martirio di Santa Caterina*

<sup>368</sup> Orlando 2019d, pp. 241-242 con bibliografia. L'Assereto avrebbe avuto modo di vedere capolavori degli stranieri a Genova e anche a Roma, dove si reca nel 1639 (scheda biografica di L. Ghio Vallarino in *Genova* 1992, p. 91). Vd. anche Zennari 2001.

<sup>369</sup> Tela di collezione privata, presentata per la prima volta al pubblico in *Genova* 1992, cat. 5 p. 92 e fig. 5 p. 91 (scheda di L. Ghio Vallarino).

<sup>370</sup> Longhi 1929, p. 224.

d'Alessandria (1605) per la chiesa di Sant'Alessandro a Consente, su committenza di Ottavio Costa<sup>371</sup>, e la pala dell'Assunta (1617) per l'altare Durazzo nel transetto destro del Gesù di Genova<sup>372</sup>, opposta alla scenografica tela di Rubens con i *Miracoli del beato Ignazio di Loyola*<sup>373</sup> (fig. 5). Sempre a Ottavio Costa si deve la commessa del *San Verano libera Albenga da un dragone* di Giovanni Lanfranco (1619-1620) per la cappella di famiglia nella cattedrale di Albenga<sup>374</sup>.

C'è un ulteriore elemento di cui tenere conto, soprattutto in riferimento all'attività giovanile del Castiglione, durante quei fatidici anni '20 che portano a termine il "secolo dei Genovesi": l'alta concentrazione di pittori fiamminghi in città in corrispondenza del soggiorno italiano di Van Dyck.

## **2.4 L'assalto dei Fiamminghi**

"Il 3 ottobre 1621 il giovane Van Dyck monta sul cavallo che gli ha regalato il suo maestro, Pietro Paolo Rubens, e si avvia da Anversa verso l'Italia. Alla fine di novembre raggiunge Genova"<sup>375</sup>.

Preme sottolineare che una scoperta recente parrebbe documentare la presenza del Van Dyck a Roma già nella primavera di quell'anno<sup>376</sup>. Tuttavia, non è questa la sede per approfondire la messa in discussione di alcuni punti finora certi sulla cronologia dell'itinerario italiano dell'anversano e ci si limita solo a segnalare la possibilità<sup>377</sup>.

In un momento in cui alla lezione caravaggesca si uniscono i lumi di Barocci e il fulgore di Rubens, il capoluogo genovese è meta di pittori fiamminghi<sup>378</sup>. Uno snodo fondamentale per questi consiste nella bottega dei fratelli Lucas (Anversa 1591-1661) e Cornelis (Anversa

---

<sup>371</sup> Per una descrizione dell'opera si rimanda ai testi fondamentali di: Pepper 1988, pp. 221 e 226; L. Magnani in *Genova* 1992, cat. 147 pp. 247-248; A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 113 pp. 432-433 con bibliografia precedente. Per le vicende di committenza cfr. :Vannugli 2000, p 67; Terzaghi 2007, pp. 247-248; *Ead.* 2016a, pp. 10-17; Montanari 2019, pp. 106-109 e fig. 10.

<sup>372</sup> Vd. Punch 1984, p. 186; scheda biografica di L. Magnani in *Genova* 1992, pp. 246-247; Rotondi Terminiello 1995b con bibliografia.

<sup>373</sup> Vd. *supra*.

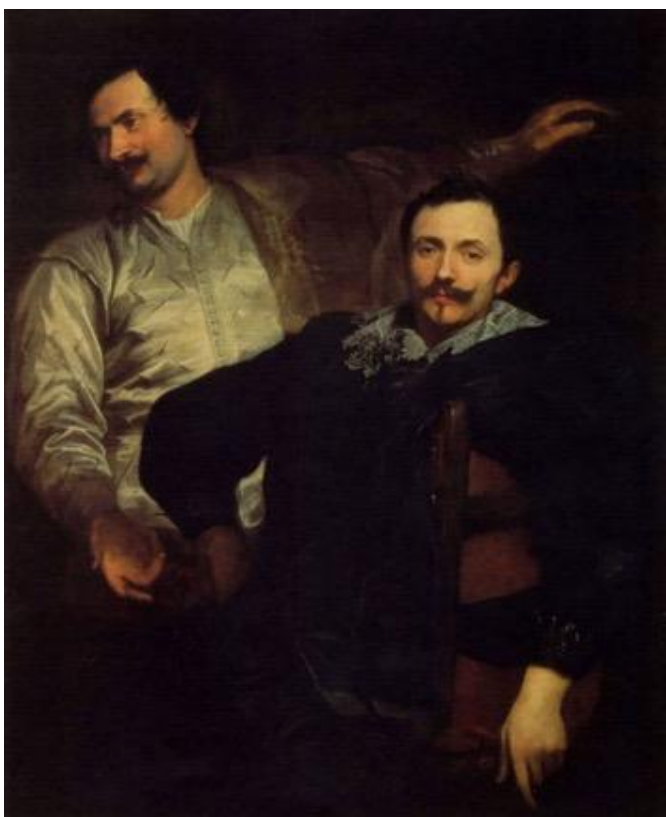
<sup>374</sup> Terzaghi 2007, pp. 129-133 e Montanari 2019, pp. 108-109 con bibliografia precedente.

<sup>375</sup> Orlando 2018b, p. 16.

<sup>376</sup> Rangoni 2018.

<sup>377</sup> Sarebbe, inoltre, fondamentale poter disporre di ulteriori indizi documentari per rafforzare l'ipotesi di un arrivo diretto del pittore da Anversa a Roma nel 1621. Vd. anche Boccoardo 2018 e Spione 2018.

<sup>378</sup> Vd. in generale *Van Dyck e i suoi amici* 2018 e Marengo 2018. Tra i primi attestati nella Superba ricordiamo Guiliam van Deynen, detto Guglielmo Fiammingo, attivo dal 1602 al 1613 insieme ai due fratelli (Marengo 2018, p. 134 con bibliografia precedente).



13. Anton Van Dyck, *Ritratto dei fratelli Lucas e Cornelis de Wael*, 1627, olio su tela, Roma, Pinacoteca Capitolina, PC71

1592- Roma 1667) de Wael, recentemente definiti “ospiti di Van Dyck”<sup>379</sup>. Anversani e figli d’arte<sup>380</sup>, i due pittori installano a Genova un *atelier* che funge da polo di prima accoglienza per i connazionali che giungono in Italia passando per la Liguria<sup>381</sup>. Il Vaes pone l’arrivo dei de Wael in Italia nel 1610<sup>382</sup>, data piuttosto precoce, come emerso da un *Giudizio Universale* datato 1615 e realizzato in ambito anversano<sup>383</sup>. Si conviene, dunque, che sia il 1619 la data precisa in cui i fratelli si stabiliscono a Genova: Lucas, il maggiore, “pictore flandro”, il 16 novembre 1619 affitta una casa di

proprietà dell’oratorio dei Santi Giovanni Battista e Caterina al prezzo di 100 lire<sup>384</sup>. Cornelis, tuttavia, compare nei documenti d’archivio solo tempo dopo, il 30 aprile 1621, quale intestatario del contratto d’affitto della medesima abitazione<sup>385</sup>. Nello stesso anno, i fratelli ospitano il brillante allievo di Rubens, che pagherà la loro accoglienza con una lettera di cambio inviata da Palermo il 6 aprile 1625<sup>386</sup>. La vicinanza e l’amicizia con Van Dyck sono

<sup>379</sup> Stoesser 2019. Si tratta dello studio più recente e approfondito per l’attività dei de Wael. Per una biografia aggiornata in lingua italiana cfr. Marengo 2018, pp. 136-139 con note.

<sup>380</sup> Per la rete familiare dei de Wael vd. Stoesser 2012, p. 239 e in generale *Ead.* 2019.

<sup>381</sup> Soprani 1674, p. 327: “la sua [di Cornelis] casa era sempre aperta a tutti, e massime a suoi nazionali, che perciò albergò come già dissi Michele Fiammingo, Vincenzo Malò, Antonio Vandich”.

<sup>382</sup> Vaes 1925, p. 15.

<sup>383</sup> Stoesser 2012, nota 6 p. 236.

<sup>384</sup> Belloni 1988, nota 2 p. 104 (come 14 novembre); Stoesser 2012, nota 7 p. 236; Marengo, Santamaria 2018, p. 148. Per il documento originale: Archivio di Stato di Genova (d’ora in poi ASGe), *Notai antichi*, 6148, Bartolomeo Borsotto, doc. 50.

<sup>385</sup> Marengo, Santamaria 2019, p. 148. Per il documento originale vd. ASGe, *Notai antichi*, 6148, Bartolomeo Borsotto, doc. 509.

<sup>386</sup> *Chronology* in *Van Dyck* 2004, p. 3.

testimoniate dal ritratto (fig. 13), oggi alla Pinacoteca Capitolina di Roma<sup>387</sup>, che quest'ultimo dipinge probabilmente nel 1627, anno nel quale Lucas e Anton rientrano ad Anversa<sup>388</sup>. Inoltre, Van Dyck decide di lasciare a Cornelis anche una *Vergine con Bambino* e un *Baccanale*<sup>389</sup>.

Dall'autunno del 1625 alla fine del 1626 i de Wael sono a Roma<sup>390</sup>.

Rimasto solo dopo la ripartenza del fratello maggiore per la madrepatria, Cornelis risiede a Genova fino al 1657, ma è attivo anche a Napoli<sup>391</sup> e a Roma, dove il 29 aprile del 1630 è residente "visino la porta de S.ta Catelina"<sup>392</sup>, in buoni rapporti e corrispondenza col siciliano Fabrizio Valguarnera. Il suo nome compare negli atti del processo del 1631 in relazione a un quadro delle *Tre Grazie* pagato venti doppie<sup>393</sup> e in una lettera, inserita anch'essa nel fascicolo Valguarnera, in cui Cornelis aggiorna il nobiluomo sull'avanzamento di quadri di Van Dyck, Rubens e Jan Roos<sup>394</sup>. Nell'ottobre del 1642, in virtù del fatto di risiedere in città da circa una ventina d'anni, ottiene la cittadinanza genovese<sup>395</sup>. Il 29 aprile del 1656 affida alcune opere ad Anton Maria Vassallo perché conduca a termine la loro vendita, che tuttavia si compirà solo in sua presenza nel 1660<sup>396</sup>. Durante la peste del 1657 è nell'Urbe, dove rimane per altri due anni. Qui abita col nipote Antonio, figlio di Lucas, in via della Purificazione<sup>397</sup>, prima di una ennesima partenza per Genova, dove il 10 aprile 1660 Domenico Cattaneo gli vende un lotto di disegni e stampe alla presenza di Domenico Piola e Anton Maria Vassallo, che stimano il tutto 2000 lire<sup>398</sup>. Nel 1661 Cornelis rientra definitivamente nella capitale pontificia, dove, in via Rasella, si spegne il 21 aprile 1667<sup>399</sup>.

---

<sup>387</sup> Per l'opera vd. P. Boccardo, Di Fabio in *Van Dyck a Genova* 1997, cat. 63; Barnes 2004, cat. II. 71 pp. 210-211; M. G. Bernardini in *Anton van Dyck* 2004, cat. 19; S. Guarino in Guarino, Masini 2006, cat. 206 (con bibliografia precedente); Stoesser 2018; S. Guarino in *Van Dyck* 2018, cat. 6 pp. 216-217.

<sup>388</sup> Per Lucas, la cui presenza è riscontrata ad Anversa il 28 maggio 1627, vd. Vaes 1925, p. 21. Per Van Dyck, documentato nel luglio del 1627, vd. *Chronology* in *Van Dyck* 2004, p. 4.

<sup>389</sup> Vaes 1925, pp. 22-23.

<sup>390</sup> *Ivi*, p. 20 e Marengo 2018, pp. 136-137 con bibliografia.

<sup>391</sup> "A Napoli e altrove" recita il documento firmato da nobili genovesi per la concessione della cittadinanza a Cornelis (cfr. Marengo 2018, p. 137 e Marengo, Santamaria 2018, pp. 149-150). Per il documento originale: ASGe, *Notai antichi*, 6194, Bartolomeo Borsotto, doc. 54.

<sup>392</sup> Costello 1950, p. 270. La testimonianza rientra nel dossier del processo a Fabrizio Valguarnera.

<sup>393</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>394</sup> *Ivi*, pp. 280-281.

<sup>395</sup> Marengo, Santamaria 2018, pp. 149-150. Per il documento originale: ASGe, *Notai antichi*, 6194, Bartolomeo Borsotto, doc. 54.

<sup>396</sup> Cfr. nota 132.

<sup>397</sup> Vaes 1925, nota 2 a p. 38 e Bartoni 2012, p. 183.

<sup>398</sup> Marengo 2018, p. 139 e Marengo, Santamaria 2018, p. 151. Per il documento: ASGe, *Notai antichi*, 8426, Giacomo Bollino, *Vendita di disegni e stampe*.

<sup>399</sup> Vaes 1925, p. 17.



I de Wael non sono semplicemente pittori, ma soprattutto mercanti<sup>400</sup>: Cornelis negli ultimi anni della sua attività è in contatto, ad esempio, con Gaspar de Roomer, residente a Napoli<sup>401</sup>, così come tra il 1639 e il 1644 alcuni documenti testimoniano l'allargamento delle reti relazionali dal capoluogo partenopeo a Palermo, con i nomi di Bartolomeo Rossetti e Antonio Della Torre, uniti a Cornelis in una società<sup>402</sup>. Si rammenti che il nome de Wael compare ancora nel 1664, quando il genovese Salvatore Castiglione, fratello del Grechetto, scrive al duca Carlo II Gonzaga di aver acquistato due dipinti di Cornelis, uno di collaborazione con Van Dyck e uno autonomo<sup>403</sup>.

L'attività commerciale dei due fratelli si stende così a un raggio piuttosto ampio che da Anversa, dove Lucas rimane punto di riferimento del parente fino alla morte nel 1661<sup>404</sup>, si allarga ai principali snodi mercantili italiani<sup>405</sup>.

Tra gli ospiti- tutti anversani- della bottega dei de Wael vanno ricordati, oltre Van Dyck, di cui parleremo tra poche righe, anche Jan Wildens (Anversa 1585/86- 1653), paesaggista e amico di Rubens, che ne è testimone di nozze nel 1619<sup>406</sup>, Andries van Eertvelt o Artvelt (Anversa 1590-1652), specialista di barche e galee trasferitosi a

14. Pieter Boel?, *Fenicottero (Phoenicopterus roseus)*, olio su tela, collezione privata



<sup>400</sup> In particolare Cornelis è ricordato come mercante "affabile e cortese" oltre che come pittore di genere a "figure piccole" (Soprani 1674, p. 326). Di Lucas, invece, si rammenta l'abilità nel dipingere "dilettevoli, e ben intesi paesi" (*ivi*, p. 328).

<sup>401</sup> Vaes 1925, p. 69 e Stoesser 2012, p. 231 e note 36-38, pp. 237-238.

<sup>402</sup> Marengo 2018, p. 138. Il 17 settembre del 1644 Cornelis dovrà nominare suo procuratore Hieronymus Gerards, fiammingo attivo in Sicilia e vicino al Van Dyck durante il suo soggiorno palermitano, per recuperare i suoi crediti (cfr. Vaes 1925, p. 84 e Marengo, Santamaria 2018 pp. 150-151). Questa procura ha la seguente dicitura: ASGe, *Notai antichi*, 7138, Gio. Francesco Queirolo.

<sup>403</sup> Di Fabio 1997, p. 101.

<sup>404</sup> Marengo 2018, p. 136 con bibliografia precedente.

<sup>405</sup> Per la situazione del mercato artistico, in particolare quello genovese, nel periodo in esame vd. Stoesser 2018, pp. 30-37.

<sup>406</sup> Orlando 2018b, p. 31 con bibliografia precedente.

Genova dopo il 1627 all'indomani della morte della moglie e rimastovi fino al 1630<sup>407</sup>, e Pieter Boel (Anversa 1622- Parigi 1674), animalista e naturamortista che sposerà nel 1650 la nipote di Cornelis (la figlia della sorella Anna), attivo nella Superba tra il 1647 e il 1649<sup>408</sup>. Boel, in particolare, allievo di Frans Snyders in patria e nominato successivamente *peintre du roi* in Francia da Luigi XIV<sup>409</sup>, è in grado di ottemperare alle richieste della clientela di Cornelis in un momento nel quale l'arte genovese sta raggiungendo il suo acme, sovrastando la produzione fiamminga. Molte delle sue tele, a volte opera di collaborazione con artisti liguri, sono spesso state avvicinate ai più celebri animalisti genovesi, tanto da



15. Anton van Dyck, *Ritratto di Anton Giulio Brignole-Sale a cavallo*, 1627, olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. PR48

confondere tuttora la critica e dividerla tra una mano fiamminga e una italiana: è il caso del *Fenicottero* (fig. 14) di collezione privata, esposto dalla galleria Giacometti Old Master Paintings come opera di Boel nel 2017<sup>410</sup>, ma dubitativamente proposto nello stesso periodo in un saggio di Anna Orlando come di Giovanni Battista Sinibaldo Scorza (1656-post 1697), nipote del più noto Sinibaldo, con l'evidenziazione della matrice castiglionesca<sup>411</sup>. L'attribuzione al Boel è stata recentemente riproposta in occasione della mostra *Gli animali nell'arte dal Rinascimento a Ceruti*<sup>412</sup>.

L'ospite più illustre dei fratelli de Wael è sicuramente il Van Dyck (Anversa, 22 marzo 1599- Londra, 9 dicembre 1641),

<sup>407</sup> *Ivi*, pp. 31-33 con note. Negli inventari è menzionato come "Andrea Fiammingo", "Elfi", "Elfer", "Elfe".

<sup>408</sup> *Ivi*, pp. 34-38 con bibliografia. I tre artisti sono ricordati dal Soprani, che cita il soggiorno del Boel con le parole "qualche tempo" (Soprani 1674, p. 327). Sull'attività del Boel a Genova vd. anche Orlando 1998.

<sup>409</sup> Sul periodo francese cfr. in generale Foucart-Walter 2001.

<sup>410</sup> Scheda di M. di Penta. Ringrazio Andrea Belisario per l'informazione e per avermi concesso di visionare il dipinto dal vivo.

<sup>411</sup> Orlando 2017b, pp. 248-249 e fig. 12. In generale sul pittore vd. *ibid.*. Su Sinibaldo Scorza vd. oltre paragrafo 2.5.

<sup>412</sup> *Gli animali* 2019, cat. 43 cui si rimanda per la bibliografia approfondita.

arrivato a Genova il 20 novembre del 1621<sup>413</sup>, all'inizio di un soggiorno nella penisola italiana che durerà fino al 1627, nel luglio del quale è già ad Anversa<sup>414</sup>. L'artista si ferma in Liguria in un primo momento fino al 1622<sup>415</sup>, quando poi si sposta per l'Italia a Roma, Bologna, Venezia, Firenze e Mantova, appuntando con attenzione sul suo taccuino tutti i grandi capolavori dell'arte italiana che incontra, con una particolare predilezione per i maestri veneti<sup>416</sup>. Nel 1624 è di nuovo a Genova, poi a Palermo, da cui rientra, via mare, nella Superba nel 1625<sup>417</sup>. Qui il pittore anversano si stabilisce ancora una volta fino alla metà del 1627, quando la notizia della morte della sorella ne affretta il rimpatrio<sup>418</sup>.

Anton lascia in Liguria tra gli esempi più alti di ritrattistica di tutti i tempi. Si esamini il *Ritratto di Anton Giulio Brignole-Sale a cavallo* (fig. 15)<sup>419</sup>, realizzato nel 1627. Per il dipinto, di cui si conoscono i termini di pagamento tramite i documenti conservati nell'archivio Brignole-Sale, è stato corrisposto al pittore un compendio di settecentoquarantasette lire che comprende anche le tele con i ritratti della moglie Paolina Adorno e di Geronima Sale Brignole e la figlia Maria Aurelia<sup>420</sup>, tutti e tre tuttora a Genova nella Galleria di Palazzo Rosso. Il quadro viene ricordato da Bellori in coppia con quello della Adorno<sup>421</sup>, costituendo insieme uno dei rari esempi di ritratti *en pendant* dipinti da Anton e ancora accoppiati<sup>422</sup>.

---

<sup>413</sup> Parte, come già ricordato, il 3 ottobre 1621 (Ostrowski 1981, p. 9).

<sup>414</sup> Cfr. *supra*.

<sup>415</sup> Vd. scheda biografica di L. Laureati in *Genova* 1992, p. 272 con bibliografia. Sul soggiorno italiano di Van Dyck cfr. approfonditamente Barnes 1986 e *Id.* 2004.

<sup>416</sup> Sul *Taccuino italiano* del Van Dyck e sui suoi duecento disegni, oggi al British Museum di Londra, vd. Jaffé 2001 e Cust 2002.

<sup>417</sup> Vd. scheda biografica di L. Laureati in *Genova* 1992, p. 274 con bibliografia.

<sup>418</sup> "In totale si calcolano 4 anni su 6 a Genova": Orlando 2018b, p. 20.

<sup>419</sup> Per l'opera vd. con bibliografia precedente: P. Boccardo, C. Di Fabio in *Van Dyck a Genova* 1997, cat. 59 pp. 294-297; Barnes 1997; C. Brown in *Antonie van Dyck* 1999, cat. 46 pp. 196-198, Millar 2002, p. 163; D. Viggiani e P. Boccardo in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 131 pp. 500-501; Barnes 2004, cat. II.32 p. 177; Boccardo 2012, pp. 62-65; P. Boccardo in *Van Dyck* 2018, cat. 18 p. 224.

<sup>420</sup> "Si possono calcolare scudi 80 [per quello di] A[nton] G[ilulio], scudi 77 Paula e scudi 50 G[eronima] e Maria Aurelia" (cfr. P. Boccardo, C. Di Fabio in *Van Dyck a Genova* 1997, n. 57 pp. 288-291).

<sup>421</sup> Bellori 1672, p. 256.

<sup>422</sup> D. Viggiani in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 131 p. 500 con bibliografia precedente.

La grande tela viene commissionata per celebrare l'iscrizione ufficiale di Anton Giulio nell'albo dell'aristocrazia genovese nel 1626<sup>423</sup> e rende omaggio ai modelli ritrattistici del maestro Rubens. Da questi, tuttavia, Anton decide di scostarsi, trasformando la foga e il movimento esteriore che Pietro Paolo ha impresso alle sue figure in un'accentuata introspezione psicologica. Il volto non rivela, difatti, tratti trionfalistici, ma svela l'indole mite e da galantuomo di un nobile letterato, il "celebre poeta"<sup>424</sup> e prolifico scrittore versato in tutti gli ambiti letterari. L'esito dello studio dei modelli veneti e rubensiani *in loco* è evidente nella *Crocifissione* del Palazzo Reale di Genova (fig. 16)<sup>425</sup>, unico quadro da stanza autografo del medesimo soggetto realizzato durante il soggiorno italiano che sia sopravvissuto. La drammaticità della scena è esasperata dal taglio con cui la croce è presentata, fissata contro un cielo turbinoso e livido, momento di riflessione sulla solitudine della Passione di Cristo da svolgersi con coinvolgimento patetico ed empatico da parte di un committente non



16. Anton van Dyck, *Crocifissione*, 1627?, olio su tela, Genova, Museo di Palazzo Reale, inv. 947

ancora identificato. Di recente, Daniele Sanguineti ha sostenuto la realizzazione dell'opera a Genova, confrontando la produzione ligure del pittore con le repliche realizzate da artisti locali in pittura e soprattutto in scultura<sup>426</sup>, mentre Simone Frangioni è riuscito a risalire a

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> Bellori 1672, p. 256. Sull'attività letteraria di Anton Giulio Brignole-Sale vd. da ultimo Bianchi 2015 con bibliografia precedente.

<sup>425</sup> Tra la sterminata bibliografia sull'opera vd. principalmente: Alizeri 1846-1847, II, parte I, p. 149; *Id.* 1875, p. 442; Cust 1900, p. 238; Suida 1906, pp. 164 e 201; Labò 1921, p. 92; Marcenaro 1937, pp. 209-213; A. Morassi in *Mostra della Pittura* 1947, pp. 35-36; Rotondi Terminiello 1976, p. 30; Barnes 1986, cat. 11 pp. 164-165; L. Lodi in *Genova* 1992, cat. 173 pp. 280-281; P. Boccardo e C. Di Fabio in *Van Dyck a Genova* 1997, cat. 66 pp. 318-319; Barnes 2004, cat. II.11, p. 157; Leoncini 2008, cat. 55 pp. 168-169; *Id.* 2009, p. 23; Sanguineti 2012, pp. 6-41; Frangioni 2012, pp. 42-51; Leoncini 2012, pp. 54-59; L. Leoncini in *Van Dyck e i suoi amici* 2018, cat. I.6 pp. 206-209 cui si rimanda per una bibliografia completa.

<sup>426</sup> Sanguineti 2012, in particolare pp. 18-19 e 28-38.

una strada da percorrere per una provenienza documentata del dipinto<sup>427</sup>. Entrato nelle collezioni regie del 1821, il Crocifisso viene da un lotto di provenienza ispanico-genovese di proprietà di Vincenzo Gabaldoni che, espulso dalla Spagna nel 1767, si sarebbe trasferito a Genova e avrebbe rinnovato il mercato locale, acquistando tele dalle varie collezioni aristocratiche<sup>428</sup>. Che il soggetto e il trattamento dello stesso proposto dal Van Dyck abbiano effettivamente avuto una grande influenza sulla produzione sacra genovese è ben evidenziato, tra gli altri, dagli oli su carta che Castiglione realizza in maturità e che dimostrano una piena acquisizione e una personale incorporazione dei prototipi dell'anversano (fig. 111)<sup>429</sup>.

Jan Roos, detto anche Giovanni Rosa, (Anversa 1591-Genova 1638)<sup>430</sup> è il più importante tra i collaboratori della bottega genovese di Van Dyck. Figlio di un mercante anversano omonimo, egli si forma in patria con Jan de Wael, padre di Lucas e Cornelis<sup>431</sup>, e con Frans Snyders, prima di trasferirsi in Italia all'età di ventitré anni<sup>432</sup>. Dopo pochi mesi nella Superba, nel 1614 è a Roma, ma nel 1616 si stabilisce definitivamente a Genova, dove rimane per altri ventidue anni fino alla morte<sup>433</sup>. Qui ha modo di aprire un fiorente *atelier* presso cui si formano tra i nomi più promettenti nel campo della pittura di genere, Stefano Camogli<sup>434</sup> e Giacomo Legi, che Soprani addita come suo cognato<sup>435</sup>. Tra i documenti che permettono di ricostruire la biografia e l'attività del fiammingo vale la pena ricordare gli atti del processo Valguarnera, in cui il nome dell'artista è citato dallo stesso nobile messinese nella deposizione del 21 luglio 1631<sup>436</sup> in riferimento a due dipinti inventariati

---

<sup>427</sup> Frangioni 2012.

<sup>428</sup> Cfr. L. Leoncini in *Van Dyck e i suoi amici* 2018, cat. I.6, pp. 206-209 con note.

<sup>429</sup> Per alcuni esempi di questi fogli vd. R. Besta in *Van Dyck e i suoi amici* 2018, cat. II.8.A e II.8.B, pp. 256-259 e paragrafo 4.4 nel capitolo 4 in questa tesi.

<sup>430</sup> Su di lui vd.: Soprani 1674, pp. 322-323; Menotti 1897, pp. 361-370; Torriti 1986, Orlando 1996a; *Ead.* 2018c; Marengo 2018, pp. 134-135 con bibliografia.

<sup>431</sup> "Di questi due fratelli molto più alta prese la mira Giovanni lor condiscipolo" (Soprani 1674, p. 323).

Sulla permanenza nella bottega anversana di de Wael vd. Menotti 1987, p. 301.

<sup>432</sup> Marengo 2018, p. 134 con note. Nella bottega di Snyders rimane, a detta del Soprani, quattro anni (Soprani 1674, p. 323).

<sup>433</sup> Soprani 1674, p. 323: "al vigesimo terzo della sua età, se ne venne a Genova nel 1614 dove si fermò alcuni mesi, e poi se n'andò a Roma [...] vi si fermò poco men di due anni". Nel 1638 Jan viene sepolto nella chiesa di Santa Caterina (*ibid.*: "consumato da febre ettica terminò i suoi giorni nel 1638 seppellito da suoi in Santa Caterina nel sepolcro, ch'egli stesso fabricato s'haveva").

<sup>434</sup> Sul Camogliino vd. Orlando 1996b, 2004 e 2020b con bibliografia precedente.

<sup>435</sup> Soprani 1674, p. 324.

<sup>436</sup> Costello 1950, p. 273: "Il quadro di mezza grandezza di uccelli pur notato in d. Inventario lo comprai à Genova 14 mesi sono in circa da un Pittore chiamato Giovanni Rosa quale anche mi vendè l'altro quadro grande di fiori pur descritto in d. Inventario, che gli pagai cinquanta scudi d'oro in oro".

nella sua abitazione<sup>437</sup>. Nel faldone della causa penale rientrano anche delle lettere indirizzate allo stesso nobiluomo e inviate dal Rosa<sup>438</sup> o da Cornelis de Wael, il quale scrive per aggiornare sullo stato di avanzamento della tela del Roos commissionata dal siciliano<sup>439</sup>.

Esempio di collaborazione reso noto di recente, *Ninfa e satiro con cesta d'uva*, detto anche *Allegoria della Lussuria* (fig. 17)<sup>440</sup>, presenta una natura morta in primo piano cui Roos aggiunge una figura femminile in atto di cogliere un acino da un grappolo d'uva. Il piacere le viene, tuttavia, negato da un allegro satiro, di mano del Van Dyck, che col suo sorriso compiaciuto e divertito pare giocosamente scherzare in una arguta rappresentazione del desiderio e della negazione dello stesso.



17. Anton van Dyck e Jan Roos, *Ninfa e satiro con cesta d'uva*, detto anche *Allegoria della Lussuria (part.)*, 1622-1623 ca, olio su tela, collezione privata

La scelta di approfondire, tra tutti i fiamminghi attivi a Genova in quegli anni, proprio il Roos si spiega col fatto che egli lascia in eredità ai pittori genovesi, e a Castiglione in particolare, un certo riguardo per il trattamento di temi legati alla natura morta di oggetti e di animali<sup>441</sup>, tanto che proprio con lui inizia la stagione delle carovane di bagagli di cui il

<sup>437</sup> *Ivi*, p. 271: “Un altro mezzano di Ucelli” e “Un quadro grande di fiori”.

<sup>438</sup> Bertolotti 1888, pp. 214-215 e Costello 1950, pp. 280-282.

<sup>439</sup> Costello 1950, pp. 280-281.

<sup>440</sup> Presentato per la prima volta nel 2018. Si rimanda ad A. Orlando in *Van Dyck e i suoi amici* 2018, cat. 1.1, pp. 182-185.

<sup>441</sup> Su quest'argomento vd. Orlando 2018c, pp. 87-94 con note cui si rimanda per la bibliografia. In questo testo non si è deciso di prendere molto in considerazione l'attività di ritrattista del Roos, per cui si rimanda *ivi*, pp. 106-111 con bibliografia precedente.





18. Jan Roos?, *Bottino di pirati*, olio su tela, Roma, Galleria Colonna, inv. 2046



Grechetto si farà massimo portavoce (fig. 18)<sup>442</sup>. Allo stesso modo è impossibile non notare un *fil rouge* che lega a filo doppio i soggetti animalistici mitologici e letterari, come *Orfeo* (fig. 19)<sup>443</sup> e *Circe*, a tutta una precipua produzione che tramite Sinibaldo Scorza giunge a pieno regime nell'operato del Castiglione e, per mezzo di lui, dei savonesi Bartolomeo e Domenico Guidobono<sup>444</sup> e del misterioso Peirano Genovese<sup>445</sup>.

19. Jan Roos, *Orfeo*, olio su tela, Genova, collezione Zerbone

<sup>442</sup> Sulla tela della Galleria Colonna, che si è scelto di illustrare a fig. 18, e per le più recenti attribuzioni vd. Di Penta 2016, pp. 56-57 e fig. 90. Federico Zeri la attribuisce, insieme a un lotto di dipinti, a Jan Roos, identificandolo con il "Rosso genovese" menzionato negli inventari Colonna (Zeri 1988, figg. 1-4). Sull'identificazione, proposta anche di recente da D. Borghese in Piergiovanni 2015, cat. 209, non è tuttavia concorde Anna Orlando (Orlando 1996a, pp. 47-51 e nota 27 ed *Ead.* 1997a, p. 279, nota 10).

<sup>443</sup> Vd. ancora Orlando 2018c, fig. 8 p. 88.

<sup>444</sup> Cfr. *Ead.* 2002 e 2012, pp. 78-89.

<sup>445</sup> Per questo pittore vd. *Ead.* 1997b; *I fiori del Barocco*, p. 260 e *passim*; Orlando 2012, pp. 112-113; *Ead.* 2018e, pp. 94-95.

Questa, a grandi linee, è la situazione artistica a Genova negli anni in cui Giovanni Benedetto compie il suo apprendistato giovanile. Il “secolo dei Genovesi” è ormai giunto al tramonto, ma per l’arte locale sta iniziando un nuovo e affascinante periodo di splendore.

## **2.5 I maestri del Castiglione e l’attività giovanile<sup>446</sup>**

“Fù allevato da Genitori, & istruito in quelle scienze, che l’età puerile poteva capire: ma quasi, non fosse un tale studio di suo gusto, proseguire non lo volse; & havendo dato segno d’inclinare alla Pittura sia per osservatione, che di esso fù fatta, come perche alcuno schizzo, ò sia delineamento pittoresco, vedevasi nelle sue carte di scuola, stimarono ben fatto li suoi, dar mano a quella sua inclinatione, che perciò fù istradato al disegno sotto la dirretione di Gio: Battista Paggi, Pittore la cui eccellenza descrissi: ma non sò come uscito dal Paggi, portossi da Gio: Andrea De Ferrari, e da Antonio Vandic, dal quale (vaglia il vero) hebbe gli opportuni istradamenti al buono, e perfetto operare. E perche erano questi semi sparsi in terra buona, fecero frutti pari, ond’è che portossi Gio: Benedetto al possesso di un perfetto disegno”<sup>447</sup>.

I documenti archivistici concordano parzialmente con la ricostruzione del Soprani degli anni giovanili del pittore Giovanni Benedetto Castiglione.

Dopo la morte della madre Giulia Varese il 24 agosto del 1625<sup>448</sup>, questi compare insieme a Giovan Battista Verde come testimone di Giovan Battista Paggi in una transazione finanziaria datata 4 aprile 1626<sup>449</sup>. Non sappiamo quanto sia effettivamente lunga la permanenza del Grechetto nella bottega del Paggi (Genova, 27 febbraio 1554- 11 marzo 1627). Tuttavia, dalle fonti d’archivio la sua presenza presso Giovan Battista pare piuttosto breve, dal momento che dal documento successivo a quello appena citato si evince che il Paggi era morto l’11 marzo del 1627. Il foglio in esame è, difatti, la testimonianza scritta rilasciata il 13 marzo da Castiglione e da Andrea Podestà dell’avvenuto decesso<sup>450</sup>. Il nome

---

<sup>446</sup> Dal momento che l’argomento di questa tesi è l’attività romana del Castiglione, si è scelto di non approfondire in questa sede il periodo giovanile del pittore a Genova, tuttora piuttosto lacunoso, se non segnalando i riferimenti locali che avrebbe avuto un ruolo determinante nella formazione e in generale sull’attività successiva. Da qui la necessità di introdurre anche un paragrafo sui disegni a olio su carta.

<sup>447</sup> Soprani 1674, p. 273.

<sup>448</sup> Alfonso 1972, p. 42.

<sup>449</sup> Lukehart 1987, p. 175: ASGe, Notai Bartolomeo Borsotto, scansia 768, fliza 26. Come mi segnala proprio Peter Lukehart, Giovanni Benedetto potrebbe aver avuto una educazione alle arti liberali prima di essere allievo del Paggi, vista l’attenzione che egli porrà successivamente alle opere letterarie e filosofiche. Tuttavia, la tesi è attualmente indimostrabile.

<sup>450</sup> Magnani, Standing 1990a, p. 253: ASGe, Notaio Bartolomeo Borsotto, scansia 768, filza 29.



del Paggi compare per l'ultima volta associato al Nostro il 3 settembre dello stesso 1627<sup>451</sup>: si tratta di un'ennesima testimonianza di Benedetto, che stavolta afferma in presenza di notaio che un dipinto conservato nello studio del suo maestro è stato eseguito da G. B. Contestabile. Dopo questi fogli, la presenza di Castiglione a Genova non è più rintracciabile fino alla ricomparsa a Roma nel 1632<sup>452</sup>. Ai dati archivistici vanno, dunque, aggiunti quelli deducibili dai confronti stilistici e dall'attenta analisi delle fonti biografiche.

Nella Genova di primo Seicento frequentare la *casa aperta* del Paggi<sup>453</sup> è requisito fondamentale per ogni giovane che voglia condursi sulla strada della buona pittura e del retto disegno<sup>454</sup>. Essa è, inoltre, collegata al cenacolo artistico che si riunisce nel palazzo nobiliare del collezionista e mecenate Giovan Carlo Doria, la cui ricca quadreria elenca nel 1621 ben seicentonovantuno dipinti<sup>455</sup>, offrendo un vasto panorama di tutte le scuole regionali, con una certa preferenza per quella ligure e lombarda. In casa Doria è possibile ammirare capolavori di Rubens (fig. 6), di Vouet, di Borzone, di Paggi stesso, di Strozzi, dei fiamminghi e della pittura veneta, in particolare di Tiziano e Tintoretto<sup>456</sup>. Nel palazzo Doria in vico del Gelsomino l'esercizio di copia dal naturale e dai modelli antichi si intreccia a una sorta di competizione tra i migliori allievi del Paggi<sup>457</sup>. Questo grande interesse per l'apprendimento attraverso i disegni e i modelli dei maestri, con la conoscenza diretta di stampe e dei testi letterari conservati nella biblioteca di Giovan Battista<sup>458</sup>, deriva dalla vicenda biografica dello stesso.

---

<sup>451</sup> Belloni 1974, II, pp. 65-66: ASGe, Notai Bartolomeo Borsotto, scansia 768, filza 30.

<sup>452</sup> Percy 1967, p. 42: Archivio Segreto Vaticano, Fondo del Vicariato, Parrocchia Sant'Andrea delle Fratte, a. 1632, f. 201. Chi scrive, in un suo recente saggio, ha erroneamente indicato che il Castiglione è per la prima volta individuato a Roma ma nel 1633, quando avrebbe dovuto scrivere che in quell'anno è per la prima volta documentato all'Accademia di San Luca (Rotatori 2020, p. 305). Per il primo soggiorno romano dell'artista cfr. capitolo 3 in questa tesi.

<sup>453</sup> Lukehart 2020, p. 49: "Liberal professionals had to work in *case aperte* (an open house where work could be performed in private spaces) and not in a separate bottega or studio (where passersby could observe them through open doors and windows)". Cfr. *ivi* con bibliografia per una maggiore specificità sui termini.

<sup>454</sup> Frascarolo 2018, pp. 24-25. Tutti gli allievi del Paggi, tra cui anche Castiglione, sono *giovani sotto padre*, ossia ragazzi sotto il controllo disciplinare e finanziario del genitore, presso il maestro solo per apprendere i principi del disegno e della pittura: "they were not allowed to do menial chores- assembling stretches, tacking canvases, or grinding colors. These tasks were performed, instead, by hired *lavoranti* or *garzoni*" (Lukehart 2020, p. 50). Si rimanda al testo appena citato con bibliografia precedente per un approfondimento sulla terminologia.

<sup>455</sup> Farina 2002, pp. 197-295: Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Archivio Doria d'Angri, I, f. 52/7, cc. 2r.22r, senza data ma *ante* 1621.

<sup>456</sup> Sulla collezione sua e di Marcantonio Doria vd. Farina 2004, Boccardo 2017 e in generale *L'ultimo Caravaggio 2017*.

<sup>457</sup> Farina 2002, pp. 100-104. In casa Doria non è attestato lo studio dei nudi maschili e femminili.

<sup>458</sup> Cfr. oltre.

Erede di una famiglia genovese esponente della nuova nobiltà, egli è avviato dal padre alla carriera della mercatura, ma ben presto comincia la sua formazione pittorica, avvenuta sotto l'egida del Cambiaso e rischiarata dall'amicizia con lo scultore lucchese Gaspare Forlani<sup>459</sup>. Dal momento che Giovanni rientra nel rango nobiliare, gli è strettamente proibito lavorare al di fuori della propria casa<sup>460</sup>. A Genova, infatti, una visione delle arti ancora attardata prevede una netta differenziazione tra i ranghi sociali, e a un nobile che eserciti liberamente l'arte della pittura non è concesso nemmeno di accettare pagamenti diretti per le proprie opere, a meno che esse non siano presentate come spontanei regali poi generosamente ricambiati<sup>461</sup>. Peter Lukehart è tornato recentemente sulla questione<sup>462</sup> e ha dimostrato come, anche in seguito alle liberalizzazioni di cui si parlerà fra poco, e per le quali il ruolo svolto da Paggi è a dir poco pionieristico, il problema si presenti anche per l'attività matura dell'artista. Studiando attentamente alcuni fogli preparatori per gli affreschi di Lazzaro Tavarone nella Villa Di Negro Rosazza, lo studioso ha proposto di attribuire su base stilistica i disegni al Paggi, ricordando che il suo *status* sociale gli avrebbe impedito di eseguire materialmente la commessa che pur gli è stata richiesta di espletare, lasciandone l'esecuzione all'amico Tavarone<sup>463</sup>. Nel 1581 la carriera genovese del Paggi si interrompe a causa dell'omicidio per legittima difesa di un nobile, cosa che gli costa una condanna all'esilio<sup>464</sup>. Gli atti del processo, pubblicati da Peter Lukehart, rendono noto che il 25 agosto l'artista ferisce mortalmente con un pugnale il mercante di seta Cristoforo Fronte, morto due giorni dopo<sup>465</sup>. Fuggito nel centro Italia, Paggi trova rifugio presso la principessa di Piombino, Isabella d'Appiano<sup>466</sup>, grazie alla quale riesce a introdursi alla corte del Granduca di Toscana Francesco I de' Medici. E' proprio in questo periodo, conclusosi con il rientro definitivo in patria nel 1599, che Paggi matura i fondamenti del suo insegnamento, quali l'osservazione dal vero e lo studio del disegno e della teoria artistica, che si spiegano con l'iscrizione dell'artista

---

<sup>459</sup> Soprani, Ratti 1768, I, pp. 113-114 e Galassi 1999, p. 402.

<sup>460</sup> Lukehart 1987, pp. 11-16 e 147-160.

<sup>461</sup> *Id.* 2019 p. 67 con bibliografia.

<sup>462</sup> *Ivi.* Ringrazio Peter Lukehart per avermi generosamente inviato l'articolo e averne discusso con me a quattr'occhi.

<sup>463</sup> *Ivi.*, p. 70 con note.

<sup>464</sup> Soprani, Ratti 1768, I, pp. 119.

<sup>465</sup> Cfr. Lukehart 1987, pp. 209-249.

<sup>466</sup> Bartoletti 1989, p. 832.

all'Accademia del Disegno nel 1583<sup>467</sup>. I pensieri di Giovan Battista, che siamo in grado di ricostruire attraverso le sue lettere e i suoi scritti, avrebbero dovuto condensarsi in un trattato di teoria pittorica chiamato *Diffinizione ossia divisione della pittura*, pubblicato nel 1607 e di cui purtroppo non si è stati in grado di rintracciare tuttora una copia<sup>468</sup>. A Firenze egli è in grado di osservare e di sperimentare un diverso grado di libertà per gli artisti, non più soggetti alla divisione medievale di arti e mestieri, pur interessandosi costantemente alla situazione in Liguria.

A Genova, difatti, nel 1590 il pittore Giovanni Brignole e il miniaturista Giovan Battista Castello propongono al Senato della Repubblica una riforma degli statuti dell'arte intorno alla quale si scatena un'accesa disputa<sup>469</sup>. Seppur distante, Giovan Battista partecipa indirettamente alla lotta per la liberalizzazione dell'attività artistica attraverso il fratello Girolamo, cui invia periodicamente delle missive esponendo il suo punto di vista sulla questione<sup>470</sup>. Egli è convinto che la pittura non sia meramente un'arte pratica, in quanto essa consta "parte della geometrica ed aritmetica, scienze, or pure arti matematiche, cavandosi da queste la prospettiva e la simmetria" e "parte [...] dalla filosofia, imparandosi da essa tutte le qualità delle cose elementari per sapere rettamente esprimere coi moti naturali, o accidentali di qualunque cosa mobile, seconda la natura a qualità sua"<sup>471</sup>. Influenzato dalle idee di Leonardo sull'osservazione dei fenomeni naturali e dalla definizione di *concetto* così come enunciata da Federico Zuccari nel trattato *Idea*, Paggi scrive che "nobilissima è la pittura, arte che contrassà tutte le cose fatte dalla natura [...] in quel modo che fece Zeusi de Eraclea, raccogliendo il bello in ogni sua parte in quella tanto celebrata, Elena [...]; col quale modo evidentemente vinse la natura"<sup>472</sup>. L'esposizione giunge al culmine quando Giovan Battista paragona l'arte della pittura all'equitazione, in una definizione che distingue tra pratiche nobili e non nobili:

"Hora si come della Pittura è avvenuto, così avvenisse del cavalcare, che per qualche abuso alcuni cavaglieri, o per povertà o per poco accorgimento usassino far di sua mano tutte le predette cose

---

<sup>467</sup> Nei registri è presente anche negli anni 1595-1596 (Contini 1992, p. 230). Sul soggiorno fiorentino del Paggi vd. in generale Carofano 2014.

<sup>468</sup> Pesenti 1986, p. 9.

<sup>469</sup> Cfr. Standring 1982, pp. 61-62 e Pesenti 1986, pp. 9-32 con bibliografia. Sulle posizioni del Paggi vd. Galassi 1999, p. 402 e Farina 2002, pp. 97-104 con note.

<sup>470</sup> Barocchi 1971. Per un approfondimento sull'argomento rimando a Standring 1982, pp. 65-75 con bibliografia e a Lukehart 1993.

<sup>471</sup> Barocchi 1971, I, p. 206.

<sup>472</sup> *Ivi*, p. 198.

intorno a cavalli loro, non per questo sarebbe retto giudizio il dire che l'arte o la professione del cavaliere fosse vile et abietta, imbrattandosi le mani in si fatta maniera. Altra cosa è il cavalcare et cavalcando armeggiare, giostra, combattere e far cose tali nobilissime, et altro è ill governare et apparecchiare il cavallo, si come altra cosa è il dipignere et dipignendo esprimendo varij concetti dell'[I]dea, combattere con la Natura istessa come già ha detto, far grazioso inganno a gli occhi altrui con le contrafatte cose, rapresentar le storie già seguite et quasi farcele vedere di presenza, et infiniti altri nobilissimi effetti, che son proprij del Pittore et altro l'apparecchiar tele, e tavole, ingessarle, mesticarle, macinar colori, far pennelli, et mettere in punto queste cose tali che sono il cavallo del Pittore, et se egli avviene che qualche Pittore nobile metta tal



20. Giovan Battista Paggi, *Trasfigurazione*, 1596, olio su tela, Firenze, chiesa di San Marco

volta le mani in alcuna di queste cose, per zelo che egli ha dell'eternità d'altro simile rispetto, si assomiglia in tal caso al Cavaliere che apparecchiandosi a qualche giostra, o pur battaglia, non si fidano di servidori suoi vuole di sua mano assicurarsi che le cingie, le staffe, la briglia, et ogn'altra cosa sia accomodata bene et se non sono le rassetta a modo suo<sup>473</sup>.

L'artista, che tra il 1581 e il 1599 dimora, a Firenze, nella casa di proprietà, una volta, di Federico Zuccari<sup>474</sup>, lascia in Toscana alcune opere di grande pregio, come la *Trasfigurazione* (fig. 20) commissionata nel 1596 per la cappella Brandolini nella chiesa fiorentina di San Marco<sup>475</sup>.

Il rientro definitivo a Genova nel 1599 è anticipato da una piccola dipartita ligure tra la fine 1590 e il febbraio dell'anno successivo, quando è accolto come ospite dal principe Andrea

<sup>473</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>474</sup> Lukehart 1993, p. 43 con note.

<sup>475</sup> Per la tela vd. da ultimi: Bietti Favi 1990, p. 244; Paolozzi Strozzi 1993; De Luca 1996, pp. 116-135; Carofano 2014, pp. 195-196 e fig. 1; E. Capretti in *Il Cinquecento* 2017, cat.VII.4 pp. 330-331 cui si rimanda per eventuali approfondimenti.

Doria<sup>476</sup>. Il processo riformatore, nato in seno alla corporazione genovese dei Pittori e Doratori e che ha visto contrapporsi le idee del Paggi e dei Consoli dell'Arte, si conclude con la vittoria degli artisti e il riconoscimento ufficiale della pittura quale arte liberale separata dall'attività di botteganti e doratori<sup>477</sup>.

Nel febbraio del 1610 Giovanni Battista sposa la nobile Maddalena Artusia<sup>478</sup> e il 7 giugno del 1611 è documentato come abitante nella contrada di Porta Nuova, a pochi passi da Strada Nuova, nell'attuale vico di Porta Nuova, al numero 3, dimora in precedenza di Giovan Maria Borzone, primo marito di Maddalena<sup>479</sup>. La suddivisione degli spazi lavorativi e abitativi e la quotidianità in casa Paggi è testimoniata da un caso giudiziario avvenuto il ventitré giugno 1612. Sinibaldo Scorza, allievo del Paggi di cui parleremo più avanti, ferisce un certo Valentino Casanova che, nella piazza adiacente alla dimora-bottega, continua a sparare degli "scoppietti" che fanno imbizzarrire il cavallo che il pittore sta ritraendo<sup>480</sup>. Le carte del procedimento penale, da cui lo Scorza esce innocente, perché spinto alla violenza dal Casanova, sono interessanti per le deposizioni che mettono in luce la disposizione degli ambienti nell'abitazione, assieme alle pratiche usuali nell'*atelier*, come il disegno dal naturale, già peraltro ricordato nelle biografie degli allievi del Paggi redatte dal Soprani<sup>481</sup>. Da questi fogli e dall'inventario *post-mortem* di Giovan Battista<sup>482</sup> si evince che il primo piano sarebbe stato adibito a bottega, mentre al secondo piano nobile la scala interna avrebbe condotto direttamente alla sala di rappresentanza e, attraverso la "camera di caminata", ai piani superiori<sup>483</sup>. È utile rilevare come in questo inventario compaiano più di duecento libri, che avrebbero costituito la biblioteca del genovese e il fondamento della cultura dei suoi discepoli, insieme a una grande quantità di stampe. Di queste, suddivise per scuola negli otto "cantere" (cassetti) in uno scagnetto dello studio, a parte il totale e

---

<sup>476</sup> Boggero 1999, pp. 64 e ss.

<sup>477</sup> Una vittoria purtroppo non definitiva se, come dimostrato in Lukehart 2019, Paggi non può, neanche dopo la liberalizzazione, affrescare e dipingere in casa d'altri a causa del suo rango nobiliare. Probabilmente egli non vuole neanche mostrarsi, in virtù del suo stato nobiliare, al servizio di altri.

<sup>478</sup> Alfonso 1972, p. 39, n. 4.

<sup>479</sup> Lukehart 1987, p. 425, appendice III, n. 6: ASGe, *Notai Antichi*, Notaio Filippo Camere, filza 12, scansia 713, fascicolo del 7 giugno 1611.

<sup>480</sup> *Ivi*, II, pp. 426-433, appendice III, n. 7: ASGe, Rota Criminale, n. 9 (1612-1613), fascicolo del 12 novembre 1612.

<sup>481</sup> Frascarolo 2013, pp. 103-104.

<sup>482</sup> Belloni 1973, pp. 46-48 e integralmente in Lukehart 1987, appendice III, pp. 460-484: ASGe, *Notai Antichi*, 6161.

<sup>483</sup> Cfr. Frascarolo 2013, pp. 103-112 con note.

pochi grandi nomi (Durer, Michelangelo, Raffaello, Correggio e Barocci), non sappiamo la precisa consistenza<sup>484</sup>. Proprio questi riferimenti, il disegno dal vero, lo studio dei modelli pittorici e grafici sia nella collezione del Doria, legato con affetto al Paggi, che in quella del maestro, spiegano la complessità dei percorsi grafici e culturali dei genovesi della nuova generazione<sup>485</sup>.



21. Giovan Battista Paggi, *Strage degli Innocenti (frammento)*, entro il 1604, olio su tela, Colle di Val d'Elsa (Siena), Museo Civico e Diocesano di Arte Sacra

La rispettabilità che il Paggi deve aver raggiunto è, infine, ricordata dagli encomi rivolti alla sua *Strage degli Innocenti*, dipinta per Giovan Carlo Doria nel 1604, e di cui è riemerso qualche anno fa un frammento ora a Colle Val d'Elsa (fig. 21)<sup>486</sup>. L'opera, realizzata a detta del Ratti durante una competizione pittorica su tema dato a cui avrebbe partecipato anche Rubens<sup>487</sup>, è citata nella canzone *Gli Innocenti* del veneziano Giovanni Soranzo<sup>488</sup> e avrebbe dovuto essere la destinataria originale del madrigale *La strage de' fanciulli innocenti* nella *Galeria* di Giovan Battista Marino, poi dedicato all'omonima tela del Reni<sup>489</sup>.

Questa digressione sulla figura del Paggi, tuttavia, non deve trarre nell'errore

comune di considerare la formazione del Castiglione solo ed esclusivamente in riferimento alla bottega-casa di Giovan Battista. I documenti d'archivio, finora scarni sull'attività

<sup>484</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>485</sup> Cfr. Frascarolo 2018, p. 58 con bibliografia.

<sup>486</sup> Cfr. M. C. Galassi in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 37, pp. 224-227, cui si rimanda per la bibliografia sul dipinto nella sua interezza e più di recente Boccardo 2017, p. 49 e fig. 7. Il frammento è stato reso pubblico in occasione della sopracitata esposizione del 2004. Il bozzetto, da cui si può ottenere una visione d'insieme di quella che doveva essere l'opera completa, è in una collezione privata londinese.

<sup>487</sup> Soprani, Ratti 1768, p. 133.

<sup>488</sup> Soranzo 1604, pp. 177-186. Il testo *Dell'Adamo* è dedicato per interezza, come si evince dal titolo completo (*Dell'Adamo di Giovanni Soranzo. I duoi primi libri, con sedici canzoni per diversi. Al molto illustre Sig. Giovanni Battista Paggi*), proprio al Paggi. Cfr. sull'argomento Galassi 2000.

<sup>489</sup> Foglio 1979, p. 563.

giovanile di Benedetto, lo ricordano in casa Paggi solo nel biennio 1626-1627<sup>490</sup>, mentre le fonti associano al primo apprendistato presso il nobile genovese anche altri nomi<sup>491</sup>, che la critica ha rivalutato e correttamente collegato con la produzione successiva del Grechetto. È considerato assodato, già a partire dal Soprani, il legame con Giovanni Andrea De Ferrari (Genova, 1598 circa- 25 dicembre 1669), allievo di Bernardo Castello prima e poi dello Strozzi tra il 1613 e il 1619<sup>492</sup>. La vicinanza con quest'ultimo è tale che le fonti menzionano che il giovane De Ferrari abbia imitato le composizioni dello Strozzi, tanto da rendere difficoltosa, se non quasi impossibile, la distinzione tra le loro opere<sup>493</sup>. Le parole dei biografi sono state recentemente rivalutate dalla critica, che nel tempo ha spostato l'attribuzione di molte tele dubbie del Cappuccino alla prima attività dell'allievo<sup>494</sup>, il quale comunque rimanderà alla produzione di Bernardo anche in età matura<sup>495</sup>. La conoscenza dei modelli dei caravaggeschi e del Van Dyck a Genova comportano la trasformazione della



22. Giovanni Andrea De Ferrari, *Viaggio di Giacobbe*, fine degli anni '30 del XVII secolo, olio su tela, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti

sua pittura in una materia pastosa e ricca di contrasti luministici nelle pale d'altare degli anni venti e trenta, passando poi all'uso di velature di origine fiamminga nei decenni successivi<sup>496</sup>. Se l'apprendistato presso il De Ferrari non è certo, non avendo altra testimonianza se non le fonti e alcune tangenze che si verificano nella trattazione di tematiche

<sup>490</sup> Per questi documenti vd. *supra*.

<sup>491</sup> A partire dal Soprani (1674, p. 273). Per la citazione completa del passo vd. *supra*.

<sup>492</sup> Cfr. scheda biografica di A. Acordon in *Genova* 1992, pp. 157-158 e più di recente Zanelli 2019, pp. 301-307 con bibliografia precedente. Date le ultime acquisizioni sullo Strozzi (Marengo, Orlando 2019b), Gianluca Zanelli (Zanelli 2019, p. 301) propone di collocare idealmente l'apprendistato presso lo Strozzi tra il 1612-13 e il 1616.

<sup>493</sup> Soprani, Ratti 1768, p. 237.

<sup>494</sup> Anteriore al 1624, data del *San Tomaso predica di fronte al Re delle Indie* della chiesa di Santa Fede di Genova. Cfr. sull'argomento con bibliografia Zanelli 2019, pp. 301-304 e figg. 6-7 pp. 306-307.

<sup>495</sup> *Ivi*, p. 304.

<sup>496</sup> Cfr. scheda biografica di A. Acordon in *Genova* 1992, p. 158.

comuni negli anni Trenta (fig. 22), possiamo tuttavia notare un fatto curioso che lega le vicende dei due artisti. Benedetto e Giovanni Andrea sono ammessi nello stesso anno all'Accademia di San Luca a Roma nel 1633<sup>497</sup> e vengono ancora citati entrambi nella *Lista degli Accademici* del 1634<sup>498</sup>. La presenza circoscritta nel giro di pochi mesi negli stessi luoghi romani potrebbe indicare una vicinanza tra i due tale da rendere testimonianza parziale anche alle fonti scritte.

Alla morte del Paggi, sopraggiunta in quel fatidico 1627, quando il “secolo dei Genovesi” scivola verso la sua conclusione e Van Dyck, che pure è ricordato tra i maestri del Castiglione e la cui influenza è senz'altro innegabile<sup>499</sup>, abbandona per sempre la penisola italiana, la direzione della casa-bottega di Giovan Battista passa all'allievo Sinibaldo Scorza (Votaggio, 16 luglio 1589- Genova, 5 aprile 1631) fino alla di lui morte nel 1631<sup>500</sup>. Nobile anch'egli, ma di Voltaggio<sup>501</sup>, Sinibaldo è accolto nell'*atelier* di Paggi intorno al 1604<sup>502</sup>. Lì riceve una formazione varia in cui alla lezione del maestro si unisce l'attenta osservazione delle opere di Bernardo e Giovan Battista Castello<sup>503</sup> e dei capolavori custoditi nella casa del magnate Giovan Carlo Doria in vico del Gelsomino<sup>504</sup>. Secondo il Soprani, Scorza, pittore specializzato in animali, sarebbe chiamato nel 1619 alla corte sabauda di Carlo Emanuele I forse per intervento del poeta napoletano Giovan Battista Marino<sup>505</sup>, che lo avrebbe conosciuto di persona durante un passaggio a Genova nel 1612-1613<sup>506</sup> e che ne sarebbe stato un grande estimatore<sup>507</sup>. Gelsomina Spione ha proposto di ridimensionare il ruolo del poeta, già a Parigi nel 1615, a favore di Carlo Battaglia, pittore di uccelli su pergamena, che dunque potrebbe essere il tramite per la trattativa e il trasferimento del

---

<sup>497</sup> Rotatori 2020, pp. 305-306: Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (d'ora in poi ASASL), vol. 146, parte 3, f. 2v. Entrambe le diciture sono state rinvenute da chi scrive.

<sup>498</sup> *Ibid.*: ASASL, vol. 146, parte 5, f. 1r. La presenza del De Ferrari (ma non de Castiglione!) era già segnalata in Piacentini 1939, p. 172.

<sup>499</sup> Vd. oltre, in particolare paragrafo 2.6 in questo capitolo.

<sup>500</sup> Belloni 1974, II, p. 65. In generale sulla pittura di animali nel Seicento vd. Frascarelli 2016, pp. 139-164 con bibliografia precedente.

<sup>501</sup> Orlando 2017c, p. 24. Sulla gioventù voltaggina vd. Romanengo 2017 con bibliografia.

<sup>502</sup> Orlando 2017c, p. 26. Su Scorza nella casa-bottega del Paggi vd. Frascarolo 2013, in particolare pp. 103-104.

<sup>503</sup> Orlando 2017c, pp. 28-30 con note.

<sup>504</sup> Sull'Accademia in casa Doria vd. *supra*.

<sup>505</sup> Soprani 1674, p. 130.

<sup>506</sup> Sul legame tra Marino e Genova vd. Farina 2002, pp. 41-51.

<sup>507</sup> Cfr. Vazzoler 2017 con bibliografia.



voltaggino<sup>508</sup>. La permanenza a Torino, testimoniata esclusivamente dalla patente di nomina di 50 ducaton mensili rilasciata nell'ottobre del 1619<sup>509</sup>, è stata dubitativamente collocata negli anni 1621-1623 se non fino al 1625, in ottemperanza a quanto farebbero trapelare le lettere parigine di Marino all'abate Lorenzo Scoto, intermediario tra lui e il pittore<sup>510</sup>. Tra il 1626 e il 1627 Scorza è a Massa, ospite di Carlo Cybo Malaspina, dove è esiliato durante la guerra savoina<sup>511</sup>, e a Roma. Il breve soggiorno nell'Urbe ci è testimoniato dalla *Veduta di piazza del Pasquino* proveniente dalla collezione dal Pozzo e oggi a Palazzo Venezia<sup>512</sup>. La datazione del dipinto al biennio 1626-1627 è confermata da un confronto con la *Scena di genere a Trinità dei Monti* di Lucas de Wael<sup>513</sup>, dove è assente la fontana del Bernini<sup>514</sup>, e da fogli con vedute di rovine antiche e scorci urbani romani<sup>515</sup>. Nello stesso 1627 Sinibaldo rientra a Genova<sup>516</sup>, dove rimane attivo fino alla morte, sopraggiunta il 5 aprile del 1631<sup>517</sup>.

La lezione dello Scorza maturo è un riferimento imprescindibile per l'attività giovanile del Castiglione, sia per la dimensione pittorica che per quella grafica. Come già Jan Roos, Scorza, da buon animalista, affronta temi come *Orfeo* e *Circe* che troveranno in Giovanni Benedetto una interpretazione del tutto autonoma. A proposito del mitico cantore, occorre ricordare che nella sezione *Favole* della *Galeria* di Marino l'autore dedica alcuni

---

<sup>508</sup> Spione 2017b, p. 55. Su questo pittore, la cui figura è ricordata in riferimento allo Scorza già da Soprani (1674, p. 131), vd.: Bava 1995, pp. 223-224 (per le poche vicende biografiche note); Griseri 1986, p. 186; Cottino 2000, p. 31; Spione 2017b, nota 5 p. 55.

<sup>509</sup> Baudi Di Vesme 1968, III, p. 973: Archivio di Stato di Torino, Camera dei Conti, Piemonte, Patenti Camerali, art. 687, par. 1, registro 36, ff. 356v-357r.

<sup>510</sup> Marino 1966, lettere nn. 167, 168, 171, 176, 178, 197, 208. Per l'assenza dello Scorza nei documenti piemontesi dal 1619 al 1625 cfr. Spione 2017b, nota 7 p. 55. Per queste e altre missive del Marino riguardo lo Scorza cfr. anche Marengo 2017.

<sup>511</sup> Santamaria 2017, pp. 58-59: è da una anonima *Relazione sui fatti bellici di Voltaggio dell'aprile 1625* che apprendiamo della devastazione della zona a causa delle truppe sabaude e dell'esilio dello Scorza a Massa. Per il documento: ASGe, *Senato*, 1153, Magistrato di Guerra e Marina, 21 aprile 1625.

<sup>512</sup> Per l'opera cfr. da ultimo con bibliografia precedente Lorizzo 2010, pp. 32 e 60 e soprattutto G. Zanelli in *Sinibaldo Scorza* 2017, cat. I.16 pp. 110-111.

<sup>513</sup> Attivo a Roma in quegli anni (cfr. *supra* paragrafo 2.4).

<sup>514</sup> Suida 1958.

<sup>515</sup> Vd. Orlando 2017c, pp. 38-39, figg. 58-62.

<sup>516</sup> Come si evince dalla lettera dell'8 marzo 1627 in cui il cardinale Desiderio Scaglia ringrazia il Senato genovese per aver concesso all'artista di poter ritornare in patria (cfr. Santamaria 2017, p. 59). Per la missiva: ASGe, *Archivio Segreto*, 2816, *Lettere di Cardinali alla Repubblica*, marzo 21, fasc. 9, doc. 429.

<sup>517</sup> Sarà sepolto il giorno seguente nella chiesa di San Francesco in Castelletto (Genova, Archivio Parrocchiale di San Siro, *Registro dei defunti*, anni 1616-1642). L'inventario dello Scorza, ritrovato da Roberto Santamaria e pubblicato in Santamaria 2017, in particolare pp. 62-63, è datato 25 aprile, anche se in realtà è redatto qualche giorno dopo, tra il 29 aprile e il 3 maggio 1631. Per la dicitura archivistica completa: ASGe, *Notai antichi*, 5759, Filippo Camere, 25 aprile 1631, doc. 364, *Additio hereditatis*.

componenti a opere dello Scorza<sup>518</sup>: ben due riguardano un *Orfeo che canta e suona nel bosco* e sono ricordati anche dal Soprani<sup>519</sup>, mentre un terzo ha per oggetto un *Apollo pastore*. L'apprezzamento delle varie tele che lo Scorza realizza sul tema del mito ovidiano<sup>520</sup> viene sottolineato anche dalla smania con la quale Cristina di Svezia tenta di ottenerne i dipinti "comprandoli à tutto prezzo"<sup>521</sup>.

Al 1628 appartiene *l'Orfeo incanta gli animali* (fig. 23) ora in collezione privata genovese che va collocato al rientro in patria dopo il soggiorno romano<sup>522</sup>. L'opera, datata dal pittore, oltre a presentare un elevato numero di animali, è senz'altro uno dei capolavori meno noti del voltaggino, in cui lo studio delle opere dei nordici nell'Urbe, e in particolare del Bril romano, è pienamente messo a punto.

L'ampia diffusione a Genova del tema di *Orfeo con gli animali* dal II decennio del secolo in poi, secondo Lauro Magnani, non può spiegarsi solo alla luce della moda della maniera fiamminga<sup>523</sup>. Se soprattutto se ne discute in riferimento a un pittore aristocratico come il Grechetto, è opportuno guardare al panorama letterario contemporaneo. Lo studioso propone di rileggere la figura del cantore mitologico in una chiave religiosa, parere che si fonda sulla circolazione di testi come *l'Orpheus Eucharisticus* di Agostino Chesnau edito a Parigi nel 1657<sup>524</sup>. In opere letterarie come la suddetta, la sofferenza di Orfeo è una rilettura



23. Sinibaldo Scorza, *Orfeo incanta gli animali*, 1628, olio su tela datato a destra sotto la pancia del cavallo "MDCXXVIII", Genova, collezione privata.

<sup>518</sup> Marino 2005, madrigali 58 e 58a per *l'Orfeo* e 34 per *l'Apollo*. Sui rapporti letterari tra Marino e Scorza vd. Vazzoler 2017, cui si rimanda per una bibliografia più precisa e approfondita sull'argomento.

<sup>519</sup> Soprani 1674, p. 125 e Soprani, Ratti 1768, I, p. 218.

<sup>520</sup> Cfr. anche Zanelli 2017 con bibliografia precedente.

<sup>521</sup> Danesi Squarzina 2003a, p. 77.

<sup>522</sup> Tela presentata per la prima volta da A. Orlando in Sinibaldo Scorza 2017, cat. I.37 pp. 172-173. Si rimanda alla medesima scheda per tutti gli approfondimenti.

<sup>523</sup> Magnani 1990, pp. 255-258.

<sup>524</sup> Chesnau 1657. Cfr. Magnani 1990, pp. 256 e 258 con bibliografia.

della Passione di Cristo: Cristo-Orfeo, poeta e mago, “raggiunge, nell’interpretazione secentesca, il significato di una figurazione di un ordine del creato che trova nel Cristo il suo compimento: la passione di Orfeo permette di trovare la bellezza del mondo, quella del Cristo di redimerla insieme all’uomo”<sup>525</sup>. D’altronde una vena panteistica che unisca i vari aspetti della cultura, laica e religiosa, in una visione totale di uomo e natura, filosofia e storia, è già presente nella cultura locale del secolo precedente<sup>526</sup> e toccherà poi la massima sensibilità proprio in Giovanni Benedetto<sup>527</sup>.

Ben più interessante si fa per noi il discorso sulla *Circe*. Timothy J. Standring<sup>528</sup> e Astrid Wootton<sup>529</sup> hanno ipotizzato che la modalità con cui Scorza e Castiglione affrontano questo tema derivi da un testo comune, *La Circe* di Giambattista Gelli, stampata a Firenze nel 1549

24. Sinibaldo Scorza, *Circe e Ulisse*, olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB 343



<sup>525</sup> *Ivi*, p. 258 con note a p. 452. Cfr. Chesnau 1657, p. 66.

<sup>526</sup> Cfr. Magnani 1987, in particolare pp. 143-144 cui si rimanda per un approfondimento.

<sup>527</sup> Vd. oltre paragrafi 3.2, 3.3 e 4.3 nei capitoli seguenti.

<sup>528</sup> Cfr. T. J. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 28 pp. 144-145. Questa chiave di lettura è stata riproposta anche recentemente da Giacomo Montanari nel suo intervento *Tra magia, scienza, alchimia e filosofia: il «crogiuolo culturale» della Roma barocca nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)* in occasione del convegno *Esplorare le arti nella Roma di Bernini* (Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Roma, 29 – 30 novembre, 2017).

<sup>529</sup> Wootton 1997.

e dedicata a Cosimo I de' Medici<sup>530</sup>. Dal momento che tale libro compare nell'inventario *post-mortem* del loro maestro Paggi<sup>531</sup> si è ipotizzato che il trattamento che entrambi rivolgono al tema abbia una matrice comune e una spiegazione simile. È opinione di chi scrive che tale ipotesi sia vera solamente per quanto concerne la primissima attività giovanile di Castiglione, ma non possa applicarsi alle innumerevoli Circe della maturità, le quali mostrano una differente visione dell'episodio, evidente ad esempio nel taglio figurativo diverso.

Occorre, dunque, ripartire dall'attenta lettura del testo di Gelli, noto al Paggi probabilmente durante il suo esilio fiorentino, e che rimodella il celebre episodio omerico dell'incontro tra Odisseo e la maga sull'esempio di Luciano e del *Gryllos* di Plutarco, trasformandolo in un'operetta morale divisa in dieci capitoli e composta da undici dialoghi. Ulisse, in procinto di ripartire dall'isola di Eea, chiede a Circe se vi siano dei Greci tra gli animali che ha tramutato, così da poterli riportare in patria. Ella acconsente a ritrasformare alcune delle sue bestie, a patto che esse siano d'accordo. Iniziano, dunque, una serie di dialoghi in cui gli animali parlanti rispondono alle domande dell'eroe, affermando di voler restare tali, ognuno per propri motivi. L'ostrica ricorda la prevalenza dei bruti, favoriti spesso dalla natura, sui buoni; la talpa sottolinea come la vita umana non sia altro che combattimento e patimenti per la sopravvivenza; la serpe, un tempo un medico, evidenzia le debolezze dell'uomo; la lepre rammenta le infelicità di cui è costellata la vita umana, e in particolare la servitù e la povertà; il caprone rifiuta per le tante paure degli esseri umani, dall'ansia per il futuro ignoto al timore delle leggi; la cerva rimprovera gli uomini di sottomettere le donne e farne schiave e serve; il leone afferma che l'essere umano è un vaso per i mali del mondo, che nascono tutti dall'ambizione smisurata; il cavallo ama troppo la vita ferina, e così anche il cane e il vitello. Solo l'elefante, interrogato alla fine di questa lunga lista, si lascia persuadere a ritornare alla forma originaria: egli è infatti un filosofo,

---

<sup>530</sup> Gelli 1549. Cfr. sull'argomento da ultimo Besta 2017 con bibliografia precedente, in particolare pp. 142-143 con note.

<sup>531</sup> "La Circe di Gio:batta Gelli": ASGe, *Notai Antichi*, 5688, 15 marzo 1627, *Repertorium...*, 21 v. l.24 (Cfr. Wootton 1997, p. 22). Dal 1590 il testo è inserito nell'Indice dei Libri Proibiti (Besta 2017, nota 9 p. 143).



25. [Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto](#), *Circe e Ulisse*, olio su tela, inizio degli anni '30 del XVII sec., collezione privata

Aglafermo, che in chiusura dell'opera esalta la ragione, colei che spinge l'essere umano a sollevarsi al di sopra dell'appagamento sensoriale delle belve.

Per lo Scorza il riferimento al testo pare imprescindibile, specie se lo si confronta con la tela *Circe e Ulisse* (fig. 24) di Palazzo Bianco<sup>532</sup>, in relazione alla quale la storica dell'arte Astrid Wootton nel 1997 ha proposto giustamente una lettura iconografica legata al testo del Gelli<sup>533</sup>. L'opera presenta quasi tutti gli animali sopracitati, e mostra Ulisse nell'atto di discorrere con una cerva, episodio assente in Omero ma presente, come detto, nell'operetta toscana, mentre alla belva è donata la parola tramite la verga che Circe punta nella sua direzione.

Allo stesso episodio è riconducibile anche una tela giovanile del Grechetto in collezione privata (fig. 25)<sup>534</sup>. Il quadro, datato ai primissimi anni Trenta, probabilmente prima del soggiorno romano, mostra i debiti nei confronti dello Scorza e del testo di Gelli, di cui illustra ancora il dialogo tra Ulisse e la cerva.

---

<sup>532</sup> Per la tela vd.: Soprani 1674, p. 130; Grosso 1910, p. 85; Delogu 1931, fig. 13 p. 39; Zeri 1959, p. 246; Pagano, Galassi 1988, cat. 519; Wootton 1997; B. Reineke in *Pracht und Pathos* 2003, p. 66; Pantanella 2004, fig. p. 346; Priarone in Boccardo 2012, p. 50; M. Priarone in *Sinibaldo Scorza* 2017, cat. I.26 pp. 150-151 con bibliografia.

<sup>533</sup> Wootton 1997.

<sup>534</sup> Dellepiane 1971, pp. 80-81 (come Grechetto); Newcome-Schleier 1996, p. 60 e nota 18 p. 65; Orlando 2001c, p. 169, n. XLVI, figg. 127-128 (come ambito di Castiglione); Ciliberto 2004, p. 213 (come Francesco Castiglione); Besta 2017, pp. 143-144 e fig. 2 p. 143 (come Grechetto, in accordo con Anna Orlando dopo la diretta visione del quadro, prima noto solo in foto).





26. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Circe*, olio su tela, firmato e datato in alto a destra, 1653, New York Sotheby's 24 gennaio-7 febbraio 2014, dalla collezione del Cav. Guido Sanguineti (1928-1938).

Se quindi agli inizi il trattamento del tema è prettamente letterario e dipendente dal Gelli, nelle opere successive del Castiglione l'evoluzione stilistica si accompagna a uno stravolgimento che più nulla ha a che fare con i dialoghi dell'operetta. Nelle tele più celebri della maturità (fig. 26) Ulisse difatti scompare, venendo meno l'interlocutore principale, e Circe appare solinga, trionfatrice, perlopiù,

su un repertorio di oggetti metallici e animali, che non trovano riscontro nei brani del fiorentino. È evidente che nel frattempo sia intervenuta la conoscenza di altri fonti, di cui parleremo più avanti, e che dimostrano la piena presa di posizione dell'artista nei confronti di quella poetica del dissenso legata al mondo alchemico e filosofico-cabalistico<sup>535</sup>.

Anche nell'ambito della prima attività grafica di Giovanni Benedetto il riferimento ai modi dello Scorza è evidente.

L'acquaforte *Pastore che suona la cornamusa al suo gregge* (fig. 27) è l'unica incisione a oggi nota di Sinibaldo<sup>536</sup>, rintracciata nel 2006 da Anna Orlando<sup>537</sup> e la cui identificazione è stata resa possibile in virtù della precisa descrizione del Soprani<sup>538</sup> e del disegno preparatorio, che Raffaele possedeva nelle proprie collezioni<sup>539</sup>. La stampa è da collocarsi,

<sup>535</sup> Cfr. oltre paragrafo 4.7 nel capitolo 4. Per ora si rimanda a Frascarelli 2016, pp. 127-138.

<sup>536</sup> Soprani 1674, p. 133; Soprani, Ratti 1768, pp. 222-223; Gori Gandellini, De Angelis 1808-1816, III, pp. 188-189; Nagler 1835-1852, XVI, p. 175; Bonzi 1930, p. 327; Delogu 1931, p. 40; *Genoese Baroque Drawings* 1972, p. 23; Newcome-Schleier 1982, p. 27; *Ead.* 1985b, p. 76; Dillon 1990, p. 180; P. Boccardo in *I fiori del Barocco* 2006, pp. 136-137; Orlando 2006a, fig. 2 p. 142; V. Frascarolo in *Linee, lumi* 2016, p. 81; C. Grasso in *Sinibaldo Scorza* 2017, cat. I.50 pp. 232-233; Bober 2018, p. 58 e fig. 8.

<sup>537</sup> Orlando 2006a, p. 142, fig. 2. Sull'attività incisoria dello Scorza e sulle ultime acquisizioni a riguardo vd. Grasso 2017.

<sup>538</sup> Soprani 1674, p. 133.

<sup>539</sup> Sinibaldo Scorza, *Pastore che suona la cornamusa al suo gregge*, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 2874. Cfr. C. Grasso in *Sinibaldo Scorza* 2017, cat. I.50 pp. 232-233.

in accordo con i biografi, nella fase terminale della vita del pittore voltaggino, tra il 1627 e il 1631, ed evidenzia non poche incertezze, derivanti dall'esigua dimestichezza con la tecnica della morsura in acido.

Databile al medesimo intervallo temporale, e quindi agli anni in cui il Nostro è attivo presso lo Scorza, è l'incisione di Castiglione con *Noè fa entrare gli animali nell'arca* (fig. 28)<sup>540</sup>. Al maestro rimanda la tecnica incisoria a tratteggio nei velli degli animali<sup>541</sup> e in generale una stessa ridotta familiarità con le modalità dell'acquaforte, ostacolo che il Grechetto ben presto supererà facendo di questa tecnica calcografica la sua punta di diamante.

Un reticolo segnico ancora più preciso si riscontra nei disegni dello Scorza, alcuni dei quali realizzati dal vivo insieme ad altri concepiti come copie dalle incisioni nordiche. A questa seconda casistica si assimila un elegante foglio con *Animali* da collezione privata (fig. 29)<sup>542</sup>, dove la reiterazione libera implica lo studio di bestie da modelli d'Oltralpe (disegni e incisioni) e una certa padronanza del *medium* e del soggetto raffigurato. Anche in questo caso i disegni



**A sinistra:** 27. Sinibaldo Scorza, *Pastore che suona la cornamusa al suo gregge*, 1627-1631, acquaforte, in alto a sinistra il n. "2", stato unico, Milano, collezione privata.

**In alto:** 28. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Noè fa entrare gli animali nell'arca*, 1627-1630 ca, acquaforte, stato III/V, Washington, National Gallery of Art, Inv. 2003.26.1

<sup>540</sup> Per il foglio cfr. Bellini 1985, cat. 001, pp. 15-16.

<sup>541</sup> Grasso 2017, p. 205.

<sup>542</sup> V. Frascarolo in *Linee, lumi* 2016, cat. 11, pp. 80-82 e scheda della stessa in *Sinibaldo Scorza* 2017, cat. I.44 pp. 222-223 con bibliografia per approfondimenti.

di animali dei primi anni genovesi del Grechetto (fig. 30)<sup>543</sup> si spiegano solamente a seguito della vicinanza e diretta influenza dello Scorza.

È bene, a questo punto, fare un'ultima considerazione sul Castiglione animalista.

Nel suo fondamentale studio su Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, 1515 ca- 13 febbraio 1592) del 1995, Bernard Aikema evidenzia una certa continuità tra la produzione che interessa a partire dal 1560 circa la bottega del bassanese<sup>544</sup> e la serie dei *Viaggi di Giacobbe* solitamente additata come caratterizzante del Castiglione già dai contemporanei,



29. Sinibaldo Scorza, *Animali*, matita nera, penna e inchiostro bruno, Cassano Spinola (AL), collezione privata.



30. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Studi di dromedari e capre*, 1630 ca, penna e inchiostro bruno su carta, Windsor, Royal Collection, RCIN 903945

<sup>543</sup> Sul foglio cfr. Blunt 1954, cat. 1 p. 27 e di recente *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 1 p. 22 con bibliografia.

<sup>544</sup> Si tratta della serie dei viaggi biblici dell'Antico Testamento. Vd. Aikema 1995, pp. 84 e ss. Cfr. paragrafo 3.3 sull'argomento.



tanto che egli viene indicato nel 1635 come colui “il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe”<sup>545</sup>.

Aikema inquadra bene la questione. Nella grande fortuna di recezione dell’operato di Jacopo e del suo ambito nel corso del diciassettesimo secolo e in particolare a Genova Castiglione primeggia per la similarità dei temi, per il loro trattamento- con la scena principale ridotta e relegata sul fondo, mentre il primo piano è riempito di oggetti a carattere di aneddoto-, persino per l’ispirazione anche nell’organizzazione visuale della composizione<sup>546</sup>.

Facendo leva su un confronto stringente su un tema affrontato parimenti dai due pittori,



31. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Sacrificio di Noé*, olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB 66

*Il sacrificio di Noé* (fig.

31)<sup>547</sup>, lo studioso annota come Grechetto si serva del modello bassanesco solamente per la sua “strategia visuale”<sup>548</sup>, concependo il soggetto non in senso secolare o con un messaggio spirituale, ma “come <<meraviglia>>, un’opera d’arte intesa per compiacere lo spettatore stupendolo”<sup>549</sup>. La conoscenza da parte di Giovanni Benedetto delle composizioni bassanesche è possibile grazie alla diffusione della pittura veneziana nelle collezioni nobiliari del Seicento genovese. Gli *exempla* di Jacopo vengono trasmessi anche

<sup>545</sup> Archivio di Stato di Roma (d’ora in poi ASR), Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, Vol. 302, 22 marzo 1635, f. 903v. La testimonianza è riportata nelle carte del processo a Tommaso Dovini (cfr. paragrafo 3.4 del capitolo 3 in questa tesi e per il documento completo vd. nell’Appendice Documentaria n. 1.1).

<sup>546</sup> Aikema 1995, p. 174 con bibliografia.

<sup>547</sup> Lo storico dell’arte sceglie *Il sacrificio di Noè* di Palazzo Bianco (*ibid.*, fig. 146), che qui proponiamo in fig. 31 e nella scheda di catalogo A12.

<sup>548</sup> Per lo stretto confronto *ivi*, p. 175 cui si rimanda per la bibliografia.

<sup>549</sup> *Ibid.*

per il tramite delle tele dei figli Francesco e Leandro, le cui pitture sono state rintracciate negli inventari dell'epoca e successivamente identificate<sup>550</sup>. Si rammenti, poi, che nell'inventario *post-mortem* del 1627 del Paggi sono elencati dipinti della bottega di Bassano<sup>551</sup>. Inoltre, proprio da questi ultimi potrebbe derivare l'uso del bolo macinato che dona quel tono bruno-rossastro intenso a molte tele del Nostro<sup>552</sup>.

## **2.6 I disegni a olio e a tecnica mista**<sup>553</sup>

Una produzione peculiare del Grechetto è costituita da un gruppo piuttosto numeroso di fogli realizzati a olio su carta, secondo un metodo che è stato messo a punto a seguito delle sperimentazioni di Sir Gerard Kelly<sup>554</sup>. Come spiega Anthony Blunt, in un passo divenuto fondamentale per tutta la critica successiva,

“the process is to take an ordinary, fairly coarsely ground pigment, unmixed with any binding medium. The pigment is kept in one pan an ordinary oil in another, and the two are mixed as if the artist was working in water-colour, using little oil for the parts where an opaque line is needed and adding more oil where greater transparency is required. In this way Sir Gerard Kelly was able to imitate all the varieties of quality which are to be found in the brush drawings of Castiglione”<sup>555</sup>.

Questa tecnica è unica nel suo genere e pare non avere riscontri precedenti.

Certamente tale modalità di affrontare il disegno è imprescindibile dalle novità fiamminghe, proposte da Van Dyck e *in primis* da Rubens, che all'inizio del XVII secolo rivoluziona tale tecnica. Si è soliti, difatti, associare a questi grandi nomi l'uso di realizzare complessi bozzetti a olio su carta, anche se questa tecnica deve essere già conosciuta nel Rinascimento. Basti tenere a mente che alla morte del Paggi, nella sua casa-bottega nel 1627 sono registrati “quadri su carta” che spaziano da Tiziano allo Strozzi<sup>556</sup>: un riferimento,

---

<sup>550</sup> Cfr. Percy 1971, p. 22 e nota 15 p. 48 per un semplice elenco. A puro scopo esemplificativo si ricordino *La cacciata dei mercati dal Tempio* di collezione Raggi (“Un quadro di 4 e 5 del Bassano Fuga de giudei dal tempio”) di Leandro ora a Lille (cfr. G. Zanelli in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 84 pp. 353-353) e le *Stagioni* dei Pallavicino (forse “Quattro quadri delle Stagioni”) di bottega di Francesco ora a Palazzo Spinola (cfr. G. Zanelli in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 144 a-d p. 538).

<sup>551</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 26.

<sup>552</sup> Ipotesi avanzata in Percy 1971, p. 22.

<sup>553</sup> Mi ripropongo, come prossimo lavoro, di realizzare sulla base di quanto enunciato in questa sezione un catalogo completo dei disegni di Castiglione.

<sup>554</sup> Blunt 1945, p. 166.

<sup>555</sup> *Ibid.* La traduzione del passo è in Tagliaferro 1990, p. 157.

<sup>556</sup> Per l'inventario del 1627 cfr. Lukehart 1987, pp. 460-480. Per i nomi più famosi elencati cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, nota 8 p. 50 cui si rimanda per la bibliografia.

accanto ai disegni di Rubens nella bottega di Van Dyck<sup>557</sup>, per la propensione del Castiglione nei confronti di questa tecnica.

L'uso di preparare disegni a olio da usare come bozzetti per le pitture è estremamente raro nelle Fiandre ai tempi dell'apprendistato di Rubens, ma è alquanto singolare che l'artista se ne serva sempre più spesso all'indomani del suo ritorno dal viaggio italiano. Nella penisola Pietro Paolo può osservare i lavori di artisti contemporanei e collezionare fogli delle precedenti generazioni. Tra i suoi coevi, guarda con attenzione ai procedimenti meticolosi del Barocci, abituato a realizzare due cartoni quasi definitivi prima di passare alla pittura su tela, "un cartoncino ad olio ovvero guazzo di chiaro scuro" e un più piccolo studio cromatico e luministico "in cui compartiva le qualità de'colori, con le loro proporzioni se cercava di trovarle trà colore, e colore"<sup>558</sup>.

Annibale Carracci, così come Barocci, si serve degli olii su carta per studiare delle teste che poi ricompaiono nelle sue composizioni pittoriche<sup>559</sup>.

È tuttavia la pittura veneta la chiave di volta per comprendere appieno la curiosità di Rubens verso una tecnica disegnativa non aspra e chiusa, ma fatta di macchie e tinte: Tiziano e soprattutto Tintoretto, Veronese e Bassano con i loro eredi hanno

prodotto bozzetti a olio su carta, più o meno elaborati, asserviti a uno studio cromatico che con le tecniche disegnative tradizionali non è possibile ottenere. Si guardi la *Resurrezione della figlia di Gairo* del Veronese (fig. 32): un olio su carta che testimonia l'esordio



32. Paolo Veronese, Paolo Caliari (detto), *Resurrezione della figlia di Gairo*, 1546 ca, olio su carta trasferito su tela, Parigi, Musée du Louvre, inv. 141

<sup>557</sup> Biavati 1977, p. 258.

<sup>558</sup> I due passi sono tratti da Bellori 1672, p. 195. Cfr. Lammertse, Vergara 2018, pp. 15-17 con bibliografia.

<sup>559</sup> *Ivi*, p. 17.

dell'artista nell'ambito delle grandi committenze, la cappella Avanzi in San Bernardino a Verona, di cui il dipinto del Caliarì è andato purtroppo perduto<sup>560</sup>. Al di là dell'importanza storica che il foglio, trasferito più tardi su tela, rappresenta nella ricostruzione biografica del pittore, per il nostro studio è cosa altamente interessante che si dibatta se esso costituisca un modelletto o piuttosto una replica in formato ridotto per il mercato<sup>561</sup>, anticipando, in questa seconda ipotesi, tendenze e atteggiamenti del secolo successivo. Attratto per istinto e *verve* dalla pittura veneta, Rubens orchestra nei suoi fogli italiani grandi contrasti luministici, che gradualmente si attenuano nelle composizioni successive, man mano che ci spostiamo cronologicamente dal suo ritorno ad Anversa sino alla maturità<sup>562</sup> (fig. 33). Nel giro di una decina di anni, e quindi già nel II decennio del secolo, la "furia del pennello"<sup>563</sup> di Pietro Paolo Rubens rivoluziona anche questo ambito, trasformando dei semplici disegni in veri e propri dipinti che, pur essendo stati realizzati per fini preparatori, sono condotti a un tal grado di rifinitura e di trattamento da essere considerati opere a sé stanti e indipendenti. A riconferma di questo si pone anche il fatto che la sua bottega se ne serve per mostrare in contemporanea al committente le eventuali opzioni compositive tra cui scegliere<sup>564</sup>.



33. P. P. Rubens, *Minerva ed Ercole respingono Marte*, 1630 ca, colori a olio su traccia a matita nera, gouache e inchiostro su carta, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 20183R

<sup>560</sup> Per l'olio, proveniente dalla collezione Jabach e poi acquistato da Luigi XIV per le collezioni reali nel 1683, vd. con bibliografia precedente A. Zamperini in *Paolo Veronese* 2014, cat. 1.2 pp. 40-41.

<sup>561</sup> Come proposto in Aikema 2014, pp. 21-22.

<sup>562</sup> Lammertse, Vergara 2018, p. 22.

<sup>563</sup> Bellori 1672, p. 247: "Alla copia delle sue invenzioni e dell'ingegno, aggiunta la gran prontezza e la furia del pennello, si stese la mano di Rubens a tanto gran numero d'opere che ne sono piene le chiese ed i luoghi di Fiandra".

<sup>564</sup> Lammertse, Vergara 2018, p. 23. Gli autori riportano i casi dell'*Assunzione della Vergine* per l'altare maggiore della cattedrale di Anversa e della pala con i *Miracoli di San Francesco di Paola*. Per quest'ultima si veda A. Vergara in *Rubens Painter of sketches* 2018, cat. 51 pp. 167-169 con bibliografia.

Questi disegni rubensiani, realizzati sui supporti più svariati, hanno, quindi, più di una funzione. Possono senz'altro servire da modelli<sup>565</sup>, ma sono, come già detto, anche occasioni di studio di varie ipotesi di progettazione del dipinto, e frutto di una rielaborazione creativa e continua che conduce dallo schizzo veloce a una composizione più complessa in colori, figure e atteggiamenti delle stesse sul medesimo foglio<sup>566</sup>.

In conclusione, che queste opere non debbano essere considerate né al pari di semplici disegni né tantomeno alla stregua di dipinti lo dice il modo in cui Rubens stesso vuole siano ritenute. Nel suo testamento del 27 maggio del 1640<sup>567</sup> l'artista rifiuta di vendere gli innumerevoli disegni contenuti in bottega, che anzi devono essere ereditati da figli e generi<sup>568</sup> in tal caso essi vogliono un giorno portare avanti il suo *atelier*. Alla sua discendenza non vengono tuttavia lasciati i disegni a olio, che devono quindi essere venduti assieme ai dipinti rimasti in bottega: questi disegni (definiti semplicemente "teekeningen", "desseins" e "drawings" nel documento ad essi allegato)<sup>569</sup> sono contenuti in una sezione a parte, acquistabili tutti insieme in un solo lotto<sup>570</sup>, a differenza delle tele, che



34. Anton Van Dyck, *San Sebastiano curato da un angelo*, 1630-1632 ca, olio su legno, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.PB.31

---

<sup>565</sup> Sul significato di questo termine nella letteratura artistica e sull'ambiguità e discrepanza con cui i vari autori si rivolgono ai disegni a olio di Rubens vd. Lammertse, Vergara 2018 nota 60 p. 31 cui si rimanda per la bibliografia.

<sup>566</sup> *Ivi*, pp. 24-25. Julius Held ha proposto di revisionare il termine "bozzetti" in riferimento a quest'ultima pratica (Held 1980, I, p. 5).

<sup>567</sup> Muller 1975, pp. 371-377.

<sup>568</sup> Ovviamente Rubens si rivolge solo ai membri maschili della famiglia, dal momento che non ci si aspetta che siano le donne a diventare artiste e a continuare l'attività.

<sup>569</sup> Muller 1975, p. 374 e *Id.* 1989, p. 145. Il documento è redatto nelle tre lingue indicate per mano dei pittori Frans Snyders, Jan Wildens e Jacques Moermans, che vengono scelti dalla famiglia Rubens come esecutori della vendita (*Id.* 1989, p. 79). Ancora una volta si noti l'ambiguità con cui si rivolge a questa produzione, definita "disegni", eppure separata dal resto dell'attività grafica dell'artista.

<sup>570</sup> Lammertse, Vergara 2018, p. 29.



invece verranno messe in vendita singolarmente. Proprio nel momento in cui il maestro va rivoluzionando il mondo della grafica, Anton Van Dyck inizia il suo apprendistato presso Rubens<sup>571</sup>. È da opere realizzate anni dopo come il *San Sebastiano curato da un angelo* (fig. 34)<sup>572</sup> del 1630 circa, e quindi di poco successivo al soggiorno italiano, che la lezione di Pietro Paolo si trasmette a Castiglione, in un momento in cui la sua generazione va riscoprendo i capolavori che l'anversano ha firmato in città all'inizio del secolo<sup>573</sup> insieme ai disegni che Anton e la colonia dei suoi colleghi fiamminghi fanno circolare nelle loro botteghe.

Van Dyck e Rubens rimangono due costanti per tutto il percorso grechettiano. Nella lettura stilistica e biografica di Ann Percy, che ha il merito di aver riportato l'attenzione proprio sugli esempi fiamminghi, il legame con questi due capisaldi si accompagna continuamente alle vicende artistiche del Grechetto, che, nonostante la distanza, fisica e cronologica, dai modelli, riflette appieno le influenze e le suggestioni che essi hanno lasciato a Genova come tracce indelebili del loro passaggio<sup>574</sup>. I temi a loro ispirati si intrecciano ai materiali di cui Giovanni Benedetto si serve: i suoi fogli a penna sono impensabili senza la maestria di Van Dyck, dal cui fluido segno dipendono l'incisività e l'introspezione psicologica che i soggetti riescono a raggiungere pur in tratti veloci e sommari. I disegni a olio sono, di conseguenza, il frutto più convincente di questo tirocinio sui due maestri e della successiva incorporazione e personalizzazione da parte del genovese dei loro modi.

I disegni a olio del Nostro, come ben dimostrato dal Blunt nel 1945 e come già detto all'inizio di questa sezione, sono tuttavia unici.

Essi si distinguono dai modelli rubensiani e vandyckiani innanzitutto per la diversa modalità di stesura del colore, e quindi del pigmento, inizialmente separato dal medium olioso, custodito in un altro recipiente. Il colore viene steso, al momento dell'atto artistico, sul foglio per mezzo dell'olio come se si trattasse di un acquerello più o meno corposo.

---

<sup>571</sup> Sul giovane Van Dyck nello studio di Rubens vd. Martin 1983 con bibliografia. Sulla gioventù dell'artista cfr. anche il più recente *The Young van Dyck* 2012, cui si rimanda per tutti gli approfondimenti a riguardo.

<sup>572</sup> Vd. Larsen 1988, vol. 1, pp. 268-269 e 271, fig. 251 e vol. 2, p. 274, n. 678 e di recente *Van Dyck* 2004, cat. III.52 pp. 286-287 con bibliografia precedente.

<sup>573</sup> Biavati 1977, p. 258 e Tagliaferro 1990, p. 157.

<sup>574</sup> Percy 1971, p. 24 con bibliografia. L'insegnamento dei nordici è riscontrabile, secondo la studiosa, oltre che nelle natura morte trattate al modo del Roos, anche nei paesaggi, che rammenterebbero la lezione del tedesco Goffredo Wals, giunto a Genova nel 1629 dopo aver studiato a Roma con Agostino Tassi. Lo stesso Sinibaldo Scorza potrebbe aver incontrato, d'altronde, il Tassi proprio durante il suo breve soggiorno nell'Urbe (cfr. *Ivi*, pp. 22-23 con bibliografia).

Rubens e Van Dyck si servono di vari supporti, e paiono favorire spesso il legno, mentre Castiglione disegna a olio solo ed esclusivamente su carta.

Ultima, ma importante differenza, riguarda la destinazione di tali fogli. Si è esplicito poc'anzi che i disegni a olio dei due fiamminghi nascono in seno a un alto numero di richieste e di commissioni, e che, lungi dall'essere semplici bozze, tuttavia costituiscono un passo fondamentale per affrontare il prodotto finito di altra destinazione<sup>575</sup>. I disegni di Giovanni Benedetto tradizionalmente detti a olio- e per cui dovremmo più tecnicamente distinguere tra a olio semplice e a tecnica mista a base di olio- non sono affatto strumenti di lavoro, né stadi preparatori per un secondo fine, né tantomeno "memorie". Chi scrive è, dunque, concorde con coloro che giudicano questi fogli fini a se stessi, una produzione autonoma e raffinata, destinata probabilmente a un pubblico d'amatori<sup>576</sup>. Da questa peculiare caratteristica deriva la difficoltà nel collocarli cronologicamente su una linea temporale univoca.

Per gli olii di Rubens e Van Dyck la critica si è servita spesso del prodotto finito cui essi sono più strettamente connessi: dipinti, incisioni, arazzi. Dal momento che non è sempre possibile collegare il *corpus* pittorico del Castiglione, già di per sé problematico, con molti di questi fogli, se non sulla base di una propria visione personale, la risoluzione appare più ardua. Occorre, ad avviso di chi scrive, procedere per gradi.

---

<sup>575</sup> Jonathan Bober ha recentemente collegato l'unicità dei fogli di Grechetto nel panorama ligure alle repliche del Cambiaso ("in their seemingly infinite variations upon a handful of subjects or generic themes [...] as well as speed and scale of production, Castiglione's oil papers are more the descendats of Cambiaso's replicas": Bober 2018, p. 65). Chi scrive ritiene, invece, che Giovanni Benedetto non avrebbe svolto un ruolo così rilevante nell'arte se non fosse stato per la lezione dei più importanti tra i fiamminghi, ossia Rubens e Van Dyck. Difatti, come ammette anche Bober, la singolarità delle sue carte li rende i primi lavori di ambito genovese ad avere risonanza internazionale (*ibid.*), cosa che non può collegarsi al solo retroterra ligure.

<sup>576</sup> Bean 1963, p. 236.

La tecnica dell'olio su carta attraversa l'intera vicenda biografica ed artistica di Giovanni Benedetto, tant'è che è ormai prassi collocare le prime esperienze a riguardo tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30<sup>577</sup>. È opinione di chi scrive che possa giungere in aiuto dello studioso una schematizzazione non eccessivamente categorica che proponga di accostare la dimestichezza dell'artista alla complessità di questi capolavori, già in parte sperimentata in cataloghi recenti<sup>578</sup>. All'inizio, data la sua volontà di sperimentare la nuova tecnica, Grechetto riduce la sua tavolozza a un colore unico, solitamente il bruno (fig. 35)<sup>579</sup>, grazie al quale può studiare le modalità con cui ottenere diverse gradazioni, prendere dimestichezza con gli strumenti, superare le incertezze del *medium* e allo stesso tempo rispondere ai numerosi stimoli, dalla natura ai confronti con gli artisti coevi, che gli si pongono innanzi. Pian piano la *palette* si apre a nuovi colori, a partire dall'azzurro ceruleo del cielo. Il percorso del Castiglione non è, tuttavia, univoco: egli continua a realizzare, anche in piena maturità, disegni a olio monocromi, che non mostrano però le incertezze giovanili, e, al contrario, in alcuni fogli del primo soggiorno romano egli già sperimenta varie tinte assieme in risposta agli stimoli cromatici da cui è colpito (fig. 36)<sup>580</sup>. Comunque sia, con l'avanzare dell'abilità del

35. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Pastore con gregge*, 1630-1635 ca, olio bruno su carta, Windsor, Royal Collection, RCIN 903892



<sup>577</sup> Ann Percy (1971, p. 24 e catt. 1-6) pospone l'inizio di questi lavori nella prima metà degli anni '30 per notare un'appropriazione del tutto personale da parte dell'artista negli anni '50. Se Castiglione apprende questa tecnica dal mondo fiammingo, è ipotizzabile, ad avviso di chi scrive, che l'artista possa aver iniziato a sperimentarla uno o due anni prima, e cioè proprio alla fine del III decennio.

<sup>578</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013.

<sup>579</sup> Per il foglio in fig. 35 cfr. scheda n. B3 in questa tesi.

<sup>580</sup> Per l'opera, il cui soggetto è una chiara rielaborazione dall'*Amor Sacro e Amor Profano* di Tiziano allora in collezione Borghese, vd. capitolo 3 e scheda di cat. n.B11 in questa tesi.



Grechetto, anche i disegni si fanno più complessi nella composizione, nella resa atmosferica o del paesaggio, e persino nel tema scelto. Solo perciò in un secondo momento<sup>581</sup> pare possano essere collocati quei disegni che si tende ancora a definire semplicemente a olio, e che rappresentano in realtà un sottogruppo piuttosto numeroso di questa categoria. Più precisamente sono fogli a tecnica mista, in cui il pigmento steso a olio domina e definisce la composizione, servendosi nondimeno di altri materiali, aprendo così una casistica molto più varia e complessa<sup>582</sup>. Anche questi prodotti arrivano a un tale grado di finitura che si associa a temi molto complessi (fig. 37). A questa scansione occorre aggiungere l'osservazione dell'evoluzione stilistica, ossia del modo in cui l'artista compartisce pieni e vuoti, circoscrive i volumi e distribuisce le figure, caratterizza gli spazi e risolve i rapporti strutturali<sup>583</sup>. In questa proposta, ai due elementi definiti, dell'evoluzione tecnica e di



36. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Amor Sacro e Amor Profano*, 1635 ca, oli colorati su carta, Windsor, Royal Collection, RCIN 903899

quella stilistica, viene a intrecciarsi infine anche la suggestione, più o meno diretta, di altri artisti. Gli elementi desunti dal confronto con nuovi modelli possono certamente venire in soccorso nel collocare un foglio a olio in una determinata temperie o contesto geografico-culturale. Cionondimeno,

<sup>581</sup> E non troppo avanzato cronologicamente: i primi esemplari si presenterebbero già nel pieno degli anni Trenta (cfr. scheda B13 in catalogo).

<sup>582</sup> La visione diretta di questi fogli a tecnica mista permette tale suddivisione, che all'apparenza può sembrare pretestuosa e certossina, ma potrebbe rivelarsi, a modesto parere di chi scrive, utile nella definizione delle tecniche usate dall'artista e nella ricostruzione cronologica del suo operato.

<sup>583</sup> Una cronologia basata su questi elementi stilistici è stata proposta in *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 30-32.



37. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Alessandro Magno presso la tomba di Ciro*, fine anni Quaranta- inizio anni Cinquanta del XVII secolo, tecnica mista su carta, Washington, National Gallery of Art, inv. 1981.10.1

anche questa analisi non deve considerarsi chiusa e fine a se stessa: come per i suoi colleghi, anche Castiglione può ricordarsi di esempi studiati in altre località o in tempi precedenti e modificarli a proprio piacimento in un momento molto successivo alla visione diretta (fig. 38)<sup>584</sup>. Il percorso che in questa sede si propone di seguire è, quindi, strutturato sui tre livelli evidenziati e caratterizzato da un'apertura mentale tale da poter accettare esemplari che non corrispondano nettamente a tale suddivisione evolutiva. L'indagine rimane dunque dischiusa ad altri ed eventuali suggerimenti e risponde alla libertà di linguaggio del Nostro. Ciò evidenzia



ancora una volta la complessità di un artista poliedrico come il Grechetto, innovatore e "filtro culturale di quei filoni intrinseci alla cultura

38. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Ninfa sorpresa da satiri*, 1650-55 ca, tecnica mista su carta, Londra, Victoria and Albert Museum, DYCE.347

<sup>584</sup> Per il foglio in fig. 38, datato da Ann Percy alla metà degli anni '50 e che mostra chiare reminescenze poussiniane e berniniane, cfr. *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 63 p. 96 e fig. 63 p. 100.

pittorica genovese”<sup>585</sup> e non. E perciò non solo i dipinti, bensì i disegni e le incisioni risultano essere a ben vedere il riflesso di un quadro più elaborato e difficoltoso di quello che da molti è stato ritenuto: essi sono, tecnicamente e iconograficamente, “il luogo privilegiato dove si compie la crasi di un contesto culturale espresso per immagini”<sup>586</sup>.

---

<sup>585</sup> Gavazza 1990b, p. 27.

<sup>586</sup> Montanari 2015a, pp. 166-167.

### **3. Il primo soggiorno romano**

Nella Pasqua del 1632 Castiglione è registrato per la prima volta a Roma: il suo nome compare negli Stati delle Anime della Chiesa di Sant'Andrea delle Fratte<sup>587</sup>.

Giovanni Benedetto è registrato come residente nella zona di Sant'Andrea delle Fratte nella Pasqua del 1633<sup>588</sup> e nei pressi di Sant'Isidoro nella Pasqua del 1634<sup>589</sup>. In quest'ultima testimonianza, assieme al pittore è registrato anche il fratello Salvatore.

Il 31 maggio del 1633 suo padre Giovanni Francesco di Pantaleone muore a Genova<sup>590</sup>.

Il 2 settembre dello stesso l'artista è ricordato per la prima volta all'interno dell'Accademia di San Luca, dove presenzia all'elezione per i responsabili della festa di San Luca<sup>591</sup>. Proprio nel 1633 Castiglione risulta nella *Lista degli ammessi* all'Istituzione<sup>592</sup>. Il primo gennaio 1634 Giovanni presenzia al passaggio di consegne del sigillo dell'Accademia da Francesco Mochi a Pietro da Cortona<sup>593</sup>. Nel medesimo anno è ricordato a numerose sedute: il 6 gennaio è insieme a Giovanni Andrea Podestà<sup>594</sup>, mentre è ancora registrato il 24 luglio<sup>595</sup> e il 26 novembre<sup>596</sup>. Nello stesso anno è presente anche nella *Lista dei SS.ri Offitiali et Accademici*

---

<sup>587</sup> Percy 1967, p. 675: Archivio Segreto Vaticano, Fondo del Vicariato, Parrocchia Sant'Andrea delle Fratte, a. 1632, f. 201. Nella sua tesi di dottorato Standring (1982, p. 94) ipotizza un soggiorno fiorentino, mentre nella biografia presentata nel catalogo a cura di G. Dillon (Standring 1990a, p. 14) propone di spostare il suo stanziamento a Roma tra il 1627 e il 1631. Chi scrive, in un suo recente saggio, ha erroneamente indicato che Castiglione è per la prima volta individuato a Roma ma nel 1633, quando avrebbe dovuto scrivere che in quell'anno è per la prima volta documentato all'Accademia di San Luca (Rotatori 2020, p. 305). Cfr. oltre.

<sup>588</sup> Percy 1967, p. 675: Archivio Segreto Vaticano, Fondo del Vicariato, Parrocchia Sant'Andrea delle Fratte, a. 1633, f. 253.

<sup>589</sup> *Ibid.*: Archivio Segreto Vaticano, Fondo del Vicariato, Parrocchia Sant'Andrea delle Fratte, a. 1634, f. 280.

<sup>590</sup> Alfonso 1972, p. 42.

<sup>591</sup> Standring 1990a, nota 11 p. 25: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 15, vol. 138, f. 7. Cfr. anche Rotatori 2020, p. 305.

<sup>592</sup> Rotatori 2020, pp. 305-306: Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (d'ora in poi ASASL), vol. 146, parte 3, f. 2v. Il documento certifica l'ammissione, finora solo ipotizzata, all'Accademia.

<sup>593</sup> Standring 1990a, nota 11 p. 25: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 15, vol. 139, f. 15. Cfr. anche Rotatori 2020, p. 306.

<sup>594</sup> Rotatori 2020, p. 306: ASASL, vol. 43, f. 6r. Per Giovanni Andrea Podestà vd. oltre par. 3.1.

<sup>595</sup> Standring 1990a, nota 11 p. 25: ASASL, vol. 43, f.3v. Cfr. anche Rotatori 2020, p. 306.

<sup>596</sup> Piacentini 1939, p. 156 e Standring 1990a, nota 11 p. 25: ASASL, vol. 43, f. 6r. Cfr. anche Rotatori 2020, p. 306.

*Pittori, Scultori, et Architetti dell'Accademia di S. Luca*<sup>597</sup> e nella *Lista di tutti quelli che doveranno pagare alla Chiesa di San luca in Martina per elemosina conforme al Breve spedito alla Santità nostra di Sig. Papa Urbano Ottavo, cominciato il mese di Luglio 1634 per tutto il mese di Giugno 1635 compresi Pittori, Scultori, Architetti, Recamatori, Doratoi, bottegai et altri lavoratori*<sup>598</sup>. Il nome del pittore riappare anche in una Nota non datata per il versamento dell'elemosina per la chiesa dei Santi Luca e Martina<sup>599</sup>.

Anche alcune opere ci aiutano nel far luce sul primo soggiorno romano dell'artista. Nel 1633 Giovanni Benedetto firma e data la sua prima tela conosciuta e documentata, ossia il *Viaggio di Giacobbe* ora a New York, collezione Marco Grassi (fig. 43)<sup>600</sup>, ed esegue un disegno, inciso da C. Audran, per l'antiporta del discorso *Oratio De Spiritu Adventu ad Sanctiss. D. N. Urbanum VIII Pont. Op. Max. Habita in Sacello Pontificum Quirinali a D. Antonio Pignatello* (fig. 71), pronunciato il giorno di Pentecoste da Antonio Pignatelli, futuro papa Innocenzo XII, nella cappella papale del Palazzo del Quirinale alla presenza di papa Barberini<sup>601</sup>. Nel 1634 un suo quadro raffigurante *San Pietro che piange nel deserto* (fig. 72) è inserito nella raccolta di poemi *L'Apollo* di Ottavio Tronsarelli, poeta e collezionista<sup>602</sup>.

Il 26 gennaio dello stesso 1634 Grechetto firma una ricevuta per la caparra di diesci scudi dei sessanta previsti per l'esecuzione di "due quadri de cinque palmi e alti quattro cioè tela de i[m]peratore" da parte del signor Alessandro Rondinini<sup>603</sup>. L'artista ne realizza uno solo, identificato negli inventari della collezione del 1662 e del 1741 e in un riscontro del 1744 come "tela imperatore per traverso rappresentante la partenza di Abramo con tutta la Famiglia, e Bestiame"<sup>604</sup>.

---

<sup>597</sup> Rotatori 2020, p. 306: ASASL, vol. 146, parte 5, f. 1r.

<sup>598</sup> Piacentini 1939, pp. 160 e 163: ASASL, vol. 166, carta 68, f. 10v. Cfr. anche Rotatori 2020, p. 306.

<sup>599</sup> Standing 1990a, nota 11 p. 25: ASASL, vol. 72, f. 58r. Vd. anche Rotatori 2020, p. 306.

<sup>600</sup> Per l'opera, vd. oltre in questo capitolo par. 3.3 e scheda n. A1 in catalogo.

<sup>601</sup> Vd. oltre in questo capitolo par. 3.5 e scheda n. C1 in catalogo.

<sup>602</sup> Per questo dipinto vd. oltre in questo capitolo par. 3.6, scheda n. A3 in catalogo e documento n. 1.7 in Appendice Documentaria.

<sup>603</sup> Lorizzo 2015, pp. 61-62 e 65 (Appendice Documentaria) per la trascrizione completa della ricevuta: Archivio Storico Capitolino di Roma Capitale, Archivio Capranica, Archivio Rondinini, b. 1451, fasc. 1, fogli sciolti.

<sup>604</sup> Giometti, Lorizzo 2019 p. 45, Appendice IV, p. 247, f. 18 r-v e Appendice III, p. 231, Quadri, n. 70. Vd. anche Getty Provenance Index, I-1117, n. 164. La tela non è al momento identificabile. Per i rapporti tra Grechetto e la famiglia Rondinini vd. oltre paragrafo 3.5 in questo capitolo.

In una dichiarazione del 22 marzo 1635, rilasciata durante il processo indetto da Giovan Battista Greppi contro Tommaso Dovini, si afferma che “un tal Bened. Genovese Pittore [...] al presente si ritrova in Napoli da dieci giorni in qua il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe”<sup>605</sup>. Questa sentenza costituisce l’unica testimonianza del viaggio di Castiglione a Napoli e l’ultima, finora emersa, riguardo il suo soggiorno romano.

Sappiamo, infatti, che tra il 3 e il 4 agosto 1636 Giovanni Benedetto perde la sorella Maria Caterina, morta a Genova<sup>606</sup>, e che al 1638 vari studiosi hanno datato un’acquaforte (*Il giovane pastore*, fig. 52) che ora risulta ascritta alla metà del IV decennio<sup>607</sup>. Al di là delle supposizioni, il pittore è sicuramente in Liguria il 29 luglio del 1637, quando stipula un contratto di affitto di un anno con Ascanio Spinola per una casa in zona San Pancrazio<sup>608</sup>. Prima della recente emersione di quest’ultimo documento la critica poneva il sicuro rientro dell’artista nel 1639, quando il 25 febbraio detta, nella Superba, un testamento, dove chiede di essere sepolto nella cappella di Nostra Signora del Rosario in Santa Maria di Castello e nomina suo fratello Salvatore erede universale<sup>609</sup>.

Questa è tutta la documentazione che al momento possediamo sul primo soggiorno romano del Castiglione. Non sappiamo, quindi, quanto sia effettivamente durato il viaggio dell’artista a Napoli<sup>610</sup>, se il pittore sia tornato a Roma e per quanto tempo, né se sia rientrato a Genova per la morte della sorella per poi ritornare a Roma prima del 1637, quando è nuovamente documentato con certezza. Occorre sottolineare, tuttavia, come una serie di elementi presenti nelle opere grafiche dell’artista possano costituire indizi di una sua presenza a Roma ancora nella seconda metà degli anni Trenta, almeno fino al suddetto 1637<sup>611</sup>.

---

<sup>605</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, f. 903v. Per gli atti del processo vd. oltre par. 3.4 e anche documento n. 1.1 in Appendice Documentaria.

<sup>606</sup> Alfonso 1972, pp. 42-43.

<sup>607</sup> Per la questione vd. oltre par. 3.8 e scheda n. C2 in catalogo. Per ora basti dire che la data evidente è “16..” con accanto due segni e che Blunt, Percy e Bellini hanno letto come “1638” (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 53 p. 183). Recentemente l’acquaforte è stata correttamente ridatata alla metà degli anni ’30 (Stranding, Clayton 2013, p. 27).

<sup>608</sup> ASGe, *Notai antichi*, 6653, n. 340. Cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 53. Nelle carte suddette si specifica che l’affittuario può estendere l’affitto di un anno.

<sup>609</sup> Alfonso 1972, p. 43; ASGe, Notario B. Borsotto, scansia 776, filza 92.

<sup>610</sup> Per un ritorno a Roma già nel 1636 vd. ad esempio Stranding 1990a, p. 16.

<sup>611</sup> Cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 43-49. Vd. inoltre par. 3.5 e 3.8 in questo capitolo.

Sulla base di questi dati certi e tramite il confronto con la produzione coeva romana possiamo proporre delle ipotesi e condurre la nostra analisi sul primo periodo trascorso dal Nostro nell'Urbe.

### **3.1 I Genovesi a Roma nella prima metà del Seicento**

A Roma, la lobby dei banchieri genovesi svolge un ruolo cruciale a partire dal pontificato di papa Sisto V Peretti Montalto (1585-1590). Con l'inasprimento della pressione fiscale dovuta *in primis* alle numerose committenze artistiche, il pontefice promuove l'erezione dei cosiddetti Monti, termine col quale si intende "un cumulo di monete corrispondente all'ammontare complessivo del denaro richiesto" per una somma necessaria prestabilita e "assicurato da un banchiere, o da un cartello finanziario". Per luoghi di Monte ci si riferisce alle "quote di partecipazione, con tassi d'interesse naturalmente variabili"<sup>612</sup>. I Pinelli, già a Roma dal Quattrocento, e i Giustiniani, attivi anch'essi da qualche tempo in città, assodano le loro posizioni, gli uni con il finanziamento alla lotta contro il banditismo<sup>613</sup>, gli altri con il commercio del mastice anche durante le scorrerie saracene<sup>614</sup>. Un particolare riguardo è riservato alla famiglia Costa, la cui società Herrera-Costa diviene il banco della famiglia Peretti<sup>615</sup>. Nel primo Seicento, a seconda delle disposizioni e della parzialità dei pontefici<sup>616</sup>, il denaro delle casse papali affluisce, così, ora dalle banche genovesi ora da quelle toscane, le cui genti si scontrano sin dal XV secolo per la gestione delle allumiere. La battaglia, combattuta a suon di cariche e titoli onorari, vedrà l'inserimento di alcune famiglie genovesi (i Raggi in particolare) nei più alti ranghi dello Stato della Chiesa ai tempi di Urbano VIII Barberini (1623-1644), nonostante la vicinanza di quest'ultimo a casate sue conterrane, come i Sacchetti<sup>617</sup>.

---

<sup>612</sup> Per entrambe le citazioni e per eventuali approfondimenti sul tema vd. Pizzorno 2018, p. 48. Per la situazione dei Monti romani si rimanda *Ivi*, pp. 47-49 con bibliografia.

<sup>613</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>614</sup> *Ivi*, pp. 52-53 con bibliografia.

<sup>615</sup> *Ivi*, pp. 69-70. In generale sui Costa vd. con bibliografia precedente Costa Restagno 2004 e Terzaghi 2007. Sul ruolo del banco Herrera-Costa nel sistema creditizio papale vd. Delemeau 1957-1959, II, pp. 856, 862, 881, 890, 919.

<sup>616</sup> Sul sistema di *patronage* della Roma seicentesca cfr. Visceglia 2018, pp. 4-41.

<sup>617</sup> Cfr. Fosi 2003 e Zirpolo 2005.

Se Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) si dimostra piuttosto ostile nei confronti della Nazione genovese, ma non verso gli Zacchia<sup>618</sup>, Paolo V Borghese (1605-1621) riserba parecchie cure all'amico Giovan Battista Costaguta, pur affidando le cariche della Depositeria Generale della Camera e della Tesorerie segreta a due toscani<sup>619</sup>. Il giovane Costaguta, intimo di Camillo Borghese già quand'egli è cardinale, diviene uomo di fiducia del papa, ottenendo una brillante carriera per sé e per i propri parenti, almeno fino al pontificato di Gregorio XV Ludovisi (1621-1623), quando i rapporti tra la Repubblica genovese e lo Stato romano si fanno piuttosto tesi<sup>620</sup>. Ciò non impedisce, tuttavia, ai Costaguta, una volta passato il potere nelle mani di Urbano VIII, di potersi arroccare su posizioni sempre più autonome e di entrare a pieno titolo, fino a naturalizzarsi, nell'aristocrazia romana.

Nella Roma barberiniana<sup>621</sup> le casate genovesi più in vista, oltre ai Costaguta, sono quelle dei Pallavicini, dei Durazzo e dei Raggi. Concentrando il suo interesse sui Monti e sulle fasce sociali elitarie vicine al pontefice, la *Natio* genovese diviene un riferimento economico imprescindibile, soprattutto negli anni della prima guerra di Castro, in cui la famiglia Raggi assume particolare rilievo<sup>622</sup>.

I personaggi finora elencati sono anche protagonisti di una attività, più o meno intensa di committenza artistica: basti pensare ai rapporti tra Caravaggio e il banchiere Ottavio Costa, originario del feudo ligure di Conscente,<sup>623</sup> o il marchese Vincenzo Giustiniani, nativo di quell'isola, Chio, produttrice ed esportatrice del mastice che aveva portato fortune alla propria famiglia<sup>624</sup>, o ai quattro Raggi attivi a Roma per buon parte del XVII secolo<sup>625</sup>.

---

<sup>618</sup> La famiglia Zacchia si lega, per vincoli matrimoniali, con i De Nobili, assicurandosi di conseguenza legami con gli Aldobrandini. Pare che le azioni della famiglia disconoscano la loro origine genovese, tanto che "gli Zacchia potevano infatti mettersi in luce soltanto quando la stella dei genovesi a Roma si offuscava" (Pizzorno 2018, p. 220). Ciononostante, si mantengono rapporti di rito con la Repubblica e Ludovico Zacchia sarà poi anche cardinal protettore della Nazione genovese. Cfr. Zacchia Rondinini 1942. Sui rapporti tra Grechetto e la famiglia Rondinini Zacchia vd. paragrafo precedente e par. 3.5 in questo capitolo.

<sup>619</sup> Pizzorno 2018, pp. 91-92, cui si rinvia per eventuali approfondimenti.

<sup>620</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>621</sup> Sui corrispondenti genovesi dei Barberini vd. Costantini 1986.

<sup>622</sup> Sui Raggi e sul loro intervento provvidenziale durante i conflitti di Castro vd. in questa tesi paragrafi 4.9.1-4.9.4.

<sup>623</sup> Tra gli altri cfr.: Vannugli 2000; Costa Restagno 2004; Terzaghi 2007; Terzaghi 2008; Montanari 2019b con bibliografia precedente.

<sup>624</sup> Tra gli altri vd.: Danesi Squarzina 2001; Danesi Squarzina 2003b; Sommariva 2019 con bibliografia precedente.

<sup>625</sup> Sugli episodi di committenza dei Raggi a Roma vd. in questa tesi paragrafi 4.9.1-4.9.4 del capitolo 4.



Se rivolgiamo il nostro interesse agli artisti di questa nazionalità, possiamo scandagliare i fogli dell'archivio storico dell'Accademia di San Luca per avere un'idea della posizione che questi detengono nell'Urbe nella prima metà del Seicento<sup>626</sup>.

Pur non essendo ancora stato rintracciato nei documenti di San Luca, Bernardo Castello (Genova, 1557- 4 ottobre 1629) è inserito nell'elenco dei membri del 1823 dal Missirini<sup>627</sup>. Che abbia vuto rapporti con l'istituzione è accertato dalla presenza nelle collezioni accademiche dei due ritratti di *Luca Cambiaso* e *Sofonisba Anguissola* realizzati tra il 1614 e il 1615 su richiesta dell'allora principe Ottavio Leoni<sup>628</sup>. Bernardo è a Roma più volte: tra il 1603 e il 1605, quando la sua presenza è testimoniata dal *Domine salva nos* per San Pietro, pala poi sostituita dal Lanfranco<sup>629</sup>, e dalle *Storie di Psiche* in palazzo Giustiniani, ora Odescalchi, a Bassano Romano<sup>630</sup>; probabilmente una seconda volta nel 1613 e una terza nel 1616, quando operò nel Palazzo del Quirinale e in Palazzo Pallavicini Rospigliosi<sup>631</sup>.

Nel 1633 sono ammessi all'istituzione ben tre genovesi: Giovanni Benedetto Castiglione, Luciano Borzone e Giovanni Andrea De Ferrari<sup>632</sup>. L'8 gennaio del 1634 avviene l'ufficializzazione della decisione presa l'anno precedente, in cui al nome di Luciano Borzone è associato quello di Giovanni Andrea De Ferrari e Giovan Battista Primi<sup>633</sup>. Il 6 gennaio 1634, accanto a Castiglione, è rintracciabile la presenza di Giovanni Andrea Podestà, anno in cui è ricordato per la prima volta in città<sup>634</sup>. Nella *Lista degli Accademici* dello stesso 1634, Castiglione e Giovanni Andrea De Ferrari sono ricordati entrambi<sup>635</sup>. Invece, nella Lista degli affiliati, sempre del 1634, voluta dal pontefice per la tassazione annuale compaiono Luciano Borzone, Giovanni Andrea De Ferrari e Giovan Battista Primi assieme al Castiglione<sup>636</sup>. Luciano Borzone e Giovanni Benedetto Castiglione ricompaiono

---

<sup>626</sup> Per tutti i documenti dell'Archivio di San Luca elencati di seguito vd. Rotatori 2020, in particolare pp. 304-306 con note e pp. 311-312.

<sup>627</sup> Missirini 1823, pp. 76 e 463.

<sup>628</sup> Sulle opere cfr. da ultimo le schede relative in Rotatori 2020, pp. 311 e 312 con bibliografia precedente.

<sup>629</sup> Brugnoli 1957.

<sup>630</sup> *Ibid.*; Anselmi 2001.

<sup>631</sup> Cfr. scheda biografica di R. Erbentraut in *Genova* 1992, pp. 126-127.

<sup>632</sup> Sborgi 1971, p. 162 (per Luciano Borzone) e Rotatori 2020, p. 305 (per Giovanni Andrea De Ferrari e Giovanni Benedetto Castiglione): ASASL, vol. 146, parte 3, f. 2v.

<sup>633</sup> Manzitti 2015, p. 24: ASASL, vol. 43, f. 2r.

<sup>634</sup> Rotatori 2020, p. 305: ASASL, vol. 43, f. 6r. Sul viaggio romano e in generale sulla figura del Podestà vd. Orlando 2000, *passim* con bibliografia.

<sup>635</sup> Rotatori 2020, p. 305: ASASL, vol. 146, parte 3, f. 2v.

<sup>636</sup> Piacentini 1939, pp. 161 e 169 per Luciano Borzone, 160 e 163 per Castiglione; Manzitti 2015, p. 24 e fig. 6 p. 25 per Borzone: ASASL, vol.166, carta 68, ff. 10v (per Borzone) e 12r (per De Ferrari e Castiglione).

ancora nella *Lista delli sig.ri Accademici* del 1651, nonostante il primo sia ormai morto da sette anni,<sup>637</sup> e in una Nota non datata in cui si invitano gli Accademici a pagare l'elemosina per il mantenimento della chiesa di Santi Luca e Martina<sup>638</sup>.

Infine, nella prima metà del Seicento ricordiamo Giovan Battista Greppi detto il Tittarella (Genova, fine del XVI secolo- Roma, 23 maggio 1647), protagonista di un celebre processo nel 1635<sup>639</sup>, abitante in Strada Vittoria del Corso e il cui nome compare per ben tre volte in liste di pagamento degli anni Trenta<sup>640</sup>.

### **3.2 Agostino Mascardi, Giambattista Marino e la letteratura di età barberiniana**

Nel 1625 il sarzanese Agostino Mascardi (Sarzana, 2 settembre 1590-1640) riesce a inserirsi pienamente nell'*entourage* barberiniana con la pubblicazione delle *Prose vulgari*.<sup>641</sup>

Gesuita a partire dal 1606, comincia a soffrire del rapporto con i suoi confratelli a causa delle implicazioni politiche di molte sue orazioni, cosa che nel 1617 lo costringe a svestirsi dell'abito<sup>642</sup>. E' al servizio della corte estense e del cardinale Alessandro, il quale è forse da riconoscere come ispiratore della relazione che circola per Roma all'indomani dell'elezione di Gregorio XV e che biasima senza mezzi toni i vizi dei porporati, in particolare del cardinal nipote Ludovico Ludovisi<sup>643</sup>. Accusato dalla corte romana e non difeso dal d'Este, il 12 giugno 1621 Agostino si imbarca per Genova e vi rimane per due anni. Qui frequenta l'*élite* culturale della Repubblica, partecipando, con una lettura pubblica, alle discussioni

---

<sup>637</sup> Standring 1990a, nota 11 p. 25 (per Castiglione) e Rotatori 2020, pp. 305-306 (per Borzone): ASASL, vol. 69, f. 240v, foglio slegato. Per la discrepanza tra le date di morte effettiva e quella riportata nel documento si rimanda a Rotatori 2020, nota 24 p. 314.

<sup>638</sup> *Ivi*, pp. 305-306: ASASL, vol. 72, ff. 58r (Castiglione) e 59r (Borzone).

<sup>639</sup> Per la questione si rimanda oltre par. 3.4.

<sup>640</sup> Piacentini 1939, p. 162 e Guerrieri Borsoi 2017, nota 12 pp. 52-53 per due liste in: ASASL, vol. 69, fascicolo 1. L'artista è stato rintracciato da chi scrive una terza volta (Rotatori 2020, p. 306): ASASL, vol. 72, f. 60r.

<sup>641</sup> "La meilleure plume qui fut" (cit. di G. Naudè in Pintard 1983, I, p. 209). Su Mascardi vd.: Mannucci 1908; Doglio 1986; Zandrino 1992; in generale Bellini 2002 cui si rimanda per tutti gli approfondimenti letterari.

<sup>642</sup> Come si evince dalla lettera che Mascardi invia al conte Camillo Molza da Roma il 2 novembre 1617 (Mannucci 1908, pp. 425-427 e Bellini 2002, p. 6).

<sup>643</sup> Si tratta della *Scrittura intorno alla elezione in sommo pontefice del card. Ludovisio* (cfr. Mannucci 1908, pp. 523-542). Se non ispiratore, il cardinale Alessandro d'Este potrebbe esserne il committente, e avrebbe potuto anche costringere il Mascardi al riconoscimento della paternità dell'opera per evitare problemi a se stesso. Per l'ipotesi cfr. Bellini 2002, nota 14, pp. 7 e 8, con bibliografia precedente. Su questa vicenda, con la successiva fuga a Genova vd. Mannucci 1908, pp. 92-103.

dell'Accademia degli Addormentati<sup>644</sup>, fondata nel 1587 come istituzione di cultura laica contrapposta allo strapotere dei Gesuiti<sup>645</sup>. È in questa occasione che l'autore comincia a redigere i primi brani dei *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano*, di cui si parlerà più approfonditamente nel capitolo successivo<sup>646</sup>.

A seguito dell'elezione al soglio pontificio di Maffeo Barberini (6 agosto 1623), Agostino si propone di ritornare a Roma, dove può contare sull'appoggio del nuovo papa, con il quale ha intrattenuto buoni rapporti sin dai tempi in cui questi era legato pontificio a Bologna (1611-1614)<sup>647</sup>, e del linceo Virginio Cesarini, che si sta occupando dell'edizione a stampa del *Saggiatore* di Galileo Galilei<sup>648</sup>. Viene, quindi, nominato Cameriere d'onore del pontefice e dal 1624 al 1626 è segretario dell'Accademia che il cardinale Maurizio di Savoia organizza nel proprio palazzo a Montegiordano e che sarà poi meglio nota come Accademia dei Desiosi<sup>649</sup>.

I Desiosi, con a capo lo stesso cardinale di Savoia, pedina strategica nell'elezione del nuovo pontefice, risultano la migliore espressione delle nuove tendenze di potere e cultura della Fazione Urbana: si tratta di dotti letterati animati da una cultura agostiniana, con una visione ottimista nei confronti dell'uomo, "aperta a un sapere moderno, alla ricerca di un cattolicesimo rinnovato, più che controriformista"<sup>650</sup>. Negli anni in cui il *Saggiatore* di Galileo diventa un vero e proprio *cult* letterario intorno al quale si va creando una diatriba che non sarà sanata in modo semplice neanche successivamente, accanto al Mascardi figurano il tacitano Virgilio Malvezzi, autore dei *Discorsi su Cornelio Tacito*, e il marchese Pietro Sforza Pallavicino, un aristocratico e filosofo allievo di padre Vincenzo Aranea.

Se ci concentriamo proprio sul clima culturale che permea questa istituzione, fautrice di un rinnovamento per "i desideri di tanti litterati, ch'ora risorgono"<sup>651</sup>, è perché esso può illustrare il contesto romano in cui personaggi colti, quale Castiglione, devono essersi inseriti. Essi sono obbligati ad assumere una posizione all'interno di quel dibattito, nato

---

<sup>644</sup> Cfr. Vazzoler 1992, pp. 227-230.

<sup>645</sup> Sull'Accademia degli Addormentati vd. Ortolani 1970, pp. 123-150.

<sup>646</sup> Il testo è pubblicato a Venezia nel 1627 (Bellini 2002, nota 19, pp. 9-10). Dal momento che le riflessioni filosofiche dello scritto avranno un'influenza sul Castiglione maturo e saranno ben evidenti nel secondo soggiorno romano, si è scelto di riportare la questione nel paragrafo 4.3 al capitolo 4.

<sup>647</sup> Bellini 2002, p. 13.

<sup>648</sup> Sul Cesarini letterato vd. Bellini 1997, pp. 1-84 e 245-309.

<sup>649</sup> Sull'Accademia dei Desiosi vd.: Della Giovanna 1901; Merolla 1995; Bellini 1997, cap. 3; Bellini 2002, p. 15; Redondi 2009, pp. 87-98; Merolla 2008.

<sup>650</sup> Redondi 2009, p. 93.

<sup>651</sup> Mascardi 1624, p. 96.

intorno all'operato di Galileo, che dal mondo delle lettere arriva poi a implicazioni ben più elevate. Il *Saggiatore* apre, infatti, questioni che non saranno risolte nemmeno con il processo che di lì a qualche anno investirà il suo autore per un altro testo, *Il Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), sollevando dispute sul rapporto tra scienza e fede. Nella sua intensa e ammirevole disamina del credo galileiano dal titolo *Galileo eretico*, Pietro Redondi ha saputo meglio di chiunque negli ultimi anni dare una visione di quale possa essere il problema attorno al quale ruota la disputa tra lo scienziato e il Sant'Uffizio<sup>652</sup>. *Il Saggiatore* viene concepito come manuale per leggere un libro servendosi di un nuovo strumento, il cannocchiale: questo libro è l'universo, inteso come natura.

Il volume si presenta come una risposta che l'autore ribadisce non soltanto nei confronti di un altro testo scientifico, la *Libra* del Gesuita Orazio Grassi, ma è soprattutto un attacco polemico contro un sistema di pensiero tradizionale e attardato che risale all'*Ipse dixit* di Aristotele. Se con la sua bilancia (la "libra" del titolo) padre Grassi parte dall'osservazione di tre comete per pronunciare una posizione di compromesso tra le tesi astronomiche di Copernico e Tolomeo già affermata dal danese Tycho Brahe, Galileo si serve di un "saggiatore", una bilancia di dimensioni minori ma con una maggiore precisione, usata per valutare il peso dell'oro e di oggetti preziosi.

Dal punto di vista scientifico, la tesi di Galilei è sbagliata: le comete sono a tutti gli effetti dei corpi celesti, come ritenuto dal Grassi e poi dimostrato dalle scoperte scientifiche successive. Quello che, invece, è di fondamentale importanza è ciò che le parole del pisano costituiscono: un attacco contro il vecchio sistema di pensiero basato esclusivamente sull'attività libraria, configurandosi allo stesso tempo come un fondamentale trattato di stile<sup>653</sup>. Galileo dimostra, infatti, come porsi scientificamente di fronte al fatto da analizzare, esaminando con cura i procedimenti e le varie fasi di quello che tutti conosciamo come metodo scientifico e sperimentale. Nel passo più celebre, al capitolo 6, la natura è paragonata a un grande libro in lingua matematica che lo scienziato deve imparare a leggere per decifrarne il significato:

"La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer

---

<sup>652</sup> Redondi 2009. Si tratta di una riedizione recente di un testo del 1983. Non sono dimostrati rapporti di parentela tra Agostino Mascardi e Giacomo Mascardi, stampatore di numerosi testi dell'Accademia dei Lincei e particolarmente attivo nell'ambito delle scienze naturali e sperimentali.

<sup>653</sup> *Ivi*, pp. 66-68.

i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.”<sup>654</sup>

Redondi sostiene che non sia questa l'affermazione che irretisce i Gesuiti, causando quella caccia all'uomo conclusasi solo con l'abiura dello scienziato. Nel *Saggiatore* questi enuncia, in termini ermetici e concettuali, una nuova definizione della fisica, che si scontra con quanto affermato da Aristotele nel *De anima*, e riprende velatamente le tesi corpuscolari e atomistiche di Democrito per l'azione del calore e della luce<sup>655</sup>. La tesi dello storico tocca il suo apice al momento del processo. Accostandosi con chiarezza e metodo alle carte inquisitorie e al *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, egli ritiene che la polemica del Sant'Uffizio non sarebbe mirata tanto contro il moto rotatorio della Terra e il bisogno di anteporre al “mondo di carta” della cultura libresco il “mondo sensibile”<sup>656</sup> dell'esperienza, quanto bensì all'aperta professione delle tesi democritee sui corpuscoli luminosi. La vera colpa di Galileo sarebbe quella di proporre un nuovo sistema di fisica basato sulla teoria atomica e sull'accettazione del binomio sostanza-quantità. Ciò minerebbe il dogma della transustanziazione eucaristica, questione non solo filosofica, ma soprattutto di fede in un periodo scottante come quello della Controriforma e della lotta all'eresia luterana<sup>657</sup>.

Che l'accusa di copernicanesimo sia reale oppure una maschera per nascondere una seconda imputazione non è certamente questo il luogo per discorrerne. Sappiamo tutti che le tesi galileiane sollevano un vespaio tale da condurre al processo del 1633 e alla conseguente abiura del pisano, episodio che ben riflette la politica assolutista di Urbano VIII. Il pontefice, difatti, dopo il 1630 interviene in modo sempre più deciso anche in campo artistico, favorendo l'assimilazione di elementi nati come liberatori e non ortodossi al fine di dissolverne la carica eversiva<sup>658</sup>.

---

<sup>654</sup> Galilei 1864, p. 60.

<sup>655</sup> Redondi 2009, pp. 68-76.

<sup>656</sup> Definizioni tratte dal dialogo della II giornata, in cui il personaggio di Filippo Salviati si scaglia contro il peripatetico Simplicio, invitandolo alla ragione e all'indagine scientifica prima dell'autorialità della tradizione.

<sup>657</sup> Per approfondimenti si rimanda direttamente a Redondi 2009, pp. 173 e ss.

<sup>658</sup> Salerno 1981, pp. 454-455. Haskell si riferisce a Urbano VIII come al fattore principale del declino della varietà della ricerca artistica (Haskell 1966, p. 26).

Quando nel 1623 il *Saggiatore* fa la sua comparsa come pronta risposta alle teorie di padre Grassi, neanche Galileo può immaginare le conseguenze del proprio operato. L'idea dello scienziato è già enunciata nel frontespizio (fig. 39): la Filosofia Naturale, a sinistra, e la Matematica, a destra, coppia indissolubile, si associano allo stemma dei Barberini, in alto, e alla lince, simbolo dell'omonima Accademia romana. L'opera, che si presenta difatti come una lettera indirizzata al linceo Virginio Cesarini, lo stesso amico del Mascardi che abbiamo menzionato qualche pagina fa, viene concepita come uno squisito dono diplomatico per il novello pontefice.

E ancora ci si permette di far notare un fatto curioso legato a questo libro: "1623, novembre. Alla libreria del Sole, luogo di ritrovo a Roma di virtuosi, novatori e libertini, il *Saggiatore* è esposto sui banchi delle novità. Insieme al libro di Galileo c'è *l'Adone* e un altro libro fresco di stampa, anch'esso eterodosso e che si vende bene, nella nuova atmosfera romana: *l'Hoggidi*, del

padre olivetano Secondo Lancillotti. Come il *Saggiatore* anche questo saggio di politica, storia e morale scredita il culto della tradizione. Anch'esso, come il *Saggiatore*, è dedicato a papa Barberini"<sup>659</sup>.

Tutti e tre testi potenzialmente pericolosi, tutti e tre autori che subiscono, ciascuno a suo modo, una condanna.

Nell' *Hoggidi*, ovvero il mondo non peggiore né più calamitoso del passato, padre Lancillotti<sup>660</sup>, ad esempio, realizza un'apologia del mondo contemporaneo, screditando i



39. Galileo Galilei, *Il Saggiatore* (part. del frontespizio), in Roma 1623 appresso Giacomo Mascardi

<sup>659</sup> Redondi 2009, p. 59.

<sup>660</sup> Su Lancillotti vd. Calcaterra 1940, soprattutto cap. IV e Margiotta 1953.

miti dell'età aurea primigenia e anticipando la “querelle des anciens et des modernes”<sup>661</sup>. Nella dedica al papa, l'autore sottolinea come “tutto il bene e il male d'un Regno dipende dalla bontà e malitia di chi lo regge e lo governa” esaltando la figura del pontefice, per cui riconosce di essere “sublimato alla suprema Monarchia d'esso un tanto Heroe”<sup>662</sup>. Se riprendiamo le fila del nostro discorso su Agostino Mascardi, sorprenderà notare che una delle prime opere di una certa levatura licenziate dal sarzanese sia il *Discorso sopra un componimento poetico intorno alla cometa* degli anni 1618-1619<sup>663</sup>. Si guardino le somiglianze: il *Discorso* del Mascardi nasce con l'occasione dell'avvistamento di tre comete tra la fine del 1618 e l'inizio del 1619, gli stessi tre corpi celesti su cui padre Orazio Grassi fonda la sua dissertazione, alla quale poi Galilei replica nel 1623 col *Saggiatore*. In più, anche il libro di Agostino è una dichiarazione di poetica e di stile, allo stesso modo in cui il saggio del pisano vuole manifestarsi come la proclamazione di un nuovo metodo di scrittura scientifica e di modalità operativa. Servendosi dei frutti delle nuove scoperte scientifiche, e in special modo di quanto dimostrato da Galileo nel *Sidereus Nuncius*, Mascardi dichiara apertamente opposizione all'uso sconsiderato della figura retorica della similitudine, “figliola della necessità, ma poscia adotata dal diletto”<sup>664</sup>. Così come le stelle, se troppo ammassate nella galassia, perdono la loro lucentezza particolare e creano un soffuso e confuso chiarore<sup>665</sup>, ugualmente l'utilizzo eccessivo di figure retoriche, molto diffuso tra i suoi colleghi, è controproducente. A questo pensiero dovrà uniformarsi lo scrittore anche in riferimento ai poeti da seguire (i “buoni” e non i “dolci”)<sup>666</sup>, secondo un processo di imitazione non furtiva, ma legata a una certa dimestichezza con gli autori antichi, a un incorporamento dei loro modelli e a una seguente rielaborazione personale<sup>667</sup>. Da buon classicista, Agostino si pone in posizioni critiche nei confronti di Marino e dei marinisti, pur essendo stato indicato come l'autore della prefazione alla parte seconda della *Difesa dell'Adone* di Girolamo Aleandro del 1630. Se Mascardi è realmente l'autore di queste poche pagine, non dobbiamo certo pensare a una conversione da parte sua al

---

<sup>661</sup> Sull'influenza di Lancellotti in Francia e sugli scritti di Charles Perrault vd. Fumaroli 2005, pp. 79-93 con bibliografia.

<sup>662</sup> Entrambe le citazioni sono in Lancellotti 1623, dedica a Urbano VIII (senza impaginazione).

<sup>663</sup> Sul testo vd. in particolare l'analisi approfondita di Bellini 2002, pp. 16-33.

<sup>664</sup> Mascardi 1625, p. 142. Il passo riprende una famosa sentenza del *De orat.* III 38 155.

<sup>665</sup> Mascardi 1625, p. 142.

<sup>666</sup> *Ivi*, pp. 146-147.

<sup>667</sup> *Ivi*, pp. 147-148.

marinismo. È molto probabile, come dimostra Eraldo Bellini, che l'Accademia romana degli Umoristi<sup>668</sup>, di cui lo stesso Mascardi è principe nel 1629, voglia semplicemente salvare il capolavoro del Marino<sup>669</sup>. Forse gli Umoristi intendono emendare le porzioni dell'*Adone* condannate dall'autorità ecclesiastica oppure traghettare l'opinione pubblica da una posizione polemica a una più equilibrata, inserendosi all'interno della scottante controversia, non solo letteraria, che agita il mondo culturale di quel periodo.

È proprio in questi anni di grande fervore letterario che Castiglione conosce probabilmente a Roma il Mascardi<sup>670</sup>, di cui incide più tardi un ritratto (fig. 40)<sup>671</sup> che fa ideologicamente da controparte a quello a matita rossa e nera di mano del Bernini (fig. 41)<sup>672</sup>. L'artista genovese deve essere particolarmente colpito dai *Discorsi morali su la tavola di Cebete Tebano* del 1627, anche se l'influenza di questo elaborato si mostra perlopiù durante il secondo soggiorno romano, ed è per tale motivo che se ne rimanda la trattazione approfondita al prossimo capitolo. Per ora basterà ricordare che le riflessioni sulle favole



**A destra: 40. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Agostino Mascardi, 1639-1640 ca, acquaforte e cera molle, Torino, Soprintendenza Belle Arti**

**A sinistra: 41. Gian Lorenzo Bernini, Agostino Mascardi, 1630 ca, matite nera e rossa e biacca su carta, Parigi, Ecole des Beaux-Arts, n. 435**



<sup>668</sup> Fondata nel 1600, l'Accademia dei Begli Umori, poi Umoristi, ha la sua sede nel palazzo della famiglia Mancini. Su questa istituzione vd. tra gli altri: Maylander 1926-1930, V, pp. 370-381; Gabrieli 1935; Russo 1979; Avellini 1982, pp. 109-118; Gallo 1992, pp. 301-310; Alemanno 1995; Raboni 1991.

<sup>669</sup> Sulla questione cfr. Bellini 2002, pp. 33-47, in particolare pp. 38-40.

<sup>670</sup> Magnani 1990, pp. 258-259 e Stagno 2010, p. 92. Vd. anche Galli 2007 per l'influenza su Grechetto e Poussin e Frascarelli 2016, pp. 137-138.

<sup>671</sup> Ann Percy data questa stampa *ante*-1640 e ipotizza sia stata realizzata a Roma per via anche dell'aggettivo "Ligure" che compare nell'iscrizione (cfr. *L'opera incisa* 1982, cat. 3, pp. 56-57), ma l'opera è attualmente datata per motivi stilistici al biennio 1639-1640, quando Castiglione è a Genova. Il ritratto è dedicato a Francesco Maria Spinola, vescovo di Savona. Poco noto è l'esemplare oggi alla Royal Collection di Windsor che proviene dalla collezione di Cassiano dal Pozzo. Evidentemente l'erudito ha voluto raccogliere in uno dei suoi volumi un ricordo dell'amico Umorista scomparso da poco e la cui effigie realizzata da Castiglione già circolava. Sulla stampa di proprietà dal Pozzo vd. McDonald 2017, cat. 1569.

<sup>672</sup> Ricorrente nell'operato del Grechetto è il confronto/emulazione col Bernini. Per ora vd. in generale Volpi 2019. Sul rapporto tra Mascardi e Bernini vd. oltre par. 3.5 e anche par. 4.4 nel capitolo successivo. Basti ricordare che il giovane Bernini viene elogiato nei *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano*.



figurate, oggetto intorno al quale si sviluppa lo scritto, è preceduto dal *Dell'unità della favola drammatica*. Quest'ultimo nasce in ambito genovese quando, durante l'esilio nella Repubblica e in seno all'Accademia degli Addormentati, Agostino scrive la commedia *Le metamorfosi*, da mettersi in scena nel carnevale del 1623, censurata in più punti.<sup>673</sup> Proprio da questa occasione scaturisce il discorso *Dell'unità della favola drammatica*, in cui la questione letteraria dell'unità aristotelica viene vagliata e confutata, facendo leva sulle argomentazioni del commento cinquecentesco di Lodovico Castelvetro alla *Poetica* di Aristotele<sup>674</sup>. Se obiettivo della favola è *prodesse* e *delectare*, il diletto allora non può nascere altri che nella varietà e non nell'unitarietà<sup>675</sup>. Questi pensieri trovano la loro realizzazione all'interno de *Le Metamorfosi*, commedia mai data alle stampe. Composta da cinque atti e da tre intermezzi, questi ultimi forse non autografi del Mascardi, l'opera ruota attorno allo scambio di identità di genere di due figure Fabrizio, divenuto Polissena, e Ottavia, travestita da Lucio, e sulle loro peripezie<sup>676</sup>. Ciò che più interessa l'autore non è la trama in sé, data dall'intrecciarsi e dalla varietà degli episodi, ma la lingua, vera protagonista della *pièce* teatrale. Di per sé ogni personaggio è caratterizzato da un differente idioma linguistico, ovvero da un dialetto regionale (napoletano, lombardo, spagnolo...) che ne accentua le sfumature comportamentali, in omaggio a quella *varietas* che Agostino contrappone alla monolitica unitarietà aristotelica.

All'ombra dei Barberini e dell'Accademia degli Umoreisti, nel 1636 Agostino può mandare in stampa il suo capolavoro, il volume *Dell'Arte historica*<sup>677</sup>. Costituito da cinque trattati, caratterizzato ognuno da un tema differente, e dedicato al doge genovese Giovan Francesco Brignole, esso intende affrontare alcuni nodi critici fondamentali per la scrittura della storia.

Il primo trattato verte sulla definizione di "storia" ("un verificato racconto delle cose accadute, e non le stesse cose accadute")<sup>678</sup> e di "storico" e si concentra su come debba intendersi un simile argomento<sup>679</sup>. Mascardi ripropone qui l'alternativa *docere-delectare*

---

<sup>673</sup> Mannucci 1908, pp. 126-128.

<sup>674</sup> Per una lettura approfondita dell'opera vd. con bibliografia precedente Bellini 2002, pp. 58-64.

<sup>675</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>676</sup> Per la trama vd. Mannucci 1952 e in generale sulla commedia ancora Bellini 2002, pp. 64-68.

<sup>677</sup> Su quest'opera vd. Spini 1948, pp. 134-135; Bertelli 1973, pp. 173-178; Doni Garfagnini 1985; Bellini 2002, pp. 113-241.

<sup>678</sup> Mascardi 1636, p. 3.

<sup>679</sup> *Ivi*, pp. 1-105.

rivendicando in conclusione esclusivamente alla storia l'utilità, mentre il diletto può associarsi sia alla poesia che al racconto storico. Ai poeti non spetta raccontare la verità, poiché i loro versi tramandano in toni epici ed eroici una memoria falsa o inventata.

Nel secondo trattato<sup>680</sup>, l'autore si concentra dunque sulla verità della storia: essa non corrisponde ai racconti menzogneri di Erodoto e di Tacito, che Agostino ritiene il più bugiardo tra gli storici<sup>681</sup>, ma alla memoria che, con il passare del tempo "si corrompe, e Saturno, cioè il tempo, si dice esser padre della verità perché quella insieme con gli altri figliuoli si divora e consuma, non è da meravigliarsi, se con la lunghezza degli anni corra quel medesima risico la verità"<sup>682</sup>. La verità è dunque figlia di Saturno e la memoria che se ne ricava esce lacerata anche per azione dell'opinione comune, inquinata dalle manovre nefande dei potenti che la distorcono a proprio piacimento e convenienza. Da qui, lo scrittore parte per un'analisi delle regole dello storico redatte da Cicerone nel *De oratore* e che conduce alla netta demarcazione tra "fare storia" e "narrare storia", secondo una linea di pensiero che si riallaccia a Guicciardini, ma con l'ottica fiduciosa del Macchiavelli nelle facoltà predittive di tale materia<sup>683</sup>. Ancora una volta rientra in campo la differenza tra storia e poesia. Quest'ultima si serve senza ritegno ora del "verosimile falso" ("che intorno a materia falsa s'aggira"<sup>684</sup>) ora del "verosimile vero" ("che si conforma co'l fatto"<sup>685</sup>), poiché il poeta "fabrica le sue poesie tanto su'l fondamento della verità, quanto della menzogna, come che, secondo la proprietà del suo mestiere, al falso più volentieri s'appoggi, onde facitore per vero nome si dice"<sup>686</sup>.

Nel terzo trattato viene indagato il rapporto tra storia e filosofia civile e, "più in particolare, [l'autore] riflette sulle potenzialità insegnative e persuasive delle scritture storiche che si esplicano nell'inserimento di ammaestramenti nel corpo stesso della narrazione, nell'impiego delle digressioni politiche e, infine, in una attitudine eziologica e

---

<sup>680</sup> *Ivi*, pp. 107-218.

<sup>681</sup> "Ne miglior giuditio si sarebbe degli scrittori latini à chi volesse otiosamente seguir l'orme d'alcuni eruditi in rintracciar le loro manifeste bugie; e forse Cornelio Tacito, ch'oggi per lo studio della politica tiene nell'opinione di molti il principato, sarebbe riconosciuto per più bugiardo dagli altri" (*ivi*, p. 116).

<sup>682</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>683</sup> Bellini 2002, p. 127.

<sup>684</sup> Mascardi 1636, p. 152. L'autore riporta l'esempio della casta Didone, che Virgilio trasforma in una donna passionale e furiosa per via di Enea.

<sup>685</sup> *Ibid.* È il caso del racconto della fanciulla spagnola riconsegnata da Scipione al padre (Polibio) o al marito (Livio). Gli argomenti addotti da Mascardi derivano dal capitolo IX della *Poetica* di Aristotele (Bellini 2002, p. 152).

<sup>686</sup> Mascardi 1636, p. 152.

giudicante”<sup>687</sup>. Servendosi della metafora della crescita dell’essere umano da bambino ad adulto, Agostino associa a ogni diverso stadio evolutivo una differente arte: la pittura, “in guisa di muta istoria”, al primo, poiché “fu detto saviamente ch’avea il popolo per maestro”<sup>688</sup>; per seconda la poesia perché “cresciuta l’età [...] erano i Giovanetti ammaestrati, ad ornar l’animo di virtù, con l’esempio de’lor maggiori; ma perche amareggiati dall’austerità della medicina non s’avvezzassero a ricusarla, si porgeva in una coppa lusinghiera di poetica melodia”<sup>689</sup>; al terzo posto è la storia “alimento più sodo, e di maggior sostanza, e che però si dava nell’adolescenza, a’ giovani vigorosi; e che trascorsi gli anni più dilicati, non havevano bisogno di conditure poetiche, per cibarsi”; all’ultimo gradino la filosofia, perché “maturato il Giovane[...], per incamminarla più sicuramente nel sentiero della virtù; s’impiegava negli studi della filosofia civile, & andava come filosofo investigando la natura della virtù, e del vizio, con sodisfazione dell’intelletto”<sup>690</sup>. Occorre a questo punto notare quanto segue: per Mascardi bisogna distinguere le scienze della natura dalle discipline umanistiche, ossia la filosofia naturale dalla filosofia civile, che è la storia. Di conseguenza, lo storico guadagna lo stesso livello di reverenza e di ricerca intellettuale del filosofo naturale. Così allo scrittore di storia è concesso di interpretare e giudicare, soppesando le proprie opinioni ed evitando di cadere in sentenze eccessive e rischiose.

Dal punto di vista della nostra disamina, risulta illuminante il quarto trattato, dedicato allo stile<sup>691</sup>. Dopo aver tentato di risalire all’origine etimologica di tale termine tra i Greci e i Latini, Mascardi, basandosi su tre episodi della *Gerusalemme Liberata* di Tasso, esemplifica quelli che a suo dire possono essere i caratteri del dire: “grande, e magnifico s’appelli il primo, che noi chiamamo Maggiore, perche favella di cose grandi, e magnifiche; humile, e tenue all’incontro il Minore, perche intorno ad argomento basso s’aggira; e Mezano finalmente quello, che cose di conditione mezana per soggetto riceve”<sup>692</sup>, a loro volta suddivisi in “sublime”, “tenue” e “temperato”<sup>693</sup>. Ne consegue un elogio rivolto al poeta sorrentino, capace di “secondar il suo genio, che, senza violare gl’insegnamenti dell’arte,

---

<sup>687</sup> Bellini 2002, p. 155. Per il terzo trattato vd. Mascardi 1636, pp. 219-327.

<sup>688</sup> *Ivi*, p. 246.

<sup>689</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>690</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>691</sup> *Ivi*, pp. 329-407.

<sup>692</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>693</sup> *Ivi*, p. 385.

mescolò ma non confuse i caratteri, nobilitando a meraviglia le cose di loro natura non nobili”<sup>694</sup>. Che cos’è dunque lo stile se non quell’elemento che “vulgarmente nomiamo aria del volto [...] una qualità propria e individual di ciascuno, nascente dalla particolar complessione, per cui si rende differente dagli altri”<sup>695</sup>?

A sostegno della sua tesi, Agostino si serve di una serie di esempi tratti dal mondo delle arti visive e che vale la pena citare.

Già nelle pagine precedenti, Mascardi esplica la sua concezione di stile sulla base delle differenze notabili nella varietà della resa in pittura e scultura di determinati soggetti. E’ attraverso i segni di quella che sentenzia come “certa maniera particolare” che possiamo distinguere la mano di un artista da quella di un altro: “Noi veggiamo ogni dì nell’opere di quegli artefici, che sono universalmente famosi, certa maniera particolare, che egli distingue dagli altri. tal’uno v’è tanto eccellente nel formar la tenerezza della carnagione, che mal volentieri affronta figure nerborute, e robuste; ò quando ancora habbia à figurar un’Athleta, in quella vastità di emmebra vigorose lascia ad ogni modo riconoscer la dilicatezza dell’idea, da cui fu retta la mano, che la formò, altri all’incontro, professano maniera più risoluta, e virile; e questi non san dipignere un garzonetto, che nella ferocia non si ravvisi ad Ippolito: non fingono nelle lor tele una donna, che nella virilità non rassembri un’Amazone; e sono con tutto ciò perfettissime l’opere loro. Della prima forte fu tra gli antichi Policleteo scultore, il quale formò belle a meraviglia le statue humane, no giunse mai à dare a’simulacri degli Dei la maestà [...]. Della seconda fu Zeusi [...].”<sup>696</sup>

Il modello delle arti visive diventa più pregnante nella sesta e ultima particella di questo quarto trattato, dal titolo “In che cosa consista lo stile”. È in questa sezione che il sarzanese arriva ad associare lo stile all’aria, in un paragone prettamente pittorico che collega i colori del volto al carattere. Alla stregua di un bel ritratto, lo stile nasce dall’esaltazione delle differenze, dall’ordine con cui è strutturato, dal modo precipuo di misurare le parti col tutto e proporzionarle a proprio piacimento, dai colori e dalla loro temperatura<sup>697</sup>.

La trattazione si conclude con un’analisi della pittura e dei suoi elementi precipui. “Quattro sono le cose, che di necessità si richieggono, per far ch’un dipintore sia eccellente nel suo

---

<sup>694</sup> *Ivi*, p. 391. Gli episodi scelti sono il concilio degli dei agli Inferi (*Liberata*, canto IV, ottave 3-17), gli amori di Rinaldo e Armida sull’isola dell’Oronte (canto XIV, ottave 57-64) ed Erminia fra i pastori (canto VII, ottave 6-16).

<sup>695</sup> Mascardi 1636, p. 404.

<sup>696</sup> *Ivi*, p. 379.

<sup>697</sup> *Ivi*, p. 404.

mestiere. Il disegno, il colorito, la compositione, e'l costume": da questa risoluzione l'autore fa partire un elenco di artisti ideali, secondo un *topos* che è ad esempio riscontrabile nel primo libro del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione. Stavolta, tuttavia, i modelli del Cinquecento sono posti in parallelo con quelli del Seicento: Raffaello, Correggio, Parmigianino e Tiziano sono accompagnati da Giuseppe Cesari, Guido Reni, Lanfranco e Pietro da Cortona, ognuno identificato da una propria maniera<sup>698</sup>. Non ci deve stupire che gli artisti del Rinascimento selezionati siano quelli il cui *exemplum* è stato fondamentale per l'arte barocca, tant'è che al classicismo raffaellesco, cui d'altronde rimandano la scelta del Cavalier d'Arpino e del Reni, si accompagnano le emozionanti visioni parmensi e veneziane che trovano il loro contraltare nelle cupole e negli affreschi del Lanfranco e del Berrettini<sup>699</sup>.

In chiusura di trattato, l'autore arriva, dunque, ad assimilare la pratica scrittoria alla produzione pittorica:

"Alla maniera de'dipintori può, com'io credo, paragonarsi negli scrittori lo stile; al disegno, al colorito, alla compositione, & al costume si rassomiglian l'elocutione, le forme, e'l carattere della favella; onde non men propriamente si dice, questo è stil di Sallustio, della congiura di Catilina parlando, che questa è maniera di Raffaello, intendendo d'un quadro"<sup>700</sup>.

Le pagine finali riassumono in quattro punti i raggiungimenti delle varie digressioni. Queste conclusioni devono avere avuto una certa risonanza nell'ambito artistico, se anche Poussin, nelle sue *Osservazioni sopra la pittura*, edite da Bellori nel 1672<sup>701</sup>, arriva a riproporre, con un'evidente appropriazione di termini, i medesimi ragguagli. Qualora Mascardi annoti che "lo stile è una maniera particolare, & individua di ragionare, ò di scrivere, nascente dal particolare ingegno di ciascuno compositore [...] paragonato il carattere con lo stile, si tiene dalla parte della natura, e dell'ingegno, quello riguarda l'arte, e lo studio"<sup>702</sup>, Poussin scrive che "lo stile è una maniera particolare ed industria di dipingere e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione e nell'uso dell'idea, il quale stile, maniera o

---

<sup>698</sup> *Ivi*, pp. 405-406. A pag. 406 si dice: "Et à cotal particolarità s'è dato dai periti il nome di maniera: onde si dice la maniera di Raffaello, la maniera di Titiano".

<sup>699</sup> Si noti come una preferenza ai cinquecenteschi più "barocchi", Raffaello, Correggio e Tiziano sia evidente anche nelle scelte di Marino, così come indicato nella lettera di prefazione alle *Rime* del 1614 (cfr. Bellini 2002, p. 177).

<sup>700</sup> Mascardi 1636, p. 406.

<sup>701</sup> Bellori 1672 (ed. 1976), pp. 478-481. Sulle ipotesi relative alla genesi di queste pagine vd. Blunt 1937-1938 e Colantuono 2000.

<sup>702</sup> Mascardi 1636, p. 406.

gusto, si tiene dalla parte della natura e dell'ingegno"<sup>703</sup>. Laddove Mascardi consiglia allo storico di moderare la propria narrazione recusando il "verosimile falso" e accettando esclusivamente il "verosimile vero"<sup>704</sup>, Poussin sottolinea l'importanza del decoro per un pittore che intenda approcciarsi a un qualsiasi soggetto, anche quando quest'ultimo è piuttosto povero, esplicitando che deve essere lo spirito dell'esecutore a "rendere meravigliosamente la sua opera, attraverso l'eccellenza della materia", lungi dall'introdurre "cose nuove e strane e fuori dalla ragione"<sup>705</sup>. Quando, infine, il sarzanese sostiene il valore virtuoso della storia, Nicolas ritiene che la pittura abbia un eminente valore didattico: entrambe le discipline persuadono per ammaestrare<sup>706</sup>. Somiglianze, queste, che non sono sfuggite ai maggiori studiosi del pittore di Les Andelys<sup>707</sup>, tant'è che la vicinanza con il letterato e con i circoli letterari barberiniani<sup>708</sup> è stata di recente presa in considerazione per spiegare la svolta storicista degli anni Trenta<sup>709</sup>, se non addirittura il trattamento di determinati soggetti<sup>710</sup>.

Il quinto e ultimo trattato, che si concentra sulla struttura della storia, è diviso in due parti<sup>711</sup>.

Nella prima, trattando degli elementi che concorrono a organizzare il discorso storico, si propone un confronto tra *l'ars historica*, cui è concesso talvolta di sconfinare nell'oratoria purché rimanga specificatamente ancorata all'ambito storico, e *l'ars poetica*, totalmente indipendente nel suo farsi dalla storia ma legata ad essa nella sua origine, il vero. Il paragone è a netto vantaggio della storia: essa contrappone al verosimile poetico e oratorio, in cui la verità è trasformata, se non offuscata dalle passioni, il vero storico<sup>712</sup>. Inoltre, dal momento che il suo obiettivo è l'utilità del lettore, la storia dovrà proporre un

---

<sup>703</sup> Bellori 1672, p. 480. Per il rapporto Mascardi-Poussin vd.: Ivanoff 1957, pp. 117-119; *Id.* 1964; Grassi 1973, pp. 40-42; Cropper 1984, pp. 117-120, in particolare nota 107 p. 118; Warwick 1996; Bellini 2002, pp. 174-176; Galli 2007, pp. 45 e ss.

<sup>704</sup> Galli 2007, p. 51. Vd. *supra*.

<sup>705</sup> Blunt 1967, p. 72.

<sup>706</sup> Cfr. Galli 2007, pp. 50-52. La riflessione del pittore è contenuta in una lettera successiva alla seconda serie dei *Sette Sacramenti*.

<sup>707</sup> Vd. Blunt 1937-1938 e Warwick 1996 in generale per le fonti letterarie.

<sup>708</sup> Per Poussin e il circolo di letterati dei Barberini vd. Fumaroli 1995, pp. 81-202; Volpi 1996; Bonfait, Boyer 2000.

<sup>709</sup> Si rimanda a Bellini 2002, p. 176 per la bibliografia a riguardo e a Galli 2007, pp. 47 e ss.

<sup>710</sup> Come per *La peste di Azoth*: cfr. O. Bonfait in *Roma 1630* 1994, pp. 162-171. Per delle possibili interpretazioni in questa chiave del *Riposo durante la fuga in Egitto* di San Pietroburgo e del *Rebecca ed Eliazaro* al pozzo del Louvre vd. ancora Galli 2007, pp. 48 e ss. con bibliografia precedente.

<sup>711</sup> Mascardi 1636, pp. 409-676.

<sup>712</sup> *Ivi*, p. 439.

ordine logico e non cronologico nell'esposizione dei fatti. Essa può cioè presentare gli eventi anche in una successione modificata rispetto alla realtà degli accadimenti purché si ottemperi al canone del vero, come hanno fatto già scrittori greci e latini<sup>713</sup>, insieme a una chiarezza espositiva piacevole e didattica che non si concentri sul ricalco delle formule poetiche, spesso abusate dai predicatori gesuiti<sup>714</sup>.

Nella seconda parte, come necessaria conseguenza di quanto già esplicito, si dimostra come non scrivere la storia, adducendo una serie di differenti esempi. Da buon ciceroniano, Agostino ribadisce l'impegno nell'uso di ritmo e di buona sintassi che possano comporre uniformemente lo scritto, che non dovrà quindi essere né troppo succinto né troppo prolisso, ma lungo secondo necessità. Di qui l'efficace immagine delle tessere di un mosaico, già usata nello scambio epistolare con un altro letterato, Luca Assarino<sup>715</sup>: così come l'uso di poche ma giuste parole rende il discorso fluido, le piccole particelle vitree, se ben collocate, possono fondersi in un'immagine grandiosa, come quella degli Evangelisti nella cupola di San Pietro<sup>716</sup>.

Questo è, dunque, il capolavoro di uno dei più grandi letterati d'età barberiniana, che avrebbe tentato di dissimulare molto spesso i propri pensieri sotto il velo ambiguo della letteratura e della trattatistica<sup>717</sup>.

Lauro Magnani ha evidenziato i debiti del Castiglione nei confronti del Mascardi<sup>718</sup>, in riferimento soprattutto ai *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano*<sup>719</sup>, ma anche a *Dell'Arte historica*. Per Grechetto risulta fondamentale la possibilità di veder coniugati la retorica classicista con l'etica cattolica, con la riproposizione, in particolare nei primi due trattati del *Dell'Arte historica*, di episodi e modelli di motivi stoici<sup>720</sup>. D'altronde in Mascardi è onnipresente una contiguità tra il mondo pagano e l'era cristiana, che va ricercando le

---

<sup>713</sup> *Ivi*, pp. 527-535.

<sup>714</sup> *Ivi*, pp. 572-581.

<sup>715</sup> Curioso, ai fini del nostro studio, che accanto al Mascardi compaia un personaggio come Assarino che abbia scritto del Grechetto (cfr. paragrafo 1.1 del capitolo 1 in questa tesi). Lo scambio epistolare, segnalato in Mannucci 1908, pp. 246-249, è riportato integralmente in Mascardi 1705, pp. 528-561. L'Assarino, nella sua lettera, ricorda di aver incontrato Agostino in una villa d'Albaro in presenza di due suoi amici genovesi, riconosciuti da E. Graziosi (Graziosi 2000, pp. 56-61) in Giovanni Antonio Brignole e Antonio Pinelli. Sulla questione vd. anche Bellini 2002, pp. 200-204.

<sup>716</sup> Mascardi 1636, pp. 637-638.

<sup>717</sup> Sulla dissimulazione dell'anticonformismo del Mascardi vd.: Galli 2007, p. 45; Corradini 2014; Frascarelli 2016, p. 137.

<sup>718</sup> Magnani 1990, pp. 258-272.

<sup>719</sup> Si rimanda al paragrafo 4.3 del capitolo 4 in questa tesi.

<sup>720</sup> Magnani 1990, p. 261. Vd. anche Merolla 1988, p. 1029.

origini dei propri riti nei culti dei gentili. Basti ricordare che il primo trattato, dove, come già spiegato, ci si chiede che cosa sia in effetti la storia, si rintraccia un filo rosso che dall'antico Egitto trasmette per mezzo di Mosè la sapienza rivelata fino ai filosofi, giustificando una lettura unica che tiene sullo stesso piano i miti antichi e l'escatologia biblica<sup>721</sup>. Possiamo leggere:

“non abbiamo nazione alcuna, se non forse della Chinese, scrittura sì antica, che con l'istoria di Mosè possa contender del pari. Mà se in altro sentimento si divisa, per quanto universale, e dell'autorità di tanti secoli favorita appaia la sentenza, che concede il primato del tempo à Mosé, a me vengono in mente alcune difficoltà. [...] E prima d'ogn'altra cosa suppongo, che ne l'autorità della sacra scrittura, ne la decisione di Santa Chiesa ci propone indubitamente Mosè per il più antico scrittore del mondo; [...] Mosè come allevato in corte dalla figlia del Faraone, haver havuto l'educatione propria de'fanciulli reali: così suonano i versi d'Ezechiello trapportati in latino da Gentiano Erveto, e riprodotti con diversa traduttione dal Saliano; ed è Mosè che favella

*Dum puerilis nobis itaq. aetas fuit,*

*Et victus amplius, et DOCTRINA REGIA*

*Aequae dabantur, ac si essem eius filius.*

[...] I fanciulli di qualunque conditione, prima d'ogn'altra cosa, nella maniera di comporre un'espistola s'introducevano; poscia apprendevano una tal facultà, che chiamavano sacerdotale, ed'era propria di coloro, che di materie sagre, & altre historie, come vedremo, scrivevano e si nominavano *scribe sacrorum*: indi nella scienze geroglifica ponevano l'ultimo studio, al quale era di due sorti; una propria, & aperta, l'altra figurata, e simbolica; e tanto conto di queste loro scienze facevano, che nelle divine ceremonie ancora le loro insegne portavano. Haveva in esse il primo luogo il Cantore con le sue divise, e co i libri; poscia l'oroscopo, ò sia l'astrologo con l'horiuolo, e con la palma; indi lo scrittore delle cose sagre, con le penne in capo, e co'l libro, e con gli strumenti da scrivere; poi il maestro delle cerimonie; e per ultimo usciva, come d'ogn'altro più degno, il Profeta. Oltre quest'ordine di dottrina, e di cerimonia, diremo universale, e commune, haveva il Palagio i suoi riti particolari [...] e se Mosè fin da fanciullo ammaestrato nella regia scuola della corte d'Egitto, vi trovò conservata con iscrittura la ricordanza delle grandi, e nobili imprese, certamente che egli non potette essere il primo ad introdurre l'istoria nel mondo.”<sup>722</sup>

Più avanti Mascardi rammenta che “era morta Iside, la quale fù la prima ad insegnar agli Egittiani le lettere”<sup>723</sup> e alla cultura ebraica, che egli pone cronologicamente all'inizio dei

---

<sup>721</sup> Vd. ad es. Mascardi 1636, pp. 10-22.

<sup>722</sup> *Ivi*, pp. 11-18.

<sup>723</sup> *Ivi*, p. 20.



popoli di cui prende ad analizzare le testimonianze storiche, fa seguire quella egizia e in serie la persiana, la greca e la romana fino ai Padri della Chiesa. Da questa digressione, che occupa il secondo capitolo del primo trattato, si deduce una conclusione lampante: storia e religione convergono non solo sul piano dei contenuti, facendo l'autore partire la sua analisi dalla Genesi, ma anche sul ruolo che i religiosi, nelle culture principali (ebraica, egizia, romana e cristiana), hanno svolto come conservatori della memoria, appuntando nei loro annali i fatti di maggiore rilevanza, a differenza dei principi laici che hanno manipolato la verità per loro scopi personali: "Mà la Repubblica di Roma, si come nel primo nascimento con gli Ebrei, e con gli Egittiani s'accora, lasciando in mano, & alla cura de'Sacerdoti gli annali, così negli ultimi secoli soggiogata dai Cesari, e ridotta à forma di monarchia, all'usanza Persiana, s'attene, che nelle librerie de'Principi gli custodiva, come habbiamo veduto di sopra"<sup>724</sup>.

Ciò facendo Mascardi non fa altro che ribadire ciò che nei *Discorsi su la Tavola di Cebete Tebano* del 1627 ha precedentemente affermato e manifestato: la *fabula* è fondamentale per la retta comprensione e partecipazione ai misteri della religione<sup>725</sup>, secondo un sincretismo che abbraccia i vari campi del sapere e riabilita, ad esempio, il mondo egizio, con le sue arcane conoscenze e i suoi simboli esoterici<sup>726</sup>.

Forse l'entrata del giovane pittore genovese nella Roma da bene di quegli anni può essere attribuita alla felice congiuntura proposta dalla condivisione della nazionalità con questo letterato, come già supposto da Ann Percy<sup>727</sup>, con il livello altolocato che quest'ultimo aveva raggiunto nelle sfere d'influenza barberiniana.

L'ascesa al soglio pontificio di Urbano VIII nel 1623 viene accolta positivamente in seno all'Accademia degli Umoristi<sup>728</sup>, di cui il più famoso dei suoi adepti, il poeta napoletano Giovan Battista Marino (Napoli, 1569-1625), è eletto principe proprio in quei mesi<sup>729</sup>. Marino è a Roma in più riprese e ha con la città un complicato rapporto di cortigianeria.

---

<sup>724</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>725</sup> Magnani 1990, pp. 261-263.

<sup>726</sup> Per la fortuna dell'Egitto nella pittura di età barocca cfr. Volpi 2008a con bibliografia e in generale per i rapporti tra Roma e l'Egitto nei vari secoli vd. *La Lupa* 2008.

<sup>727</sup> Percy 1971, p. 31.

<sup>728</sup> Per l'Accademia degli Umoristi di Palazzo Mancini vd. *supra*.

<sup>729</sup> Russo 2008, pp. 40 e 344 con bibliografia. Vd. anche Carminati 2008, *Marino e il barocco* 2009, Carminati 2020 e il recentissimo volume *Marino e l'arte* 2021. Vd. oltre per una bibliografia più precisa sulle singole opere.

Dopo il Giubileo del 1600, che lo ha visto attraversare le strade della città papale e di Loreto<sup>730</sup>, Giambattista si ripresenta qualche mese dopo, accolto con benevolenza dalla famiglia Crescenzi<sup>731</sup>, e ancora nel 1603, quando rimane per circa due anni al servizio di Pietro Aldobrandini, finché, con i passaggi di potere a Paolo V Borghese, è costretto a trasferirsi a Ravenna insieme al suo protettore nella primavera del 1606<sup>732</sup>. A quello stesso papa, a lui così ostile, Marino indirizza nel 1614 le sue *Dicerie Sacre*, per le quali non otterrà il risultato sperato: l'anno successivo il Sant'Uffizio richiede l'incarceramento del poeta, allora a Torino, e il suo trasferimento a Roma<sup>733</sup>. Il napoletano passa, dunque, in Francia, dove dedica la stampa del poema *Adone* al re Luigi XIII, presso la cui corte è riuscito a inserirsi grazie alle sue amicizie torinesi (in particolare il re Carlo Emanuele I di Savoia e il cardinal Maurizio)<sup>734</sup>, mentre nel 1619 a Venezia viene edita la *Galeria*<sup>735</sup>.

Invitato calorosamente dai Ludovisi a rientrare a Roma all'avvento della nomina di papa Gregorio XV, le fortune romane di Marino non hanno tuttavia un lungo seguito. Sebbene sia accolto con tutti gli onori in casa del cardinale Maurizio di Savoia e possa bearsi delle chiacchiere dotte con eruditi del calibro di Antonio Bruni e Tommaso Stigliani, così come dell'amicizia di Virginio Cesarini e di Galileo Galilei, il processo del 1614 resta sempre all'orizzonte<sup>736</sup>.

Con Urbano VIII, un papa poeta, che ha in precedenza salutato entusiasticamente il testo incriminato delle *Dicerie Sacre*, Marino spera perciò di essere redento e ormai al sicuro. Nel 1624, tuttavia, gli viene richiesto con sempre maggiore insistenza di redigere una seconda edizione, purgata ed emendata, dell'*Adone*<sup>737</sup>. E' subito chiaro che l'occasione è frutto di un compromesso solamente temporaneo tra gli organi più intransigenti delle sfere

---

<sup>730</sup> Cfr. Borzelli 1898, pp. 46-47 e Russo 2008, p. 20.

<sup>731</sup> Melchiorre Crescenzi è chierico di camera di papa Aldobrandini e dedicatario della prima parte delle *Rime* del Marino del 1602. Per il ramo della famiglia Crescenzi cui appartengono Melchiorre e i suoi figli vd. Sickel 2003, pp. 17-31 e 2006. Per il rapporto del poeta napoletano con la famiglia Crescenzi: Fulco 2001; Guglielminetti 2004; Russo 2008, pp. 21-23.

<sup>732</sup> Russo 2008, pp. 23-24.

<sup>733</sup> Cfr. Spampanato 1924, pp. 233-234.

<sup>734</sup> Sul soggiorno parigino del Marino vd. Russo 2008, pp. 34-39, 149-179, con bibliografia precedente e Mertica 2020 sempre con bibliografia. Sull'*Adone* vd. oltre.

<sup>735</sup> Russo 2008, pp. 179-189 con note.

<sup>736</sup> Per Marino inquisito e censurato vd. Carminati 2008.

<sup>737</sup> Russo 2008, pp. 42-43 e 344-347. Lo studioso ammette che il rovesciamento delle fortune del Marino in questi mesi, così repentino, è ancora da studiarsi a fondo. Cfr. anche Carminati 2008, pp. 202-220. In realtà, già nel settembre 1623 Giambattista annuncia una ristampa romana dell'*Adone* (*ivi*, pp. 204-205). Per la censura degli Umoristi e la condanna definitiva del poeta vd. ancora *ivi*, pp. 242-268 con bibliografia.

ecclesiali e la posizione moderata di alcuni cardinali, come Desiderio Scaglia e Pio di Savoia, vicini al poeta. Questi, difatti, nel giro di qualche mese è già a Napoli, dove si spegne l'anno successivo.

Ai fini del nostro studio, è bene analizzare il pensiero di Marino sulle arti visive e l'influenza dei suoi scritti sulla pittura del Castiglione, soprattutto se ci si riferisce a particolari aspetti della poetica mariniana che emergono prepotentemente nell'*Adone* e nelle *Dicerie sacre*. Al di là dei suoi interessi di collezionista erudito<sup>738</sup>, ciò che a noi preme è ricordare come numerosi passi delle opere del napoletano riportino immagini visuali e teorie sul valore delle medesime che rispecchiano l'idea di una civiltà della fantasia, in cui i vari spunti si amalgamano in una modalità del tutto originale.

Nel 1614 Marino pubblica a Torino le *Dicerie Sacre* con una dedica generale a Paolo V Borghese<sup>739</sup>. La raccolta è suddivisa in tre sezioni (*La pittura, La musica, Il Cielo*), ognuna delle quali si apre con una dedica a un membro della famiglia Savoia. È evidente, sin da queste pagine, il formarsi di quello scenario su cui poi si baserà la condanna della Chiesa rivolta al celebre poema. Il poeta, pur facendo professione già dal titolo di voler trattare un tema sacro, si serve indiscriminatamente di immagini e temi desunti ora dal mondo biblico ora dal mondo profano. Li espone tramite un linguaggio viscerale e per certi versi non ortodosso e li presenta in una visione sincretistica e innovativa. Certamente di letture ed esegesi bibliche egli si serve, ma a queste aggiunge, per propensione personale, una rivisitazione degli argomenti soppesata dalla trattatistica letteraria ed artistica. La sezione *La pittura* dedica una buona parte della prosa alla diatriba sulla preminenza tra scultura e pittura, con la vittoria, annunciata dal titolo, di quest'ultima, con argomentazioni riprese dai testi di Comanini, Lomazzo, Varchi e Zuccari<sup>740</sup>. La superiorità della pittura si accompagna a una carrellata di "ritratti" divini, in cui la gara antica di Apelle e Zeusi viene trasposta nella lotta tra Cristo "pittore eterno" e Lucifero nel campo della creazione-corrruzione:

---

<sup>738</sup> Su Marino collezionista mi preme segnalare che una mia amica e collega di dottorato, Beatrice Tomei, sta svolgendo una tesi di ricerca proprio su questo ambito. In attesa del suo studio approfondito cfr.: Berti Toesca 1952; Ackerman 1961; Albrecht-Bott 1976; Viola 1978, pp. 9-61; Fulco 1979; Russo 2008, pp. 189-196; Cappelletti 2018 con bibliografia precedente.

<sup>739</sup> Sulle *Dicerie Sacre* vd.: Pozzi 1960; Luppi 1990; Luparia 2005; Russo 2008, pp. 117-127; Ardissino 2009; Casper 2019.

<sup>740</sup> Russo 2008, p. 122.

“Laonde Cristo, nella maniera istessa tenuta dal buono Apelle, soleva in publico esporlo all’altrui parere, chiedendo se pur alcuno qualche difetto vi conoscesse: *Quis vestrum arguet me de peccato?* Pur le dipinture d’Apelle furono (come di sopra dicemmo) conosciute manchevoli. Ma in questa irreprensibile imagine, come poteva giamai trovarsi imperfezione o macchia alcuna? *qui peccatum non fecit nec inventus est dolus in ore eius.* [...] Ohimè, che strana metamorfosi, che fortunevole mutamento è questo? come si è perduta la vivacità di que’ colori che con tanta maestria distese in così bella imagine la sempiterna mano? *Mutatus est color optimus.* Donde avviene ch’io la vegga così pallida e scolorita che pare non più dipinta co’ colori ma sbazzata col carbone? *denigrata est super carbones facies eius.* Ahi, che quel volto già sì sereno, *in quem desiderant angeli prospicere,* non serba più ormai vestigio alcuno della sua primiera sembianza: *non est ei species neque decor.* È sporcata la tela, son cancellate le linee, *vidimus eum et non erat aspectus.* Pittore eterno, Tu che la componesti sì bella, vedi ora se la riconosci nella sua cangiata forma. Deh, qual sacrilega mano è stata audace di difformarla e trasformarla in sì scelerata guisa? Ma che? Indarno per distruggere pittura così gentile e nobile ti affaticasti, o crudeltà giudaica, anzi tutte l’offese, tutti gli obbrobri, gli oltraggi tutti che le facesti sortirono effetto assai diverso dal tuo perverso intento.”<sup>741</sup>

Il Sacro Lino della Sindone diventa, di conseguenza, l’effigie più alta e fulgida della divinità, esposizione massima dei segreti di Dio in odore di blasfemia:

“Felicissimo lino, in cui si vede sensibilmente il ritratto di Colui ch’è maggiore di tutti i sensi. [...] Più chiaro (con pace dirollo del sacro altare) dell’ostia dove si transustanzio: quella lo contenne invisibile, tu lo contenevi visibile. Più fortunato (siami lecito d’ardir cotanto) del ventre della Vergine dove s’incarnò: quello l’espose passibile e mortale, tu l’esponesti impassibile et immortale. Più favorito (perdonimi il paradiso) del paradiso istesso: quello lo ricevette in gloria, tu lo ricevesti in miseria. Sto per dire (e scusimi la Divinità eterna) più cortese del seno dello stesso Padre: quello lo rinchiude imperscrutabile in guisa che gli stessi beati lo possono ben apprendere, ma non comprendere, tu lo publichi al mondo quale e quanto egli si fu, et eziandio agli occhi indegni de’ peccatori ne fai spettacolo universale, in modo che quel che per fede oscuramente si crede in te per grazia chiaramente si vede, e gl’incomprensibili segreti di Dio in te son divenuti visibili sacramenti.”<sup>742</sup>

Ciò che emerge da questi passi e in generale dalle *Dicerie sacre* è l’utilizzo di “una serie di istantanee dal cromatismo cangiante che non determinavano una pluralità di prospettive

---

<sup>741</sup> Marino 1964, p. 166.

<sup>742</sup> *Ivi*, p. 179. Per gli ultimi sviluppi sulla questione si rimanda a Casper 2019.

quanto una pluralità di rappresentazioni: non una visione prismatica, ma una descrizione frontale ripetuta”<sup>743</sup>.

La reazione del pontefice non è affatto favorevole<sup>744</sup>. D'altronde, Marino tenta, in modo fallimentare, con la contemporanea pubblicazione della terza parte della *Lira*<sup>745</sup> di ottemperare a eventuali problemi e di assicurarsi un più veloce trasferimento a Roma. La sezione delle *Lodi*, oltre al solito obbligo nei confronti della casa torinese, presenta dediche a Scipione Borghese, Pietro Aldobrandini e al genovese Giannettino Doria<sup>746</sup>. Il sonetto *l'Amor incostante* è dedicato a Marcello Sacchetti. Nelle *Lagrima* compaiono omaggi ai defunti Giovan Battista Guarini, Melchiorre Crescenzi, suo protettore nell'orbita romana, e Livia di Antonio da Savignone, moglie dell'amico pittore Bernardo Castello<sup>747</sup>.

Sul finire del 1619 esce a Venezia la *Galeria*<sup>748</sup>, suddivisa nelle due sezioni *Pitture* e *Sculture* con dediche ai genovesi Giovan Carlo Doria- il mecenate che in casa propria ha creato un vivace circolo culturale e un'Accademia di giovani pittori sotto l'egida di Giovan Battista Paggi-<sup>749</sup> e Girolamo Centurione, rammentando un legame con la Superba che non verrà meno neppure con la distanza. La raccolta inaugura con un elogio a una tela di Palma il Giovane raffigurante “Venere in atto di disverlarsi a Marte”<sup>750</sup>, cui fa seguito un madrigale

---

<sup>743</sup> Russo 2008, p. 126. Per le implicazioni sul Castiglione e le considerazioni finali sul testo nell'ottica del nostro studio vd. oltre in questo capitolo.

<sup>744</sup> Vd. la lettera del Marino a Giacomo Castelvetro in Fulco 2001, pp.198-200.

<sup>745</sup> Le *Rime*, pubblicate precedentemente, sono incluse sotto il nome di *Lira* nella nuova edizione del 1614, cui il poeta aggiunge una sezione inedita. Sulla *Lira* vd. tra gli altri: Cerboni Baiardi 1965; Besomi 1969; Martini 1985; Guercio 2003; Martini 2007; Russo 2008, pp. 45-68 e 128-148.

<sup>746</sup> Su Gianettino Doria, arcivescovo di Palermo e committente del Caravaggio, si rimanda a quanto detto nel paragrafo 2.5 del capitolo 2 in questa tesi.

<sup>747</sup> Per tutte queste dediche vd. Russo 2008, pp. 134-136.

<sup>748</sup> Per la *Galeria* vd.: Borzelli 1891; Berti Toesca 1952; Ackerman 1961; Pieri 1979; Dionisotti 1984; Guardiani 1998a; Fulco 2001, pp. 93 e ss.; Caruso 2002; Rivoletti 2013; Bottenberg 2019; Caruso 2021; Landi 2021; Russo 2021; Tarallo 2021; Torre 2021. All'argomento sono stati dedicati dei contributi da parte di Sebastian Schutze, Carlo Caruso (Caruso 2021), Marco Landi (Landi 2021), Claudia Tarallo (Tarallo 2021), Andrea Torre (Torre 2021), Emilio Russo (Russo 2021) in occasione del recente *Convegno internazionale di studi per i 400 anni de La Galeria di Giovan Battista Marino. Tra poesia e pittura*, curato da Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza e tenutosi il 5 e 6 dicembre 2019 alle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma. Alcuni degli interventi citati sono confluiti nel volume *Marino e l'arte 2021*.

<sup>749</sup> Su Giovan Carlo Doria, le sue collezioni, l'Accademia in casa Doria e i suoi artisti si rimanda a quanto detto nel paragrafo 2.5 del capitolo 2 in questa tesi. Non si deve dimenticare che Marino è a Genova per qualche tempo nel 1612 e qui intrattiene dei rapporti con la casata dei Doria (cfr. Giambonini 1988, in particolare p. 315). Per una sintesi aggiornata dei rapporti tra Marino e le arti nella Superba si rimanda a Russo 2020 e per una prima congiuntura genovese già a Napoli a Zezza 2020.

<sup>750</sup> Il dipinto è forse da identificarsi nel *Venere e Marte* del Negretti ora al Getty di Los Angeles. In una sua lettera da Parigi del 1619 (Marino 1966, p. 230, num. 133) il poeta racconta a Giovan Battista Ciotti di aver regalato a Giovan Carlo Doria un simile quadro, che è elencato negli inventari di casa Doria a partire dal 1621. Sull'opera cfr.: Mason Rinaldi 1984, p. 91, n. 141 con bibliografia precedente; Boccardo 1997, pp. 38,

dedicato a una *Venere* di Bernardo Castello. Dopo il gruppo di componimenti dedicati alla dea dell'amore se ne presentano diversi, tra cui quelli per Adone, poi Narciso, Eco, Atteone, Polifemo Aci e Galatea, Meleagro e Atalanta (con un madrigale in cui il mito si associa a una tela di Rubens), Apollo, dove compare anche una lode rivolta a Guido Reni, Mercurio, Perseo e Medusa, Ercole, Diana e Orfeo, per citare i più celebri. Questa porzione della *Galeria*, riunita sotto il titolo di *Favole*, in cui spicca l'elogio del Caravaggio e della sua *Medusa*, si accompagna alle *Istorie* di materia sacra, dove gli encomi sono rivolti a Raffaello, a Palma, all'amico Castello, al Cavalier d'Arpino, a Correggio, al Parmigianino e al Tiziano, alla cui *Maddalena* spetta l'onore di concludere la sezione. Seguono, quindi, i *Ritratti*, suddivisi tra *Uomini (Principi, capitani ed eroi, Tiranni, corsari e scelerati, Pontefici e cardinali, Negromanti ed eretici, Oratori e predicatori, Filosofi e umanisti...)* e *Donne (Belle, caste e magnanime, Bellicose e Virtuose...)*, e i *Capricci*. L'autore non si rivela un grande ammiratore della scultura, se alla parte omonima (divisa in *Statue, Rilievi, Modelli, Medaglie e Capricci*) dedica uno spazio piuttosto ristretto. Meritano menzione in questa un componimento dedicato al *Caco* del Giambologna e quattro madrigali per Michelangelo<sup>751</sup>. A chi legge il testo, il gusto del Marino non appare coeso, così come la stessa struttura di questa collezione ideale, che passa indistintamente da nomi celebri fino a personaggi di secondo piano e, in alcuni casi, ad anonimi. L'interesse del poeta non è difatti focalizzato sulla *vera* immagine del dipinto o della scultura, ma su quella che il linguaggio poetico, attraverso i suoi multiformi artifici retorici, è in grado di trasmettere<sup>752</sup>. È il potere della parola come strumento creatore di un'altra verità e realtà ciò che affascina di più il napoletano, ossia quella stessa abilità poetica di cui si serve per tessere i concetti e le fila di una trama discontinua ma compatta. "Il senso è dunque quello di un *lusus* a base epigrammatica, della trovata di un concetto margine di una suggestione visiva"<sup>753</sup>.

---

57 e nota 32; Farina 2002, pp. 47, 153, 286 e nota 321; G. Zanelli in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 38, pp. 228-229. Per i modelli letterari e figurativi della *Galeria* cfr. anche Rivoletti 2013.

<sup>751</sup> Per l'elenco di tutti questi artisti citati vd. Russo 2008, pp. 183-188. Per il rapporto con il Cavalier d'Arpino in particolare vd. D'Amici 2014. Per i legami tra Marino e Rubens, ribaditi oltre, vd. per il momento Heinen 2013, Frascarelli 2020 e Unglaub 2021.

<sup>752</sup> Per la questione cfr. da ultimi e con bibliografia: Guardiani 1998a; Moses 1985; Dallasta 1992; Russo 2008, pp. 184-186.

<sup>753</sup> Russo 2008, p. 186.

Un discorso simile può essere fatto anche per il poema *La strage de gl'Innocenti*, edito postumo nel 1632<sup>754</sup>, e che il napoletano in origine avrebbe voluto dedicare al cardinal Maurizio di Savoia o a papa Barberini<sup>755</sup>. L'operetta ha una chiara tendenza visuale: la storia sacra si muove su un percorso orchestrato di immagini dalla potente carica visiva e di impatto per le quali sono state chiamate in carica le fonti iconografiche più disparate. È lo stesso Giambattista a confermare questo andamento: nell'aprile del 1605 da Roma egli richiede al Castello una serie di disegni per un suo poemetto in due canti dedicato alla *Strage degl'Innocenti*, nel secondo dei quali la strage vera e propria "si potrà depingere conforme al solito"<sup>756</sup>. Il poemetto si amplia negli anni successivi fino alla morte del poeta, usufruendo di una serie di stimoli che i critici si sono sbizzarriti a ipotizzare<sup>757</sup>, a partire dal capolavoro di Guido Reni alla Pinacoteca di Bologna<sup>758</sup>. Il testo forse ha influenzato tutta una serie di dotte versioni pittoriche su questo tema violento, da Massimo Stanzione a Nicolas Poussin<sup>759</sup>.

E veniamo, dunque, all'*Adone*<sup>760</sup>, manifesto della poesia barocca e di quella civiltà dell'immagine che inaugura agli albori del XVII secolo, opera metaletteraria e poema dall'atmosfera cortese e festiva<sup>761</sup>.

La storia del cacciatore innamorato di Venere e del tragico epilogo che consegue al loro amore è stata vagliata criticamente negli ultimi anni. L'opera è stata giustamente definita un antipoema e il suo protagonista un aereo<sup>762</sup>: ben più presente della componente mitologica, che circoscrive il contesto all'interno del quale si inseriscono tutta una serie di episodi di diversa genesi, è la tematica amorosa, che lega le vicende della trama, altrimenti frammenti di pura bravura linguistica. Le tessere che compongono il mosaico dell'*Adone*

---

<sup>754</sup> Sulla *Strage de gl'Innocenti* vd.: Scopa 1905; Cropper 1992; Schutze 1992; Russo 2008, pp. 230-240 con bibliografia; Arbizzoni 2009. Da ultimo, e per le implicazioni in campo pittorico, vd. Cieri Via 2019.

<sup>755</sup> Cfr. Marino 1966, p. 214, lettera num. 126 e p. 209, lettera n. 381.

<sup>756</sup> *Ivi*, p. 54, lettera num. 34.

<sup>757</sup> Per un bilancio della questione vd. Le Coat 1973, pp. 73-110 e Lamera 1981-1982.

<sup>758</sup> Non si dimentichi che un elogio a Guido Reni compare alla fine del canto XX (ottava 117) dell'*Adone* (Colombo 2000, pp. 103 e ss.; Russo 2008, p. 285).

<sup>759</sup> Cropper 1992; Schutze 1992 (per Stanzione); Farina 2002, pp. 37-38 (per Paggi); Caruso 2005 (per Poussin); Cieri Via 2019.

<sup>760</sup> Sull'*Adone* vd.: Corradino 1880; Mango 1891; Damiani 1893; Canevari 1901; Guglielminetti 1964; Pozzi 1971; Pozzi 1973; Guardiani 1988b; Guardiani 1989; Cerchi 1996; Barberi Squarotti 2002; Cerrai 2003; Corradini 2007; Carminati 2008, pp. 252-268; Russo 2008, pp. 251-297; Frare 2010; Corradini 2012; Bertolo 2014; Metlica 2020; Russo 2021; Unglaub 2021.

<sup>761</sup> Metlica 2020, p. 18. Cabani (2010, p. 180) ne sottolinea il valore di gioco aristocratico, mentre Guglielminetti (1964, p. 201) ne promuove l'inserimento nell'orizzonte dell'Antico Regime.

<sup>762</sup> Cfr. Pozzi 1978.

sono molte e multiformi, in passato e per lungo tempo di difficile identificazione per volontà dello stesso autore di occultarne le fonti<sup>763</sup>. La preziosa struttura a intarsio del poema rivela, così, l'abilità mariniana nell'unire attraverso l'artificio verbale le diverse fonti, specchio della grande cultura dello scrittore. A noi interessa sottolineare come, tra le variegate fila che intessono il reticolo di questo capolavoro, si vadano a inserire diretti collegamenti con il mondo delle arti visive, in un reciproco scambio di influenze.

Nella sua disamina sulla letteratura libertina in Italia tra XVII e XVIII secolo<sup>764</sup>, Alberto Beniscelli ha evidenziato come il capolavoro costituisca tutto il catalogo del rappresentabile secentesco e insieme sia un repertorio di base per la letteratura anticonformista<sup>765</sup>. Se lo si guarda da quest'ottica non ci si stupirà che l'*exordium* del primo libro, un inno a Venere, sia la ripresa diretta dell'*incipit* del *De rerum natura* di Lucrezio<sup>766</sup>, autore epicureo il cui testo è considerato il manifesto letterario della dottrina democritea dell'atomismo e dei sensi. E dei sensi l'*Adone* è l'esaltazione: il giardino della dea dell'amore è composto, difatti, da cinque sezioni corrispondenti ai cinque sensi umani, che vengono tratteggiati dal poeta attraverso una serie di immagini che dipendono, tra gli altri, dall'*Iconologia* del Ripa, dalle *Imagini degli dei* del Cartari e dalle indagini animalistiche di Plinio il Vecchio<sup>767</sup>.

Già all'atto del primo incontro dei protagonisti Marino interrompe la narrazione per comporre un "emblema", più terreno che celeste, della rosa, in una digressione sciolta per mezzo di una metafora di proporzione<sup>768</sup>. La rosa è esaltata perché essa è il mezzo che permette all'uomo-Adone di giungere alle sorgenti della vita (appunto Venere, "lo cui raggio fecondo/serena il cielo ed inamora il mondo"<sup>769</sup>) e, di conseguenza, al Sole ("Rosa in cielo") e al *cosmo*, inteso come sistema ordinato e ordinatore del mondo.

Nei canti VI-VIII l'esaltazione sensuale raggiunge il suo apice: Adone viene iniziato all'amore percorrendo un viaggio di formazione all'interno del Giardino del Piacere. Accompagnato da Venere e da Mercurio, il giovane passa dal giardino della vista, il primo e più immediato

---

<sup>763</sup> "Assicurinsi nondimeno cotesti latroncelli che nel mare dove io pesco et dove io trafico essi non vengono a navigare": citazione in Russo 2008, p. 277. Per un'analisi delle fonti vd. *ivi*, pp. 277-285.

<sup>764</sup> Beniscelli 2011.

<sup>765</sup> *Ivi*, p. 219 e nota 1 p. 301.

<sup>766</sup> Russo 2008, p. 279.

<sup>767</sup> *Ivi*, pp. 281-282. Vd. anche: Mango 1891, pp. 113-114; De Maldé 1989; Colombo 2000, pp. 26-31 e 44-52.

<sup>768</sup> L'elogio della rosa è alle ottave 155-159 del canto III. Per le fonti vd. Mango 1891, p. 90.

<sup>769</sup> Versi 7-8 della prima ottava del canto I. La citazione successiva è invece tratta dal verso 8 dell'ottava 159 del canto III.



dei sensi, a quello dell'olfatto<sup>770</sup>, poi a quello dell'udito e del gusto, per finire con quello del tatto. Sono occasioni per proporre al lettore brani melliflui che evidenziano il pensiero estetico dell'autore.

Uno dei protagonisti del VII canto è l'usignolo, "sirena de'boschi" e "musicista mostro", al cui gorgheggio Marino dedica alcune delle sue più celebri ottave<sup>771</sup>. Secondo un metodo che gli è proprio, l'autore celebra il verso dell'animale, descritto come la quintessenza della musicalità. Attraverso l'estenuata insistenza di metafore e figure retoriche, tuttavia, il poeta esalta non tanto la naturalezza del canto, quanto, al contrario, l'estensione canora e la destrezza dell'uccello nel sapersi misurare con le polifonie più complesse. Così l'usignolo, "sirena de'boschi" dal richiamo ammaliatore, si tramuta in un meccanismo quasi artificioso, un "musicista mostro" - dove *mostro* è usato nel senso latino di prodigio-, prodotto artificiale della natura<sup>772</sup>. Su questo tema Giambattista ritorna a conclusione del passo, nell'aneddoto narrato da Mercurio della gara canora tra l'animale e un musicista: l'uccello, anche se dotato della sua meravigliosa maestria, finisce per scoppiare nello sforzo di imitare i suoni del musicista<sup>773</sup>. Anche la natura, che si comporta come un artista e *fabbrica* i suoi elementi, non può che soccombere di fronte alla superiorità dell'artificio umano.

Il tatto, argomento del canto successivo, è il senso che più induce alla passione erotica, un *eros* che in Marino non è mai volgare né violento, ma sempre un'unione, corporea e mentale, di due esseri capaci di darsi piacere l'un l'altro. Il viaggio di Adone è il contrario di quello compiuto dallo spaesato Dante nella *Divina Commedia*, pur calcandone i riferimenti: Adone-Dante, Mercurio-Virgilio, Venere-Beatrice rovesciano il modello pedagogico dantesco<sup>774</sup>, trasformando il viaggio di formazione in un'educazione ai piaceri che si conclude con il tatto, che per Marino è il più concreto dei sensi ("Di quel Senso gentil questa è la sede/ a cui sol di certezza ogni altro cede"<sup>775</sup>). Come giustamente osservato da Pozzi, Marino mira da una parte a teorizzare una sorta di pansessualismo, dall'altra a sacralizzare

---

<sup>770</sup> Sul canto VI vd. De Maldé 1989.

<sup>771</sup> Ottave 32-37 del canto VII.

<sup>772</sup> "L'usignolo qui descritto non sia un uccello di carne e di sangue, ma un giocattolo automatico, privo di vita" (Asor Rosa 1979, p. 53). Sulla metafora nella letteratura barocca vd. Ronaki 1999, pp. 163-170.

Guglielminetti (1964) aggiunge che è lo stesso Regno di Cipro dove vive Venere a essere improntato "ad una concezione del vivere che si propone di creare una seconda Natura, raffinata e fatta più suadente dall'Arte".

<sup>773</sup> Il racconto della gara musicale tra l'uccello e il musicista occupa le ottave 38-54 del canto VII. Per le fonti vd.: Mango 1891, pp. 120-128; Colombo 2000, pp. 39 e ss.; Guglielminetti 1964, p. 102-103; Russo 2008, pp. 282-283 con bibliografia.

<sup>774</sup> Per i rapporti tra Marino e Dante si rimanda a Corradini 2011.

<sup>775</sup> Versi 7 e 8 dell'ottava 19 del canto VIII.

l'*eros*<sup>776</sup>: secondo una visione sensista, tutto è percepibile solo attraverso i sensi- soprattutto il tatto- che si fanno veicolo del piacere e insieme strumento base della conoscenza del mondo e della ricerca della verità. E quale migliore esperienza tattile se non quella del bacio d'amore<sup>777</sup>? E' un'arma scoccata dal cuore, può essere ferino, in quanto le labbra si feriscono vicendevolmente nello slancio amoroso: nella lettura data da Marino piacere, sadismo, caccia e morte si incrociano. Il decesso di Adone alla fine del poema avviene proprio per un bacio smodato: il cinghiale mandato da Marte, colto dall'improvviso innamoramento per le carni del bel giovane, gli corre incontro per stampare un bel bacio di zanne sul suo inguine, finendo per lacerarne le membra<sup>778</sup>.

Esaltazione dei sensi e, quindi, della conoscenza, anche per vie meno tradizionali e ortodosse.

Nel canto X Adone e Venere ascendono ai cieli, secondo una cosmografia tolemaica assodata e di tradizione classicista. Nel cielo della Luna i due amanti osservano con attenzione le macchie del satellite: è l'occasione di un accorato elogio al telescopio e al suo inventore, Galileo Galilei<sup>779</sup>, esibizione di attenta lettura del *Sidereus nuncius* del pisano. Ma, se osserviamo attentamente il reticolo che regge la struttura narrativa di tutto il poema e i rimandi episodici che lo costruiscono, ci accorgiamo che è la spazialità stessa del poema a riportare in auge il dilemma contemporaneo sulla struttura del sistema planetario. Pozzi ha dimostrato come la spazialità dell'*Adone* sia riconducibile alla figura geometrica dell'ellissi, che si richiama fortemente alle "parabole descritte dai pianeti nel loro moto di rivoluzione: circolare, secondo l'ipotesi tradizionale, condivisa anche da Galileo, ellittica secondo Kepler"<sup>780</sup>, proiettando così il poema alla ribalta delle più avanguardistiche conoscenze scientifiche dell'epoca.

Marino confeziona con cura delle pagine di riflessione sul sincretismo e sulla magia: nel canto XII viene introdotta la figura della magica ammaliatrice Falsirena che, innamorata di Adone, ne viene respinta, ma riesce a imprigionarlo. Successivamente, l'incantatrice si trasferisce a Babilonia per poter consumare sul corpo di un cadavere un rituale blasfemo,

---

<sup>776</sup> Cfr. Pozzi 1978.

<sup>777</sup> Ottave 124-132 del canto VIII. Per le fonti vd. Mango 1891, pp. 141-147 e Russo 2008, p. 283 con bibliografia.

<sup>778</sup> Cfr. Cabani 2005.

<sup>779</sup> Slawinski 1992 e Russo 2008, p. 273 con bibliografia precedente. Il passo è costituito dalle ottave 33-47 del canto X.

<sup>780</sup> Pozzi 1978, p. 101.

da cui apprende di Venere e della sua protezione nei confronti del giovinetto. Il debito dell'autore è senz'altro alla *Farsalia* di Lucano<sup>781</sup>, ma il passo dello scrittore d'età imperiale è rivisitato con una netta preminenza per l'aspetto visivo e l'episodio finisce per trasformarsi, quindi, in uno dei tanti *tableaux* di cui si compone l'opera.

Ci preme sottolineare un particolare che ritornerà utile più avanti quando tratteremo dei rapporti del Castiglione con l'alchimia: nei canti XII e XIV si menziona il potere di Demogorgone, giudice supremo delle fate<sup>782</sup>, cui è sottoposta anche Falsirena, che è essa stessa una fata, e come tale costretta, a cadenza ciclica, a una mutazione<sup>783</sup>. Di per sé quest'accezione legata al mondo delle fate è tipica della poesia epica rinascimentale e ritorna in Boiardo e Ariosto<sup>784</sup>. Di Demogorgone Marino tratta anche nelle *Dicerie sacre* a proposito di Pan, quando lo introduce come "figliolo di Demogorgone"<sup>785</sup>. Questa figura è centrale nei procedimenti alchemici: egli è il simbolo dell'unitarietà originaria della natura ed è stato riportato in auge dalla *Genealogia deorum gentilium* del Boccaccio, dove è presentato come "vetusto antenato di tutti gli Dèi"<sup>786</sup>. Tuttavia, a tale entità viene riconosciuto un ruolo preponderante nell'ambito alchemico solo a partire da Giovanni Braccesco nel *Dialogo nominato il legno della vita* del 1542<sup>787</sup> e soprattutto nella sua *Esposizione di Geber philosopho* del 1551, dove messer Braccesco mette in scena un dialogo con un certo Demogorgone, personaggio che da lì in avanti dilagherà in tutti i testi alchemici e parascientifici. Demogorgone è lo spirito della terra cui la natura è sottoposta, il caos primigenio che è costantemente ordinato dal ciclo e riciclo dei processi naturali e che il provetto alchimista tenta di indagare per appropriarsene dei segreti. Caso ha voluto che un compendio di testi di *chymia*, tra cui l'*Esposizione* del Braccesco, sia stata presente nella biblioteca genovese di Giovan Battista Paggi, come dimostrato dai contributi di Giacomo Montanari<sup>788</sup>. Lo studioso è partito dall'intuizione di Lauro Magnani che ha proposto di associare ai numerosi volti presenti in steli, epigrafi e sculture nelle tele di storia sacra o

---

<sup>781</sup> Per il canto XIII vd. Porcelli 1988 e soprattutto Fumagalli 1997.

<sup>782</sup> Canto XII, versi 5-6 dell'ottava 227 e canto XIV, verso 1 dell'ottava 231.

<sup>783</sup> Cogliendo proprio l'occasione della trasmutazione, che riporta la bella Falsirena alle sembianze veritiere di una enorme lucertola e la costringe a un periodo di completa immobilità, Adone riesce a fuggire dalla prigione alla fine del canto XIII.

<sup>784</sup> Sulla fortuna e sul mito di Demogorgone si rimanda all'interessante studio di Barsacchi 2015.

<sup>785</sup> Marino 1964, p. 215.

<sup>786</sup> Citazione in Gabriele 2014, p. 51. Si rimanda all'articolo per un approfondimento sul nome e sull'immagine della divinità.

<sup>787</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

<sup>788</sup> Montanari 2015a, pp. 150-169.

profana del Grechetto l'immagine di Demogorgone, sostituendola alla tradizionale associazione con le effigi di Pan<sup>789</sup>. Fin dalla gioventù, Castiglione avrebbe, dunque, avuto dimestichezza con i vocaboli ermetici e con una tendenza sincretistica che supera le differenze tra sacro e laico e che si nutre dell'amicizia di letterati e della frequentazione di testi poetici e in prosa che ripropongono sotto una chiave differente i miti dell'antichità e della storia dell'uomo<sup>790</sup>.

Ritornando all'*Adone*, non stupisce che sia messo all'Indice nel giro di qualche anno<sup>791</sup>.

Oltre all'esaltazione dei sensi, che abbiamo visto essere l'unico vero mezzo di conoscenza del mondo e della verità che da esso deriva, altri temi si agitano.

Nel canto VII, durante il viaggio di iniziazione del cacciatore nel Giardino dei Piaceri, Venere e Adone si fermano temporaneamente a banchetto. Ecco comparire sulla scena Momo, il dio della satira, che dopo aver introdotto la figura del figlio, Pasquino, passa a leggere un romanzo che questi gli ha inviato perché ne faccia dono alla dea<sup>792</sup>. Ma la divinità dello scherno non riesce nemmeno ad arrivare a buon punto che Venere si indispettisce e si adira. La storia che Momo sta narrando è, infatti, quella del celebre rapporto adulterino tra la Ciprigna e Marte ai danni di Vulcano, il quale fabbrica una rete invisibile per cogliere i due amanti sul fatto e avvinghiarli a letto, cosicché anche gli altri numi possano infine osservare il misfatto. Con il linguaggio burlesco tipico della satira, Momo riduce la storia a una colorita scenetta di vita conviviale, abbassando il registro linguistico e amplificando la rabbia della dea. Ciò a cui Marino ammicca qui non è certo l'irriverenza o la scherzosità con cui la vicenda viene trattata, quanto l'atteggiamento dei potenti e della divinità nei confronti degli uomini. "Tanto più gli dei sono inconsistenti, tanto più si indispettiscono, aveva insegnato Luciano, abile sceneggiatore di molte ripicche. Se poi quegli dei assomigliano ai potenti, c'è il rischio che siano costoro a indispettirsi"<sup>793</sup>.

---

<sup>789</sup> Magnani 1990, p. 267: "La raffigurazione di Pan o del busto di un dio ignoto, forse proprio Demogorgone, in tanti dipinti del Grechetto è segno di una presenza e di un culto che attraversa la storia per la <<figura di Dio il quale in sé tutto comprende>> e che genera tutte le cose".

<sup>790</sup> Montanari 2015a, pp. 163-164.

<sup>791</sup> Ciononostante, il poema ha un grande successo nella sua epoca, come dimostra il ciclo pittorico nella Villa Sforza sul colle Esquilino attribuito da Luca Calenne a Charles Mellin e Claude Lorrain (Calenne 2019).

<sup>792</sup> Ottave 167-190 del canto VII per l'intervento di Momo e Pasquino; ottave 191-228 per il racconto degli amori di Venere e Marte. Per questa seconda narrazione vd. Cabani 2000.

<sup>793</sup> Beniscelli 2011, p. 461.

La ragione principale per le accuse che vengono mosse al testo a partire dal 1624, al di là del dibattito che si scatena negli ambienti letterari<sup>794</sup>, non rientra nella visione sensista dell'autore né è racchiusa esclusivamente nella preponderante tematica erotica. Tra i vari fattori, forse il più lampante è il parallelismo fra la figura di Adone e quella di Cristo, che si palesa nella parte finale del poema, dove la passione del cacciatore si allinea al modello cristologico. Se l'*eros* viene elevato fino ad essere sacralizzato<sup>795</sup>, il messaggio ideologico è di sottolineare gli effetti di quell'amore pieno e totale per cui Cristo e Adone sono morti<sup>796</sup>. Allo stesso modo, il pianto di Venere sul corpo morto del suo amante riprende i toni di quello mariano sul cadavere di Gesù<sup>797</sup>. L'intera struttura a intarsio del poema presenterebbe, quindi, una costante osmosi tra sacro e profano e un'idea di sincretismo che tutto permea e abbatte le classiche suddivisioni di temi e generi. Una visione aperta che dalle lettere può essere trasposta in qualsiasi ambito della cultura visiva che si dimostri ricettiva alle sue istanze. "Marino finisce per porre sullo stesso piano il mito classico e la storia biblica, contestando quindi la gerarchia di valori, sottesa all'interpretazione allegorica che svuotava di valore veritativo il mito [...], rendendolo il puro significante di un altro significato"<sup>798</sup>.

Recentemente sono state notate delle assonanze fra il sincretismo rubensiano e quello mariniano per il comune interscambio tra sacro e profano<sup>799</sup>. Dalma Frascarelli ha segnalato come il pittore fiammingo si sia servito di una medesima soluzione compositiva per soggetti sacri e profani al fine di costituire un legame dall'alta taratura simbolica, alla stregua di quanto il poeta napoletano abbia affrontato al Redentore diverse figure pagane. Sembra, inoltre, che i percorsi creativi dei due personaggi si siano incontrati anche per fonti comuni e reinterpretate in chiavi simili. Tra gli esempi connessi a queste analisi basti pensare all'*Ecce homo* di San Pietroburgo e al *Sileno* di Palazzo Durazzo Pallavicini di Genova<sup>800</sup>. Alessandro Metlica ha argutamente documentato il retroscena storico e politico e il comune *humus* culturale da cui sarebbero nate alcune tele di Pieter Paul per il Ciclo di

---

<sup>794</sup> Per le polemiche intorno a Marino vd. con bibliografia precedente ancora Russo 2008, pp. 286-297, 344-350 e soprattutto 353-359.

<sup>795</sup> Pozzi 1978.

<sup>796</sup> Guardiani 1988b. Si rimanda al testo per un approfondimento sulla questione.

<sup>797</sup> Carminati 2008, pp. 252-268 ma soprattutto Bertolo 2014.

<sup>798</sup> Frare 2010, p. 32 (citato in Frascarelli 2020, p. 208).

<sup>799</sup> Frascarelli 2020.

<sup>800</sup> L'accostamento a Sileno di Cristo è accordato dalla tradizione letteraria degli Adagia di Erasmo da Rotterdam (*ivi*, p. 206). Per il confronto tra la carica eversiva di Rubens e di Marino vd. *ivi*, pp. 207-209.

Maria de' Medici del Lussemburgo (in particolare quella con *Lo scambio delle principesse sul fiume Bidasoa*) e alcuni brani dei canti X e XX dell'*Adone*, episodi che alludono al trionfo della Francia di Maria e del figlio Luigi XIII<sup>801</sup>.

Castiglione, quale erede di Rubens, rientra a pieno titolo in questa tendenza di neopaganesimo, come dimostrato da Lauro Magnani, che fa del pittore genovese un attento lettore di Mascardi e del Marino<sup>802</sup>. Quest'ultimo teorizza e insieme rende possibile una visione dell'arte innovativa e, come il letterato sarzanese, propone la rilettura dei miti in chiave sincretistica<sup>803</sup>. Lo fa prepotentemente nell'*Adone*, ma si avvia su questa strada già nelle *Dicerie sacre*, dove rivisita, ad esempio, il mito di Pan e Siringa in chiave moraleggiante, trasformando Pan in un novello Cristo<sup>804</sup>. Sacro e profano, passato recente e remoto si fondono e si coniugano, dischiudendo a una cerchia ristretta i segreti della natura.

Nelle *Dicerie sacre* Marino pone un parallelo stringente tra il dio dei boschi e dalla doppia natura col Cristo evangelico: alle corone di mirto il dio preferisce corone di spine- e spine e rose ritornano spesso nell'*Adone*!-, la sua duplice essenza rimanda alla doppia natura, umana e divina, di Gesù, il suo ruolo ordinatore e provvidenziale nel ciclo della natura si spiega col fatto di essere figlio di Demogorgone, dio ascoso che è in ogni cosa, così come Cristo è figlio di un Dio invisibile e criptico e insieme partecipe della Sua persona<sup>805</sup>. Pan-Cristo, Adone-Cristo, ma anche Demogorgone-Dio-Giove Ammone, padre della natura, ascoso e multiforme, incontro/scontro tra due eredità, greca ed egiziana, di differenti natali. Sullo stesso piano, Marino trasforma Fetonte in prefigurazione di Lucifero e Mercurio in quella dell'arcangelo Gabriele<sup>806</sup>.

La via del concettismo criptico, tracciata da Agostino Mascardi e da Giovan Battista Marino, è la strada, colta e raffinata, percorsa dal Castiglione.

---

<sup>801</sup> Metlica 2020, pp. 181-204, cui si rimanda per la complessa lettura e i confronti. Per i rapporti tra Marino, Rubens e la corona di Francia cfr. ancor più di recente Unglaub 2021. Già Cohen 2003, p. 498 acclara quanto le "feste di corte" francesi e i panegiri poetici parigini abbiano influito su questo aspetto della produzione del pittore fiammingo.

<sup>802</sup> Magnani 1990, pp. 266-267.

<sup>803</sup> Per la rilettura delle favole del Mascardi e la *Tavola di Cebete Tebano* vd. capitolo successivo.

<sup>804</sup> Cfr. Marino 1964, pp. 212-218. Il componimento è contenuto nella sezione *Musica*. Sulla genesi e la struttura delle *Dicerie sacre* vd. *supra*. È Marino stesso a riportare un elenco di tutti i miti che hanno rimando al mondo cristologico: Marino 1964, pp. 212-213.

<sup>805</sup> Magnani 1990, pp. 266-267. Per le numerose *figurae Christi* nelle *Dicerie Sacre* vd. anche Sposato-Friedrich 2014, pp. 51-52.

<sup>806</sup> Frascarelli 2020, p. 207 con bibliografia.

Se già Stigliani paragona la complessità dell'*Adone* al cantiere della fabbrica di San Pietro<sup>807</sup> ed Emilio Russo propone di studiare l'opera col medesimo atteggiamento con cui ci avviciniamo alla successione degli interventi architettonici nella basilica papale<sup>808</sup>, allora anche l'operato del Grechetto deve essere letto come una sedimentazione stratificata nella quale i numerosi stimoli vengono rifusi, intessuti e liberamente riproposti e in cui le singole opere vanno a inserirsi come brani da analizzare di volta in volta singolarmente e insieme collettivamente.

Il sole di Urbano VIII non è destinato esclusivamente a elevare e illuminare le menti più alte, ma esercita da despota anche la libera volontà di accecare e folgorare gli elementi più dissidenti e critici del suo operato.

Se Mascardi è protetto dai Barberini e può servirsi dell'ambiguità letteraria per dissimulare i propri intenti, se Galileo è dapprima innalzato poi irrimediabilmente rovesciato e ricondotto alla ragione dei potenti, se Marino viene riconosciuto come uno dei più illustri poeti del suo tempo, eppure è vessato, la furia del pontefice si scatena in pieno contro il suo maggior critico, Ferrante Pallavicino<sup>809</sup>.

Parmense, forzatamente avviato alla vita religiosa dalla famiglia, Ferrante viene educato a Padova, nella stessa università dove ha insegnato fino al 1610 Galilei<sup>810</sup>, in un ambiente accademico dove le tesi del suo maestro, il filosofo aristotelico Cesare Cremonini da Cento, odorano di speculazioni irreligiose motivate dalla stretta adesione ai trattati di Aristotele<sup>811</sup>. Da Padova, Ferrante riesce a inserirsi nell'ambiente veneziano dell'Accademia degli Incogniti grazie alla pubblicazione del panegirico *Il sole ne' pianeti, cioè le grandezze della Serenissima Repubblica di Venetia* del 1635<sup>812</sup>, notato dal nobile Giovan Francesco

---

<sup>807</sup> Similitudine usata in accezione negativa. Cfr. Russo 2008, nota 12, pp. 291-292 e nota 130 p. 297.

<sup>808</sup> *Ivi*, pp. 291-292.

<sup>809</sup> Su Ferrante Pallavicino vd. per il momento Brusoni 1655; Arconati Lamberti 1679; Urbinati 2004 con bibliografia precedente; Metlica 2011; Piantoni 2013. Cfr. oltre per una bibliografia approfondita relativa alle singole opere.

<sup>810</sup> Urbinati 2004, p. 22.

<sup>811</sup> Vd. Garin 1978, II, p. 558. Per gli anni padovani di Pallavicino vd. Ghilini 1647, II, pp. 77-78; Papadopoli 1726, p. 301; Urbinati 2004, pp. 22-35 con bibliografia, in particolare nota 7 p. 25. Sulla figura di Cesare Cremonini, la cui famiglia di pittori è frequentata anche dal giovane Guercino, vd. *Cesare Cremonini* 2000 e Muir 2008, pp. 15-57.

<sup>812</sup> Urbinati 2004, p. 37.

Loredano<sup>813</sup>. Quest'ultimo, scrittore acclarato, celebre mecenate, discendente di una delle famiglie più antiche e illustri della Serenissima, autore di una "agiografia" mariniana<sup>814</sup>, fonda nel 1630 nella propria dimora a Sanzanipolo un'Accademia letteraria, chiamata in origine Accademia Loredana<sup>815</sup>. Il circolo culturale, che si occupa anche di romanzo, musica e teatro<sup>816</sup>, cambia ben presto il suo nome in Incogniti su proposta del poeta Guido Casoni. Il nuovo motto *Ex ignoto notus* si associa a un'impresa che rappresenta il fiume Nilo che da una vetta dell'entroterra arriva con il suo delta a sfociare nel Mediterraneo. Il messaggio risulta evidente: così come il Nilo sorge da fonte ignota ma nel suo cammino rende fertile l'Egitto e si getta nel mare, allo stesso modo anche il meno celebre dei letterati può con i suoi componimenti fecondare il più arido dei contesti e ambire al mare della gloria. Il Loredano non è molto entusiasta della nuova denominazione<sup>817</sup>, ma continua a essere la figura di riferimento per tutta l'editoria veneziana e per l'Accademia anche quand'essa si trasferisce nel 1639 nel palazzo di Matteo Dandolo<sup>818</sup>. Se ci accingiamo a scorrere l'elenco delle centinaia di letterati che hanno preso parte alla cerchia erudita<sup>819</sup> notiamo curiosamente un nome che ci suona familiare: quello di Agostino Mascardi, il quale si mostra più tardi estremamente reticente a ricordare la sua presenza all'interno della cerchia veneziana<sup>820</sup>. Come prassi dell'Accademia, anche Pallavicino assume un soprannome identificativo, l'Occulto<sup>821</sup>. Gli Incogniti si riuniscono pubblicamente ogni lunedì e discorrono dei temi più vari, con una netta preminenza per quello amoroso, cosicché le loro sessioni si tramutano in delle eleganti feste mondane. Anche le donne

---

<sup>813</sup> Sul Loredano vd.: Gualdo Priorato 1659, s.n. (la sua vita è costituita da 6 pagine comprese sotto la lettera G, tra la biografia di Giovanni Serbelloni e quella di Geronimo Carafa); Brunacci 1662; Lupis 1663; Riposio 1995, pp. 112-144; Spera 2014.

<sup>814</sup> Carminati 2008, p. 292.

<sup>815</sup> Sull'Accademia degli Incogniti vd. lo studio fondamentale di Miato 1998 insieme a Rosand 1991, pp. 37-40 e *passim*. Per gli anni veneziani di Ferrante vd. :Coci 1986, 1987 e 1988; da ultimo Urbinati 2004, pp. 36-83 e 94-149. Per Pallavicino e gli Incogniti vd. anche Ricci 1991.

<sup>816</sup> Sull'argomento cfr. Langiano 2014.

<sup>817</sup> Le sue critiche sono presenti in una lettera pubblicata in Giblet 1671, pp. 418-430.

<sup>818</sup> Come si evince anche da una dedicatoria del Pallavicino al Dandolo del 7 marzo 1639 (cfr. Urbinati 2004, nota 9 p. 39).

<sup>819</sup> Nel 1647 *Le Glorie degli Incogniti, o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' Signore Incogniti di Venetia*, redatte sotto il controllo del Loredano, contano 106 adepti, ma entro il 1661, anno della morte del mecenate, l'istituzione annovera all'incirca 295 letterati (cfr. Miato 1998).

<sup>820</sup> Per Mascardi tra gli Incogniti vd.: Miato 1998, pp. 237-240; Bellini 2002, nota 190, pp. 207-208. Una biografia del letterato è presentata nel volume de *Le Glorie degli Incogniti* alle pp. 3-5. Sulla reticenza del Mascardi nei confronti dei suoi rapporti con il mondo veneziano vd. Marini 2000, nota 105 p. 97.

<sup>821</sup> Urbinati 2004, p. 41.



aristocratiche sono ammesse, a patto che indossino una maschera, per cui esse sono solite frequentare l'Istituzione solo nel periodo invernale.

Nel 1637 Pallavicino è ammesso all'Accademia degli Unisoni che si riunisce, invece, nella dimora di Giulio Strozzi, poeta epico e melodrammatico, amico del compositore Claudio Monteverdi e padre adottivo della cantante e compositrice Barbara Strozzi<sup>822</sup>. Sono gli anni in cui in casa Strozzi circola anche il Prete Genovese, Bernardo Pizzorno, ma dal 1609 registrato a Milano col cognome Strozzi. La scelta del cambiamento del nome del frate pittore nel 1609 è stata accertata recentemente dai ritrovamenti archivistici.<sup>823</sup> Se



42. Bernardo Strozzi, *Ritratto di Barbara Strozzi*, olio su tela, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemaldegalerie, Alte Meister

il nuovo cognome deriva, come si è proposto

spesso, dall'oriundo fiorentino, ma nato a Venezia, Giulio Strozzi, allora bisognerebbe anticipare il loro incontro a prima del trasferimento nella Serenissima del Prete Genovese nel 1633. Forse i due si sono conosciuti a Roma intorno al 1608, quando Giulio, dopo aver studiato legge a Pisa, perviene nella città papale e Bernardo potrebbe accompagnarvi il superiore Padre Zaccaria<sup>824</sup>. L'attività del pittore per il librettista di Monteverdi in ambito veneziano è assodata e testimoniata da varie tele, tra cui spicca il *Ritratto di Barbara Strozzi* (fig. 42)<sup>825</sup>, che rimanda ai prototipi tizianeschi e in special modo alla *Flora* degli Uffizi.

Sebbene il Pallavicino componga opere dei generi più diversi, centro della sua produzione rimane la polemica contro i potenti ingiusti e il nepotismo: egli si scaglia dapprima contro i Gesuiti, per rivolgere poi i suoi strali a papa Urbano VIII. Le sue critiche lo costringono, pur

---

<sup>822</sup> Su Giulio Strozzi vd. MacAndrew 1967 e Hall 2013. Su Barbara Strozzi vd.: Rosand 1978; Gixon 1997 e 1999. L'Accademia degli Unisoni, di breve durata, riunisce anche degli Incogniti e tende a far primeggiare la musica sulla letteratura.

<sup>823</sup> Marengo, Orlando 2019b, p. 27. Dello stile del pittore in Liguria si è parlato nel capitolo precedente (paragrafo 2.3).

<sup>824</sup> Cfr. *ivi*, pp. 27-29. Sul rapporto con il pittore vd. anche Rosand, Rosand 1981 e Cecchi 2019.

<sup>825</sup> Per l'opera vd. con bibliografia precedente Rosand, Rosand 1981 e Badiée Banta 2019, pp. 179-180, fig. 8 p. 179 e nota 47 p. 181.

nella più libertina Venezia, a fuggire in Germania nel 1640, per ritornare in Laguna solo l'anno successivo.

Nel 1614 i *Monita privata Societatis Iesu* denunciano i metodi subdoli e senza scrupolo che i Gesuiti perseguono<sup>826</sup>. Le contestazioni contro l'ordine si fanno ancora più alacri e feroci nel romanzo del 1639 *La Pudicitia schernita*, messo all'Indice il 12 maggio di quell'anno. La trama, ispirata a un passo di Giuseppe Flavio, è un'allusione poco velata alla politica gesuita: negli anni della tardoromanità, Decio, follemente innamorato di Paolina, matrona pudica, escogita uno stratagemma per possederla. Egli corrompe facilmente i sacerdoti del tempio di Iside, i quali convincono la devota che il dio Anubis si sia invaghito di lei e voglia incontrarla di persona in segreto. Nottetempo, Decio si presenta nel tempio fingendosi il dio e riesce finalmente nel suo intento di congiungersi carnalmente con la donna. Se di per sé il messaggio non fosse abbastanza chiaro, occorre rammentare che agli occhi di un lettore dell'epoca il riferimento ai Gesuiti appare subito nella scelta di far agire i sacerdoti proprio del culto di Iside: la chiesa del Gesù, dove nel 1639 la Compagnia festeggia il centenario della sua fondazione, sorge sui resti del tempio romano di Iside, il cui culto è stato spesse volte associato per analogia a quello mariano, fondamento religioso dell'ordine di Sant'Ignazio di Loyola<sup>827</sup>.

Non è certo questo l'unico romanzo messo al bando: anche *La rete di Vulcano*, edito a Venezia l'anno successivo, non viene ben accolto dai religiosi. La tematica altamente erotica, pur se in un contesto mitologico, e il rovesciamento comico dell'ordine divino prestabilito non piacciono al nunzio apostolico a Venezia<sup>828</sup>.

Un ennesimo attacco ai Gesuiti è presente ne *Il Corriero svaligiato*, dove attraverso il finto furto di quarantanove lettere l'autore ricostruisce un panorama critico nei confronti dei massimi poteri della sua epoca. In ben tre lettere, inoltre, Ferrante si scaglia contro Roma e il nepotismo dei Barberini,<sup>829</sup> con modalità che avranno sicuramente riscontro nell'Urbe. Da lì in avanti le accuse al papa Urbano VIII e alla sua famiglia si fanno sempre più numerose

---

<sup>826</sup> Urbinati 2004, p. 70. Per le fonti dell'opera vd. in generale Pavone 2000.

<sup>827</sup> Per eventuali approfondimenti e letture dell'opera si rimanda ancora a Urbinati 2004, pp. 68-73.

<sup>828</sup> Eppure il tema degli amori adulterini fra Venere e Marte, forse desunto da un quadro del Sarzana, ha molta fortuna nel Seicento, come già abbiamo visto in Marino. Cfr. Vazzoler 1990 e Beniscelli 2011, nota 20 pp. 369-370. Per la questione della censura dei testi cfr. Infelise 2015 con bibliografia precedente.

<sup>829</sup> Cfr. Pallavicino 1641, pp. 24-27 e 102-103 e Urbinati 2004, pp. 97-98.

e gli eventi precipitano, fino alla decapitazione pubblica del Pallavicino ad Avignone nel 1644.

Sono tre i testi, pubblicati a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, in cui le invettive contro il pontefice sono dirette e potenti: la *Baccinata* del 1642, il *Dialogo molto curioso* del settembre di quell'anno e il *Divortio celeste* del 1643.

*La Baccinata ovvero la Battarella per le Api barberine, in occasione della mossa delle armi di N. S. Urbano ottavo contro Parma* è un libello pubblicato anonimamente nel 1642<sup>830</sup>, quando da poco Ferrante è uscito da una prigionia di qualche mese. La liberazione è avvenuta senza un esame preliminare, a riconferma del clima antipapale che si respira a Venezia e che vede in Pallavicino un caposaldo della protesta. Il titolo rimanda "all'uso di battere i <<baccini>>, i bacili di rame, per far entrare nell'arnia le api che sciamano"<sup>831</sup>. Esso è un ovvio rinvio all'assalto che i Barberini, richiamati dalle api del loro stemma, hanno intenzione di muovere al ducato Farnese di Parma e Piacenza in occasione della prima guerra di Castro<sup>832</sup>. Il libello esordisce con una salace e satirica dedica a monsignor Vitelli, nunzio apostolico a Venezia, che viene deriso per l'assimilazione sonora tra il suo cognome e il bue, dalla cui carcassa marcita e da cui escrementi si fanno nascere le api, secondo la teoria, allora vigente, della generazione spontanea degli insetti<sup>833</sup>. Il testo si presenta come una denuncia incalzante nei confronti delle mire politiche e militari del pontefice, che invece dovrebbe abbracciare, in virtù del suo ruolo religioso, il sentimento cristiano dell'amore e della misericordia: "*Beati mites*, disse Christo, là dove Urbano corrompendo l'Evangelio pare che proponga *Beati milites*"<sup>834</sup>. Contro lo strapotere mondano, il lusso e la lussuria della Chiesa moderna, che si interessa esclusivamente di beni terreni e lancia scomuniche per diritti di proprietà, Ferrante rievoca i costumi umili e semplici della Chiesa delle origini: "Non era la Sede Apostolica un'arca di guadagno, ma una piazza di virtù. Non facevasi mercato per dispaccio delle bolle, per accrescimento delle datarie, in somma per accumular denari"<sup>835</sup>. In conclusione si augura che gli altri Stati della

---

<sup>830</sup> Sulla *Baccinata* vd.: Coci 1983; Urbinati 2004, pp. 113-123; Metlica 2011; Beniscelli 2011, pp. 151, 160-163 e 195-196 con bibliografia.

<sup>831</sup> Pedullà 2009, p. 27.

<sup>832</sup> Per la guerra di Castro vd. *supra* e le notizie storiche riportate nelle biografie dei Raggi dei paragrafi 4.9.1-4.9.4.

<sup>833</sup> Pallavicino 1642, pp. 3-6.

<sup>834</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>835</sup> *Ivi*, p. 49.

penisola rispondano all'accurato appello che Odoardo Farnese, colpito ingiustamente da una sanzione spirituale ma per un interesse materiale, ha lanciato loro nell'inverno 1641-1642 nella *Vera e sincera relazione delle ragioni del Duca di parma, contra la presente occupazione del ducato di Castro*<sup>836</sup>. La *Baccinata*, un *pamphlet* di una trentina di pagine, ma capace di colpire direttamente, ha un immediato riscontro: il suo autore, ormai riconosciuto nel Pallavicino, si guadagna l'appellativo di "flagello de' Barberini" e intorno a lui si scatena un vero vespaio. Il libello, difatti, accoglie più critiche che elogi: numerosi letterati si mobilitano con le loro pubblicazioni, come l'Incognito Tomaso Placido Tomasi a cui si deve una *Antibacinata, ovvero la apologia per la mossa dell'armi di N: S. Papa Urbano ottavo contro Parma*<sup>837</sup>. D'altronde, così come si sono assicurati il Tomasi e altri letterati con posizioni d'alto rango- l'Incognito otterrà la cattedra di Logica alla Sapienza-, i Barberini sono riusciti ad ottenere il favore di principi e duchi, che di certo non hanno alcuna intenzione di opporsi al pontefice. Ferrante viene costretto a liberarsi dell'abito talare ma rimane libero di muoversi sotto la protezione della città di Venezia, mentre nella Curia romana si progetta una vendetta ben più crudele.

A pochi mesi di distanza, in casa di Nicolò Venier viene composto il *Dialogo molto curioso e degno tra due Gentiluomini Acanzi, cioè soldati volontari dell'Altezze Serenissime di Modona e Parma, sopra la guerra che detti Prencipi fanno contro il Papa*. L'opuscolo, pubblicato in forma anonima, in passato non è sempre stato ricondotto al Pallavicino<sup>838</sup>. Tuttavia, il tono, lo stile e le accuse lo rendono un'opera comprensibile nel catalogo dei libelli polemici di Ferrante. Ancora una volta l'autore si scaglia contro le mire terrene ed espansionistiche di Urbano VIII nella guerra contro il duca Odoardo Farnese. La trama è piuttosto semplice: approfittando di una temporanea pausa dalla lotta, due gentiluomini di eserciti avversi, Geminiano Propapali da Modena e Antonio Barbarini da Piacenza, si interrogano sulle cause della guerra e sui motivi personali e comuni dei due contendenti. Il testo è quindi l'occasione per giustificare le azioni militari del duca di Parma e dei suoi sostenitori e per lanciare un *j'accuse* contro Urbano, di cui ci si burla in chiusura attraverso

---

<sup>836</sup> Senza luogo né data, ma forse da collocarsi nel febbraio del 1642. Per gli argomenti vd. Urbinati 2004, nota 1, p. 114.

<sup>837</sup> Fassò 1924, pp. 322-349; Urbinati 2004, p. 121; Lattarico 2013.

<sup>838</sup> Per la questione vd. Urbinati 2004, pp. 131-132, che sostiene l'autografia del testo attraverso anche i rimandi ad altre opere del Pallavicino. Per il libello, oltre a *Ivi*, pp. 130-134, si rimanda anche a Zandrino 1987 ed *Ead.* 2006, pp. 87-106.

la pasquinata *Breve discorso fatto da Pasquino a Papa Urbano VIII*<sup>839</sup>. Nei versi conclusivi Ferrante ricorda al papa che le spese per una lotta inutile stanno dissanguando le casse pontificie e profetizza, come poi sarà, l'epilogo tragico della causa dei Barberini di fronte ai rifornimenti continui e alle dispense di denaro di cui Odoardo Farnese può godere anche attraverso i suoi sostenitori<sup>840</sup>.

Ed eccoci infine arrivati alla dichiarazione antibarberiniana più alacre prodotta in quegli anni: il *Divortio celeste, cagionato dalle dissolutezze della Sposa Romana e consagrato alla semplicità de' cristiani scropolosi*.<sup>841</sup> Si mette in scena la causa di separazione intentata da Cristo alla Sua Sposa, la Chiesa romana. Nonostante le richieste del Padre, che all'inizio del *pamphlet* invita il Figlio a ponderare bene la Sua scelta, Cristo decide di divorziare. Per farlo, tuttavia, si deve istituire un regolare processo e viene chiamato in causa San Paolo<sup>842</sup> affinché scenda sulla terra a raccogliere prove e testimonianze. Così l'apostolo visita le città di Lucca, Parma, Firenze, Venezia sino a Roma, dove incontra viaggiatori esotici e si scontra dapprima col demonio, poi con l'angelo custode e cattivo consigliere del pontefice. Mentre è sulla via del ritorno, si accorge di aver perso la sua spada che, raccolta da Maffeo Barberini, è stata usata per muovere guerra ai signori della penisola. San Paolo non può far altro che richiamare alla lotta i principi italiani perché gliela riconsegnino. La vicenda si chiude con il pontefice che, dietro consiglio del demonio, finge di voler intavolare trattative di pace col Farnese, temporeggiando il più possibile per poter sferrare un attacco più forte e dirompente. Di fronte alla situazione riportatagli dall'apostolo dei gentili e da ciò che può vedere dal più alto dei cieli, il Padre Eterno non può che accordare a pieno titolo il divorzio. In realtà la trama non avrebbe dovuto concludersi qui: intenzione originaria del Pallavicino era che quella finora raccontata costituisse la vicenda solamente di un primo di tre libri, e sarebbe continuata con il processo vero e proprio a questi figli "Bastardi" (Il tomo) e con la

---

<sup>839</sup> Sulle pasquinate, pro e contro il pontefice, vd. Romano 1932 e *Id.* 1937, in particolare pp. 75-58 per gli anni della Guerra di Castro.

<sup>840</sup> Cfr. citazioni riportate in Urbinati 2004, pp. 133-134.

<sup>841</sup> Sul *Divortio celeste* vd.: Brusoni 1655, p. 18; Coci 1983; Zandrino 1987; Coci 1988; Morini 2001; Urbinati 2004, pp. 144-149; Zandrino 2006, pp. 87-106; Metlica 2011, soprattutto pp. 580-583; Piantoni 2011; Beniscelli 2011, pp. 149-151, 154-160 e 195-196.

<sup>842</sup> Si rammenti che san Paolo è una figura molto presente nell'arte e nella letteratura riformata, in virtù della libertà rivendicata nella lettera ai Galati (V.1). Vd. a proposito Seidel Menchi 1977 e Pani 2005.

presentazione delle altre Chiese a Cristo perché Egli ne scelga una come novella sposa (III tomo)<sup>843</sup>.

Quest'ultima pubblicazione sancisce il definitivo verdetto contro l'autore, il quale, attratto con l'inganno nel territorio papale di Avignone, viene giustiziato con la decapitazione pubblica il 5 marzo del 1644<sup>844</sup>. Di lì a qualche mese, il 29 luglio, capitola sotto il carro della morte anche il suo acerrimo nemico Urbano VIII, vilipeso dalla cruda sconfitta della prima Guerra di Castro.

Così anche l'era dei Barberini, coi suoi sfavillanti fasci di luce e i suoi lunghi e oscuri coni d'ombra, viene a estinguersi.

### **3.3 I Viaggi di Giacobbe, Ulisse della letteratura biblica e alchemica**

In una dichiarazione del 22 marzo 1635 facente parte degli del processo contro il pittore romano Tommaso Dovini detto il Caravaggino (Roma, 25 dicembre 1601<sup>845</sup>- 21 marzo 1637<sup>846</sup>), si parla di "un tal Bened. Genovese Pittore che al presente si ritrova in Napoli da dieci giorni in qua il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe"<sup>847</sup>. La familiarità del Castiglione con tale tema non passa inosservata all'epoca, se nelle carte afferenti alla diatriba viene esplicitato che l'artista è stato schernito in una commedia in casa Soderini proprio per le sue variazioni sui "viaggi di Giacobbe"<sup>848</sup>. Se leggiamo completamente la deposizione dell'artista genovese Giovan Battista Greppi (Genova?, fine del XVI secolo- Roma, 23 maggio 1647)<sup>849</sup>, colui che intenta la causa contro il Dovini, scopriamo che: "Et in esplicazione del contenuto in d.a po-/ Sappia V. S. che in quell'istessa commedia fatta/ In casa del Soderino facetiosamente dissi anco/ Che lo facevo un spolvero per fare li viaggi/Di Giacobbe, et questo lo dissi perche ci era nella d.a/ D.a commedia a sentir recitare un tal Bened./ Genovese Pittore che al presente si ritrova in Napoli/ Da dieci giorni in qua il quale dipingeva/ Spesso li viaggi di Giacobbe, et perche d. Tomasso/ Per mostrare che d.a archibugiata non

---

<sup>843</sup> L'opera sarà completata coi due libri indicati dal letterato milanese G. G. Arconati Lamberti nel 1676. Cfr. Urbinati 2004, p. 149. Su di lui vd. Fassò 1924, pp. 273-315 e Spini 1983, pp. 191, 272-278.

<sup>844</sup> De Saint Romuald 1662, I, p. 198.

<sup>845</sup> Archivio del Vicariato di Roma, Santa Maria del Popolo, Battesimi IV (1595-1619), f. 183r. Sul Dovini, di cui si parlerà oltre insieme al processo del 1635 (paragrafo 3.4 in questo capitolo), vd. per il momento lo studio approfondito di Curti 2003 e Vannugli 2003 con bibliografia.

<sup>846</sup> Archivio del Vicariato di Roma, San Lorenzo in Lucina, Morti III, f. 76v.

<sup>847</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, f. 903v. Per gli atti del processo vd. oltre par. 3.4 e anche documento n. 1.1 in Appendice Documentaria.

<sup>848</sup> Per le numerose variazioni sul tema vd., tra gli altri, Standring 1982, cat. 13 pp. 303-307.

<sup>849</sup> Per la questione si rimanda direttamente al paragrafo 3.4 in questo capitolo.

mel'habbia/ Tirata lui, ha fatto fintione di d. Cartello, et/ Messomelo alla porta di casa accio lo dia  
la/ Colpa di d.a archibugiata al d. Bened., non/ Sapendo [...] lui si ritrova in Napoli"<sup>850</sup>.

Caso ha voluto che la prima opera datata e firmata del Castiglione sia un *Viaggio di Giacobbe* realizzato a Roma nel 1633 (fig. 43)<sup>851</sup>.

Sono numerose le assonanze tra la figura biblica di Giacobbe e quella dell'eroe omerico Odisseo/Ulisse. Entrambe le loro vicende sono costituite essenzialmente da viaggi costellati da una serie di episodi più o meno avventurosi, dalla terra di Canaan alla Mesopotamia e ritorno il primo, da Troia a Itaca il secondo. I protagonisti trascorrono vent'anni lontani dalla loro madrepatria, per sfuggire alle ire del fratello Giacobbe l'uno, a causa dei dieci anni della guerra troiana e dei dieci successivi di disavventure in mare l'altro<sup>852</sup>. Al centro delle loro vicende vi è poi il tema della riappropriazione della propria terra e del diritto dinastico a imporre ognuno la sua discendenza. Tale ultimo obiettivo è perseguito



43. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Viaggio di Giacobbe*, olio su tela, 1633, datato e firmato, New York, collezione di Marco Grassi

<sup>850</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 903r-v. Vd. documento n. 1.1 in Appendice Documentaria. Per la vicenda vd. oltre par. 3.4.

<sup>851</sup> Per una scheda completa dell'opera vd. cat. A1 in questa tesi.

<sup>852</sup> Giuntoli 2014, pp. 6-7.

nell'Odissea attraverso i sottili inganni orditi dall'eroe *polytrophon* fino all'esplosione nella strage dei Proci e dei servi traditori, mentre nella Bibbia è associato alla rilevanza data al volontario esilio di Giacobbe, al problema della ripresa della Terra promessa in mano ad Esaù e all'appartenenza alla "giusta" discendenza su cui cade la benedizione divina, contratta anch'essa con raffinati accorgimenti. Tutti e due i nostri eroi si rivelano ingegnosi e sono capaci di sopraffare le avversità del destino servendosi del loro intelletto e spesso anche delle loro finte doti "diplomatiche", finendo così per apparire il più delle volte come opportunisti nei confronti di un avversario raggirato. E' il caso dell'episodio di Odisseo/Ulisse e il ciclope Polifemo o dell'incontro di Esaù e Giacobbe presso Penuèl. Infine, sia l'uno che l'altro hanno avuto una grande fortuna, pur indipendentemente, sia nel mondo della letteratura che in quello delle arti figurative.

Quello che i teologi chiamano *ciclo di Giacobbe* si rivela, così, un serbatoio affascinante di eventi racchiuso tra i capitoli della Genesi 25,19 (nascita dei due gemelli Giacobbe ed Esaù) e 37,1, quando la vicenda narrativa si sposta nella terra di Canaan e prosegue con le storie di Giuseppe e dei suoi fratelli<sup>853</sup>.

Il primo viaggio di Giacobbe- nome che deriverebbe dal termine ebraico *aqeb*, "tallone", in riferimento all'aver afferrato, al momento della nascita, il tallone del fratello, simbolo delle loro ostilità in futuro- menzionato nella Bibbia è quello diretto alla casa dello zio Labano, fratello di sua madre Rebecca. Lungo la strada il giovane, che sfugge all'ira del gemello Esaù, il quale gli ha venduto la primogenitura e ha visto sottrarsi ingannevolmente la benedizione paterna, si ferma a Bet-èl ( "casa di Dio", Gen 28,10-22). Qui riceve in sogno la visione della scala paradisiaca e la promessa dell'appartenenza in futuro di quella terra su cui si è coricato. Ripreso il cammino, Giacobbe si trasferisce nell'alta Mesopotamia, accolto per vent'anni nelle terre di Labano (Gen 29,1-32,3). Lo zio tenterà di prendersi gioco del nipote, servendosi di lui nei campi e facendogli contrarre matrimonio, ingannevolmente, sia con sua figlia Lea che con Rachele, prolungando oltremodo il suo soggiorno. Alla nascita del primogenito della prediletta Rachele, Giacobbe avverte malinconia per la casa paterna e gli affetti e, anche se impaurito dalla prospettiva di dover affrontare il bellicoso Esaù, prende la decisione di rientrare con i suoi averi in madrepatria (Gen 30,25). Di fronte a tale presa

---

<sup>853</sup> La suddivisione è proposta *ivi* e analizzata attentamente alle pp. 11-93. Sul *ciclo di Giacobbe* vd. anche: Jacob 2001; Ginzberg 1995-1997, II, pp. 123-221; la lettura in chiave letteraria e antropologica di Calasso 2019, pp. 182-193.



di posizione, Labano temporeggia e acconsente a cedere a Giacobbe il suo salario, che egli dovrà guadagnarsi curandosi degli animali dal vello anomalo del pascolo. Lo zio crede di approfittarsi ancora una volta del nipote, ma non si accorge di essere caduto egli stesso nella trappola ordita da Giacobbe, il quale è stato il primo a consigliare a Labano di cedergli gli animali dal pelo screziato. Usufruendo, dunque, di un accorto stratagemma di selezione dei capi del bestiame e di accoppiamenti scelti, il Patriarca, che fino a questo momento si è piegato alle blandizie del familiare, riesce ad arricchirsi enormemente a suo danno. Gabbato dal nipote e dalle due figlie, che con risentimento gli sottraggono gli dei domestici (in ebraico *teraphim*), la sorte di Labano è di uscirne ridicolizzato, alla stregua dei suoi idoli. Ironicamente nel testo si sottolinea che Rachele vi si siede sopra durante il periodo delle mestruazioni (Gen 31, 35: “Non si adiri il mio signore se non posso alzarmi davanti a te, perché ho i soliti ricorsi delle donne”), contaminandoli con il suo sangue e rendendoli impuri.

Finalmente il ritorno verso casa può procedere, accompagnato dalla pianificazione di una serie di strategie ordite per ingraziarsi Esaù, che tuttavia, al solo vederlo, corre incontro al fratello per abbracciarlo e baciarlo (Gen 33, 4), segnando la conclusione delle loro dispute. Nella notte precedente al rincontro è situato il celebre aneddoto della lotta con un uomo non definito, rivelatosi all'alba un essere divino non meglio circoscritto. Dalla baruffa Giacobbe esce non completamente vittorioso: guadagna un nuovo nome, Israele (Gen 32, 29), che per metonimia si estenderà poi a tutto il suo popolo, ma rimane anche claudicante per un colpo all'anca assestatogli dall'avversario.

La carovana del Patriarca si sposta ancora da Sikem fino ad Hebron, nel sud della terra di Canaan, dove si stabilisce (Gen 35,1-29). Lungo il viaggio muore l'amata Rachele, dando alla luce il suo secondogenito Beniamino. Ma questo non sarà l'ultimo dei viaggi: durante la carestia che colpisce l'Oriente ai tempi in cui Giuseppe è consigliere del faraone, Giacobbe, i suoi figli, e tutto il popolo si trasferiranno in Egitto (Es 1, 1-15). La comunità ebraica verrà successivamente avvertita come un potenziale pericolo, in un *pathos* crescente che culminerà nella strage degli infanti israeliti con cui si inaugura la storia di Mosè.

Dal punto di vista antropologico, in tutte le culture il viaggio è la metafora della conoscenza sperimentale, ossia di quella conoscenza che si ottiene dall'esperienza e dall'erudizione teorica applicata e verificata nella realtà fattuale. Giacobbe cresce, matura, diventa saggio viaggiando e conoscendo realtà diverse dalla propria, si fa vettore e depositario di ciò che

ha appreso nelle sue peripezie e il suo viaggio di formazione è anche un viaggio di iniziazione a una conoscenza di livello superiore.

Non è un caso che egli sia una delle figure più importanti dell'alchimia e della cabala, pratiche che di per sé si presentano come un itinerario, irto di difficoltà e di tortuosi procedimenti, capace di plasmare mentalmente un uomo nuovo e di introdurlo a un grado superno dell'intelletto.

La scala paradisiaca vista in sogno dal Patriarca è un simbolo ricorrente sia nei percorsi alchemici che nelle dissertazioni cabalistiche. Essa è ad esempio presente nel frontespizio del *Mutus liber*, anonimo stampato a La Rochelle nel 1677 (fig. 44)<sup>854</sup> ma viene trattata, in qualità di *topos*, anche negli scritti di Robert Fludd<sup>855</sup> o di vari cabalisti e studiosi ebrei. La scala è un ponte tra i mondi che collega la terra, su cui è poggiata, con l'universo divino, cui si può ascendere solamente salendone i vari gradini, come dimostrano gli angeli, i quali, in quanto stati superiori dell'essere, possono liberamente percorrerla "perché il segreto del salire e dello scendere è il segreto della scienza della divinità"<sup>856</sup>.

Riprendendo l'idea mitraica di una scala a pioli con sette gradini- sette quanti i pianeti allora conosciuti- come simbolo di iniziazione, l'alchimia associa a questa il procedimento tecnico-magico che l'alchimista deve seguire per raggiungere l'oro e l'argento mistici, partendo dalla loro controparte terrena e passando attraverso gli stadi intermedi dei sette tipi di metalli<sup>857</sup>. Per un colto biblista ed esegeta la scala di Giacobbe può assurgere anche a un'immagine assiale della conoscenza che si irradia da Dio e giunge all'uomo attraversando tutti i mondi<sup>858</sup>. Nell'antico



44. *Mutus Liber* (frontespizio), I ed., La Rochelle 1677, per i tipi di Pierre Savouret

<sup>854</sup> Insolera 1996, p. 64 e pp. 219-223.

<sup>855</sup> Cfr. Fludd 1617-1619, II, p. 272 e Insolera 1996, pp. 64-65.

<sup>856</sup> Tratto da un passo del cabalista ebreo J. Taitatzak riportato in Scholem 1995, p. 37.

<sup>857</sup> *Ibid.*

<sup>858</sup> Cfr. Coomaraswamy 1938, p. 20 e Guénon 1990, cap. 54. Si rimanda al testo integrale per una lettura della simbologia alchemica aggiornata.

ermetismo cristiano essa è rappresentata dalla lettera H, che a sua volta traduce graficamente l'immagine cabalistica dei pilastri di destra e sinistra dell'Albero sefirotico collegati dal piolo centrale<sup>859</sup>. Il fatto che Giacobbe abbia avuto la visione della scala in sogno rivela che la vera sapienza può dischiudersi solo attraverso un percorso che esautori il dato ricettivo dei sensi esterni e metta in moto il processo immaginativo ed estatico che conduce alla rivelazione divina, di cui il sogno si presenta come primo grado nella scala- anche qui!- delle visioni<sup>860</sup>.

Grande fortuna presso gli alchimisti ha avuto ancor di più lo stratagemma di cui Giacobbe si serve per far proliferare il gregge striato che Labano gli affida come guadagno. Nella Bibbia si legge che il Patriarca fa accoppiare gli animali dal vello identico solo dopo aver mostrato loro dei rami di alberi intrecciati con decorazioni e disegni, favorendo così, secondo una concezione fantasiosa, la nascita di agnellini striati. Questi vengono poi selezionati in base alla loro costituzione robusta e, una volta adulti, spinti ad accoppiarsi con gli altri animali dal pelo anomalo, proseguendo per questa pratica all'incirca per altri sei anni.

Nel capitolo LXV del primo libro del *De occulta Filosofia* dello studioso tedesco Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, meglio noto come Cornelio Agrippa (Colonia, 1486- Grenoble, 1535), possiamo leggere:

“Casi simili si riscontrano anche tra gli animali. Così apprendiamo che le verghe gettate nell'acqua dal patriarca Giacobbe, valsero a far cambiare colore alle pecore di Labano; così la forza immaginativa dei pavoni e degli altri uccelli in cova vale a colorirne le ali e sfruttando tal potere si riesce a produrre pavoni tutti bianchi, tappezzando di bianco l'interno delle stie d'incubazione. E da questi esempi già è manifesto in qual modo gli affetti della fantasia agiscano non solo sul proprio corpo ma sull'altrui, ove più veementemente intendano. [...] Ora se le passioni hanno tanto potere sulla fantasia, certamente ne avranno assai più sulla ragione, che sta al disopra della fantasia, e ancora più sulla mente, la quale invero, quando con tutta l'intensità dell'animo si rivolge ai superi per qualche beneficio, spesso apporta un qualche divino dono tanto al proprio corpo che all'altrui, circa quello di cui è affetta.”<sup>861</sup>

---

<sup>859</sup> Guénon 1990, cap. 54.

<sup>860</sup> Indera 1996, p. 64. Cfr. anche Ricciardus 1591, I, f. 294r, n. 27.

<sup>861</sup> Agrippa 1531, I, cap. LXV, traduzione dal latino a cura di A. Fidi (Reghini, ed. 1972, I, pp. 121-122).

Dello stesso argomento si interessa anche il napoletano Giovanni Battista Della Porta (Vico Equense, 1535- Napoli, 1615) che nel trattato *Della celeste Fisionomia*, al capitolo secondo del quinto libro, scrive:

“Del quale stratagemma si servì Giacobbe, che havendo da passo in passo poste per terra, & avanti à gl’occhi alcune verghe, à quali havea tolte le scorze; fè venire la maggior parte del gregge con la pelle macchiata, e di diverso colore; così anche noi habbiamo fatto venire gl’uccelli dipinti, & così i cani, & i cavalli stellati, & segnati, Plinio dice; l’immagini comprese, & tirate dalla mente, nel momento del concepire, & il pensiero all’hora nato di qualunque cosa, si crede, che faccia cose à se simili, & che meschi le forme, & perciò sono più le differenze nell’huomo, che ne gl’altri animali, perche la velocità de i pensieri, & la celerità dell’anima, & la varietà dell’ingegno, imprime segni di molte forme, havendo gl’altri animali gl’animi immobili, & simili à tutti, & à ciascuno nel suo genere.”<sup>862</sup>

Il padre gesuita Daniello Bartoli (Ferrara, 1608- Roma, 1685) nel I libro de *La Ricreatione del Savio*, al capitolo XII, aggiunge dettagli interessanti che danno dell’episodio una versione per noi illuminante:

“Così ne habbiamo la Cariclea d’Eliodoro, e quindi la Clorinda del Tasso: ed altre, in cui vece raccordo la vera, e fortunata industria del Patriarca Giacobbe: anzi filosofia, insegnatagli da un Angiolo in sogno, di far de’ platani, de’ pioppi, e de’ mandorli, fascetti di verge mezzo dibucciate, e per ciò parte verdi, e parti bianche, e porli ne gli abbeveratoi delle pecore di Laban: ed elle fiso mirandoli, e

45. *Salvator Rosa, Giacobbe con il gregge di Labano*, anni '50 o '60 del XVII secolo, olio su tela, Christie's 29 ottobre 2019, lot. 716



concepando, partorivan di poi gli agnelletti similmente alla divisa, bianco, e nero pezzati: e questi erano la mercede del suo servire d’armentiero à Laban.”<sup>863</sup>

Giacobbe è un mago, uno scienziato e un filosofo: in una sola parola è il primo degli alchimisti, avendo appreso dagli angeli in sogno la nuova dottrina

<sup>862</sup> Della Porta 1623, V, cap. II, p. 116.

<sup>863</sup> Bartoli 1660, I, cap. XII, p. 242.

della natura divina che lo avrebbe portato a compiere trasmutazioni miracolose tra gli armenti. A confermarlo è anche la presenza, in numerose tele di artisti coevi, dell'attributo della verga da mago cui Giacobbe viene associato, come nei dipinti del pittore-filosofo Salvator Rosa (fig. 45)<sup>864</sup>, che Castiglione sicuramente conosce per via delle numerose assonanze tematiche, pur declinate in modo differente, e delle amicizie comuni<sup>865</sup>.

Occorre notare che sotto il nome di "Viaggi di Giacobbe" sono stati ricondotti anche passi legati al Patriarca Abramo. Tali vicende, se osservate nella loro totalità, sono una declinazione delle quelle, più in generale, veterotestamentali di cui il Grechetto si occupa. Oltre ad Abramo e a Giacobbe, il Castiglione mette in scena le principali vicissitudini biografiche di Noè e Mosè<sup>866</sup>. Quattro Patriarchi dell'Antico Testamento, quattro viaggiatori le cui traversie ruotano attorno a un nucleo centrale costituito essenzialmente da peregrinazioni in differenti contesti e più o meno lunghe. Se aggiungiamo che le tele che ricalcano tali peripezie sono opere di destinazione privata, si può avanzare l'ipotesi che il pubblico cui si rivolgono o la committenza da cui sono state richieste siano formati da personaggi eruditi o che comunque formino un'élite forbita per cui questi episodi abbiano un significato ulteriore rispetto a quello formale o del fatto narrato in sé, cosicché l'operato dell'artista non può essere etichettato esclusivamente come "pastorale"<sup>867</sup>.

Ciò che stupisce è che la netta prevalenza della figura di Giacobbe, nell'esegesi biblica sia cristiana che ebraica, è associata allo stesso popolo ebraico, la comunità che si identifica, oltretutto, nel nuovo nome Israele che il Patriarca ottiene in seguito alla lotta con l'angelo. Giacobbe filosofo, scienziato, mago, alchimista, ma anche prototipo dell'esule e *figura* delle sue genti all'indomani della diaspora che le condannerà per secoli a non avere una terra<sup>868</sup>. Non possiamo non ipotizzare, dunque, che il fascino delle storie di Giacobbe e dei suoi parenti abbia fatto breccia all'interno di una classe di committenza colta che possiede una conoscenza approfondita della cultura ebraica, dai tempi del Medioevo legata a filo

---

<sup>864</sup> Per l'opera vd. Volpi 2014, pp. 346, 357-358, fig. 283 p. 348, cat. n. 274 pp. 562-563 e Fiore 2015, p. 78 e fig.16. Si rimanda alla monografia di Caterina Volpi per tutte le informazioni rilevanti sul pittore napoletano.

<sup>865</sup> Per i rapporti di Castiglione col Rosa vd. paragrafo 4.4 al capitolo 4 in questa tesi.

<sup>866</sup> Nel 1638 nella collezione parigina del Maresciallo Carlo II di Crequy è ricordata anche una *Partenza di Tobia* (perduto), primo dipinto del Castiglione inventariato nel XVII secolo (cfr. Boyer, Volf 1988, p. 27), acquistato probabilmente durante i mesi che il francese trascorre a Roma (giugno 1633-luglio 1634) proprio mentre Castiglione è in città.

<sup>867</sup> Sulla questione "pastorale" cfr. anche Tsai 2010, pp. 39 e ss. Sulla committenza erudita cfr. il caso di Alessandro Rondinini e della consorte Felice Zacchia nel paragrafo 3.5 in questo capitolo.

<sup>868</sup> Giuntoli 2014, pp. 6-7.

doppio con la sapienza cabalistico-magica<sup>869</sup> e l'alchimia. Chi scrive ritiene di avere davanti la risposta alle esigenze di una selezionata e facoltosa clientela che conosce l'ebraismo, ha nozioni specifiche di cabala e "chymia" e richiede prodotti dal carattere sincretistico ed ermetico, in cui la conoscenza desunta dai testi sacri delle varie religioni, e *in primis* da quella giudaica, si fonde cripticamente a più livelli. A riconferma di questo si segnala un'incisione di Pietro Monaco (Belluno, 1707- Venezia, 9 giugno 1772) che documenta la presenza nella collezione veneziana di casa Nani di un dipinto del Grechetto, oggi perduto, rappresentante *Mosè che rende dolci le acque amare di Marah* (fig. in cat. B1), opera che con il *Viaggio di Giacobbe* di New York avrebbe condiviso soluzioni formali e studi preliminari<sup>870</sup>. Un'ennesima trasmutazione, un altro episodio di passaggio da uno stato all'altro di un elemento naturale secondo una procedura tipicamente alchemica.

Non ci deve, dunque, meravigliare se in questi soggetti biblici faccia capolino, di tanto in tanto, un elemento storicamente dissonante.

Se prendiamo, ad esempio, in esame la stupenda versione del *Viaggio della famiglia di Abramo* di Palazzo Rosso a Genova (fig. 46) e vagliamo con attenzione la scena, ci accorgiamo di due dettagli sorprendenti. In alto a destra, lo spostamento dei personaggi è sorvegliato da un busto di Pan, sotto al quale, su di un vaso all'antica, è riportata l'effigie di una Gorgone, probabile rimando per assonanza al dio Demogorgone di cui si è discusso nel precedente paragrafo. La presenza di elementi mitologici e divini presi da un'altra cosmogonia in un quadro biblico si spiega alla luce delle considerazioni precedenti che vedono Castiglione, pittore raffinato e di una certa levatura culturale, rispondere al clima

---

<sup>869</sup> Per la mistica ebraica si rimanda ai numerosi studi di Gershom Scholem. Per una semplice introduzione alla questione storica, da confrontarsi con gli scritti di Scholem, vd. Israel 2005, pp-26-50.

<sup>870</sup> T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 1 p. 60. Vd. anche scheda n. B1 in questa tesi.



46. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Viaggio della famiglia di Abramo*, olio su tela, 1654, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, inv. PR92

culturale di una specifica committenza. Demogorgone “è il tramite ideale grazie al quale veicolare l’idea di una conoscenza che può essere acquisita solo tornando alle radici dell’esperienza umana, all’indagine di quei *secreti di natura* così presenti nella produzione letteraria e filosofica coeva al Grechetto.”<sup>871</sup> Si viene a manifestare, quindi, l’idea di una conoscenza, esemplificata attraverso il viaggio e i suoi eruditi viaggiatori, supervisionata dalla natura: un legame tra le varie culture che si riflette nel trasferimento dello scibile già da Noè, il primo dei Patriarchi ritratti dal Nostro, e attraverso la storia dell’uomo giunge sino al contemporaneo. “Dalla sapienza portata sull’Arca di Noè derivano sia il sapere di Mosé, sia quello che, tramite il figlio di lui Cam, approderà alla sapienza ermetica fino a giungere- identificando Cam con Zoroastro- a Nembrod e a Ermete Trismegisto”<sup>872</sup>.

Il concetto si ritrova espresso in numerosi testi coevi di carattere letterario e parascientifico. Se sfogliamo le pagine della *Religio Medici* (1642) del londinese Thomas Brown (Londra, 1605- Norwich, 1682), scienza, esoterismo e letteratura si richiamano l’un l’altro in una modalità già analizzata precedentemente in altri. Pur dichiarandosi

---

<sup>871</sup> Montanari 2015a, p. 163.

<sup>872</sup> Magnani 1990, pp. 268-270.

espressamente contrario alla religione ebraica di “quegli spregevoli e degenerati discendenti di *Giacobbe*”<sup>873</sup>- si noti l’identificazione tra il Patriarca Giacobbe e il suo popolo, a indicare un legame che all’epoca appare coscientemente alla morale comune<sup>874</sup>!-, l’autore si dimostra un forbito conoscitore della letteratura giudaica in virtù delle basi necessarie per affrontare argomenti di natura alchemica se non esoterica:

“Il dito di Dio ha apposto un’iscrizione su tutte le sue opere, non grafica o composta di lettere, ma fatta dalle loro varie forme, costituzioni, parti e operazioni; e queste, poste accortamente insieme, formano una parola che esprime la loro natura. Mediante queste lettere Dio chiama le stelle col loro nome, e mediante questo alfabeto *Adamo* assegnò a ciascun essere un nome peculiare alla sua natura [...]; pure io credo che gli *Egizi*, i quali più si avvicinarono allo studio di queste mistiche ed astruse scienze, ne avessero una qualche conoscenza.”<sup>875</sup>

Il valore della parola e il suo potere sono temi centrali della mistica ebraica. Al momento della creazione<sup>876</sup>, difatti, la potenza di Dio si manifesta attraverso la Sua formulazione verbale, la Torah, concepita come un corpo spirituale intessuto dei nomi divini<sup>877</sup>, e l’emanazione cosmogonica, un processo linguistico a cui è sottoposto il Tetragramma divino e tramite il quale a ogni lettera viene associato un numero<sup>878</sup>.

Se ciò non bastasse, si legga con cura il passo in cui Browne, dopo una breve riflessione introduttiva su alcuni processi di *chymia*, assimila Dio a un artista/alchimista confessando apertamente il proprio pensiero sulla “filosofia mistica”:

“Io ho spesso contemplato come un miracolo quella resurrezione artificiale e quella rivivificaione del *Mercurio*, e, come mortificato in mille forme, esso riassume la sua propria, facendo ritorno al suo io numerico. [...] ma per un artista accorto le forme non sono perite, e si sono piuttosto ritirate nella loro parte incombustibile, ove se ne stanno al sicuro dall’azione di quell’elemento divoratore. Questo è dimostrato dall’esperienza, che dalla cenere di una pianta può risuscitare la pianta, e dai suoi resti riportarla al suo stelo e alle foglie. Ciò che l’arte dell’uomo può fare in quelle opere inferiori, quale bestemmia non è affermare che il dito di Dio non possa farlo in queste strutture più perfette e dotate dei sensi? Questa è la filosofia mistica, mediante la quale nessun autentico

---

<sup>873</sup> Browne 2008, p. I, sez. 25, p. 116.

<sup>874</sup> Nell’opinione moderna gli Ebrei sono accomunati ad Abramo, il padre fondatore, e Mosè, il legislatore, ma nel Seicento deve essere comune l’associazione tra il mondo israelita e Giacobbe-Israele da cui esso prende nome.

<sup>875</sup> Browne 2008, parte II, sez. 2, p. 165.

<sup>876</sup> Sulla creazione secondo la cabala vd. Scholem 2003.

<sup>877</sup> Israel 2005, p. 54.

<sup>878</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 73-75.



studioso diventa ateo, ma osservando gli effetti visibili della natura si trasforma in un vero teologo”<sup>879</sup>.

Qualche pagina prima l’autore ha manifestatamente elogiato in parallelo arte, termine con cui pare rivolgersi velatamente alla scienza alchemica, e natura, che “è l’arte di Dio”:

“Ora la natura non è in dissidio con l’arte, né l’arte con la natura, essendo entrambe al servizio della sua provvidenza. L’arte è il perfezionamento della natura: se il mondo fosse ora come lo era al sesto giorno, ci sarebbe ancora un caos: la natura ha fatto un mondo e l’arte ne ha fatto un altro. In breve, *le cose sono tutte artificiali* [corsivo nostro], poiché la natura è l’arte di Dio”<sup>880</sup>.

Ancora una volta una natura primigenia e caotica, come quella di Demogorgone e di Pan, viene sottoposta a un ordinamento e a una strutturazione di processi che finiscono per renderla artificiale.

Infine, sia concesso concludere questo paragrafo rammentando le numerose assonanze tra il testo della Genesi e il *Pimander* del *Corpus Hermeticum*. Costituito da quattordici manoscritti<sup>881</sup> di mani e cronologie differenti, collocabili perlopiù tra il II e il III secolo d.C., il *Corpus Hermeticum* è stato tradotto da Marsilio Ficino nel 1463 con dedica a Cosimo de’Medici. Esso è considerato un caposaldo della magia ermetica e dell’alchimia, frutto degli studi di un certo Ermete Trismegisto (“tre volte grande”), una figura a lungo, ed erroneamente, ritenuta reale. Secondo queste credenze Ermete sarebbe identificato nel quinto e ultimo dei Mercuri che, a detta di Cicerone<sup>882</sup>, avrebbero visitato la Terra ai tempi del mito. Si sarebbe ritirato in Egitto dove, sotto il nome di Thoth, dio delle lettere, dei geroglifici e della geometria, avrebbe insegnato i suoi segreti arcani a quell’antico popolo, con cui poi sarebbe stato identificato. Il *Pimander* è il primo trattato del *Corpus* e descrive l’origine del mondo secondo modalità creazionistiche affini alla Genesi biblica<sup>883</sup>, da cui l’inevitabile confronto che scaturisce con la figura di Mosé: allevato dagli Egiziani, egli sarebbe stato iniziato a una sapienza più antica della sua stessa gente, secondo una formula che si ritrova presso tutti gli studiosi che nel tempo hanno affrontato la questione<sup>884</sup>. Tra

---

<sup>879</sup> Browne 2008, parte I, sez. 48, pp. 147-148.

<sup>880</sup> *Ivi*, parte I, sez. 16, p. 103.

<sup>881</sup> Avrebbero dovuto essere quindici, ma la versione su cui opera Ficino ne presenta uno in meno (Yates 1992, p. 25 con bibliografia).

<sup>882</sup> *De natura deor.*, III, p. 22. Cfr. Yates 1992, p. 14. Per qualsiasi approfondimento sull’ermetismo si rimanda al capitale studio di Yates citato.

<sup>883</sup> Standring 1982, p. 231 e Yates 1992, pp. 15 e soprattutto 36-42.

<sup>884</sup> Per l’evoluzione della figura e della fortuna di Mosè nella trattatistica di ambito religioso e profano cfr. ancora Yates 1992, pp. 15-32 e Calasso 2018, pp. 73-107. Nel Quattrocento si è ritenuto che Mosè ed

questi, figura di riferimento è il padre gesuita Athanasius Kircher, il quale data il Trismegisto ai tempi di Abramo<sup>885</sup> e, affascinato dalla cultura egiziana e dalla rilettura dei trattati ermetici, si propone come ultimo anello della matura fioritura dell'erudizione geroglifica rinascimentale<sup>886</sup>.

All'ombra della filosofia alchemico-cabalistica, della letteratura mistico-biblica e del sincretismo religioso, Castiglione sembra riproporre, per una committenza colta ed erudita, quella “<<philosophia perennis comune alle fonti primigenia della sapienza ebraica e cristiana>> [...] per la rappresentazione di una <<storia sacra>> che troverà nella rivelazione la sua soluzione”<sup>887</sup>.

### **3.4 Il processo del 1635**<sup>888</sup>

Durante il Carnevale del 1635, il quartiere intorno a Via del Corso è colpito dal clamore suscitato dal processo<sup>889</sup> al pittore romano Tomaso Dovini (Roma, 25 dicembre 1601<sup>890</sup>- 21 marzo 1637)<sup>891</sup>.

I contributi più completi sull'artista, noto anche col soprannome de “il Caravaggino”, sono gli articoli di Francesca Curti, che al personaggio dedica anche la sua tesi di laurea<sup>892</sup>, e di

---

Ermete fossero contemporanei, come si evince dalla rappresentazione di quest'ultimo, in qualità di profeta, nel pavimento della cattedrale di Siena del 1489. Lì il presunto ritratto di Trismegisto si accompagna all'iscrizione “Ermete Trismegisto contemporaneo di Mosé” (Calasso 2018, p. 85).

<sup>885</sup> Kircher 1652-1654, I, p. 103.

<sup>886</sup> Cfr. Yates 1992, pp. 448-455 e Calasso 2018, pp. 103-107. Per le influenze degli studi di Kircher sulle arti visive vd. da ultimi Giuliano 2016 e Previdi 2017 con bibliografia precedente e per la pittura in particolare Fiore 2015, 2016 e soprattutto 2020 sempre con bibliografia. Si rimanda a quest'ultimo testo, di recentissima pubblicazione, per tutti gli aggiornamenti e gli approfondimenti sull'erudito gesuita.

<sup>887</sup> Magnani 1990, pp. 267-268. La citazione tra virgolette a terra è tratta da Pastine 1986, p. 31.

<sup>888</sup> A proposito dei documenti di tale processo giudiziario, di cui si parlerà in questo paragrafo, Peter Lukehart, che ringrazio, mi fa notare l'uso di una precisa terminologia nel riferirsi ai membri dell'*entourage* di Andrea Sacchi e Agostino Tassi, ai loro ruoli e alla suddivisione degli spazi lavorativi già da lui riscontrata in ambito genovese (*accademia, bottega, giovane, garzone, servo/servitore...*). Essendo questa una dissertazione dedicata ai soggiorni romani del Castiglione, non è il luogo adatto per scandagliare minuziosamente le deposizioni col fine di un'analisi del vocabolario e di un'eventuale disamina di somiglianze e differenze in tale ambito. Ci si ripromette, tuttavia, di ritornare con un approfondimento sull'argomento in una prossima pubblicazione appositamente dedicata. Per il momento si rimanda all'analisi proposta da Tiziana Zennaro nella sua tesi di dottorato (Zennaro 2017, I, pp. 75-108), elaborato che purtroppo, date le difficoltà della situazione emergenziale, non si è stati in grado di reperire e consultare.

<sup>889</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 894-1007. Per gli atti del processo vd. documento n. 1.1 in Appendice Documentaria.

<sup>890</sup> Archivio del Vicariato di Roma, Santa Maria del Popolo, Battesimi IV (1595-1619), f. 183r.

<sup>891</sup> Archivio del Vicariato di Roma, San Lorenzo in Lucina, Morti III, f. 76v.

<sup>892</sup> Curti 2003. Si rimanda alle pp. 142-143 del saggio e alle relative note 1-4 per la bibliografia precedente sul Dovini.

Antonio Vannugli, licenziati nel medesimo anno<sup>893</sup>. I due hanno saputo ricostruire, attraverso il riscontro dei documenti d'archivio con le biografie dei secc. XVII-XIX, cui si devono le varie lezioni "Luini" e "Donini"<sup>894</sup>, i cardini della vita del pittore presentando alcune opere di riferimento per poter promuovere in futuro indagini più accurate.

Come afferma egli stesso nella deposizione del 21 aprile del 1635, rilasciata durante il processo che lo vede protagonista, Tomaso deve avere avuto una certa frequentazione con Angelo Caroselli<sup>895</sup>, indicato come suo maestro da Camillo Campidori, uno dei garzoni di Agostino Tassi interrogato il 27 marzo<sup>896</sup>. Dal momento che il Caroselli ha ottenuto successo come falsario, è ipotizzabile che il soprannome "Caravaggino" del Dovini derivi dalla pratica, cui è stato instradato in bottega, di copista delle opere del Merisi<sup>897</sup>.

Per ottenere notizie documentarie su di lui è opportuno quindi tornare alla vicenda attorno cui ruotano le accuse mossegli nel 1635.

Il 20 febbraio il pittore genovese Giovan Battista Greppi detto il Tittarella (Genova?, fine del XVI secolo- Roma, 23 maggio 1647)<sup>898</sup>, figlio di Pietro e abitante al Popolo, rilascia di fronte al Tribunale criminale del Governatore la seguente dichiarazione:

"Deve sapere si come hieri verso le 18 hore/ in circa dopo haver pranzato me ne uscij / fori di casa per andare un poco a spasso/ Verso il Corso; quando arrivai in quella/ Cantonata dove sta il fruttarolo incontro/ al palazzo de'Capponi fui assaltato / da uno mascherato da todescho, che non conobbi / Chi fusse; perche aveva una maschera / in viso, una barba posticcia bianca lunga / et con capigliatura similmente posticcia negra/ Di giusta statura, il quale senza dirmi/ Cos'alcuna mi tirò uno colpo con un/ Coltello lungo un palmo, et mezzo in circa/ [...]; Io per adesso/ Non posso sospettare con nessuno; poichè / Non posso assicurarmi con verità chi sia/ quello, che mi hà fatto tale affronto. / Per haver lo più malevoli per causa del mio/ essercitio, essendo io pittore, mà acciò sappia/ Che questo è negotio premeditato; perche / hoggi sono otto giorno, che passando lo avanti/ La hostaria del moro al popolo dopo pranzo/ Che ero mascherato a cavallo,

---

<sup>893</sup> Vannugli 2003.

<sup>894</sup> "Luini" è in Baglione 1642, pp. 356-357 e nella letteratura artistica successiva (tra gli altri Martinelli e Mola, il quale addirittura storpia il cognome in "Luccini" e "Ruccini": cfr. Curti 2003, nota 3 pp. 141-142) fino al fortunato articolo di D'Amico del 1979 (D'Amico 1979), dove compare la dizione "Donini". Prima di lui solo J. Hess, nel 1934, ha accettato, inascoltato, di parlare di "Tommaso Donini spesso falsamente detto Luini" (cfr. Curti 2003, nota 4, p. 142 dove è riportata la citazione).

<sup>895</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, f. 956v.

<sup>896</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, f. 924v: "Un tal Angelo Carosello Pittore/ Dal qual d. Tomassino è stato allevato, et/ Gli è stata insegnata la pittura, et con / Questa occasione lo lo conosco".

<sup>897</sup> Curti 2003, p. 145.

<sup>898</sup> Su di lui vd. Guerrieri Borsoi 2017 con bibliografia.

certi che/ Stavano alle finestre dell'istessa hostaria/ Mascherati cioè uno da Todescho, et gli altri/  
Non mi ricordo come fossero mascherati/ Quell'vestito da Tedesco nel passare /Che lo feci mi  
disse: ecco lì quell' Ceccho/ Fottuto, lo conosco"<sup>899</sup>.

Ferito da un coltello al labbro sinistro, il genovese non riesce a identificare l'anonimo  
aggressore, che per l'occasione si è travestito da tedesco, con tanto di maschera  
corredata di barba e capelli posticci. La vittima presente, tuttavia, di un clima a lui avverso  
e che gli potrebbe capitare di peggio.

E così, in effetti, avviene: il 22 marzo Giovan Battista, ferito alla gamba destra, denuncia  
un tentativo di omicidio commesso con un archibugio da un assalitore che egli è subito in  
grado di riconoscere in " Tomaso Dovini Romano/ Pittore habitante al Leoncino vicino  
alla/ strada della Croce, il quale mi tirò dal can-/tone della Chiesa di Sant'Orsola dove lui/  
Stava fermo aspettandomi che lo tornasse/ À casa"<sup>900</sup>. È lo stesso Greppi a indicare il  
movente dell'attentato: l'odio che Dovini avrebbe covato nei suoi confronti per via della  
preferenza che sarebbe stata accordata al genovese da parte di Andrea Sacchi, attorno  
alla cui accademia si va diramando la rete dei contatti e dei testimoni che, di pagina in  
pagina, riconnettono i fili della vicenda.

L'astio tra i due si manifesta varie volte, anche in occasione di una commedia messa in  
scena in casa Soderini. Greppi, che nella recita avrebbe interpretato un francese, avrebbe  
sbeffeggiato similmente Dovini servendosi di "alcune facetie come/ Sogliono fare li  
commedianti senza nominare/ E cognominare persona alcuna, et parti-/Colarmente  
dissi:/ ci è uno che si delecta tagliare/ Li panni a dosso all'altro, taglia et retaglia/ Et non fa  
niente"<sup>901</sup>.

Se qui ci si permette di svolgere un approfondimento su questo processo è perché  
Castiglione vi è indirettamente coinvolto. Nelle varie testimonianze che si susseguono in  
quei mesi centrali dell'anno 1635 si apre uno scenario che mette luce sulle amicizie e sui  
circoli artistici che Grechetto frequenta durante il suo primo soggiorno romano.  
Giovanni Benedetto compare, difatti, tra gli spettatori di alcune di quelle commedie ricche

---

<sup>899</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 894r-v e 895r-v. Per la deposizione completa si rimanda al documento 1.1 in Appendice Documentaria.

<sup>900</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, f. 899r. Cfr. ancora documento 1.1 in Appendice Documentaria. Il pittore sarebbe rimasto "sciancato" a causa della ferita (Baglione 1642, p. 356).

<sup>901</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 899v e 900r.

di sberleffi e frecciatine che si svolgono in casa Soderini, in Via dei Greci, nei pressi del Mausoleo di Augusto<sup>902</sup>.

Anthony Blunt ha ipotizzato che *l'Assunzione della Vergine* di Nicolas Poussin ora alla National Gallery di Washington sia stata realizzata per il Soderini, che, quindi, a sua detta avrebbe potuto essere uno dei primi protettori del francese nell'orbita romana<sup>903</sup>. All'indomani della pubblicazione dei documenti inventariali dei Giustiniani, tuttavia, si è proposto di identificare il dipinto con un quadro citato nell'inventario del 1638 del marchese Vincenzo Giustiniani<sup>904</sup>. In un momento imprecisato il dipinto sarebbe poi passato nelle mani del conte Niccolò Soderini, omonimo settecentesco del suo illustre predecessore, che avrebbe prestato il quadro a una rassegna organizzata dai Virtuosi del Pantheon nel 1750<sup>905</sup>.

Se l'ipotesi di una vicinanza tra il Grechetto e Poussin in casa Soderini, fortemente patentata da Blunt e da Ann Percy<sup>906</sup>, sembra sfumare, è d'altronde interessante che il legame tra gli artisti testimoni dell'*affaire* Greppi-Dovini e il circolo intorno a Niccolò venga più volte ribadito.

Se scorriamo attentamente la deposizione di giovedì 22 marzo del Tittarella, leggiamo:

“Sappia V. S. che in quell'istessa commedia fatta/ In casa del Soderino facetiosamente dissi anco/  
Che lo facevo un spolvero per fare li viaggi/ Di Giacobbe, et questo lo dissi perche ci era nella d.a/  
D.a commedia a sentir recitare un tal Bened./ Genovese Pittore che al presente si ritrova in  
Napoli/ Da dieci giorni in qua il quale dipingeva/ Spesso li viaggi di Giacobbe.”<sup>907</sup>

Queste poche righe sono foriere di preziose informazioni.

Innanzitutto ci dicono che all'altezza del 1635, e quindi esattamente dopo tre anni dalla prima presenza documentata a Roma del Castiglione, egli sia già conosciuto ai più come il pittore specializzato nei “Viaggi di Giacobbe”, tanto da essere facilmente riconosciuto in una commedia satirica proprio per questa caratteristica.

Secondo: queste parole costituiscono l'unica testimonianza documentaria del soggiorno napoletano di Giovanni Benedetto, su cui non abbiamo più notizie, se non quelle che possiamo desumere dalle tangenze stilistiche e dalle assonanze tematiche ipotizzate dai

---

<sup>902</sup> Come mostra la pianta del Greuter di Roma nel 1626 (Percy 1971, nota 34 p. 49).

<sup>903</sup> Blunt 1965, p. 60 e *Id.* 1966, cat. 92, pp. 63-64.

<sup>904</sup> Danesi Squarzina 2003b, I, p. 297 e fig. 114.

<sup>905</sup> Waga 1968, p. 7.

<sup>906</sup> Percy 1971, nota 34 p. 49.

<sup>907</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 903r-v.

critici tra il genovese e il mondo partenopeo. Secondo alcuni, questo potrebbe essergli stato dischiuso dall'incontro, forse già a Roma, con Andrea de Leone (Napoli, 1596-1675)<sup>908</sup>.

In terza battuta, viene dimostrato un rapporto con il mondo del teatro improvvisato e non, simile a quello che si sarebbe tenuto presso l'*atelier* berniniano con la scusa di studiare tratti fisiognomici e pose, pratica confluita nelle "testacce" di Gian Lorenzo<sup>909</sup>. Questo legame con la scena teatrale potrebbe spiegare alcune scelte di carattere scenografico nei dipinti del Grechetto, se non addirittura, come ipotizzato da Ann Percy, l'origine del soprannome, che la studiosa propone di associare a tali mascherate<sup>910</sup>.

Inoltre, secondo Standring, la frecciatina sull'uso di cartoni (mai rinvenuti) nasconderebbe un'accusa di incapacità di originalità e di esecuzione, rendendo Grechetto un inetto che sappia disegnare solo ripetendo meccanicamente un copione già redatto e, quindi, non in grado di variare<sup>911</sup>.

Da ultimo, la presenza del Castiglione si riallaccia a un nutrito gruppo di artisti che sono accomunati non soltanto dalle *pièces* in palazzo Soderini, ma anche dall'amicizia con Agostino Tassi e Andrea Sacchi.

Su quali siano stati i temi affrontati nelle rappresentazioni tirate in ballo fanno luce le parole dello scultore romano Francesco de Grassis, interrogato il 5 aprile:

"Sig. si che io Sono intervenuto alla Comedia in Casa del Sig./ Nicola Soderini alli Greci et ci intervenni questo/ Questo Carnevale ha fatto l'anno tre volte che due/ Volte recitai in d.a comedia che fu la parte di Tartaglia/ Et l'altra volta stetti a sentire [...]. Li recitanti di d. due Comedie nelle quali io recitai/ Erano alcuni pittori et in particolare Gio. Batta Greppi/ Antonio Giusano Geronimo Petrignano da Forli/ Et de gli altri non mi ricordo, ma non so chi fussero/ Quelli che recitorno nella comedia nella quale/ Non recitai io, et quelle dove nelle quali io recitai/ Erano intitolate la prima Li accidenti Notturni, et/ La seconda La Pittura esaltata, che non mi ricordo/ Il

---

<sup>908</sup> Per la questione, dibattuta di frequente, vd. da ultimo Di Penta 2017, pp. 32-36 con bibliografia precedente.

<sup>909</sup> Cfr., con bibliografia, Montanari 2016, pp. 217-279 e *passim*.

<sup>910</sup> Percy 1971, p. 25. Sul teatro e Castiglione vd. anche da ultimi Standring 1990a, p. 16 e Volpi 2019, p. 127 con bibliografia. Secondo Standring (1990, nota 21 p. 25) il soprannome "Grechetto" potrebbe provenire dall'amicizia coi Bamboccianti. Esso potrebbe, però, spiegarsi anche con la provenienza da un quartiere a prevalenza greco-armena (cfr. capitolo 2 in questa tesi) o, come suggeritomi a voce da P. Lukehart, dalle tematiche all'antica frequentate dall'artista, il cui soprannome "Grechetto" sarebbe forse da intendersi come "Antichetto". Pio nel 1724 (1977, p. 177) propone che tale nomignolo derivi dal fatto che egli sia fuggito a Roma da Genova vestito in abiti armeni.

<sup>911</sup> Per questa lettura cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 37.

soggetto della prima, ma nella seconda della/ Pittura si finse, che un Principe haveva una/ Figliola et voleva maritarla ad un Pittore. [...]Io non so che in d. Comedie si trattasse satiricamente sopra/ La persona di alcuno tanto implicitamente quanto/ Esplicitamente se non che nella Comedia della Pittura/ In una scena che faceva Gio. Batta Greppi et/ Girolamo Petrignano che quello faceva da francese/ Et questo da Gratiano [...] fuori certe tele/ tre tele nelle quali vi erano ritratti che / In uno vi era il ritratto finto della figlia del/ Principe, et negli altri due vi erano le delineature/ Col Gesso che Gio. Batta disse doppo fatta la Comedia/ Che erano ritratti alterati ò caricati cioè retratti/ con qualche membro fatto à sproportione per beffare/ Ma non mi disse di chi fossero quelli ritratti, [...] / Io non seppi allora ne meno so adesso, di chi fussero/ Quelli ritratti col motteggiare che fu fatto in quella Comedia/ Perche io sono scultore et loro sono Pittori, et non pratico/ Con loro, ma si dovevano bene intendere fra di loro”<sup>912</sup>.

Questo è quindi il tenore di tali commedie, piene di frizzi e riferimenti *ad personam* allusivi e a volte volutamente poco mascherati, in cui il travestimento e la recitazione si accompagnano a scritte, caricature e disegni con intento satirico. La pratica deve essersi estesa, complice il Carnevale, anche al di fuori del palco se Dovini, proprio in quel febbraio del 1635, è documentato in giro per le strade del centro, assieme al suo garzone Girolamo Francolino, vestito da facchino e con in una mano una ciotola di impasto turchino e nell'altra un pennello, sulla schiena la scritta “Non si dà più di bianco ma di turchino” e nelle mani dell'allievo tre teste che alludono al Greppi:

“Quando lo andavo mascherato come ho detto porta-/ Vo in mano una pila di color turchino con/ Un pennello, et Girolamo sud. portava in/ Mano un quatro dentro al quale vi erano/ Ò tre teste diseguate, come bamboci/ Et ne lui ne lo portavamo altro [...] / Mentre lo andavo per Roma così mascherato/ Andavo dicendo: Non si dà più di bianco ma/ Di turchino, et Girolamo lo non so quello che [...] perche uno andava avanti, et/ L'altro Indietro, et quando lo camminavo d. Girolamo con d. Pennello gli dava di tur-/ Chino [...] / Deinde disse anco: questi Pittori che recitano/ Quella Comedia mostrano alcuni ritratti/ Cioè alcuni disegni ha la bela, che non/ Saprei dire a V.S. che cosa ci fossero, uno de/ Quali fu quel Modenino che conteneva/ Certe testine diseguate grande, et/ piccole, et anco ci fu al sud. Gio B. Greppi/ Che anco il suo quadro conteneva l'istessa/ Cosa, che questi Pittori mostravano questi/ Quatri, et dicevano di certe cose delle quali/ Io adesso non mi ricordo”<sup>913</sup>.

---

<sup>912</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 944v-946r (estratti).

<sup>913</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 939r-v (estratti).

L'iscrizione e le tre figure richiamano ironicamente quanto successo a Greppi l'anno precedente in palazzo Crescenzi. Nel 1634, difatti, al Tittarella sono rivolte alcune commissioni ad affresco da compiersi in casa del cardinale Pietro Paolo Crescenzi, ma queste non risultano gradite al di lui fratello, che le fa ricoprire con una tinta azzurra: "Per quello che puteti dire da certi certi giovani pittore, che/ Non mi ricordo hora chi sono, ma l'Intesi avanti/ Carnevale prossimo passato che il sig. Conte Crescentio quale/ Era fuori di Roma in tempo che Gio. Batta Greppi/ Dava/ Dava fine alla d.a pittura, tornato a Roma, et/ Vista l'opera Intesi che non restasse soddisfatto / di doi figure finte di statue di marmo tra/ Mezzo a doi pilastri d'architettura che stava-/ No in prospettiva alla sala ò ad una facciata/ D'essa, le quali figure d. sig. Conte per esser / La sala piccola voleva che d. Greppi et Felippo/ Suo compagno facessero una prospettiva che/ Apparisse più sfondato per mostrare che la sala/ Fosse più grande, et che le d. figure in forma/ Di statua non le voleva, le quali fece come/ Degli fece dar sopra la colla, et rifare una/ Nova pittore di Contanza Inoltra Intesi/ Anco pure da pittori che non mi ricordo chi/ Siano che d. Gio. Batta haveva fatte tre figure/ Cioè le tre dee con le lune in testa, nel mezzo/ Sotto alla sala, le quali al sig. Conte non / Piacevano, et voleva che le ritocasse, et facesse/ A suo gusto, et perche ho inteso dire che d. Gio/ Batta recusasse di farlo il sig. Conte disse che/ Era/ Era padrone della sala, et che ne poteva fare quello/ Che voleva, et lui lo voleva no pagare, se quali figure/ Furono levati, che lo veddi alcuni giorni doppo con/ Occasione passai per d. Palazzo che le d. Dee non ci stavano/ Più come ce l'haveva fatte d. Gio Batta ma gli/ Era stato dato sopra di colore et tinta come di/ Nuvolo, che le figure non si vedevano più, et questo/ E quanto ho Inteso"<sup>914</sup>.

Ma perché Castiglione viene citato all'interno delle carte del processo?

Come apprendiamo dalle parole stesse del Greppi, per sviare un'eventuale accusa dalla sua persona, Tomaso, a seguito dell'archibugiata, avrebbe abbandonato sulla soglia di casa del Tittarella un cartello con una scritta in *lapis* rosso con lo scopo di accusare il Nostro. L'iscrizione incriminata, accolta agli atti del processo, sentenza: "In Parte à fare/ Recomedie, ce cosi se fano ri spolveri de rivagi/ Rivagi de Giacobe ringua infame"<sup>915</sup>, ossia "Imparati a fare le commedie che così si fanno gli spolveri dei viaggi di Giacobbe, lingua infame". Il Dovini avrebbe perciò tentato di far passare Giovanni Benedetto come il vero attentatore, ipotizzando un certo risentimento da parte del pittore per come è stato

---

<sup>914</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 963r-964r. Dalla deposizione di Tomaso Dovini del 3 maggio 1635. Anche Greppi conferma l'accaduto in casa Crescenzi (f. 901v). Cfr. anche Guerrieri Borsoi 2017, p. 4.

<sup>915</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 902v e 903r.



ridicolizzato dal suo connazionale nella commedia presso il Soderini. Ma al colpevole sfugge un particolare non da poco: il genovese, al momento dell'archibugiata, è già a Napoli da qualche giorno e non può essere in alcun modo l'attentatore:

“et perche d. Tomasso/ Per mostrare che d.a archibugiata non mel'habbia/ Tirata lui, ha fatto fintione di d. Cartello, et/ Messomelo alla porta di casa accio lo dia la/ Colpa di d.a archibugiata al d. Bened., non/ Sapendo [...] lui si ritrova in Napoli/ Il qual Bened. in modo alcuno non puol/ Essere stato perche si ritrova in Napoli prima che / Partisse mi parlo, non ha mostrato mai/ Disgusto alcuno di quella facetia che dissi/ Per lui nella sud. Commedia, et perche conobbi/ Effettualmente che s fu d. Tomasso come ho detto di/ sopra”<sup>916</sup>.

La sentenza si esprime duramente: il Dovini viene incarcerato per i due anni successivi, ma esce di prigione talmente sfiancato che muore poco dopo, il 21 marzo del 1637<sup>917</sup>.

Nell'ottica della nostra disamina, occorre notare che i due protagonisti della vicenda, Dovini e Greppi, il quale si dichiara amico e vicino al Castiglione, sono stati a contatto sia con Agostino Tassi, che pare sfruttare il processo per avanzare violenti *j'accuse* contro il Dovini- anche per il tramite di numerosi testimoni chiave da lui stesso invitati a deporre-, e Andrea Sacchi, le cui preferenze rivolte a Giovan Battista potrebbero aver causato l'esclusione del Caravaggino dai suoi intimi, innescando così il movente delle azioni criminose.

È cosa curiosa notare come Agostino Tassi (Roma, agosto 1578- 25 febbraio 1644), la cui figura è stata al centro degli interessi di Patrizia Cavazzini<sup>918</sup>, ha avuto rinsaldati rapporti con Genova e i Genovesi in generale. Egli è documentato nella Superba nell'agosto del 1605- e non nel 1610 come riportano i biografi genovesi- e ancora nell'aprile del 1606, insieme al cognato Filippo Franchini e al pittore senese Ventura Salimbeni<sup>919</sup>. Qui il pittore realizza la volta decorata a balaustra e fogliami di un salotto in palazzo Adorno, insieme al Salimbeni,<sup>920</sup> e degli affreschi di paesaggi e marine nella villa di Fassolo di Orazio Di

---

<sup>916</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, f. 903v.

<sup>917</sup> Curti 2003, p. 153.

<sup>918</sup> Ricordiamo, tra gli altri,: Cavazzini 1998; *Ead.* 2002; il fondamentale catalogo *Agostino Tassi* 2008; Cavazzini 2015 con bibliografia precedenti. Tra le ultime pubblicazioni sul Tassi si segnala Tazartes 2017.

<sup>919</sup> Belloni 1988, p. 14; Cavazzini 1998, p. 205; *Ead.* 2008a, p. 25. Il 28 aprile 1606 Agostino dichiara di trovarsi a Genova assieme al cognato (*Ead.* 1998, p. 205). Per le fonti genovesi vd.: Soprani 1674, pp. 310-311 (biografia di Ventura Salimbeni) e 311-312; Soprani, Ratti, 1768-1769, I, pp. 454-456 (vita di Ventura Salimbeni) e 456-457. Soprani dice: “Affetionatosi poi alle eminenti virtù di Ventura Salimbeni Pittor Senese, lo seguì in molti viaggi, e circa l'anno 1610, fù con l'istesso in Genova.” (Soprani 1674, p. 312).

<sup>920</sup> Soprani 1674, p. 312; Soprani, Ratti 1768-1769, I, pp. 455 e 456.

Negro, all'interno di una "certa casina, che nel mezzo d'un boschetto avea quel Signore dedicata all'ozio delle muse"<sup>921</sup>.

Intorno al 1616 e non nel 1618, come giustamente sottolinea la Cavazzini, il pittore ospita nella sua casa romana Gottfried Wals, detto Goffredo Fiammingo o Goffredo Todesco (Colonia, 1600 ca- Calabria, 1638 ca), assieme a un certo Pietro Fiammingo<sup>922</sup>. La loro convivenza si conclude nel novembre del medesimo 1616, quando, a seguito di una bastonata, il Wals querela Tassi e si trasferisce, nel 1617, in un'abitazione a poca distanza con il napoletano Massimo Stanzone (Napoli, 1585- 1656)<sup>923</sup>. Se una certa influenza reciproca è stata evidenziata già dalle fonti, soprattutto nella transizione dei vari piani dei paesaggi e nell'assunzione per le colline di una forma più tondeggiante<sup>924</sup>, non è da dimenticare che Goffredo a seguito del suo apprendistato lascia Roma per Napoli, dove è ricordato come maestro di Claude Lorrain (Champagne, 16 dicembre 1600- Roma, 23 novembre 1682)<sup>925</sup>, per poi spostarsi a Genova, dove è documentato nel 1623. Il 7 novembre, infatti, Bernardo Strozzi gli subaffitta una stanza nella casa di piazza San Siro, che egli stesso ha preso in affitto da Luigi Centurione, per 200 lire annue, pagate da Wals in 100 lire semestrali<sup>926</sup>. Qui potrebbe aver insegnato ad Antonio Travi detto il Sestri (Sestri Ponente, 1608- Genova, 10 febbraio 1665), uno dei discepoli del Cappuccino che proprio nel 1623 entra in casa Strozzi, a dipingere i paesaggi<sup>927</sup>, prima del suo passaggio a Savona, che la critica pone tra il 1631 e il 1632<sup>928</sup>, dopo il quale Gottfried riprende la via per Napoli<sup>929</sup>.

Sarebbe opportuno domandarsi se, durante i suoi primi anni romani, Poussin non si possa essere rivolto alla bottega del Tassi, che tra il 1625 e il 1626 opera nella villa Aldobrandini

---

<sup>921</sup> Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 457. Vd. anche: Soprani 1674, p. 312; Magnani 1978, p. 6; *Id.* 1987, p. 142; Leonardi, Magnani 2006, pp. 151-152; Cavazzini 2008a, p. 25; Rulli 2018, p. 70.

<sup>922</sup> Cavazzini 1998, pp. 209, 210 e 213; *Ead.* 2008a, p. 45.

<sup>923</sup> ASR, Stato civile, Appendice, libri parrocchiali, Santo Spirito in Sassia, 1614-1618, p.nn. (Cfr. Cavazzini 2008a, note 63 e 93 p. 92).

<sup>924</sup> Soprani 1674, p. 322. Cfr. anche: Roethlisberger 1984, p. 93; *Id.* 1995, pp. 9-37; Repp-Eckert 2006; Cavazzini 2008a, p. 46.

<sup>925</sup> Scheda biografica di G. Capitelli in *La pittura* 2004, p. 380.

<sup>926</sup> ASGe, Notai antichi, 6470, Giacomo Romairone junior, 7 novembre 1623, doc. 346, *Sublocationis* II documento, in cui il fiammingo è indicato come "D. Goffredo Vualtz q. Iacobi flandro pictori", è ricordato per la prima volta in Alfonso 1981, p. 16 nota 24.

<sup>927</sup> Soprani 1674, p. 322. Per le nuove scoperte sul Travi vd. Zanelli 2019, pp. 304-308 e figg. 10-11 a p. 309. Per le più recenti acquisizioni sul Wals a Genova vd. *Ivi*, pp. 314-315 e fig. 18.

<sup>928</sup> Scheda biografica di G. Capitelli in *La pittura* 2004, p. 380.

<sup>929</sup> Cfr. Marengo 2018, p. 139 cui si rimanda per la bibliografia approfondita.

a Monte Magnanapoli<sup>930</sup>. L'*atelier* di Agostino ospita all'epoca due connazionali di Nicolas e sappiamo che le loro case non sono distanti: Poussin abita nella strada del collegio dei Maroniti, mentre Tassi è nella zona di Santa Maria in Via<sup>931</sup>.

Intorno al 1630 Agostino abita dapprima in via di Ripetta, ma dal 1632 si trasferisce in una casa in affitto della famiglia Alicorni, all'inizio di via del Corso, tra piazza del Popolo e la chiesa di San Giacomo degli Incurabili<sup>932</sup>. Dal 1631 collabora con Angelo Caroselli, maestro del Dovini. Angelo raramente abita con la sua famiglia in via del Babuino e preferisce trascorrere le sue notti con le cortigiane di cui si circonda Agostino<sup>933</sup>, che è addirittura solito offrire le attenzioni di queste donne ai suoi apprendisti al posto del salario<sup>934</sup>. Sono le stesse testimonianze del processo a confermarci la presenza di Caroselli in casa del Tassi. Dovini ammette il 21 aprile 1635:

“Io ho inteso benissimo quanto ha deposto Camillo/ Ser. del sig. Agostino Tassi, et che Ms. mi/ Ha fatto leggere, et dico non è vero niente Che/ Che lo sia stato di notte fermo li in/ Quel luogo vicino a casa del sig. Agostino / Tassi perche non ci havevo da fare, e ben vero/ Che innanzi notte una colta o doi sono stato/ A Casa del sig. Agostino a lasciare il/ Sig. Agnelo Caroselli, et mi pare d'esserci/ Stato una volta anco di notte, che/ La moglie di d. Caroselli mi disse che/ Se lo volevo trovarlo andasse a casa del sig./ Agostino.”<sup>935</sup>

Agostino deve essere vicino anche alla famiglia Lauri, se Francesco Lauri, figlio del fiammingo Baldassarre Lauri, collabora con lui nel 1635, come apprendiamo dalle sue stesse parole. Dal momento che è testimone oculare dell'archibugiata, le deposizioni di Lauri, come quella che segue, rilasciate il 17 luglio, si rivelano fondamentali:

“Io non so se di notte si possa distinguere / et riconoscere li colori senza lume di candela ò luna/ Ben lucente, et part.e un color negro da un/ Berrettino per che lo non ci ho fatto [...] riflessione./ [...] L'archibugiata che fu tirata lo la sentii/ all'improvviso, et cosi cred'anco dell'altri persone/ Tutti ci mettessimo a fuggire in un tempo, et/ doppo tirata l'archibugiata lo mi mossi a fuga/ Come ho detto di sopra pensando lo fu colta à me/ Et poi andai alla pizzicaria dove stava Gio. Ba. Greppi/ Greppi, et lo condussi fino à casa a farlo medi-/ Care, che cosi fecero anch'altri miei compa-/ Gni, che lo non stavo fermo cercando di veder/ Quello che haveva tirato, ma cercavo di

---

<sup>930</sup> Per l'ipotesi cfr. Cavazzini 2008a, p. 60.

<sup>931</sup> *Ibid.* Per il documento su Tassi: Archivio Storico del Vicariato di Roma (AVR), Santa Maria in Via, Stati delle anime, 1625, f. 87, casa 6 (*Ivi*, nota 147 p. 93).

<sup>932</sup> *Ead.* 1998, pp. 201-202; *Ead.* 2008a, p. 74; *Ead.* 2008b, p. 11.

<sup>933</sup> Salerno 1992, p. 360; Sparti 1997, pp. 26, 29; Cavazzini 2008b, p. 14.

<sup>934</sup> Passeri 1995, pp. 126 e 192.

<sup>935</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 956r-v.

salvar-/ Mi dubitando di qualche d'un altra archi-/ bugiata, et lo tirata l'archibugiata me/ Ne fugii, et cascai, doppo mi levai, et andai/ Alla pizzicaria dove era d. Greppi ferito lo condussi/ In casa fu spogliato, et medicato, me ne/ Andai poi dal sig. Agostino Tassi a raccon-/ Tarli il seguito, et poi me ne andai a domire/ A casa d'Angelo Carosello"<sup>936</sup>.

Ecco allora svelarsi il panorama dell'*entourage* del Tassi. Questi si sarebbe occupato in prima persona della salute dell'allievo ferito, stando alle varie testimonianze riportate, da quelle degli apprendisti a quelle dei collaboratori, sino al proprio cocchiere, e si sarebbe prodigato per lui.

Tra i contatti, che traspaiono contemporaneamente nelle opere pittoriche, grande rilevanza è data alla comune presenza di allievi di Agostino all'interno dell'accademia di Andrea Sacchi, da cui Greppi sarebbe rientrato per lavorare col Tassi a palazzo Pamphilj in piazza Navona<sup>937</sup>:

"Deve V. S. Sapere che mercoledì al mio solito andai/ a pigliare con la carrozza su le 23 dove vi era/ Il sig. Agostino Tassi che stava nel palazzo/ dell'Em.o Sign. Card. Panfilio in piazza/ navona, dove lavorava a Pittura con altri/ Suoi Giovani, che simile in Carrozza lui assie-/ Me con Gio. Batta Greppi, Antonio Pastori/ Et Petruccio Bonamico, et li condussi per la strada / Della Ritonda, et poi al babuino per pigliare/ Francesco Lauro, et mentre fussimo nel cantone / Di strada Vittoria vicino ad una bettola icon-/ Trassimo Tomassino Pittore che stava fermo in/ D. Cantone, veddi che quando la Carrozza si/ Avvicino con il suo deto della mano dritta/ O manco [...] verso di essa, et si mor-/ Se nel med. deto, seguitai avanti con la Carroz-/ za, et nella strada alli Greci pigliai in Car-/ Rozza Francesco Lauro, quale [...] condussi in casa/ In casa del sig. Agostino."<sup>938</sup>

Date le numerose tangenze tra i personaggi finora coinvolti, è sembrato opportuno ad Ann Percy ipotizzare che Castiglione abbia gravitato intorno a questi ambienti più *bohémien*<sup>939</sup>. Da quanto apprendiamo dalle differenti testimonianze del processo, l'accademia di Sacchi (Roma, 1599-1661) è rivolta non solo ai giovani allievi del classicista romano, ma viene anche assiduamente frequentata da artisti che hanno già solide basi di formazione<sup>940</sup> e che

---

<sup>936</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 981r-982r (estratti).

<sup>937</sup> Passeri (1995, p. 127) ricorda che Agostino lavora per il cardinale Pamphilj eseguendo quadrature e non più fregi. Per il Greppi in questo cantiere cfr. anche Cavazzini 1998, p. 184 che ipotizza che questi abbia lavorato nella sala di Giuseppe Ebreo, ora riferita a Swanevelt. Guerrieri Borsoi (2017, p. 4) propone che quello di Giovan Battista sia stato un lavoro di aiuto pagato a giornata.

<sup>938</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 912r-v. Dalla deposizione del 24 marzo del cocchiere di Agostino Tassi, Giuseppe Dialini.

<sup>939</sup> Percy 1971, p. 25. "Moreover, it is apparent from his involvement in this type of incident that Castiglione belonged to the more bohemian artistic circles in Rome".

<sup>940</sup> Curti 2003, p. 149.

si servono, dietro forse pagamento di una quota di partecipazione<sup>941</sup>, del modello vivente per poter studiare il nudo. Veniamo a conoscenza di tale funzionamento sia dalle deposizioni degli apprendisti del pittore classicista, come i coetanei Francesco Vestri<sup>942</sup> e Antonio Chiusani<sup>943</sup>, sia da altri frequentatori esperti, al pari degli stessi Greppi e Dovini, come il fiammingo Vincent Adriaensses (Anversa, 1595- Roma, 1675) detto anche il Mozzo d'Anversa<sup>944</sup>. Poussin stesso ha preso parte ad alcune di queste sedute di studio da modello nudo nel 1631<sup>945</sup>.

Come testimonia ancora Dovini il 23 marzo, tentando di sminuire le presunte invidie che avrebbero scatenato l'archibugiata:

“Io ho avuto amicitia di altri Pittori, et/ Particolarmente del Sig. Andrea Sacchi con occasione/ Che andavo all'Accademia li in casa sua, et/ Essendo lo giovane et lui maestro/ Provetto gli demandavo spesso parere et/ Et consiglio nelle cose della professione./ [...] Nel tempo che lo praticavo, et andava alla schola/ Del Sig. Andrea Sacchi ci andavano, et praticava-/ No ancora altri giovani, et particolarmente/ Antonio Chiusano et Francesco Vestri parimente/ pittori./ [...] da certo tempo in qua lo abbia lasciato/ Di frequentare più la schola del Sig. Sacchi poiche/ Mi accorsi che non pareva che lui havesse/ Più [...] d'esser visto dipingere./ [...] Saranno tre o quattro anni [...] d.o saranno/ Tre anni, [...] che lo tralascia d'andare/ Frequentemente come fu [...] prima ella schola, et/ Accademia de Sig. Sacchi, et quando lo lasciai/ Entro a praticare con il Sacchi per imparare da/ Da lui Gio. Batta Greppi mio amico che lui/ lavorava, et dipingeva entro il giorno li con/ Il Sig. Sacchi, ma lo non mi ci trattenevo/ Ma andavo a dipingere a casa mia. / [...] il sig. Franc.o Vestri, Gio. Batta Greppi, et lo / praticavamo assieme, et con occasione si raggonava/ Di pittura, Franc. et lo lodavamo il Sig./ Sacchi, et cosi a Gio. Batta venne volontà/ Di venir ad imparare ancora da lui, si/ Come ci [...] introductione, non so se per/ Mezzo di altri o da se, ma lo vedevo venire/ All'accademia, et in quel tempo lo gia have-/ Vo cominciato a non andare, cosi spesso a casa/ Del sig. Sacchi, ma a lavorare in casa/ Mia, et mi lasciava solamente vedere da/ Lui di tanto in tanto per mostrare qual-/ Che cosa che facevo”<sup>946</sup>.

---

<sup>941</sup> Di Penta 2016, p. 26.

<sup>942</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 990v-995v (deposizione del 31 luglio).

<sup>943</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 995v-1001r (deposizione del 2 agosto).

<sup>944</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff. 1001r-1005r (deposizione del 6 agosto). Si sottolinei che una sua opera è ricordata nelle collezioni di un Genovese a Roma, il marchese Vincenzo Giustiniani (cfr. Salerno 1960, I, p. 95).

<sup>945</sup> Mahon 1962, p. 64.

<sup>946</sup> ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, ff.906v-907v (estratti).



47. Andrea De Leone, *Satiro che danza e suona i cimballi*, 1630-1640 ca, sanguigna acquerellata su carta, Windsor, RCIN 904279

Una prova dell'importanza di questo circolo artistico può venire dall'assonanza stilistica notata dal De Dominici<sup>947</sup> e ribadita dal Vitzhum tra i disegni a lapis rosso di Aniello Falcone (Napoli, 15 novembre 1600- 14 luglio 1665) e i fogli di Andrea Sacchi, così come dalla similitudine ricordata da Miriam Di Penta tra le acquerellature delicate del classicista e le carte di Andrea De Leone (Napoli, 1610-1685), attivo a Roma negli anni '30 in concomitanza con il primo soggiorno del genovese<sup>948</sup>. A rivendicare il legame tra Castiglione e l'Accademia potrebbe essere la netta somiglianza tra i nudi di De Leone, realizzati da modello vivente forse proprio nell'*atelier* del Sacchi, e alcuni disegni

da modello a matita rossa e di quel periodo attribuiti al Grechetto<sup>949</sup>. Secondo la Di Penta, proprio la pratica dal nudo appresa presso Sacchi avrebbe indotto poi i due napoletani a riproporne le modalità una volta rientrati a Napoli<sup>950</sup>.

La vicinanza tra gli artisti citati non deve essere sminuita. Basti pensare che la critica ha per molto tempo ritenuto opera di Sacchi il *Satiro che danza e suona i cembali* della Royal Collection di Windsor, oggi ascritto a De Leone (fig. 47)<sup>951</sup>, e il bel foglio con *Deborah e Barak* sempre di Windsor, in realtà disegno preparatorio per gli affreschi del Falcone nella cappella Firrao di Sant'Agata in San Paolo Maggiore a Napoli (fig. 48)<sup>952</sup>.

<sup>947</sup> De Dominici 1742, III, p. 74: "Altri de' mentovati disegni si conservano ne' nostri libri, e vi son figure del Falcone toccate di Lapis rosso così dolcemente, che molti le han credute di Andrea Sacchi, dapoichè egli seppe unire il forte del Ribera, col dolce, e nobile stile di Guido, disegnando anche tanto franco, che a' primi tratti di lapis, o di penna si veggono le figure proporzionate, e giustissime."

<sup>948</sup> Per tutti i riferimenti sulla questione vd. Di Penta 2016, pp. 26-29.

<sup>949</sup> Non esistendo un appiglio sicuro per la completa attribuzione al Castiglione di *Accademie*, al momento questi pochi disegni possono essere ricondotti solo ipoteticamente all'artista. Cfr. per il problema schede nn. B8 e B9 nel catalogo.

<sup>950</sup> Di Penta 2016, p. 27.

<sup>951</sup> Posse 1925, pp. 34-35 (come Sacchi); Blunt, Cooke 1960, cat. 775 p. 96; Blunt, Schilling 1971, cat. 226 p. 91 (come De Leone); Di Penta 2011, cat. disegni n. 17; Di Penta 2014, fig. 9 p. 67; Farina 2014, fig. 9; Di Penta 2016, cat. D.21 p. 156 e fig. 29 p. 30. Nel catalogo online della Windsor Royal Collection il foglio è attribuito a "seguace di A. De Leone".

<sup>952</sup> Blunt, Cooke 1960, cat. 854 p. 101 (come Sacchi); *Cento disegni* 1967, cat. 53 p. 39 (come Falcone); Blunt, Schilling 1971, n. 169; Farina 2002-2003, F/f46; Di Penta 2016, fig. 43 p. 31.

La probabile presenza del Castiglione nell'Accademia di Sacchi potrebbe essere confermata indirettamente da alcuni fogli con dei nudi a *lapis rosso* che riportano convergenze stilistiche con quanto evidenziato finora.

Se confrontiamo lo splendido *Nudo seduto di schiena* di Vienna (fig. 49)<sup>953</sup> con lo *Studio di nudo maschile disteso* (fig. 50)<sup>954</sup> tradizionalmente assegnato al Castiglione ma attribuito di recente a De Leone,



48. Aniello Falcone, *Deborah e Barak*, 1640 ca, matita rossa su carta, Windsor, RCIN 904847

possiamo notare delle assonanze che si spiegherebbero con la vicinanza dei due artisti all'interno di un medesimo circolo. L'Accademia che gli studiosi hanno ascritto al Grechetto<sup>955</sup> indicherebbe che l'artista ha acquisito una matrice sacchiana nella tecnica esecutiva, con un lieve tratto per le parti esposte alla luce e una soffusa ombra a tratteggio che si dipana con delicatezza su quelle scure. L'esito felice e di impatto delinea una personalità che, forte della sua formazione in patria con vari maestri e della sua indole prensile ed eclettica, dovrebbe aver seguito i suggerimenti del Sacchi e aver assunto grande rilievo per le sue spiccate qualità. Il Nostro è spinto a entrare nell'Accademia del classicista perché forse a Genova non ha potuto godere di un apprendimento sufficiente nell'ambito del nudo: perfino nell'Accademia di casa Doria tenuta dal Paggi non è attestata la presenza del modello vivente umano<sup>956</sup>. Uomini e donne nelle opere del Grechetto, difatti, si fanno più anatomicamente strutturate e definite a partire dagli anni Trenta, in concomitanza proprio con il primo soggiorno romano.

Il foglio restituito ad Andrea De Leone mostra una differente interpretazione della lezione sacchiana. Miriam Di Penta ha riconosciuto nel modo di definire la peluria del petto una

<sup>953</sup> Vd. scheda n. B8 nel catalogo. Per disegni affini cfr. anche cat. B9.

<sup>954</sup> Per il foglio vd.: Di Penta 2011, cat. disegni n. 6 (come Andrea De Leone); Di Penta 2014, fig. 10 p. 68; Di Penta 2016, p. 28, fig. 28 p. 26 e cat. D.9 pp. 149-150.

<sup>955</sup> Per la difficoltà nell'attribuzione completa all'artista vd. scheda n. B8 in catalogo.

<sup>956</sup> Vd. capitolo precedente par. 2.5. Cfr. anche Farina 2002, pp. 100-104.

cifra espressiva tipica del napoletano, oltre alla linea di contorno che qua appare piuttosto irregolare, quasi mossa, angolosa e a tratti interrotta, a differenza di quella ugualmente movimentata ma più elegante e corretta del Castiglione, insieme al naso aquilino<sup>957</sup>. La vicinanza col genovese, evidente anche nel tentativo di Andrea di imitare il soffuso chiaroscuro e il bilanciamento dei toni del foglio attribuito a Giovanni Benedetto, è confermata *ab antiquo* da un'iscrizione che recita: " Gio. Bened.o o And.a de Le[...]"<sup>958</sup>.

Le carte di questo processo ci aiutano, quindi, a delineare il contesto culturale e artistico in cui si muove Castiglione durante i primi anni nell'Urbe. I collegamenti evidenziati sia con la bottega di Agostino Tassi che con l'Accademia di Andrea Sacchi, ambienti nei quali pare aver circolato, tra gli altri nomi finora citati, anche Poussin, definiscono una situazione



49. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (attr.), *Nudo maschile seduto di schiena*, anni '30 del XVII sec., matita rossa e bianco ossidato su carta, Vienna, Albertina, Inv. 14224

<sup>957</sup> Di Penta 2016, p. 28.

<sup>958</sup> *Ibid.* La studiosa ipotizza sia di mano di Sebastiano Resta. Il tentativo di De Leone di imitare la maniera grafica del Castiglione è sottolineato anche dall'acquaforte *Labano cerca gli idoli* (fig. in cat. A9), in passato data al genovese, seppur con dubbi, per via della firma che è molto probabilmente spuria. Tecnicamente, difatti, la stampa è frutto di una mano che tenta di imitare quella del Grechetto, riconosciuta di recente proprio in quella del napoletano (cfr. *ivi*, cat. D25 p. 158 con bibliografia).



complessa di rapporti certamente stimolante dal punto di vista produttivo. Essa può dunque venire in aiuto nel collocare il nostro pittore all'interno dei cenacoli artistici più *alla page* sulla scena romana dei primi anni Trenta del XVII secolo.



50. Andrea De Leone, *Studio di nudo maschile semidisteso*, anni '30 del XVII sec., sanguigna e gesso bianco su carta, collezione privata

### **3.5 Modelli grafici e pittorici nella Roma degli anni Trenta**

Nel 1968 Ann Percy riconduce a un unico album alcuni fogli a penna del Castiglione che ella data alla maturità dell'artista, ossia tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta<sup>959</sup>. Ogni carta, più o meno omogenea nelle dimensioni, si presenta accompagnata da un numero a penna che rimanda a una pagina precisa di questo presunto album. I soggetti non sono identici, e la studiosa propone una divisione in quattro categorie: i paesaggi, i cosiddetti "capricci", le scene pestilenziali e le scene con satiri.

---

<sup>959</sup> Percy 1968.

La critica successiva sembra convenire sulla datazione<sup>960</sup>, almeno fino a Brigstocke<sup>961</sup>. Quest'ultimo riapre la questione della cronologia proponendo un confronto con il *Viaggio di Giacobbe* firmato e datato nel 1633 (fig. 43) che egli pubblica per la prima volta<sup>962</sup>. Lo studioso ritiene che questi paesaggi siano stati realizzati più durante gli anni Trenta che non nei decenni successivi e arriva a chiedersi se sia da rivedere anche il tradizionale schema delle influenze che pone Castiglione nel ruolo passivo di recettore. Nella sua ottica si può arrivare a concludere che anche l'operato del genovese possa aver impressionato gli artisti vicini a Poussin e a Testa (Lucca, 1612- Roma, 1650) intorno al 1630<sup>963</sup>. In fondo, pur ponendoli a una datazione così alta, la stessa Ann Percy si chiede come mai il Castiglione decida di dedicarsi a un genere così classicheggiante quando ormai sia il pittore stesso che sia il contesto vadano evolvendosi verso una pittura più prettamente barocca e fastosa, bollando come strana ("odd") questa virata per certi versi anticonvenzionale<sup>964</sup>.

La questione è riproposta dieci anni dopo quando, in occasione della mostra sul Grechetto all'Accademia Ligustica del 1990, una scheda di Laura Tagliaferro per l'esemplare di



51. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Paesaggio pastorale*, 1647-1651, penna, acquerello e inchiostro marrone su carta, Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. C 1922/68

Stoccarda (fig. 51)<sup>965</sup> si riallaccia alle tesi di Brigstocke e propone indirettamente, collocandolo prima di alcuni disegni assegnati al primo periodo romano, una datazione a quel soggiorno<sup>966</sup>. La Tagliaferro giustifica la propria ipotesi facendo leva sulla

<sup>960</sup> Cfr. *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, pp. 76-81 e Thiem 1977.

<sup>961</sup> Brigstocke 1980. E' da osservare, però, che alcuni dei disegni posti a confronto dall'autore sono oggi ricondotti ad Andrea De Leone (*ivi*, fig. 7 p. 296 e cfr. anche p. 297).

<sup>962</sup> *Ivi*, pp. 293 e 297, figg. 1 p. 294, 8-9 p. 296 e 12 e 14 p. 299.

<sup>963</sup> Cfr. L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 34 p. 160.

<sup>964</sup> Percy 1971, p. 36. Cfr. anche Brigstocke 1980, p. 297.

<sup>965</sup> Vd. scheda n. B38 in catalogo.

<sup>966</sup> L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 34 p. 160. I disegni ascritti al primo periodo romano sono ai numeri 35 e 36, mentre al cat. 33 corrisponde un disegno collocato in ambito genovese prima della sua dipartita per l'Urbe.

propensione all'osservazione e alla raffigurazione del paesaggio alla luce del retroterra genovese e fiammingo dell'artista e in particolare con la lezione naturalistica dello Scorza. La datazione al primo viaggio nell'Urbe è pienamente accolta anche da Anna Orlando, in virtù dei ritrovamenti pittorici degli ultimi anni che evidenziano un interesse per il dato paesaggistico anteriore agli anni Quaranta<sup>967</sup>.

La questione è piuttosto spinosa e, come ricorda a chi scrive Kelly Galvagni, che si ringrazia per le opinioni, i disegni di paesaggio sono generalmente piuttosto problematici se non sono preparatori a dei dipinti e non presentano quindi un diretto riscontro con le opere pittoriche<sup>968</sup>. Si è suggerito di osservare il modo in cui l'artista realizza alberi e foglie e di confrontarlo con opere di sicura datazione di Giovanni Benedetto e dei contemporanei, pur tenendo presente che il *medium* differente può alterare la percezione.

Brigstocke porta avanti la sua analisi fondandola sul confronto con il *Viaggio di Giacobbe* del 1633 (fig. 43). Il trattamento riservato alle fronde e ai fusti arborei è estremamente affine, come giustamente notato dallo stesso storico, ai dipinti coevi di Pietro Testa. Lo



52. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Giovane pastore a cavallo*, 1635 ca, aquaforte firmata in basso e datata 16.., Windsor, RCIN 830470

studioso richiama poi l'attenzione sulle figure, di ascendenza poussiniana, e ancora sul paesaggio, che egli rimanda agli esempi di Lorrain e dell'allora non identificato Maestro della Betulla<sup>969</sup>. Se confrontassimo, però, gli alberi del foglio di Stoccarda non troveremmo somiglianze. Non ne riscontremmo nemmeno se

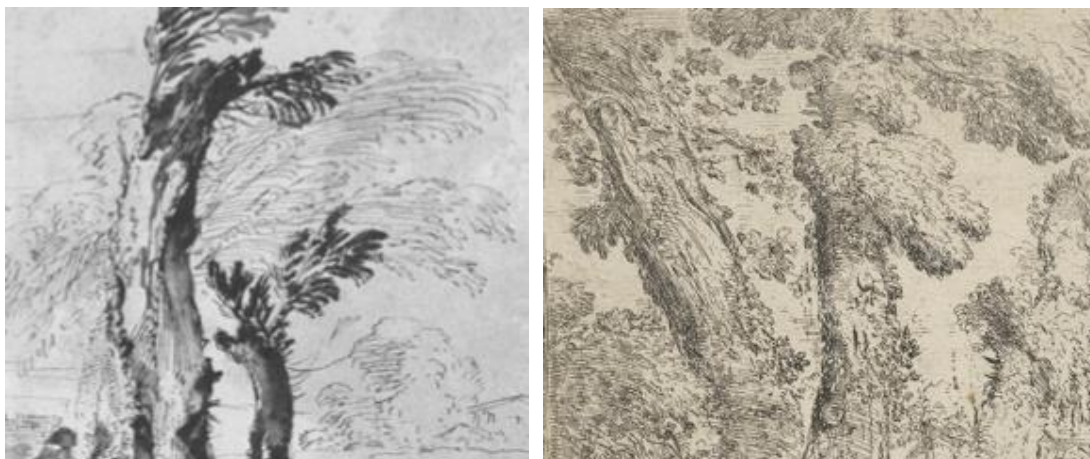
<sup>967</sup> A. Orlando in *La pittura 2004*, pp. 264-266.

<sup>968</sup> La dottoressa Galvagni sta preparando una tesi di dottorato su Gaspard Dughet: Kelly Galvagni, *Il Pussino e gli altri. La pittura di Gaspard Dughet (1615-1675) tra committenti, collezionisti e collaboratori*, XXXIII ciclo, Sapienza Università di Roma.

<sup>969</sup> Brigstocke 1980, p. 193. Il Maestro della Betulla ("Silver Birch Master", lett. "Maestro della Betulla argentuta") è un artista fittizio sotto il cui nome Anthony Blunt nel 1950 riunisce tredici dipinti di paesaggio. Oggi si conviene nell'identificare l'autore della maggior parte delle tele, ma non di tutte, in Gaspard Dughet. Sulla questione vd. tra gli altri: Blunt 1950 e 1959; Sutton 1962; Waddingham 1963; Whitfield 1979; Blunt 1980; Boisclair 1986; Alloisi 1994.

comparassimo questo disegno con l'incisione del *Giovane pastore a cavallo* (fig. 52), databile intorno al 1635<sup>970</sup>.

Se poniamo vicini gli elementi arborei e naturali e li osserviamo con attenzione (fig. 53), tenendo ciononostante conto anche della differenza del *medium* esecutivo, notiamo che nell'acquaforte il fogliame è radunato in gruppi vaporosi e presenta un interesse naturalistico differente da quello che anima il più pittoresco foglio tedesco.



53. Confronto tra *Paesaggio Pastorale* (part.) e *Giovane pastore a cavallo* (part.).

Brigstocke basa la sua datazione anche sul confronto con i disegni del Lucchesino al British Museum di Londra. La conoscenza di questo artista a quegli anni deve essere ancora incompleta, almeno prima della rivoluzionaria pubblicazione da parte di Elizabeth Cropper di *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Dusseldorf Notebook* e soprattutto della curatela da parte della stessa della mostra sulla grafica dell'artista a Philadelphia nel 1988 dal titolo *Pietro Testa 1612-1650. Prints and drawings*, da cui la critica ha preso le mosse per una revisione dell'operato del Testa<sup>971</sup>.

---

<sup>970</sup> Castiglione *Lost Genius* 2013, cat. 3 p. 29. Vd. scheda n. C2 in questo catalogo. Per la questione della data vd. oltre par. 3.8.

<sup>971</sup> Per l'importanza di questi studi nella storia della critica moderna vd. Perini Folesani 2017. Per le ultime acquisizioni sull'artista cfr. Weston 2014, nota 46 pp. 28-29 e in generale *Pietro Testa* 2014 con bibliografia precedente.





54. Pietro Testa, *Studio generale per "Il Giardino della Carità" (versione verticale)*, anni '30 del XVII secolo, penna, inchiostro marrone e matita nera su carta, New York, Pierpont Morgan Library, inv. IV, 180

successivo per via del rimando allo stile grafico del Poussin più maturo e di Dughet (fig. 56), quest'ultimo al lavoro tra il 1646 e il 1650/1 a San Martino ai Monti<sup>975</sup>.

Nel 1954 Blunt data una serie di paesaggi del Nostro della Royal Collection di Windsor agli anni Trenta per via dei rimandi alla corrente neoveneta e in special modo ai *Baccanali* che Poussin

Un disegno del Lucchesino a New York (fig. 54) è foglio preparatorio per l'incisione *Il Giardino della Carità (versione verticale)*<sup>972</sup>. L'assenza delle acquerellature, così come una differente definizione della massa dei rami e delle foglie, stacca nettamente questo esempio, molto vicino al Poussin degli anni Trenta, da quello di Stoccarda. Castiglione sembra riprendere l'impostazione compositiva in un disegno a lui attribuito ora in collezione Franchi<sup>973</sup>. Più vicini ai fogli dell'album, per via delle acquerellature, sembrano essere altri esemplari, come quello del Louvre (fig. 55), già ritenuto di Testa da quasi tutta la critica<sup>974</sup>, da datarsi al decennio



55. Disegnatore attivo a Roma nel XVII secolo già ritenuto Pietro Testa, *Paesaggio con fiume e bagnanti*, 1645-1650 ca, matita, penna e inchiostro bruno su carta beige, Parigi, Louvre, Département des Art Graphiques, 1915R

<sup>972</sup> Per l'acquaforte cfr. *Pietro Testa* 1988, cat. 11 e soprattutto *Pietro Testa* 2014, cat. II.3 pp. 170-171 (scheda redazionale). Per il disegno vd. *Pietro Testa* 1988, cat. 12 e *Pietro Testa* 2014, cat. II.3a p. 171 (scheda redazionale).

<sup>973</sup> Vd. scheda di catalogo n. B20.

<sup>974</sup> Cfr. Fusconi 2014, p. 133: "Una grande quinta arborea si estende in diagonale attraverso l'intera superficie della composizione, lasciando aperto, sotto le fronde, uno spazio che sconfinava arioso verso l'orizzonte. L'immagine è densa di umori vitali e mirabile appare il connubio fra luminismo e pittoricismo (vi è evidente l'influenza carraccesca); ma l'attribuzione a Testa non trova esempi di riferimento".

<sup>975</sup> Cfr. da ultimo con bibliografia *Pietro Testa* 1988, cat. 22 p. 44.

realizza nello stesso giro d'anni<sup>976</sup>. Di recente, alcuni di questi fogli (fig. 57), che mostrano numerose tangenze con quelli pubblicati dalla Percy nel 1968, sono stati ricollocati



56. Gaspard Dughet, *Paesaggio con cascata*, 1646-1650 ca, matita, penna e inchiostro bruno su carta, Parigi, Louvre, Département des arts graphiques, RF5892 R

cronologicamente tra il 1645 e il 1650, mentre altri sono stati anticipati al lustro precedente<sup>977</sup>. Le datazioni proposte da Blunt si sono spesso rivelate non corrette: basti fare l'esempio del foglio con *Figure orientali di fronte a un'erma* che egli ritiene di poter collocare agli inizi dell'attività del pittore, quando il dipinto di Ottawa, cui lo storico



57. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Paesaggio pastorale*, 1647-1651, penna e inchiostro marrone su carta, Windsor, RCIN 903935

correttamente collega la carta, viene oggi comunemente datato intorno al 1650, e quindi nella maturità<sup>978</sup>.

Quando nel 1971 Ann Percy ritorna sui paesaggi dell'album ricorda che uno degli esemplari finiti a Edimburgo (fig. 58) è stato *ab antiquo* attribuito a Salvator Rosa<sup>979</sup>, artista

<sup>976</sup> Blunt 1954, cat. 10-16 p. 29. Per i fogli poussiniani vd. *ivi*, cat. 8-9 p. 28. I disegni più prettamente vicini a Poussin sono stati ricondotti da Miriam Di Penta a De Leone (Di Penta 2016, cat. D. 40-44 pp. 166-167), che difatti tra il 1635 e il 1640 viene travolto dalla passione per i *Baccanali*.

<sup>977</sup> La datazione si riscontra online sul sito dell'istituzione inglese.

<sup>978</sup> Blunt 1954, cat. 5 e figg. 4-5 p. 28.

<sup>979</sup> Giovanni Benedetto Castiglione 1971, cat. 31 p. 78, ma già in Percy 1968, cat. 3 p. 147. Per il paesaggio in fig. 58 vd. scheda n. B37 in catalogo.

conosciuto da Grechetto approfonditamente durante il secondo soggiorno romano. Il napoletano non è infatti a Roma durante il primo viaggio del Grechetto, ma vi si trasferisce nel 1639, in un breve interludio prima del suo stanziamento a Firenze. Nel 1649 Rosa torna a Roma<sup>980</sup> ed è in quel frangente che i due hanno occasione di conoscersi. Se il genovese può aver anche incontrato Rosa durante la sua enigmatica dipartita napoletana del 1635, certo non v'è traccia dell'influenza reciproca nei rispettivi operati sino agli anni '50<sup>981</sup>.



58. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Paesaggio pastorale*, 1645-1650 ca, penna, acquerello e inchiostro marrone su carta, Edimburgo, National Gallery of Scotland, D. 893

In quel momento le tele del Rosa e di Dughet si aprono verso nuovi orizzonti fino ad abbracciare, in accordo con le tendenze coeve, un paesaggio più pittoresco e, nel caso di Salvatore, quasi preromantico<sup>982</sup>. Ad usare il termine “pittoresco” per la prima volta è proprio il napoletano che in una lettera al Ricciardi del 1652 esprime il suo entusiasmo<sup>983</sup> per una teoria che rifletta una pratica pittorica nella quale la vegetazione si presenta cupa, lunare se non inquietante<sup>984</sup>. Del tutto differente la visione di Poussin alla metà del secolo: nei suoi quadri la natura è sottoposta a un ordine più classico, logico e razionale, con i piani consecutivi e geometrici.

Allo stesso modo, poi, nei paesaggi dell'album Giovanni Benedetto crea stupendi e ampi panorami in cui gli alberi e gli elementi naturalistici dominano la composizione

---

<sup>980</sup> Come si evince dalla lettera di Ascanio della Penna a Giovan Battista Ricciardi del 31 agosto 1649 (Volpi, Paliaga 2012, pp. 81-82).

<sup>981</sup> Sui rapporti Rosa-Castiglione negli anni Cinquanta vd. paragrafo 4.4 nel capitolo 4.

<sup>982</sup> Cfr. Volpi 2014, pp. 296-302.

<sup>983</sup> Rosa 2003, p. 155.

<sup>984</sup> Volpi 2014, p. 307.



scenograficamente e riducono le figure a semplici aggiunte, secondo una modalità prettamente matura e barocca, in concomitanza con le esperienze delle arti visive a Roma



59. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Baccanale (part.)*, 1645-1650, olio su tela, Saint Quentin, Musée Lécuyer

tra V e VI decennio.

In caso, poi, si voglia trovare una somiglianza pittorica con il trattamento degli alberi la si può ricercare, ad avviso di chi scrive, negli elementi arborei che il Castiglione aggiunge al *Baccanale* di Saint-Quentin, versione meno nota dell'omonimo di collezione Raggi, oggi a Torino, del 1645-1650 (fig. 59)<sup>985</sup>. Il confronto sembra piuttosto calzante e rinsalda la proposta di datazione avanzata nel lontano 1968 da Ann Percy.

È opinione, dunque, di chi scrive che i paesaggi dell'album pubblicato nel 1968

vadano collocati cronologicamente in corrispondenza della fine degli anni Quaranta, come proposto già da Ann Percy, cioè nel secondo periodo romano. Pur ricordando che non è detto che i disegni di uno stesso album siano stati realizzati nel medesimo giro d'anni, anche se è ragionevole ritenere che la datazione non vada troppo in disaccordo con gli altri fogli non paesaggistici di questo preciso raccoglitore (ascrivibili al V e al VI decennio)<sup>986</sup>, quanto finora emerso dai confronti proposti può chiarire eventuali dubbi e avanzare delle letture inedite delle influenze sull'operato del Grechetto.

Si è detto che Blunt, sulla scorta delle matrici poussiniane di disegni simili, data alcuni fogli di Windsor al primo soggiorno romano e che la Percy in occasione della retrospettiva di Philadelphia del 1971 constata curiosamente come il Castiglione decida di rifarsi a Poussin in un momento, quello a cavallo tra gli anni '40 e '50, in cui la tendenza maggioritaria tende a un'evoluzione in termini nettamente barocchi.

Chi scrive pensa che Blunt sia tratto in inganno e che la diatriba sollevata dalla Percy possa spiegarsi non tanto con l'ecllettismo del Grechetto, quanto con la constatazione che il

<sup>985</sup> Sul *Baccanale* nella collezione Raggi vd. paragrafo 4.9.3 in questa tesi e cat. A15. Per quello di Saint-Quentin si rimanda alla scheda cat. A16.

<sup>986</sup> Cfr. cat. B27 e ss.



Nostro possa essere inserito in quella cerchia di artisti che negli anni Quaranta e Cinquanta, per un'esigenza di mercato, vanno imitando lo stile neoveneto che Poussin ha proposto con i suoi *Baccanali* nel IV decennio<sup>987</sup>. Se scorriamo il catalogo pittorico di Giovanni Benedetto e ci affidiamo alle tele datate con una certa sicurezza, ci accorgeremo che l'ispirazione ai dipinti mitologici di Nicolas risulta solo a partire dalla metà degli anni Quaranta, quando cominciano a comparire le erme di Pan e i prati verdeggianti in cui ninfe e satiri fanno capolino<sup>988</sup>. Nelle tele degli anni Trenta Castiglione pare difatti concentrarsi quasi esclusivamente sui *Viaggi di Giacobbe* e dei Patriarchi del popolo ebraico<sup>989</sup>. La comparsa, a partire dalla metà degli anni Quaranta, di erme e satiri anche nella coeva produzione di acqueforti porta, di conseguenza, a ritenere, in virtù di tutti gli elementi finora evidenziati, che i fogli di Windsor con i medesimi elementi vadano ricondotti a questo torno d'anni, e quindi al decennio successivo al primo viaggio nell'Urbe, durante il quale il genovese, pur osservando Poussin e venendo in contatto con i suoi capolavori, pare guardare con notevole interesse più ai soggetti storici che a quelli di mitologia e di ispirazione tizianesca.

Ecco perché, pur prendendo a modello il Poussin degli anni '30, i disegni mostrano uno stile differente. E difatti egli si rifa nel tema agli esiti del decennio precedente, ma nello stile grafico le impressioni maggiori sono quelle desunte dai disegni di Poussin, del Testa e dei contemporanei che si possono visionare direttamente a Roma tra il 1647 e il 1651.

Quanto detto, ovviamente, non esclude che il genovese si sia avvicinato al paesaggio già negli anni formativi in patria<sup>990</sup> e che, dunque, si sia esercitato in tale ambito precedentemente. In virtù di quanto finora evidenziato, i fogli collegati dalla Percy nel 1968 sono, dunque, databili al secondo periodo trascorso dal Grechetto a Roma.

Sul rapporto tra Castiglione e Poussin durante gli anni Trenta è opportuno, alla luce delle più recenti acquisizioni, fare il punto della questione.

---

<sup>987</sup> Per la fortuna dei *Baccanali* cfr. Farina 2007 e più di recente *La fortuna dei Baccanali* 2019 con bibliografia.

<sup>988</sup> Sugli anni 1640-1650 vd. capitolo 4 in questo studio.

<sup>989</sup> Come già detto *supra*, i disegni dai caratteri più poussiniani, con satiri e baccanti sono stati di recente correttamente ricondotti ad Andre De Leone che li realizza tra il 1635 e il 1640. Vd. oltre in questo paragrafo.

<sup>990</sup> A. Orlando in *La pittura* 2004, p. 265. Lo dimostrano anche i panorami nei quali ambienta i suoi lavori del IV decennio (cfr. cat. A1 e ss.).

In un suo storico articolo del 1940 dal titolo *A Poussin-Castiglione problem. Classicism and the Picturesque in the 17th century Rome*, Anthony Blunt sottolinea come il romantico classicismo veneziano di Poussin abbia influenzato non solo gli artisti più propriamente romani, ma abbia anche interessato quelli che, come Giovanni Benedetto Castiglione, provengono da scuole differenti e a Poussin guardano durante il loro passaggio romano<sup>991</sup>. Lo studioso, che cerca di sopperire sinteticamente alla mancanza di studi sulla relazione tra i due pittori, dopo una breve introduzione sugli anni giovanili del Castiglione, presenta una carrellata di disegni del genovese a cui si accodano fogli e dipinti per la prima volta associati al napoletano Andrea De Leone. Nelle carte presentate, poi revisionate in un catalogo curato nel 1954 e concentrato sulla grafica del Grechetto nelle collezioni di Windsor<sup>992</sup>, egli nota come i modelli classicisti vadano a scontrarsi con caratteri più rembrandtiani che egli fa corrispondere a una produzione ancora giovanile e non matura<sup>993</sup>. A questo punto si

60. *Andrea De Leone, Tobia seppellisce i morti*, 1630-1635, olio su tela, New York, Metropolitan Museum, 1989.225



apre il vero nodo della diatriba: Blunt presenta un disegno del Victoria and Albert Museum “based on various drawings by Castiglione; but is evidently not from his hand, nor even from the hand of a very close imitator”<sup>994</sup>. Questo, uno studio preparatorio per il

dipinto *Tobia seppellisce i morti* (fig. 60) all’epoca nella collezione dei conti Czernin e oggi al Metropolitan di New York<sup>995</sup>, viene correttamente riconosciuto come opera di Andrea

<sup>991</sup> Blunt 1939-1940, p. 142.

<sup>992</sup> *Id.* 1954.

<sup>993</sup> *Id.* 1939-1940, p. 143.

<sup>994</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>995</sup> Per il dipinto vd: Mariette 1854-1856, p. 205 (come De Leone); Waagen 1886-1887, I, p. 301 (come Poussin); Grautoff 1914, II, p. 282 (come Bourdon); Wilczek 1936, n. 4 pp. 69-70 (come Poussin); Blunt 1939-1940, pp. 143-145, fig. 28b (come De Leone); Soria 1960, nota 33 p. 34; *A Loan* 1962, n. 9; *Art in Italy*

De Leone, cui va attribuito il dipinto per via della sua precisa citazione nell'*Abecedario Pittorico* di Mariette<sup>996</sup>. Lo stile del quadro, così vicino a Poussin, come notato sia da Blunt che da Mariette, non riconduce difatti a Castiglione. Lo storico ricorda che il nesso tra il napoletano e il genovese "is to be deduced from the paintings attributed to him in the gallery of Naples, some of which show all the typical Castiglionesque motives of shepherds driving their flocks, and are indeed painted with a minute naturalism more Castiglionesque than any features of the Czernin painting"<sup>997</sup>. Blunt arriva in conclusione a collocare il grande dipinto intorno al 1648, una data selezionata sulla base dell'influenza di un Poussin e degli spostamenti del Castiglione in ambito romano<sup>998</sup>.



61. Andrea De Leone, *Pan e Siringa*, 1635-1640 ca, penna e inchiostro bruno su carta, Windsor, RCIN 903994

Con l'avanzare degli studi e il riassetamento del catalogo poussiniano, l'opera in esame è stata spostata all'altezza del 1630-1635<sup>999</sup>, in concomitanza con la presenza a Roma del De Leone, che avrebbe visionato direttamente le opere di Poussin e Jean Lemaire che già Blunt indica, seppur con una datazione erronea, come modelli. Sappiamo, infatti, che Lemaire convive con Nicolas a Roma tra il 1631 e il 1635<sup>1000</sup> e nel 1628 è a Napoli a disegnare le antichità di casa Carafa per volontà di Cassiano dal Pozzo<sup>1001</sup>.

Nel 1954 lo studioso pubblica *The drawings of G.B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, un tentativo di catalogare I

1965, n. 160 p. 144; Percy 1971, pp. 28 e nota 51 p. 51; Spinosa 1984, n. 237; Brejon de Lavergnée 1984, cat. 38 p. 679 e figg. 654 e 658; Christiansen in *Recent Acquisitions* 1989-1990, pp. 38-39; Fahy 1991, cat. IV pp. 802-803; Di Penta 2010, fig. 2 p. 97; *Ritorno al Barocco* 2009, I, cat. 1.83 pp. 178-179; Spinosa 2010, cat. 106 pp. 219-220; Di Penta 2011, cat. 45; Di Penta 2016, pp. 41-42, fig. 65 p. 41, cat. Q.60 pp. 121-122.

<sup>996</sup> Mariette 1854-1856, p. 205.

<sup>997</sup> Blunt 1939-1940, p. 146.

<sup>998</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>999</sup> Di Penta 2016, p. 42.

<sup>1000</sup> *Ibid.*

<sup>1001</sup> Solinas 1989, p. 122 e Solinas, Carpita 2001, p. 92.

numerosi fogli, soprattutto a olio, del Grechetto nella proprietà della regina Elisabetta II d'Inghilterra. Nella sezione III, nel gruppo *Early Roman pen Drawings (c. 1634-1640)*<sup>1002</sup>, Blunt riunisce una serie di fogli che si accomunano per la vicinanza stilistica e iconografica al pittore di Les Andelys, con una netta preminenza per “the various aspects of Poussin’s Works in his Venetian period of the 1630s, the lively Bacchic compositions, the more elegiac themes, such as the “arcadian Sheperds”, and the Ovidian love stories. He [Castiglione] also comes close to his rather loose, picturesque type of composition, based on the early Titian”<sup>1003</sup>. Blunt fonda le sue ipotesi sul foglio a penna con *Pan e Siringa* (fig. 61)<sup>1004</sup> derivato dall’analogo dipinto del Poussin (1637) oggi a Dresda. Effettivamente il disegno è degli anni Trenta, ma Giovanni Benedetto non ne è l’autore, che va invece correttamente identificato ancora una volta in De Leone a causa delle “linee spezzate e angolose che segnano il profilo dei corpi”<sup>1005</sup> e soprattutto per via del dipinto omonimo, fino ad allora inedito, pubblicato dalla Di Penta nel 2016 (fig. 75)<sup>1006</sup>. De Leone pare, inoltre, aver continuato a indagare tale tematica in altri disegni coevi che dimostrano una costante rimeditazione sugli *exempla* del maestro francese<sup>1007</sup>.

Nell’estate del 1978 Mary Newcome-Schleier con l’articolo *A Castiglione-Leone Problem* ritorna sulla questione dei rapporti tra Castiglione e il napoletano De Leone, pubblicando alcuni fogli di un album smembrato proveniente dalle proprietà del Marchese del Carpio<sup>1008</sup>. Di questi, la Newcome-Schleier ne attribuisce alcuni alla mano di Andrea, rammentandone lo stile duro delle sue penne<sup>1009</sup> e il modo in cui il pittore, nei disegni di architetture antiche, si concentri dapprima nell’ eseguire i contorni e alcuni dettagli per poi modellarne le forme. La studiosa restituisce, quindi, all’allievo del Falcone anche i suoi primi studi dall’antico<sup>1010</sup> e presenta l’elaborato come un’occasione per riepilogare

---

<sup>1002</sup> Blunt 1954, cat. 8-16, pp. 28-29.

<sup>1003</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>1004</sup> Per il foglio vd: Blunt 1945, p. 161; *Id.* 1954, cat. 8 e fig. 6 p. 28 (come Castiglione); Standring 1985, fig. 43 p. 161; Di Penta 2016, cat. D.41 p. 166 (come De Leone). Online risulta ancora l’attribuzione al Grechetto.

<sup>1005</sup> Di Penta 2016, p. 166.

<sup>1006</sup> *Ivi*, cat. Q. 53, p. 115.

<sup>1007</sup> Cfr. *ivi*, cat. D. 35-D. 37 pp. 163-164 e D.40-D. 43 pp. 166.167.

<sup>1008</sup> Newcome-Schleier 1978, p. 163.

<sup>1009</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>1010</sup> *Ivi*, p. 167 e fig.40.

brevemente le ultime scoperte su quegli artisti che vengono collocati “in the periphery of Poussin’s influence”<sup>1011</sup>.

Restituendo una certa statura alla produzione grafica del De Leone, Mary Newcome-Schleier apre, dunque, la strada alla riabilitazione del catalogo di disegni del napoletano e a una serie di studi sulla sua personalità anche pittorica<sup>1012</sup> che culminano nella monografia del 2016 curata da Miriam Di Penta. L’autrice colloca De Leone all’interno di un’*élite* intrinseca alla corte barberiniana, al pari di Pietro Testa e del Castiglione, riconnettendo i tre artisti al comune denominatore di Poussin, da cui in particolare Andrea sembra attingere direttamente e a piene mani, ipotizzando un accesso diretto di quest’ultimo “alle primizie del francese realizzate per le collezioni private di pochi, eletti mecenati”<sup>1013</sup>. Forte dei suggerimenti avanzati dalla Newcome-Schleier e da Vitzhum, la studiosa riconduce alla mano di Andrea un folto gruppo di disegni, molti dei quali attribuiti in passato a Giovanni Benedetto, confermando indirettamente alcune delle proposte profferite proprio sul genovese, come le datazioni dei fogli di paesaggio da parte di Ann Percy di cui abbiamo trattato all’inizio di questo paragrafo.

Venuta meno la cronologia di Blunt per alcuni fogli poussiniani del Castiglione, riconosciuti come di De Leone, occorre perciò rivedere il gioco di ruoli e rapporti che lega Poussin e Grechetto.

Se i disegni direttamente ricollegati al Poussin mitologico e neoveneto dei Baccanali sono stati riconsegnati a De Leone, ne consegue allora che dovremo indicare nel napoletano colui che cavalca, in modo più o meno soddisfacente, l’onda di popolarità del Poussin, tanto che la dipendenza è piuttosto rimarchevole. Se poi De Leone riesce a muoversi negli stessi ambiti di Nicolas, come quelli afferenti a Cassiano del Pozzo, Castiglione non è al momento documentato in quegli ambienti ed è solamente riconducibile a quei circoli in cui la presenza della nazione genovese si fa più presente: l’Accademia di San Luca, casa Soderini, la bottega del Tassi e l’Accademia del Sacchi, il circolo dei Barberini, con l’amicizia del letterato Agostino Mascardi e la citazione di un’opera, il *San Pietro che piange nel deserto* (fig. 72), nella raccolta *Apollo* del poeta barberiniano Ottavio Tronsarelli (1634) e la

---

<sup>1011</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>1012</sup> Per i rapporti tra critica novecentesca e De Leone vd. Di Penta 2016, pp. 8-11 cui si rimanda per eventuali approfondimenti bibliografici.

<sup>1013</sup> *Ivi*, pp. 36-37. Per l’influenza di Poussin su De Leone cfr. da ultimo *Ivi*, pp. 37-43.

vicinanza con Bernini<sup>1014</sup>.

Si rammenti che nei documenti degli anni Trenta a San Luca Grechetto è spesso affiancato da suoi connazionali, tanto che nel certificato del 1633 che sancisce la sua ammissione ufficiale all'Istituzione, rintracciato da chi scrive, egli si presenta con altri Genovesi: Luciano Borzone e Giovanni Andrea De Ferrari<sup>1015</sup>. Il 6 gennaio 1634, accanto a Castiglione, è rintracciabile la presenza di un altro ligure, Giovanni Andrea Podestà<sup>1016</sup>. Nella *Lista degli Accademici* di quell'anno, Castiglione e Giovanni Andrea De Ferrari, che il Soprani riconosce tra i suoi maestri, sono ricordati entrambi<sup>1017</sup>. E ancora nella Lista degli affiliati del 1634 il Castiglione ricompare associato, per l'ennesima volta, a Luciano Borzone, Giovanni Andrea De Ferrari e Giovan Battista Primi<sup>1018</sup>.

Probabilmente dobbiamo inquadrare la prima dipartita romana di Castiglione nell'ottica di un viaggio organizzato e voluto dalla *Natio* genovese e che si colloca negli anni 1632-1637 circa, cioè all'indomani della morte dello Scorza (1631) e in contemporanea con l'avvicinamento alla bottega del De Ferrari, testimoniato dai documenti dell'archivio di San Luca e anche dalla tangenza di temi comuni nelle tele di quegli anni (fig. 22 del capitolo 2). Anche per il viaggio a Napoli del 1635, più che alle eventuali amicizie nate a Roma, forse dobbiamo vedere l'ombra della Nazione ligure, che col mondo partenopeo ha rapporti rinsaldati già da tempo<sup>1019</sup>.

Non è da passare sotto il silenzio che il primo vero agente di Poussin nell'Urbe sia un genovese, il mercante Giovanni Stefano Roccatagliata<sup>1020</sup>. Quest'ultimo è registrato come abitante nella zona di S. Vincenzo e Anastasio a Trevi, non lontano dalla parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte presso cui è documentato il Nostro<sup>1021</sup>.

Constatato ciò, non possiamo non notare le assonanze ideologiche tra Poussin e Grechetto che si manifestano, ad esempio, nella comune simpatia per il sincretismo religioso. In entrambi, i temi biblici vengono affrontati con l'intento di ricercare quella "prisca

---

<sup>1014</sup> Per questi ultimi due riferimenti vd. oltre in questo e nel prossimo paragrafo.

<sup>1015</sup> Sborgi 1971, p. 162 (per Luciano Borzone) e Rotatori 2020, p. 305 (per Giovanni Andrea De Ferrari e Giovanni Benedetto Castiglione): ASASL, vol. 146, parte 3, f. 2v.

<sup>1016</sup> Rotatori 2020, p. 305: ASASL, vol. 43, f. 6r.

<sup>1017</sup> *Ibid*: ASASL, vol. 146, parte 3, f. 2v.

<sup>1018</sup> Piacentini 1939, pp. 161 e 169 per Luciano Borzone, 160 e 163 per Castiglione; Manzitti 2015, p. 24 e fig. 6 p. 25 per Borzone: ASASL, vol.166, carta 68, ff. 10v (per Borzone) e 12r (per De Ferrari e Castiglione).

<sup>1019</sup> Cfr. par. 3.7 per i rapporti tra Napoli e i Genovesi.

<sup>1020</sup> Su di lui vd. con bibliografia precedente Cavazzini 2013 e Di Penta 2014, p. 71 e nota 73 p. 78.

<sup>1021</sup> Di Penta 2014, p. 71. La studiosa ricorda che Grechetti è spesso in rapporti stretti con mercanti liguri, a partire dal più celebre legame con Pellegrino Peri (*ibid.* e nota 16 p. 78).

theologia” che vede nella storia delle religioni una soluzione di continuità, dal mondo antico e precristiano sino all’avvento cristologico. Castiglione si affida al modo in cui Nicolas realizza scene a carattere biblico o storico, con una speciale sintonia per il *Sacrificio di Noè*, che il genovese rivisita nell’ottica mascardiana di un *continuum* tra Antico e Nuovo Testamento: “il sacrificio di Noè, immagine del Cristo, come lui <<salvatore dell’umanità>>, troverà compimento e spiegazione solo nel sacrificio finale di Gesù, del figlio di Dio, attraverso la Croce, come Noè aveva salvato l’umanità attraverso il legno dell’Arca”<sup>1022</sup>. A testimonianza di ciò, basti ricordare come Grechetto arrivi a costruire le sue scene sacrificali con il Patriarca posto in secondo piano e a reinterpretare nei propri modi una versione che dello stesso soggetto Poussin dà durante il IV decennio del XVII secolo, a sua volta attingendo formalmente al soggetto raffigurato nelle *Logge* di Raffaello in Vaticano (fig. 31 nel capitolo precedente e fig. 62)<sup>1023</sup>.

La continuità tra era pagana e cristianesimo emerge nelle tele e negli interessi del pittore francese<sup>1024</sup>. Nel *Riposo durante la Fuga in Egitto* di San Pietroburgo<sup>1025</sup> l’inserimento in bella vista della statua di Serapide, divinità egizia del sole, si riconnette al mistero della vita e della resurrezione di Cristo<sup>1026</sup>.

Tale tendenza si può spiegare alla luce di un semplice fatto: l’artista di Les Andelys è giunto in Italia grazie al poeta Giambattista Marino, che nel marzo del 1624 è riuscito a far arrivare in città il suo beniamino e a introdurlo alla corte di Francesco Barberini<sup>1027</sup>.



62. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Sacrificio di Noè (part.)*, olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB 66

<sup>1022</sup> Magnani 1990, p. 270.

<sup>1023</sup> Percy 1971, pp. 26, 50 e *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971 cat. 43 e 44. Per l’opera vd. catalogo n.

<sup>1024</sup> Vd. Galli 2007, pp. 145 e ss.

<sup>1025</sup> Nicolas Poussin, *Riposo durante la Fuga in Egitto*, 1655-1657, olio su tela, San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage, inv. 6741.

<sup>1026</sup> Warwick 1966, pp. 348-349. Vd. anche Galli 2007, p. 51.

<sup>1027</sup> Cfr., tra gli altri, Keazor 2008, pp. 17-18.

Il pensiero rivolto all'antichità, pur affondando nella comune frequentazione del Marino o dei suoi testi, risulta venato di sfumature differenti. L'antico in Poussin è archeologia, è ricostruzione filologica volta alla più corretta riproposizione del modello originale, studiato dal vivo e annaffiato della lettura dei testi antichi. Esso può quindi collocarsi perfettamente nella pedissequa ricerca catalogativa del *Museum*



63. Nicolas Poussin, *Eucaristia (1° vers.)*, olio su tela, Cambridge, Fitzwilliam Museum, in prestito dal Duke of Rutland's Trustees, Belvoir Castle, L954

*Carthaceum* di Cassiano del Pozzo e si manifesta a pieno regime nelle due serie dei *Sette Sacramenti*, la prima della quale realizzata proprio per l'erudito torinese. Si badi subito al modo in cui l'artista raffigura un banchetto nell'*Eucaristia*, rappresentando Cristo e gli apostoli distesi su dei triclini (fig. 63)<sup>1028</sup>. Si è proposto, talvolta, di poter leggere nell'operato di Poussin anche una vena ermetica, in cui il classicismo gesuita viene riproposto in temi all'apparenza non religiosi o che emergono dalla scelta di accurati dettagli in grado di proiettare la tela all'interno del dibattito contemporaneo<sup>1029</sup>. Proprio su quest'ultimo filone, Paola Santucci ha proposto di analizzare l'*Eucaristia* dal punto di vista del momento selezionato: non quello, reso celebre dal *Cenacolo* leonardesco, della frase "Uno di voi mi tradirà", bensì l'attimo in cui Cristo va affermando che il pane e il vino sono il Suo corpo e il Suo sangue offerti per la nuova alleanza e la remissione dei peccati<sup>1030</sup>. Questa scelta, non casuale, andrebbe collocata nel contesto religioso controriformato e troverebbe adito nella filosofia religiosa contemporanea.

L'antico di Castiglione si presenta completamente diverso: anche quando presente, come nella figura di Giacobbe nel *Viaggio* del 1633 (fig. 43) che riprende il gesto dell'*Apollo* del

<sup>1028</sup> Si rammenti che Blunt spiega i *Sacramenti* nell'ottica archeologica di Cassiano dal Pozzo, sottolineando come il termine latino *Sacramentum* sia l'equivalente del greco *mysterion* (vd. Blunt 1995, pp. 153-159, 184-189, 205, 248-253, figg. 130-139).

<sup>1029</sup> Vd. ad esempio Santucci 1985 con bibliografia.

<sup>1030</sup> *Ead.* 1990.



Belvedere<sup>1031</sup>, esso si riduce a citazione in un ambito culturale diverso ed eterogeneo. L'antico diviene, così, un repertorio da cui l'artista non attinge in funzione del singolo elemento. Difatti, a Grechetto non interessa proporre il valore erudito di un determinato frammento o di una certa statua in una collezione antiquaria, ma il valore *intrinseco* che l'immagine antica porta in sé: l'antico è un registro fantasioso e fantastico da cui far emergere elementi depurati della loro singolarità, liberamente ricreati, opportunamente ricomposti in un mondo ermetico e rivestiti di un nuovo significato. Quel cripticismo argomentato da Lauro Magnani nei suoi scritti<sup>1032</sup> può palesarsi non solo nella difficoltà di addentrarsi nella selva di rimandi colti, eruditi se non arcani, ma anche nell'incapacità degli studiosi di riuscire a distinguere i modelli archeologici che Castiglione sfrutta per costruire i suoi dipinti o per realizzare, in età matura, i rilievi enigmatici che vanno a riempirne la produzione grafica. Ciò spiegherebbe anche la complessità nell'interpretare le parole sibilline con cui Sandrart tra il 1675 e il 1679 apostrofa l'operato di Giovanni Benedetto: "Beflisse sich sehr der Antichen Manier un machte viel bilden Spannen Gross aus den alten Historien in Landschaften"<sup>1033</sup>. Forse la maniera antica ("Antichen Manier") di cui il tedesco parla potrebbe riferirsi alla modalità secondo la quale, dieci anni dopo la morte del genovese, le sue opere vengono associate iconograficamente a quelle di Poussin ed erroneamente ricondotte a uno stesso trattamento della fonte archeologica, a conferma del fatto che si è ormai persa l'ideologia di fondo.

Potremmo dire che le fonti precedenti e contemporanee da cui Castiglione prende spunto arrivano a fondersi in "sottili sfumature iconografiche"<sup>1034</sup>.

Anche il trattamento del paesaggio, comune a entrambi, mostra diversità. Se, ancora una volta dal punto di vista iconografico, Castiglione guarda alle soluzioni coeve di Poussin, e non solo, il suo interesse per l'elemento paesaggistico è guidato da altri principi<sup>1035</sup>. Le composizioni del francese mostrano una capacità di strutturare la scena in modo che le figure reagiscano con ampio respiro e in perfetta armonia con il contesto. Nel Grechetto degli anni '30 le manifestazioni naturali sono indagate, sia in pittura che in incisione, con

---

<sup>1031</sup> Standring 1990a, p. 14.

<sup>1032</sup> Vd. ancora il più famoso Magnani 1990.

<sup>1033</sup> Citazione in Standring 1990a, nota 37 p. 26.

<sup>1034</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>1035</sup> Standring 1982, p. 109.

estrema cura, secondo i principi estetici dell'osservazione del fenomeno naturalistico in quanto tale<sup>1036</sup> derivatigli dalla sua formazione fiammingo-genovese.

L'attenzione verso Poussin e lo studio diretto di sue composizioni di carattere biblico e storico (fig. 64)<sup>1037</sup>, ma non mitologico, si riversano in una prossimità di temi ma dal differente retroterra culturale e dal diverso trattamento dei medesimi.

Non deve, quindi, sembrare "odd"<sup>1038</sup> l'idea che Castiglione riproponga temi mitologici che Poussin ha dipinto negli anni Trenta solo durante il suo secondo soggiorno romano. Giovanni Benedetto, come già affermato, è un artista-imprenditore<sup>1039</sup>, che si avvale dei circoli genovesi e produce soprattutto per un'élite culturale, ma non solo. Quando nel 1647 è ospite della bottega di Peri, un mercante,<sup>1040</sup> immette sul circuito di mercato quadri poussiniani facilmente vendibili cavalcando la moda coeva del reflusso dei *Baccanali*, pur continuando a realizzare anche disegni "astrologici" di non chiara esplicazione<sup>1041</sup>. Egli sa quindi muoversi in più ambiti ed è in grado di calibrare la propria produzione a seconda del committente per la quale l'opera è destinata, preferendo una classe di mecenati colti, raffinati e legati al mondo genovese<sup>1042</sup>.

Degli esempi grafici vengono in soccorso nel comprendere il modo in cui l'eclettismo del Castiglione guarda ai dei modelli scelti ma li rielabora prontamente.



64. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Salvataggio di Pirro bambino*, 1635-1637 ca, olio su carta, Windsor, RCIN 904018

---

<sup>1036</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>1037</sup> Per l'opera in figura vd. catalogo n. B14.

<sup>1038</sup> Percy 1971, p. 36.

<sup>1039</sup> Montanari 2012, cat. 28 afferma chiaramente: "Incisore superbo e ammiratore di Rembrandt, agente di collezionisti e uomo di teatro, grande viaggiatore e pittore virtuosissimo; se estisse il "tipo" dell'artista barocco, il genovese Grechetto ne sarebbe l'incarnazione perfetta".

<sup>1040</sup> Su Pellegrino Peri vd. lo studio approfondito di Lorizzo 2010 e paragrafo 4.4 nel capitolo 4 in questa tesi. Si rimanda al capitolo successivo per il secondo soggiorno romano del pittore.

<sup>1041</sup> Pio 1724, p. 177: "et invero gli riuscì il suo disegno non pittorico ma astrologico".

<sup>1042</sup> Come la famiglia Raggi (cfr. paragrafi 4.9-4.9.4).

Il primo è costituito da un album di disegni recentemente passato in asta a Sotheby's<sup>1043</sup> e a cui Miriam Di Penta ha dedicato una lezione per il ciclo di conferenze del Dottorato di



65. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Ulisse e Mercurio di fronte a Circe (da Carracci)*, anni 30 del XVII secolo?, penna e inchiostro su carta, iscrizione in basso a penna "49", Sotheby's London 5-6 luglio 2016, lotto 214, fol. 47v

ricerca in Scienze Archeologiche, Storiche e Storico Artistiche dell'Università degli Studi di Torino<sup>1044</sup>. L'album è costituito da centotrenta fogli, la maggior parte dei quali realizzati a penna e inchiostro marrone e opera quasi totalmente del Nostro. Ogni foglio, a eccezione di una singola unità, reca un numero identificativo compreso tra 1 e 141, a indicare che alcune pagine sono oggi mancanti. La

rilegatura originale presenta, inoltre, due iscrizioni: una a penna, nel margine inferiore, "Pr[...] Castiglione/ Genuenses", mentre l'altra, a matita blu e in alto, dalla grafia differente, "Carracci". I soggetti di questi studi, che si presentano come abbozzi veloci, febbrili e non curati, non sono copie, come si potrebbe pensare a prima vista, degli affreschi realizzati dai Carracci in Palazzo Farnese a Roma (fig. 65), ma dei disegni di quest'ultimi e di altre committenze della famiglia Farnese<sup>1045</sup> confluiti nella collezione del segretario di Ippolito Aldobrandini, Francesco Angeloni (Terni, 1587-Roma, 29 novembre 1652)<sup>1046</sup>. Quest'ultimo riesce a ottenere, forse già prima della morte di Annibale<sup>1047</sup>, una serie di disegni che il bolognese e la sua bottega avevano predisposto come studi al momento della progettazione degli affreschi di casa Farnese. Questi fogli, assieme ad altri disegni e a dipinti soprattutto di scuola veneta, vengono conservati nel

<sup>1043</sup> Sotheby's London, 5-6 luglio 2016, lotto 214. Per l'opera vd. anche n. B12 nel catalogo di questo studio.

<sup>1044</sup> La conferenza si è tenuta il 22 gennaio 2015 e ha avuto come titolo: *Annibale Carracci come modello per gli artisti del Seicento: un album di disegni di Giovanni Benedetto Castiglione*. Per gli album di disegni a Genova cfr. Bober 2018. In particolare, per questo libretto realizzato dal grechetto a Roma vd. *ivi*, p. 64 e fig. 19 p. 65.

<sup>1045</sup> Al momento della vendita, tuttavia, non si è riusciti a ricondurre tutti i fogli a un prototipo definito. Cfr. la scheda sul sito online: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/old-master-british-drawings-116040/lot.214.html?locale=en>.

<sup>1046</sup> Su di lui vd.: Rangoni 1991; *Francesco Angeloni* 2006; Carpita 2009; Lorizzo 2017.

<sup>1047</sup> Non compaiono, difatti, nell'inventario *post mortem* di Annibale. Cfr. Zapperi 1979.

cosiddetto Museo Angelonio al pianterreno dell'abitazione di Francesco<sup>1048</sup> almeno fino alla dispersione della collezione attuata dagli eredi. E così gli studi per i Farnese, ammirati e copiati anche da Charles Errard e da François Bourlier<sup>1049</sup>, vengono successivamente messi in vendita e in gran parte acquistati da Pierre Mignard, ragion per cui, tramite Crozat e Mariette, sono oggi al Louvre<sup>1050</sup>. La frequentazione degli artisti non deve meravigliare: l'appartamento in cui Angeloni abita, lasciato poi in eredità a Bellori, figlio adottivo e allievo dello stesso, e identificato grazie agli Stati delle Anime, è in Via della Purificazione<sup>1051</sup>, nel cosiddetto quartiere romano degli artisti<sup>1052</sup>, a poca distanza da dove è documentato anche Castiglione negli anni 1650 e 1651<sup>1053</sup>. Le collezioni Angeloni risultano frequentate assiduamente per circa cinquant'anni dai nomi più importanti della storia dell'arte seicentesca: Domenichino, Lanfranco, Poussin, Camillo Massimo, Canini, Evelyn e Symonds<sup>1054</sup>.

Grechetto copia velocemente i disegni dei Carracci: il tratto veloce, ma sicuro, li riduce a dei semplici *sketch*, cosa che renderebbe, a detta di chi scrive, complessa la loro datazione. Sotheby's li ha presentati con una collocazione al primo periodo romano, cui sembrerebbe corrispondere, ad esempio, l'esecuzione di un paesaggio (fig. 66). Questo, per via della tecnica e di quanto già evidenziato precedentemente in riferimento ai paesaggi della Percy, rinvierebbe agli anni Trenta. Dal momento che non è stato possibile osservare tutti i disegni, se non i nove che sono stati resi noti online sulla pagina corrispondente al lotto sul sito di



66. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Paesaggio (da Carracci)*, anni 30 del XVII secolo?, penna e inchiostro su carta, Sotheby's London 5-6 luglio 2016, lotto 214

<sup>1048</sup> Sul Museo Angelonio vd.: Spezzaferro 1996; Sparti 1998; Sparti 1999; Carpita 2009 con bibliografia precedente. Per l'inventario della sua collezione vd. Spezzaferro 1996 e Benocci 1998, in particolare pp. 47-51.

<sup>1049</sup> Vd. Engass 1968, p. XIII e Loisel-Legrand 1997, p. 58.

<sup>1050</sup> Loisel-Legrand 1997.

<sup>1051</sup> Per la questione sull'identificazione di casa Angeloni si rimanda a Carpita 2009, nota 4 alle pp. 106-107.

<sup>1052</sup> Cfr. Bartoni 2012, in particolare pp. 53-75.

<sup>1053</sup> Vd. *ivi*, pp. 139-140. Per il II soggiorno romano vd. capitolo 4 in questa tesi.

<sup>1054</sup> Per l'elenco vd. Carpita 2009, p. 94 e note 11-16 alle pp. 107-108.

Sotheby's<sup>1055</sup>, possiamo solo propendere dubitativamente per una datazione al primo soggiorno romano. Lo stato di abbozzo di numerosi disegni, insieme alla possibilità di visionarne pochi, rende complesso attribuire con certezza l'interno album a un periodo circoscritto. Il modo corsivo di affrontare le figure, schizzate rapidamente, è, difatti, comune alla produzione grafica a penna dagli anni Trenta sino agli anni Cinquanta, se non, in alcuni casi, anche oltre. Non possiamo fare affidamento nemmeno alla vicinanza di casa tra Giovanni Benedetto e Francesco negli anni Cinquanta<sup>1056</sup>, perché, pur non trovandosi nelle immediate adiacenze, non potremmo di certo escludere che Grechetto abbia potuto frequentare il Museo Angelonio in un qualsiasi momento del suo primo soggiorno. Possiamo, dunque, solamente datare dubitativamente questo album al primo viaggio a Roma del genovese.

Un secondo esempio che prendiamo in esame è l'olio su carta tratto dall'*Amor Sacro e Amor Profano* di Tiziano (fig. 36 in capitolo 2)<sup>1057</sup>, quadro presente nella collezione di Scipione Borghese dagli inizi del secolo. Il risultato ottenuto dallo studio del dipinto non è quello di mera copia ma di reinterpretazione. La composizione si trova, difatti, ruotata in diagonale e mentre l'Amor Profano, ben vestito, regge con la mano destra lo scrigno che nell'originale è alla sua sinistra, l'Amor Sacro, nudo, è colto stavolta di spalle e con la lucerna nella destra piuttosto che nella sinistra. Anche il putto che mesce le acque della fontana-sarcofago risulta differente, quasi come se fosse rielaborato alla luce di una maggiore naturalezza e aderenza alla realtà. L'effetto generale è stato associato a quello corale di una specie di contraddanza<sup>1058</sup>, un allegro ballo di gruppo tipico delle classi meno abbienti e che nel corso del secolo finisce per sostituire il minuetto. Le figure, collocate in

---

<sup>1055</sup> Miriam Di Penta ha annunciato una pubblicazione su *Nuovi Studi* di un articolo a riguardo.

<sup>1056</sup> Cfr. Bartoni 2012, p. 139. Occorre osservare, d'altronde, che anche la zona di Sant'Andrea delle Fratte, dove il Nostro è documentato durante il primo viaggio romano (vd. *supra*), non è lontana da Via della Purificazione.

<sup>1057</sup> Per quest'opera vd. in catalogo n. B11.

<sup>1058</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 10 pp. 39-43.

contrapposto, quasi a specchiarsi l'una nell'altra, rileggono così con la festosità e l'allegria barocca del Castiglione l'esempio rinascimentale.

Un ultimo elemento imprescindibile per comprendere appieno l'empito dell'influenza romana sull'operato di Giovanni Benedetto è il suo legame con Gian Lorenzo Bernini (Napoli, 7 dicembre 1598- Roma, 28 novembre 1680)<sup>1059</sup>. Il rapporto diretto con lo scultore è testimoniato in primis dallo stupendo *Ritratto* (fig. 67) oggi a Palazzo Bianco<sup>1060</sup> che presenta Gian Lorenzo nella veste di un distinto gentiluomo, con la catena d'oro appesa al collo, la lattuga bianca e un cappello nero a larga tesa<sup>1061</sup>. Caterina Marcenaro, che lo ha reso noto nel 1965, ha sottolineato che l'esecuzione della tela è affidata a una tecnica pittorica "graffiata a mo' di gradina" che amplifica il calore del colore sanguigno con cui è realizzata<sup>1062</sup>: un *ductus*, quindi, che cerca di riportare sulla superficie del dipinto una modalità del tutto scultorea che Bernini sfrutta nel medesimo giro d'anni per ottenere un cromatismo più profondo e diffuso nei suoi marmi, simulando le impressioni di movimento e di luminosità della materia che sono più facilmente raggiungibili in pittura. Con l'avanzare degli studi si è stati in grado di riferire a Bernini stesso una serie di ritratti. E' sorprendente, come ha notato Bruno ancora riguardo il dipinto di Genova nel 1999, "la dipendenza stilistica e formale dai dipinti giovanili del Bernini"<sup>1063</sup> e cioè da quegli esemplari pittorici che Gian Lorenzo realizza a partire dalla metà degli anni Venti e soprattutto negli



67. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, anni Trenta del XVII secolo, olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco

<sup>1059</sup> Da ultimo vd. Volpi 2019 con bibliografia.

<sup>1060</sup> Per la scheda completa dell'opera si rimanda al n. A5 in catalogo.

<sup>1061</sup> L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 7 p. 107.

<sup>1062</sup> Marcenaro 1965, p. 13 e tav. XXV.

<sup>1063</sup> S. Bruno in *Gian Lorenzo* 1999, cat. 9 p. 299.

anni Trenta, proprio in concomitanza con il viaggio romano del Nostro<sup>1064</sup>. Bruno, in particolare, ha evidenziato le numerose somiglianze coi *Santi Andrea e Tommaso* della National Gallery di Londra (fig. 68), con cui l'opera genovese "condivide la tonalità calda del colore e la materia pittorica, qui ravvisabile nei filamenti del pennello che avanzano dalla prominenza del naso, curvano sui piani del volto seguendone la volumetria anche degli zigomi"<sup>1065</sup>. Ma già Longhi si è soffermato sulla questione in una lettera del febbraio



68. Gian Lorenzo Bernini, *Santi Andrea e Tommaso*, 1627, olio su tela, Londra, NG, inv. NG6381

1964 a Costantino Nigro: per lo studioso il dipinto è autografo del Castiglione, ritrae il Bernini e testimonia la vicinanza tra i due già all'altezza del 1633<sup>1066</sup>. Nella missiva vengono, inoltre, evidenziati i caratteri stilistici berniniani dell'opera, con un'anticipazione sugli esiti degli studi successivi. Nel 2006 Petrucci ha addirittura proposto di

riattribuire il dipinto di Palazzo Bianco a Gian Lorenzo stesso per la prossimità con i suoi modi<sup>1067</sup>. Vicinanza pittorica che non può altri spiegarsi se non come propinquità fisica e comunanza di frequentazione, e non solamente con l'eccellenza del Castiglione nella ritrattistica menzionata dal Soprani<sup>1068</sup> e tuttora da riscoprire<sup>1069</sup>.

Sul tema del volto di Bernini il Nostro ritorna durante il secondo soggiorno ma in calcografia (fig. 69)<sup>1070</sup>. L'acquaforte illustrata è stata variamente interpretata come autoritratto di

<sup>1064</sup> Sul problema della ritrattistica pittorica del Bernini vd. da ultimo con bibliografia precedente Ficacci 2017.

<sup>1065</sup> S. Bruno in *Gian Lorenzo* 1999, cat. 9 p. 299. Per la bibliografia aggiornata del quadro di Londra, reso noto da Martinelli (1950, pp. 95-97 e 104), si rimanda direttamente a L. Ficacci in *Bernini* 2007, cat. VI.4 pp. 208-209).

<sup>1066</sup> Per la trascrizione completa della lettera vd. Spione 2020, nota 22 p. 324. Se ne conserva una copia nella scheda scientifica dell'opera presso la direzione dei Musei di Strada Nuova.

<sup>1067</sup> Petrucci 2006, p. 367.

<sup>1068</sup> Soprani 1674, p. 224.

<sup>1069</sup> Cfr. Orlando 2020, pp. 18-21 e figg. 11-15.

<sup>1070</sup> Per l'opera vd. scheda n. C8 in catalogo.



Giovanni Benedetto<sup>1071</sup> o come discusso ritratto di Gian Lorenzo, anche se il recente ritrovamento del volto inciso del genovese nelle *Vite* del Soprani della Biblioteca Civica Aprosiana di Ventimiglia pare aver chiuso la questione<sup>1072</sup>. I tratti fisiognomici che quest'ultimo tramanda si discostano, difatti, sensibilmente dalla celebre aquaforte, nel cui ritratto sembra più ipotizzabile ravvedere le fattezze di Bernini piuttosto che quelle di Castiglione stesso. Che i due artisti abbiano frequentazioni altolocate ed erudite comuni è testimoniato dal ritratto che hanno lasciato entrambi, in *media* differenti, del letterato sarzanese Agostino Mascardi (figg. 40 e 41).



69. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini?*, 1647-1650 ca, aquaforte, Windsor, RCIN 830472

Nei *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano* del 1627, Agostino, all'interno del *Discorso ottavo* della parte terza intitolato *Della critica*, associa

l'eutrofizzazione della facoltà critica dei moderni alla loro debolezza creativa<sup>1073</sup>. La selva dei letterati "divenuti ciabattieri"<sup>1074</sup> è come la città di Roma che si riempie di botteghe di "que' miserabili rappezzatori di pietre vecchie, abbandonati dall'ingegno, e traditi dall'arte, poveri di disegno e d'inventione mendichi, [che] logorano l'età loro in rifar un naso all'uso di Tropea; in racconciar un gomito; in attaccar un dito, in somma in rattaconare con marmo nuovo le figure decrepite, con farne riuscire (come dicevano quei buoni homini) un panno tessuto à vergato"<sup>1075</sup>. L'unica eccezione è rappresentata da "la sola casa del Cavalier Bernino, che nell'età sua giovanile, con lo scarpello sà dar senso di vita alle pietre meglio, che non fece co'l canto favoloso Anfione"<sup>1076</sup>.

Agostino è l'artefice del programma iconografico dell'apparato trionfale realizzato in occasione della presa di possesso da parte di Urbano VIII del potere nel 1623<sup>1077</sup> ed è

<sup>1071</sup> Recentemente *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 25 pp. 65-66 Standring e Clayton lo hanno riproposto come "Presunto autoritratto".

<sup>1072</sup> De Cupis 2016-2017, pp. 79-80, fig. 11 p. 80. Il ritratto nelle *Vite* è stato inciso da Jean Fayneau. L'argomento è riproposto, con i succitati confronti, in Repetto 2020, cat. 6 pp. 286-287 e pp. 275-276.

<sup>1073</sup> Bellini 2002, p. 93.

<sup>1074</sup> Mascardi 1660, p. 431.

<sup>1075</sup> *Ivi*, pp. 430-431.

<sup>1076</sup> *Ivi*, p. 430.

<sup>1077</sup> Montanari 2016, p. 36 con bibliografia.



indubbia l'influenza che il capolavoro del ligure, *Dell'Arte historica*, ha sull'immagine di Gian Lorenzo che ci è stata trasmessa dalla biografia del Baldinucci.

Come riconosce Tomaso Montanari: "Egli sembra del tutto allineato alla tradizione classico-umanistica che era stata rilanciata autorevolmente nell'Arte Istorica di Agostino Mascardi, dove si era ribadita la netta divisione di compiti fra lo scrittore di storia e lo scrittore di biografie [...]. Adattate alle vite degli artisti, le prescrizioni rimesse in circolo da Mascardi andavano infatti intese come esortazioni a trascurare le opere (perfetti equivalenti delle guerre nelle biografie dei generali), nonché i problemi strettamente artistici, e a concentrarsi invece sulle azioni morali dell'uomo"<sup>1078</sup>. La ripresa dei modelli berniniani e la conseguente libera reinterpretazione diventano, a partire dagli anni Trenta, costanti della

produzione grafica e pittorica del Grechetto, che pare riferirsi e confrontarsi spesso con i prototipi elaborati da Gian Lorenzo (fig. 38 del capitolo 2). Un esempio fra tutti è il foglio a penna con *Donne e bambini di fronte a una tomba* (fig. 70)<sup>1079</sup>, che l'artista ripropone successivamente a olio su carta. Il genovese riprende la *Tomba della Contessa Matilde di Canossa* eretta nella basilica vaticana tra il 1633, quando lo scultore ottiene la commissione, e il 1637, quando il sepolcro è svelato<sup>1080</sup>, anche se il Bernini specifica solo nel 1644<sup>1081</sup> i lavori personalmente eseguiti e quelli lasciati alla bottega, avocando a sé la paternità totale del monumento. Collocando la statua regale e il sarcofago su una lunga linea diagonale e rialzandoli su di una elevata



70. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Donne e bambini di fronte a un'erma*, 1635-1637 ca, penna e inchiostro bruno su carta, Windsor, RCIN 903797

<sup>1078</sup> *Ivi*, pp. 65-66.

<sup>1079</sup> Per l'opera vd. scheda n. B17 in catalogo.

<sup>1080</sup> Si rimanda a M. G. Barberini in *Bernini* 2017, cat. VIII.2 pp. 264-267 con bibliografia precedente.

<sup>1081</sup> Pollak 1928-1931, II, pp. 204-215.

base, Castiglione conferisce alla scena ariosità e slanciatezza. Vi aggiunge, però, accanto un'erma e un grande vaso all'antica e dispone frontalmente una folla di figure oranti all'interno di un'area boschiva. Il soggetto originale risulta quindi trasmutato e ricondotto, per l'ennesima volta, a una lettura misterica ed ermetica.

In chiusura di questa rassegna varrà la pena ricordare che il circuito altolocato in cui si muove Castiglione e che si può spiegare, per un giovane pittore, solo con la protezione della *Natio* di provenienza e degli alti e colti ranghi genovesi, è dichiarato dalle circostanze in cui sono collocate tre opere: il cosiddetto *San Pietro che piange nel deserto* elogiato nel 1634 all'interno de *L'Apollò* di Ottavio Tronsarelli, l'incisione Pignatelli (fig. 71) e la tela con il *Viaggio di Abramo* per la famiglia Rondinini. Mentre alla prima è stato dedicato il paragrafo successivo, cui si rimanda per la trattazione completa dell'argomento, in questa sezione conclusiva ci si occuperà delle restanti.

In occasione della Pentecoste 1633, nella cappella papale del Palazzo del Quirinale, il giovane Antonio Pignatelli, allievo del Collegio di Propaganda, pronuncia, come da tradizione, un'orazione in latino alla presenza del pontefice Urbano VIII. L'argomento del discorso si concentra sulla propagazione della fede cattolica nel mondo, commemorata proprio dalla festività della



71. C. Audran (incisore), Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (inventore), *Antiporta per L'ORATIO DE S. SPIRITU ADVENTU AD SANCTISS D. N. URBANUM VIII PONT. OP. MAX. HABITA IN SACELLO PONTIFICUM QUIRINALI A D. ANTONIO PIGNATELLO NEAPOLITANO SEN. ROM. CONUICT. Romae, Francisci Corbelletti MDCXXXIII, 1633, Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Misc. 1383 (Misc. In 4°590)*

Pentecoste, quando la Chiesa cattolica celebra l'avvio del suo compito di evangelizzazione tra le masse. All'epoca Antonio è un alunno tra gli altri, ma alla fine del secolo, dopo una sfavillante carriera, ascenderà al soglio petrino col nome di Innocenzo XII<sup>1082</sup>. Il suo discorso, dal titolo di *Oratio de S. Spiritus adventu ad Sanctiss. D. N. Urbanum VIII Pont. Op.*

<sup>1082</sup> Su di lui vd. da ultimo Montesano 2019. Cinelli Calvoli, Sancassani 1747, p. 70 ricordano questo discorso e riassumono brevemente le tappe del suo *cursus honorum* dai sette anni di nunziatura a Firenze fino all'elezione al pontificato.

*Max. habita in sacello pontificum Quirinali a D. Antonio Pignatello Neapolitano Sem. Rom. Conuict.*, viene stampato dall'editoria romana di Francesco Corbelletti e presenta un'antiporta incisa da Charles Audran (Parigi, 1594- 1674) su disegno, perduto, di Castiglione<sup>1083</sup>. Questa è la prima, e per ora unica, testimonianza di committenza editoriale specifica per il genovese<sup>1084</sup>. Si tratta, dunque, di una commessa di rilievo, se apre un discorso pronunciato da un promettente allievo dell'istituto gesuita in presenza dello stesso Santo Padre. Tale occasione non può spiegarsi se non con l'introduzione dell'artista in una delle cerchie di alto lignaggio vicine ai Barberini. Non è altrimenti possibile chiarire come un pittore quasi sconosciuto, giovane e appena dopo un anno del suo arrivo nell'Urbe, sia scelto per una commissione di grande levatura.

La composizione si basa sull'antitesi fuoco-acqua centrale nella visione del profeta Daniele riportata ai versetti 9-10 del capitolo 7 del libro omonimo<sup>1085</sup>. Il discorso del Pignatelli è costruito proprio sul contrasto tra fiume di fuoco e fiume di acqua: se l'acqua è l'elemento fondamentale per la vita sulla terra, ben più salutare per l'animo umano è il fiume di fuoco che nasce dal cuore di Dio ("alimentum enim ab igne, non ab aqua capere debuit beatum hoc viridiarum"<sup>1086</sup>) e che si trasforma per il credente nella fonte inesauribile della vita eterna.

L'incisione si presenta come la perfetta riproposizione del testo biblico e della seguente reinterpretazione datane dall'oratore, così da connettere magistralmente Antico e Nuovo Testamento. Dall'alto della Sua postazione, il Padre Eterno, con la barba bianca "come lana"<sup>1087</sup> e i paramenti regali, assiso su di un trono con ruote fiammeggianti, rilascia dalla Sua bocca il fiume di fuoco (indicato anche dall'iscrizione "Fluvius Igneus"), che ricade sulle figure allegoriche in primo piano. Queste rappresentano i quattro continenti- e per metonimia le "mille migliaia" del testo biblico e le "quattuor terrae partes" dell'orazione-, piegati tramite la predicazione gesuita alla fede cattolica. Essi sono colti, ognuno con i propri attributi, a ricevere l'amore divino: l'Africa, a sinistra, con la zanna d'elefante sulla

---

<sup>1083</sup> Per l'opera vd. anche scheda n. C1 in catalogo. Per le antiporte dei testi barocchi vd. Barberi 1982.

<sup>1084</sup> G. Rotondi Terminiello in *Il Genio* 1990, cat. 94 pp. 235-237.

<sup>1085</sup> Daniele 7, 9-10: "lo continuavo a guardare, quand'ecco furono collocati troni e un vegliardo si assise. La sua veste era candida come la neve e i capelli del suo capo erano candidi come la lana; il suo trono era come vampe di fuoco con le ruote come fuoco ardente. Un fiume di fuoco scorreva e usciva dinanzi a lui, mille migliaia lo servivano e diecimila miriadi lo assistevano. La corte sedette e i libri furono aperti".

<sup>1086</sup> La citazione è in G. Rotondi Terminiello in *Il Genio* 1990, cat. 94 p. 236.

<sup>1087</sup> Nel testo originale i capelli sono puri come lana, ma, dal momento che nell'antiporta essi sono nascosti dalla corona, l'artista sceglie di dare maggior risalto alla barba, per metonimia bianca anch'essa.

spalla e un groviglio di serpenti ai suoi piedi; l'America, a destra, come un indio dalla carnagione scura; l'Asia, a terra sulla destra, ricoperta di gioielli e vestita esoticamente; infine l'Europa, l'unica che può concedersi di osservare direttamente Dio. La preminenza affidata a quest'ultima- perché è da lei che promana il messaggio cristologico al resto dell'umanità attraverso i missionari- è sottolineata anche dal fatto che ella viene colta mentre poggia il proprio piede su un globo terrestre, posto al centro, sul quale ben si distinguono le api dei Barberini. La sfera è sormontata dalla tiara papale e dalle chiavi pontificie e in sua corrispondenza viene collocato un putto che regge una cornucopia, simbolo dell'abbondanza dei frutti dello Spirito Santo, che da fuoco si trasforma in acqua salvifica e rigeneratrice.

Una ricevuta del 26 gennaio 1634 testimonia i contatti tra la famiglia Rondinini e il Nostro<sup>1088</sup>. Giovanni Benedetto riceve, difatti, la caparra di dieci scudi dei sessanta previsti per due quadri in tela d'imperatore. Ne eseguirà, tuttavia, solamente uno. Quest'ultimo, al momento non individuabile, è citato negli inventari del 1662 e del 1741 e in un riscontro del 1744 come "la partenza d'Abramo con tutta la sua Famiglia, e Bestiame"<sup>1089</sup>. Loredana Lorizzo, cui si deve la pubblicazione del documento, ipotizza che la partenza alla volta di Napoli del 1635 abbia impedito al genovese di completare la commissione<sup>1090</sup>. Il ritrovamento della carta conferma la tesi di un pittore protetto dalla propria Nazione e attivo per una ristretta cerchia di eruditi dalla cultura eterodossa.

Alessandro Rondinini, figlio di Natale, avvocato concistoriale, e consorte di Felice Zacchia, è legato ai membri dell'Accademia dei Lincei, coi quali condivide la passione per le indagini naturalistiche<sup>1091</sup>. Tra gli anni venti e trenta del Seicento, e comunque prima della morte nel 1639, il nobile si dedica a un'intensa attività di mecenatismo e collezionismo: nel suo libretto dei conti appaiono, tra i tanti, i nomi di Angelo Caroselli, Alessandro Algardi, Pieter van Laer, Claude Lorrain, Giovanni Lanfranco, Francesco Albani e persino Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona<sup>1092</sup>. Un personaggio, dunque, "al limite tra libertinismo, scienza

---

<sup>1088</sup> Lorizzo 2015, pp. 61-62 e 65 (Appendice Documentaria) per la trascrizione completa: Archivio Storico Capitolino di Roma Capitale, Archivio Capranica, Archivio Rondinini, b. 1451, fasc. 1, fogli sciolti. Cfr. anche Giometti, Lorizzo 2019, pp. 45-46.

<sup>1089</sup> Giometti, Lorizzo 2019, p. 45 e nota 155.

<sup>1090</sup> Lorizzo 2015, p. 62.

<sup>1091</sup> Per la figura di Alessandro Rondinini si rimanda ancora *ibid.* e a Giometti, Lorizzo 2019, pp. 37-72.

<sup>1092</sup> Oltre agli importanti articoli già citati, in cui si danno conto delle ultime novità emerse dai documenti e a cui si rimanda per una bibliografia completa sulle singole commissioni, sulle collezioni di dipinti di palazzo Rondinini vd. Salerno 1965 e sulle sculture antiche Candilio, Benedetti 2011.

sperimentale, interessi teatrali e sorvegliato classicismo”<sup>1093</sup>, sposo dal 1610 di Felice Zacchia, colta e devota nobildonna ligure, cui si deve nel 1634- lo stesso in cui il Nostro appare tra le ricevute del marito- la committenza di una tela di ambito stregonesco al Bamboccio, riflesso dei comuni interessi dei due coniugi<sup>1094</sup>.

Balza agli occhi l’origine genovese di Felice: evidentemente la famiglia Rondinini può aver costituito un appiglio nell’Urbe per gli artisti della Superba<sup>1095</sup>. Ciò si evince anche dal fatto che pochi anni prima i due nobili sono stati ospiti di Sinibaldo Scorza<sup>1096</sup>, tra i maestri e riferimenti del giovane Grechetto a Genova. Giovanni Benedetto può, quindi, aver giovato sia del tramite della terra natia verso cui la famiglia si rivolge benevolmente, sia di conoscenze in comune. A quella appena citata dell’animalista Scorza, Castiglione potrebbe aver aggiunto quella di Charles Audran<sup>1097</sup>, con il quale, come già ampiamente approfondito, ha collaborato l’anno precedente per l’incisione Pignatelli. L’incisore risulta, infatti, aver trasposto nel 1633 l’*Allegoria dell’Accademia Partenia* con dedica al cardinale Antonio Barberini da un disegno del Berrettini, pagato da Alessandro Rondinini più di venti scudi<sup>1098</sup>.

La famiglia è, inoltre, ricordata da Francesco Angeloni<sup>1099</sup>, presso il quale sono conservati i disegni dei Carracci studiati anche dal Nostro<sup>1100</sup>, le cui parole rivelano un’approfondita amicizia con i due nobili, sancita dal dono di una medaglia raffigurante Antinoo<sup>1101</sup>.

Nonostante allo stato attuale degli studi sia impossibile identificare il dipinto Rondinini, la ricevuta documenta, completa e supporta ulteriormente la tesi, esposta più volte in queste pagine, che Castiglione si muova per il tramite di legami connessi al mondo genovese e si adoperi per una rete di committenti caratterizzati da una curiosità intellettuale anticonformista.

### **3.6 Un documento inedito per il *San Pietro che piange nel deserto***

---

<sup>1093</sup> Lorizzo 2015, p. 64.

<sup>1094</sup> *Ivi*, pp. 62-64. Vd. anche Barberini 2013 e Frascarelli 2016, pp. 122-123.

<sup>1095</sup> Giometti, Lorizzo 2019, p. 46.

<sup>1096</sup> *Ibid.*

<sup>1097</sup> Lorizzo 2015, nota 62 p. 71.

<sup>1098</sup> *Ivi*, p. 61 e fig. 9 p. 62. Vd. anche Giometti, Lorizzo 2019, p. 44 e fig. 14 p. 45. Sulla committenza cfr. anche Rice 1998, pp. 192 e ss. cui si rimanda per la bibliografia.

<sup>1099</sup> Angeloni 1641, pp. 86-87, 96, 276-278, 313. Cfr. Giometti, Lorizzo 2019, pp. 47-48.

<sup>1100</sup> Vd. *supra* in questo paragrafo.

<sup>1101</sup> Angeloni 1641, p. 164. Cfr. Giometti, Lorizzo 2019, p. 48 per l’esemplare.

Nel 1634 esce a Roma, con il marchio dell'editoria di Francesco Corbelletti, la raccolta di componimenti poetici di Ottavio Tronsarelli (Gallese, 1598 ca- Roma, 1646)<sup>1102</sup> intitolata *L'Apollo*. Il volume miscelaneo riunisce perlopiù liriche non destinate alla musica, ma anche due cantate e un piccolo melodramma. Tra le poesie, è presente anche un elogio di un quadro del Castiglione, "S. Pietro penitente nel deserto è consolato da gli Angeli Pittura del Castiglioni":

"S'a l'hor, che poggia da le salse sponde,  
O' Castiglioni, il Regnator del giorno,  
Mirai su'l lido di tesori adorno  
Far la Perla di se pompose l'onde.  
E, s'altrove di piante erme, infecunde  
Vidi farsi il Diserto aspro soggiorno;  
Qui flebil per te Piero ha perle intorno,  
E le selve son d'Angeli feconde.  
Non più ne'boschi errar scorgo l'orrore;  
Né spander rai presso ceruleo gelo  
Di perla Oriental puro candore.  
Vince la tua virtude il Rè di Delo;  
Poscia ch'al tuo pennello, al tuo colore  
Ha perle il Bosco, & il Diserto è Cielo"<sup>1103</sup>.

La lirica è struttura su una serie di figure retoriche volte a concatenare più immagini tra loro e su una serie di corrispondenze, come l'associazione tra l'acqua marina che riluce al sorgere del sole e lo sfavillio delle lacrime di San Pietro, trasformate in perle. L'apparizione degli angeli, che arrivano ad affollare festanti il deserto diventato selva, in concomitanza con l'aurora, tramuta

72. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Lacrime di San Pietro o San Pietro che piange nel deserto*, 1633-1634, olio su tela, collezione privata



<sup>1102</sup> Sui rapporti tra Tronsarelli e l'arte vd.: Lafranconi 1998; Lafranconi 2003; Terzaghi 2016b; Terzaghi 2017b; Federici 2017; Morelli 2020, cui si rimanda per gli ultimi aggiornamenti sulla biografia del letterato.

<sup>1103</sup> Tronsarelli 1634, p. 280.

l'orrore notturno in trepidante speranza. Alla presenza del sole nascente, "Rè di Delo", le lacrime del santo si convertono in perle rilucenti associate alla prima rugiada dei boschi, e il deserto diventa cielo in terra. La catena di immagini visive che il poeta descrive è costituita da una serie di fotogrammi collegati tramite la metamorfosi tipicamente seicentesca di un elemento in un altro, in un intreccio in cui a trionfare è l'impatto cromatico che il pennello del pittore ha saputo ottenere dominando magistralmente il colore.

Il tema non è nuovo: a partire dal periodo posttridentino, nel rimpianto di Pietro per aver negato di conoscere il suo Maestro e per il tradimento avvenuto proprio durante il processo a quest'ultimo è vista un'allegoria della penitenza. Il pentimento dell'apostolo è così affrontato negli scritti di vari gesuiti e di letterati nel secondo Cinquecento e nel primo Seicento<sup>1104</sup>.

Nel 1990 Standring associa per la prima volta, su comunicazione scritta di Franca Camiz<sup>1105</sup>, alla composizione scritta il dipinto del Grechetto che egli stesso ha pubblicato qualche anno prima nel 1985<sup>1106</sup>.

---

<sup>1104</sup> Per i gesuiti vd. Bellarmino e Mastrilli (Male 1932, pp. 66-67). Per i letterati, oltre Tronsarelli, si ricordi Luigi Tansillo (vd. oltre nel testo) con il suo volume *Lagime di San Pietro* del 1587 (Fucilla 1939) sulla base del quale Orlando di Lasso compone venti madrigali e un mottetto conclusivo tra il 1594 e il 1595. Sull'argomento cfr. anche con bibliografia Torre 2012, Gabrielli 2013 e soprattutto Gallo 2013a e *Id.* 2013b, pp. 7-44. Tra gli altri, anche Girolamo Aleandro il Giovane, letterato Umorista amico del Mascardi, si ispira all'argomento, eliminando il riferimento all'episodio evangelico, nel 1590 per comporre *Le lagime di penitenza, a imitazione di sette Salmi penitenziali*, pubblicate poi a Roma nel 1623 (Aleandro 1623). Su di lui vd. anche paragrafo 4.7 in questa tesi.

<sup>1105</sup> T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 3 pp. 61-63: "La fortuna letteraria di questo soggetto [del San Pietro penitente] è documentata dagli scritti di molti teologi della controriforma [...] come pure da quelli di alcuni letterati, ad esempio Luigi Tansillo [...] e Ottavio Tronsarelli, un poeta legato al circolo dei Barberini che nel 1634 pubblicò un volume di versi dal titolo *l'Apollo*, nel quale una lirica/poesia appare dedicata a questo dipinto (comunicazione scritta di F. Camiz, 1989). Se il poemetto del Tronsarelli si riferisce, come penso, a questo dipinto, offre un termine post *quem* per datare quest'opera che, per le sue caratteristiche stilistiche, non è difficile collocare cronologicamente poiché è affine al *Viaggio di Giacobbe* del 1633 [...]". Vd. anche Standring 1990, nota 19 p. 25: "Vorrei ringraziare Franca Camiz, che sta redigendo un articolo sull'*Apollo* di Tronsarelli, per avermi segnalato il poema intitolato *San Pietro penitente nel deserto e consolato dagli Angeli Pittura del Castiglioni* (p. 280). Tronsarelli potrebbe essere stato presentato al Castiglione tramite l'Accademia di San Luca, dove alcuni documenti da me trovati (busta n. 69, folio 103, foglio slegato) indicano che il poeta era uno dei maggiori sostenitori dell'Accademia". Per il Grechetto all'interno dell'Accademia di San Luca vd. da ultimo Rotatori 2020, pp. 305-306 con bibliografia precedente.

<sup>1106</sup> Standring 1985.

*Le lacrime di San Pietro o San Pietro che piange nel deserto* (fig. 72)<sup>1107</sup> è citato da Blunt, che nel 1966 ha velocemente liquidato il dipinto all'epoca in palazzo Ruspoli, non pubblicandolo, come Baciccia<sup>1108</sup>.

Nel 1985, in una *short notice* sul *Burlington Magazine*, Standring pubblica la tela come opera del Grechetto, datandola al primo soggiorno romano per via dei possibili confronti con il *Viaggio di Giacobbe* del 1633.<sup>1109</sup> Anche la firma ("IO: BENEDITTUS/CASTILIONUS/IANUENSI.") viene ritenuta autografa, vista la somiglianza con quella del dipinto di New York, prima che un più recente restauro la rimuova<sup>1110</sup>. Lo studioso propone come modelli il Poussin dei *Sette Sacramenti*, e in particolare del *Sacerdozio* (1636-1637), e un'incisione del 1621 del Ribera che affronta il medesimo soggetto<sup>1111</sup> e dubitativamente suggerisce che l'opera possa essere realizzata durante il misterioso soggiorno napoletano, con una datazione intorno alla metà del IV decennio del XVII secolo<sup>1112</sup>. Nel breve articolo sono associati anche due disegni a penna di Windsor, il *Pan e Siringa* (fig. 61) e *Agar e l'angelo* (fig. 73)<sup>1113</sup>, entrambi recentemente riconosciuti come di De Leone<sup>1114</sup>. L'autore rammenta, inoltre, che il popolare volume controriformato di Luigi Tansillo, *Lagrime di San Pietro* (1587), è inventariato nella biblioteca di Giovan Battista Paggi al momento della morte di quest'ultimo<sup>1115</sup>.

Nel 1990, Standring ritorna sulla questione nella scheda che dedica al dipinto esposto al pubblico in occasione della mostra sul Grechetto all'Accademia Ligustica di Genova. In quella sede afferma, dopo la revisione svolta da Mary Newcome-Schleier sull'attività dei seguaci del Castiglione, che i due disegni di Windsor sopracitati dovrebbero essere riattribuiti a Clemente Bocciardo<sup>1116</sup>. Ricorda che al momento è possibile risalire alla storia collezionistica del dipinto solo fino al 1708, quando Giuseppe Ghezzi vede un "Santo con gloria d'angeli, da imperatore, Giovanni Benedetto Castiglione" nella terza stanza del

---

<sup>1107</sup> Per questa stupenda foto a colori sono debitore alla Dottoressa Maria Celeste Cola, che l'ha gentilmente fornita, avendola pubblicata per la prima volta a colori nel suo approfondito studi sui Ruspoli (Cola 2018, fig. 180 p. 365). Per la bibliografia aggiornata sulla tela vd. scheda n. A3 in catalogo.

<sup>1108</sup> Blunt 1966a, p. 63.

<sup>1109</sup> Standring, 1985, p. 160 e figg. 45-46 pp. 162-163.

<sup>1110</sup> Di Penta 2016, cat. Q.52 p. 114.

<sup>1111</sup> Standring 1985, fig. 47 p. 163.

<sup>1112</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>1113</sup> *Ivi*, figg. 43-44 p. 162. Il foglio è stato presentato per la prima volta in Blunt 1954, cat. 19 p. 30.

<sup>1114</sup> Di Penta 2016, cat. D.41 e D. 44 pp. 166 e 167.

<sup>1115</sup> Standring 1985, nota 3 p. 160.

<sup>1116</sup> T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 3 p. 63.



palazzo di Francesco Maria Ruspoli Marescotti, marchese di Cerveteri<sup>1117</sup>, e lo sceglie per una esposizione a San Salvatore in Lauro<sup>1118</sup>.

Nel 2016, nella sua monografia su De Leone, Miriam Di Penta attribuisce il dipinto, nel frattempo passato in un'altra collezione privata, e i disegni ad esso connessi, a quest'ultimo pittore<sup>1119</sup>. La studiosa sostiene che numerosi elementi stilistici riscontrabili nel quadro quali i colori, le fisionomie dei volti, i puttini, la vegetazione e le rocce, la rimozione della firma apportata da un recente restauro e la somiglianza compositiva col foglio di *Agar e l'angelo*, facciano propendere per la mano del De Leone. Secondo la storica dell'arte le tre matrici differenti presenti nella pittura ("poussinismo, specie per quel che riguarda la palette chiara e ariosa, e allo stesso tempo [...] uno stile vicino al Castiglione, ma secondo una composizione derivata da un'incisione di Ribera del 1621"<sup>1120</sup>) giustificano pienamente un'attribuzione al napoletano.

La conoscenza dell'incisione non può, tuttavia, essere un elemento di discriminazione, vista la diffusione delle stampe e tenendo soprattutto conto non solo dell'estrema attenzione che il genovese pone nei confronti dell'attività grafica<sup>1121</sup>, ma anche del fatto che Grechetto potrebbe aver conosciuto tale iconografia già in casa del maestro Paggi, dove è documentata una grande collezione di disegni e stampe<sup>1122</sup>. L'iconografia delle "Lacrime di san Pietro", inoltre, si è diffusa e ha acquistato una certa notorietà grazie ai dipinti dei pittori caravaggeschi<sup>1123</sup>.

È pur vero che l'opera originale di Castiglione, ricordata dal Tronsarelli, deve avere un discreto successo e circolare come prototipo. E' quindi ipotizzabile che il disegno citato (fig. 73), che riprende la composizione del dipinto e la modifica nei personaggi, possa essere una libera variazione del De Leone (e quindi né una copia da né uno studio) sul dipinto del Castiglione.

---

<sup>1117</sup> De Marchi 1987, p. 229.

<sup>1118</sup> Briganti 1991, p. 259.

<sup>1119</sup> Di Penta, cat. Q.52 pp. 113-114 e D.41 e D.44 pp. 166-167.

<sup>1120</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>1121</sup> Sull'argomento vd. paragrafo 3.8 e anche capitolo successivo.

<sup>1122</sup> Cfr. *supra*, paragrafo 2.5.

<sup>1123</sup> Vd. oltre.

Nella sua eccellente disamina sulla famiglia Ruspoli, Maria Celeste Cola approfondisce la storia collezionistica della tela<sup>1124</sup>.

Il 24 maggio 1703 Francesco Maria Ruspoli acquista un lotto di quattrocento dipinti da Girolamo Curzio Clementini di Amelia<sup>1125</sup>. Quest'ultimo ha ottenuto tale quantità di opere come risarcimento di una causa civile intercorsa con Carlo Antonio Galliani (documentato tra il 1650 e il 1701), collezionista di disegni e dipinti e pittore con una bottega in via del Corso, noto anche come Carlo Antonio degli occhiali<sup>1126</sup>. Nel suo testamento del 2 maggio



73. Andrea De Leone, *Agar e l'angelo*, anni '30 del XVII secolo, penna e inchiostro su carta, Windsor, RCIN903996

1701 il Galliani dispone la vendita dei suoi beni per saldare i debiti con Clementini<sup>1127</sup>, suo vicino di casa nel palazzo dei Toscanella in via Gregoriana<sup>1128</sup>. Tra i dipinti acquistati ve ne sono anche undici attribuiti a Poussin, tra i quali una *Assunzione della Vergine*<sup>1129</sup>, altra versione di quella celebre di casa Giustiniani, e che nell'inventario Ruspoli del 1829 è ricordata in coppia con il *San Pietro che piange* del Grechetto<sup>1130</sup>. Il primo dipinto, ora in collezione privata, è stato considerato come copia da Poussin e la Cola accarezza l'ipotesi che possa essere di mano del Castiglione<sup>1131</sup>. L'autrice ipotizza che la tela potrebbe essere collocata,

<sup>1124</sup> Cola 2018, p. 364 e fig. 180 p. 365.

<sup>1125</sup> *Ivi*, p. 356. L'acquisto deve aver fatto clamore se è ricordato anche nel *Diario* di Francesco Valesio (Valesio 1977-1979; II, p. 599 alla data del 24 maggio 1703). La compera è preceduta da un atto notarile (ASR, 30 *Notai Capitolini*, Uff. 4, notaio Dominicus Ioacchinus, vol. 308, II parte, ff. 156r e ss.).

<sup>1126</sup> Cola 2018, pp. 356-357. Per i disegni di Galliani vd. Hattori 1998, pp. 179-208. Per i dipinti cfr. Coen 2010, I, pp. 45-47 e II, pp. 337-348. Su di lui come primo maestro di Bartolomeo Chiari vd. anche Pascoli 1730-1736, p. 287 e note 2-3 pp. 291.

<sup>1127</sup> Cola 2018, p. 357. Per il testamento: ASR, 30 *Notai Capitolini*, Uff. 4, notaio Dominicus Ioacchinus, vol. 754, *Testamenta*, ff. 74r e ss.

<sup>1128</sup> Vd. Curti 2009-2010, pp. 335-337 e Bartoni 2012, pp. 204-205 e 445-446.

<sup>1129</sup> Cola 2018, p. 360 e fig. 178 p. 362. La tela è così ricordata nell'atto di vendita: "Un altro in tela d'imperatore rappresentante l'Assunzione della Beatissima Vergine originale di Nicolò Pussino con cornice nera à due ordini dorata" (ASR, 30 *Notai Capitolini*, Uff. 19, notaio Antonius Bonifacius Senepa, vol. 514, ff. 425r e ss.).

<sup>1130</sup> Cola 2018, p. 364. Il quadro del Castiglione è ritenuto di Gaulli: "Numero due quadri uno rappresentante l'Assunta e l'altro San Pietro con cornice dorata di Gaulli detto Baciccio" (ASR, 30 *Notai Capitolini*, Uff. 19, notai Camillo Gallesani, vol. 787, f. non numerato).

<sup>1131</sup> Cola 2018, p. 364.

sulla base dei riscontri con un disegno del genovese reso noto da Standring<sup>1132</sup>, nel secondo periodo romano, quando l'artista è nella bottega del Peri<sup>1133</sup>. Del secondo, la studiosa riporta l'attribuzione al genovese e ne ricorda la presenza nell'inventario Ruspoli del 1731 ("la storia d'Eliseo originale di Benedetto Castiglione") con una stima di 80 scudi secondo la valutazione di Marco Benefial<sup>1134</sup>. La Cola è così riuscita a risalire la chiglia degli spostamenti collezionistici fino all'inizio del XVIII secolo, quando l'opera è custodita in casa Galliani.

In questa sede pubblichiamo per la prima volta una citazione testamentaria che aiuta a collocare l'opera del Castiglione alla metà del Seicento, elemento questo che si aggiunge alla citazione del dipinto nel testo poetico del 1634, e alla descrizione di Giuseppe Ghezzi del 1708 anch'essa da non sottovalutare.

Rendiamo noto nell'Appendice Documentaria il testamento del 30 ottobre 1648 di un certo Pietro Muzii romano figlio di Achille Muzii<sup>1135</sup>.

Com'è possibile evincere da una serie di documenti del fondo della Camera Capitolina (o Archivio Segreto di Campidoglio) e per cui siamo grati alla Dottoressa Cristina Falucci, Achille Muzii da Bergamo ottiene la cittadinanza romana l'11 dicembre del 1612<sup>1136</sup>. Il 4 aprile del 1605, sette anni prima del rilascio della cittadinanza, acquista quattro luoghi del Monte Annona da un certo Silverio Scotti<sup>1137</sup>. Il 22 maggio 1623 fa testamento, istituendo suo figlio Pietro Muzii come erede universale<sup>1138</sup>, prima di spirare cinque giorni dopo, ossia

---

<sup>1132</sup> Conferenza di T. J. Standring *Castiglione's etching. The Genius of Castiglione* tenuta nella giornata di studi del 17 maggio 2013 presso l'Istituto Austriaco di Roma *Pittori del dissenso* a cura di S. Albl, G. M. Weston e A. V. Sganzerla.

<sup>1133</sup> *Ibid.* La tela viene presentata solo come copia da Poussin con una data intorno al 1650. Non avendo avuto la possibilità di vedere direttamente un quadro così problematico non ci si può esprimere sulla questione. Per ora, dunque, la si accetta semplicemente come copia da Nicolas Poussin di un artista non identificato. Da notare, però, che l'accostamento a Poussin, anche attraverso copie dallo stesso, venga collocato nel momento in cui Castiglione, come detto, è a bottega del Peri e deve immettere sul mercato dei dipinti facilmente vendibili. Per il secondo soggiorno romano vd. in questa tesi capitolo 4. Per i rapporti con Peri si rimanda ora a Lorizzo 2010, pp. 25, 28, 47-48, 52 e al paragrafo 4.4 del prossimo capitolo.

<sup>1134</sup> Cola 2018, p. 364. Per la stima: ASR, *30 Notai Capitolini*, Uff. 19, notaio Antonius Bonifacius Senepa, vol. 514, f. 425r e ss.

<sup>1135</sup> Appendice Documentaria n. 1.7: ASR, *30 Notai Capitolini*, notaio Pacicchellus Franciscus, (ex ufficio 11) ufficio 18, 30 ottobre 1648, ff. 356r-358v. Ringrazio per questa segnalazione la mia amica e collega Kelly Galvagni.

<sup>1136</sup> Archivio Storico Capitolino di Roma Capitale (d'ora innanzi ASC), *Cred.* I, tomo 32, f. 43 e *Cred.* I, tomo 2, f. 36. Sono immensamente grato alla Dottoressa Cristina Falucci per avermi aiutato nell'individuare notizie in archivio su Achille e Pietro Muzii e nell'identificare il meglio possibile questi personaggi.

<sup>1137</sup> ASC, *Cred.* II, tomo 112, f. 154.

<sup>1138</sup> ASC, *Cred.* II, tomo 20, f. 359.

il 27 maggio dello stesso<sup>1139</sup>. “Pietro Muzii di Castello”, cioè abitante nel quartiere intorno a Castel Sant’Angelo, è uno dei tre Conservatori della Camera Capitolina assieme a Lelio Alli di Trevi e Giulio Cesare Panichi di Parione dal 1 aprile al settembre del 1640<sup>1140</sup>. Il suo nome risulta anche nel trasferimento di tre luoghi del Monte della Carne a Settimia Condofoli Biondi il 22 febbraio 1630<sup>1141</sup> e nel mandato *de describendo* di cinque luoghi del Monte Sussidio d’Ungheria in suo credito del 17 agosto 1637<sup>1142</sup>.

Se scorriamo il suo testamento, siamo in grado di ricostruire i vincoli parentali: sua moglie si chiama Agnese, sua suocera Diana Donati, suoi cognati sono Pietro Paolo Salamonio ed Elisabetta Bonesiis.

Tra le ultime volontà vergate da Pietro vi è quella di lasciare “alla Sig.ra Diana Donati sua/ Dilettissima socera il quadro di Gio. benedetto/ Genovese del S. Pietro piangente con sua/ cornice d’oro”<sup>1143</sup>. Questa dicitura permette, perciò, di collocare il quadro del Castiglione celebrato da Ottavio Tronsarelli alla metà del secolo in casa Muzii. Non siamo, però, in grado di dire come vi sia giunto, ovvero se la tela sia stata ottenuta in un secondo tempo, dopo la dedicazione della poesia del 1634, o se invece lo sconosciuto committente sia da identificare in qualche membro di casa Muzii, forse proprio in Pietro, che porta lo stesso nome dell’apostolo.

La statura sociale e politica di Pietro ci è rivelata, dopotutto, dall’incarico di Conservatore di Roma nell’anno 1640, ovvero di magistrato designato dal pontefice a rappresentare il Senato e il popolo romano all’interno di un tribunale, il Tribunale dei Conservatori appunto, che ha, tra gli altri, potere in materia giudiziaria e amministrativa.

---

<sup>1139</sup> ASC, *Cred.* III, tomo 29, f. 166.

<sup>1140</sup> ASC, *Cred.* I, tomo 33, f. 217v per la nomina e ASC, *Cred.* VI, tomo 33, f. 147v per la conferma fino al settembre di quell’anno.

<sup>1141</sup> ASC, *Cred.* II, tomo 19, f. 220.

<sup>1142</sup> ASC, *Cred.* II, tomo 64, f. 244. La famiglia Muzii (o Muzio o Mozzi Mozzo) è una importante famiglia bergamasca. Segnaliamo che un erudito settecentesco, Giuseppe Ercole Mozzi o Mozzo, ha ricostruito, per quanto possibile, le vicende della famiglia d’appartenenza nelle *Antichità bergamasche*, volume con documenti a partire dal Duecento per i quali non è, tuttavia, al momento possibile precisare il rapporto con il Pietro Muzii al centro del nostro interesse. Nelle prossime ricerche si potranno tracciare con maggiore chiarezza i legami tra il cittadino romano e la rete familiare a Bergamo. Devo ringraziare il personale dell’Arciconfraternita dei Bergamaschi e della Biblioteca Civica di Bergamo Angelo Maj, il Dottor Marcello Eynard e la Dottoressa Maria Elisabetta Manca per la loro cortese disponibilità in questo momento emergenziale. La questione documentaria è complicata dal sovrapposizione delle varie combinazioni di cognomi.

<sup>1143</sup> ASR, 30 *Notai Capitolini*, notaio Pacicchellus Franciscus, (ex ufficio 11) ufficio 18, 30 ottobre 1648, f. 357r. Su Diana Donati non è stato riscontrato al momento alcun documento nell’Archivio Capitolino. Si ringrazia per l’aiuto la Dott.ssa Cristina Falcucci.

Siamo, dunque, certi che nel 1648 la tanto celebrata pittura di Grechetto si trovi in casa di Pietro Muzii, unico quadro menzionato nel testamento assieme a uno “dipinto da Mario defiori”<sup>1144</sup> ereditato dal cognato Pietro Paolo Salamonio.

Se non siamo al momento in grado di sostenere se Grechetto sia in contatto con i Muzii e con Pietro, che per omonimia col protagonista del quadro potrebbe esserne il committente, possiamo però ipotizzare che il legame con il letterato Ottavio Tronsarelli sia da ritrovarsi nella comune frequentazione del circolo barberiniano.

Ottavio si è difatti formato nel Collegio Romano presso Famiano Strada e Bernardino Stefonio, i cui insegnamenti si rivelano fondamentali anche per il giovane Maffeo Barberini<sup>1145</sup>. Poeta e collezionista, Tronsarelli dedica diverse liriche ai vari membri della famiglia papale e dimostra il proprio gusto in materia d’arte pittorica e scultorea nelle dediche che egli rivolge agli artisti più celebri della sua era all’interno della stessa raccolta *L’Apollo* in cui compare anche la poesia analizzata in questo paragrafo: Caravaggio *in primis*, ma, tra gli altri, anche Domenichino, il Cavalier d’Arpino e Giovanni Baglione<sup>1146</sup>.

Forse un contatto tra Castiglione e Tronsarelli può essere stato favorito dal tramite di un altro letterato, Agostino Mascardi, all’epoca cameriere d’onore del pontefice<sup>1147</sup>.

Sia Agostino che Ottavio sono stati allievi del Collegio dei Gesuiti e hanno partecipato, seppur in decenni diversi, alle sedute dell’Accademia degli Umoristi<sup>1148</sup>. Inoltre, i due hanno contatti con il cardinale Maurizio di Savoia, promotore dell’Accademia dei Desiosi<sup>1149</sup>. Tronsarelli nel 1626 dedica al porporato le proprie *Favole*, un genere poetico praticato e apprezzato dal circolo intellettuale del Savoia<sup>1150</sup>, mentre a Mascardi il cardinale, presso il cui servizio è appena entrato, ha affidato la neonata istituzione nel 1624<sup>1151</sup>.

Mascardi può forse essere individuato come anello di congiunzione con il Tronsarelli. Non è escluso, tuttavia, che Grechetto e Ottavio possano essersi conosciuti anche

---

<sup>1144</sup> ASR, 30 *Notai Capitolini*, notaio Pacicchellus Franciscus, (ex officio 11) ufficio 18, 30 ottobre 1648, f. 357v.

<sup>1145</sup> Terzaghi 2016b, p. 148 con bibliografia.

<sup>1146</sup> *Ivi*, p. 141 e Morelli 2020.

<sup>1147</sup> Vd. *supra* par. 3.2.

<sup>1148</sup> Per Tronsarelli tra gli Umoristi, la cui relazione con l’Accademia deve forse interrompersi nel 1608, cfr. Terzaghi 2016b, pp. 148-149. Per Mascardi, eletto principe nel 1629, vd. Bellini 2002, p. 35. Sugli Umoristi vd. *supra* par. 3.2. Anche Giambattista Marino è stato principe del cenacolo (1625: Terzaghi 2016b, p. 149).

<sup>1149</sup> Per i Desiosi vd. *supra* par. 3.2.

<sup>1150</sup> Morelli 2020 e Merolla 2008, p.54.

<sup>1151</sup> Bellini 2002, pp. 14-15. Vd. ancora *supra* par. 3.2.

autonomamente o in altri frangenti, come ad esempio all'interno dell'Accademia di San Luca<sup>1152</sup>.

Se ora ci accingiamo a osservare attentamente la tela, possiamo notare alcuni elementi interessanti che troverebbero riscontro nella poesia del Tronsarelli e che aiuterebbero a riattribuire definitivamente al Castiglione questo stupendo olio.

Abbiamo già evidenziato come il soggetto sia piuttosto noto all'epoca e frequentato da vari artisti: i pittori caravaggeschi, inscenando il momento precedente della negazione di Pietro di fronte all'insistenza della folla, hanno ad esempio approfittato del racconto evangelico, che colloca tale episodio di notte, per servirsi dei contrasti luministici a loro congeniali<sup>1153</sup>. Successivamente, concentrandosi sul volto dell'apostolo e sulla sua espressione di contrizione accompagnata da lacrime e singhiozzi, il soggetto si è trasformato in un'icona devozionale fino a decontestualizzare dal tutto la scena<sup>1154</sup>.

Nel dipinto in esame la scena si svolge in un momento e in un luogo definiti. All'alba, quando ormai il gallo ha cantato per tre volte e in ugual numero Pietro ha rinnegato il suo Signore, uno stuolo di angeli ("E le selve son d'Angeli feconde"), realizzato con le stesse cromie rosate e aurorali del cielo ("Né spander rai presso ceruleo gelo/ Di perla Oriental puro candore"), si manifesta all'apostolo in una zona boschiva. I colori terrosi che dipingono le rocce e gli elementi naturalistici potrebbero alludere alla metamorfosi del terreno, da desertico a fertile, sottolineata dalla poesia ("E, s'altrove di piante erme, infeconde/ Vidi farsi il Diserto aspro soggiorno"), a significare la rigenerazione dell'anima a seguito della penitenza e del perdono. Sono visibili germogli e fiori che sembrano d'improvviso ricoprire il terreno mentre sulla destra un albero nodoso e spezzato getta nuovi pollini. Pietro, a causa del frastuono gioioso che improvvisamente riempie la selva, si volta stupito, ma ancora piangente: un'ultima lacrima stilla dal suo occhio destro, brillante come la prima

---

<sup>1152</sup> Standring 1990, nota 19 p. 25.

<sup>1153</sup> Sulla questione, in generale, vd. con bibliografia precedente: Nicolaci, Gandolfi 2011, Torre 2012, Gabrielli 2013; Gallo 2013a ed *Id.* 2013b, pp. 30-44. Il prototipo di questo filone è stato riconosciuto nell'invenzione del Merisi (*Negazione di Pietro*) ora al Metropolitan di New York, da cui poi seguaci e imitatori traggono un soggetto funzionale alle loro esigenze (cfr. Nicolaci, Gandolfi 2011, pp. 49-55 e Gallo 2013b, pp. 34-36 ai quali si rimanda per la bibliografia precedente).

<sup>1154</sup> Gallo 2013b, pp. 39 e ss. E' il caso singolare del quadro del Guercino al Louvre dove Pietro indica al fedele l'atteggiamento da seguire per ritornare in seno a Maria-Madre Chiesa. Per la tela cfr.: *Le Guerchin en France* 1990, p. 60; Loire 1996, I, p. 236; Gallo 2013b, p. 42. Sotto forma di icona si diffonde molto rapidamente. Un *San Pietro piangente* del 1640 circa, opera di un seguace di Guido Reni e oggi in collezione privata, è ad esempio presente anche tra i beni di Cassiano dal Pozzo (vd. F. Cappelletti in *I segreti di un collezionista* 2000, cat. 69 p. 71).

rugiada del mattino o la spuma perlacea delle onde (“Far la Perla di se pompose l’onde”). Abbandonate a terra, le chiavi del potere spirituale e temporale della Chiesa non sono un semplice attributo iconografico, ma assumono un ruolo primario nel messaggio che promana dall’opera. Esse sono il simbolo dell’autorità petrina accordata da Cristo, che l’Apostolo ha rifiutato attraverso la sua triplice negazione. Ma dopo il pianto e la contrizione, cui Pietro si dedica appassionatamente per tutta la notte, le chiavi, e quindi per metonimia l’entità e il prestigio dei doveri che rappresentano, gli vengono restituite. Come ben argomenta Marco Gallo, l’oggettivazione e il rifiuto delle dichiarazioni scellerate della notte “permetteranno a Pietro, per mezzo del pentimento esplicitato dalle lacrime-confessione, di trascorrere dal peccato alla redenzione, recuperando la dignità apostolica a cui egli stesso, col suo gesto inconsulto, aveva rinunciato”<sup>1155</sup>. La tela si inserisce pienamente nell’ideale della “provvidenzialità del peccato petrino” propugnato nell’età controriformata: “da un lato per fornire esempio ai peccatori, dall’altro perché egli stesso [il trattatista o il sacerdote] imparasse a esercitare una pastorale misericordia nei confronti del fedele”<sup>1156</sup>. Le lacrime di Pietro sono talmente forti da richiamare l’intervento divino che sotto la forma di una vaporosa nube di putti e di un angelo adolescente riconferma l’Apostolo nella sua carica e missione. A sua volta, la visione miracolosa permette alla natura aspra del luogo di rifiorire e germogliare, di ritornare quindi alla vita come l’anima del peccatore che è stata perdonata a seguito della confessione e della penitenza. Il tema è riproposto in una chiave allegorica estremamente colta e raffinata che fa leva non solamente sull’impatto emotivo nei confronti del credente, ma nei ragguagli iconografici e critici qui proposti che intercorrono con il componimento del Tronsarelli e le versioni pittoriche altrui, anche sulla cultura raffinata del committente.

Sorge a questo punto il problema attribuzionistico.

Chi scrive non ravvede assolutamente gli elementi tipici della pittura di De Leone. La conduzione pittorica è più raffinata e rende la qualità della tela altissima. Il triplice riferimento Poussin-Castiglione-Ribera non è sufficiente per giustificare una mano che si rivela in dipinti coevi, ma anche successivi, estremamente diversa. Non solo il bruno-rossiccio con cui è costruito l’incarnato di Pietro è tipico di alcune opere del Castiglione,

---

<sup>1155</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>1156</sup> *Ibid.*

che abbiamo detto riprendere l'uso del bolo rosso macinato forse dai Bassano<sup>1157</sup>, ma rimanda a lui anche la fisionomia dei tratti somatici dell'Apostolo, confrontabile con altri vegliardi nella produzione grafica e pittorica del genovese. Inoltre, il profilo dello stupendo angelo rubensiano che si libra al centro del capolavoro è sovrapponibile con quello nel mezzo del gruppo di festanti creature celestiali che compare nelle *Natività o Adorazione dei pastori* del Grechetto, come in quella del Louvre e, in ombra, nella pala della chiesa genovese di San Luca (fig. 74)<sup>1158</sup>. L'attenzione posta al mondo naturalistico non trova riscontri di tale entità nel catalogo del napoletano, che non si dimostra in grado di dipingere dettagli così attinenti e particolareggiati del mondo silvestre. Valga come termine di paragone il *Pan e Siringa* di collezione privata datato agli stessi anni (fig. 75)<sup>1159</sup>, studiato dall'omonimo quadro di Poussin oggi a Dresda attraverso il già citato disegno di Windsor (fig. 61).

Si potrebbe, tuttavia, opporre a tale argomentazione che l'opera potrebbe non essere del Castiglione facendo leva su due elementi: i colori zuccherini e la realizzazione del paesaggio di stampo nettamente poussiniano se non addirittura dughettiano.

74. Confronto tra i profili degli angeli in alcune opere del Grechetto. Da sinistra: *Lacrime di San Pietro o San Pietro che piange nel deserto*, 1633-1634, olio su tela, collezione privata; *Adorazione dei pastori*, 1659, olio su rame, Parigi, Louvre, inv. 240; *Adorazione dei pastori*, 1645, olio su tela, Genova, San Luca.



<sup>1157</sup> Cfr. capitolo 2 in questa tesi e Percy 1971, p. 22.

<sup>1158</sup> Ringrazio per questo suggerimento Costanza Barbieri. Per la pala genovese vd. il prossimo capitolo.

<sup>1159</sup> L'opera è stata pubblicata per la prima volta in Di Penta 2016, cat. Q.53 p. 115. La studiosa propone la tela come confronto per suffragare la sua ipotesi di attribuzione a De Leone del quadro con *San Pietro*. Tuttavia nel quadro mitologico sia la natura che gli stessi putti sono trattati in modo più goffo e certamente meno elegante rispetto al problematico dipinto neotestamentario.



Publicando la poesia a esplicazione della tela, riteniamo che la tavolozza basata su toni rosa-aranciati con punte azzurrine possa spiegarsi nella volontà del committente di riferirsi ai dotti legami allegorici evidenziati che associano i colori dell'alba all'anima mondata del peccatore dopo l'oscura notte di travaglio interiore e penitenza. Si potrebbe indurre come elemento probatorio che il Castiglione, da ottimo colorista quale è e come celebrato da Ottavio Tronsarelli ("Poscia ch'al tuo pennello, al tuo colore/ Ha perle il Bosco, & il Diserto è Cielo"), abbia voluto giocare su determinate tinte cromatiche per veicolare il messaggio di redenzione evidenziato dal contrasto aurora/notte nella poesia e che dunque farebbero del capolavoro del genovese lo specchio di una committenza altolocata e ricercata. Non sarebbe del tutto illogico fare



75. *Andrea De Leone, Pan e Siringa*, anni '30 del XVII secolo, olio su tela, Napoli, collezione privata

l'ipotesi, certo non suffragata al momento da dati ulteriori, che il committente sia lo stesso Pietro Muzii, nel cui testamento inedito del 1648 il dipinto è citato, per via della centralità della figura di Pietro, suo santo eponimo, e del rango sociale che questi ha raggiunto nel corso della sua carriera politica. Si rammenti che tale soggetto è commissionato solitamente in momenti di vicinanza alla morte o successivi a una lunga malattia a causa della quale si è rischiata la vita. Le lacrime di Pietro alluderebbero alla conversione e al pentimento di un fedele che si rimette nelle mani del Signore.

La modalità di trattamento del paesaggio, su piani paralleli per macchie di colore, prossima al Poussin e al Dughet, mostra una vicinanza stilistica ai modelli di paesaggio coevi. L'artista dipinge così un deserto (come ricordato anche nel titolo del componimento del Tronsarelli), un luogo spoglio e arido in cui irrompe il giocoso mormorio degli angeli, manifestazione della divinità che permette alla natura circostante di tornare a germogliare. All'alba del nuovo giorno, l'anima mondata dal peccato ritorna alla vita: allo stesso modo lo sterile

deserto del fondo miracolosamente torna terra fertile nella porzione più vicina all'osservatore grazie alle lacrime del santo, nuova rugiada.

Si ricordi inoltre che l'apparente diversità dei registri compositivi potrebbe sciogliersi nelle modalità precipue del Grechetto di spaziare dai modi leziosi per le figure femminili o angeliche a quelle più "rudi" per le figure virili e non di primario interesse.

A sostegno, in ultima analisi, dell'attribuzione al Castiglione è il confronto diretto con il *San Pietro penitente* della Quadreria dei Cappuccini di Voltaggio (fig. in cat. A3)<sup>1160</sup>, tela tradizionalmente attribuita a Giovanni Benedetto, ma più probabilmente da ascriversi a un pittore genovese a lui vicino, forse il fratello Salvatore<sup>1161</sup>.

La ripresa precisa del volto dell'Apostolo, che dimostra a sua volta la conoscenza di *exempla* rubensiani e la contemporanea influenza di modelli pittorici lombardi<sup>1162</sup>, può essere un ulteriore argomento a favore della paternità castiglionesca della tela romana.

Rifiutata, dunque, fortemente l'ipotesi di De Leone, gli elementi finora proposti, ed emersi nel corso della ricerca qui presentata, ci fanno propendere in questa sede per un'attribuzione della tela al Nostro, suffragata inoltre dalla nuova documentazione esposta.

Nella ricostruzione da noi avanzata il dipinto, forse commissionato da Pietro Muzii, Conservatore Capitolino dall'aprile al settembre 1640, che comunque lo possiede nel 1648, viene lasciato nel testamento di quello stesso anno alla suocera Diana Donati. In un momento imprecisato, ma comunque prima del 1701, passa poi nella proprietà del pittore e collezionista Andrea degli occhiali. A quella data il Galliani lascia le sue ultime volontà e destina le sue collezioni, come risarcimento, al vicino Curzio Clementini, il quale a sua volta vende nel 1703 circa quattrocento dipinti, tra cui il nostro, a Francesco Maria Ruspoli. Il quadro entra così nei beni di tale famiglia, prima di passare, da ultimo e in tempi recenti, alla Fondazione Memmo.

### **3.7 I Genovesi al Sud tra Cinque e Seicento**

---

<sup>1160</sup> Per la tela vd.: De Vito 1983, fig. 29 p. 55 e *Id.* 1985, fig. 73 p. 624; Cervini 2001, pp. 44 e nota 22 p. 53; D. Sanguineti in *Le chiavi del Paradiso* 2003, cat. 14 pp. 116-117; *Le vie dell'estasi* 2009, cat. 14; Vanoli 2017, pp. 61-62; Spione 2020, p. 321 e fig. 1 p. 328.

<sup>1161</sup> Ringrazio Anna Orlando per il suo parere e l'Arcangelo Associazione Pinacoteca Voltaggio ASP per la foto illustrata in fig. al cat. A3.

<sup>1162</sup> Vd. Vanoli 2017, p. 62 e fig. 4 p. 61 per un confronto con opere simili di Giulio Cesare Procaccini e di ambito borromaico.

I primi insediamenti genovesi nel Mezzogiorno si fanno risalire all'età bassomedievale, tra la dominazione degli Svevi e quella angioina<sup>1163</sup>. La monarchia spagnola, a seguito dell'accordo raggiunto nel settembre del 1528 con Andrea Doria, garantisce una serie di tutele<sup>1164</sup> che permettono ai mercanti-banchieri genovesi un lasciapassare per i loro ambiziosi progetti nelle colonie del Mediterraneo. Se già alla fine del Quattrocento, sotto gli Aragonesi, i Genovesi sono riusciti a trasformare Napoli in un emporio fornito e dal carattere internazionale<sup>1165</sup>, guadagnandosi dei privilegi, con gli Asburgo essi assurgono a un ruolo fondamentale tra le *élites* straniere su cui gli spagnoli rifondano il nuovo stato meridionale<sup>1166</sup>. Forti da un lato di un commercio estremamente remunerativo e concorrenziale, sostenuti dall'altro dagli sportelli bancari aperti a Napoli sotto la loro tutela, i Genovesi, la cui terra è già porta d'accesso per la Lombardia *hispanica*, si ritrovano a svolgere anche al Sud un ruolo di partnership strategico per le esigenze spagnole. Ciò si può ben constatare, ad esempio, dalla donazione nel 1531 ad Andrea Doria della città di Melfi e dei territori limitrofi, una zona estesa fino alla Puglia e la cui rendita annuale raggiunge i seimila ducati<sup>1167</sup>. L'acquisizione da parte dei mercanti-banchieri genovesi della cittadinanza napoletana favorisce la formazione di veri e propri *clan* famigliari<sup>1168</sup>, in particolare all'indomani della nomina a viceré di don Pedro di Toledo (1532), il quale provvede con le sue riforme autoritarie a privare il regno di una propria autonomia economica e a sottoporlo all'oscillazione dei mercati esteri, e in particolare liguri<sup>1169</sup>. Quando nella seconda metà del Cinquecento una crisi investe i commerci e a Napoli lo stato si sta riorganizzando per aprire una banca statale, i Genovesi riescono a risollevare i loro banchi<sup>1170</sup> dopo averne sanato i debiti. Tuttavia, numerosi di questi rischiarono di saltare anche nei decenni successivi per una catena di concause a cui si aggiunge a inizio Seicento la crisi monetaria apertasi a seguito della bancarotta madrilena del 1607<sup>1171</sup>. Nonostante i vari tentativi di riforma, la situazione si aggrava e gli stessi Genovesi sono costretti a

---

<sup>1163</sup> Brancaccio 2001, p. 5.

<sup>1164</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>1165</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>1166</sup> Otte 1986, pp. 17 e ss.

<sup>1167</sup> Brancaccio 2001, p. 60.

<sup>1168</sup> Cfr. Musi 1996 per un approfondimento sulla famiglia de Mari e i *clan* genovesi nel Sud Italia.

<sup>1169</sup> Galasso 1965, p. 168.

<sup>1170</sup> Brancaccio 2001, pp. 82-83.

<sup>1171</sup> Vd. De Stefano 1940.

riconvertire i loro interessi, passando dal commercio alla speculazione finanziaria e all'acquisto di nuovi possedimenti feudali<sup>1172</sup>.

Quando Castiglione giunge a Napoli, è in corso il lungo consolato di Cornelio Spinola, che regge le redini della colonia ligure per oltre un ventennio, a partire dal 17 agosto 1621. In quel frangente i rapporti tra i conterranei dello Spinola e il vicereame spagnolo, per via della forte turbolenza economico-politica che caratterizza la Spagna nel XVII secolo, sono piuttosto tesi: travolto dalla rovina di Madrid, il Sud Italia non sembra risollevarsi dalla stagnazione in cui è precipitato. Cornelio guida le sorti della comunità genovese quando l'ennesima bancarotta spagnola del 1626 congela i pagamenti in contanti<sup>1173</sup> e ancora quando, con il passaggio del titolo di viceré dal duca di Alcalà al conte di Monterrey (1631), il peso fiscale incrementa per gli impegni bellici di Madrid<sup>1174</sup>. I contrasti si acuiscono nel 1634, per poi apparentemente distendersi l'anno dopo, a causa di una speranzosa apertura da parte del Monterrey sulla questione dello *jus luendi* ai forestieri, e rinfocolarsi poco dopo. Alla conclusione della rivolta di Masaniello, con la restaurazione della monarchia e il trionfo dell'assolutismo spagnolo, anche il consolato genovese perde la sua struttura organizzativa e il primato che ha potuto vantare nei decenni precedenti.



76. Luca Giordano, *Viaggio di Giacobbe o di Rebecca a Canaan*, 1687 ca, olio su tela, Madrid, Museo del Prado

Con il tempo si sono, dunque, andati formando nel Meridione italiano una serie di palinsesti dinastici di dimensione "neofeudale" che hanno mantenuto stretti rapporti con la loro madrepatria e si sono presentati ora come collezionisti ora come committenti<sup>1175</sup>. Si pensi a Vincenzo Giustiniani (1593-1614), omonimo del ben

<sup>1172</sup> Per un veloce elenco cfr. Brancaccio 2001, pp. 116-117.

<sup>1173</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>1174</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>1175</sup> Sull'argomento vd. da ultimo e con bibliografia precedente Leonardi 2018. Si può anche fare il caso delle committenze relative alla chiesa nazionale dei Genovesi a Napoli: cfr. Gaja 2020 cui si rimanda per eventuali approfondimenti bibliografici.

più noto parente attivo a Roma e persona cui si deve l'erezione del santuario della Madonna della Grazia edificato a Gravina di Puglia<sup>1176</sup>, o all'attività di *trait d'union* tra Roma, Genova e Lecce svolta da Giovan Battista Spinola *junior* (Genova, 4 agosto 1646-Roma, 19 marzo 1719), cardinale di san Cesareo e committente di Gaulli<sup>1177</sup>. O è ancora il caso del genovese Stefano De Marchi marchese di Genzano, all'interno della cui collezione figura lo stupendo *Apollo e Marsia* di Luca Giordano, oggi a Capodimonte<sup>1178</sup>. D'altronde, strategicamente collocata tra l'Italia e la Spagna, Genova assurge a naturale approdo e punto di contatto tra le due culture con i capisaldi territoriali spagnoli nel Meridione italiano.

Come già ribadito, è opinione di chi scrive che il Grechetto sia giunto a Napoli per opera della Nazione genovese che svolge un ruolo non secondario nei risvolti politici ed economici del regno partenopeo.

Quanto detto nulla toglie, ovviamente, alla frequentazione da parte del Castiglione dell'ambiente partenopeo intorno ad Aniello Falcone e alla sua bottega. La pittura napoletana del Seicento, anche per il tramite di De Leone, pare essere stata in alcuni casi affascinata dalla poetica castiglionesca: Ann Percy nel 1971 associa a questa tendenza alcune tele di Luca Giordano (Napoli, 18 ottobre 1634- 3 gennaio 1705), che occasionalmente, nel suo *ductus* in costante evoluzione, adotta anche tratti tipici del Nostro, se non addirittura bassaneschi (fig. 76)<sup>1179</sup>.

77. Nicolò de Simone, *Sacrificio di Noè*, 1637-1640, olio su tela, Madrid, Museo del Prado, P0023141



<sup>1176</sup> Leonardi 2018, p. 113 con bibliografia.

<sup>1177</sup> Di Penta 2007, pp. 33-45 e Leonardi 2018, p. 114. Si rimanda al testo completo della Di Penta per una indagine sulla figura di G. B. Spinola *junior* committente e protettore di arti e artisti.

<sup>1178</sup> M. Utili in *Luca Giordano* 2001, cat. 44 pp. 166-169. Cfr. anche Orlando 2019f, p. 68.

<sup>1179</sup> Per la tela di Madrid vd. con bibliografia precedente: Ferrari, Scavizzi 1966, II, p. 188 e III, fig. 370; Percy 1971, nota 55 p. 52; Falomir 2001, pp. 62-63; Spinosa 2001, p. 300; *Luca Giordano* 2002, p. 184; Ubeda de Los Cobos 2017, pp. 140-141.

Anche Giulio Carlo Argan sottolinea come il percorso a Napoli di Giovanni Benedetto influenzi gli artisti partenopei: “il passaggio del ligure G. B. Castiglione (proveniente da Roma, dove è in contatto con Testa e Mola) e la lunga permanenza di Artemisia Gentileschi rafforzano la tendenza alla pittura-poesia, a una poesia che nasce da una ferita dell’anima, da un’esperienza da cui ci si ritrae dolenti”<sup>1180</sup>. La Percy rammenta, tra i napoletani, la figura di Nicolò de Simone<sup>1181</sup>



78. Nicolò de Simone o Giovanni Maria Bottalla, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla pietra*, 1640 ca, olio su rame, collezione privata

(documentato a Napoli tra il 1633 e il 1656)<sup>1182</sup>: “we have several strange paintings from his hand that are strongly Castiglionesque in style”<sup>1183</sup>.

Se osserviamo il *Sacrificio di Noè* del Prado (fig. 77)<sup>1184</sup> datato agli anni 1637-1640, il modello coevo di Grechetto, a sua volta debitore nell’iconografia ai dipinti poussiniani, è ripreso nell’impostazione e nel colore bruno rossastro di fondo.

Anche il *Mosè fa scaturire l'acqua dalla pietra* (fig. 78)<sup>1185</sup>, venduto all’asta il 31 marzo 2017<sup>1186</sup>, mostra una ripresa di alcune fisionomie di personaggi grechettiani, come la donna col bambino in grembo, il muscoloso assetato in primo piano, la stessa figura del Patriarca. Sono elementi, questi, che rimandano a una ripetizione del modello castiglionesco ma in toni più accesi e forse con il filtro di Andrea De Leone, la cui eco potrebbe intravedersi nell’ammassamento di figure e nella chiave reinterpretativa di alcuni dettagli fisionomici. L’attribuzione al De Simone, avanzata per comunicazione scritta da Nicola Spinosa in

<sup>1180</sup> Argan 1986 (ed. 2016), p. 210.

<sup>1181</sup> Percy 1971, p. 28 e nota 56 p. 52.

<sup>1182</sup> Pacelli 2001, p. 89.

<sup>1183</sup> Percy 1971, p. 28.

<sup>1184</sup> Ringrazio Gaia Redavid per avermi fornito prontamente i materiali della sua tesi di laurea magistrale sul pittore dal titolo *Niccolò de Simone. Con studio e con amore*.

<sup>1185</sup> Per l’opera cfr. anche Pacelli 1987, p. 150.

<sup>1186</sup> Galerie Koller, Zurigo, 31 marzo 2017, lotto 3067.

occasione della vendita all'asta del rame, non è condivisa da Anna Orlando, che in una *expertise* del gennaio 2017 ha ritenuto l'opera di mano di Giovanni Maria Bottalla, pittore genovese detto Raffaellino<sup>1187</sup>. Se si accogliesse tale proposta, le caratteristiche sopracitate rimanderebbero al *mood* romano di quest'ultimo<sup>1188</sup> e agli scambi artistici tra le due realtà portuali e constaterebbe, dunque, quanta confusione regni tuttora tra la pittura genovese e quella partenopea del XVII secolo.

Basti pensare alle difficoltà della critica nel contestualizzare e spiegare completamente un certo riberismo nella pittura ligure di primo Seicento.

Proprio Anna Orlando ha recentemente proposto che l'influenza del Ribera in Assereto, Borzone, Piola e altri, lungi dal tramite di Castiglione ipotizzato da parte della critica<sup>1189</sup>, potrebbe essere stata favorita dalla presenza a Genova nel 1637 di un *Apollo che scortica Marsia* dello Spagnoletto in occasione della vendita pubblica dei beni del duca d'Alcalà, deceduto nella primavera di quell'anno<sup>1190</sup>. Non si dimentichino ancora le numerose tele dello spagnolo e di Bernardo Azzolino nella proprietà di Marcantonio Doria già del II decennio del secolo<sup>1191</sup>. Questi tasselli costituiscono importanti testimonianze dei rinsaldati rapporti tra Genova, Madrid e Napoli, connesse da una già menzionata potente rete diplomatica<sup>1192</sup>.

Si noti, infine, che il misterioso Nicolò de Simone, la cui biografia è tuttora da ricostruire pienamente, rientra nella colonia di quei pittori fiamminghi che animano le strade della Napoli seicentesca<sup>1193</sup>: fiammingo come i fratelli De Wael, come il Van Dyck e il Roos, come una parte della cultura figurativa su cui Castiglione si è formato in Liguria.

I mercanti fiamminghi<sup>1194</sup> sono, infatti, particolarmente attivi nella rete artistica napoletana: basti citare gli anversani Gaspar Roemer<sup>1195</sup>, finanziatore del re di Spagna, armatore e collezionista raffinato, e i fratelli Ferdinand e Jan Vandeneynnden<sup>1196</sup>,

---

<sup>1187</sup> Orlando 2020, fig. 16 p. 21 e nota 28 p. 47.

<sup>1188</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>1189</sup> Zennaro 2011, p. 389.

<sup>1190</sup> Orlando 2019f. Sul duca d'Alcalà vd.: Burke 1984; Brown, Kagan 1987; Burke, Cherry 1997, pp. 143-146.

<sup>1191</sup> Per Marcantonio Doria e Ribera vd. Boccardo 2004f e A. Morandotti in *L'ultimo Caravaggio* 20017, p. 117 con bibliografia.

<sup>1192</sup> Cfr. anche le osservazioni di Boccardo 2003.

<sup>1193</sup> Vd., tra gli altri, Previtali 1980 e Ruotolo 1982.

<sup>1194</sup> Vd. Ruotolo 1982 e Gozzano 2018.

<sup>1195</sup> Su Roemer vd., oltre a Ruotolo 1982, anche Meijer 1986, Zeder 2015 e Stoesser 2018. Per la collezione Roemer vd. Capaccio 1634, pp. 863-864.

<sup>1196</sup> Sui Vandeneynnden, oltre a Ruotolo 1982, vd. *Rubens, Van Dyck* 2018 con bibliografia precedente.



discendenti da una ricca famiglia, il primo imparentato e il secondo in società con i De Wael. Un'ulteriore conferma di quei circuiti artistici che collegano non solo Nord e Sud dell'Europa, ma anche i diversi staterelli della penisola italiana.

Se ciò non bastasse, possiamo anche aggiungere alcune note d'archivio che riporterebbero quadri, perduti o presunti, del Castiglione nelle collezioni partenopee e del meridione.

La prima notazione cronologica che è stata associata da molti a una presupposta opera non rimastaci è un pagamento del 18 marzo 1637 a "Pietro Jacono d'Amore Duc. 48 et per lui a Jacono de Castro per lo prezzo di uno quadro di mano di Giovanni Castiglietti di Giesu Cristo che lava li piedi all'apostoli"<sup>1197</sup>. È opinione di chi scrive ritenere che il pagamento non sia probabilmente destinato a Giovanni Benedetto per due motivi: il soggetto non risulta in alcun modo presente nel catalogo dell'artista e rappresenterebbe un *unicum* abbastanza raro; il nome citato, "Giovanni Castiglietti", suonerebbe abbastanza anomalo dal momento che in tutti gli altri pagamenti al Grechetto rinvenuti finora il cognome del pittore non è alterato così tanto da sembrare un altro. È probabile, perciò, che l'interessato non fosse il Nostro, ma sarebbe da individuare in un altro pittore attualmente non identificabile.

Alla morte di Domenichino (Bologna, 21 ottobre 1581- Napoli, 6 aprile 1641), una *Crocifissione del Cristo* di Castiglione è appesa nella sua camera da letto<sup>1198</sup>, mentre nel suo inventario *post-mortem* del 1642 vengono catalogati un "Paesaggio con figure ed una donna a cavallo" e "un quadro di pecore ed altri animali"<sup>1199</sup>, confluiti poi all'Accademia di San Luca<sup>1200</sup> e da espungere dal catalogo del pittore<sup>1201</sup>. La notizia, per noi curiosa, riportata dal biografo Malvasia, è che lo Zamperi ha provato "viva ammirazione per i colori del Castiglione" tanto da ottenere "dallo stesso un frammento di un suo quadro [...] rinvenuto dopo la sua morte in una stanza segreta"<sup>1202</sup>.

Nel 1688, proprio nel giro di anni a cui risale un suo quadro estremamente castiglionesco (fig. 76), Luca Giordano menziona "un quadro di palmi 8 e 7 circa, con cornice ind.ta,

---

<sup>1197</sup> Per la prima volta reso noto da Strazzullo 1954, p. 144: Napoli, Banco della Pietà, giorn. 275, fol. 258, 18 marzo 1637. Per il collegamento al Grechetto cfr. Standring 1990a, p. 16.

<sup>1198</sup> Cfr. Standring 1990a, p. 16.

<sup>1199</sup> Spear 1982, p. 339.

<sup>1200</sup> Bertolotti 1884, p. 184; Spear 1982, p. 339.

<sup>1201</sup> Al momento all'Accademia di San Luca vi è un solo dipinto, *Lapidazione di Santo Stefano* (inv. 0159), inventariato come Grechetto. Ho visionato personalmente la tela e non la ritengo assolutamente di mano del Castiglione. Ho potuto, inoltre, notare che il dipinto anonimo 0130, *Noé esce dall'arca*, è opera di un imitatore del Grechetto, non in grado, tuttavia, di raggiungere la sua finezza e bravura nella rappresentazione degli animali.

<sup>1202</sup> Malvasia 1678 (ed. 1841), p. 241; Spear 1982, p. 53.



consistente un satiro, con una donna che suona il tamburo con granata e frutti, mano di Gio. Bened.o Castiglione ...100” in Palazzo Colonna<sup>1203</sup>.

Nel 1844 “Il martirio di S. Gennaro con sei figure principali e diverse in lontananza (p 4x3) di Benedetto Castiglione, duc. 18 (in cattivo stato)”<sup>1204</sup> è registrato nell’inventario della Collezione dei Principi di Avellino in via Maddaloni. È molto probabile, visto il soggetto e la poca conoscenza, all’epoca, della pittura napoletana e genovese del Seicento, che la tela non sia di Grechetto.

Queste sono solo alcune tracce che mostrano come ancora vi siano delle lacune all’interno della nostra limitata conoscenza del secolo d’oro di Genova e Napoli. Mi auguro che nei prossimi anni le ricerche venturose negli archivi campani e meridionali possano far luce su queste e altre questioni al momento non risolubili.

### **3.8 L’attività incisoria degli anni Trenta**

Alla metà degli anni Trenta, e quindi ancora nel pieno del primo soggiorno romano, sono datate alcune acquaforti. Tra queste spicca *Il giovane pastore a cavallo* (fig. 52), per cui la



79. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Due pastori con il gregge*, 1635 ca, acquaforte firmata in basso, New York, Metropolitan Museum of Art, 67-793.1

critica ha a lungo propenso per una datazione alla fine del decennio, vedendo la cifra “38” nella firma e data riportate negli esemplari<sup>1205</sup>. In realtà la scritta si ferma a “16”, e un insieme di circostanze permettono ormai di anticiparne la cronologia, seppur di qualche anno, al 1635 circa<sup>1206</sup>. Una migliore conoscenza del catalogo di stampe e disegni dell’artista ha permesso, difatti, di riscontrare degli elementi che indurrebbero a rivedere

alcuni punti fermi dell’operato grafico del Castiglione. Avendo ormai appreso che il

<sup>1203</sup> Colonna Di Stigliano 1895, p. 31.

<sup>1204</sup> Don Ferrante 1902, cat. 7 p. 174.

<sup>1205</sup> Per l’opera vd. n. C2 in catalogo. Sulla data “1638” cfr. con bibliografia precedente: *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E4; *L’opera incisa* 1982, cat. 5; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 53 p. 183.

<sup>1206</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 3 pp. 27 e 29.

genovese già in patria sperimenti e si appassioni al *medium* dell'acquaforte, una data così avanzata come quella proposta spesso in passato, cioè circa dieci anni dopo le prime esercitazioni, non potrebbe spiegare i difetti evidenti, quali la morsura insufficiente e la presenza di macchie e di striature<sup>1207</sup>, che si possono attribuire alla poca praticità con i modi della tecnica. Come afferma Gianvittorio Dillon, inoltre, la scarsa efficacia della morsura, più che un errore, potrebbe essere considerata l'indizio di un tentativo, per noi non pienamente riuscito, di graduare gli effetti luministici e di ottenere uno sfumato attendibile<sup>1208</sup>. Ciò può denunciare, secondo la Percy, una conoscenza diretta delle acqueforti di Rembrandt<sup>1209</sup>, oltre alle suggestive incisioni di Lorrain che circolano nella Roma barberiniana. La studiosa, difatti, nel 1971 non risulta molto convinta della lettura "1638" proposta da Blunt, anche se la accetta parzialmente in virtù di alcuni dettagli che collocherebbero l'opera sul finire del primo soggiorno romano. Ora, tuttavia, sappiamo che nel 1637 Grechetto è già tornato a Genova<sup>1210</sup>. Ciò anticipa, dunque, la conclusione del soggiorno romano a quella data e fa riemergere la discrepanza notata dalla Percy.

Dal punto di vista tecnico, a questa stampa si avvicina quella con *Due pastori con il gregge* (fig. 79)<sup>1211</sup>, per la quale il Dillon ipotizza, visto anche il "primo piano sovraccarico di animali, recipienti e bagagli [...] tipico dei dipinti più antichi", una produzione in ambito romano<sup>1212</sup>, confermata per entrambi i fogli dall'epiteto "Gen.[uensis]" nella firma.

A questo punto, la questione del legame con Rembrandt (Leida, 15 luglio 1606- Amsterdam, 4 ottobre 1669) e il suo repertorio merita di essere focalizzata.

---

<sup>1207</sup> *L'opera incisa* 1982, cat. 5.

<sup>1208</sup> G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 53 p. 183.

<sup>1209</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E4 pp. 136 e 137.

<sup>1210</sup> ASGe, *Notai antichi*, 6653, n. 340. Cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 53.

<sup>1211</sup> Per l'opera vd. in questa tesi n. C3 in catalogo.

<sup>1212</sup> G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 54 p. 184.

Nel 1636 viene data alle stampe ad Amsterdam una celebre acquaforte del più grande incisore barocco, Rembrandt van Rijn. *L'Ecce Homo o Cristo davanti a Pilato* (fig. 80) è un *unicum* nel panorama artistico rembrandtiano<sup>1213</sup>: è l'unica acquaforte di cui si possiedono sia la stampa definitiva sia il disegno preparatorio a olio del 1634 (ora alla National Gallery di Londra), che presenta i contorni ripassati per il trasferimento<sup>1214</sup>, più le principali fasi di esecuzione dell'incisione. L'incisione ritrae il momento in cui Cristo, di fronte a una folla tumultuosa, viene presentato da Pilato al popolo perché egli ne decida del suo destino (Giovanni 19, 13-16). La scena



80. Rembrandt van Rijn, *Ecce Homo o Cristo davanti a Pilato*, 1636, acquaforte e bulino firmata e datata con iscrizione "Rembrandt f. 1636 cum privile.", Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FC12921

tradizionale, con cui si erano già misurati i maggiori artisti del Rinascimento, viene rinnovata in questa sede dalla scelta del momento preciso che viene messo in atto, ossia quello in cui Pilato rigetta gentilmente l'asta del giudice<sup>1215</sup> (o la canna derisoria di Cristo)<sup>1216</sup> offertagli dal Gran Sacerdote, mostrando la propria riluttanza a pronunciare la sentenza di morte. L'opera ha un forte accento pittorico. Il talento straordinario dell'olandese nel padroneggiare la tecnica si mostra totalmente nell'accentuazione del corpo di Cristo, luminoso e quasi diafano, nell'attenzione per la resa del variegato damasco che ricopre Pilato, nel trapasso chiaroscurale delle armature dei soldati, che sembrano baluginare di fronte a uno "spot" teatrale in alto a sinistra, infine nei volti, indagati uno a uno con singolari espressioni e fattezze. Tra questi l'artista nasconde anche un proprio autoritratto: affacciato al parapetto, egli si ritrae in controluce, imberbe e con il berretto in

<sup>1213</sup> Bruyn, Haak, Levie, Van Thiel 1986, pp. 464-465. Per la stampa vd. la bibliografia riportata integralmente in I. Rossi in *Rembrandt alla Galleria Corsini* 2020, cat. 3 pp. 82-84.

<sup>1214</sup> Datata al 1634, Londra, National Gallery, inv. 1400. Vd. *Ivi*, cat. A89 pp. 459-468 e Brown, Kelch, Van Thiel 1991, cat. 15 p. 164 e fig. p. 165.

<sup>1215</sup> Bruyn, Haak, Levie, Van Thiel 1986, p. 468.

<sup>1216</sup> I. Rossi in *Rembrandt alla Galleria Corsini* 2020, cat. 3 p. 82.

testa. La stampa, di cui si conoscono cinque stati<sup>1217</sup>, è stata oggetto di dibattito per via di alcuni elementi tecnici, che taluni avrebbero ricondotto alla mano di Jan van Vliet (1610-1668), incisore di cui van Rijn avrebbe supervisionato il lavoro al momento della traduzione



81. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Studi di teste*, Il metà degli anni Trenta del XVII secolo, penna, pennello e inchiostro su carta, Windsor, RCIN 903944

dal modello pittorico<sup>1218</sup>. Gli studi di Jacob Rutgers mettono però in discussione tale teoria: Van Vliet non sarebbe stato altro che un collega indipendente dell'olandese e per di più nella stampa è riportata solo ed esclusivamente la firma di Rembrandt<sup>1219</sup>. Per finire, del rapporto con il Van Vliet lo stesso Rembrandt avrebbe

giovato, ma dal punto di vista tecnico, ossia avrebbe appreso da questi come perfezionare il procedimento dell'acquaforte<sup>1220</sup>.

È possibile considerare Giovanni Benedetto l'alternativa italiana a Rembrandt<sup>1221</sup>. In fondo, la passione del genovese per le acqueforti del maestro di Leida è accertata dalla critica che ha individuato proprio in Castiglione il primo artista italiano del XVII secolo a recepire pienamente la portata innovativa del suo operato<sup>1222</sup>. A partire dalla metà del IV decennio egli pare sempre più interessato agli sviluppi e agli avanzamenti tecnici di Rembrandt, come dimostra il foglio di Windsor con *Studi di teste* (fig. 81)<sup>1223</sup>. Più che copiare, il Nostro adatta<sup>1224</sup> cinque volti particolarmente espressivi dell'*Ecce Homo* dell'olandese e li ripropone a sinistra, con un tratto nervoso e spontaneo, accostandoli a una figura

<sup>1217</sup> *Ibid.*

<sup>1218</sup> *Ibid.* Si rimanda a tale scheda di catalogo per la bibliografia aggiornata sull'argomento.

<sup>1219</sup> Rutgers 2017.

<sup>1220</sup> *Ibid.* Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra il grande pittore olandese e l'incisore in generale vd. anche *Rembrandt* 2018.

<sup>1221</sup> Per i contributi più recenti sulla risposta di Grechetto all'influenza delle stampe dell'olandese cfr.: *Rembrandt* 2003; Rutgers 2003; Jeutter 2004; Rutgers 2008; Sganzerla 2014.

<sup>1222</sup> Munz 1934, p. 26; Gerson 1942, p. 139; Blunt 1945, pp. 164-165; Slive 1953, pp. 30-31 e 105; White 1969, I, p. 230.

<sup>1223</sup> Per il foglio vd. in catalogo scheda n. B18.

<sup>1224</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 43.

inturbantata a destra. Quest'ultima non trova riscontro diretto nel catalogo rembrandtiano, ma è da considerarsi uno studio del Castiglione nei modi esotici e singolari del van Rijn.

Due delle suddette teste sono poi riproposte nel *Viaggio patriarcale* della Galleria Borghese (fig. 82)<sup>1225</sup>, che potrebbe essere stato realizzato sul finire del primo soggiorno romano o a



82. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Viaggio pastorale*, Il metà degli anni Trenta del XVII secolo, siglato "G.B.C" sul fianco del cavallo bruno al centro, Roma, Galleria Borghese, inv. 550 (su gentile concessione della direzione di Museo e Galleria Borghese).

Genova a ridosso di tale periodo<sup>1226</sup>. Se infatti già la Percy intravede nel *Giovane pastore a cavallo* i primi echi dell'interesse per le acqueforti dell'olandese e pone l'incisione nel primo periodo romano<sup>1227</sup>, è altamente probabile che l'artista a Roma sia già consapevole delle acqueforti di Rembrandt e che si rivolga poi a loro con maggiore attenzione e interesse sicuramente negli anni Quaranta. Nel quadro della Borghese il linguaggio è più evoluto rispetto a quello del *Viaggio di Giacobbe* del 1633 e risente appieno dell'aggiornamento ai nuovi modelli della città dei papi<sup>1228</sup>. Le due teste, con tanto di copricapi orientali, sono fedelmente riportate dietro il cavallo bruno a destra della composizione.

Quando e come Castiglione abbia conosciuto Rembrandt per la prima volta non è dato saperlo: forse già a Genova, nella bottega del Paggi o tra i fiamminghi lì stanziati prima di partire per Roma<sup>1229</sup>, per poi ricordarsene in un momento successivo alla metà degli anni

---

<sup>1225</sup> Per l'opera vd. scheda n. A14 in catalogo.

<sup>1226</sup> Zanelli 2016, p. 13 ritiene invece che la tela vada datata agli anni Quaranta, proponendo che l'incontro di Castiglione con Rembrandt vada fatto risalire agli albori del V decennio. Chi scrive non condivide questa posizione per via dei motivi evidenziati nel testo. Stanning (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 43) pensa che l'incontro risalga a un momento imprecisato degli anni Trenta e colloca tale episodio all'interno del capitolo del primo viaggio romano.

<sup>1227</sup> E difatti la studiosa non è, come già detto, convinta pienamente della datazione 1638, oggi anticipata alla metà del decennio. E' una notazione utile a corroborare la nostra tesi.

<sup>1228</sup> F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 5 pp. 104-106.

<sup>1229</sup> In particolare, a riguardo Blunt ipotizza: "Rembrandt's etchings began to spread about Europe very soon after their production, principally through Paris. It is therefore quite probable that they reached Italy in the

Trenta e guardarlo con rinnovata curiosità. Si è più volte ipotizzato che la produzione del Van Rijn sia stata conosciuta nel porto ligure grazie all'operato forse dei De Wael<sup>1230</sup>, che tra l'altro hanno posseduto più di un centinaio di incisioni di Rembrandt<sup>1231</sup>. Ma, se ciò è vero, è da aggiungere pure che le stampe hanno un circuito di diffusione molto più largo rispetto ai dipinti e ai disegni, e che il rapporto con Genova, come più volte dimostrato, non si interrompe mai a Roma, dove Grechetto frequenta circoli vicini alla sua Nazione. D'altra parte, pittori nordici e fiamminghi circolano nell'Urbe e si muovono liberamente per la penisola e Castiglione potrebbe essere entrato in contatto con qualcuno di loro, come evidenzia il legame con gli *exempla* calcografici del Lorenese e della sua cerchia.

Possiamo, dunque, constatare che nella seconda metà del IV decennio l'interesse di Castiglione per l'utilizzo dell'acquaforte e per i modi di Rembrandt si faccia preminente, portando poi, nei successivi anni Quaranta, a una pedissequa reinterpretazione del modello olandese sia dal punto di vista tecnico che da quello dei temi. Per questa evoluzione e per le sperimentazioni che ne seguiranno, anche in merito all'invenzione/personalizzazione del monotipo, si rimanda al capitolo successivo.

A conclusione di questo studio sugli anni Trenta si citino i pareri di due storici dell'arte in merito alla particolare propensione che Giovanni Benedetto ha per l'acquaforte.

Maurizio Calvesi spiega la passione di Castiglione per questa tecnica calcografica associandola al metodo alchemico, restituendo l'immagine di un artista-alchimista:

“Nel processo dell'acquaforte, le coincidenze con l'alchimia sono tante: abbiamo una lastra di metallo, un acido che la corrode, abbiamo il fuoco che scalda e affumica il metallo, abbiamo le fasi, le attese, i misteriosi passaggi dalla materia alla forma. [...] È molto difficile che un artista come Durer- come nel nostro caso il Castiglione- interessato all'alchimia e ai suoi processi [...] non ponesse mente a queste coincidenze [...]. Infine, particolarmente seducente per l'incisore, e in specie per Durer- e di nuovo possiamo dire lo stesso per il Castiglione- che cerca di suggerire le qualità luminose e cromatiche delle superfici attraverso il bianco e nero, è la convinzione alchimistica, espressa appunto nel passaggio dal regime “nero” di Saturno a quello iridato di Giove, che tutti i colori scaturiscano dal nero”<sup>1232</sup>.

---

early thirties, and also likely that they percolated to Genoa before they were known in Rome” (Blunt 1945, p. 164).

<sup>1230</sup> Un esempio di rapporti può essere costituito da un caso di committenza di Francesco Maria Sauli a Cornelis De Wael del 1666, con la previsione di affidare proprio a Rembrandt delle pale d'altare per la chiesa dell'Assunta di Carignano (Magnani 2006 e *Id.* 2007b).

<sup>1231</sup> Vaes 1925, p. 158: circa centotrentaquattro esemplari.

<sup>1232</sup> Calvesi 1969, pp. 92-93.

Luigi Salerno aggiunge nel suo celebre articolo sui *Pittori del dissenso*:

“Nel fatto stesso di coltivare l’acquaforte, cioè nell’uso di acidi che mordono e trasformano il metallo, era lo spirito del laboratorio alchimistico, come è stato osservato; e il Grechetto fu uno sperimentatore di nuove tecniche, come dimostrano non solo le sue prove ad olio su carta, ma la sua stessa invenzione del monotipo”<sup>1233</sup>.

Un artista-mago-ricercatore capace, dunque, di indagare la realtà fisica del mondo materiale e interessato a provare e riproporre nel proprio operato i metodi di creazione, distruzione e rinascita della natura e dell’alchimia<sup>1234</sup>.

---

<sup>1233</sup> Salerno 1970, p. 41.

<sup>1234</sup> Sul rapporto tra arte e alchimia in Castiglione, in parte trattato anche nel paragrafo 3.3, si ritornerà più approfonditamente nel capitolo successivo. Per il momento si rimanda a Lavaggi 2001.

## 4. Il secondo periodo romano e la committenza della famiglia Raggi

### 4.1 L'intermezzo genovese (1637ca-1647) <sup>1235</sup>

Si è dimostrato nel capitolo precedente come, all'indomani del viaggio napoletano del 1635, Castiglione, pur non essendo registrato in alcun documento, abbia probabilmente protratto la sua permanenza nell'Urbe.

Tra il 3 e il 4 agosto del 1636 sua sorella Maria Caterina è morta a Genova<sup>1236</sup>, ma l'artista non risulta documentato nella Superba fino al luglio del 1637, quando il 29 del mese prende in affitto da Ascanio Spinola un appartamento nella zona di San Pancrazio, con la possibilità di rinnovare il contratto l'anno successivo<sup>1237</sup>.

Il 28 gennaio del 1639 il fratello Giovanni Battista, incarcerato in una nave ancorata al porto, detta il testamento in cui lascia i suoi beni alla figlia, Giulia Maria, e designa come testimoni Giovanni Benedetto e il cugino Pietro Francesco Dario<sup>1238</sup>. Egli chiede di essere sepolto nella chiesa genovese dell'Annunziata.

Il 25 febbraio è l'artista a firmare il suo primo e finora unico testamento conosciuto<sup>1239</sup>: affetto da malattia e convinto di essere prossimo alla morte, Giovanni Benedetto elegge come suo erede il fratello Salvatore, all'epoca diciannovenne<sup>1240</sup>, insieme ai cugini Orazio Castiglione e Pietro Francesco Dario e chiede di essere sepolto nella cappella di Nostra Signora del Rosario della chiesa domenicana di Santa Maria di Castello<sup>1241</sup>. Salvatore viene

---

<sup>1235</sup> Data la natura del nostro studio, l'interesse di questa tesi si concentra sui soggiorni romani del Castiglione. Per tale motivo all'intermezzo genovese tra i due viaggi nell'Urbe dedichiamo questo paragrafo riassuntivo e rimandiamo a tutti i testi citati nelle note seguenti per un approfondimento.

<sup>1236</sup> Alfonso 1972, p. 43.

<sup>1237</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 53 e nota 1 p. 104: ASGe, *Notai antichi*, 6653, n. 340.

<sup>1238</sup> *Ivi*, nota 2 p. 104: ASGe, *Notai antichi*, 6335, n. 476.

<sup>1239</sup> Alfonso 1972, p. 43: ASGe, *Notaio B. Borsotto*, scansia 776, filza 92.

<sup>1240</sup> Cfr. *ivi*, p. 42: Salvatore è battezzato il 21 aprile del 1620.

<sup>1241</sup> Per l'altare di Sant'Ambrogio della suddetta chiesa l'artista dipingerà poi una pala rappresentante *Il miracolo di Soriano* intorno al 1655. Cfr. per l'opera L. Magnani in *Il Genio* 1990, cat. 24 pp. 137-139 con bibliografia.



inoltre scelto come tutore di sua sorella Paola Maria e della cognata Antonia Maria, vedova di Giovan Battista.

Ripresosi in salute e scampato alla prospettiva del decesso, il 15 marzo del 1640 Giovanni Benedetto si sposa con Maddalena di Genesisio Gotuzzo e Vittoria Vicino figlia di Pietro<sup>1242</sup>, dalla quale avrà tre figli. Giovan Francesco, battezzato a Genova nella chiesa di Santa Maria Maddalena il 26 dicembre 1641 alla presenza di Marco Antonio Sauli figlio di Paolo e Virginia Lercari<sup>1243</sup>, seguirà le orme del padre e prenderà le mosse dalla sua maniera pittorica<sup>1244</sup>. Livia Maria, battezzata a Genova nella chiesa di San Giacomo di Carignano il 15 febbraio 1646, avrà come padrino Giovan Battista Raggi figlio di Giovanni Antonio e come madrina Livia moglie di Gaspare Baciadonne<sup>1245</sup>. Ortensia, battezzata, a Roma nella chiesa di San Marcello il 20 gennaio 1648, avrà come padrino il cardinal Lorenzo Raggi e come madrina sua zia Ortensia Raggi, nata Spinola, moglie del marchese Tommaso Raggi<sup>1246</sup>.

Nell'atto di matrimonio si esplicita che Maddalena porta una dote di quattromilaquattrocento lire (di cui quattromila in denaro e quattrocento in beni), insieme a un forno, una stanza sopra questo e alcuni mezzanini (del valore di tremilacinquecento lire) nello stesso palazzo abitato dal padre nel quartiere centrale di Portoria.

L'accordo nuziale comporta per l'artista anche l'assunzione di alcune obbligazioni del suocero, come la cessione di tremilaottantasette lire, da suddividersi in sette rate annuali di quattrocentoquarantuno lire ciascuna, ai padri della chiesa di Santa Maria del Carmine<sup>1247</sup>.

L'8 maggio del 1641 Castiglione diviene l'esecutore legale della nipote Giulia Maria<sup>1248</sup>, a cui il fratello Giovan Battista, deceduto nel 1639, ha lasciato i beni ereditati dal padre

---

<sup>1242</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 53-54 e note 4 e 8 p. 104: ASGe, *Notai antichi*, 7569. Il documento indicato è una copia dell'originale allegata a una donazione del 7 maggio 1653 da parte di Vittoria Vicino alla figlia Maddalena, non presente.

<sup>1243</sup> Magnani, Standring 1990a, p. 253 (su comunicazione scritta di Ezia Gavazza): Archivio Parrocchiale chiesa di Santa Maria Maddalena, *Baptizatorum*, anni 1630-1669.

<sup>1244</sup> Soprani 1674, p. 225 e Soprani, Ratti 1768-1769, 1, p. 315.

<sup>1245</sup> Alfonso 1972, p. 44. Sui rapporti tra Castiglione e i Raggi vd. oltre paragrafi 4.9.1-4.9.4.

<sup>1246</sup> Percy 1967, pp. 676-677: Archivio Segreto Vaticano, Fondo del Vicariato, parrocchia San Marcello, *Battesimi*, vol. XVI (1647-1650), a. 1648, f. 14v. Sui rapporti tra Castiglione e i Raggi vd. oltre paragrafi 4.9.1-4.9.4.

<sup>1247</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 53-54.

<sup>1248</sup> *Ivi*, p. 54 e nota 9 p. 104: ASGe, *Notai antichi*, 5774.

Giovan Francesco, morto il 31 maggio del 1633<sup>1249</sup>. Con un documento approvato dal Senato Genovese il 18 giugno, la cui causa viene perorata anche dai giudici Giulio Sauli e Antonio Spinola come garanti, viene confermata al Nostro la possibilità di amministrazione dei beni di Giulia Maria<sup>1250</sup>, alla quale rilascerà, come da accordi, quattromila scudi di eredità paterna al momento del suo matrimonio, l'11 agosto 1651, con Lorenzo Pomponio di Rocca Santo Stefano<sup>1251</sup>.

In questo periodo l'artista stringe importanti legami in ambito genovese sia dal punto di vista artistico che diplomatico.

Nel 1641 risulta firmata e datata un'acquaforte con il ritratto del letterato Anton Giulio Brignole Sale (fig. 84)<sup>1252</sup>.

Il 28 aprile del 1642 sua sorella Giacinta sposa Francesco Maria De Ferrari figlio di Giovanni Andrea De Ferrari, amico e maestro dell'artista, nella chiesa genovese di San Siro<sup>1253</sup>.

Il 15 maggio viene insignito del titolo di cavaliere dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio dal Conte Palatino Francesco Cicala Cazerius<sup>1254</sup>. Tale riconoscimento pare non essere più ricordato nella documentazione successiva<sup>1255</sup>.

Nel 1643 nel *Mastro*- libro contabile- di Giacomo Filippo Durazzo è registrato l'acquisto di un dipinto, non specificato, del Castiglione: "Pagate a Feliciani per costo d'un quadro del Greghetto con cornice bianca L.50"<sup>1256</sup>. È la prima volta che il pittore è indicato in un documento con tale soprannome.

Il 21 giugno del 1644 Castiglione stipula con il mercante genovese Desiderio de Ferrari un contratto nel quale si impegna a consegnare al suddetto "ogni mese un quadro di pittura sua mano della grandezza, che l'istesso Signor Desiderio le ordinera, et l'inventione sara ingusto d'esso Signor Giovanni Benedetto e del Signor Desiderio" per quattro anni dal

---

<sup>1249</sup> Alfonso 1972, p. 42.

<sup>1250</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 54. La tutela è ricordata anche in alcuni documenti del secondo soggiorno romano, come la procura 1.4 nell'Appendice Documentaria.

<sup>1251</sup> *Ivi*, p. 54 e nota 10 p. 104: Archivio Capitolino di Roma, not. RCA, *Ruffinus Plebanus*, vol. 1562B, 11 agosto 1651, ff. 182r-201v.

<sup>1252</sup> *L'opera incisa* 1982, cat. 9.

<sup>1253</sup> Alfonso 1972, p. 44.

<sup>1254</sup> Standring 1997, p. 77: ASGe, *Notai antichi*, 6972, n. 82. Sull'Ordine in Liguria vd. Crollanza 1964, pp. 320-321. Per i rapporti tra Greghetto e l'Ordine vd. Delle Piane 2018.

<sup>1255</sup> Cfr. anche *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 54.

<sup>1256</sup> Puncuh 1984, p. 182.

primo settembre 1644 alla fine di agosto 1648<sup>1257</sup>. Con una caparra di “570 moneta corrente in Genova”, che egli dovrà poi restituire, Giovanni Benedetto si impegna a “non [...] fare altre pitture né opere durante detto tempo, solo le suddette e se pure ne farà o ne potrà fare di vantaggio debba darli e consignarli/ al detto signor Desiderio”<sup>1258</sup>. Gli obblighi inoltre prevedono, per il pittore, una multa di cinquanta scudi in caso non riesca nella consegna mensile e, per il mercante, di “prenderli [i dipinti] tutti e promette, esso signor Desiderio, pagare al detto signor Gio. Benedetto alla consigna d’ogni quadro”<sup>1259</sup>. Davide Gambino suggerisce a Standring nel 2013 che tali condizioni possano far pensare alla stipula di un accordo privato col quale evitare le tasse, dal momento che le vendite non sarebbero passate attraverso un notaio<sup>1260</sup>. Questo potrebbe spiegare l’incremento della produzione pittorica a partire dagli anni Quaranta, anche se non sappiamo se il contratto, che Standring propone dubitativamente come la prima stipula pienamente definita del XVII secolo <sup>1261</sup>, con oneri e diritti, sia stato in qualche modo esteso anche ai capolavori pubblici di quegli anni. In altre parole, non siamo in grado di dire se tele come la *Natività* di San Luca (fig. 83) e il *San Giacomo che scaccia i Mori* siano forse stati realizzati con il De Ferrari come intermediario o se Castiglione abbia in qualche modo aggirato le norme stipulate<sup>1262</sup>.

Nel 1645, difatti, Giovanni Benedetto firma e data la *Natività o Adorazione dei pastori* della chiesa di San Luca (fig. 83) e l’incisione a monotipo della *Temporalis Aeternitas*, forse suo primo esperimento in tale tecnica, pubblicata però a Roma dalla stamperia di Giovanni Domenico De Rossi alla Pace.

In questo giro d’anni, e sicuramente prima del 1647, realizza il *San Giacomo che scaccia i Mori*, firmato, per l’Oratorio di San Giacomo della Marina<sup>1263</sup>. La tela riabilita prototipi

---

<sup>1257</sup> Standring 2000, soprattutto p. 262 per il testo completo: ASGe, *Notai antichi*, 6198, notaio Bartolomeo Borsotto, a. 1644, II, doc. 193, 21 giugno 1644. Per le notizie sul mercante cfr. *Ivi*, nota 3 p. 261. Il nome di Castiglione appare quindi già a Genova legato al mercato e in particolare a mercanti liguri, come il più volte ricordato Pellegrino Peri. Vd. oltre paragrafo 4.4.

<sup>1258</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>1259</sup> *Ibid.* Lo studioso (*ivi*, nota 6 p. 261) calcola che la multa di 50 scudi corrisponderebbe a circa 305 “lire di moneta corrente”.

<sup>1260</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, nota 37 p. 105.

<sup>1261</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>1262</sup> Standring 2000, p. 259. Sulla datazione del *San Giacomo che scaccia i Mori* vd. nota successiva.

<sup>1263</sup> Per l’opera si rimanda a F.F. Guelfi in *Il Genio* 1990, cat. 15 pp. 121-126 con bibliografia precedente. Recentemente Giuliana Algeri ha proposto di ridatare la tela agli anni Cinquanta (Algeri 2008, pp. 48-49), suggerimento accolto da Gelsomina Spione (Spione 2020, pp. 326-327). In attesa di futuri approfondimenti e riscontri sulla questione si preferisce attenersi alla datazione proposta dagli studi tradizionali.

rubensiani e li mescola con gli esempi di battaglie napoletane del Falcone, i colori della moda neoveneta e la plasticità berniniana.

Nel 1647, infatti, Giovanni Benedetto è tornato a Roma: risulta iscritto negli *Stati delle anime* della parrocchia di San Nicola in Arcione con il fratello Salvatore e il figlio Giovan Francesco, abitanti in Via Rasella<sup>1264</sup>.

La *Natività* di San Luca (fig. 83)<sup>1265</sup> è il frutto per eccellenza della maturazione linguistica del genovese e dell'acquisizione e rimeditazione dei modelli appresi durante i primi anni romani.

La pala, firmata e datata 1645, costituisce il "primo vero <<barocco>> della città"<sup>1266</sup> e assume a ruolo capitale nell'evoluzione artistica di Genova fino a Settecento



83. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Natività o Adorazione dei pastori*, 1645, datato e firmato, olio su tela, Genova, chiesa di San Luca

<sup>1264</sup> Percy 1967, p. 675: Archivio Segreto Vaticano del Vicariato, parrocchia di San Nicola in Arcione, a. 1647, f. 44v.

<sup>1265</sup> Soprani 1674, p. 224; Pio 1724 (ed. 1977), p. 177; Baldinucci 1728 (ed. 1845), p. 406; Saint-Non, Fragonard 1759-1761 (ed. 1986), p. 245; Dezailler D'Argenville 1762, II, p. 339; Ratti 1766, p.113; Soprani, Ratti 1768-1769, I, pp. 311-312; Cochin 1773, p. 254; Ratti 1780b, p. 133; De Lalande 1788, VII, p. 287; Lanzi 1809 (ed. 1974), V, p. 335; *Descrizione* 1818 (ed. 1969), p. 139; Bertolotti 1834, II, p. 215; Alizeri 1846-1847, I, p. 457; Alizeri 1875, p. 130; Suida 1906, p. 181; Kristeller 1912, p. 164; Delogu 1928, pp. 18-19 e 49, tav. II; *Mostra dei pittori* 1938, p. 43; *Mostra della Pittura* 1947, pp. 62-63 e fig. 137; Blunt 1954, pp. 9, 11, 12 e fig. 11; Waterhouse 1962, p. 216 e fig. 190; Arslan 1965, p. 177; Costa Calcagno 1971, p. 179 e fig. 118; Dempsey 1972, p. 118; *Genoese Baroque Drawings* 1972, p. XVI, p. 24 e fig. 7; Gavazza 1976, p. 11 e fig. 9; Algeri 1979, p. 85; Gavazza 1985, p. 63 e figg. 22-23; Lamera 1985, p. 71; Newcome-Schleier 1985, p. 199; Standing 1987a, p. 159 e fig. 137; Newcome-Schleier 1988b, fig. 10 p. 18, L. Magnani in *Il Genio* 1990, cat. 14 pp. 118-121; Gavazza 1990c, p. 35; Magnani 1990, pp. 276 e 281; L. Magnani in *Genova* 1992, cat. 54 pp. 147-148; Newcome-Schleier 1992, p. 45 e fig. 4; Montanari 2012, cat. 28; Spione 2017a, fig. 13 p. 80; Spione 2017c, fig. 2 p. 21; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 57 pp. 208-209; Frascarelli 2020, p. 209 e fig. 9 p. 215; Spione 2020, pp. 324-325 e fig. 5 p. 330.

<sup>1266</sup> Definizione data da Longhi (1979, p. 17) per identificare tutto l'operato del Grechetto.

inoltrato. Castiglione, mai dimentico della lezione rubensiana e vandyckiana, riprende prepotentemente i capolavori paradigmatici che i due fiamminghi hanno lasciato nella Superba a inizio secolo, quando la pittura locale sembrava essere interessata ad altri filoni espressivi, e li riabilita alla luce della sua esperienza nell'Urbe. Numerose le novità, a partire dalla composizione stessa e dalla distribuzione dei personaggi: pur sviluppandosi la tela in verticale, essi sono disposti quasi a disegnare un semicerchio intorno alla figura di Maria e del Bambino, isolate a sinistra, con un disequilibrio tra pieni e vuoti che propende per l'addensamento sul lato destro, sia in alto tra gli angeli, che in basso tra i pastori. La Vergine ripropone modelli correggeschi e parmigianeschi, mentre le figure maschili di San Giuseppe e dei pastori riportano fedeli esempi poussiniani. A Poussin rimandano, in particolare, il gesticolare oratorio e magniloquente di Giuseppe così come la fisionomia del satiro in primo piano, colto mentre sta suonando la dulciana. A Bernini, invece, è ispirata la plasticità del gruppo di angeli in volo, che con i loro panni di cartapesta e le loro pieghettature sembrano già proiettarsi nella pittura rococò, e nella cui naturalezza dei gesti è stata intravista l'ascendenza di soluzioni caravaggesche<sup>1267</sup>. Il turibolo e la navicella che essi porgono in mano sono una proposta virtuosistica di una pittura di macchia e grumi in senso strozzesco. La luce viene irradiata dal Bambino, memoria rubensiana (fig. 3 capitolo 1) e correggesca: Egli è la "luce vera che illumina ogni uomo" (Giovanni 1, 9) e che dà il via a una nuova era, esemplificata dall'abbandono in primo piano di una lampada spenta.<sup>1268</sup> Questo spiega la presenza del satiro, elemento mitologico e panico, che rimanda a quella cultura del sincretismo religioso a cui più volte abbiamo fatto riferimento in questo studio<sup>1269</sup>: il mondo antico e silvestre si piega all'avvento cristologico, all'uomo-dio incarnato che viene letteralmente svelato dalla Vergine, in un contesto umile e agreste altamente dettagliato, esemplificato dalla cesta e dalla paglia che rimandano ai prototipi del De Ferrari. All'epifania del Dio fattosi uomo il mondo dei poveri e della natura partecipa festante e rende omaggio a quello che tutti i saggi e la scienza hanno atteso e predetto. La parafrasi dell'uomo-dio si conclude con la Sua incensazione da parte degli angeli: da terra

---

<sup>1267</sup> L. Magnani in *Il Genio* 1990, cat. 14 p. 120. Si rimanda alla scheda completa dello studioso (pp. 118-121) per la lettura iconografica che riportiamo.

<sup>1268</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>1269</sup> Sul sincretismo di ambito poussiniano vd. quanto detto nei paragrafi 3.2 e 3.5 nel capitolo 3. Cfr. anche Santucci 1985.

umile e semplice l'ambiente si trasforma in un tempio mistico dove i livelli celesti e cosmologici si mescolano e si piegano ad adorare la divinità sotto fattezze naturali<sup>1270</sup>.

Tra simbolismo e rielaborazione dei modelli, alla stupenda tela non può che essere tributato un ruolo centrale "nel sintetizzare e tradurre in direzione <<barocca>> un ampio quadro di esperienze nel <<nodo>> della cultura figurativa genovese alla metà del secolo"<sup>1271</sup>.

Il *Ritratto* ad acquaforte di Anton Giulio Brignole Sale (fig. 84), spesso accostato a quello di Agostino Mascardi (fig. 40 capitolo 3), è indice ennesimo di un costante contatto tra l'artista e il mondo della letteratura<sup>1272</sup>. Anton Giulio<sup>1273</sup>, protagonista anche di un famoso ritratto equestre di Van Dyck (fig. 15 capitolo 2), si forma probabilmente in ambito gesuita. Possiede una ricchissima biblioteca e una discreta quadreria e il suo salotto viene frequentato da personaggi illustri come il poeta Gabriello Chiabrera. Tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento, mentre la sua ascendenza sulle famiglie nobili più recenti si fa preponderante, Anton Giulio diviene uno dei principali animatori dell'Accademia genovese degli Addormentati. Alla fine del V decennio egli stupisce l'opinione pubblica ligure per il trasferimento dalle Fiandre di una stamperia, sui cui tronchi intende mandare a stampa una nuova edizione, corretta da lui stesso, dell'*Adone* mariniano<sup>1274</sup>. Il *cursus honorum* del genovese culmina con la carica di senatore, che egli tuttavia abbandona nel 1649 per dedicarsi al sacerdozio. Dal 1652, quando è consacrato padre gesuita, lascia definitivamente la letteratura e tutti i suoi colti interessi, rivolgendosi esclusivamente alla predicazione.



84. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Anton Giulio Brignole Sale*, 1641, acquaforte con iscrizione "Celebris Poeta Ianuensis", Vienna, Albertina.

<sup>1270</sup> L. Magnani in *Il Genio* 1990, cat. 14 p. 120.

<sup>1271</sup> *Ibid.*

<sup>1272</sup> Si ricordi, inoltre, anche il ritratto di *Tomaso Marmi Spinola*, per noi probabilmente realizzato nella seconda metà degli anni Quaranta a Genova. Rimandiamo per la bibliografia ad A. Orlando in *Da Cambiaso a Magnasco* 2020, cat. 10 pp. 110-113.

<sup>1273</sup> Per la sua figura vd., tra gli altri: Visconte 1666; De Marinis 1914; Malgarotto 1962; De Caro 1972; Marini 1992; Costantini, Marini, Vazzoler 2000; Marini 2000; Rodler 2000; Carminati 2000; Reale 2002; Girotto 2010; Pedullà 2015; Bianchi 2015, in particolare pp. 7-9 per la biografia di Anton Giulio.

<sup>1274</sup> Carminati 2008, p. 296 con bibliografia. Per il tentativo di una emendazione in ambito genovese del celebre poema vd. *ivi*, pp. 296-306. Da notare, ancora una volta, come in queste pagine ritorni il nome dell'illustre poeta napoletano.

La sua biblioteca, di cui conosciamo la consistenza grazie a un inventario stilato nel 1630 circa<sup>1275</sup>, presenta le caratteristiche imposte dal dettame tridentino (aristotelismo, antimacchiavellismo, controriformismo) con una spiccata preponderanza per gli studi letterari e le raccolte antologiche. Se scorriamo l'elenco e lo confrontiamo con le notazioni presenti nel cosiddetto *Quaderno di appunti* del nobile<sup>1276</sup>, ci accorgiamo che se dal punto di vista politico egli si associa alle linee imperanti della Controriforma, tuttavia mostra un'apertura sul versante religioso, che può spiegarsi con la sua formazione di carattere umanistico<sup>1277</sup>. Si è già detto che Brignole prende parte attiva in seno ai due principali cenacoli letterari di Genova, l'Accademia degli Addormentati e quella degli Annuolati. Di quest'ultima<sup>1278</sup>, i cui emblemi sono una palma contro un cielo nuvoloso dal motto "Senza sol senza bene" e un'ostrica che offre le sue perle ai raggi del sole con la scritta "Così nel pianto è gioia"<sup>1279</sup>, conosciamo relativamente poco. E' attiva tra il 1635 e il 1645 e i suoi aderenti mettono in scena nel Carnevale del 1637 la tragicommedia *I due anelli*. Brignole, inoltre, realizza un intermezzo musicale (*Il pianto d'Orfeo*) per lo spettacolo *Fazzoletto* di Francesco Maria Marini cui partecipano quattro nobili della stessa istituzione.

L'Accademia degli Addormentati, più documentata<sup>1280</sup>, viene fondata nel 1587, anche se tra il 1589 e il 1591 la sua attività è interrotta per poi riprendere alla fine del secolo con molta più enfasi. Gli Addormentati si pongono in funzione antigesuitica, promulgando l'ideale della conoscenza e dell'alta formazione libera in contrapposizione al controllo pedagogico e alla gestione del patrimonio librario da parte della Chiesa. L'Istituzione si propone quindi come una "scuola di valori civili per i futuri *cittadini di Repubblica*"<sup>1281</sup>. Negli anni Venti del Seicento l'istituzione è animata da Agostino Mascardi e Gabriello Chiabrera, ma un nuovo periodo di splendore si avvia nel 1634, allorché Anton Giulio, già membro dal 1628, ottiene sempre più potere fino alla sua elezione a principe nel 1636. Quali siano i suoi obiettivi lo possiamo desumere da un passo del *Tacito abburattato*, dove il marchese

---

<sup>1275</sup> Sulla biblioteca e i fondi Brignole Sale vd: Malfatto 1991, 1998 e 2000; Bianchi 2015, pp. 35-37.

<sup>1276</sup> Pubblicato da C. Bianchi (Bianchi 2015).

<sup>1277</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>1278</sup> Per quest'Accademia vd. Quadrio 1744, III, 2, p. 354 e Bianchi 2015, pp. 73-74 con bibliografia precedente.

<sup>1279</sup> G. Ruffini in *Genova* 1992, cat. 340 p. 444. Il foglio presentato in mostra e datato 1635 è l'unico documento a stampa dell'Accademia e può essere stato concepito come una sorta di manifesto.

<sup>1280</sup> Sugli Addormentati vd. con bibliografia: De Marinis 1914; Maylender 1927, pp. 60-64; Ortolani 1970; Gallo Tomasinelli 1973; Vazzoler 1992, pp. 227-230; Bianchi 2015, pp. 73-76; Beltrami 2016.

<sup>1281</sup> Bianchi 2015, p. 74.

ricorda “un gentilhuomo, già da me tra gli Humoristi in Roma conosciuto per un de’ più pellegrini ingegni dell’Accademia”<sup>1282</sup>. Queste poche parole testimoniano i rapporti con la cerchia di Palazzo Mancini e, a detta degli studiosi, la volontà di riformare l’Istituzione genovese su modello di quella romana, caratterizzata da una pratica differente e, agli occhi dell’autore, da una più alta produzione letteraria<sup>1283</sup>.

D’altronde il circuito intellettuale, che si espande oltre i confini della Liguria, in cui si muove Anton Giulio è testimoniato dalle sue lettere. Una di queste, ad esempio, è indirizzata a Cassiano dal Pozzo in Roma, datata 27 settembre 1642, ed è scritta in previsione della sua ambasceria in Spagna<sup>1284</sup>. Una precedente missiva, databile intorno al 1632<sup>1285</sup>, riporta che il nobile è sulla strada di ritorno a Genova da Roma, dove ha avuto modo di conoscere Giovanni Ciampoli e i Pallavicini e di frequentare il circolo culturale dei Barberini. In fondo, anche la stessa acquaforte del Castiglione del 1641 testimonia i rapporti oltreconfine del Brignole Sale, poiché viene aggiunta all’edizione del 1647 de *Le Glorie degli Incogniti*<sup>1286</sup>, a rimembranza dei legami intercorsi col mondo veneziano, così come per Agostino Mascardi. Le epistole di Anton Giulio sono principalmente rivolte ai letterati genovesi con cui condivide interessi: *in primis* a Gabriello Chiabrera, che è stato proposto come suo maestro e come colui che avrebbe indirizzato Anton Giulio e Ansaldo Cebà alla lettura di Dante<sup>1287</sup>, poi, tra gli altri, Agostino Pinelli, compositore e suonatore attivo negli Annuolati, dedicatario del *Satirico Innocente* del Brignole,<sup>1288</sup> e Giovan Battista Manzini, scrittore elogiato e dedicatario dell’*Instabilità dell’ingegno*, amico e protetto del marchese e snodo fondamentale per i buoni rapporti con la corte medicea di Firenze e con le botteghe artistiche e l’editoria emiliane<sup>1289</sup>.

---

<sup>1282</sup> Brignole Sale 2006, p. 7.

<sup>1283</sup> Bianchi 2015, p. 76. *Ivi*, p. 75: “la critica alla corruzione dei costumi aristocratici [...] si accompagna al rifiuto dell’erudizione fine a se stessa, con accenti severi anche nei confronti delle <<acutezze fragili>>, ovvero di uno stile concettoso incapace di forza e gravità”.

<sup>1284</sup> La lettera è ora alla Bibliothèque Interuniversitaire Section Médecine de Montpellier, sign. H. 270, ff. 284-285. Cfr. anche Nicolò 1991 e Bianchi 2015, pp. 100-101.

<sup>1285</sup> Indirizzata al poeta Gabriello Chiabrera. Vd. Bianchi 2015, p. 112 e Appendice IV, pp. 216-217.

<sup>1286</sup> *L’opera incisa* 1982, cat. 9 p. 72. Sull’Accademia degli Incogniti vd. paragrafo 3.2 al capitolo 3 di questa tesi.

<sup>1287</sup> De Marinis 1914, pp. 37-41. Il poeta ha uno stretto rapporto col Brignole Sale, cui dedica anche varie composizioni. Cfr. da ultimo Bianchi 2015, pp. 109-118 con bibliografia.

<sup>1288</sup> Moretti 1990, pp. 66-67; *Ead.* 2000; Bianchi 2015, pp. 119-121 con bibliografia.

<sup>1289</sup> Cfr. ancora Bianchi 2015, pp. 122-131 cui si rimanda per gli approfondimenti e la bibliografia. Per i rapporti tra Manzini e Brignole sul mercato artistico bolognese vd. Boccardo 2012 e soprattutto Leonardi 2014.





85. Rembrandt Van Rijn, *L'angelo appare ai pastori*, 1634, acquaforte, puntasecca e bulino, Milano, Ambrosiana, Inv. 17172

Il Brignole, si è detto, tenta anche di stampare una versione corretta dell'*Adone* di Marino, proposta bollata e condannata senz'appello nel 1654, due anni dopo aver vestito l'abito della Compagnia di Gesù.<sup>1290</sup>

Va ricordato, infine, che Anton Giulio ha un ruolo primario nel passaggio a Genova del Cardinale Ferdinando Infante di Spagna e arcivescovo di Toledo nel 1633<sup>1291</sup>. La visita diplomatica è curata dal punto di vista burocratico e politico dal Brignole nei minimi particolari, costituendo ancora la corte madrileña l'unico vero appiglio nella distensione dei rapporti

con Torino. Le mosse del marchese trovano la loro corrispondenza nel messaggio propagandistico che promanava dal perduto apparato effimero<sup>1292</sup>: le opere realizzate dal pittore Domenico Fiasella avrebbero restituito, difatti, l'immagine di una Repubblica gloriosa e indipendente ma legata a doppio filo alla Spagna. Se per quest'ultima il Brignole avrebbe fatto leva soprattutto sulla politica spagnola di difesa a oltranza della fede cattolica e della pace europea, d'altro canto il mondo genovese avrebbe reso i suoi omaggi anche al compatriota Cristoforo Colombo, le cui scoperte avrebbero contribuito a rendere ancora più grande e ricca la potente nazione del Cardinale Ferdinando.

Ancora una volta si ha la conferma del legame che stringe, dunque, Grechetto con una classe culturale non soltanto locale ma di carattere europeo.

## **4.2 L'attività incisoria degli anni Quaranta e Cinquanta**

<sup>1290</sup> Carminati 2008, pp. 296-306.

<sup>1291</sup> Per la questione vd. Gallo Tomasinelli 1994.

<sup>1292</sup> Per un'analisi completa dell'iconografia si rimanda a Magnani 1988a.

Nel 1634 Rembrandt realizza *L'angelo appare ai pastori* (fig. 85), primo notturno ad acquaforte del suo catalogo<sup>1293</sup>. La scena, tratta dal Vangelo di Luca (2, 8-15), ritrae lo stupore e la confusione dei pastori nel momento in cui l'apparizione divina si manifesta loro con somma violenza luminosa, tale da squarciare le tenebre della notte. La teatralità dei gesti e l'ampia scenografia, su cui i personaggi si dispongono a recitare come su un palco, sono caratteristiche delle opere pittoriche coeve.

Tra le successive sperimentazioni sul contrasto luce/ombra vale la pena ricordare il *Faust* del 1652 (fig. 86)<sup>1294</sup>, acquaforte con puntasecca e bulino dal 1731 identificata col titolo corrente. Ispirata forse al *Dottor Faust* di Marlowe, in scena ad Amsterdam nel medesimo periodo<sup>1295</sup>, potrebbe rappresentare il momento in cui l'angelo mette in guardia lo scienziato-alchimista dallo stringere un

patto col diavolo. La scritta risulta indecifrabile, come nel *Convito di Baldassarre* di Londra di qualche anno prima, dove l'iscrizione è frutto delle frequentazioni con l'erudito ebreo Samuel Menasseh ben Israel<sup>1296</sup>. Come proposto alla fine del XX secolo da De Vries, forse l'obiettivo della scritta è un messaggio stesso di indecifrabilità, poiché la conoscenza umana non può arrivare a comprendere quella divina e si può associare all'atto del guardare il proprio riflesso ma in uno specchio confuso<sup>1297</sup>. Tra gli altri, Calvesi ritiene che l'opera possa in realtà ritrarre

86. Rembrandt Van Rijn, *Faust*, 1652, acquaforte, puntasecca e bulino, Milano, Ambrosiana, Inv. 7954



<sup>1293</sup> Bartsch 1797, cat. 44; Biorklund, Barnard 1955, cat. 34-1; White, Boon 1969, cat. 44; A. Alberti in *Rembrandt a Milano* 2006, cat. 23 pp. 78-79.

<sup>1294</sup> Bartsch 1797, cat. 270; Biorklund, Barnard 1955, cat. 52-4; White, Boon 1969, cat. 270; A. Alberti in *Rembrandt a Milano* 2006, cat. 7, pp. 46-47; Hinterding 2008, I, cat. 31 pp. 100-102 e li, ill. P. 38; Sagnzerla 2014, p. 26 e fig. 11 p. 162.

<sup>1295</sup> Leendertz 1921.

<sup>1296</sup> Sui rapporti tra Rembrandt e il mondo ebraico vd. da ultimo e con bibliografia precedente Nadler 2017.

<sup>1297</sup> De Vries 1998. Il riferimento è a un passo delle Lettere di San Paolo Apostolo ai Corinti (I *Corinti*, 13,12).

Sant'Agostino che sta per ricevere la rivelazione divina da San Girolamo<sup>1298</sup>. Al di là del soggetto, è per noi essenziale il tessuto cromatico di cui è intessuta la stampa, e che si presenta molto più modulato, ma allo stesso tempo meno folgorante, rispetto al caso precedente.



87. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Natività*, 1645-1647, acquaforte, Chicago, Art Institute, 1972.986

Della passione di Castiglione per Rembrandt si è già detto. Abbiamo visto come l'artista abbia tentato già nella seconda metà degli anni Trenta di assimilare il linguaggio rembrandtiano per lui stanziato su due matrici principali: da una parte, il chiaroscuro teatrale, che il genovese riproduce e reinterpreta con modalità diverse ed effetti finali meno morbidi e appariscenti di quelli dell'olandese; dall'altra, le fisionomie all'orientale di alcune figure spiccatamente rembrandtiane, che Giovanni Benedetto personalizza e ripropone nei suoi modi. Il rapporto con il maestro di Leida non è di pura imitazione, ma comporta uno studio appassionato che si risolve nella creazione di un linguaggio visuale del tutto personale<sup>1299</sup>.

Nelle acqueforti del Grechetto l'attenzione ai notturni e ai chiaroscuri del Van Rijn si fa più presente a partire dalla metà degli anni Quaranta: anzi, con più precisione, potremmo affermare che lo stile incisivo del Nostro tra il 1645 e il 1655 circa mostra una evoluzione nell'avvicinarsi, appropriarsi e poi rielaborare liberamente in termini personali i prepotenti scuri di Rembrandt.

Se già nelle incisioni della seconda metà degli anni Trenta è possibile intravedere i primi interessi per i contrasti luministici, è dal decennio successivo che Castiglione sperimenta più fortemente il suo gusto per il "tenebroso".

---

<sup>1298</sup> Calvesi 1989.

<sup>1299</sup> Cfr. Jeutter 2004.

La *Natività* (fig. 87)<sup>1300</sup>, strettamente connessa con la stupenda pala di San Luca (fig. 83), ripropone nella struttura il modello *dell'Adorazione dei pastori* del Domenichino a Edimburgo e nella drammaticità l'effetto correggesco e rembrandtiano che possiamo anche osservare in pitture genovesi presenti nelle collezioni liguri. La notte è ottenuta non con uno scalare soffuso di toni, ma con la sovrapposizione e l'incrocio di linee e segni, che regalano un effetto stilisticamente più grafico rispetto a quello pittorico di Rembrandt.

Due acquaforti notturne di particolare rilevanza sono datate al 1645.

Il *Teseo ritrova le armi del padre* (fig. 88)<sup>1301</sup> è ispirato a un dipinto di Poussin e Lemaire oggi a Chantilly e propone l'episodio, narrato da Plutarco, in cui l'eroe ateniese, guidato dalla madre Etra, trova sotto una roccia l'armamentario del padre Egeo. Se nel quadro la composizione si svolge in orizzontale e risulta ambientata in un'arieggiata costruzione diroccata inondata dalle prime luci dell'alba, nell'incisione Castiglione predilige, invece, un taglio verticale, ricollocando le figure in un dialogo serrato e ambientando la scena in un misterioso cimitero al lume di fiaccola.



88 (a sinistra).  
Giovanni Benedetto  
Castiglione detto il  
Grechetto, *Teseo  
ritrova le armi del  
padre*, 1645,  
acquaforte firmata e  
datata, Windsor,  
RCIN830466

89 (a destra).  
Giovanni Benedetto  
Castiglione detto il  
Grechetto,  
*Temporalis  
Aeternitas*, 1645,  
acquaforte, Windsor,  
RCIN830467

<sup>1300</sup> Bartsch 1821, vol. XXI, cat. 11; Blunt 1954, cat. 6 p. 28; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E6 pp. 138-139; *L'opera incisa* 1982, cat. 19; Bellini 1985, cat. 11; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 55 p. 194; *Le invenzioni* 2017, cat. 7 p. 34.

<sup>1301</sup> Bartsch 1821, vol. XXI, cat. 24; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 179; Weisbach 1930, p. 143; Bernheimer 1951, p. 49; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E12 pp. 140-141; D'Amico, Ferrara, Bellini 1977, cat. 42; *L'opera incisa* 1982, cat. 13; Suida Manning 1984, p. 691; Bellini 1985, cat. 24; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 60 pp. 198-200. Ho potuto visionarne la lastra (inv. 370) all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma.



Anche la *Temporalis Aeternitas* risulta datata “1645” (fig. 89)<sup>1302</sup>. Essa rielabora il tema dei “Pastori d’Arcadia” già proposto da Guercino e da Poussin, presentando però quattro bizzarre figure impaludate che meditano su un’iscrizione all’interno di un monumentale cimitero<sup>1303</sup>.



90. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Tobia seppellisce i morti*, 1647-1650, acquaforte firmata, Windsor, RCIN 830450

In entrambe le stampe il tratteggio risulta minuto, l’oscurità è ottenuta da un intrecciarsi e incrociarsi di segni e linee, con un esito di maggior pittoricismo per la seconda. Sulla prima, invece, l’artista ritorna qualche anno dopo (*post*1648) con un terzo stato

stampato a Roma: stavolta l’oscurità viene ottenuta, oltre che con una serie successive di morsure in acido, anche con l’aggiunta di ritocchi a bulino, come confermato dalla stampa e dalla visione diretta della matrice conservata all’Istituto Centrale per la Grafica di Roma<sup>1304</sup>.

Molto più evoluto risulta l’effetto ottenuto in alcune stampe realizzate a Roma alla fine del V decennio, durante il secondo stanziamento del Nostro nella città papale.

<sup>1302</sup> Bartsch 1821, vol. XXI, cat. 25; Weisbach 1930, pp. 139-140; Bernheimer 1951, p. 49; Blunt 1954, p. 11; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E13 pp. 140-141; Dempsey 1972, p. 119; *L’opera incisa* 1982, cat. 54; Suida Manning 1984, p. 691; Bellini 1985, cat. 25; Standring 1987a, cat. 14, pp. 68-73; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 61 pp. 200-203; *Castiglione Lost Genius* 2013, fig. 17 p. 78; Sganzerla 2014, pp. 21-48; *Ead.* 2017, fig. 1 p. 434; *Le invenzioni* 2017, cat. 9 p. 36.

<sup>1303</sup> Per una maggiore trattazione sull’argomento della *Temporalis Aeternitas*, sui suoi significati e sulla sua evoluzione nell’operato del Grechetto si rimanda al paragrafo 4.8. L’attività pittorica e soprattutto incisoria del Grechetto tra 1645 e 1655 è presa in esame, attraverso alcuni casi specifici, nella tesi di dottorato del 2014 di Anita Viola Sganzerla (Sganzerla 2014).

<sup>1304</sup> Ringrazio la Dottoressa Bocconi e tutto lo staff dell’Istituto Centrale per la Grafica di Roma per avermi dato la possibilità di visionare alcune matrici del Castiglione che la Calcografia ha ereditato dalla stamperia di Giacomo de Rossi. Ho potuto vedere e analizzare ben dieci matrici (inv. nn. 363-371 e 374).



91. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Il ritrovamento dei corpi dei santi Pietro e Paolo*, 1647-1650, acquaforte firmata, Windsor, RCIN 830457

Il *Tobia seppellisce i morti* (fig. 90)<sup>1305</sup> riprende il soggetto dell'Antico Testamento già trattato nel decennio precedente da Andrea De Leone (fig. 60), ma vi aggiunge un tono drammatico e teatrale. La luce delle lampade, con il suo baluginare grottesco, amplifica l'effetto orrorifico dei corpi in decomposizione trascinati e sepolti di fronte a un giovinetto che, tra lo stupore e il terrore, attraversa la scena. La misteriosa ed enigmatica scenografia cimiteriale è resa ancora più cupa dallo scavo delle ombre e dall'intreccio di segni che si accompagnano alla quasi totale assenza di linee nella luce, secondo un equilibrato modulo che indica una maggiore padronanza della tecnica.

Ne *Il ritrovamento dei corpi dei santi Pietro e Paolo* (fig. 91)<sup>1306</sup>

Castiglione riprende il soggetto di un'incisione della *Roma sotterranea* di Antonio Bosio del 1632<sup>1307</sup>, derivato dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. La foresta dei tratti orchestra attentamente i toni dei

92. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Resurrezione di Lazzaro*, 1647-1650, acquaforte firmata, Windsor, RCIN 830451



<sup>1305</sup> Vd. scheda n. C32 in catalogo.

<sup>1306</sup> Vd. scheda n. C33 in catalogo.

<sup>1307</sup> Sui rapporti tra Castiglione e il testo di Bosio vd. da ultimo Sganzerla 2017, pp. 445-450 con bibliografia.

93. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Temporalis Aeternitas*, 1655, acquaforte firmata e datata, Windsor, RCIN 830469



vari livelli e piani narrativi, dalla fiaccola che rivela i corpi dei due martiri- uno dei quali, Pietro, stringe ancora le sue chiavi<sup>1308</sup>- alle fisionomie dei barbuti riesumatori dagli stravaganti copricapi esotici, agli anfratti della catacomba che paiono rispondere ai baluginii della fiammeggiante luce della torcia. In accordo con quanto riportato dal Bosio e da Jacopo da Varagine, i protagonisti sono dei “pii Greci” che avrebbero nascosto i corpi dei due Apostoli al tempo delle persecuzioni di Valeriano per poi riportarli nei loro Paesi. L’intento, però, non sarebbe stato condotto a termine a causa dell’intervento delle truppe romane<sup>1309</sup>. L’attenzione del genovese nei confronti di questo argomento, al di là dell’ambientazione favolistica che ben si presta per un’opera di drammaturgia “tenebrosa”<sup>1310</sup>, potrebbe essere stata suggerita dalla volontà della Chiesa romana di riquilibrare la figura dei due santi e di porli entrambi sul medesimo piano di importanza (1645)<sup>1311</sup>.

<sup>1308</sup> Castiglione *Lost Genius* 2013, p. 73.

<sup>1309</sup> La festa del 29 giugno celebra, appunto, la traslazione delle reliquie dei due martiri.

<sup>1310</sup> Focillon 1930 (ed. 1965), p. 180.

<sup>1311</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E21 pp. 144-145.



Nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 92)<sup>1312</sup>, il Grechetto pare essere riuscito nell'ottenere un bilanciamento di toni più definito con una netta prevalenza per l'aura luminosissima di Cristo. Nella stampa possiamo distinguere ben due fonti di luce, ognuna delle quali ha i suoi rispettivi effetti. Accanto al nimbo di Gesù riconosciamo il dirompere quasi esplosivo della fiaccola, retta da personaggi barbuti e stupefatti, che rivela i primi movimenti di Lazzaro, il quale, con sguardo vitreo e movenze terrorizzanti, ritorna miracolosamente alla vita.

E così, dopo un'immersione totale nel buio rembrandtiano degli anni Quaranta, tra la fine del



94. Rembrandt Van Rijn, *Testa orientale*, 1635 ca, acquaforte, Praga, National Gallery, R235207

95. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Testa d'uomo con turbante piumato*, fine anni '40 del XVII secolo, acquaforte firmata, Windsor, RCIN 830472.f



decennio e l'inizio del successivo Castiglione riequilibra i toni con una prevalenza per la luce chiara. Questa restituisce un chiaroscuro meno diffuso ma, allo stesso tempo, una maggiore cura nella resa volumetrica e definita delle figure, come si evince nella *Circe*<sup>1313</sup> e soprattutto nella *Temporalis Aeternitas* del 1655 (fig. 93)<sup>1314</sup>, seconda versione ad acquaforte sul tema dei "Pastori d'Arcadia". Qui lo sviluppo orizzontale della narrazione e la luce diurna permettono al Nostro di ottenere effetti suggestivi e divergenti<sup>1315</sup>.

<sup>1312</sup> Vd. scheda n. C35 in catalogo.

<sup>1313</sup> Vd. scheda n. C44 in catalogo.

<sup>1314</sup> Bartsch 1821, vol. XXI, cat. 27; Blunt 1954, p. 16; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E27 p. 148; *L'opera incisa* 1982, cat. 63; Suida Manning 1984, pp. 691 e 696; Bellini 1985, cat. 27; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 93 p. 234; Sganzerla 2014, pp. 21-48; *Le invenzioni* 2017, cat. 10 p. 37.

<sup>1315</sup> Sul tema e per una descrizione più approfondita dell'opera vd. paragrafo 4.8.



Si è discusso di come Giovanni Benedetto si ponga nell'ottica di assimilare da Rembrandt anche le sue figure esotiche, che tuttavia proprio con il genovese assumono un nuovo ruolo. Da semplici macchiette, nelle mani del Grechetto gli Orientali si trasformano in veri e propri tipi caratteristici, con un'intensa profondità psicologica e un esotismo velato di mistero. Questa trasmutazione può dirsi completata sul finire degli anni Quaranta, quando l'italiano medita sui cosiddetti *Tronies*, le teste di carattere tipicamente olandesi sia ad olio su tela che ad acquaforte su carta (fig. 94) utilizzate come studi per fisionomie ed espressioni a partire da Franz Floris (1517-1570)<sup>1316</sup>. Il frutto degli studi del pittore



96. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Testa di vecchio barbuto con turbante e altri studi*, fine anni '40 del XVII secolo, acquaforte firmata, Windsor, RCIN 830471.n

genovese in tale ambito è rappresentato dalle due serie, di poco successive, di *Grandi e Piccole Teste* all'Orientale, la cui divisione tradizionale si deve al Bartsch<sup>1317</sup>.

La serie delle *Grandi Teste* è costituita da cinque stampe di dimensioni perlopiù omogenee (circa diciotto centimetri di altezza per quindici)<sup>1318</sup>. Tra queste spicca la *Testa d'uomo con turbante piumato* (fig. 95), capolavoro di grafica in cui l'intreccio lineare aiuta nel definire un misterioso personaggio di cui si distinguono i tratti del volto in ombra sotto il copricapo vaporoso e terminante con una piuma. Il modello potrebbe ritrovarsi nell'*Autoritratto con la sciarpa intorno al collo e il volto in ombra* licenziato dal van Rijn nel 1635 e caratterizzato da un particolare interesse per il luminismo<sup>1319</sup>. La lezione di Rembrandt sembra ormai essere stata completamente recepita e personalizzata.

Il gruppo delle *Piccole Teste* è, invece, composto da quindici esemplari<sup>1320</sup> e mostra non solo aderenze ai *Tronies* di Rembrandt, ma anche alle incisioni di Jan Lievens (Leida, 24

<sup>1316</sup> Su Floris vd. Van der Velde 1975. Il termine "tronie" compare negli inventari e nei cataloghi olandesi seicenteschi per indicare le celebri teste di carattere eseguite da Rembrandt sin dalla gioventù. Sull'uso e le funzioni del vocabolo vd. Hirschfelder 2001.

<sup>1317</sup> Bartsch 1821, vol. XXI, cat. 48-52 per le *Grandi Teste* e cat. 32-47 per le *Piccole Teste*.

<sup>1318</sup> Vd. schede nn. C9-C13 in catalogo, cui si rimanda per la bibliografia aggiornata.

<sup>1319</sup> Cfr. I. Rossi in *Rembrandt alla Galleria Corsini* 2020, cat. 8a pp. 97-98 cui si rimanda per la bibliografia sulla stampa dell'olandese.

<sup>1320</sup> Vd. schede nn. C14-C28 in catalogo. Jaco Rutgers ha restituito alla mano di Salvatore Castiglione una stampa precedentemente inserita nelle *Piccole Teste* di Giovanni Benedetto (Rutgers 2004). Assimilabile a

ottobre 1607- Amsterdam, 4 giugno 1674)<sup>1321</sup>. A differenza delle loro sorelle maggiori, le *Piccole Teste*, oltre che per le dimensioni ridotte (all'incirca undici centimetri per otto), si caratterizzano per la scelta di un unico stato e di una morsura quasi sempre piana. Di conseguenza, come nella *Testa di vecchio barbuto con turbante e altri studi* (fig. 96), l'effetto ottenuto non è così potente né così pittorico come nelle *Grandi Teste*, ma si presenta molto più libero e di getto e con un contrasto cromatico diretto, assimilabile spesso a un veloce disegno a penna.

La serie delle *Piccole Teste* potrebbe essere composta da due sottogruppi, come giustamente notato da Marjorie B. Cohn e argomentato anche da Anita Viola Sganzerla<sup>1322</sup>. Cohn, ricollegandosi agli studi di Franz Rohn<sup>1323</sup>, riconosce a sei incisioni un carattere unitario che ne collocherebbe l'esecuzione in un momento diverso rispetto alle altre nove<sup>1324</sup>. A sostegno di questa ipotesi la Sganzerla propone il confronto con un foglio già noto della Bibliothèque Nationale di Parigi e che comprende varie acqueforti tra cui due *Grandi Teste*, sei delle *Piccole* e alcuni schizzi di paesaggio<sup>1325</sup>. La studiosa ritiene che le differenze esecutive tra i due sottogruppi evidenziati, in particolare nella qualità della linea e nell'uso dei punti, permetterebbero di distinguere la produzione delle stesse in due fasi diverse<sup>1326</sup>.

La fantasia e la capacità di reinvenzione di Castiglione, che promuove dei tipi stereotizzati a veri e propri personaggi con il loro colorito e a volte enigmatico mondo interiore, è particolarmente apprezzata nel Settecento. Queste acqueforti sono, infatti, alla base della *Raccolta di Teste* di Giandomenico Tiepolo<sup>1327</sup> e dei personaggi all'orientale che calcano le scene di suo padre Giambattista. Esse, in definitiva, si concentrano sul "very process of image making, thus combining the display of technical virtuosity with a taste of curiosity". La grande dimestichezza del Nostro con l'incisione conduce alla probabile invenzione da parte sua della tecnica del monotipo. Gli studiosi sono soliti indicare proprio nel genovese

---

questa serie è l'incisione, molto rara e isolata, de *L'Orientale che grida* per la quale si rimanda alla scheda C29 in catalogo.

<sup>1321</sup> Hollstein 1949, vol. XI, cat. 30-44 pp. 29 e ss., ma già in Focillon 1930 (ed. 1965), p. 183. Cfr. anche Jeutter 2004, schede 52-53 pp. 275-277.

<sup>1322</sup> Sganzerla 2014, pp. 52 e ss.

<sup>1323</sup> Rohn 1932, p. 15. Egli usa il termine "kritzelttechnik" per individuare lo stile delle prime sei stampe.

<sup>1324</sup> *A Noble Collection* 1992, pp. 240-241.

<sup>1325</sup> Cfr. G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 84 e fig. 212 pp. 222-223. La pagina testimonia che le due serie, almeno in parte, sono state concepite in un medesimo momento.

<sup>1326</sup> Sganzerla 2014, pp. 53-54.

<sup>1327</sup> Per l'argomento si rimanda a *Raccolta di teste* 1970.

l'inventore di questo nuovo metodo di realizzazione grafica, anche se sappiamo che al periodo in cui vengono prodotti i primi esemplari potrebbero essere ricondotte alcune sperimentazioni in materia da parte di Anthonis Sallaert (Bruxelles, 1594- 1650), pittore fiammingo e seguace di Rubens, di cui si conoscono undici monotipi<sup>1328</sup>. Ancora una volta si noti il legame col mondo fiammingo e attinente a Rubens, che pare costituire un perfetto *leitmotiv* per l'attività del Grechetto.

Il monotipo prevede modalità di esecuzione più veloci rispetto all'acquaforte<sup>1329</sup>. Mentre quest'ultima consta di una serie di immersioni in acido (morsure) e di prove di stampa (stati) fino alla versione definitiva che poi viene diffusa, il monotipo dischiude una produzione più veloce. Esso è da intendersi come una tecnica calcografica ma eminentemente pittorica, in cui l'esecutore tratta l'inchiostro come un vero e proprio

97. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Temporalis Aeternitas*, 1645, monotipo, Windsor, RCIN 970071



*medium*. Dopo aver preparato la lastra e averla ricoperta con la sostanza resinosa dell'inchiostro, inteso come una sorta di pigmento, l'artista passa a incidere con uno stilo o la punta di un pennello la superficie, così da ottenere un disegno "in negativo", che può essere più o meno sfumato a seconda della pressione o dello strumento utilizzato per rimuovere lo scuro. Una volta completata l'immagine come più si vuole, la si manda in stampa sotto il torchio: ciò permette di ottenere una sola singola versione (da cui deriva, appunto, il termine monotipo), anche se con l'inchiostro rimanente sulla lastra si può ottenere una seconda battuta meno carica<sup>1330</sup>. Si perviene, così, a un prodotto piuttosto raro e di particolare valore proprio per la sua unicità.

<sup>1328</sup> Roylton Kisch 1988.

<sup>1329</sup> Per una recente considerazione sui monotipi del genovese vd. Esposito Hayter 2007, pp. 38-41.

<sup>1330</sup> Come attestato da alcuni esempi anche nell'operato del Castiglione. Cfr.: Beyer 2007; Standring 2012; Castiglione *Lost Genius* 2013, p. 78 e nota 29 p. 105.

Al momento si contano ventinove monotipi di Giovanni Benedetto<sup>1331</sup>, l'ultimo dei quali è stato ritrovato nel novembre 2018 in una collezione privata<sup>1332</sup>.

Un esempio "in negativo" è rappresentato dalla *Temporalis Aeternitas* del 1645 (fig. 97)<sup>1333</sup>, una ripetizione in controparte della prima contemporanea versione del tema. Si tratta, probabilmente, di uno dei primissimi *exempla* di questa nuova tecnica grafica. Lo scavo dei bianchi giunge a esiti di luminismo impensabili nell'acquaforte, insieme alla scalatura dei mezzitoni che più si avvicinano a un disegno pittorico che alla grafica di cui finora abbiamo trattato.

Realizzare un monotipo su fondo scuro è semplice e immediato perché prevede un'operazione che si basa sul principio del togliere materiale. Alla fine del decennio, Castiglione decide di sperimentare anche la tecnica su fondo bianco, o del monotipo "in positivo", in cui l'effetto ottenuto è frutto di un rovesciamento esecutivo<sup>1334</sup>. Dipingendo direttamente sulla lastra vergine come su una tela o su un foglio, tamponando o trascinando l'inchiostro con un pennello, si giunge, infatti, a esiti più eminentemente pittorici. Il passaggio dalla tecnica scura a quella chiara è piuttosto graduale: Grechetto combina i due sistemi per scavare i bianchi ed enfatizzare le ombre, come nell'*Allegoria dell'Eucaristia*<sup>1335</sup>, per poi raggiungere degli effetti atmosferici in cui il fondo si presenta brumoso come in *Pastori*

98. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Testa orientale*, fine anni '40 del XVII secolo, monotipo con olio e acquerello su carta marrone, Windsor, RCIN 903946



<sup>1331</sup> Il catalogo dei monotipi, che fino a pochi anni fa raggiungeva il numero di ventotto, è stato redatto a più riprese da Augusto Calabi (Calabi 1923, *Id.* 1925 e *Id.* 1930).

<sup>1332</sup> Su questa recente acquisizione cfr. l'articolo di Franco Pozzi dell'11 novembre 2018 su Artribune all'indirizzo <https://www.aboutartonline.com/riemerge-un-monotipo-di-giovanni-battista-castiglione-detto-il-grechetto-il-grande-innovatore-dellarte-dellincisione/>

<sup>1333</sup> Calabi 1923, cat. 16; *Id.* 1925, cat. 19; *Id.* 1930, cat. 20; Blunt 1954, cat. 215; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. M2; Percy 1975, pp. 73-74; Welsh Reed 1980, cat. 6; Minonzio 1982, cat. 2; Bellini 1985, cat. 118; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 95 pp. 238-239; Bober 2020, fig. 8 p. 78 con bibliografia.

<sup>1334</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, p. 152.

<sup>1335</sup> Vd. scheda n. C47 in catalogo.

*davanti al fuoco*<sup>1336</sup>. Vale, dunque, la pena ricordare la bella *Testa di Orientale* della fine degli anni Quaranta (fig. 98)<sup>1337</sup>, secondo Percy e Blunt una seconda prova, in cui l'immagine in stampa viene addirittura completata con l'aggiunta di olio e acquerello. Il risultato finale è di grande impatto visivo: un profilo esotico e pittoresco con folta barba, turbante e mantello di pelliccia, immerso in uno spazio arioso e indefinito in cui la figura respira, agisce, recita.

### **4.3 I Discorsi morali sopra la Tavola di Cebete Tebano**

Nel 1627 escono a Venezia *I Discorsi morali sopra la Tavola di Cebete Tebano* di Agostino Mascardi, un volume in quattro parti composto da trentacinque discorsi numerati progressivamente<sup>1338</sup>. L'autore prende spunto dalla *Cebetis Tabula*, dialogo in lingua greca del I secolo dell'era cristiana e contenente la descrizione di un'opera d'arte presente tra i doni votivi del tempio di Cronos<sup>1339</sup>, per proiettarsi all'interno della contemporanea diatriba sull'importanza e quindi sull'effettivo valore delle favole antiche nella cultura moderna. Alla corte di Urbano VIII Giovanni Ciampoli, nella sua *Poetica sacra*, ribadiva che la tradizione mitografica greco-romana debba essere sostituita da quella cristiana e agiografica<sup>1340</sup>. Anche il maestro di quest'ultimo, Giovan Battista Strozzi il Giovane, con cui Mascardi scambia qualche lettera, si pone nella medesima posizione, criticando apertamente quanti operino come Jacopo Sannazzaro nel poema *De partu Virginis*, quando si induce il fiume Giordano a raccontare di "aver udito da Proteo predire i sacri e incomprensibili misteri dell'operator della nostra salute"<sup>1341</sup>.

Per Agostino siamo immersi costantemente nelle favole: esse non solo sono presenti nei miti delle religioni pagane, ma permeano anche il cristianesimo sotto la forma delle parabole evangeliche e in generale tutte le manifestazioni artistiche e intellettuali che

---

<sup>1336</sup> Bartsch 1821, vol. XXI, cat. 5 p. 42; Calabi 1923, cat. 4; Calabi 1925, cat. 4; Delogu 1928, p. 35; Calabi 1930, cat. 4; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. M10e; Percy 1975, p. 77; Welsh Reed 1980, cat. 12; Minonzo 1982, cat. 21; Bellini 1985, cat. 137; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 104 pp. 247-248.

<sup>1337</sup> Vd. scheda n. C30 in catalogo.

<sup>1338</sup> Benedetti 2001, pp. 323-384; Bellini 2002, pp. 68-99; Galli 2007, pp. 41-45; Stagno 2010, pp. 100-102; Corradini 2014.

<sup>1339</sup> Sull'operetta vd.: Pesce 1982, pp. 9-37; Benedetti 2001, p. 369 con bibliografia precedente. Il testo è stato riscoperto dagli Umanisti e ha una grande fortuna fino a Settecento inoltrato.

<sup>1340</sup> Bellini 1997; Favino 2000; Bellini 2002, p. 70.

<sup>1341</sup> La citazione, riportata integralmente in Bellini 2002, p. 72, è tratta dal discorso *Se sia bene il servirsi delle favole degli antichi*. Vd. Barbi 1900, pp. 15-16 e Rossi 1995, in particolare pp. 186-187. Si rimanda al secondo testo anche per l'analisi della poetica "figurativa" del letterato.

fanno ricorso appunto a questa realtà alternativa per abbattere le casistiche e le divisioni all'interno dello scibile umano.

Il testo è introdotto dall'*ekphrasis* della tavola, che presenta una complessa allegoria della vita umana, dipinta come un lungo percorso attraverso una serie di cerchi<sup>1342</sup>. A chi si avvicina alla prima porta, che permette alle anime di materializzarsi nel nostro mondo e quindi di nascere in carne e ossa, si rivolge un vegliardo: "il vecchio poi, che se ne stà là sopra, e tiene in mano una carta, e con l'altra addita alcuna cosa, si noma Il Genio: egli à coloro, che sono per entrar dentro impone ciò, che far debbono, entrati che sieno: mostrando loro la via, per cui hanno à camminare, se nella vita bramano la salute"<sup>1343</sup>. Il Genio, che corrisponde al *daimon* socratico- e non a caso Cebete Tebano viene indicato come "Discepolo di Socrate" nella prefazione-, ha dunque il compito di istruire sulle rette azioni da perseguire e operare se nella vita si vogliono ottenere salute e felicità. Egli è "dato a ciascuno di noi (come sentono tutte le sette) per guida, e per ammaestramento della vita morale, somministra materia da ragionare della natura dell'uffitio, e della qualità de'Demoni alla nostra custodia destinati da Dio"<sup>1344</sup>. Nel *Discorso VII* l'autore ricostruisce la storia della figura del Genio dall'origine pagana fino all'approdo al mondo cristiano, in un'ennesima prova di sincretismo religioso in cui i *daimones* greci si tramutano negli angeli custodi e nei demoni personali di ogni cattolico:

"Sono per tanto i Genii una specie di Demoni, così chiamati per le ragioni addotte da Macrobio al primo de'Saturnali, e da Possidoro nel libro de gli Eroi, e de'Demoni, e secondo i Platonici hanno un corpo sottilissimo dal fior dell'aria più purgato, e più sereno composto, come dice nell'Epinomide Platone; e nel dare à gli Angioli il corpo furono così pertinaci gli antichi, toltine quei del Liceo, che anche fra' Cattolici alcuni gravissimi scrittori hanno in questo errore dato incautamente di petto, e gli riprovano sottilmente i Teologi, sponendo la prima parte della Teologia di S. Tomaso. [...] Tutta la dottrina, che s'è fin hora della superstitione de'Gentili recata in mezo, con rimover l'imperfettioni agevolmente nella Christiana Religione si trafserisce. A ciascun huomo deputasi un buon Angiolo per custode subito ch'esce alla luce, S. Tomaso, e con lui tutti i Teologi li provano fondati su'l detto del Salmo, *Angelis suis mandavit de te, ut custodiant te*, con quel che segue: ma per l'opposito non

---

<sup>1342</sup> Raimondi 1995, pp. 34-35 e Benedetti 2001, p. 352.

<sup>1343</sup> Mascardi 1660, senza numero di pagina. In questo studio ci serviamo dell'edizione del 1660: l'opera ha avuto molta fortuna, tanto da ottenere ben quattordici ristampe solamente nel corso del XVII secolo (Bellini 2002, nota 117 pp. 68-69).

<sup>1344</sup> Mascardi 1660, *Discorso VII*, pp. 103-104.

mancar à ciascuno il reo demonio, che si studia di trar dall'altrui perdite il suo guadagno, l'insegna l'Apostolo nella lettera à gli Efesini [...]”<sup>1345</sup>.

Nonostante le accurate istruzioni del Genio, le anime, tuttavia, accettano di bere, ognuna in proporzione differente a seconda della propria natura, da una coppa offerta loro dalla Fraude, la quale ha provveduto a mescolare in un solo recipiente Errore e Ignoranza. E così, dimentichi della loro missione e dei retti precetti, gli esseri umani conducono la loro vita di cerchio in cerchio, di Figura in Figura (Incontinenza, Lussuria, Avarizia, Adulazione...) alla ricerca della Sapienza, che essi scambiano erroneamente per una donna

“la quale par che sia molto avvenente, e ben acconcia. La vedo bene. Costei dal vulgo, e da gli huomini leggieri vien col nome di Sapienza honorata, ma non è tale, perché vana eruditione si dice. Coloro che debbono acquistar la salute, se alla vera sapienza vogliono pervenire, primamente alla vana eruditione fan capo. Non v'è forse altra strada, che alla vera sapienza conduca? [...] Vedete una porticella, ed una strada solitaria innanzi alla porta, per cui poche persone camminano, come quella, che troppo pare dirupata e scoscesa? Ben la veggio. Non si vede più di una collina assai erta con l'entrata strettissima, tutta intorneata da precipitij? Questa dunque è la strada, che guida alla vera sapienza, ed è, come si vede molto malagevole, e disastrosa”<sup>1346</sup>.

Le vivide immagini di cui si compone il tessuto oratorio ordito dal Mascardi, con tutte le loro implicazioni filosofiche e pedagogiche, rendono il testo un best-seller e, in riferimento all'operetta tardoantica, “la circostanza forse più significativa di tutta la sua parabola italiana”<sup>1347</sup>.

La necessità di costellare il testo di un così corposo numero di immagini è spiegata dal Mascardi stesso: è la vita in sé che è come un quadro, anzi, secondo una definizione prettamente barocca, essa è una “favola rappresentata nel teatro del mondo”:

“Un gran Teatro è'l Mondo, dice Bione, in cui ogni dì si recitano nuove favole, e chi fù hoggi spettator dell'altrui, sarà domani spettacolo della propria. Siede la fortuna componitrice del dramma, e distribuendo come le viene in grado le parti, ad uno il personaggio di Tersite, all'altro di Nestore, all'altro di Agamennone impone; E chi comparve all'atto primo con la maschera del ridicolo Margite, sovente vicino al quint in un sentito Socrate si trasforma; ed all'incontro chi primamente in sù la scena fù veduto fulminante, e tuonante in guisa d'Alessandro, ò di Giove esce poscia in sembianza di Sannione, ò di Davo. [...] Favola dunque rappresentata nel teatro del mondo può giustamente addimandarsi la vita; né ciò nelle profane carte solamente s'impara, mà nelle

---

<sup>1345</sup> *Ivi*, pp. 108-109 e 118.

<sup>1346</sup> *Ivi*, senza numero di pagina.

<sup>1347</sup> Benedetti 2001, p. 326.

sagre: *Spectaculum facti sumus Deo, Angelis, & hominibus* dice l'Apostolo [...] ed altro non è la vita umana, che un tavoliere, sopra di cui cadono i dadi con punto ò buono, ò reo, secondo che viene in grado alla sorte; così Platone, e Terentio n'insegnano. O pure è un giuoco di primiera, in cui la fortuna dà le carte à sua voglia, ed à noi tocca giuocar con senno, vincendo la disgratia con la prudenza; perché l'haver in questa vita ò buona, ò mala ventur, non è nelle nostre mani riposto, dice Simplicio ne'commentarij sopra lo Stoico; ma è il buono, e malo uso di quello, che Dio ne dà, in tutto dalla libera elezione di ciascuno dipende. [...] Ma qual è'l giuoco più frequente, e meglio a'costumi della fortuna confacevole? Io per me credo (se voi, Signori, non sete di contrario parere) che si quel della palla, che dagli antichi si conta frà gli esercitij della ginnastica [...] e giuoco di Dio (se à modo nostro è lecito di parlare) è riposto, secondo il sentimento d'Esopo, in edificare, & in distruggere, in abbatte le cose sublimi, ed in sollevar le giacenti. [...] Ditemi, Signori, in un quadro sono veri i monti, i palagi, i giardini, i fiumi, la terra, e'l Cielo? Certo che nò: Dunque solo fan frode all'occhio con l'apparenza. Mà nella vita menata da gl'huomini, anche più nobili, altro non so trovare, ch'una continua mostra per allettamento de gli occhi. [...] Onde la pittura hà il popolo per maestro, come disse un pittore, e ne lo mostrò con l'esempio Apelle, quanto guardinghi dobbiamo esser nelle maniere, e ne' costumi, accioche il popolo giudice severo delle attioni de' nobili non possa in noi conoscere qualità disdicevole ad un aunenente Cittadino di Patria libera? Né per esser nel più vigoroso fior dell'età disobligati alcuni stimar si debbono da questo carico; impercioche sì come alcune Tavole di famosissimi autori, delle quali favella Plinio furono in grandissimo pregio, benche non ancora finite, perche in esse s'honorava un'eccellente principio d'opra maravigliosa, così la virtù crescente in un giovane sarà da tutti riverita com'un simulacro di speranza pendente"<sup>1348</sup>. I *Discorsi* si rivelano fondamentali per un indirizzamento poetico verso alcuni autori che Mascardi ritiene esempi massimi di uso delle favole, e i cui testi promuove quali *exempla*: tra questi, Dante, Petrarca, chiamato in causa per la fenomenologia e la casistica amorose, e soprattutto il Tasso, al quale viene rivolta un'accorata lode<sup>1349</sup>. Pur dichiarando di non volere entrare nella sterile diatriba intorno alla supremazia letteraria del Tasso e dell'Ariosto, Agostino si serve, tuttavia, proprio di situazioni esemplari della *Gerusalemme Liberata* per offrire paradigmi di uso e riforgiamento delle favole: Erminia, Goffredo, Rinaldo<sup>1350</sup> sono alcuni dei molteplici riferimenti a "questo autore [...] [che] non disse senza fondamento di ragione che le favole persuadono anche i più schivi, perché fra gli ottimi

<sup>1348</sup> Mascardi 1660, estratti dal *Discorso II, Parte Prima*, pp. 19-38.

<sup>1349</sup> Bellini 2002, pp. 73-77.

<sup>1350</sup> *Ivi*, p. 74.



strumenti della persuasione è da' maestri dell'arte del dire concordemente riposta la favola"<sup>1351</sup>.

Nel *Discorso Terzo* della *Parte Prima*, da cui abbiamo attinto per l'elogio del poeta sorrentino, Mascardi si sofferma sull'utilità delle favole nei maggiori campi del sapere. L'autore nota come, in fondo, tutta la nostra cultura sia costruita sulle favole: *in primis* la religione, che si fonda su miti, pratiche rituali e storie spesso fantasiose, la scienza morale e la filosofia ("Dionigi d'Alicarnasso ritrarsi grand'utilità dalle favole con parole gravissime ne dimostra; poiché alcune, dice egli, i segreti della natura sotto la corteccia dell'allegorie tengono celati; [...] Non si può à parere di Strabone sotto altra forma insegnar alle donne, ed a' fanciulli la Filosofia; perche ella à guisa d'un vino generoso, e di spirito le teste deboli opprime, ed impedisce il discorso"), la storia ("ad imitatione, cred'io, de'favi favoleggiatori, i quali ne' ritrovamenti de'loro ingegni ottimi documenti lasciarono alla posterità di profittarsi nelle virtù"), ma anche l'astrologia ("Tutte le strade, per cui camina obliquamente il Sole non sono ad un certo modo, lastricate con vari segni favolosamente descritti?"), la politica ("si riduca alla mente che Menenio Agrippa con la favola delle membra ribellanti per invidia del ventre mitigò la plebe armata contro il Senato, che Stesicoro con la favola del cavallo, e del cervo espressa da Oratio nelle sue pistole, corresse la sciocchezza de'Girgentini, ch'à Falaride soverchia potenza cedevano") e persino la retorica ("La Rettorica poscia havendo ne'suoi cimenti prese le favole per armi, come già v'ho provato con l'auttorità d'Aristotele")<sup>1352</sup>.

Tra le chiavi di lettura dell'opera vi è l'"opposizione radicale tra la *pseudopaideia*, individuata nello studio delle arti e delle scienze, e la *paideia*, l'unica e vera cultura che mira all'educazione morale dell'uomo sul fondamento delle virtù della continenza e della tolleranza"<sup>1353</sup>. Se il dissidio, tema scottante dall'inizio dell'era cristiana, è superato da Seneca nella lettera ottantotto con l'assegnazione del primato all'etica e alla necessità, eppure solo strumentale, delle arti e delle scienze, in Mascardi, il problema si risolve con la scelta della *paideia*, individuata nella "vera sapienza" a cui si giunge per una strada ripida e scoscesa, irta di ostacoli<sup>1354</sup>. L'apprendimento singolo delle arti e delle scienze, fine a se

---

<sup>1351</sup> Mascardi 1660, *Discorso III, Parte Prima*, p. 48.

<sup>1352</sup> *Ivi*, citazioni e riferimenti dal *Discorso III, Parte Prima*, pp. 38-53.

<sup>1353</sup> Bellini 2002, p. 78.

<sup>1354</sup> *Ivi*, p. 79.

stesso e non indirizzato all'istruzione morale dell'individuo, è quella "vana erudizione" riconosciuta come sapienza dal volgo e che si presenta in bella e accattivante forma per attrarre gli uomini<sup>1355</sup>.

Come deve porsi dunque l'uomo che cerchi di giungere alla "vera sapienza"? Deve abbandonare le arti, così come consigliato da Cebete? E a cosa si dovrà rivolgere? Mascardi, pur sottolineando che ai letterati non è concesso alcun vantaggio in materia, non rigetta totalmente la conoscenza derivante dalle arti, ma propone, nella *Parte Terza*<sup>1356</sup>, delle orazioni di difesa nei confronti di alcune discipline culminanti nella rivalutazione della critica: per Mascardi, difatti, non può esistere un'etica totalmente svincolata dalla cultura<sup>1357</sup>.

Le pagine più vivide sono riservate alla poesia (*Discorso Primo*) e alla critica (*Discorso Ottavo*). La prima è stata spesso biasimata in ambito filosofico a partire da Platone per essere espressione di sentimenti sia positivi che negativi e fare dunque leva sulle passioni umane<sup>1358</sup>: "Or che direm di Cebete, Signori, egli frà le vane, e disutili discipline l'annovera, e le dà il primo luogo, come havete udito nel testo [...] perche per opinione di lui non può essere istromento dell'humana felicità, che per mezzo de gli habiti virtuosi s'acquista, e tanto basti per l'intentione dell'Autore, c'habbiamo alle mani"<sup>1359</sup>. Ma essa, ribatte Mascardi, può avere anche funzione educativa se si serve delle favole per insegnare la virtù. Le sue piacevolezze possono nascondere insegnamenti edificanti e portare, per strade alternative rispetto alla filosofia, ma di uguale importanza, alla conoscenza dei retti costumi: "Api sono i Poeti; quindi godiamo i dolcissimi favi lasciatine da gli antichi; e se nell'età nostra non fabrican mele sì sodo, sempre almeno susurrando trà fioretti ricovrano, come dice un grand'huomo, mà queste Api vanno armate e trafiggono. [...] La Poesia è a guisa appunto dell'Egitto, di cui parla Omero al quarto dell'Ulissea, è feconda insieme d'herbe veenose, e di salutari, cioè a dire di buone e di ree imitazioni; e perche gli homini di lor natura dell'himitatione si compiacciono, onde amatori delle Muse sono per questo rispetto [...]; tanto buon maestro degl'innocenti costumi è la Poesia. [...] Il vero fine della ben regolata Poesia riguarda l'utilità; dunque la ben regolata Poesia è giovevole

---

<sup>1355</sup> Distinzione proposta all'apertura dei *Discorsi* nella celebre descrizione della Tavola e che si è riportato *supra*.

<sup>1356</sup> Mascardi 1660, pp. 316-436.

<sup>1357</sup> Bellini 2002, p. 81.

<sup>1358</sup> Per questo paragrafo sulla poesia si rimanda all'analisi e alla disquisizione di Eraldo Bellini (*Ivi*, pp. 81-88).

<sup>1359</sup> Mascardi 1666, estratti dal *Discorso I, Parte Terza*, pp. 321-327.

alla beatitudine, che ricerca il Tebano. [...] Con tutto ciò torno à dire la Poesia haver per suo fine proposto l'utile, & il diletto ò non mai, ò solo in quanto è via, che all'utilità nelle conduce; e questa fù l'opinion d'Aristotele nella difinitione della Tragedia: Dunque la Poesia sarà giovevole alla beatitudine, come dicemmo"<sup>1360</sup>.

Se poi la poesia può anche imitare il brutto e il disdicevole, cionondimeno non può non dirsi arte buona, allo stesso modo in cui si definì la vecchia deforme dipinta da Zeusi un "miracolo della pittura": lingua e penna, vita e opera non devono necessariamente coincidere.

"Se la Poesia riguarda l'utilità come fine, dunque l'imitazione degli huomini, e de' costumi malvagi non si potrà ne' Poeti soffrire; ma pur veggiamo essere da i lumi della Poesia Greca, e Latina adoptato in contrario [...]. Xeusi hebbe un giorno à dipingere una vecchiarda mal fatta: adoprà tutti gli sforzi dell'arte; fella con un naso né intero né secco, muccosa, distorta, con gli occhi lagrimosi, co'l cesto ragrignato, con una bocca cagnesca, e tale in somma, che movea stomaco; ma nondimento non fù mai veduto maggior miracolo nella pittura; in modo, che postosi egli medesimo à considerare il lavoro de' suoi pennelli in così sfrenate risa proruppe, che ridicolosamente morì. [...] Certo è che in quella vecchia ve più che mai giovine la fama di quel grand'huomo; e fino al dì d'oggi si può dire, che se bella non era in natura quell'opera racchiudendo tanti difetti, era bellissima in arte. E così rimangono contra Cebete difesi in parte i Poeti, nella controversia de' quali non hò per hoggi apportati gli argomenti migliori [...]"<sup>1361</sup>.

L'importanza è affidata, nell'ottica di Agostino, alla parola scritta, e quindi all'operato poetico dell'autore, capace di trasmettere contenuti e pensieri della sua epoca alle generazioni successive, secondo uno stilema che tende a celebrare nettamente la civiltà della scrittura e, come ricordato da Eraldo Bellini, sigla anche la prima giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* di Galileo<sup>1362</sup>.

Dopo aver passato in rassegna la retorica (*Dialogo Secondo*), la dialettica e la musica (*Dialogo Terzo*), l'aritmetica (*Dialogo Quarto*), la geometria (*Dialogo Quinto*), l'astrologia (*Dialogo Sesto*), la dottrina di Epicuro (*Dialogo Settimo*), Agostino giunge a difendere la critica<sup>1363</sup>. Essa non è semplicemente grammatica, di cui pur costituisce una parte, ma i suoi campi di indagine si protendono in quella che modernamente definiamo filologia: "Solo hoggi, per servir all'intention di Cebete, nela cosideratione del mestiere de' Critici mi

---

<sup>1360</sup> *Ivi*, pp. 323-332.

<sup>1361</sup> *Ivi*, pp. 333-334.

<sup>1362</sup> Bellini 2002, pp. 87-88. Per i rapporti tra Galileo e Mascardi vd. in questa tesi paragrafo 3.2.

<sup>1363</sup> In questo paragrafo si propone una sintesi dell'analisi approfondita proposta in Bellini 2002, pp. 88-99.

trattengo; i quali tutto che in ogni secolo sieno stati da gli huomini rudenti odiati, onde vani gli appella Cebete, Giovenale gli sgrida, Seneca gli rampogna, Luciano gli schernisce, e fino in questi ultimi tempi Giusto Lipsio nella Satira Menippea gli vitupera [...]. Così lusinghiero è il pizzicore di farsi giudice degli altrui scritti, che gli huomini seza punto curare, s'altri concepisca odio contro di loro, e se il mondo tutto della loro inutilissima fatica si rida, ad ogni modo si gettano con le censure in campagna, storpiano le scorrettissime correzioni i libri migliori, logorano di molta carta in ridicolose quistioni [...]. È Signori la Critica una parte della Grammatica, tanto più notevole dall'altre [...]. Due principali sono gli officij della Grammatica, come da Martiano Capella, da Quintiliano, da Fulgentio, e da altri si raccoglie: uno consiste nella formatione delle lettere, accurata e sincera; l'altro la buona lettione articolata riguarda; [...] E per tanto la Critica il fior della Grammatica, che tralasciando, ò per dir meglio, presupponendo in altrui i primi fondamenti dell'arte, in atto di giudicante postasi su'l Tribunale, chiama ad essamina rigorosa le scritture, ed i libri; e fondando il suo processo su due importantissimi punti, riconosce primamente quali sieno gli Autori, che veramente gli hanno composti, cancellandone i nomi adulterati e supposti [...]"<sup>1364</sup>.

Distinguendo tra critica "falsa" e critica "vera", Mascardi connota quest'ultima di una serie di qualità che le permettono di farsi giudiziosa e di dirimere questioni prettamente filologiche, come l'autorialità di un testo e l'eventuale lode nei confronti di un'opera, cosa che tuttavia non dovrà essere né pedante né falsamente adulatoria. Facendo sfoggio di una tagliente ironia, Agostino deride quanti sono soliti preporre ai propri scritti sonetti di entusiastici e iperbolici incensamenti, suggerendo, sulla scorta del prologo del *Don Chisciotte*, che sia il lettore stesso a farne di sua mano, affibiandogli poi la paternità che più gli piace<sup>1365</sup>.

L'autore mette in guardia da un uso sconsiderato della critica: da una parte essa non deve ridursi a mero furto, ossia non deve setacciare i testi altrui per poi rubarne, sotto il mantello della finta rielaborazione, il componimento; dall'altra essa deve essere giudiziosa, cioè parsimoniosa secondo necessità ed esercitata con senno, così da non essere trasformata in una "peste" correttoria:

"Ma i Critici non meno sono necessarij, per riconoscere i furti degl'ingegnosi, che nelel fatiche degli altri procacciando i propri riposi coltivano alle loro tempie l'alloro, con l'altrui sudore inaffiato; [...] In somma ogni dì leggiamo nell'opere specialmente poetiche, che s'inducono gli Autori à publicarle, per tema che rubbate non sieno, e quasi orfanelle disperse troppo pietosamente adottate. [...] Vario

---

<sup>1364</sup> Mascardi 1660, estratti dal *Discorso VIII, Parte Terza*, pp. 416-419.

<sup>1365</sup> Bellini 2002, pp. 89-91.

dunque era il mestiere de' Critici correttori; perche non solamente correggenano gli errori, per colpa d'altri ne' componimenti commessi, come de' copiatori, ma gli autori medesimi rispondevano; onde à me pare, ch'in pochi versi Oratio intorno al fine della lettera a' Pisoni, ne formasse un'Idea."<sup>1366</sup> Si inserisce, qui, il passo che abbiamo citato nel capitolo precedente riguardo Bernini<sup>1367</sup>: nelle botteghe romane degli artisti, "toltane la sola casa del Cavalier Bernino", si va praticando una "falsa critica", i cui dettami di restauro non-filologico riflettono una disastrosa situazione culturale, che in ambito letterario è espressa nella pratica di fantasiose *emendationes* dei più grandi testi classici di fronte alla mancanza di invenzione e alla sterilità di originalità dei critici<sup>1368</sup>. Il *Discorso*, e con lui la *Parte Terza*, si conclude con un'invettiva contro i correttori delle Sacre Scritture, i quali sovente con arroganza "contro i Padri Santi vomitano il loro mal conceputo veleno"<sup>1369</sup>. Mascardi ribadisce, così, che la critica non deve essere esercitata da semplici eruditi, bensì da colti filologi e studiosi e si pone in controtendenza rispetto alla scuola oltremontana, perlopiù composta da eretici che non si sono posti il problema di correggere a proprio piacimento i testi sacri.

Se le dichiarazioni della *Parte Terza* possono, dunque, essere assunte a manifesto della visione letteraria del Mascardi, il *Discorso Terzo* della *Parte Prima*, cui abbiamo già accennato, *Dell'uso e dell'utilità delle favole nelle cose spettanti alla religione ed al costume*, può essere considerato fondamentale per le implicazioni sincretistiche di Castiglione e degli artisti a lui vicini<sup>1370</sup>.

L'autore si pronuncia a favore della liceità dell'uso delle favole in ambito pittorico e poetico, inserendosi, come detto, nel vivo di un discorso molto sentito nel periodo postridentino. La maggior parte degli autori intervenuti nella diatriba si è espressa favorevolmente sulla divisione tra mondo pagano e mondo cristiano, a differenza di quanto operato da Sannazzaro nel passo incriminato del suo *De partu Virginis* e, più di recente, da Marino nell'*Adone* e nelle *Dicerie Sacre*. Nel capitolo antecedente, analizzando quest'ultima raccolta, si è affermato come sia interesse del poeta napoletano permeare la teologia cattolica dell'erudizione mitico-pagana secondo una tendenza che può spingersi fino in

---

<sup>1366</sup> Mascardi 1660, estratti dal *Discorso VIII, Parte Terza*, pp. 423-428.

<sup>1367</sup> Vd. paragrafo 3.5 in questa tesi.

<sup>1368</sup> Mascardi 1660, pp. 430-431. Sulle implicazioni del pensiero del Mascardi sulla critica cfr. ancora Bellini 2002, pp. 94-98 cui si rimanda per la bibliografia e gli eventuali approfondimenti.

<sup>1369</sup> Mascardi 1660, p. 431.

<sup>1370</sup> Per l'analisi che proponiamo cfr. Corradini 2014, pp. 51-65.

odore di blasfemia<sup>1371</sup>. D'altronde, la visione di Marino, secondo cui "il mythos pagano ha lo stesso valore veritativo del lògos cristiano, [cioè] non gli è subordinato"<sup>1372</sup> non è isolata: anche Famiano Strada e Girolamo Preti vanno ribadendo un *continuum* tra le varie mitologie<sup>1373</sup>.

Pur usando formule prudenziali, Agostino si pone su una via simile, affermando la necessità dell'uso delle favole per esprimere concetti nascosti e simbolici. Dio stesso si rivolge molto spesso agli uomini non direttamente, ma rivestendo le nude parole sotto i bei costumi di un'allegoria. Che le favole siano dunque pagane o cristiane non importa: in entrambi i casi esse contengono degli insegnamenti e delle morali anche di natura teologica, e sono quindi esempi di quella *prisca theologia* che alcuni suoi contemporanei più illuminati, come Marino, ricercano<sup>1374</sup>. Mascardi, nella porzione iniziale del discorso che riserva alla religione, dichiara apertamente:

"Chi più della Religione Christiana professa di caminar al buio? Stassene Dio sepolto ne' lucidissimi abissi di lume inaccessibile, e tutto che si dica haver poste per suo nascondiglio le tenebre, non è però, ch'egli non habiti una gran luce; la quale essedo à gli occhi nostro oggetto troppo sfrenato, perciò co'l nome di tenebre s'addimanda; Così maravigliosamente consentono quei due testi della divina Scrittura, che sembrano frà di loro contrari: *lucem inhabitat inacessibilem; & posuit tenebras latibulum suum*. La fede poscia è un'oscura rivelatione, che da Dio ne deriva; gli strumenti son meri simboli, poiche co'l nome di simboli da'sagri Dottori s'addimandano i Sacramenti. I Profeti sono gli Oracoli, ed in essi leggonsi mille avvenimenti, c'han sembianza di favole; mà quello, che dee diligentemente considerarsi è, che Christo vivente nel mondo la sua dottrina in modo con parole dichiarò, che'l Vangelista Marco dice: *sine parabolis autem non loquebatur eis*: non perche tutto il parlar di Christo fosse intessuto di somiglianze, e di metafore, come havere sciocamente sentito alcuni Eretici afferma Tertulliano, mà perche secondo la spositione di Beda tanto frequentemente delle somiglianze ne' suoi sermoni si valse, che malagevolmente alcuno se'n troverà in tutto schietto, e senza mescolamento di parabola, ò di figura."<sup>1375</sup>

Dio è nascosto e si rivela agli uomini, incapaci di poter vedere direttamente la sua luce, sottoforma di simboli criptici e oscuri, perché gli esseri umani possano così raggiungere la

---

<sup>1371</sup> Vd. paragrafo 3.2 nel capitolo 3.

<sup>1372</sup> Frare 2003, pp. 388-389.

<sup>1373</sup> Cfr. Corradini 2014, pp. 55-57 cui si rimanda per la bibliografia d'approfondimento.

<sup>1374</sup> Corradini (*ivi*, pp. 59-60) ricorda che anche Ferrante Pallavicino loda il Mascardi per questa sua apertura, nonostante rapporti tra loro non idilliaci.

<sup>1375</sup> Mascardi 1660, pp. 45-46.

vera conoscenza della Sua entità solo dopo aver compreso appieno il mistero e il reale significato dei Suoi sacramenti.

Perciò anche le Sacre Scritture devono essere lette, attentamente vagliate e sottoposte a un'accurata esegesi capace di scoprirne e decrittarne le allegorie. Non è un caso che l'autore si richiami spesso all'autorità di tre scrittori ecclesiastici per supportare la sua tesi: Filone di Alessandria, Clemente Alessandrino e Origene. E tuttavia la scelta di questi autori fa trasparire la velata non ortodossia del Mascardi in materia religiosa: Origene è stato additato spesso come eretico, Filone non è cristiano, Clemente Alessandrino è stato addirittura cancellato dal *Martiriologio* da Cesare Baronio<sup>1376</sup>. Tutti e tre gli scrittori incriminati hanno proposto una lettura figurale dei testi biblici, da cui un'esigenza di rinnovamento nell'interpretazione dell'Antico Testamento.

Come ben argomenta Marco Corradini, in Mascardi l'attività umana viene concepita "come una scrittura di dogmi attraverso la composizione di quei caratteri su un'ideale pagina destinata alla stampa; [...] l'uomo deve applicare la propria intelligenza a una verità che non è data *a priori*, ma può emergere soltanto dalla sua opera di discernimento, diremmo del suo sforzo ermeneutico [...]"<sup>1377</sup>.

La lettura figurale dei testi scritti e, per estensione, dipinti è tipica di un ambito culturale di quel periodo, già in Marino e Galilei, e affonda le sue radici nella letteratura patristica, scientifica e filosofica precedente, come, ad esempio, nelle dissertazioni di Tommaso Campanella, dove la natura è un libro di codici permeato dalla divinità<sup>1378</sup>, o in quelle di Giordano Bruno<sup>1379</sup>.

Se, quindi, la rivalutazione delle favole si va a collocare in un filone di ricerca inseribile pienamente nel contesto letterario e storico dell'epoca barberiniana, tuttavia essa pare avere una particolare influenza su Castiglione a partire dall'intermezzo genovese e soprattutto dal secondo soggiorno romano. Sono infatti questi i momenti in cui si affacciano nuovi temi nell'operato del pittore: la riflessione sulla vanità dell'erudizione e sul senso tragico dello scorrere del tempo, la presenza di un Genio che guida e istruisce le azioni umane per il raggiungimento del Bene, i rimandi filosofici a particolari figure

---

<sup>1376</sup> Per questi tre autori cfr. Corradini 2014, pp. 61-62 con bibliografia.

<sup>1377</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>1378</sup> Garin 1961, p. 457 e *passim*.

<sup>1379</sup> Sui rapporti tra Giordano Bruno e l'opera di Grechetto, soprattutto in riferimento all'iconografia di *Circe*, vd. paragrafo 4.7.

esemplari, come quella di Diogene il cinico<sup>1380</sup>, cui, tra l'altro, Mascardi dedica un'intensa descrizione alla fine del *Discorso Tredicesimo Del pentimento del mal'oprare, cagionato dalle sciagure*, a chiusura della *Parte Seconda*<sup>1381</sup>.

Il testo ha un immediato successo negli ambienti affini a una visione sincretistica, soprattutto a Roma e a Genova. George Oprescu<sup>1382</sup> ipotizza addirittura che Nicolas Poussin, il quale ha conoscenze in comune col Mascardi e ne è stato, probabilmente, influenzato assieme al Bellori<sup>1383</sup>, abbia potuto partecipare a un concorso indetto dall'Accademia di San Luca nel 1630 con un disegno allegorico oggi a Budapest forse ispirato alla *Tavola di Cebete*, seducente congettura poi smentita<sup>1384</sup>. Se Grechetto ha avuto modo di conoscere Mascardi già a Roma e di frequentare ambienti intorno a lui, decisi riferimenti ai *Discorsi morali* del Sarzanese paiono, però, farsi più prettamente presenti solo all'indomani del ritorno a Genova, dove lo snodo commerciale ed economico rende la città un crocevia fondamentale per le *querelles* culturali e le questioni meno tradizionali, affrontate in seno agli altolocati circoli artistici della Superba<sup>1385</sup>.

Due esempi genovesi, il primo proposto da Ester Sposato-Friedrich, il secondo da Lauro Magnani, aiutano nell'osservare il metodo di reinterpretazione e di applicazione delle teorie del Mascardi all'interno delle tele di Giovanni Benedetto.

Il primo è costituito dal *Giove con gli uccelli* (fig. 99)<sup>1386</sup>, tela inventariata nella collezione Durazzo il primo aprile 1721<sup>1387</sup>. Giovanna Rotondi Terminiello ipotizza nel 1990 che con tale dipinto si potrebbe identificare il "Giove che nomina gli animali" presente il 4 novembre 1658 nell'inventario di Giovan Battista Raggi<sup>1388</sup>, anche se la storia collezionistica del quadro inizia con sicurezza solo nel Settecento, quando è ricordato nelle collezioni

---

<sup>1380</sup> Su Diogene vd. oltre paragrafo 4.6.

<sup>1381</sup> Mascardi 1660, pp. 314-315.

<sup>1382</sup> Oprescu 1966.

<sup>1383</sup> Cfr. paragrafo 3.2 del capitolo 3.

<sup>1384</sup> Ronsenberg, Prat 1994, II, p. 820. Per la vicenda vd. anche Sposato-Friedrich 2014, p. 56.

<sup>1385</sup> Per le varie sfaccettature si rimanda al volume *Pensiero anticonformista* 2014.

<sup>1386</sup> Per la tela vd.: Cochin 1758, III, p. 265; Torriti 1967, pp. 163-164; Puncuh 1984, pp. 189 e 198; Saint-Non, Fragonard 1986, p. 412; G. Rotondi Terminiello in *Il Genio* 1990, cat. 8 pp. 107-108; Lamera 1990c, fig. 213 p. 174; Sposato-Friedrich 2014, fig. 6 pp. 46-47 e pp. 58-64.

<sup>1387</sup> Archivio Durazzo Pallavicini Genova, 1 aprile 1721 (mastro 548, c. 243; giornale 547).

<sup>1388</sup> G. Rotondi Terminiello in *Il Genio* 1990, cat. 8 pp. 107-108. Per l'inventario di Giovan Battista Raggi vd. paragrafo 4.9.3.





99. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Giove con gli uccelli*, inizio anni '40 del XVII secolo, olio su tela, Genova, coll. Durazzo Pallavicini

Durazzo come “Bestie con figura di Giove”<sup>1389</sup>. Ester

Sposato-Friedrich propone, invece, di individuare la tela in un'altra sempre di collezione Raggi, ossia nel *Corvo con gli animali*, per via di alcuni significativi elementi<sup>1390</sup>. Nel

dipinto, la divinità, assisa su una nuvola

evanescente,

starebbe additando,

di fronte a una campionatura di volatili, un piccolo animale nero dalle piume iridescenti e dal becco riflettente: un corvo. Il rimando sarebbe alla favola di Esopo che ha come protagonista questo uccello: volendo essere scelto come re dei pennuti, quest'ultimo si ricopre con le piume abbandonate a terra dagli altri. Giove, colpito dalla sua bellezza appariscente, propone di nominarlo sovrano, ma gli altri, indignati, subito lo spogliano e mostrano l'inganno. Nel quadro gli animali, alcuni dei quali schiamazzanti come il pappagallo, si volgerebbero verso il corvo, che nel becco ha due piume sottratte al vicino pavone. Quest'ultimo gli starebbe strappando il finto piumaggio che gli ha sottratto, a indicare il momento in cui tutti gli altri volatili, risentiti, stanno per piombare su di lui.

Il cripticismo di cui si serve il genovese, che porrebbe in secondo piano il vero protagonista della scena, attraverso una successione di piani visivi e l'accatastamento in primo piano di svariati elementi di natura morta- stavolta vivi pennuti-, potrebbe spiegarsi nell'uso edificante delle favole affermato dal Mascardi. In fondo, la morale della storiella è che “chi si adorna di cose degli altri, come le perde (il che subito gli avviene), si conosce, qual'egli

<sup>1389</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>1390</sup> Sposato-Friedrich 2014, pp. 58-64.

è”<sup>1391</sup>, secondo una chiave di lettura che è presente anche nei *Discorsi Morali*: “E’ celebre la cornacchia d’Esopo, ò di Fedro, mentovata poscia da Oratio nella lettera à Floro, che ben guarnita delle piume di molti vaghissimi uccelli, rimase alla fine spennacchiata, & ignuda, spettacolo piacevole di chi la vide [...]”<sup>1392</sup>.

Secondo la Sposato-Friedrich, il quadro, da rinominarsi più correttamente *La favola del corvo*, celerebbe un messaggio molto caro agli artisti: la possibilità di rivendicare come propria l’invenzione di un tema o di un’opera e la punizione di chi, a bella posta, si appropria ingiustamente della sua paternità<sup>1393</sup>. Un tema scottante anche per Salvator Rosa, con cui tele e incisioni testimoniano rapporti di scambio reciproco e fertile e comunanza di contesti. Il napoletano nella sua *Satira Seconda* o *La Poesia* affronta, appunto, il problema di chi si appropria ingiustamente dell’abilità altrui rifacendosi anche all’esempio di Esopo<sup>1394</sup>:

“Gl’imitatori, in questa età meschina,  
che battezzasti già “pecore serve”,  
chiameresti ucellacci di rapina.  
De le cose già dette ognun si serve  
non già per imitarle, ma di peso  
le trascrivon per sue penne proterve;  
e questa gente a travestirsi ha preso  
perché ne’ propri cenci ella s’avede  
ch’in Pindo le saría l’andar conteso.  
Per vivere imortal dansi a le prede,  
senza pena però, le genti accorte,  
ché per vivere il furto si concede.  
Né senza questo ancora han tutti i torti:  
non s’apprezzano i vivi e non si citano  
e passan sol l’autorità de’ morti;  
e, se citati son, gli scherni inritano,

---

<sup>1391</sup> Landi 1818, p. 191. Cfr. anche Sposato-Friedrich 2014, pp. 59-60.

<sup>1392</sup> Mascardi 1660, p. 424. La citazione è tratta dal *Discorso VIII* della *Parte Terza*.

<sup>1393</sup> Su questo tema Desenfans (1802, I, pp. 51-53) riporta un documento, mai ritrovato, secondo il quale Castiglione avrebbe pubblicato un duro *pamphlet* di risposta a François Perrier, il quale, insieme al Lanfranco, avrebbe mosso al Domenichino la celebre accusa di plagio nei confronti di Agostino Carracci per via de *La comunione di San Girolamo*. Sull’argomento cfr. Cropper 2005.

<sup>1394</sup> Sposato-Friedrich 2014, pp. 61-63.

né s'han per penne degne e teste gravi  
quei che su i testi vecchi non s'aítano.  
Povero mondo mio, sono i tuoi bravi  
chi svaligia il compagno e chi produce  
le sentenze furate a i padri e a gli avi,  
e ne le stampe sol vive e riluce  
chi senza discrezion truffa e rubacchia,  
e chi le carte altrui spoglia e traduce;  
quindi taluno insuperbisce e gracchia  
che, s'avesse a depor le penne altrui,  
resterebbe d'Esopo la cornacchia"<sup>1395</sup>.

*Le Favole* di Esopo sono inoltre state al centro anche di alcuni disegni di Poussin, motivo per il quale Blunt addirittura suppone che questi fogli abbiano fatto parte di un progetto per un'edizione a stampa illustrata delle medesime<sup>1396</sup>.



100.  
Giovanni  
Benedetto  
Castiglione  
detto il  
Grechetto,  
*Cristo  
scaccia i  
mercanti  
dal  
Tempio*,  
1645 ca,  
olio su  
tela,  
Parigi,  
Louvre, n.  
241

<sup>1395</sup> *Satira II*, vv. 433-459, riportata in Rosa 1833, pp. 121-123.

<sup>1396</sup> Blunt 1966b.

Nel *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (fig. 100)<sup>1397</sup> la scena principale si svolge in secondo piano, secondo una modalità di costruzione del soggetto che abbiamo visto essere tipica dell'artista. In primo piano un accalcamento di animali, tra i quali riluce il pelo del muso dell'agnello sacrificale, *figura Christi*, è disposto come perfetta introduzione al tema centrale che si manifesta, però, solo dopo aver superato l'apparente disordine che lo spettatore si trova di fronte appena si pone a osservare la tela. Andrea Lavaggi giustamente sostiene che Castiglione strutturi le sue opere<sup>1398</sup> secondo quei principi che Victor Stoichita ha riunito sotto la felice definizione di "natura morta invertita"<sup>1399</sup>. L'inversione gerarchica tra i registri compositivi e i corrispettivi temi, comune anche ad alcuni quadri religiosi di committenza privata del Velazquez, si fa in Grechetto un più accentuato percorso verso la verità delle cose, metafora della conoscenza che supera le apparenze iniziali e indaga i simboli e i codici, oltrepassando i limiti esteriori tra sacro e profano, tra antico e presente. In particolare, nell'analisi che dedica a tale dipinto, Magnani definisce tale pratica una "esibizione attraverso occultamento"<sup>1400</sup>.

Il dipinto è ambientato in un luogo specifico, che determina non solamente la sua probabile datazione, ma soprattutto la sua realizzazione in un contesto geografico e culturale preciso. La virulenta cacciata dei mercatori avviene alla presenza di una statua, il cosiddetto *Arrotino*, "quell'Apostolo con disco sulla meridiana, forse S. Giovanni evangelista, collocato sullo spigolo sinistro (sud/ovest) della cattedrale di Genova. Posta sotto un baldacchino, la



101. *Arrotino*, 1225 ca, Genova, Cattedrale di San Lorenzo.

<sup>1397</sup> Per l'opera vd: Dezailler d'Argenville 1762, p. 310; *Inventaire des tableaux 1709-1792*; Engerand 1901, pp. 530-531; Grosso 1909, p. 19; Hautecour 1926, cat. 1251; Delogu 1929, p. 172 e tav. 27; Rouches 1929, p. 76; *Mostra dei pittori* 1938, cat. 55 p. 47; *Le Caravage et la peinture italienne* 1965, pp. 95-97; Percy 1971, pp. 40 e nota 122 p. 57; Costa Calcagno 1971, p. 189; Shapley 1973, p. 91; Standing 1982, cat. 26 pp. 329-330; T. Standing in *Genova* 1992, cat. 56 pp. 149-150; M. Newcome-Schleier in *Kunst in der Republik Genua* 1992, cat. 59 p. 130 e tav. 59; Magnani 2003a; Jeutter 2004, sotto cat. 86 pp. 301-302; Sposato-Friedrich 2014, fig. 10 e pp. 79-80; Zanelli 2016, fig. 11 p. 18 con bibliografia precedente.

<sup>1398</sup> Lavaggi 2003.

<sup>1399</sup> Stoichita 1998, p. 15.

<sup>1400</sup> Magnani 2003a, p. 57.

scultura, opera di un artista attivo intorno al 1225, poggia su un leone stiloforo e un basamento di colonna figurata [...]”<sup>1401</sup> (fig. 101).

Il quadro si carica, dunque, di un messaggio polemico e critico nei confronti di un interessato ben definito. Associando Tempio e Cattedrale di San Lorenzo, i *mercatores* di Gerusalemme, alcuni dei quali realizzati su prototipi incisori rembrandtiani<sup>1402</sup>, non sarebbero altro che gli usurai genovesi e gli avidi commercianti del porto ligure che non hanno remore nel compiere traffici illeciti e transazioni poco trasparenti<sup>1403</sup>. E dunque la vena moralizzante, nascosta sotto la veste attraente della *fabula*, non è esente nemmeno dai soggetti sacri che Grechetto realizza per committenti di una cerchia selezionata e raffinata.

Questo continuo slittare dei piani compositivi e tematici, dal sacro al profano, dal passato alla contemporaneità, trova la sua completa ricomposizione nella teoria del sincretismo religioso e del valore edificante del racconto poetico e artistico, secondo una visione che in conclusione si riconnette a un'affascinante e meno tradizionale manifestazione di fede:

“In senso convergente dal versante umano si delinea una ricerca di una <<verità immutabile>> che attraversa la storia, si manifesta nel <<rito>> delle diverse religioni, nel segno del sacrificio a Dio. Il punto di unione è il Dio cristiano che per l'uomo si incarna e si sacrifica. In questo senso è spiegabile l'unità tra produzione religiosa e profana del Grechetto, espressione di un sincretismo religioso risolto nell'esaltazione della rivelazione cristiana presente nel pensiero di intellettuali cattolici coevi e che ancora si coglie nella Natività di San Luca [...]. L'apparizione di Cristo in terra è punto finale di un percorso, la lucerna che aveva accompagnato i viaggi patriarcali, con la quale Diogene alla ricerca dell'uomo aveva trovato solo gli animali simboli dell'uomo non realizzato, giace ora ai piedi della mangiatoia dove splende il dio incarnato, vera luce.”<sup>1404</sup>

#### **4.4 Castiglione a Roma II (1647-1651): documenti, circoli, amicizie, modelli**

Nel 1647 Castiglione è a Roma: vive in Via Rasella e risulta iscritto negli *Stati delle anime* della parrocchia di San Nicola in Arcione con suo fratello Salvatore, sua moglie Maddalena e suo figlio Giovan Francesco<sup>1405</sup>. Livia Maria, nata l'anno precedente in Liguria, non è citata.

---

<sup>1401</sup> Magnani 2003a, citato in Sposato-Friedrich 2014, p. 80.

<sup>1402</sup> Magnani 2003a, p. 53 e Jeutter 2004, cat. 86 pp. 301-302.

<sup>1403</sup> Cfr. ancora Sposato-Friedrich 2014, pp. 79-80.

<sup>1404</sup> Magnani 1990, pp. 275-276.

<sup>1405</sup> Percy 1967, p. 675: ASVV, parrocchia San Nicola in Arcione, a. 1647, f. 44v.

Il 17 aprile del 1647 dà procura a un certo Raffaele di Giovan Battista “imperantem qui tamen/ posset d.m munus exercere a se solo” affinché assegni dei soldi alla nipote Giulia Maria, orfana di suo fratello Giovanni Battista<sup>1406</sup>, e dei cui beni è divenuto esecutore legale, fino al di lei matrimonio, nel 1641<sup>1407</sup>.

Nel 1648 lo stampatore romano Giacomo De Rossi pubblica alcune acqueforti del genovese<sup>1408</sup>: *Il Genio di G. B. Castiglione*, il terzo stato del *Teseo ritrova le armi del padre*, il *Pan e Apollo*, probabilmente realizzato a Genova prima del soggiorno romano, e il secondo stato del *Baccanale davanti al dio Termine*.

Il 20 gennaio 1648 sua figlia Ortensia è battezzata nella chiesa di San Marcello a Roma. Suo padrino è il Cardinal Lorenzo Raggi e sua madrina è la zia di questi, la marchesa Ortensia Raggi nata Spinola e moglie di Tommaso Raggi<sup>1409</sup>.

Il 19 aprile Grechetto firma due procure a Giovan Battista Raggi: una è con il fratello Salvatore,<sup>1410</sup> l'altra è con la moglie Maria Maddalena<sup>1411</sup>. La prima è una procura da parte di Benedetto e Salvatore Castiglione in persona di Giovan Battista Raggi “ad exigere locorum”, ovvero gli interessi degli investimenti istituiti dai due fratelli nel gennaio del 1633, rogata dal notaio Paradisi. Nel secondo documento Giovanni Benedetto Castiglione e Maria Maddalena Gotuzzo, coniugi, istituiscono come procuratore ad esigere sempre lo stesso Giovan Battista Raggi. Quest'ultima procura, rogata da Flavio e Hieronimo Paradisi, è piuttosto singolare: nel corpo del testo si esplicita che viene data al procuratore la possibilità di mettere in affitto una porzione della casa che il pittore ha ottenuto in dote dalla moglie in Caruggio Parmeggiano nella zona della parrocchia di Santo Stefano. Evidentemente il documento si riferisce a una parte dei beni che sono stato accordati al

---

<sup>1406</sup> Inedito: ASR, *30 Notai Capitolini, Jo. Garziaz Valentinus*, aprile 1647, ufficio 32, 17 aprile 1647, ff. 1348 r.v (forse 1444r). Appendice documentaria n. 1.4.

<sup>1407</sup> Vd. paragrafo 4.1.

<sup>1408</sup> Magnani, Standring 1990a, p. 254.

<sup>1409</sup> Percy 1967, pp. 676 e 677: ASVV, parrocchia San Marcello, Battesimi, vol. XVI (1647-1650), a. 1648, f. 14v. Sui Raggi vd. paragrafi 4.9-4.9.4.

<sup>1410</sup> Inedito: ASR, *30 Notai Capitolini, Hilarius Paradisus*, aprile 1648, ufficio 7, 19 aprile 1648, ff. 339r-340r. Appendice documentaria n. 1.2. Si ringrazia la Dottoressa Cristina Falcucci per l'aiuto nella lettura della nota presente all'Archivio Capitolino che sintetizza il contenuto del documento conservato integralmente all'Archivio di Stato. Sui Raggi vd. 4.9-4.9.4.

<sup>1411</sup> Inedito: ASR, *30 Notai Capitolini, Hilarius Paradisus*, aprile 1648, ufficio 7, 19 aprile 1648, ff. 338r-v. Appendice documentaria n. 1.3. Si ringrazia la Dottoressa Cristina Falcucci per l'aiuto nella lettura della nota presente all'Archivio Capitolino e che sintetizza il contenuto del documento conservato integralmente all'Archivio di Stato e per la trascrizione del passo centrale in cui si parla specificatamente di Caruggio Parmeggiano.

genovese nel contratto di matrimonio del marzo del 1640, tra cui una casa nel quartiere di Portoria<sup>1412</sup>, dove appunto sorge la parrocchia di Santo Stefano. La casa ligure di Grechetto è, dunque, precisamente sita in Caruggio Parmeggiano.

Nel 1649, mentre è a Roma, tre suoi dipinti vengono indicati nella collezione di Gerolamo Balbi a Genova<sup>1413</sup>.

Il 7 gennaio 1649 dà procura generale al fratello Salvatore “per medium/ quorumvis publicorum Bancorum omn. et / singulas pecuniarum rerum, et bonorum / summas qualitatis, et quantitatis cuius-/vis generis et speciei ipsi D. Constituenti / à quibuscumq. personis Communi, Corpore /Collegio Universitate et Loco pior. qua-/vis causa, et occasione”, alla presenza di Giovan Vincenzo Navarra figlio di Antonio e di Giovan Francesco Alessandro di Giuseppe da Ponte Maurizio<sup>1414</sup>.

Il 6 marzo Giovanni Benedetto, ricordato come procuratore del fratello “Jo. Bapstistae Castilioni eius germ.i / fratris ac et uti deputatus à Ser.m Senatu/ Ser.ma Reipublica Januens vigore decreti facti /sub die 15 Februarii 1641”, estende la procura generale a Salvatore, assente, con formule quasi identiche a quelle del documento del 7 gennaio e alla presenza di Silvestro Rubeno figlio di Giuseppe e Alessandro Comminotto di Giuseppe Pisano<sup>1415</sup>.

Nella Pasqua di quell’anno il pittore e la sua famiglia risiedono in Via della Purificazione come si evince dagli *Stati delle anime*<sup>1416</sup>.

Qualche giorno prima del 22 settembre, il pittore riceve la commissione di una *Immacolata Concezione* da parte del Cardinal Verospi per conto di Pier Fiorenzo di Osimo<sup>1417</sup>.

L’11 ottobre Giovanni Benedetto dà procura al fratello Salvatore a Genova per l’affitto di una casa di loro proprietà sita in Genova nel Caruggio di Parussolo<sup>1418</sup>.

---

<sup>1412</sup> Vd. paragrafo 4.1.

<sup>1413</sup> Boccardo, Magnani 1987, p. 78, n. 11: ASGe, Notaio Gio. Luca Rossi, f. 5, anni 1647-1645. I dipinti ricordati sono: “sopra porta di Circe con Ulisse, che parla a’diversi trasformati in pesci del Greghetto [...] un quadro bislongo historia del Giacob del Greghetto [...] un quadro di una capra con altri animali del Greghetto”.

<sup>1414</sup> Inedito: ASR, *Notai R. C. A., Plebanus Rufinus*, vol. 1557, 7 gennaio 1649, ff. 57r-v e 90r. Appendice documentaria 1.5.

<sup>1415</sup> Inedito: ASR, *30 Notai Capitolini, Plebanus Rufinus*, vol. 1557, 6 marzo 1649, ff. 390r-391v. Appendice documentaria 1.6.

<sup>1416</sup> Percy 1967, p. 676: ASVV, parrocchia Sant’Andrea delle Fratte, a. 1649, f. 16.

<sup>1417</sup> Gabrielli 1955, pp. 261 e ss.

<sup>1418</sup> Meroni 1978, p. 24: Archivio Capitolino Urbano, Roma, *Notaio Plebanus Rufinus*, sez. XLVIII, vol. 14, f. 228.

Anche nel 1650 Giovanni Benedetto è registrato come abitante, con la moglie, i figli, la nipote Giulia e il servitore Giuseppe, in Strada della Purificazione<sup>1419</sup>.

Il 5 ottobre 1650 il Cardinal Verospi scrive a Pier Filippo Fiorenzo per avvisarlo del completamento dell'*Immacolata Concezione*, pala che viene esposta in palazzo Verospi prima del suo trasferimento nella chiesa dei Cappuccini a Osimo<sup>1420</sup>. Tre giorni dopo, il pittore riceve un pagamento firmato di centocinquanta scudi per il tramite di un certo Giovanni Battista Dionisi<sup>1421</sup>.

Il 28 novembre nella parrocchia di San Marcello la figlia Emilia Vittoria viene battezzata alla presenza del padrino Decio Azzolino e della madrina Vittoria del Neri<sup>1422</sup>. Alla fine di quell'anno il pittore deve tempestivamente rientrare a Genova, come si evince dalla deposizione del 30 agosto del 1656 rilasciata durante un processo indetto contro Giovanni Benedetto e Salvatore<sup>1423</sup>.

Nel giro di qualche mese, tuttavia, ad anno nuovo il Nostro è nuovamente a Roma: negli *Stati delle anime* di Sant'Andrea delle Fratte è ricordato ancora in Strada della Purificazione con la moglie, i figli e il fratello<sup>1424</sup>.

Il 16 giugno 1651 è presente a una delle riunioni dei Virtuosi del Pantheon<sup>1425</sup>. Anche Salvatore partecipa, nel corso del medesimo anno, ai consessi della Confraternita: il 12 febbraio, quando è introdotto come membro<sup>1426</sup>, e il 5 marzo<sup>1427</sup>.

L'11 agosto l'artista, ancora a Roma, in qualità di esecutore legale rilascia la dote predefinita alla nipote Giulia Maria al momento del suo matrimonio con Lorenzo Pomponio di Rocca Santo Stefano<sup>1428</sup>.

---

<sup>1419</sup> Bartoni 2012, p. 139: ASVV, parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, a. 1650, f. 16r.

<sup>1420</sup> Gabrielli 1955, p. 262.

<sup>1421</sup> *Ibid.* e *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 103.

<sup>1422</sup> Bartoni 2012, p. 410: ASVV, parrocchia San Marcello, *Battesimi*, 1647-1654, a. 1650, f. 11v.

<sup>1423</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 103 e nota 2 p. 14: ASGe, *Notai Antichi*, 6585, 30 agosto 1656.

<sup>1424</sup> Bartoni 2012, p. 139: ASVV, parrocchia Sant'Andrea delle Fratte, a. 1651, f. 21v.

<sup>1425</sup> Tiberia 2005, p. 252: ASASL, busta 69, f. 240v.

<sup>1426</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>1427</sup> *Ibid.*

<sup>1428</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 54: ASR, *Notai R.C.A., Plebanus Ruffinus*, vol. 1562 B, 11 agosto 1651, ff. 182r e 201v.



Nello stesso 1651 è ricordato nella *Lista delli Sig.ri Accademici* dell'Accademia di San Luca<sup>1429</sup> e nel 1655, quando ormai il pittore è lontano da Roma, il suo nome risulta negli iscritti del *Libro d'ordine* voluto dall'allora Principe Bernardino Gagliardi<sup>1430</sup>.

Nel 1652 difatti Castiglione, che non compare più negli archivi dell'Urbe, deve essere rientrato definitivamente in Liguria. A riguardo si legga una petizione presentata dal pittore il 30 luglio 1655 affinché l'orologiaio Ottavio Filiberto restituisca gli orologi che tiene presso di sé da tre anni<sup>1431</sup>: un indizio, forse, della presenza di Giovanni Benedetto in città proprio dal 1652<sup>1432</sup>.

Dai documenti sappiamo, dunque, che Castiglione risiede in una delle zone di Roma più frequentate dagli artisti. Come dimostra Laura Bartoni nel suo studio sui registri della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, nel secondo Seicento la porzione urbana tra Trinità dei Monti e San Giuseppe a Capo le Case è quella prediletta per le abitazioni di pittori, scultori e incisori<sup>1433</sup>. La zona, già dal Cinquecento popolata da artisti e mestieranti, riscuote un certo successo per via della buona illuminazione degli edifici data dalla posizione elevata, così come per la buona aria respirabile rispetto ad altri più bassi e malsani distretti cittadini<sup>1434</sup>. Tra le grandi personalità registrate in questo quartiere vale la pena ricordare le due che maggiormente costituiscono modello, paragone e scambio col Grechetto tra il 1647 e il 1651, ovvero Gian Lorenzo Bernini, dal 1641 in un palazzo in via della Mercede<sup>1435</sup>, e Salvator Rosa, abitante in via Felice tra il 1649 e il 1667 e poi in via Gregoriana tra il 1668 e il 1673<sup>1436</sup>.

La presenza di Castiglione rientra tra quelle dei sette liguri attivi in zona dagli anni Trenta del XVII secolo<sup>1437</sup>: oltre a lui sono presenti i nomi di Giovanni Andrea Carlone tra il 1661 e il 1665<sup>1438</sup>, Lorenzo genovese nel 1658<sup>1439</sup>, Cipriano Bottari nel 1650<sup>1440</sup>, Maurilio genovese

---

<sup>1429</sup> Standring 1990a, nota 11 p. 25: ASASL, vol. 69, f. 240v.

<sup>1430</sup> Rotatori 2020, p. 306: ASASL, vol. 69 fascicolo 298, f. 4v.

<sup>1431</sup> Standring 1990a, p. 22: ASGe, *Senato*, Sala Bracelli, 5, filza 57.

<sup>1432</sup> Cfr. anche *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 109.

<sup>1433</sup> Bartoni 2012, p. 57.

<sup>1434</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>1435</sup> *Ibid.* e pp. 102-114.

<sup>1436</sup> *Ivi*, pp. 60 e 324-326.

<sup>1437</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>1438</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>1439</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>1440</sup> *Ivi*, p. 130.

nel 1650<sup>1441</sup>, Giacomo Bichi di Savona nel 1675<sup>1442</sup> e Antonio Stalli o Stalla dal 1633 a più riprese<sup>1443</sup>.

Nicola Pio, nella biografia che dedica al Nostro, propone che egli abbia trovato rifugio a Roma dopo essere incorso in un incidente con la famiglia Lomellini,<sup>1444</sup> che all'epoca può vantare un suo membro, Giovanni Battista, come Doge della Repubblica<sup>1445</sup>. Questa avrebbe commissionato al Castiglione una grande pala da porsi nella chiesa dell'Annunciazione, ma, sobillata da voci malevole, avrebbe rifiutato di esporre pubblicamente il dipinto, offrendosi tuttavia di pagare l'intera commessa. L'artista, irato, avrebbe allora preso un coltellaccio e fatto a brandelli la tela. Egli si sarebbe, dunque, portato a Roma, "vestito all'Armenia, fingendosi greco e sconosciuto"<sup>1446</sup>, e avrebbe trovato ospitalità presso la bottega del mercante genovese Pellegrino Peri (1624 ca- 1699). Pellegrino ha esordito sulla scena romana come "mascararo", ossia fabbricante e fornitore di maschere<sup>1447</sup>, mentre la sua attività di bottegaro, in Vicolo delle Stalle presso piazza Pasquino, è documentata a partire dal 1649<sup>1448</sup>. Solo nel 1655 figura come venditore di quadri<sup>1449</sup>, poi trasferitosi in via di Pasquino<sup>1450</sup>. Questo dato non troverebbe riscontro, dunque, nelle parole del Pio, che sposta il passaggio del pittore presso Pellegrino all'inizio del soggiorno romano, quindi anticipando l'apertura del suo negozio già al 1647. L'attività, alla luce degli *Stati delle Anime*, apparentemente non è ancora aperta a quella data. Ciononostante, come ricorda Loredana Lorizzo, nel *Libro dei conti* di Peri un pagamento del 1664 del veneziano Giovan Battista de Franceschi risulta accordato nell'anno 1647<sup>1451</sup>. Lione Pascoli, inoltre, rammenta che anche un altro illustre genovese<sup>1452</sup>, Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, si sia servito dell'appoggio del Peri "per cui molto lavorò" già verso

---

<sup>1441</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>1442</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>1443</sup> *Ivi*, p. 520.

<sup>1444</sup> Pio 1977, p. 177.

<sup>1445</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 102: è Doge dal 1646 al 1648.

<sup>1446</sup> Pio 1977, p. 177. Con queste parole il biografo darebbe spiegazione del soprannome con cui l'artista è universalmente conosciuto.

<sup>1447</sup> Lorizzo 2010, p. 25.

<sup>1448</sup> Come si evince dagli *Stati delle anime* della parrocchia di San Lorenzo in Damaso (*Ivi*, nota 69 p. 77).

<sup>1449</sup> Cfr. *Ibid.*, nota 74: negli *Stati delle anime* di San Lorenzo in Damaso compare nel 1655/56 al f. 15v come "venditore di quadri anni 35".

<sup>1450</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>1451</sup> *Ibid.*

<sup>1452</sup> Ma non l'unico: tra gli altri si contano Giovanni Andrea Carlone, Raffaele Badaracco e Pietro Paolo Raggi. Vd. *ivi*, pp. 48-52 cui si rimanda per una bibliografia approfondita.

il 1650, quando il pittore è da poco approdato a Roma<sup>1453</sup>. La discrepanza si può spiegare semplicemente col fatto che Peri già dal 1647 deve essere in affari, ma evidentemente può condurre in maniera ufficiale la sua attività, pagando la relativa tassa di venditore, solo dal 1655<sup>1454</sup>.

Se, ad avviso di chi scrive, le parole del biografo Pio vanno attentamente vagliate e perlopiù ricorrette, è però interessante che per l'ennesima volta venga riproposto un legame vincolante con il mondo dei mercanti, e in particolare con quello dei propri connazionali<sup>1455</sup>. La vicinanza dell'artista a Pellegrino parrebbe riconfermata, oltre che dalla produzione da parte del pittore di alcuni tele dal carattere neopoussiniano più facilmente immissibili sul mercato, anche dall'inventario del mercante, redatto il 20 luglio 1699, dove risultano elencate: "una copia di Castiglione per dritto", due tele con "animali di Castiglione" e una "pecora di Castiglione originale"<sup>1456</sup>.

Le informazioni che Nicola Pio ci restituisce sono state utilizzate da Loredana Lorizzo per ipotizzare una ricostruzione della bottega di Pellegrino: il negozio deve essere stato disposto su due piani, con uno superiore dedicato al lavoro e uno inferiore per il punto vendita, dove poter anche mettere in mostra gli artisti più dotati<sup>1457</sup>. Il Pio, infatti, dice che Castiglione avrebbe litigato con Pellegrino perché non avrebbe voluto trasferirsi al piano di sopra, ma sarebbe stata sua intenzione mostrare pubblicamente il proprio operato e "rispondeva sempre voler star in bottega"<sup>1458</sup>. Standring ipotizza che il termine "bottega" indichi non la bottega del Peri ma un laboratorio alchemico<sup>1459</sup>, dal momento che il biografo settecentesco specifica, inoltre, che "invero gli riuscì il suo disegno non pittorico ma astrologico"<sup>1460</sup>. Lo studioso americano sembra dare ampio credito all'*affaire* Lomellini, restituendo così l'immagine di un pittore "sempre più irosamente intransigente"<sup>1461</sup> e che

---

<sup>1453</sup> Pascoli 1992, p. 276.

<sup>1454</sup> Lorizzo 2010, p. 26.

<sup>1455</sup> Su altri rapporti tra Castiglione e i mercanti vd. paragrafo 4.3 in questa tesi, Standring 2000 e Lorizzo 2010, pp. 47-48 con bibliografia.

<sup>1456</sup> Lorizzo 2003, a cui si rimanda per l'inventario completo, ed *Ead.* 2010, nota 92 p. 57.

<sup>1457</sup> *Ivi*, p. 28. Tale suddivisione degli spazi pare confermata anche dal Pascoli (Pascoli 1992, p. 276) nella vita del Baciccio. Il biografo sostiene che Bernini abbia notato Gaulli al lavoro nella bottega del Peri, notizia che il Ratti (Soprani, Ratti 1768-1769, II, p. 76) riporta con una leggera modifica, affermando cioè che Gian Lorenzo avrebbe guardato con particolare interesse opere del Baciccio esposte in vetrina. Vd. anche Lorizzo 2010, p. 29.

<sup>1458</sup> Pio 1977, p. 177.

<sup>1459</sup> Standring 1990a, p. 21.

<sup>1460</sup> Pio 1977, p. 177.

<sup>1461</sup> Standring 1990a, p. 20.

“si sia comportato in questo modo perchè non era riuscito ad ottenere a Genova il riconoscimento che tanto desiderava”<sup>1462</sup>, cosa che andrebbe a scontrarsi con le affermazioni del Soprani e del Ratti. D'altra parte, è possibile che i disegni astrologici a cui allude Pio possano individuarsi nelle incisioni dal carattere ermetico e talvolta alchemico di quegli anni.



102. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Diogene cerca l'uomo*, 1645-1647 ca, acquaforte firmata in basso a sinistra, con dedica a Nicolò Simonelli al centro, in basso a destra iscrizione: “Si stampano in Roma per Gio Domenico Rossi alla Pace al Insegna di Parigi”, Il stato, Windsor, RCIN 830463

Utile a specificare il tipo di clima in cui Castiglione si sarebbe inserito una volta a Roma, l'acquaforte del *Diogene cerca l'uomo* (fig. 102)<sup>1463</sup>, realizzata probabilmente a Genova, per via della mancanza nella firma dell'aggettivo “genuensis”, ma sicuramente stampata a

<sup>1462</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>1463</sup> Per l'opera vd.: Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 313; Bartsch 1821, XXI, cat. 21; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 176; Bernheimer 1951, p. 49; Blunt 1954, p. 13; Haskell 1966, nota p. 201; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E15 p. 142 e p. 34; *L'opera incisa* 1982, cat. 16; Suida Manning 1984, pp. 695 e 702; Bellini 1985, cat. 21; Standring 1987a, cat. 16 p. 72; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 63 pp. 205-206; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 28 pp. 67 e 70; Sganzerla 2014, pp. 79-101; Frascarelli 2016, fig. 14 e p. 72; *Le invenzioni* 2017, cat. 13 p. 40. Ho potuto visionare la matrice originale (inv. 371) all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma.

Per il soggetto, il significato e la sua fortuna vd. paragrafo 4.5.

Roma presso Giovan Domenico De Rossi, riporta una dedica a Nicolò Simonelli (Roma 1611-1671):

“Al Sig. Nicolo Simonelli mio Sig.re/ Quel Diogene Cinico che con tanta gloria serba più vive che mai le memorie baldanzoso risorge al mondo co’ delineamenti/ del Celebre Sig. Castiglioni e perche so quanto ella limiti ne suoi vitosi costumi e particolarmenti nel cercar con la lanterna gli huomini ho giudicato che il dedicarlo a lei sara un/ accoppiamento felicissimo e che in altro non discordaranno salvo che esso pote con tanta Severita disprezzare i favori di un Alessandro e V.S. per superarlo negli atti della benignità sapra con/ cortesissimo animo gradira gli Ossequij della mia devozione la quale vivam.te la riverisco/ Di VS. Aff.mo Amico e Servitore/ G. D. R. D.D.D.”<sup>1464</sup>

Nipote di un “carrettiere” dei palazzi apostolici, Simonelli<sup>1465</sup> nel 1636 è indicato come “gentilhuomo al servizio del cardinal Brancaccio”<sup>1466</sup>. Nel 1638, stando alla biografia che Giovan Battista Passeri dedica a Salvator Rosa, è proprio Nicolò a pubblicizzare l’esposizione al Pantheon del *Tizio* del pittore napoletano<sup>1467</sup>. Per la campagna di propaganda Simonelli si serve di un testo, *Il Demostene della pittura*, che ribalta la reputazione del pittore sul mercato artistico romano<sup>1468</sup>. Simonelli non è, quindi, estraneo al mondo così brumo e mercuriale dei filosofi: la dedica dell’incisione del Grechetto è solo una di molte<sup>1469</sup>, tra cui compare anche quella di Pietro Testa, un altro dei cosiddetti “pittori del dissenso”, che gli indirizza, stavolta con intento polemico, due disegni di *Re Mida*<sup>1470</sup>, associando la personalità di Nicolò all’avidità del mitico monarca. Non mancano esemplari a carattere satirico: qualche anno dopo, nel 1649, Pier Francesco Mola si ritrae insieme a quest’ultimo nell’atto di urinare nella vigna Pamphilj dando le spalle all’osservatore<sup>1471</sup>. Tra

---

<sup>1464</sup> La dedica è firmata dallo stampatore. Su De Rossi, la sua attività e la sua collezione di stampe e matrici vd. Grelle Lusco 1996.

<sup>1465</sup> Su Simonelli vd.: Haskell 1966, pp. 201-202; Grassi 1984; E. Cropper in *Pietro Testa* 1988, pp. 216-220; Spezzaferro 1989; Koneckny 1994; Bayer 1995; Prosperi Valenti Rodinò 2000, I, pp. 138-139; Capitelli 2004; Volpi 2014, pp. 252-261.

<sup>1466</sup> La definizione deriva dalla deposizione del 27 novembre 1636 di Herman van Swanevelt nel corso di un processo indetto dallo stesso contro Francesco Catalano. Cfr. Capitelli 2004, note 8-10 p. 396 con bibliografia. Per il documento vd: ASR, *Tribunale Criminale del Governatore, Processi*, b. 320, f. 1150 per le parole di Swanevelt.

<sup>1467</sup> Passeri 1772, p. 420.

<sup>1468</sup> Capitelli 2004, p. 384 e nota 39 p. 398. Data la sua natura effimera, l’elogio, probabilmente pubblicato su un solo foglio, non è stato ritrovato. Caterina Volpi ha proposto, tuttavia, che forse dovremmo intendere questo passo come una svista del Passeri e poi del Baldinucci, e che tale libello sia stato destinato piuttosto al *Democrito* di Copenaghen, alla cui creazione Simonelli ha preso parte. Cfr. Volpi 2014, nota 752 p. 249.

<sup>1469</sup> Lo stampatore De Rossi dedica al Simonelli anche quindici incisioni tratte da Raffaello (Capitelli 2004, nota 42 p. 398).

<sup>1470</sup> E. Cropper in *Pietro Testa* 1988, pp. 216-220.

<sup>1471</sup> Spezzaferro 1989, p. 127. Vd. anche Davis 1991.

i più particolari di questi fogli della collezione di Simonelli, il *Nano sulle spalle di un gigante* attribuito a Ribera rivela un atteggiamento antidogmatico e uno spiraglio sul pensiero del suo possessore<sup>1472</sup>. Legato alla celebre metafora di Bernardo di Chartres “Noi siamo come nani sulle spalle dei giganti”, il disegno potrebbe indicare l’attitudine e gli interessi di Nicolò all’interno delle più scottanti diatribe letterarie e culturali del periodo<sup>1473</sup>.

Per una decina d’anni, dall’aprile del 1645 al 1654, Simonelli ricopre la carica di guardarobiere del dapprima cardinale, poi principe Camillo Pamphilj<sup>1474</sup>. A lui si deve la stesura delle pitture di proprietà Pamphilj in seguito alla decisione, da parte del pontefice Innocenzo X, di istituire il fidecommissio<sup>1475</sup>: il numero progressivo dei lotti è ancora visibile sul retro dei dipinti che non siano stati rinfoderati<sup>1476</sup>. Con il passaggio di consegne ad Alessandro VII Chigi, Nicolò si inserisce a pieno titolo nell’*entourage* del nuovo pontefice, divenendo cubilare del papa nel 1656<sup>1477</sup> e poi guardarobiere del cardinale Flavio Chigi dal 1657 al 1671<sup>1478</sup>, assicurando la scena per sé e per gli artisti a lui vicini.

La dedica dell’acquaforte castiglionesca sopracitata è stata quasi sempre interpretata in chiave positiva, fatta eccezione per Luigi Spezzaferro che ne ha sottolineato il significato ambiguo<sup>1479</sup>. Diogene è figlio del banchiere Icesio, noto falsificatore di monete. Stefan Albl, difatti ricorda che Diogene, alla richiesta del perché fosse chiamato il cane, avrebbe risposto: “A quelli che mi danno, scodinzolo; a quelli che non mi danno, abbaio, e i cattivi, li mordo”<sup>1480</sup>.

La figura di Simonelli, con la quale non è documentato alcun legame personale né di mecenatismo col Nostro, serve a introdurre uno dei riferimenti più importanti per il secondo soggiorno romano di Castiglione: Salvator Rosa. Nicolò, oltre che consulente d’arte per il pittore napoletano, ha svolto il ruolo di regista delle sortite pubbliche dell’artista<sup>1481</sup> e forse si deve a lui, come tende ad affermare Caterina Volpi, la diffusione in

---

<sup>1472</sup> Cfr. Koneckny 1994 e Bayer 1995 per due diverse interpretazioni del significato.

<sup>1473</sup> Per una lettura più approfondita si rimanda a Capitelli 2004, pp. 391-393 con bibliografia precedente.

<sup>1474</sup> *Ivi*, pp. 385-388 con bibliografia.

<sup>1475</sup> Cfr. Capitelli 1996 e 1998.

<sup>1476</sup> *Ead.* 2004, p. 386.

<sup>1477</sup> *Ivi*, p. 386 e nota 65 p. 400.

<sup>1478</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Chigi*, voll. 573-576, *Ricevute de Salaratri dell’Ecc.mo Sig. D. Flavio Chigi*, 1656-1671.

<sup>1479</sup> Spezzaferro 1989, pp. 44-45. Cfr. anche Albl 2014, p. 82.

<sup>1480</sup> Cit. da Laerzio 2005, pp. 666-667, riportata in Albl 2014, p. 82. Cfr. anche *Ivi*, nota 5 p. 94.

<sup>1481</sup> Volpi 2014, p. 252.

103. Salvator Rosa, *Democrito in meditazione*, 1650-1651, olio su tela, Copenaghen, National Gallery of Denmark, inv. n. KMS4112



riempita di fossili e scheletri, il filosofo Democrito è colto nell'atto di riflettere. L'aria crepuscolare, resa ancora più vivida dai toni tenebrosi su cui Rosa struttura il tessuto cromatico, amplifica l'effetto di solitudine del pensatore. L'oggetto della riflessione di Democrito non può che essere la fine di tutte le cose. Secondo il pensiero democriteo, ogni sostanza in natura nasce a seguito dell'aggregazione degli atomi e la morte è essa stessa sottoposta alla medesima legge fisica, in quanto è concepita come disgregazione e

ambito romano "di dipinti dedicati a poeti e filosofi dal sapore vagamente partenopeo e dall'ascendenza riberesca, con cui artisti in questo momento assai vicini tra loro come il Grechetto, il Mola e Mattia Preti sembrano voler aggredire il mercato romano"<sup>1482</sup>. Salvatore e Giovanni Benedetto affrontano tematiche comuni, la filosofia, la magia, la rivendicazione dell'autorialità dell'artista, ma si collocano ognuno nel proprio orizzonte di visione. Il paesaggio magico in cui Castiglione pone il suo *Diogene*, con i ruderi invecchiati e un'atmosfera fantastica sospesa, devono particolarmente impressionare Rosa, che ne restituisce una propria versione nel *Democrito in meditazione* (fig. 103)<sup>1483</sup> esposto alla festa di San Giuseppe alla Rotonda del 1651. In una oscura selva desolata, ma

---

<sup>1482</sup> *Ibid.*

<sup>1483</sup> Sulla tela, tra i numerosi contributi, vd. i più recenti con bibliografia precedente: Volpi 2008b, in particolare pp. 36-37; Lofano 2010; Volpi 2014, pp. 245-252 e cat. 162 pp. 480-481; Fiore 2016, p. 82 e fig. 2 p. 83; Frascarelli 2016, pp. 62-64 e fig. 7; de la Fuente Pedersen 2017.

scomposizione corpuscolare, a cui segue per necessità una nuova unione sotto forme inedite, in un costante processo di trasformazione<sup>1484</sup>. Alla legge naturale nulla sfugge: uomini e animali, le cui ossa sono mischiate a bella vista in primo piano, non possono eludere tale norma. Anche i saperi e le conoscenze che gli esseri umani cercano vanamente di conseguire si rivelano inutili: i libri sono infatti sepolti sotto le carcasse, in rimando all'inutilità di una cognizione che non sia in grado di scoprire la verità. Il valore morale di *vanitas* di cui si carica il dipinto è ancora più immediato se si osservano con particolare attenzione gli oggetti di natura antiquaria di cui si circonda Democrito: un tripode, un'urna, un sarcofago, una stele e un'erma del dio Termine, garante della stabilità dei confini temporali e spaziali e per metonimia dell'inalterabilità del cosmo attraverso le transizioni operate dalla natura<sup>1485</sup>. Il cippo sulla destra riporta un geroglifico egizio riprodotto negli *Hieroglyphica* di Valeriano<sup>1486</sup>, e sicuramente influenzato dalla recente pubblicazione degli studi di Athanasius Kircher *nell'Obeliscus Pamphilius* (1650)<sup>1487</sup>, su cui campeggia l'iscrizione "Humanae Vitae Conditio". Il tema del dipinto, che sappiamo aver affascinato persino Pietro da Cortona il quale "pareva incantato"<sup>1488</sup>, è, dunque, la condizione umana a cui siamo tutti sottoposti per nostra natura. Lo sguardo di Democrito sull'argomento non è semplicemente quello di un filosofo: il soggetto è infatti tratto da una delle lettere pseudo-Ippocratiche, in particolare dalla missiva in cui Ippocrate aggiorna Damagete dello stato di salute di Democrito, schernito dai suoi concittadini per il carattere solitario e l'interesse rivolto agli studi anatomici<sup>1489</sup>. Tra le fonti iconografiche probabili vi potrebbe essere anche il frontespizio del *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, pastore anglicano, in cui il filosofo siede nel suo giardino di Abdera con un libro in grembo e una mano sulle tempie<sup>1490</sup>. Democrito, filosofo e medico, è quindi la rappresentazione per antonomasia delle nuove scienze e filosofie naturali, che rompono il velo dogmatico per andare alla ricerca del significato primigenio delle cose, e tuttavia fallendo. "Salvatore afferma in definitiva a gran voce la superiorità della natura capace di rinnovarsi

---

<sup>1484</sup> Frascarelli 2016, p. 62.

<sup>1485</sup> de la Fuente Pedersen 2017.

<sup>1486</sup> Wallace 1968, p. 25.

<sup>1487</sup> Volpi 2014, p. 250.

<sup>1488</sup> Volpi, Paliaga 2012, p. 98: lettera di Cosimo Brunetti a G. B. Ricciardi, Roma 25 marzo 1651.

<sup>1489</sup> Riferimento individuato per la prima volta in Zahle 1937. Vd. anche Volpi 2008b, pp. 36-37 ed *Ead.* 2014, p. 249 con bibliografia precedente.

<sup>1490</sup> Klibansky, Panofsky, Saxl 1964, p. 374, cat. 2 e fig. 112. Alcuni passi del testo di Burton sono riportati in Frascarelli 2016, pp. 63-64.



eternamente, sull'uomo, sulle sue capacità di comprensione e sulla sua creatività. [...] Dinnanzi a questo mistero, l'uomo non è in grado di comprendere, mentre la natura è lì immobile ed eterna, pronta a riassorbire quello che ha creato"<sup>1491</sup>. Nel 2008 Caterina Volpi legge Democrito e Diogene, protagonista del *Diogene getta via lo scodella* sempre a Copenaghen, come personificazioni dell'*homo novus* interessato nelle nuove scienze, dall'anatomia all'egittologia all'alchimia<sup>1492</sup>. Nel 2010 Francesco Lofano rilegge la tela del Rosa alla luce di alcuni passi di Tasso e Accetto ed elegge Democrito a manifesto paradigmatico del temperamento malinconico<sup>1493</sup>. Dalma Frascarelli vede nella particolare iconografia proposta dal napoletano la volontà di sottolineare un "simbolo dell'uomo che, assurgendo il dubbio a principio, rifiuta la trascendenza giudicata una pura chimera inventata per gestire i bisogni di una collettività da cui il saggio non può che isolarsi"<sup>1494</sup>.

La consonanza di temi, da quello filosofico a quello della natura che tutto primeggia, così come la presenza di alcuni elementi condivisi, come il dio Termine, onnipresente nelle opere di Castiglione degli anni Quaranta e Cinquanta, indicano un terreno d'interesse comune ai due artisti. D'altronde se nel *Democrito* è possibile vedere lo stesso Rosa che trionfalmente si inserisce nella cultura romana come pittore filosofo<sup>1495</sup>, nelle vesti del *Diogene* del

104. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Melanconia*, 1645-1647, acquaforte firmata in basso e con iscrizione in alto: "Ubi inlebilis Ibi Virtus" e iscrizione in basso: "Si stampano in Roma per Gio: Domenico Rossi alla Pace all Insegna di Parigi con licenza de Superiori", Copenaghen, National Gallery of Denmark, inv. n. KKSgb7446



<sup>1491</sup> Volpi 2014, p. 250.

<sup>1492</sup> *Ead.* 2008b, in particolare pp. 36-37. La lettura viene ribadita in *Ead.* 2014, p. 250.

<sup>1493</sup> Lofano 2010.

<sup>1494</sup> Frascarelli 2016, p. 64.

<sup>1495</sup> Volpi 2014, p. 248.

Grechetto si può individuare l'“espediente vivace e mimetico della personalità dell'artista e del filosofo capace di spingersi oltre alla mera realtà dell'umano, verso quella ben più profonda dei *secreti di natura*, emblematicamente rappresentati dalla apparente caoticità degli oggetti dipinti e incisi dal Castiglione e dalla presunta follia della lucerna accesa in pieno giorno”<sup>1496</sup>.

Proprio l'idea di autoritratto allegorico<sup>1497</sup> permette, secondo Wallace<sup>1498</sup>, di collegare la tela di Rosa a un'altra incisione del Grechetto, la *Melanconia* (fig. 104)<sup>1499</sup>, realizzata probabilmente a Genova poco prima del passaggio nell'Urbe. La gestualità della figura femminile è ripresa quasi specchiamente nella tela di Copenaghen. Dai prototipi di Durer, Parmigianino e Fetti<sup>1500</sup> Castiglione ricava l'immagine di una donna pensierosa che medita tra le rovine, fondendo l'iconografia della *Melanconia* con quella della *Vanità*<sup>1501</sup>, quest'ultima resa attraverso l'affollamento di oggetti d'arte e del mondo intellettuale e della scienza<sup>1502</sup>. La scritta “Ubi Inletabilitas Ibi Virtus” aggiunge una chiave di lettura a carattere stoico alla figurazione, che nei temi non si distanzia dal quadro del napoletano: l'erudizione umana è vana e destinata a fallire, ma di fronte al disfacimento delle conoscenze degli uomini non possiamo altro che accettare che “là dove è l'assenza di gioia, (o meglio l'impermeabilità alla gioia, e quindi la melanconia), lì è la virtù”<sup>1503</sup>.

Un altro punto di incontro tra i due artisti è costituito dalla rappresentazione della magia, declinata da ognuno in modalità differente a seconda del proprio retroterra culturale.

---

<sup>1496</sup> Montanari 2015a, p. 169.

<sup>1497</sup> Per la figura del *pictor philosophus* vd. oltre in questo paragrafo.

<sup>1498</sup> Wallace 1968, p. 21 e fig. 5. Per i rapporti tra l'incisione di Grechetto e l'acquaforte del Rosa derivante dalla sua stessa tela con *Democrito* vd. Fischer 1995.

<sup>1499</sup> Sull'acquaforte vd.: Bartsch 1821, XXI, cat. 26; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 172; Bernheimer 1951, p. 50; Blunt 1954, p. 113; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E14 p. 34; Dempsey 1972, p. 119; Albricci 1973, p. 43; *L'opera incisa* 1982, n. 15; Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, p. 364; Suida Manning 1984, p. 696; Bellini 1985, cat. 26; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 62 pp. 203-204; Laure 1999; Galli 2007, p. 45; Sganzerla 2014, pp. 33-34 e fig. 22 p. 171; *Le invenzioni* 2017, cat. 8 p. 35. Ho potuto visionare la matrice originale (inv. 368) all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma.

<sup>1500</sup> Cfr. G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 62 p. 203.

<sup>1501</sup> Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, p. 362.

<sup>1502</sup> Maurizio Galli associa a questa incisione un passo del Mascardi in cui l'*humor* melanconico è posto all'origine dell'ispirazione pittorica (“ogni grande ingegno consiste nella complessione melanconica donde nascono tutti i buoni componimenti poetici”): vd. Galli 2007, p. 45 cui si rimanda per la bibliografia sull'argomento.

<sup>1503</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E14 p. 142. Vd. per questa interpretazione anche Bernheimer 1951, p. 50. Questa lettura è stata recentemente messa in discussione da Anne Laure, che ha proposto di ricollegare “inlaetabilitas” alle parole “letabilis” e “letaliter”, facendole assumere il significato di “immortalità” (Laure 1999, nota 33 p. 137). Secondo questa interpretazione la stampa di Castiglione ricollocherebbe le arti, le lettere e le scienze nel loro destino di transitorietà (Sganzerla 2014, p. 39).

E' noto che durante il soggiorno a Firenze presso la corte di Giovan Carlo de' Medici (1640-1649), Rosa dà avvio a una fortunata produzione di quadri a soggetto negromantico con streghe e fattucchiere, poi divenuti uno dei simboli della sua poetica di libero pensatore. Tale tematica nasce in risposta alla cultura scientifica emergente, che presenta metodi



105. *Salvator Rosa, Stregoneria*, 1646, olio su tela, Londra, National Gallery

spesso condannati dalla Chiesa perché basati su principi antidogmatici<sup>1504</sup>, in un periodo in cui si registra il più alto tasso di roghi di streghe e di sentenze emesse contro donne giovani e megere ritenute tali<sup>1505</sup>.

La relativa libertà dalla censura ecclesiastica che si respira a Firenze, unita agli interessi eruditi della corte di Giovan Carlo e al fascino occulto della scienza e delle sue molteplici sfaccettature, porta il Rosa ad affrontare temi non ortodossi, frequentati spesso da intellettuali vicini al mondo della rivoluzione scientifica e del libertinismo, non esenti da un atteggiamento anticlericale<sup>1506</sup>. Salvatore si fa dunque portavoce di quell'ambiguità culturale secondo la quale non è possibile dare dei dipinti di questo ambito una lettura univoca.

---

<sup>1504</sup> Frascarelli 2016, p. 115.

<sup>1505</sup> Sull'argomento si rimanda a Levack 2014.

<sup>1506</sup> Frascarelli 2016, p. 119. Cfr. *ivi*, pp. 114-127 per una digressione sull'argomento.

La *Stregoneria* (fig. 105)<sup>1507</sup> della National Gallery di Londra è il più complesso e completo dei dipinti del genere magico del Rosa. Il quadro, posseduto dall'amico Carlo De Rossi<sup>1508</sup>, costituisce una *summa* del repertorio del pittore napoletano in questo ambito. Il sabba notturno si svolge sotto un albero dai cui rami pende il corpo di un impiccato. Il rituale a cui è sottoposto può essere individuato nelle parole del *De Occulta Philosophia* di Enrico Cornelio Agrippa: la strega nuda in piedi col recipiente in mano sta cercando di evocare lo spirito del defunto, trapassato per morte violenta e ancora insepolto, attraverso la pratica della fumigazione, mentre un'altra sta sottraendo unghie e frammenti di pelle per riutilizzarli durante il rituale dell'invocazione dell'anima del condannato<sup>1509</sup>. All'umanista tedesco rimandano precisamente l'ambientazione, la rozzezza delle streghe e altri elementi che sono direttamente collegati al mondo di Saturno e dei saturnini: a queste persone, dal carattere malinconico, viene tradizionalmente associato il potere di evocazione di spiriti e presenze<sup>1510</sup>. Le fattucchiere nude sotto l'albero stanno compiendo un incantesimo d'amore con una statuetta di cera, infilzata di aghi e riflessa in uno specchio. Un secondo incanto amoroso è compiuto dal soldato con candele che, chino su un cerchio magico, sta bruciando una lepre accanto a due enigmatiche figure con un cuore trafitto da una spada, una delle quali, vestita di giallo e bianco, pare rappresentare un sacerdote ebreo<sup>1511</sup>. Sul lato sinistro, di fronte a due osservatrici, degli uomini stanno costringendo uno scheletro riesumato dalla propria bara a scrivere su di un foglio, alla presenza di una figura completamente ammantata che porge delle candele, vittima sacrificale nella lettura di Campoli<sup>1512</sup>. A destra, una donna sta offrendo un infante in pasto a una creatura mostruosa, dominata da uno scheletro di un gigante uccellaccio e da un enorme rospo. La

---

<sup>1507</sup> Sulla tela vd.: Salerno 1970, fig. 42; Langdon 1974, pp. 196-197; Wassying Roworth 1978, pp. 134-137; Scott 1995, pp. 52-54; Campoli 2004, pp. 169-175; Zika 2004, pp. 184-185; Hults 2005, pp. 197-199; Tal 2006, pp. 27, 51-52, 78-79, 82-85; Ebert-Schifferer in *Salvator Rosa* 2008, cat. 42 pp. 170-171; *Salvator Rosa* 2010, cat. 22 pp. 174-177; Montanari 2012, scheda n. 29; J. Castiglioni in *I bassifondi del Barocco* 2014, cat. 52 pp. 258-259; Volpi 2014, pp. 158-160, fig. 131 e cat. 157; Frascarelli 2016, fig. 32 e p. 125.

<sup>1508</sup> Nell'inventario *post mortem* del 1683 dei beni nell'abitazione del De Rossi presso Sant'Andrea della Valle è ricordato anche un "un quadro bislongo alto palmi 4, lungo palmi 8 con cornice dorata liscia, dipintovi diverse figure che rappresentano il Viaggio di Giacob, di mano di Gio. Benedetto di Castiglione" (Meroni 1978, VIII, p. 32). Nella collezione di De Rossi, quindi, sarebbero stati presenti quadri sia del Rosa che del Grechetto.

<sup>1509</sup> Per quest riferimenti vd. Campoli 2004, p. 171 con citazioni dal testo di Agrippa. Per una lettura approfondita si rimanda *Ivi*, pp. 169 e ss.

<sup>1510</sup> Volpi 2014, p. 160.

<sup>1511</sup> *Ivi*, pp. 159-160.

<sup>1512</sup> Campoli 2004, p. 173.

trama pittorica è intessuta di rimandi alla pittura nordica<sup>1513</sup> e alla tradizione letteraria (in *primis* le *Satire* di Orazio), ermetica ed erudita (il citato testo di Agrippa, il *Compendium Maleficarum* di Francesco Maria Guazzo, i *Disquisitiones magicarum libri sex* di Martin Del Rio<sup>1514</sup>).

L'opera, e in generale le tele del Rosa a carattere stregonesco, sono state lette all'interno del contesto delle *Wunderkammer*, i gabinetti collezionistici dove la cultura dotta si mescola alle curiosità naturali e dal carattere parascientifico<sup>1515</sup>.

Questa tela in particolare, custodita dal suo proprietario sotto una cortina<sup>1516</sup>, è stata al centro di un'accesa discussione. Ci si è chiesti se sia intento dell'autore proporre l'episodio in chiave parodistica<sup>1517</sup> o se essa vada intesa come un vero e proprio genere figurativo legato agli scritti di Rosa<sup>1518</sup>. Il dipinto potrebbe essere, inoltre, letto come un attacco verso il mondo artistico contemporaneo: la teatralità carnevalesca con cui Rosa orchestra la scena è stata di recente interpretata come una critica verso quei pittori ignoranti, non solo Bamboccianti, ma anche Accademici, che orgogliosi osservano la natura e la deviano a loro modo, come la strega svaluta la nobiltà del creato in mostruosità<sup>1519</sup>.

---

<sup>1513</sup> Zika 2004, p. 184; Ebert-Schifferer in *Salvator Rosa* 2008, cat. 42 p. 170; Macioce, De Nile 2010, pp. 139-158.

<sup>1514</sup> Campoli 2004, pp. 171-174.

<sup>1515</sup> Volpi 1999, pp. 356-373 ed Ebert-Schifferer 2008, p. 77.

<sup>1516</sup> Campoli 2004, p. 170.

<sup>1517</sup> Ebert-Schifferer in *Salvator Rosa* 2008, cat. 42 pp. 170-171; Frascarelli 2016, p. 125.

<sup>1518</sup> Montanari 2012, scheda 29. Il rimando più stringente potrebbe essere una poesia scritta dal napoletano probabilmente nello stesso 1646 e riportata *ibid*.

<sup>1519</sup> J. Castiglione in *I bassifondi del Barocco* 2014, cat. 52 pp. 258-259.

Anche nel campo della magia la presa di posizione del Grechetto si fa differente: Giovanni Benedetto non dipinge mai streghe, ma riduce il suo repertorio alla sola Circe, maga e dea, che si carica, come si vedrà più avanti nel paragrafo apposito<sup>1520</sup>, di valenze divergenti. Pur nascendo in seno anch'essa alla letteratura, antica e contemporanea, la figura esoterica della figlia del Sole è un riflesso della peculiarità del pittore genovese nell'affrontare determinate tematiche, sfociando nella fusione di elementi derivanti dal contesto culturale di alta formazione della Superba e della Roma barocche, dall'alchimia ai testi ermetici e alla cabalistica.



106. Salvator Rosa, *Il Genio di Salvator Rosa*, 1662 circa, acquaforte con ritocchi a puntasecca firmata in basso a destra, New York, Metropolitan Museum of Art, 2012.136.847

Ultimo, ma di certo non meno importante, campo di interesse comune a Salvatore e a Giovanni

Benedetto qui ricordato è la dichiarazione di poetica e di autorialità dell'artista, da entrambi manifestata in un'acquaforte con protagonista il *Genio* dell'artista. Ma se la rinomata incisione del Grechetto (fig. 118), realizzata a Roma durante il secondo soggiorno, è una celebrazione del potere inventivo del pittore genovese e non solo<sup>1521</sup>, la versione che il napoletano ne dà anni dopo ne *Il Genio di Salvator Rosa* (fig. 106)<sup>1522</sup> ha un fine

<sup>1520</sup> Vd. oltre paragrafo 4.7.

<sup>1521</sup> Vd. oltre paragrafo 4.5.

<sup>1522</sup> Per l'incisione vd.: Bartsch 1803, XX, cat. 24 p. 227; Wallace 1965; Rotili 1974, cat. 103; Wallace 1979, cat. 113; Bartsch 1985, cat. 25 p. 374; Theodoli 1992, cat. 113; Wassyng Roworth 2010; *Rosa-rame* 2014, pp. 137-141; Volpi 2014, fig. 116 p. 140; Montanari 2016, pp. 251-254 e fig. 91.



encomiastico e celebrativo ben più evidente, come indica l'iscrizione apposta in basso a destra dove appare la firma dell'autore e che tradotta in italiano suona: "Pittore sincero, libero, fiero, equo, spregiatore della ricchezza e della morte, questo è il mio genio. Salvator Rosa"<sup>1523</sup>.

In un cimitero il Genio dell'artista è abbandonato su di una cornucopia ributtante denaro mentre riceve il cuore della Sincerità, rappresentata da una donna con una colomba. Alle

107. *Salvator Rosa, Visita di Alessandro Magno nello studio di Apelle*, 1662 circa, acquaforte con ritocchi a puntasecca con iscrizione e firmata in basso, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC4485



spalle dell'uomo la Libertà gli sta donando il cappello frigio, associato nell'antichità agli schiavi affrancati, e lo scettro<sup>1524</sup>. La Pittura, citazione della figura femminile in ginocchio della *Trasfigurazione* di Raffaello, è di spalle all'osservatore. Al suo omaggio si aggiungono quello di un filosofo stoico con una bilancia, simbolo dell'equilibrio, e una satiresa, volta a impersonare il genere letterario della Satira. Il Genio dell'artista, coronato e omaggiato dalle allegorie delle arti e dei valori che lo ispirano, è "sprezzante della morte perché affidato a certa e imperitura fama"<sup>1525</sup>.

L'incisione è stata considerata facente parte di un dittico ideale insieme alla *Visita di Alessandro Magno nello studio di Apelle* (fig. 107): "oltre alle loro somiglianze formali, le stampe di Apelle e del Genio possono essere considerate

<sup>1523</sup> Wallace 1965, p. 474.

<sup>1524</sup> Scott 1995, p. 166.

<sup>1525</sup> Volpi 2014, p. 140.

come un manifesto delle personali, originalissime opinioni di Rosa sull'arte, sull'artista, sul genio e sul mecenatismo"<sup>1526</sup>.

Se il *Genio* serve a glorificare e osannare Rosa in una sorta di autoritratto allegorico, questa seconda incisione pone, invece, in scena un particolare passo della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio. Lo scrittore infatti riporta che Alessandro il Grande sia finito per essere deriso anche dai garzoni della bottega di Apelle all'atto di parlare a sproposito d'arte e che al monarca sia stato dunque consigliato dallo stesso pittore di tacere su simili questioni<sup>1527</sup>. La gloria dell'artista, riconosciuta dai valori che ha perseguito e che lo affranca da qualsiasi prigionia fisica, materiale e ideologica, rendendolo ufficialmente libero e indipendente, nel *Genio*, ha come contraltare nella *Visita* l'umiliazione dei potenti e dei committenti che si credono conoscitori migliori della materia degli stessi artisti di cui si servono. Nell'interpretazione che ne dà Tomaso Montanari, la stampa con Apelle potrebbe essere indirizzata al pontefice regnante, un altro Alessandro, Alessandro VII Chigi, e alludere alle visite che il mecenate ha fatto allo studio del suo artista di punta, Gian Lorenzo Bernini, a partire proprio da quel 1662 in cui sono datate le due acqueforti, assurgendole a esempi di critica attuale<sup>1528</sup>. Nell'opinione dello studioso, l'immagine che ne viene fuori è una delle varie testimonianze che collocherebbero Bernini non tra gli artisti cortigiani, come ritenuto dalla stragrande maggioranza degli storici dell'arte, ma tra quelli che, come Rosa, rivendicano la sovranità sulla propria arte<sup>1529</sup>.

Occorre, in aggiunta, rammentare brevemente che sia Salvatore che Giovanni Benedetto rientrano tra i pittori filosofi, al pari di Poussin e di Testa<sup>1530</sup>. Se la nascita della pittura filosofica si fa risalire all'ambiente barberiniano con la nota definizione formulata da Federico Cesi nel 1611<sup>1531</sup>, il termine *pictor philosophus* compare tuttavia per la prima volta non in ambito artistico, bensì in un testo di speculazione filosofica, il *Candelaio* di Giordano Bruno<sup>1532</sup>, edito a Parigi nel 1582. Come nota acutamente Nuccio Ordine: "Bruno "dipinge" le imprese [...]. Con il suo particolare linguaggio, sollecita il lettore a trasformarsi in osservatore. Eleva l'*ekphrasis* a figura dominante nella sua concezione della letteratura. Sa

---

<sup>1526</sup> Wallace 1979, p. 82.

<sup>1527</sup> *Ivi*, pp. 79-92. Vd. anche Montanari 2016, p. 251 che cita il passo dell'autore latino.

<sup>1528</sup> *Ibid.*

<sup>1529</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>1530</sup> Già Salerno nel suo celebre articolo sul dissenso li identifica come tali (Salerno 1970).

<sup>1531</sup> Cfr. Solinas 2004.

<sup>1532</sup> Frascarelli 2016, p. 54.



che la scrittura non può essere indifferente alla conoscenza dell'oggetto che descrive. Ma innanzitutto- e questo mi sembra un punto decisivo- fa dell'immagine stessa un elemento essenziale della sua teoria della conoscenza"<sup>1533</sup>. Approfondiremo successivamente i rapporti tra la visione bruniana del mondo e del sapere e la poetica castiglionesca<sup>1534</sup>. Per ora basti segnalare che la rivendicazione di una *libertas philosophandi* può essere letta come una forma di critica nei confronti della società<sup>1535</sup>. Lo stesso Pietro Testa avoca all'insegnamento della pittura un ruolo fondamentale nella formazione morale del singolo. Ne *L'Ideale della Pittura* il lucchese sottolinea come il perfetto pittore debba tener conto dell'imitazione della natura, della lezione dei maestri e dell'applicazione delle scienze matematiche al pari di un'erudizione vasta in campo letterario e storico<sup>1536</sup>, "in una parola esser filosofo"<sup>1537</sup>. E, non a caso, al centro dell'ambizioso *Liceo della Pittura* (1638-1640)<sup>1538</sup> egli pone il Giudizio, il quale instrada i giovani verso la Pittura, posizionandolo idealmente in contiguità con lo stemma portato in volo dagli angeli in alto e che reca l'iscrizione "Intelligenza et Uso". Inoltre, alla base della statua di destra, rappresentante la Filosofia Pubblica, Aristotele è circondato da un gruppo di ascoltatori, a sottolineare forse l'attività retorica di dimostrazione, narrazione e distinzione secondo i precetti di Quintiliano<sup>1539</sup>. Il Lucchesino ritiene, perciò, che l'attività intellettuale rivesta un ruolo preminente nella formazione e nell'attività artistica, anche se, come amaramente egli ben sa, non può disgiungersi dalla realtà materiale: all'estrema destra la pietra con il monogramma dell'artista che schiaccia la testa del serpente potrebbe alludere, secondo l'interpretazione della Cropper, all'ingegno del pittore distrutto dalla povertà materiale, alla cui allegoria si accompagna<sup>1540</sup>.

Da parte sua, Grechetto pare esser già disposto a interpretare l'arte in chiave filosofica durante il suo apprendistato genovese presso il Paggi. Quest'ultimo non solo possiede nel suo studio numerosi testi di ambito gnoseologico e speculativo<sup>1541</sup>, ma ritiene, come

---

<sup>1533</sup> Ordine 2009, p. 164, cui si rimanda per la bibliografia.

<sup>1534</sup> Per i risvolti diretti del pensiero di Bruno su Grechetto vd. paragrafo 4.7 in questo capitolo.

<sup>1535</sup> Per tale interpretazione vd. Frascarelli 2016, pp. 55 e ss.

<sup>1536</sup> S. Albl, A. Canevari in *Pietro Testa* 2014, cat. V.7 p. 300.

<sup>1537</sup> Cropper 1984, p. 246.

<sup>1538</sup> Per la bibliografia sulla stampa e per l'interpretazione qui proposta vd. S. Albl in *Pietro Testa* 2014, cat. V.2 pp. 284-287.

<sup>1539</sup> *Ivi*, p. 285 e nota 13 p. 287.

<sup>1540</sup> *Ivi*, p. 286 e E. Cropper in *Pietro Testa* 1988, cat. 41 p. 78.

<sup>1541</sup> Cfr. Magnani 2014, pp. 225-227.

esposto nelle sue lettere, che la formazione del giovane pittore sia pratica e teorica<sup>1542</sup>, essendo appunto la filosofia una di quelle “nobilissime discipline le quali su i libri s’apprendono”<sup>1543</sup>. Giovan Battista evidenzia il fatto che la pittura debba essere frequentata soprattutto da cittadini liberi e onesti perché essi “si moverebbero per stimolo d’onore, e non di guadagno; avrebbero l’ornamento delle lettere e delle buone discipline, troppo necessarie a’ pittori; e sarebbero finalmente atti a ritornare questa nobilissima professione nella sua grandezza primiera”<sup>1544</sup>. Una visione dignitosa ed elitaria, dunque, che permette al giovane Grechetto, una volta giunto a Roma, di completare la sua educazione e sviluppare la propria vena filosofica partendo dagli stimoli *in nuce* dell’apprendistato col Paggi. Tant’è che, come dimostrato ampiamente in questo studio, il Nostro si muove sempre all’interno di una rete e di canali di stampo intellettuale e altamente raffinato. Ben allora potremmo sintetizzare la propensione filosofica del Grechetto rifacendoci alle parole che Angelo Tarachia associa a Salvatore Castiglione, “Moderno filosofo”<sup>1545</sup>, ne *Il Carcere Illuminato* del 1672, morto il più celebre Giovanni Benedetto nel 1664:

“[i] Quadri erano libri aperti, ne’quali giornalmente imparava a vivere da huomo, mentre come ben informato dall’Historie intendeva tutte le cose, ch’erano figurate sopra quelle tele. Anzi, che da loro più, che da’ libri, restava meglio ammaestrato, nel modo che l’esempio è sempre più efficace del discorso, poiche il Pennello haveva colorito su le tele quelle attioni, che vivamente si facevano intendere all’occhio, e le quali la penna rendeva ottenebrate su le carte, facendole visibili al solo udito”<sup>1546</sup>.

Rosa e Castiglione affrontano, dunque, tematiche affini ma con gusti e obiettivi divergenti, finendo per influenzarsi l’un l’altro. Basti ricordare che alcuni disegni di paesaggio di Giovanni Benedetto, posti all’attenzione da Ann Percy che nel 1968 li riconduce a un unico album<sup>1547</sup>, sono stati attribuiti al pittore napoletano per la somiglianza nella rappresentazione degli elementi arborei<sup>1548</sup>.

---

<sup>1542</sup> Per il Paggi si rimanda a quanto detto in questa tesi al paragrafo 2.5 del capitolo 2 in questa tesi.

<sup>1543</sup> Barocchi 1971, I, p. 207.

<sup>1544</sup> *Ivi*, p. 212. Vd. anche Frascarolo 2017, nota 7 p. 186.

<sup>1545</sup> Tarachia 1672, p. 187.

<sup>1546</sup> *Ivi*, pp. 188-189. Per il commento vd. Magnani 2014, pp. 225-227 e Frascarelli 2016, pp. 15-16.

<sup>1547</sup> Per la questione vd. paragrafo 3.5 nel capitolo 3.

<sup>1548</sup> In particolare il disegno di Edimburgo: fig. 58 nel capitolo 3 e scheda n. B37 in catalogo.

In fondo, non è frutto di una casualità che i due siano i più rinomati e ricordati tra i “pittori del dissenso”.

Sappiamo che Rosa e Bernini sono legati da ostilità, almeno a partire da quando, nel 1639, Salvatore litiga con Ottaviano Castelli, librettista e collaboratore di Gian Lorenzo<sup>1549</sup>. Da allora i rapporti tra i due si intrecciano costantemente, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, quando Rosa torna stabilmente nell’Urbe. I rimandi iconografici alle magnifiche sculture berniniane sono molteplici. Come rammenta Caterina Volpi, “la visione panica e sublime dello spazio e della natura in Rosa non sarebbe, in altre parole, giunta a tale livello di maturazione e d’innovazione, senza l’esempio scenografico del Bernini”<sup>1550</sup>. D’altra parte anche le amicizie comuni, da Kircher a Cristina di Svezia, hanno sicuramente un ruolo fondamentale nel dirimere una contesa tra coloro che maggiormente ricercano una certa libertà artistica, tale da potersi porre anche in una visione critica della società contemporanea nelle arti figurative e negli scritti letterari<sup>1551</sup>.

Certamente neanche Castiglione può sfuggire al fascino di Bernini, la cui influenza è manifestatamente evidente dagli anni Trenta, in concomitanza, come si è argomentato, col primo soggiorno romano del genovese<sup>1552</sup>. Questi potrebbe essere stato introdotto alla corte barberiana e a Gian Lorenzo da conoscenze e frequentazioni condivise, come ad esempio il letterato savonese Agostino Mascardi.

L’ammirazione del Grechetto per la scultura di Gian Lorenzo è talmente impressa nella mente eclettica del pittore che questi si è servito dei prototipi berniniani anche a Genova, quando realizza angeli dai drappeggi movimentati e scultorei nelle grandi tele di committenza pubblica, come nella *Natività* di San Luca (fig. 83). Così facendo, l’artista si guadagna il ruolo di antesignano della moda che invaderà dapprima la scultura poi la pittura genovese più prettamente barocca. In una società di forti contatti tra la Superba e l’Urbe, gli *exempla* proposti dal Grechetto, rimitazioni personali e innovative sulle orme di Bernini, Poussin e Rubens, aprono la strada alla stagione più genuinamente “romana”

---

<sup>1549</sup> Sulla vicenda si rimanda a :Grassi 1984; Dickerson 2012; Volpi 2014, pp. 314-328; Volpi 2019, pp. 123-124.

<sup>1550</sup> Volpi 2019, p. 129.

<sup>1551</sup> Sul tema vd. da ultimo Montanari 2016, pp. 217-279, in particolare p. 246 per le lettere di Francesco Mantovani al duca di Modena del febbraio 1646 in cui si parla delle commedie del Bernini. Cfr. anche Volpi 2019, pp. 130-131.

<sup>1552</sup> Vd. paragrafo 3.5 nel capitolo 3.

delle arti liguri, rivelando una compiacente e compartecipante passione, in particolare, per le opere di Gian Lorenzo. In fondo, le stesse famiglie genovesi insediate a Roma dimostrano già questa tendenza: i Raggi, i Siri, i Gavotti, i Raimondi sono alcuni esempi da citare in caso<sup>1553</sup>. All'inizio degli anni Quaranta Grechetto porta a Genova una ventata di novità che si manifesterà appieno, in scultura, all'incirca vent'anni dopo, quando Pierre Puget (Marsiglia, 31 ottobre 1620- 2 dicembre 1694) progetterà un *Baldacchino* (fig. 108), mutuato dal modello petrino del Bernini, da inserire sotto la luminosa cupola della Nostra Signora Assunta di Carignano<sup>1554</sup>. La teatralità del complesso avrebbe dovuto essere amplificata dal fatto che le quattro statue nelle nicchie dei pilastri, reiterando la fortunata soluzione teatrale adottata nella Basilica Vaticana, si sarebbero volte verso l'altare<sup>1555</sup>. Sulla stessa strada si porrà Filippo Parodi (Genova, 1630- 22 luglio 1702), che sarà poi introdotto al Bernini da Francesco Maria Sauli<sup>1556</sup>.



108. Pierre Puget, *Progetto per l'altare e il baldacchino della Chiesa di N.S. di Carignano a Genova*, matita, pennello e penna a inchiostro bruno, Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. D264

La svolta pittorica in chiave berniniana si avrà solamente col Baciccio, braccio destro di Gian Lorenzo e attivo, come già menzionato, nella stessa bottega di Peri dove troviamo il Castiglione all'inizio del suo secondo viaggio<sup>1557</sup>. La pittura cromaticamente vivace, scultorea e scenografica del Gaulli si porrà, allora, come naturale evoluzione del barocco romano in rocò, consegnando gli esiti delle ultime conquiste del Cavalier Bernino al nuovo secolo.

<sup>1553</sup> Sanguineti 2015, pp. 198-199 con bibliografia precedente. Sui Raggi vd. oltre paragrafi 4.9-4.9.4.

<sup>1554</sup> Per questo episodio di committenza vd. con bibliografia: Walton 1964; Herding 1970; Amadei 1981; L. Magnani in *Genova* 1992, cat. 211-212, pp. 330-331; *Pierre Puget* 1995, cat. 47-48 pp. 212-215; Montanari 2012, cat. 45; Leonardi 2013, pp. 85-106; Sanguineti 2015, p. 199 e fig 6 p. 201.

<sup>1555</sup> Delle quattro previste, sono state realizzate solamente le sculture del *San Sebastiano* e del *Beato Alessandro Sauli*.

<sup>1556</sup> Come ricorda il Ratti: Soprani, Ratti 1768-1769, II, p. 54.

<sup>1557</sup> Vd. *supra*.

Grechetto è in grado di assimilare la dizione di un panneggio traboccante e che si fa ancora più mosso a contatto con i nuovi gruppi scultorei che Gian Lorenzo va realizzando tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo, come la *Transverberazione di Santa Severa* o la *Verità scoperta dal Tempo*<sup>1558</sup>. Quest'ultima statua è, in aggiunta, stata posta in dialogo con *La Fortuna* di Rosa, tela che il napoletano presenta anni dopo per rivendicare una polemica nei confronti della società coeva<sup>1559</sup>, stesso fine condiviso dal marmo ora alla Galleria Borghese. Giovanni Benedetto ripropone i



109. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Visione mistica di San Bernardo di Chiaravalle*, post1642, olio su tela, Genova-Sampierdarena, Chiesa parrocchiale di Santa Maria della Cella e San Martino

modelli del Bernini anche in tempi successivi alla loro visione: in alcuni disegni a tecnica mista su carta degli anni della piena maturità (come fig. 38 capitolo 2) persino i gruppi borghesiani sono liberamente rielaborati, forse anche per tramite di un taccuino di appunti tratti *in loco*<sup>1560</sup>. E' un dato di fatto che il genovese abbia affrontato più approfonditamente a partire dall'*Immacolata Concezione* per Osimo (fig. 113)<sup>1561</sup> il tema dell'estasi, con cui egli si è confrontato per la prima volta a Genova nella *Visione mistica di San Bernardo di Chiaravalle*

<sup>1558</sup> Percy 1971, pp. 37-38.

<sup>1559</sup> Volpi 2019, p. 131. Per le vicende connesse al dipinto si rimanda direttamente a Volpi 2014, cat. 231 pp. 531-532.

<sup>1560</sup> Cfr. per la questione anche il foglio con *Apollo e Dafne* del Victoria and Albert Museum di Londra: Wittkower 1955, fig. 14 e nota 112 nell'Introduzione; Giovanni Benedetto Castiglione 1971, cat. 99 p. 116.

<sup>1561</sup> Vd. oltre in questo paragrafo.



110. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *San Francesco in estasi*, anni '50 del XVII secolo, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art, 2014.270

(fig. 109)<sup>1562</sup>. È a Roma, tuttavia, che l'artista, dovendo progettare la grande pala commissionatagli dal Verospi, inizia a meditare sul tema, dando avvio a una fortunata serie di tele e disegni di santi in rapimento divino (fig. 110)<sup>1563</sup>, in analogia con quanto accade in patria nella seconda metà del Seicento<sup>1564</sup>. Queste opere hanno un'alta caratura devozionale e risentono dei precedenti iconografici liguri e lombardi, e tuttavia non potrebbero essere stati concepiti senza l'esperienza romana, e soprattutto il trattamento riservato da Bernini alla celebre *Estasi* nella Cappella Cornaro, da sempre considerata uno degli *exempla* privilegiati di rappresentazione dell'esperienza mistica<sup>1565</sup>.

Questa temperie si fa molto più evidente negli anni conclusivi della carriera dei due artisti che, seppure a distanza di regioni e di anni, andranno realizzando opere dalla forte valenza spirituale legate alla riflessione sulla morte e sul sacrificio di Cristo. Riprendendo la composizione su cui egli stesso ha strutturato la *Visione mistica di san Bernardo* (fig. 109) e misurandosi con il lascito di Van Dyck in Liguria (fig. 16 capitolo 2), Grechetto avvierà la creazione di prodotti di piccolo formato e di destinazione domestica sul tema della Crocifissione. La più nota di questa serie è quella proveniente dalla Quadreria Brignole Sale ed esposta a Genova a Palazzo Rosso (fig. 111)<sup>1566</sup>. Se

<sup>1562</sup> Sulla tela vd.: Soprani 1674, p. 224; Pio 1977, p. 177; Dezailler d'Argenville, 1762, II, p. 339; Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 312; Ratti 1780a, p. 383; Alizeri 1875, p. 660; Suida 1906, p. 181; Kristeller 1912, p. 164; Delogu 1928, p. 50; Castagna, Masini 1929, p. 446; *Mostra della Pittura* 1947, p. 63 e fig. 48; Duran 1953, p. 54; Blunt 1954, pp. 9 e 41 e fig. 22; Percy 1971, pp. 29, 37, 65 e fig. 5; Costa Calcagno 1971, p. 185; Ciliento 1976, fig. 9 p. 10; Algeri 1979, p. 85; Newcome-Schleier 1981, p. 33; Standring 1987a, p. 159; L. Magnani in *Il Genio* 1990, cat. 13 pp. 114-118; Magnani 1990, fig. 411 p. 339; Spione 2017c, fig. 1 p. 20.

<sup>1563</sup> All'opera illustrata è stata recentemente dedicata una pubblicazione a cui si rimanda per la bibliografia completa e una lettura approfondita: *Vision & Ecstasy* 2013.

<sup>1564</sup> Vd. a proposito Magnani 1990, pp. 338-363.

<sup>1565</sup> Percy 1971, p. 38.

<sup>1566</sup> Per l'opera vd.: Suida 1906, p. 181; Grosso 1909, p. 20; *Id.* 1910, p. 26; *Id.* 1912, p. 12; Kristeller 1912, p. 164; *Mostra della Pittura* 1947, cat. 77 p. 65; Zampetti 1949, p. 172; Bernheimer 1951, p. 50; Blunt 1954, pp. 18, 21-22, 41; Riccio 1957, I, p. 46; Zampetti 1960, p. 76; Waterhouse 1962, p. 218; Arslan 1965, p. 178; Durst 1966, fig. 44; Zampetti 1967, p. 24; Percy 1971, p. 29; Costa Calcagno 1971, p. 189; Fusconi 1980, p.

l'evoluzione dei mezzi tecnici e della composizione mira a un'amplificazione della drammaticità della scena, volta a smuovere il fedele, e costituirà un paradigma per la formazione del Magnasco, la meditazione sulla morte di Cristo ha, come suggerisce Blunt, molto in comune con il più tardo *Sangue di Cristo* del Bernini, e si innesta sulla medesima radice degli scritti di Santa Maria Maddalena de'Pazzi.

Il celebre disegno di Gian Lorenzo, oggi al Teylers Museum di Haarlem, da cui viene tratta un'incisione da F. Spierre (fig. 112) e una tela dal Borgognone, si basa sulla complementarietà di elementi dottrinali: l'intercessione per la salvezza, il sacrificio, l'universalità della redenzione<sup>1567</sup>. L'attiva partecipazione al mistero della morte e sacrificio cristologici è frutto di un processo di meditazione personale, sia nel senso che esso può svolgersi solamente all'interno del cuore di ogni credente, sia nella prospettiva secondo la quale il disegno viene realizzato da Bernini come risposta sua e sua soltanto alle angherie della Camera Apostolica. Nella lettura che Tomaso Montanari propone del contesto emotivo e sociale in cui viene a crearsi il foglio berniniano, quest'ultimo è da intendersi come un'ulteriore opera autoapologetica, alla stregua della *Verità* Borghese<sup>1568</sup>: "dato

111. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Crocifissione*, 1660 ca, olio su carta incollata su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, inv. PR76



34; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 32 p. 153; A. Serra in Besta 2010, cat. 15 pp. 46-47; Sanguineti 2012, pp. 25 e 30, fig. 3; M. Romanengo in *Uomini e dei* 2016, cat. 22a, fig. 1 p. 84; R. Besta in *Van Dyck e i suoi amici* 2018, cat. II.8.A pp. 256-259.

<sup>1567</sup> Cfr. Lavin 1972 e 2015; V. Di Giuseppe Di Paolo in *Barocco a Roma* 2015, cat. 141 p. 405.

<sup>1568</sup> Montanari 2016, pp. 136-142.





112. F. Spierre su disegno di G. L. Bernini, *Sangue di Cristo*, 1670, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FC133021

che il papa Clemente X non accettava il disegno per Santa Maria Maggiore, Bernini realizzava un disegno direttamente per il Signore, a beneficio di tutti i fedeli e a dimostrazione della propria <<virtù>><sup>1569</sup>.

Nel valore salvifico del sangue di Cristo, nella Sua immolazione per la salvezza dell'umanità e nel rapporto stretto tra immagine meditata e soggetto meditante e partecipante che Lauro Magnani argutamente sottolinea in una parte dell'operato grafico e pittorico di Castiglione<sup>1570</sup> è possibile trovare, ancora una volta, tangenze con gli esiti della ricerca del Bernini. Quest'ultimo si serve, non a caso, di prototipi del Nord Italia, tra cui spiccano proprio le *Crocifissioni* del Grechetto, per disporre obliquamente la croce nella sua

matura invenzione<sup>1571</sup>. Di conseguenza, ciascuno provvede con particolari cadenze, autonome proposte e intenzioni personali o stilistiche a caratterizzare il proprio *iter* in maniera del tutto individuabile.

Capolavoro indiscusso di questo secondo stanziamento nell'Urbe è *l'Immacolata Concezione adorata da San Francesco e Sant'Antonio* (fig. 113)<sup>1572</sup>. La pala, richiesta tramite il cardinal Girolamo Verospi da Pier Filippo Fiorenzi, arcidiacono della nuova chiesa cappuccina della città marchigiana di Osimo<sup>1573</sup>, è originariamente commissionata a Pietro da Cortona, il quale, oberato dai numerosi impegni lavorativi, è però costretto a rifiutare l'impiego e a restituire la caparra<sup>1574</sup>. La commessa cade quindi su Castiglione che la riceve

<sup>1569</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>1570</sup> Magnani 1990, p. 280.

<sup>1571</sup> Lavin 2007, I, p. 315.

<sup>1572</sup> Vd. scheda n. A25 in catalogo.

<sup>1573</sup> Per la documentazione completa vd. Gabrielli 1955.

<sup>1574</sup> Il pittore scrive al cardinal Verospi di non poter eseguire l'opera il 5 giugno 1649 (cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 103).



tra l'estate e l'autunno del 1649<sup>1575</sup>, e più precisamente prima del 22 settembre<sup>1576</sup>, per poi consegnare la pala il 5 ottobre del 1650<sup>1577</sup>, quando essa viene esposta in Palazzo Verospi prima della partenza per Osimo. Tre giorni dopo Grechetto firma una ricevuta di pagamento finale di 150 scudi da parte del cardinale tramite un certo Giovanni Battista Dionisi<sup>1578</sup>. La scelta del genovese, chiamato in causa solo dopo il rifiuto di Berrettini, deve essere letta come una consacrazione del pittore all'Olimpo dei grandi artisti della Roma di metà Seicento. Essere coinvolto nella commissione dopo il diniego di Pietro da Cortona, il pittore più in voga e quotato dell'epoca, il grande frescante dei Barberini e persino dei



113. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Immacolata Concezione adorata da San Francesco e Sant'Antonio*, 1649-1650, olio su tela, Minneapolis, Institute of Art, inv. 66.39

loro avversari Pamphilj, significa aver raggiunto uno *status* artistico elevato e un tale grado di conoscenza, nomea e gradevolezza tra collezionisti e committenti da essere ritenuto il più appropriato sostituto per il grande toscano. La scelta di Grechetto, d'altronde, potrebbe essere stata caldamente suggerita anche dalla famiglia Raggi, committenti comuni, a più riprese, di Bernini, Grechetto e, qualche anno dopo, anche di Pietro da Cortona<sup>1579</sup>, tre figure le cui biografie e maniere abbiamo visto intrecciarsi non casualmente nel giro di pochi anni. Girolamo Verospi è stato, infatti, nominato cardinale assieme a Ottaviano Raggi

<sup>1575</sup> Percy 1971, nota 108 p. 56.

<sup>1576</sup> Gabrielli 1955, pp. 261 e ss. e *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 103.

<sup>1577</sup> Gabrielli 1955, p. 262.

<sup>1578</sup> Gualandi 1840, I, p. 70 e Gabrielli 1955, p. 262.

<sup>1579</sup> Vd. paragrafi 4.9-4.9.4 sui Raggi e sulle loro committenze.

il 16 dicembre 1641<sup>1580</sup>. Inoltre, come emerge dagli *Stati delle anime*, Pietro e Giovanni Benedetto abitano nel medesimo quartiere di Sant'Andrea delle Fratte in quel periodo<sup>1581</sup> e forse potrebbe essere stato proprio il pittore toscano a fare il nome di Castiglione al Verospi<sup>1582</sup>.

L'opera rappresenta uno dei vertici della grande maniera della maturità romana del pittore: drappeggi berniniani, monumentalità del Cortona e reminescenze del Lanfranco<sup>1583</sup> si fondono con i tocchi di colori alla Rubens, soprattutto nell'uso dei rossi e blu-grigi delle carni, e i volti femminili del Parmigianino<sup>1584</sup>. Il risultato a cui Grechetto perviene è la risposta del genovese alla moda pittorica allora imperante in ambito romano, soprattutto nei confronti dei capolavori del Berrettini. Ciò che si ottiene sembra, tuttavia, porre già le

114. Giovanni Lanfranco, *Angeli musicanti (frammento da Immacolata Concezione)*, 1628-1630, olio su tela, Roma, Santa Maria della Concezione, Patrimonio del Fondo Edifici di Culto



basi per la cultura del Tardobarocco romano e anticipare, come una sorta di manifesto avanguardistico, le soluzioni adottate decenni dopo da Maratta e Baciccio<sup>1585</sup>. La pala si presenta “quindi foriera, negli anni più avanzati del secolo, di un ritorno <<circolare>> in ambito genovese e ligure”<sup>1586</sup>.

La composizione si presenta nettamente divisa in due. Nel piano superiore, introdotta dagli angeli musicanti che hanno il compito di direzionare lo sguardo dell'osservatore verso di Lei, la Vergine appare miracolosamente in uno squarcio di cielo dorato. Nel piano inferiore i due santi francescani, in uno stupendo paesaggio dalla natura selvatica e aspra, dimostrano al fedele, attraverso la loro

<sup>1580</sup> Cardella 1793, p. 9; Percy 1967, nota 26 p. 676.

<sup>1581</sup> Percy 1967, p. 676. Cfr. anche Bartoni 2012, pp. 114-115 per Pietro da Cortona.

<sup>1582</sup> Percy 1967, p. 676.

<sup>1583</sup> Standing 1982, p. 181.

<sup>1584</sup> Percy 1971, p. 37.

<sup>1585</sup> Standing 1982, p. 181 e Magnani 1990, p. 383. Lo studio della pala del Castiglione da parte del Maratta è ricordato da Waterhouse 1967.

<sup>1586</sup> Magnani 1990, p. 383.

gestualità, la corretta risposta all'evento eccezionale<sup>1587</sup>. La trattazione pittorica delle figure è differente: si ottiene così un effetto molto più plastico e scultoreo in Maria, che per via dell'accostamento cromatico e dei giochi luministici, appare immediata alla vista, molto più dirompente e preponderante rispetto ai restanti.

Nella seconda metà del secolo, soprattutto a Genova, si va individuando una serie di stereotipi che possano codificare nell'arte sacra gesti e retorica di natura affettata e patetica<sup>1588</sup>: la pala del Grechetto si pone in questo caso come una sorta di apripista ricca di spunti, in cui "all'artificio strutturale si aggiunge la cattura dell'osservatore per mezzo

115. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Trinità adorata da San Giovanni Battista e Sant'Agostino*, anni '50 del XVII secolo, tecnica mista su carta, coll. privata (foto da Giovanni Benedetto Castiglione 1971)



delle delicatezze emotive"<sup>1589</sup>. Un esito, quello delle tele castiglionesche dell'*Immacolata* di Osimo, della *Visione di San Bernardo* di Sampierdarena (fig. 109) e del *Miracolo di Soriano* di Santa Maria di Castello, che, filtrato a Genova dagli scultori, passerà alla generazione successiva di pittori quali Piola e Gaulli<sup>1590</sup>.

Stavolta è Giovanni Lanfranco (Parma 1582- Roma 1647) il modello di riferimento. In particolare, Castiglione si rifa a quanto questi ha messo in scena nell'*Immacolata Concezione* realizzata per la chiesa dei Cappuccini di Roma o chiesa di Santa Maria della Concezione su commissione di Urbano VIII<sup>1591</sup>. Della tela, andata perduta nell'Ottocento, si conservano solamente due frammenti con *Angeli musicanti*<sup>1592</sup> restaurati di recente (fig.

<sup>1587</sup> Standring 1982, p. 180.

<sup>1588</sup> Sull'argomento si rimanda a Magnani 1990, pp. 373-388.

<sup>1589</sup> *Ivi*, p. 374.

<sup>1590</sup> *Ivi*, pp. 374-383.

<sup>1591</sup> Ricordata *in primis* da Titi 1987, p. 179, Bellori 1672, p. 385 e Passeri 1772, pp. 142-143. Gelsomina Spione propone che Grechetto abbia potuto tener presente anche opere del periodo napoletano del Lanfranco, tra cui *San Pietro e san Gennaro presentano il cardinale Ascanio Filomarino alla Vergine* del Palazzo Arcivescovile di Napoli (Spione 2020, p. 326 e fig. 15 p. 336). Ad avviso di chi scrive, l'opera citata può aver influenzato più nettamente alcune pale successive, come la *Visione di Soriano* di Santa Maria di Castello, mentre nel caso in esame appare più forte la dipendenza dalla tela romana dei Cappuccini.

<sup>1592</sup> Per tali brani e per le vicende della tela si rimanda direttamente ad A. Capriotti in *Barocco a Roma* 2015, cat. 54 p. 373 con bibliografia precedente.

114): essi sono l'unica testimonianza, assieme a una copia ottocentesca ridotta e abbreviata, di una pala per l'altare maggiore che costituisce il modello principale dei pittori che tratteranno successivamente tale tema.

Il modello lanfranchiano, riscontrabile nell'iconografia, nei giochi cromatici della palette di ocra-blu-rosso e nell'allungamento delle proporzioni delle figure<sup>1593</sup>, è testimoniato anche da diversi disegni del VI decennio che allargano l'orizzonte degli interessi del Castiglione anche su altre celebri opere dell'emiliano. Se osserviamo il foglio con *La Trinità adorata dai Santi Giovanni Battista e Agostino* (fig. 115)<sup>1594</sup>, noteremo che le figure sono ispirate al ciclo di tele per la cappella Bongiovanni o dei Santi Agostino e Guglielmo in Sant'Agostino a Roma<sup>1595</sup>. Se il gruppo con la Trinità è una ripresa, ma allo specchio, di quello che compare al centro de *Agostino medita il mistero della Trinità*, il Padre della Chiesa è invece direttamente rielaborato, ancora una volta a rovescio, dall'*Incoronazione della Vergine con Sant'Agostino e Guglielmo*, pala d'altare della suddetta cappella, di cui ricalcano persino l'inclinazione estatica della testa e la gestualità espressiva degli arti e delle mani<sup>1596</sup>. Lo stesso san Francesco della tela di Osimo e ora a Minneapolis sembra derivare da quest'ultimo prototipo<sup>1597</sup>. L'artista pare riservare la propria attenzione a tali modelli anche successivamente, come nello stupendo foglio di Windsor (fig. 116)<sup>1598</sup> dove il modello della cappella Bongiovanni viene riproposto ma in assunto verticale, secondo una soluzione armonica non distante da

116. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Sant'Agostino incontra il Bambino sulla spiaggia*, 1650-1660 ca, tecnica mista su carta, Windsor, RCIN904010



<sup>1593</sup> Standring 1982, pp. 179 e 181.

<sup>1594</sup> Vd. scheda n. B68 in catalogo.

<sup>1595</sup> Schleier 1970, p. 16.

<sup>1596</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 43 p. 83.

<sup>1597</sup> *Ivi*, cat. 42 pp. 82-83.

<sup>1598</sup> Blunt 1954, cat. 205.

quella coeva, più statica e meno emotiva, proposta da Carlo Maratta (Camerano 1625-Roma 1713) in Santa Maria dei Sette Dolori nel 1655. Se in passato è stato proposto che la vicinanza tra le due composizioni potrebbe derivare dalla visione diretta da parte di Castiglione della tela di Carlo e quindi da un ennesimo passaggio a Roma dopo il 1655<sup>1599</sup>, l'ipotesi, che non trova fondamento nei documenti d'archivio, ad avviso di chi scrive e in accordo con quanto suggerito anche da Ann Percy<sup>1600</sup>, cade se si tiene in esame quanto il disegno di Grechetto sia totalmente dipendente dal modello lanfranchiano per l'iconografia, le figure e il trattamento delle medesime e si pone in relazione con l'opera di Maratta solo per lo sviluppo verticale. Da quest'ultima, infatti, si distanzia per il gruppo della Trinità, la disposizione delle figure- ribaltate nel Cameratense- e l'atteggiamento delle stesse- totalmente distaccato e meditativo in Carlo, compartecipante e patetico in Grechetto-.

Il modello di Lanfranco sortisce, quindi, una grande ascendenza su un filone di produzione pittorica matura di Giovanni Benedetto anche quand'egli è ormai lontano da Roma.

Si è affermato quanto la posizione strategica dell'abitazione di Castiglione in questi anni cali il Nostro immediatamente al centro di rapporti di vicinato e amicizia con i maggiori protagonisti della Roma di metà Seicento, da Pietro da Cortona a Bernini a Maratti. Tra i suoi vicini sono presenti anche molti Bamboccianti, come evinciamo ancora una volta dagli *Stati delle anime*: Viviano Codazzi<sup>1601</sup> e Jan Miel vivono nei pressi di Palazzo del Bufalo, Michelangelo Cerquozzi e Filippo Gagliardi detto Filippo delle Prospettive sono registrati nelle adiacenze della chiesa di San Giuseppe a Capo le Case<sup>1602</sup>. È Ann Percy a sottolineare come la vicinanza di artisti di fama e calibro come quelli citati in queste righe possa aver costituito una base per dei rapporti personali e professionali<sup>1603</sup>.

Testimonianze pittoriche e archivistiche documentano, in particolare, il rapporto tra Grechetto, Gagliardi e Codazzi, questi ultimi specializzati nel dipingere grandi architetture in cui Giovanni Benedetto poi aggiunge figure ed animali. È il caso delle quattro tele

---

<sup>1599</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

<sup>1600</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 42 pp. 82-83.

<sup>1601</sup> Vive fino al 1649 nella zona di Sant'Andrea delle Fratte per poi trasferirsi a quella data in Via dei Greci: vd. Marshall 1993, p. 16 e Appendice 2 Doc A1.

<sup>1602</sup> Percy 1967, p. 676 e nota 30.

<sup>1603</sup> Bartoni 2012, p. 410.



all'antica della Galleria Pallavicini<sup>1604</sup> e da quanto rivendicato nella lettera del 2 giugno 1661 di Salvatore Castiglione al duca di Mantova. In questo documento si riporta il dato che due dipinti di "Filippo delle prospettive" sarebbero stati completati da Grechetto ("ne' quali poi Gio. Benedetto dipingerà le figurine ad animaletti come sara in gusto di V.A."<sup>1605</sup>).

Tra i maggiori esempi di collaborazione tra Castiglione e i Bamboccianti specializzati in vedute architettoniche vi è il *Capriccio con processione bacchica* (fig. 117)<sup>1606</sup>, probabilmente realizzato proprio in questi anni romani ed estremamente vicino ai dipinti Pallavicini. Si è supposto che la tela sia da indentificarsi col *Tempio con satiri e offerenti*



117. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto e Filippo Gagliardi detto delle Prospettive, *Capriccio architettonico con processione bacchica*, 1650 ca, olio su tela, Sotheby's 4.7.2012, lotto n. 35

nella collezione di Giovan Battista Raggi<sup>1607</sup>, il mecenate e certamente il più grande tra i collezionisti di quadri del Nostro<sup>1608</sup>.

I dipinti della Galleria Pallavicini sono stati a lungo attribuiti a una collaborazione con Codazzi per via della testimonianza delle *Guide* genovesi del Ratti, che riferisce della

<sup>1604</sup> Illustrate in Zeri 1959, pp. 82-84. Vd. schede nn. A27-A30 in catalogo.

<sup>1605</sup> Il testo della lettera è pubblicato in Bertolotti 1885b, p. 166 e in Meroni 1971, I, p. 48. Le citazioni qui riportate vengono da Percy 1967, p. 677.

<sup>1606</sup> Vd. scheda n. A26 in catalogo.

<sup>1607</sup> Identificazione di Lamera 1990a, p. 30 e nota 14 p. 33 (come Viviano Codazzi e Castiglione).

<sup>1608</sup> Su di lui vd. paragrafo 4.9.3.

presenza di tele di Viviano e Giovanni Benedetto in Palazzo Raggi a Genova<sup>1609</sup>. Ma in passato si è a lungo teso ad ascrivere al Codazzi molti dipinti non firmati con grandi scenografie architettoniche anche se non riconducibili alla sua maniera. La confusione tra Codazzi e Gagliardi da parte del Ratti potrebbe essere suggerita anche dalla succitata lettera di Salvatore Castiglione al duca di Mantova, nella quale viene espressamente fatto il nome di Filippo delle Prospettive, e non di Viviano<sup>1610</sup>. L'assonanza con le opere Pallavicini è dimostrata dalla similarità di spunti comuni: la processione di ninfe e satiri che portano doni a una statua di Pan si dipana di fronte all'Arco di Costantino, a sinistra, e a un tempio immaginario ispirato al Pantheon, a destra. Anche i temi e alcune figure, come il Sileno ebbro in primo piano, rammentano una vicinanza tra i cinque dipinti, come suggerisce Standing nella scheda redatta in occasione della vendita all'asta dell'olio<sup>1611</sup>.

La collezione Raggi non è certo l'unico esempio in cui trovare tele di questo genere: nella quadreria di Francesco Maria Balbi sono ricordati quattro "quadri di prospettiva" realizzati, si legge nell'inventario, in collaborazione con "Filippo Napolitano"<sup>1612</sup>. Potrebbe trattarsi dell'ennesima spia dell'incapacità, in ambito genovese, nel riconoscimento degli specialisti non locali: sarebbe più corretto identificare, come suggerisce Federica Lamera, il collaboratore del Castiglione non nel celebre Filippo pittore napoletano ma, ancora una volta, nel Filippo Gagliardi (Roma 1606/1608- 1659)<sup>1613</sup>, vicino di casa del Grechetto nel 1649<sup>1614</sup>. Le quattro tele passano poi nelle mani di Costantino Balbi, nel cui inventario *post mortem* del 1740 redatto dal figlio Giacomo sono registrate assieme ad altre quattro opere di mano del Nostro<sup>1615</sup>.

Alla vicinanza abitativa va unita anche la presenza in circoli comuni: il 16 giugno 1651 Giovanni Benedetto è registrato insieme a Jan Miel a una riunione della congregazione della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, più comunemente nota come Virtuosi del

---

<sup>1609</sup> Marshall 1993, pp. 59 e ss.

<sup>1610</sup> *Ibid.*

<sup>1611</sup> Cfr. la scheda online: [www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/lot.219.html/2013/old-master-british-paintings-day-sale-l13034](http://www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/lot.219.html/2013/old-master-british-paintings-day-sale-l13034)

<sup>1612</sup> Meroni 1976, VIII, p. 38 e Lamera 1990a, p. 30. I dipinti vengono forse dalla collezione di Giovan Battista Balbi: cfr. Boccardo, Magnani 1987, nota 57 pp. 82-83.

<sup>1613</sup> Lamera 1990a, nota 16 p. 33.

<sup>1614</sup> Biavati 1979, p. 93: abitano nello stesso vicolo.

<sup>1615</sup> Lamera 1990a, p. 32 e nota 31 p. 34. Per le successive vicende della collezione Balbi vd. Boccardo, Magnani 1987, pp. 64-65 e 85-87.

Pantheon<sup>1616</sup>. Il 12 febbraio fa il proprio ingresso nella Compagnia anche il fratello Salvatore, che è nuovamente registrato all'assemblea il 5 marzo, quando, tra gli altri, viene ammesso anche Giovan Pietro Bellori<sup>1617</sup>. In tutte e tre le occasioni Jan Miel svolge il ruolo di primo Aggiunto.

L'incisione del *Genio* (fig. 118), a cui si rimanda per una trattazione approfondita direttamente al paragrafo successivo, potrebbe risultare come testimonianza dei possibili rapporti intercorsi, poi, tra il genovese e il mondo dei Bentvueghels o di personaggi a essi vicini<sup>1618</sup>.

In conclusione, chi scrive tiene a rammentare che in questo periodo Castiglione realizza i rari fogli di paesaggio che Ann Percy nel 1968 riunisce in un unico album originario e data correttamente al secondo periodo romano<sup>1619</sup>. Questi disegni, oltre alla conoscenza di Salvator Rosa e delle sue tele, dimostrano un interesse nei confronti dello stile grafico di Pietro Testa, detto il Lucchesino, morto suicida a Roma nel 1650, con il quale si condivide, ad esempio, il tema dell'inusuale iconografia del *Ritorno in Egitto* con putti e angeli che recano la croce<sup>1620</sup>. Le penne di Castiglione hanno, infatti, rischiato più volte di essere confuse con quelle del Testa, che tuttavia sembra rendere le sue figure "in a more solid and geometric fashion, with a generally tighter handling of the pen"<sup>1621</sup>.

Ann Percy, inoltre, rammenta anche un altro dei pittori del dissenso, ossia Pier Francesco Mola (Coldrerio 1612- Roma 1666), al cui nome sono state di recente ricondotte alcune opere additate confusamente a Grechetto dalla critica del primo Novecento<sup>1622</sup>. Ciononostante, i due pittori non sembrano condividere particolari affinità al di là dell'immissione nel già menzionato gruppo salerniano del dissenso<sup>1623</sup> e dell'ispirazione che Pier Francesco deve trarre dal più illustre modello genovese. Difatti, il Mola appare più

---

<sup>1616</sup> Tiberia 2005, p. 252. Per una breve storia della Compagnia e dei suoi obiettivi vd. *Id.* 2016 con bibliografia precedente.

<sup>1617</sup> Tiberia 2005, pp. 251-252.

<sup>1618</sup> Vd. paragrafo 4.5.

<sup>1619</sup> Percy 1968. Per la questione si rimanda all'approfondimento nel paragrafo 3.5 del capitolo 3.

<sup>1620</sup> Percy 1971, nota 106 p. 56 e *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 113 pp. 124-125. Vd. anche scheda di catalogo n. C6.

<sup>1621</sup> Percy 1971, p. 36 e nota 106 p. 56.

<sup>1622</sup> Cfr. *ivi*, nota 106 p. 56, in cui la studiosa riporta, tra le altre, le errate attribuzioni al Grechetto di Delogu (tav. XX) e del dipinto *Paesaggio con satiro* della Galleria Corsini di Roma (inv 1121). Quest'ultimo, come argutamente ipotizzato dalla Percy, è stato ora ricondotto alla mano del Mola (R. Vodret in Mochi Onori, Vodret 2008, p. 287).

<sup>1623</sup> Percy 1971, nota 106 p. 56.





118. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione*, 1648, acquaforte datata, firmata sul libro: "Genium Io: Benedicti Castilionis lanune- Inu. Fe.", con iscrizione in basso al centro: "Si vendono in Roma da Gio: Iacomo de Rossi, 1648" e dedica in basso a destra a Matthys van Merwede, Windsor, RCIN 830465

rivendicazione dell'autorialità dell'artista genovese.

vicino ai gusti del Rosa che non del Castiglione. Col napoletano, ad esempio, il ticinese condivide il rientro definitivo a Roma nell'anno 1649<sup>1624</sup>. Anche la propensione verso composizioni a tematica filosofica e orientalista, più che riprendere le incisioni del Nostro, che pur viene ammirato, deve derivare, come nota Francesco Petrucci, dalle vicende storiche contemporanee, come l'assedio di Candia del 1648 da parte dell'esercito turco<sup>1625</sup>.

#### **4.5 Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione**

L'acquaforte *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* (fig. 118)<sup>1626</sup>, stampata a Roma presso i De Rossi nel 1648<sup>1627</sup>, è considerata il manifesto della poetica castiglionesca e della

<sup>1624</sup> Petrucci 2014, p. 34.

<sup>1625</sup> *Ibid.* Lo studioso ritiene che i soggetti scelti dal Mola non siano frutto di una presa di posizione intellettuale, ma che siano "determinati semplicemente da una corrispondenza al temperamento degli artisti e alle proprie abitudini" (*ibid.*).

<sup>1626</sup> Vd. scheda n. C5 in catalogo. Ho potuto visionare la matrice dell'acquaforte all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. 369).

<sup>1627</sup> La Percy la ritiene eseguita poco prima del secondo soggiorno romano (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143. Ne *L'opera incisa* 1982, cat. 56 si pensa, invece, come chi scrive, che sia stata eseguita a Roma. Dal punto di vista stilistico, come nota G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 pp. 206-208, l'incisione è estremamente vicina alla *Fuga in Egitto* che la stessa Percy data al secondo viaggio romano.



119. Giacomo Franco da Palma il Giovane, *Personificazione di Roma*, 1611, acquaforte e bulino con iscrizione, Il stato, dal II libro del *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, RES-V-475

Il Genio è da intendersi come la parte più nobile che guida l'uomo<sup>1628</sup>, quel *daimon* di cui parla Mascardi nei *Discorsi sopra la Tavola di Cebete Tebano* e che spinge verso un livello etico e morale più alto indicando la corretta via da seguire.

Egli è seduto al centro della composizione, con in testa una berretta piumata simile a quella indossata dal protagonista nell'incisione considerata da taluni un autoritratto e da altri, come chi scrive, un ritratto del Bernini (fig. 60 capitolo 3): indipendentemente dal personaggio riportato in quest'ultima, l'acquaforte del *Genio* propone di per sé un'identificazione col prototipo dell'artista barocco e suggerisce la lettura di ritratto allegorico del Castiglione<sup>1629</sup><sup>1630</sup>. La posa della figura principale dipende dal frontespizio del secondo libro del *De excellentia et nobilitate delitianos libri duo* di Giacomo Franco del 1611 (fig. 119). Il volume in questione è un manuale destinato

agli artisti che riporta quasi esclusivamente illustrazioni da copiare e rielaborare<sup>1631</sup>.

Per leggere nella sua totalità l'opera, al primo posto nei cataloghi di vendita della stamperia di Giovanni Giacomo De Rossi a partire dal 1677<sup>1632</sup>, occorre fare riferimento all'*Iconologia* di Cesare Ripa.

Sotto la figura maschile del Genio, in primo piano, sono presenti un cesto con galline e conigli che rimandano non ai soggetti campestri di cui parla il Bartsch<sup>1633</sup> ma alla simbologia della fecondità<sup>1634</sup> e, accostati alla tavolozza, ai pennelli e al foglio musicale, sono una

<sup>1628</sup> Stagno 2012, p. 102.

<sup>1629</sup> Magnani 2003c, p. 146 e Stagno 2012, p. 99, che però ipotizzano tale lettura vedendo nel personaggio piumato del dubbioso autoritratto il Castiglione. Come dimostrato recentemente (cfr. paragrafo 3.5), il ritrattato potrebbe essere in realtà Gian Lorenzo Bernini. Cionostante la lettura non decade: per chi scrive il *Genio* è un'allegoria della dichiarazione poetica del pittore e una sua rappresentazione idealizzata.

<sup>1630</sup> Castiglione *Lost Genius* 2013, p. 65 non crede che l'incisione vada intesa in tale senso, pur accettando l'idea del Genio come "spirito guida".

<sup>1631</sup> *Ivi*, p. 67 e nota 21 pp. 104-105 con bibliografia.

<sup>1632</sup> G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 pp. 206-208.

<sup>1633</sup> Bartsch 1821, XXI, cat. 23.

<sup>1634</sup> Cfr. Ripa 1630, pp. 239-241.

chiara allusione alla produttività artistica<sup>1635</sup>. Il tamburo e il putto svolazzante con la tromba sono attributi della Fama<sup>1636</sup> che si spande, mentre la corona d'alloro è il premio virtuoso che attende chiunque giunga al culmine della retta via, a cui si riferisce anche la palma nella sua accezione di pianta che non si piega al vento, e quindi non gravata dagli ostacoli naturali<sup>1637</sup>. D'altronde, il ramo di palma è anche il simbolo della Liguria, quindi della terra natia del pittore<sup>1638</sup>. Il busto femminile, ispirato alla statua parlante di Madama Lucrezia<sup>1639</sup>, rappresenterebbe l'Invenzione<sup>1640</sup>.

Secondo Standring, la figura maschile del Genio, dalla posa languida e drappeggiata, potrebbe essere stata creata unendo le due iconografie della Fama Buona (o "innata") e della Fama Chiara (o "eminente") discusse nel repertorio del Ripa<sup>1641</sup>.

L'acquaforte sembrerebbe avere un tono trionfalistico e positivo. Tuttavia, come nota Ann Percy, alcuni elementi si discostano da tale apparenza. Gli oggetti in primo piano, allusivi alla fecondità del Genio, sono abbandonati al suolo come nella *Melanconia* (fig. 104) e sembrano assumere un significato di *vanitas*. Anche il monumento su cui è posta l'Invenzione parrebbe divorato da piante ed erbacce che lo consumano e lo deteriorano<sup>1642</sup>. Il *Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* non deve, quindi, essere considerato come una mera autocelebrazione dell'attività dell'artista che attraverso la Pittura giunge alla Gloria: è, in verità, una potente dichiarazione di poetica artistica ed etica, come lo sarà anni dopo il *Genio di Salvator Rosa* (fig. 106). Riallacciandosi alla visione di Agostino Mascardi della *Tavola di Cebete Tebano*, l'incisione propone che il Genio, la cui immagine è, in vero, presente anche nell'*Iconologia* del Ripa come "Genio buono", sia l'unica parte dell'uomo, quella appunto più nobile, che lo spinga "a superare la <<vana erudizione>> nel campo ove dispiega i propri talenti, per attingere alla Sapienza che, unica, trascende i limiti della decadenza e della mortalità insiti in ogni raggiungimento umano"<sup>1643</sup>. Collocandolo nella propria esperienza personale, Grechetto rinvia, così, a un messaggio universale, imbevuto

---

<sup>1635</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143.

<sup>1636</sup> Cfr. ancora Ripa 1630, pp. 215 e 233.

<sup>1637</sup> *Ivi*, p. 215 e parte III, p. 118.

<sup>1638</sup> *Ivi*, p. 348.

<sup>1639</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 65.

<sup>1640</sup> Ripa 1630, p. 348.

<sup>1641</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 65.

<sup>1642</sup> *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143 e Stagno 2012, p. 99.

<sup>1643</sup> Stagno 2012, p. 102.

di motivi allegorici e dettami morali che hanno reso questa l'acquaforte più celebre del genovese<sup>1644</sup>.

La dedica, sottoscritta da Giacomo de Rossi, è indirizzata a Matthijs van de Merwede, signore di Cloutwyck:

“Ill.o atq. Ornmo / D. Ma: / Da Meruhe Dno de / Cloutuijck bonar. Artium / Mæcenati dignissimo / Jo: Jacobus De Rubeis. D.D.D.”

Discendente da una famiglia olandese di antico lignaggio cavalleresco<sup>1645</sup>, Matthijs (Geertruidenberg, 7 luglio 1613- Vietnam, 3 marzo 1664) (fig. 120) studia giurisprudenza a Leida, anche se è più conosciuto nella sua patria come letterato membro del cosiddetto circolo di Delevestein che si riunisce a Dordercht intorno al poeta Jacob Cats<sup>1646</sup>.

Nel 1646, il nobile ventunenne, in compagnia del cugino Adriaen van Blijenburg di Naaldwijk e al professore di Leida Nicolaes Heinsius, parte alla volta dell'Italia, dapprima per Padova e Siena, dove completa i suoi studi di legge<sup>1647</sup>, poi per Roma, “dove l'Olanda giace e diventa natura romana”<sup>1648</sup>, per passare in rassegna anche altre importanti città della penisola. Testimonianza principale del suo viaggio italiano, protrattosi fino al 1651, è il suo primo libro di poesia, *I trionfi romani*, stampato proprio nell'anno del suo ritorno in patria<sup>1649</sup>, cui fa seguito nel 1653 *Gli affari spirituali*, secondo libro di poesie e che è stato inteso in molti casi come una controversa conversione alla fede religiosa<sup>1650</sup>.

Biondo, con gli occhi azzurri e dotato della tipica bellezza nordica, il conte è famoso per le sue conquiste amorose in terra italiana, riportate con precisione nei componimenti a forte



120. Jan van Bronkhorst, *Ritratto di Matthijs van Merwede con stemma della famiglia sul muro a destra*, 1650, incisione, Dordrecht, Archivio regionale, 551-11001

<sup>1644</sup> Come ricorda, *in primis*, Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 313.

<sup>1645</sup> van Oers 2017, p. 191.

<sup>1646</sup> Westseijn 2008, pp. 30 e 32. Si rimanda a questo testo per tutti gli approfondimenti su tale circolo culturale piuttosto progressista, che tra i suoi membri vanta un gran numero di donne e si interessa di letteratura e filosofia contemporanea.

<sup>1647</sup> van Oers 2017, p. 191 e nota 5 con bibliografia precedente.

<sup>1648</sup> Citazione da una delle poesie del conte riportata in van Dalen 1900, p. 97.

<sup>1649</sup> Roberts 2012, p. 167.

<sup>1650</sup> Cfr. van Oers 2017, in particolare pp. 197-199, dove si rammenta che la principale fonte letteraria di questo presunto pentimento altri non è che il Cantico dei Cantici, il più erotico dei testi biblici.

temperatura erotica de *I trionfi romani*<sup>1651</sup>. La sua opera risente particolarmente dell'influenza del concetto lucreziano di natura, il cui pensiero menziona spesso accanto a quello di Epicuro e di altri filosofi<sup>1652</sup>, dimostrando quanto sia alta la cultura di un uomo che conosce Petrarca, di cui traduce tre sonetti<sup>1653</sup>, e Virgilio, di cui volgarizza nella propria lingua il quarto libro dell'*Eneide*<sup>1654</sup>.

Il poeta può, perciò, essere ascritto alla corrente del libertinismo non solo per le proprie avventure sessuali e per le opere ricche di allusioni e particolari di natura carnale, ma anche per le compagnie nell'Urbe, testimoniategli sia dalle fonti che dai suoi stessi componimenti. Nel 1650 sia lui che il viaggiatore Arnolf Hooft sono documentati come assidui frequentatori del circolo dei Bentvueghels, pur non essendone mai stati accolti come associati<sup>1655</sup>.

Il sodalizio della Bent, formatosi a Roma intorno al 1617-1620 e sciolto definitivamente da un decreto papale del 1720<sup>1656</sup>, si caratterizza per un blasfemo anticonformismo nei rituali, come quello di affiliazione, nei soggetti edonistici e nel modello di vita epicurea che propone<sup>1657</sup>. A conti fatti, sia i membri del gruppo degli "uccelli"<sup>1658</sup> che i libertini condividono una comune impronta originaria nel solco di Bacco, che in particolare per questi ultimi è anche di natura lessicale, poiché il termine libertino deriverebbe, per alcuni studiosi, da Liber, uno degli epiteti del dio del vino<sup>1659</sup>. Anche i soci della Bent, inoltre, non sono all'oscuro della letteratura antidogmatica<sup>1660</sup>. Lo stesso nome dell'accollita avrebbe un'origine erudita, in riferimento ai filosofi alessandrini dei tempi di Tolomeo Soter che Giovanni Battista Alberti nel 1639 definisce "uccelli" perché tenuti come rari esemplari in quartieri sontuosi, così come l'antico Museo Alessandrino, loro residenza, è stato nient'altro che "un'ucelliera delle Muse"<sup>1661</sup>.

Matthijs ha vivi interessi nel mondo delle arti visive. Da una lettera del 1648 da Roma ad Adriaan van Blijenburg apprendiamo dell'acquisto per quest'ultimo di dipinti di Raffaello,

---

<sup>1651</sup> Roberts 2012, p. 167.

<sup>1652</sup> van Oers 2017, pp. 195-196.

<sup>1653</sup> van Dalen 1900, p. 108.

<sup>1654</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>1655</sup> Hendrix 2017, p. 243.

<sup>1656</sup> Vd. Lemoine 2014, pp. 23-41 e Hendrix 2017, pp. 241 e ss. con bibliografia precedente.

<sup>1657</sup> Cfr. Frascarelli 2016, pp. 177-184.

<sup>1658</sup> Levine 1990, p. 215.

<sup>1659</sup> de Donville 1989, pp. 38-39.

<sup>1660</sup> Frascarelli 2016, p. 183. Tra i nomi degli autori spicca Virgilio, proprio lo scrittore che Matthijs traduce.

<sup>1661</sup> Levine 1990, pp. 215-216.



Reni e Tiziano<sup>1662</sup>. I componimenti, inoltre, svelano le sue inclinazioni in ambito pittorico e scultoreo: tra gli artisti menzionati, perlopiù suoi conterranei, si ricordano Bronkhorst, che ne realizza il ritratto, Adriaen van Essesteyn, membro della Bent, François Duquesnoy<sup>1663</sup>, di cui in particolare loda il *Sant'Andrea* per San Pietro<sup>1664</sup>, e Michael Sweerts, la cui tela del 1648 pare non averlo affatto soddisfatto<sup>1665</sup>.

Van Merwede rientra a pieno titolo nel gruppo dei *bohemien* che affollano la Roma del Seicento. L'immagine che ne emerge è quella di un mecenate e scrittore tra i più colorati e pittoreschi che Castiglione potrebbe aver conosciuto<sup>1666</sup>. La specifica committenza da parte di olandesi a Roma è vista da Lauro Magnani come necessaria riconferma per "aprire a dimensione europea le considerazioni" sull'attività dell'artista, primo fra gli italiani a guardare attentamente a Rembrandt, e vicino al mondo olandese anche per via della conoscenza della retorica barocca in riferimento alla figura di Giusto Lipsio, "ben noto a Genova, evocato in relazione alla Tavola di Cebete e all'ambiente nordico dove quell'espressione figurata trova ampi riscontri"<sup>1667</sup>.



121. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Diogene cerca l'uomo*, 1647-1651, olio su tela, Madrid, Museo del Prado, inv. P00088

<sup>1662</sup> van Oers 2017, p. 192.

<sup>1663</sup> van Dalen 1900, p. 99.

<sup>1664</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>1665</sup> Vd. Kultzen 1996, pp. 55 e ss.; Bikker 1998, p. 300 e nota 124. L'olandese se ne lamenta in una poesia successiva ("was once done very badly by Sweerts in Rome": Yeager Crasselt 2013, nota 20 p. 9).

<sup>1666</sup> Giovanni Benedetto Castiglione 1971, cat. E16 pp. 142-143.

<sup>1667</sup> Per questa e la precedente citazione vd. Magnani 2014, p. 232 con bibliografia.

#### 4.6 Diogene

La tela *Diogene cerca l'uomo* (fig. 121)<sup>1668</sup> è giustamente tra le più note del pittore genovese<sup>1669</sup>.

La raffigurazione dei filosofi a Genova in età barocca inizia con i prototipi del Ribera presenti nelle maggiori collezioni, come quelle dei Grillo e dei Doria<sup>1670</sup>. La scelta di tali soggetti, in cui la figura di Diogene pare fare da padrone, si può spiegare col tipo di cultura locale, caratterizzata da un'idea differente del valore dell'immagine pittorica. Essa è considerata non un mero supporto o un'illustrazione ma "il luogo privilegiato dove si compie la crisi di un contesto culturale espresso per immagini"<sup>1671</sup>.

Tra le tele che hanno come protagonista Diogene sarà utile menzionare *Alessandro e Diogene* di Gioacchino Assereto (fig. 122)<sup>1672</sup>, dove un tema raramente praticato in ambito ligure, l'incontro tra il condottiero e il filosofo cinico<sup>1673</sup>, è occasione per un puntuale riferimento letterario<sup>1674</sup>. Il grande libro sulle gambe di Diogene reca la scritta



122. Gioacchino Assereto, *Alessandro e Diogene*, 1630 ca, olio su tela, Berlino, Staatliche Museen, Gemaldegalerie, inv. 84.2

<sup>1668</sup> Vd. scheda n. A22 in catalogo.

<sup>1669</sup> Tutta la critica è concorde nel datare l'opera tra la seconda metà degli anni Quaranta e la prima degli anni Cinquanta, tranne Jonathan Bober, che nella scheda che dedica all'opera in *A Superb Baroque 2020*, cat. 43 pp. 188-189 la ritiene degli anni 1635-1640 per motivi stilistici, associandola alle tele di Poussin degli anni Trenta. Vd. più approfonditamente scheda n. A22 in catalogo.

<sup>1670</sup> Manzitti 2018, p. 262 con bibliografia.

<sup>1671</sup> Montanari 2015a, pp. 166-167.

<sup>1672</sup> Sull'opera vd. da ultimo F. Boggero in *A Superb Baroque 2020*, cat. 22 pp. 142-143 con bibliografia precedente.

<sup>1673</sup> Le Storie di Alessandro Magno sono state affrontate su tela da Bernardo Strozzi (*Alessandro e la famiglia di Dario* per i Doria, vd. Gavazza 2004, pp. 90-92) e ad affresco (perduto) da Andrea Ansaldo (per il Palazzo Spinola di Cornigliano, vd. Priarone 2011, p. 302 con bibliografia precedente).

<sup>1674</sup> Manzitti 2018, pp. 264-265 e fig. 3.



123. Jusepe de Ribera, *Diogene*, 1637, olio su tela firmato e datato a destra, Dresda, Gemaldegalerie Alte Meister, inv. 682

“PHILOSOPHE” e il marchio dell’editore bresciano Giuseppe Pavoni, stampatore attivo a Genova dal 1598 fino al 1641<sup>1675</sup> e “detentore, per conto della Serenissima Repubblica, del privilegio della stampa”<sup>1676</sup>.

Anche Luciano Borzone nel suo *Diogene cerca l’uomo* (fig. 11 in capitolo 2) tratta un tema abbastanza diffuso sia in ambito genovese che nella produzione borziana<sup>1677</sup>. Il filosofo, con in mano l’attributo iconografico tradizionale della lanterna, è inserito in uno spazio buio e indefinito mentre avanza carponi con un’espressione guardinga e studiata. La stessa postura, tipica di chi cammina lentamente nell’oscurità

cercando di non cadere, rivela una profonda libertà compositiva<sup>1678</sup>.

L’iconografia paradigmatica del filosofo che va cercando per il mondo un uomo non contaminato dai vizi ha, tra i suoi precedenti illustri, anche una rinomata tela di Ribera del 1637, oggi a Dresda (fig. 123), nella quale tutti gli elementi inseriti, dalla lanterna alla semplice casacca per abito, servono a caratterizzare e individualizzare il personaggio, un espediente di cui il pittore spagnolo si è precedentemente servito nella serie degli *Apostoli*<sup>1679</sup>.

Non stupisce, dunque, che un simile soggetto venga trattato con particolare riguardo da un artista raffinato e prepotentemente attratto dal mondo letterario quale il Borzone, amico

<sup>1675</sup> Marchio identificato da Ausserhofer 1991.

<sup>1676</sup> Ruffini 1988, p. 61.

<sup>1677</sup> Vd. paragrafo 2.3 del capitolo 2 anche per la bibliografia sulla tela.

<sup>1678</sup> Manzitti 2018, p. 267.

<sup>1679</sup> Per la bibliografia si rimanda direttamente alla scheda di D. M. Pagano in *Jusepe de Ribera* 1992, cat. 43 pp. 122-123. Si vd. *ivi*, cat. 35 pp. 112-113 e 115-119 per un altro *Diogene* del Ribera, realizzato nel 1636, e facente parte di una serie di sei dipinti richiesti dal Principe Carlo Eusebio del Liechtenstein.



di poeti e scrittori<sup>1680</sup>, ricordato già dal biografo Soprani come “pittore, e poeta vivacissimo”<sup>1681</sup>.

Diogene è il perfetto tipo dell’anticonformista, figura principe di tutto un filone di letteratura e arti visive nel XVII secolo: dalla commedia *Il Diogene accusato* del 1598 edita a Venezia da Melchiorre Zoppio a *Il cane di Diogene*, testo satirico di Francesco Fulvio Frugoni pubblicato tra il 1697 e il 1689, senza dimenticare la rappresentazione musicale del *Diogene, o del cinismo* di Giovanni Ciampoli<sup>1682</sup>.

Un simile personaggio non può non attrarre l’attenzione di pittori dal carattere più prettamente filosofico attivi nell’ambito romano: è il caso di Grechetto, ma anche di Nicolas Poussin e di Salvator Rosa. Nel *Paesaggio con Diogene* (fig. 124)<sup>1683</sup>, realizzato in anni contemporanei se non di poco successivi alla seconda venuta a Roma del Castiglione<sup>1684</sup>, il

124. Nicolas Poussin, *Paesaggio con Diogene*, 1648 o 1655 ca, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 7308



francese ritrae il filosofo di Sinope mentre, voltate le spalle alla “civilizzazione”, “come a porsi sotto le semplici regole della natura”<sup>1685</sup>, getta via la propria scodella, “ultimo prodotto della civiltà”<sup>1686</sup>, dopo aver osservato un giovane bere direttamente dalla propria mano. Così facendo, egli si pone nella veste dell’intellettuale che

<sup>1680</sup> Per i rapporti tra Borzone e il mondo letterario genovese si rimanda a Manzitti 2015, pp. 47-85 con bibliografia precedente.

<sup>1681</sup> Soprani 1674, p. 179.

<sup>1682</sup> Frascarelli 2016, p. 70 con bibliografia. Per la fortuna di Diogene nel Seicento vd. *Ivi*, pp. 69-75.

<sup>1683</sup> Tra i contributi vd. con bibliografia precedente: Blunt 1966a, cat. 150; Mahon 1961; Wild 1980, cat. 138; Wright 1985, cat. 156; Merot 1990, cat. 226; Rosenberg, Prat 1994, cat. 171; Thuillier 1994, II, cat. 179; Mahon 1995, pp. 176-182; Borghese in *La pittura* 2004, p. 325 e fig. p. 326; Rosenberg, Christiansen 2008, cat. 62 pp. 280-282.

<sup>1684</sup> Felibien 1696, II, pp. 355-356 lo dice eseguito nel 1648 per “Monsieur Lumague”, ma Mahon 1961 e *Id.* 1995, pp. 176-182 si oppone a tale identificazione. In Rosenberg, Christiansen 2008, cat. 62 pp. 280-282 lo si ritiene, infatti, eseguito intorno al 1655 per via della tematica stoica.

<sup>1685</sup> Thuillier 1994, II, cat. 179.

<sup>1686</sup> Frascarelli 2016, p. 71.

critica gli usi e costumi della società, divenuti convenzioni derisibili, e riaccede ai valori e alle leggi della natura.

Anche Salvator Rosa dedica, nel corso degli anni Cinquanta, una tela alla medesima vicenda, il *Diogene getta via la scodella* di Copenaghen, *pendant* del *Democrito* già analizzato (fig. 103). Il primo diviene traslazione degli ideali filosofici, cui il secondo risponde chiudendosi nella contemplazione maliconica, nella vita attiva<sup>1687</sup>, personificazione insieme al collega dell'“uomo nuovo” e dei suoi novelli interessi<sup>1688</sup>. Il napoletano si è, inoltre, autoritratto, nella *Selva dei filosofi* del decennio precedente, in qualità di discepolo proprio di Diogene<sup>1689</sup> e nelle sue lettere si è più volte identificato con il filosofo di Sinope<sup>1690</sup>.

L'interesse di Castiglione nei confronti del soggetto di Diogene, che egli rappresenta due volte, in incisione e in pittura, potrebbe fondarsi anche su basi alchemiche, come ipotizza Andrea Lavaggi. Diogene è “anche il ricercatore, colui che è in grado di mutare il conio delle



125. *Matthaus Merian, Emblema XLII*, incisione tratta da M. Maier, *Atalanta Fugiens*, 1618, Oppenheim

monete, il simbolo stesso dello sperimentalismo naturale, e come tale appare nelle incisioni dei trattati alchemici”<sup>1691</sup>. Lo studioso rammenta un’incisione (fig. 125) tratta dall’*Atalanta Fugiens*, libro composto da una cinquantina di discorsi di natura filosofico-ermetica accompagnati da notazioni musicali redatto dal tedesco Michael Maier nel 1618. Essa illustra l’emblema XLII (“A chi medita sulle cose chimiche Natura, Ragione, Esperienza e lettura siano Guida, bastone, occhiali e lampada”) e il relativo epigramma:

“La Natura ti sia guida, seguila lieto ad arte

<sup>1687</sup> Wassing Roworth 1978, pp. 284-286.

<sup>1688</sup> Volpi 2008b, pp. 36-37.

<sup>1689</sup> Daprà 2008, p. 59 e Frascarelli 2016, p. 70.

<sup>1690</sup> Cfr. Rosa 2003, pp. 39, 49, 236, 241 e 389.

<sup>1691</sup> Lavaggi 2001.

Fallirai se non ti sarà compagna di strada  
La ragione ti sia bastone, fortifichi l'esperienza  
Gli occhi tuoi, che possa tu vedere in lontananza.  
La lettura sia una chiara lampa nelle tenebre,  
Perché ti gaurdi cauto dagli ammassi di parole e cose"<sup>1692</sup>.

Nell'illustrazione in esame, Diogene appare come il perfetto alchimista che, tra le insidie della notte e dell'ignoranza, guidato dai suoi pochi strumenti (bastone, occhiali e lampada accesa), segue le orme della Natura.

Diogene è ancora uno di quei viaggiatori che, come Giacobbe, compiono le loro peregrinazioni alla ricerca della conoscenza e che tanto risultano cari, forse anche per la propria esperienza personale, al Nostro.

Nell'acquaforte di Castiglione dedicata al Simonelli (fig. 102), il filosofo di Sinope cerca inutilmente nel mondo un uomo non contaminato: il paesaggio di fronte a lui si mostra desolante e desolato, tra rovine e animali simbolici. Il gufo, attributo della superstizione, la scimmia, simbolo dell'imitazione, la tartaruga, allusione all'accidia, secondo l'interpretazione che possiamo ancora una volta ricavare da Cesare Ripa<sup>1693</sup>, sono i mali e i vizi dell'umanità, l'unica cosa che Diogene può riuscire a scorgere alla luce della sua lanterna<sup>1694</sup> e al contempo "i simboli dell'uomo non realizzato"<sup>1695</sup>. La scimmia, in particolare, presente spesso nelle opere di Pietro Testa per simboleggiare l'ignoranza e la futile ambizione<sup>1696</sup>, come pure i falsi artisti capaci solo di imitare, si contrappone compositivamente a Diogene, a sottolineare la distanza tra l'uomo virtuoso e l'animale bruto<sup>1697</sup>. Alla presenza di un'erma di Pan, che connota quindi il mondo della natura, il filosofo non può certamente avere successo nel proprio intento, dal momento che l'uomo si è completamente distaccato dalla realtà naturale per finire contaminato dalla civiltà<sup>1698</sup>. Anita Viola Sganzerla sottolinea come nell'acquaforte sia preponderante il valore del dato visivo del fascio di luce della lanterna in qualità di potente rivelatore della realtà oltre il velo dell'apparenza<sup>1699</sup>. Per la studiosa in questo gesto risiederebbe il criticismo di Diogene da

---

<sup>1692</sup> Maier 2002, p. 227. L'illustrazione è a p. 228. Cfr. Lavaggi 2001, nota 10.

<sup>1693</sup> Ripa 1630, pp. 14, 329, 575 e parte III, pp. 50 e 114.

<sup>1694</sup> G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 63 pp. 205-206.

<sup>1695</sup> Magnani 1990, p. 276.

<sup>1696</sup> Per le scimmie nelle opere del Lucchesino cfr. E. Cropper in *Pietro Testa* 1988, pp. 154 e 224.

<sup>1697</sup> Sganzerla 2014, p. 88.

<sup>1698</sup> Cfr. Frascarelli 2016, p. 72.

<sup>1699</sup> Sganzerla 2014, p. 83.

ricollegarsi non solo alla ricezione artistica coeva della figura del filosofo ma anche alla letteratura dell'epoca. La storica propone che il pittore abbia potuto trovare in opere come *Il Malpiglio ovvero de la corte* di Torquato Tasso o *Le pompe del Campidoglio* di Agostino Mascardi i principi di *sinceritas* e dissimulazione attorno ai quali ruota l'incisione<sup>1700</sup>. Infatti, è proprio attraverso lo svelamento della futile apparenza che Diogene diventa capace di riconoscere i vizi dell'umanità personificati dalle belve inserite nella stampa<sup>1701</sup>. Infine, sempre nell'ottica della Sganzerla, l'aggiunta di una lumaca al centro, proprio in corrispondenza della scritta dedicatoria, rimanderebbe a un aneddoto secondario, nel quale il filosofo avrebbe lodato l'animale per la sua autosufficienza<sup>1702</sup>.

Se, dunque, il messaggio dell'acquaforte è piuttosto negativo, con un Diogene che vanamente vaga per la Terra, la critica si è recentemente divisa sull'interpretazione della più complessa tela (fig. 121) oggi al Prado e registrata per la prima volta nell'aprile del 1712 tra i beni di Carlo Maratta<sup>1703</sup>. La lettura più comunemente condivisa prevede un messaggio pessimista, così come Bernheimer interpreta l'incisione alla luce dell'atteggiamento disilluso del pittore stesso<sup>1704</sup> e Willette vede nella medesima una versione secentesca del *Nessuno*<sup>1705</sup>, tipologia derivante dalla nota stampa di Breughel<sup>1706</sup>. Nel dipinto, Diogene interpreterebbe il ruolo non solamente dello scopritore dell'arido mondo degli uomini, che pur nelle loro mancanze preferiscono sguazzare nella limitatezza, bensì del saggio folle che alla luce della sua lampada, così vicina alla tradizione nordica della Follia col lume acceso in pieno giorno, rivela il pessimismo cosmico che coinvolge tutti gli esseri umani, per i quali non vi è alcuna speranza in vita<sup>1707</sup>.

Per Magnani Diogene è la risposta esplicita alla morale di trasformazione nei quadri con Circe<sup>1708</sup>: i personaggi che il filosofo incontra, come il satiro languidamente abbandonato e

---

<sup>1700</sup> *Ivi*, pp. 88-93, cui si rimanda per la bibliografia.

<sup>1701</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>1702</sup> *Ivi*, pp. 97-101. L'animale può infatti trascinare con sé la propria casa.

<sup>1703</sup> Cfr. T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127: "Un quadro di diversi animali, e figure con cornice... di mano del Castiglione".

<sup>1704</sup> Bernheimer 1951, pp. 47-51.

<sup>1705</sup> Comunicazione scritta di Willette del 1985 riportata da T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127.

<sup>1706</sup> Cfr. Calmann 1960.

<sup>1707</sup> T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127.

<sup>1708</sup> Sul tema di Circe vd. paragrafo 2.5 e soprattutto 4.7.

l'uomo al centro che si rivolge esclusivamente al suo ventre, hanno scelto di tendere consapevolmente verso le cose inferiori<sup>1709</sup>.

Differente è l'affascinante lettura che invece ha proposto recentemente Dalma Frascarelli. Secondo la studiosa Diogene, in realtà, incontra l'uomo, il quale, al di là di un parapetto che lo separa dal filosofo, sembra palesarsi con un gesto della mano, come a dire: "Eccomi"<sup>1710</sup>. La sua posizione accucciata non sarebbe, quindi, quella di chi è piegato a soddisfare i piaceri della pancia, ma di chi si è appena affacciato alla vita, cui rimandano il grande vaso alle sue spalle, la conchiglia e l'anfora tra le gambe di Pan- non un satiro qualsiasi! - che alluderebbero metaforicamente all'utero<sup>1711</sup>. La caotica rassegna di oggetti e animali che si dipana intorno all'uomo non sarebbe altro che il mondo della materia, costantemente sottoposto al ciclo e al riciclo della natura<sup>1712</sup>. L'essere umano sarebbe collocato in posizione strategica di fronte a una statua marmorea di Marsia scorticato, simbolo dell'isitinto, ennesima caratteristica della nascita in uno stato naturale<sup>1713</sup>. Secondo la Frascarelli, dunque, il dipinto rappresenterebbe la venuta al mondo di ogni essere umano nella sua condizione originaria, unito nella *physis* a qualsiasi altro elemento che gli universi animale e vegetale creano perennemente. Ma il momento è di breve durata: appena nato, l'uomo deve essere infatti inserito all'interno della società, delle sue regole e delle sue leggi, e deve conformarsi a esse, abbandonando gli istinti e ripudiando la propria essenza naturale. Non si può tornare indietro: ben presto anche l'essere umano scavalcherà il muretto da cui si affaccia Diogene, limite estremo della civiltà, e si lascerà alle spalle la sua condizione primigenia per rivestirsi dell'autorità del ruolo conformato all'interno della società. Irreversibilmente egli abbandonerà la *physis* e tutto ciò che essa comporta e significa (Marsia) e sceglierà la *nomos*, la regola civile guidata dalla ragione (Apollo). La colonna, simbolo dell'architettura e della volontà del singolo di amministrare il territorio circostante e razionalizzare lo spazio naturale, è posta al di là del muro<sup>1714</sup>. Essa non è presente in natura, in quanto assurge a simbolo della civiltà stessa, poiché era nella sua ombra, ai tempi della civiltà greca, che venivano compiuti sacrifici, sulla sua superficie erano

---

<sup>1709</sup> Magnani 2014, p. 229.

<sup>1710</sup> Frascarelli 2016, p. 72. Per una lettura completa vd. *Ivi*, pp. 72-74.

<sup>1711</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>1712</sup> *Ibid.*

<sup>1713</sup> *Ibid.*

<sup>1714</sup> La studiosa sottolinea la contrapposizione tra la colonna, emblema della civiltà, e la botte alle spalle di Diogene, allusione al sesso femminile e alla "natura in quanto materia generata che vive e muore" (*ibid.*).

spesso incise regole e punizioni, presso di lei erano svolti giuramenti e patti per fini di pubblica utilità<sup>1715</sup>.

Diogene è dunque l'ultimo, strenuo difensore del naturalismo.

Sia che vada interpretata in assenza o in presenza dell'essere umano, la tela risulta destinata a una committenza colta e raffinata, in grado di decifrare l'iconografia e la simbologia che tuttora risulta piuttosto articolata.

Ciò che è possibile apprendere dagli inventari e dalle descrizioni delle collezioni settecentesche è che numerose versioni di tale soggetto risultano ascritte al Grechetto e alla sua bottega familiare<sup>1716</sup>. Nel 1673 un quadro con Diogene del "Castiglione Giovani" è elencato nella collezione del marchese Orazio Canossa<sup>1717</sup> e probabilmente il medesimo è inventariato nel 1687 in Palazzo Canossa a Verona<sup>1718</sup>. Nel 1705 è menzionata una versione nelle collezioni del Palazzo Ducale a Mantova e del Palazzo Gonzaga di Calle del Duca a Venezia<sup>1719</sup>, poi probabilmente riportata negli elenchi delle proprietà Gonzaga del 1707<sup>1720</sup> e nella quadreria del marchese abate Giovanni Gonzaga<sup>1721</sup>. Gli inventari del feldmaresciallo J. M. von der Schulenberg del 1724<sup>1722</sup> e del 1747<sup>1723</sup> ricordano ognuno una tela con Diogene. Infine, in casa Raggi in via del Campo, Ratti prima<sup>1724</sup> e Cochin poi<sup>1725</sup> elogiano un quadro con il filosofo di Sinope di mano del Castiglione.

#### **4.7 Circe**

Uno dei temi più frequentati da Giovanni Benedetto è la rappresentazione della maga e dea Circe, figlia del Sole, "Signora degli animali" e degli incantesimi di metamorfosi e trasmutazione.

---

<sup>1715</sup> *Ivi*, pp. 73-74. Nel testo si riporta quale esempio la testimonianza di Platone riguardo la colonna al centro del tempio di Poseidone ad Atlantide.

<sup>1716</sup> Cfr. Standring 1982, pp. 405-406 e T. Standring in *// Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127 per l'elenco e le diciture complete.

<sup>1717</sup> Meroni 1973, II, p. 29.

<sup>1718</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>1719</sup> *Id.* 1971, I, p. 108.

<sup>1720</sup> *Id.* 1973, II, p. 39.

<sup>1721</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>1722</sup> *Id.* 1971, I, p. 112.

<sup>1723</sup> *Id.* 1973, II, p. 72.

<sup>1724</sup> Ratti 1780b, p. 236: "Un quadro grande con Diogene,/ che cercando la virtù con la lanterna,/ ritrova il vizio, opera singolare del tante/ volte menzionato Castiglione".

<sup>1725</sup> Meroni 1978, VIII, p. 57.

Si è già spiegato come, in gioventù, tale soggetto sia stato affrontato dall'artista in relazione ai modelli proposti da Sinibaldo Scorza e al testo *Circe* di Aulo Gelli (figg. 24 e 25 capitolo 2)<sup>1726</sup>. Tuttavia, si è anche notato come, col passare degli anni, le frequentazioni altolocate ed erudite e le richieste di una committenza raffinata e colta abbiano comportato un cambiamento significativo nel trattamento dell'episodio (fig. 26 capitolo 2) che ne risulta completamente trasfigurato.

È evidente che Grechetto non intenda riferirsi solo ed esclusivamente al semplice passo dell'*Odissea* di Omero o delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>1727</sup>, ma voglia dare alla scena una sfumatura dal carattere moralistico-filosofico. Il Nostro ritrae la maga perlopiù in due momenti: mentre la trasformazione è in atto, con i compagni di Ulisse che si divincolano per la mutazione che si manifesta nei loro fisici, o quando l'incantesimo è già compiuto, e la maga-dea contempla, soddisfatta o malinconica, il proprio operato.

Lauro Magnani vede nella figlia del Sole una lettura in chiave letteraria della Fraude che corrompe gli uomini nella *Tavola di Cebete Tebano* e nei relativi *Discorsi* del Mascardi e che al contempo compare come protagonista della *Circe* di Gelli<sup>1728</sup>. Per lo storico dell'arte, la trasformazione degli uomini in bestia è una dichiarazione morale di poetica e di scelta filosofica da parte dell'autore, che si rifà a fonti colte. La trasmutazione sarebbe rivolta a quegli esseri umani che “<<dati totalmente in preda alla sensualità, sottomettono all'appetito la ragione>>, come afferma Marino”, e si farebbe idealmente compagna del Diogene che scova i vizi dell'umanità sotto forma di animali<sup>1729</sup>.

Secondo Mary Newcome-Schleier, i lavori di Castiglione, oltre che riflettere sulla relazione tra uomo e natura, indicherebbero anche l'inserimento del genovese nei temi caldi dei dibattiti intellettuali contemporanei<sup>1730</sup>. Per la studiosa, ad esempio, il foglio degli Uffizi con *Circe trasforma i compagni di Ulisse in animali* potrebbe alludere al trionfo della vita naturale e rurale sulla guerra<sup>1731</sup>.

---

<sup>1726</sup> Cfr. paragrafo 2.5.

<sup>1727</sup> Per l'evoluzione della figura di Circe in letteratura e arte si rimanda a Frascarelli 2016, pp. 127-131 con bibliografia.

<sup>1728</sup> Magnani 2014, p. 228.

<sup>1729</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>1730</sup> Cfr. anche Magnani 1987, pp. 151-155, E. Cropper in *Private Treasures* 2007, cat. 33 p. 88 e Sganzerla 2014, p. 111.

<sup>1731</sup> M. Newcome-Schleier in *Maestri genovesi* 1977, cat. 20. Per il disegno cfr. anche G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 43 pp. 169-170 con bibliografia.

D'altronde, già Magnani nel 1990 sottolinea la possibilità di leggere il soggetto di Circe per vari livelli interpretativi<sup>1732</sup>.

A scopo esemplificativo, Charles Dempsey collega la ricerca di Diogene del vero uomo con quella di Ulisse<sup>1733</sup>.

Se il Gelli non risulta essere il tramite che permette all'osservatore di poter meglio decifrare le opere del Castiglione maturo, una seconda linea di pensiero ha posto l'attenzione, seppur all'inizio genericamente, sul *Cantus Circaeus*, opera di Giordano Bruno pubblicata a Parigi nel 1582<sup>1734</sup>.

Chi si addentra nella foresta di intricati riferimenti cui soggiacciono le opere di Grechetto deve attentamente vagliare le sue fonti. Se la tradizione critica ha, molto spesso più per comodità che per diretta osservazione, attribuito questa complessa iconografia al testo di Gelli, che il genovese ha avuto modo di conoscere presso il suo maestro Paggi e di cui si è servito solo in giovinezza, è estremamente importante che lo studioso si dimostri oculato nel prendere in considerazione le casistiche di interpretazione ed esaminarne i contenuti.

La filosofia di Giordano Bruno non è così lontana dal pensiero di Castiglione sulle arti e la natura, comune anche a intellettuali e letterati dell'epoca e a conoscenti e committenti del Nostro. L'obiettivo del nolano è la creazione di un nuovo inizio, rivoluzionando la vecchia concezione dell'universo traviata da perverse filosofie: scopo della conoscenza è ricercare quell'Uno primigenio a cui ci si può ricongiungere solamente attraverso la contemplazione della natura. A fondamento dell'ideologia bruniana è la figura del mago, la cui azione non è volta all'utilizzo di pratiche astruse per imbuonirsi la divinità, perché essa, come insegnano gli Egizi, non è nelle reliquie ma nella natura: "il <<mago>> bruniano ascolta la natura, ne raccoglie le vibrazioni e le regole più intime, ne indaga i segreti, ne anticipa i movimenti. Fuori della natura non c'è divinità, né religione, né magia"<sup>1735</sup>.

In uno dei testi più conosciuti, *Gli eroici furori*, Bruno rilegge il mito di Atteone<sup>1736</sup> alla luce di quell'amore per la sapienza che nella sua filosofia si trasforma in amore per la divinità<sup>1737</sup>.

---

<sup>1732</sup> Magnani 1990, p. 273. Cfr. anche *Id.* 1978, nota 14 p. 163.

<sup>1733</sup> Dempsey 1972, p. 119. Questa interpretazione si basa, tuttavia, sull'osservazione di un disegno del figlio Giovan Francesco.

<sup>1734</sup> Macioce 2004, pp. 33-34; Ciliberto 2010; soprattutto Frascarelli 2016, pp. 132-138.

<sup>1735</sup> Ordine 2009, p. 115. Per le caratteristiche della filosofia nolana in merito alla natura, alla morale e alla cosmologia vd. *Ivi*, pp. 71-124 con bibliografia precedente.

<sup>1736</sup> Si tratta del *Discorso Quarto*: vd. Bruno 2018, pp. 157-177 e commento pp. 178-191.

<sup>1737</sup> Per la lettura qui riportata vd. Ordine 2009, pp. 140-142.



Il cacciatore diventa allora il prototipo dell'adepto che compie un cammino alla ricerca del divino, ma solo nell'incontro con esso, o meglio con il riflesso dello stesso scopre la verità: ciò che l'uomo va cercando è in realtà dentro di lui, la divinità non è fuori. Atteone, che perde la propria vita a causa della vista, secondo una morale che rivaluta la corporeità, dopo essersi imbattuto in Diana ed essere stato smembrato dai suoi stessi cani, nasce a nuova esistenza e "comincia a vivere intellettualmente"<sup>1738</sup>. Alla fine della ricerca, l'iniziato non trova Apollo, il principio originario, ordinatore razionale del cosmo, ma Diana, la sua ombra gemella<sup>1739</sup>: l'unica conoscenza che l'uomo può raggiungere è collocata nell'orizzonte della natura, Diana appunto, "che è tutto in tutto, che anima ogni cosa, [...], è parte di lui [l'uomo] e dal di dentro lo vivifica, come dal di dentro vivifica ciò che esiste"<sup>1740</sup>. L'Uno non può esplicitarsi all'uomo nel divino, ma nel suo gemello umbratile, la natura, che è infinita perché costituita da un costante ciclo di morte e rinascita.

Estremamente interessante è l'opinione che ha Giordano del ruolo del pittore e del filosofo, che egli colloca su piani adiacenti. Se quest'ultimo è a metà tra il sapiente appagato e il non-sapiente, e quindi unico tra due estremi a tendere costantemente verso la conoscenza da cui è amorevolmente attratto (secondo l'etimologia della parola *philo-sophia*)<sup>1741</sup>, allora sia questi che il pittore si sforzano di superare l'apparenza, l'ombra, per giungere al vero *quid* delle cose e poter ascendere ai livelli più alti della conoscenza<sup>1742</sup>. Entrambi partono, quindi, dall'ombra, quella del celebre mito di Platone, l'uno proiettandola e servendosene per la propria fabbricazione artistica, l'altro per osservare la realtà, carpirne i segreti. Ambedue sfruttano la loro capacità di vedere attentamente per conoscere il mondo e poi trascenderlo.

Le "ombre" cui Bruno dedica nel 1582 un dialogo (*De umbris idearum*), secondo Frances Yates, non sarebbero altro che le immagini magiche, collocate sulla ruota del sistema mnemonico rappresentativo della memoria del mago, che conosce la realtà al di là delle sue molteplici apparenze e per mezzo della sua penetrazione ne ha conseguito il dominio<sup>1743</sup>.

---

<sup>1738</sup> Bruno 2018, p. 159.

<sup>1739</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>1740</sup> Ordine 2009, pp. 142-143.

<sup>1741</sup> *Ivi*, pp. 159-160.

<sup>1742</sup> *Ivi*, p. 187 con bibliografia.

<sup>1743</sup> Yates 1992, p. 221 con bibliografia precedente. Sul *De umbris idearum* cfr. *Ivi*, pp. 214-222.

Nel *Cantus Circaeus*, la maga compie un grandioso sortilegio solare, ispirato ai testi di Cornelio Agrippa, richiamando il potere veicolare del proprio padre, il Sole. Nella magia bruniana, ma già in Ficino, questi è lo strumento per i poteri divini che dalle idee attraversano le “ragioni” dell’anima del mondo ed è il mezzo per attrarre lo “spiritus” di alcuni elementi naturali inanimati<sup>1744</sup>. L’incanto è attuato attraverso il tracciamento nell’aria di formule e segni che vengono suggeriti alla maga da un assistente con una pergamena, nella quale sono trascritte una serie di *notae* dal carattere indecifrabile per i comuni mortali<sup>1745</sup>. L’atto magico presuppone una riforma morale, intrisa di ermetismo e di nozioni di magia ficiniana<sup>1746</sup>: occorre domandarsi dove sia finita Astrea, la giustizia dei tempi del mito, e interrogarsi su come restaurare la virtù tra gli uomini e punire i malvagi. La mutazione degli uomini in animali è concepita in modo positivo: solo attraverso la trasformazione in bestie è possibile frenare i malfattori, e tuttavia Circe rammenta che non tutte le belve sono malvage<sup>1747</sup>. Il potere della dea ha, in conclusione, un effetto tutt’altro che negativo: serve a riordinare l’“ipocrisia” della natura, che mesce casualmente anime e corpi cosicchè l’uomo diventa il rifugio di essenze ferine, e a cancellarne il disordine, conformando a un unico fine corpo e anima<sup>1748</sup>.

Tuttavia, alla maga è affidato anche un altro compito, che viene compiutamente a esplicarsi nel *Dialogo Quinto* della seconda parte de *Gli eroici furori*, edito a Londra nel 1585. Bruno, nell’*Argomento ed Allegoria del Dialogo Quinto*, spiega con tali parole il significato che egli attribuisce al ruolo di Circe:

“Allor che sono nella prima condizione, son ridutti alla stanza di Circe, la qual significa la omniparente materia. Ed è detta figlia del sole, perché da quel padre de le forme ha l’eredità e possesso di tutte quelle le quali, con l’aspersion de le acqui, cioè con l’atto della generazion, per forza d’incanto, cioè d’occolta armonica raggione, cangia il tutto, facendo dovenir ciechi quelli che vedono. Perché la generazione e corruzione è causa d’oblio e cecità, come si esplicano gli antichi con la figura de le anime che si bagnano ed inebriano di Lete”<sup>1749</sup>.

---

<sup>1744</sup> *Ivi*, pp. 222-223.

<sup>1745</sup> *Ibid.*

<sup>1746</sup> *Ivi*, p. 225. Sulla magia ficiniana di carattere naturale cfr. *Ivi*, pp. 77-99 con bibliografia precedente.

<sup>1747</sup> Tra quelle da non considerarsi di natura cattiva è il gallo, che simboleggia la monarchia francese (*Ivi*, p. 225). Il libro, infatti, viene stampato a Parigi.

<sup>1748</sup> Bruno 2018, p. 375.

<sup>1749</sup> *Ivi*, p. 71.

Nel dialogo in esame nove giovani innamorati vengono resi ciechi da un vaso che la maga ha loro offerto e sono costretti a vagare per dieci anni. Ma ella ha fatto loro dono anche di un secondo recipiente tramite il quale, una volta bevuto, otterranno una vista più potente e lucida di quella che hanno avuto in sorte per natura.

Il tema della trasformazione attraversa come un vero e proprio *fil rouge* tutta l'opera scritta: oltre all'acclarato *exemplum* di Atteone e a quello appena citato di Circe, il testo del nolano offre una costante riflessione sulla mutazione naturale e sul senso di vita e morte.

Nel *Dialogo Secondo* della prima parte si legge:

“Ecco dunque come è morto vivente, o vivo moriente; là onde dice: *In viva morte morta vita vivo*. Non è morto, perché vive ne l'oggetto; non è vivo, perché morto in se stesso; privo di morte, perché parturisce pensieri in quello; privo di vita, perché non vegeta o sente in se medesimo”<sup>1750</sup>.

E, ancora, nel successivo *Dialogo Terzo*:

“Nella natura è una rivoluzione ed un circolo per cui, per l'altrui perfezione e soccorso, le cose superiori s'inclinano all'inferiori, e per propria eccellenza e felicitade le cose inferiori s'inalzano alle superiori. [...] Or questa conversione e vicissitudine è figurata nella ruota delle metamorfosi, dove siede l'uomo nella parte eminente, giace una bestia al fondo, un mezzo uomo e mezza bestia discende dalla sinistra, ed un mezzo bestia e mezzo uomo ascende de la destra. Questa conversione si mostra dove Giove, secondo le diversità de affetti e maniere di quelli verso le cose inferiori, s'investisce de diverse figure, divenendo in forma de bestie; e cossì gli altri dei trasmigrano in forme basse ed aliene. E per il contrario, per sentimento della propria nobiltà, ripigliano la propria e divina forma: come il furioso eroico, inalzandosi per la conceputa specie della divina beltà e bontade, con l'ali de l'intelletto e voluntade intellettiva s'inalza alla divinitade, lasciando la forma de soggetto più basso. E però disse: *Da soggetto più vil dovegno un Dio, Mi cangio in Dio da cosa inferiore*”<sup>1751</sup>.

In questa sua nuova foggia, la figura della maga-dea sembra rivestire un ruolo duplice e controverso, in cui le suggestioni delle differenti tradizioni letterarie paiono fondersi in una immagine inedita. Dal mondo neoplatonico essa eredita la funzione di emblema della natura in movimento perenne, in cui nascita e morte si ripiegano su se stesse fino a coincidere: la morte fisica, e quindi la dissoluzione dei corpi, è sempre accompagnata dalla nascita, e cioè dalla riaggregazione di atomi sotto forme nuove. A ben guardare, Circe non è la nemica dell'uomo: ella consegna agli esseri umani la loro stessa punizione, ma

---

<sup>1750</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>1751</sup> *Ivi*, pp. 143-144.

garantisce loro anche una seconda bevanda che li condurrà a un livello superiore rispetto a quello iniziale. Il suo ruolo di non è quello di antagonista e la cecità non è un ostacolo se non apparente: proprio perdendo se stessi, e tutto quello che consideravano di primaria importanza, regredendo a uno stato ferino nelle tenebre, i nove ciechi possono trovare i veri se stessi e approdare a una visione più nitida, oltre la fenomenicità delle cose. La figlia del Sole svolge un compito in negativo ma fondamentale: rende i giovani ciechi perché soltanto in tal modo essi saranno in grado di apprendere e vedere veramente. Li fa ciechi perché essi, a loro volta, si facciano saggi. Perdersi per conoscersi. Per questo, alla fine del dialogo, i nove la ringraziano. Ella è consacrata come momento chiave di quel ciclo vicissitudinale luce-tenebra, vita-morte della natura, poiché è colei che ha consegnato loro sia il vaso della cecità che della verità:

“Quanto a gli animi di quelli amanti, io ti assicuro ancora che, come non sono ingrati alla sua maga Circe, fosca cecitate, calamitosi pensieri ed aspri travagli per mezzo de quali son gionti a tanto bene; cossi non potranno di te esser poco ben riconoscenti”<sup>1752</sup>.

Questo pensiero non sembra così lontano da quello di Castiglione, pittore dal “vedere filosofico”<sup>1753</sup>, artista non di sola pratica ma anche di riflessione, come già i suoi colleghi pittori-filosofi, Nicolas Poussin e Salvator Rosa.

Il fascino dell’associazione uomo-animale è presente anche in Agostino Mascardi, che nelle *Romanae dissertationes* configura la fisiognomica come disciplina in cui le esteriorità si congiungono con l’interiorità<sup>1754</sup>, “al di là della <<prigione opaca>> del corpo”<sup>1755</sup>.

In quel medesimo frangente, Girolamo Aleandro il Giovane va pronunciando nel 1624, all’interno dell’Accademia del cardinale Maurizio di Savoia, un discorso che sarà poi inserito all’interno di una raccolta curata dallo stesso Mascardi nel 1630<sup>1756</sup>. Negli *Esercizi fisiognomici. Del modo che tener devono i saggi eletterati cortigiani per non essere dalla corte (quasi da novella Circe) in sembianze di brutti animali trasformati*<sup>1757</sup> la figlia del Sole viene considerata alla stregua di una allegoria morale della corte regale e della seduzione terrena del potere. Caricandola di valenza negativa, Aleandro associa l’erba masticata da

---

<sup>1752</sup> *Ivi*, pp. 373-374.

<sup>1753</sup> Come titola il saggio di Magnani 2014.

<sup>1754</sup> Sposato-Friedrich 2014, p. 66.

<sup>1755</sup> Morando 2009, s. n. p.

<sup>1756</sup> Bellini 2002, nota 58 pp. 35-36. Il discorso è alle pp. 1-12 dei *Saggi accademici* editi dal Mascardi a Roma nel 1630.

<sup>1757</sup> Il testo è stato pubblicato recentemente in Aleandro, Rocco, Giovannetti 1996, pp. 49-69.

Ulisse al processo gnoseologico che ognuno deve affrontare per sfuggire agli appetiti della carne. Su questa linea interpretativa si colloca anche Anita Viola Sganzerla, la quale propone un'analisi accurata del testo dell'Aleandro per sostenere l'idea di una Circe come tentazione dei sensi e corruzione dei costumi che prevale in ambito cortese<sup>1758</sup>. Castiglione, di conseguenza, si lancerebbe nel pieno del dibattito contemporaneo sul ruolo dell'intellettuale.

Ester Sposato-Friedrich propone di accomunare la lettura dell'episodio avanzata dal Grechetto ancora ai passi dell'Aleandro in cui gli animali assumono un monito allegorico contro le debolezze umane rappresentate dalla maga, insieme al *Cantus Circaeus* di Bruno<sup>1759</sup>.

Nelle *Circi* di Giovanni Benedetto non v'è, tuttavia, alcun riferimento alla seduzione della maga, che non acquista valore di personificazione del piacere, dei sensi e del vizio, retaggio della tradizione letteraria del V secolo a. C. poi confluita nel Medioevo cristiano<sup>1760</sup>.

Nelle tele di Grechetto non compaiono riferimenti cristiani o attinenti alla religione cattolica, quanto piuttosto è possibile constatare la presenza pedissequa dell'erma di Pan. Secondo Dalma Frascarelli, occorre rileggere attentamente anche lo *Spaccio de la bestia trionfante* di Bruno per poter sciogliere quest'ultimo nodo. Nel testo Pan, signore della metamorfosi, consiglia agli dei, minacciati dall'avanzata dei Giganti, di tramutarsi in animali per sfuggire loro, secondo la legge inviolabile della trasmutazione-conservazione della materia cui tutte le realtà, umana e divina, sono sottoposte<sup>1761</sup>. L'accostamento tra Circe e Pan nella filosofia del nolano è giustificato correttamente da Eugenio Canone "in quanto potenti ministri della natura. [...] Gli insegnamenti di Pan e Circe indicano una precisa dottrina soteriologia, cioè un'arte e una medicina naturale nella prospettiva della vicissitudine, abbracciando la <<raggion della mutazione vicissitudinale del tutto>>-mutazione che sarebbe lo stratagemma della natura come principio di conservazione del tutto"<sup>1762</sup>.

La figlia del Sole non è, quindi, un semplice rimando a un episodio letterario: essa costituisce la perfetta allegoria della *natura naturans*, del continuo farsi e disfarsi della

---

<sup>1758</sup> Sganzerla 2014, pp. 112-118, cui si rimanda per approfondimenti.

<sup>1759</sup> Sposato-Friedrich 2014, pp. 66-68. Si rimanda *Ibid.* per eventuali citazioni dal testo dell'Aleandro.

<sup>1760</sup> Frascarelli 2016, p. 130. Cfr. *Ibid.* per le fonti.

<sup>1761</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>1762</sup> Canone 2007, p. 506.

materia, della ciclicità degli eventi a cui tutte le cose, animali e uomini inclusi, sono per necessità vincolati.

Indagare i principi della natura significa porsi sulla stessa strada percorsa da Diogene, che va ricercando l'uomo non contaminato dalla società e non separato dal suo stato di natura. Ma, in realtà, da questo non è possibile disgiungersi: anche le arti e le scienze umane, che si credono proiettate così avanti, frutto della *techne* della civiltà più evoluta, sono ridotte al silenzio, a effigi del fallimento dell'essere umano di fronte alla potenza delle



126. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Circe*, 1650-1651, olio su tela, Milano, Museo Poldi Pezzoli,

trasmutazioni naturali che tutto coinvolgono.

Alla luce di tali spiegazioni è possibile interpretare alcuni elementi introdotti nelle varie versioni da parte dell'artista.

Se Circe è quell'"omnipotente materia" che dirige la ciclicità insita nella natura, allora il volto di

Giano bifronte che le compare accanto nella tela del Museo Poldi Pezzoli di Milano (fig. 126)<sup>1763</sup> rimanda alla *coniunctio oppositorum* che disciplina i costanti processi di nascita, crescita e morte<sup>1764</sup>, ricollegandosi alle credenze pagane di carattere misterico e *in primis* alla cultura egizia che sia Giordano sia, tra gli altri, Agostino Mascardi<sup>1765</sup> e Athanasius Kircher, vanno celebrando nei loro scritti<sup>1766</sup>.

D'altronde, Circe, entità della *natura naturans*, svolge un ruolo che la assimila all'universo alchemico e ai suoi processi a metà tra arte e scienza.

<sup>1763</sup> Per la tela vd. scheda n. A31 in catalogo.

<sup>1764</sup> Frascarelli 2016, p. 135.

<sup>1765</sup> Cfr. in questa tesi paragrafi 3.2 del capitolo 3 e 4.3 di questo capitolo.

<sup>1766</sup> Secondo Dalma Frascarelli, possiamo così spiegare la presenza di una sfinge nella *Circe* del 1653 custodita presso il Sovrano Ordine di Malta (cfr. Frascarelli 2016, pp. 135-136).

Nel dipinto di Milano, accanto alla maga in posa malinconica e con la bacchetta nella destra<sup>1767</sup>, sono disposti a bella vista una sfera armillare, un libro aperto e un cannocchiale. La sfera, simbolo dell'Universo, "accostata al cannocchiale può rappresentare in modo molto significativo la <<nuova scienza>>", mentre sotto il libro spuntano dei "tronchi ormai cavi e marci; collegati al teschio assumono immediatamente ed inequivocabilmente significato di *vanitas*, concetto peraltro in relazione fin dall'antichità proprio con la sfera e



127. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Circe*, 1650 ca, firma in basso a destra, acquaforte, Windsor, RCIN830464

il mappamondo"<sup>1768</sup>.

Anche gli animali da cui la protagonista è circondata sono stati a volte letti in chiave allegorica. Il pavone, portando nella sua coda tutti i colori, è un dotto riferimento proprio all'alchimia: le sue piume colorate sono simboli della *coniunctio* alchimistica o

unificazione che si verifica nei processi alchemici<sup>1769</sup>. Per Calvesi la scimmia, tradizionalmente intesa come imitazione-*mimesis* pittorica, in atto di guardare il pavone simboleggia la pittura che aspira all'alchimia<sup>1770</sup>. Anche altre bestie, alcune delle quali non paiono comparire nel *Cantus Circaeus* di Bruno<sup>1771</sup>, potrebbero rimandare all'universo della *chymia*, come il cervo maschio, che ad esempio spicca accanto a un pavone nella

<sup>1767</sup> Tale attributo troverebbe un riscontro nel capitolo IX del *De compositione imaginum* sempre di Giordano Bruno (cfr. *ivi*, p. 136).

<sup>1768</sup> Entrambe le citazioni sono tratte da Lavaggi 2001. Per il significato di vanità di sfera e mappamondo cfr. Picinelli 1653, XXI, cap. XII, p. 502.

<sup>1769</sup> Calvesi 1969, p. 59.

<sup>1770</sup> Cfr. Lavaggi 2001.

<sup>1771</sup> Frascarelli 2016, nota 126 p. 136.

versione ad acquaforte (fig. 127)<sup>1772</sup>. Nei testi alchemici il mammifero è simbolo del Mercurio sfuggente e dell'anima<sup>1773</sup>.

Secondo Andrea Lavaggi è possibile vedere in Circe aspetti concomitanti con quelli della Malinconia perché entrambe operano alla stregua di un artista e insieme meditano sulla caducità della vita, circondate da strumenti allusivi alla *vanitas*<sup>1774</sup>.

Oltre ai dipinti e ai fogli di disegni e incisioni che oggi possediamo, Castiglione dedica a tale soggetto altre varianti tuttora non rinvenute<sup>1775</sup>, di cui si ricordano: una "sopra porta di Circe con ulisse che parla a' diversi trasformati in pesci del Greghetto" nei beni di Gerolami Balbi del 1649<sup>1776</sup>; una "Circe" tra i sei quadri pagati da Ansaldo Pallavicini nel 1652 all'artista<sup>1777</sup>; una "Zirze" e un "Orfeo [...] di Benitto Casteleon" *pendant* nella collezione Carpio di Madrid del 1688<sup>1778</sup>.

In conclusione, si riporti l'attenzione del lettore su un elemento non secondario: se le rare prime Circi sono collocate nella gioventù genovese, quelle ben più note, interpretazioni della *natura naturans* e della sua ciclicità anche come modello alchemico, sono tutte poste nella maturità e realizzate durante il secondo soggiorno romano o a ridosso di esso<sup>1779</sup>. Ancora una volta viene ribadita la circostanza secondo la quale non si può capire Castiglione solo se lo si restringe all'ambito della sua formazione nella Superba: imbevuto della cultura dei raffinati e altolocati circoli dell'Urbe, Giovanni Benedetto si fa depositario, profeta ed emissario di una realtà di pensiero innovativa e unica nel panorama artistico italiano ed europeo.

#### **4.8 Temporalis Aeternitas**

---

<sup>1772</sup> Per l'acquaforte vd. scheda n. C44 in catalogo.

<sup>1773</sup> Cfr. Canseliet 1998, pp. 211 e ss. dove si riportano numerose citazioni dai testi alchemici, come dal *Lessico di Alchimia* di M. Ruland ("E' il mercurio. Hermete lo nomina così a causa dell'umidità fuggitiva") e dal *Libellum* del 1677 di N. Barnaud ("Ma il Cervo non desidera altro nome che Anima").

<sup>1774</sup> Lavaggi 2001. Vd. anche F. Simonetti per la *Circe* ora a Malta in *Il Genio* 1990, cat. 20 pp. 130-131.

<sup>1775</sup> Per l'elenco completo cfr. T. Standing in *Il Genio* 1990, cat. 28 pp. 144-145.

<sup>1776</sup> Boccardo, Magnani 1987, p. 78, n. 11.

<sup>1777</sup> Cfr. Boccardo 1987, p. 67.

<sup>1778</sup> Burke 1984, p. 252, nn. 151 e 153. La fortuna delle *Circi* di Grechetto è attestata anche dall'influenza che avrebbero avuto sugli artisti coevi. Ad esempio, per una possibile relazione tra le maghe di Castiglione e le incantatrici di Caroselli vd. Tal 2006, p. 226.

<sup>1779</sup> Cfr. anche Stagno 2012, pp. 91 e ss. per una breve rassegna degli aspetti della produzione castiglionesca più prettamente influenzati dalla situazione romana e Frascarelli 2016, pp. 137-138.





128. Guercino, Giovan Francesco Barbieri (detto il), *Et in Arcadia Ego*, 1618?, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Forse intorno al 1618 Guercino licenzia, in circostanze ancora poco definite, la tela *dell'Et in Arcadia Ego* (fig. 128)<sup>1780</sup>. Secondo Francesco Della Corte il motto sarebbe comparso per la prima volta in un componimento del poeta Decimo Magno Ausonio nel IV secolo d. C. per indicare l'iscrizione, forse mutila, sul sepolcro del poeta Terenzio a Stinfalo, in Arcadia<sup>1781</sup>. Si deve a Erwin Panofsky la più famosa interpretazione del soggetto come

*memento mori* seicentesco: l'iscrizione "Anche io sono in Arcadia" allude alla presenza della morte nella mitica terra d'Arcadia, solitamente associata a una condizione di assoluta felicità<sup>1782</sup>. Lo studioso individua in Giulio Rospigliosi il suggeritore del tema, mentre Mahon e Bernstock propongono come riferimento i testi di Antonio Mirandola, leggendo l'opera in chiave controriformistica<sup>1783</sup>. La critica più recente, accogliendo il suggerimento di Tapié, ha tuttavia messo in dubbio le due interpretazioni, poiché nell'atteggiamento dei pastori non vi è nulla che possa ricondurre alla *vanitas* di stampo cristiano, quanto piuttosto a una pacata accettazione della condizione umana<sup>1784</sup>, che rimanderebbe alla tradizione epicurea. Dalma Frascarelli ha ipotizzato che non vi sia una fonte univoca, ma che l'opera possa essere stata realizzata in un clima culturale di protomaterialismo quale quello sostenuto dal filosofo centese Cesare Cremonini (Cento, 22 dicembre 1550- Padova, 19

<sup>1780</sup> La tela compare per la prima volta tra i beni del cardinale Antonio Barberini nel 1644 (Aronberg Laving 1975, p. 168). Per l'opera, dai consistenti e sterminati contributi, vd. con bibliografia precedente: Panofsky 1962; Mahon 1968, pp. 69-72; Mahon 1986; Bernstock 1987; Mahon 1991; C. Cola in *Immagini* 1996, cat. 1 pp. 102-104; Panochova 2003, n. 51 pp. 3-12; Gozzi 2011; R. Vodret in *Guercino* 2011, cat. 16 pp. 100-103; Frascarelli 2016, pp. 192-198.

<sup>1781</sup> Della Corte 1964.

<sup>1782</sup> Panofsky 1962.

<sup>1783</sup> Bernstock 1987.

<sup>1784</sup> Tapié 1990.

luglio 1631), presso il cui fratello Giovanni Battista è ricordato dal Malvasia il giovane concittadino Guercino<sup>1785</sup>.

Il soggetto è stato reso ancora più celebre dalle due versioni che ne ha dato, l'una a distanza di circa un decennio dall'altra, il francese Nicolas Poussin<sup>1786</sup>. La prima tela del 1629-1630 riprende il tema, sviluppando una composizione in verticale in cui due pastori e una fanciulla scoprono un sepolcro di fronte alla personificazione di un fiume. La seconda (fig. 129) mostra uno sviluppo in orizzontale e un'iconografia più complessa: scomparso il Fiume, è inserita un'enigmatica figura femminile, che può rappresentare la Morte, la quale renderebbe vana qualsiasi fuga escatologica<sup>1787</sup>, o la Pittura<sup>1788</sup>, unico mezzo che "subentra e si sostituisce a Dio nel garantire un'eternità che appare altrimenti impossibile"<sup>1789</sup>.

L'interpretazione più accreditata, per questa seconda variante, è quella belloriana: "Et in Arcadia ego" cioè: che il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e che la morte ha luogo in mezzo alla felicità"<sup>1790</sup>.

129. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1640 ca, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 7300



Il Castiglione dedica a un soggetto ispirato a tale tema<sup>1791</sup>, la *Temporalis Aeternitas*, due versioni ad acquaforte (figg. 89 e 93), la prima delle quali trasposta anche in monotipo (fig.

<sup>1785</sup> Frascarelli 2016, pp. 194-198 con bibliografia di approfondimento. Proprio per questo, la studiosa ipotizza che l'opera, dal momento che non si hanno riscontri effettivi, vada datata negli anni vicini all'apprendistato presso il Cremonini (*Ivi*, p. 198). Il legame tra quest'ambiente culturale e la corte dei Barberini era assicurato da Gabriel Naudé, allievo del Cremonini.

<sup>1786</sup> Sulle due tele, trattate da moltissimi studiosi in numerosi contributi, vd. almeno, con bibliografia precedente: Panofsky 1962; Blunt 1966a, cat. 119-120 e p. 80; Bernstock 1986; Thuillier 1994, cat. 137 p. 256; Stanic 1994, pp. 29-35; Barker 1999; Brandt 2003, pp. 253-269; Rosenberg, Christiansen 2008, cat. 21 pp. 173-175 e fig. 39 p. 83; Vieillard-Baron 2010; Frascarelli 2016, pp. 198-199.

<sup>1787</sup> Lettura più accreditata. Cfr. Bernstock 1986.

<sup>1788</sup> Brandt 2003, pp. 253-269.

<sup>1789</sup> Frascarelli 2016, p. 199.

<sup>1790</sup> Bellori 1672, p. 448.

<sup>1791</sup> Il rimando al modello poussiniano è indicato già in: Weisbach 1930; Blunt 1954; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E13 pp. 140-141.

97), e un dipinto (fig. 130). Il pittore avrebbe realizzato anche un'altra tela, non pervenutaci, che è ricordata nella raccolta di Vincenzo Spinola: "un quadro grande di Gio. Benedetto Castiglione [...] rappresenta l'eternità temporale capriccio del pittore"<sup>1792</sup>.

La scelta di trattare tale argomento nella nostra tesi si spiega con la volontà, come si dimostrerà più avanti, di allargare l'analisi dell'operato dell'artista a un livello più globale. Una tale tematica può essere maturata felicemente nella Roma degli anni Quaranta- inizio Cinquanta in una felice congiuntura di presenze filosofiche in città (quali Poussin e Rosa), come dimostrerebbe anche la celebre *Omnia Vanitas* di Kansas City, complessa allegoria sul tempo e la morte realizzata nell'Urbe in quel periodo<sup>1793</sup>.

Innanzitutto il titolo. All'immediata lettura, esso appare un ossimoro inconciliabile, dal momento che i concetti di tempo e di eternità sono antitetici secondo la logica aristotelica. Tuttavia, Dalma Frascarelli indica come tale antitesi abbia avuto una fortuna notevole nel pensiero neoplatonico rinascimentale<sup>1794</sup> e ricorda che la migliore formulazione dell'"Eternità temporale" si debba a Pico della Mirandola nelle *Conclusiones noventa* del 1486<sup>1795</sup>. Tra i diversi argomenti del testo, il letterato affronta anche i tre "orizzonti" della natura, caratterizzati ciascuno da un differente rapporto tra tempo ed eternità. Mentre i primi due sono campi di indagine della magia naturale, il terzo, dell'"eternità temporale", "si riferisce all'universo visto però nella sua totalità ingenerata e incorruttibile, come manifestazione dell'Uno nel molteplice. [...] [A lui] compete unicamente la cabala, disciplina superiore che si propone di scoprire i rapporti tra Dio e il mondo, tentando di individuare il palesarsi del *deus absconditus* nella natura"<sup>1796</sup>.

Occorre, dunque, appropinquarsi alle incisioni e alla tela con un atteggiamento antidogmatico e avere accesso intellettuale a quel pensiero sincretista ed ermetico che ha i suoi migliori rappresentanti nei letterati vicini al Grechetto, come il sarzanese Agostino Mascardi<sup>1797</sup>.

---

<sup>1792</sup> Belloni 1988, pp. 229-231.

<sup>1793</sup> Cfr. scheda di catalogo n. A24.

<sup>1794</sup> Frascarelli 2016, pp. 200-202.

<sup>1795</sup> Sull'argomento cfr.: Perrone Compagni 2002; Perrone Compagni 2008; Buzzetta 2011, pp. 400-414.

<sup>1796</sup> Frascarelli 2016, pp. 201-202.

<sup>1797</sup> Vd. paragrafo 4.3.

Nella prima acquaforte (fig. 89) e nel monotipo derivato da essa (fig. 97) la scena presenta quattro bizzarri personaggi che rimadano a Salvator Rosa<sup>1798</sup>. Questi, all'interno di un cimitero notturno, scoprono un'epigrafe misteriosa, appunto TEMPORALIS AETERNITAS. Uno di loro è colto nell'atto di riportarla, sotto dettatura, su di un volume, nel tentativo di decifrarne l'arcano messaggio. La Percy interpreta la scritta alla luce di un passo della *Fisica* di Aristotele (IV, xii) in cui il tempo divora e consuma tutte le cose, ripreso poi da San Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologica* (pt. 1, Q. 10, art. 4)<sup>1799</sup>. Tsugawa e Cairns propongono come riferimento una citazione dal *Timeo* di Platone, dove il tempo è indicato come "immagine in movimento dell'eternità"<sup>1800</sup>. Bellini, invece, avanza l'ipotesi che l'espressione sia da intendersi come "eterna durata della temporalità nuova", ossia rammenta che il destino umano, dopo la morte, perviene a una dimensione dove il tempo è eterno<sup>1801</sup>. Elizabeth Cropper e Charles Dempsey sottolineano l'aspetto paradossale dell'iscrizione, che secondo loro evocherebbe l'idea che l'eternità sia costituita da un'infinita sequenza di fasi temporali<sup>1802</sup>.

Il significato dell'iscrizione è, tuttavia, da rimandarsi alla tradizione ermetico-neoplatonica rinascimentale, e in particolare all'opera di Pico della Mirandola, che Castiglione può aver conosciuto anche attraverso gli scritti di Giordano Bruno.

Nell'incisione è presente una seconda iscrizione: "Nec sepulcra legens uereor/ ne perdam memoriam". Questa è tratta dal *Cato Maior De Senectute* di Cicerone (VII. 21: "Non temo di leggere i sepolcri per la paura di perdere la memoria")<sup>1803</sup> e si riferisce a un'antica superstizione romana, secondo cui leggere gli epitaffi sulle tombe provocherebbe la perdita della memoria<sup>1804</sup>. Tutto l'arredo della scena, dalla colonna al monumento funebre, fino al trofeo d'armi che lo sormonta sono corrosi dal tempo: anche le creazioni artistiche e le glorie militari sono distrutte, in sostanza e in memoria, dall'azione di quest'ultimo<sup>1805</sup>.

---

<sup>1798</sup> G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 61 pp. 200-203. Il Bartsch non a caso titola l'opera *Quatre savants* (Bartsch 1821, cat. 29).

<sup>1799</sup> Giovanni Benedetto Castiglione 1971, cat. E13 pp. 140-141. Per le citazioni si rimanda alla scheda completa.

<sup>1800</sup> *Ibid.*

<sup>1801</sup> Bellini 1982, p. 85.

<sup>1802</sup> Cropper, Dempsey 1996, p. 202.

<sup>1803</sup> Giovanni Benedetto Castiglione 1971, cat. E13 pp. 140-141.

<sup>1804</sup> Weisbach 1930, p. 139. Cfr. sull'argomento Davis 1958.

<sup>1805</sup> Giovanni Benedetto Castiglione 1971, cat. E13 pp. 140-141.

L'atto stesso di decifrazione in cui sono ritratti i filosofi- non più pastori!- si rivela fondamentale: "chiave di penetrazione dell'essenza del mondo, l'iscrizione non svela semplicemente la presenza in ogni luogo della morte (cui pure allude il sepolcro), ma offre una chiave di lettura più raffinata e complessa, una possibile via verso il <<disinganno>> e il superamento delle apparenze che connota la condizione del vero sapiente, evidentemente non ancora raggiunta dagli astanti impegnati in una non pacificata ricerca"<sup>1806</sup>.

Anita Viola Sganzerla legge questa incisione come una meditazione sulle attività umane e raccolta della memoria del passato<sup>1807</sup>. Rapportando il suo studio a quelli sugli emblemi tra Cinque e Seicento, ella ipotizza che l'opera sia concepita come evocazione e prudenza nell'uso della memoria per unire i diversi piani temporali: un invito all'osservatore ad affiancarsi alla meditazione dei filosofi, che potrebbero rappresentare visivamente la Memoria stessa, e a ripensare la propria vita non più in una prospettiva individuale ma su un livello universale<sup>1808</sup>. La Sganzerla porta a sostegno della sua tesi la descrizione della stampa nell'*Indice* dei De Rossi (*La memoria della morte*)<sup>1809</sup> e il confronto con il *Teseo ritrova le armi del padre* (fig. 88)<sup>1810</sup>.

Dieci anni dopo Grechetto ritorna sul tema con una seconda acquaforte (fig. 93) distante dalla prima non solamente per la struttura orizzontale e per la tecnica più evoluta<sup>1811</sup>, ma anche per il trattamento del soggetto. La scena, in piena luce, ritrae due figure, una delle quali è inginocchiata a raccogliere libri e armi. Altri volumi, insieme a strumenti musicali, paiono abbandonati poco più in là, richiamando le futili attività umane in una moderna *vanitas*. De Mirimonde suggerisce nel 1964 che, nelle nature morte dell'epoca, gli strumenti musicali rappresentino la "vita voluptuosa", i libri e gli strumenti scientifici la "vita contemplativa", mentre le armature la "vita pratica"<sup>1812</sup>. Castiglione aggiunge in alto a destra un putto che, sopra un cenotafio, tiene la torcia rovesciata, a simboleggiare la

---

<sup>1806</sup> Stagno 2012, p. 96.

<sup>1807</sup> Sganzerla 2017, in particolare pp. 450 e ss.

<sup>1808</sup> *Ivi*, p. 457 ed *Ead.* 2014, pp. 21-48. La studiosa nota affinità tra la descrizione della Memoria all'interno dell'Iconologia del Ripa (una donna a due facce) e le due figure che sono in atto di leggere e trascrivere l'epitaffio (*ivi*, p. 30 e ss.).

<sup>1809</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>1810</sup> In entrambe le stampe, a detta della storica dell'arte, il tema centrale sarebbe la trasmissione di conoscenza (*Temporalis Aeternitas*) e di eredità (*Teseo ritrova le armi del padre*). Cfr. *ivi*, p. 37 con bibliografia precedente.

<sup>1811</sup> Per l'evoluzione tecnica dell'acquaforte in Castiglione vd. paragrafo 4.2.

<sup>1812</sup> De Mirimonde 1964, pp. 113-114. Cfr. anche Bergstrom 1956, pp. 114-115.

morte, e un bambino che avanza intimando di fare silenzio col dito posto sulle labbra. Quest'ultimo potrebbe tradurre visivamente un aforisma di Fozio sulla necessità di osservare tale pratica di rispetto nei cimiteri e di fronte ai sepolcri dei defunti<sup>1813</sup> ("Pare che siano nocivi. Pertanto, lasciate che quelle persone che passano per le tombe mantengano il silenzio"<sup>1814</sup>). Tuttavia, più di recente è stato proposto che si tratti, insieme al putto che spegne la face, di una rappresentazione del dio egizio Arpocrate, "il Dio che spegne la voce e col dito invita al silenzio"<sup>1815</sup>, citato anche da Salvator Rosa nelle sue *Satire*<sup>1816</sup> e ne *Il carcere illuminato* del Tarachia, nella *Notte Sesta*, ossia la successiva all'apparizione di Salvatore, fratello di Giovanni Benedetto<sup>1817</sup>. Secondo questa interpretazione, il bambino, presentato già da Poussin ne *La morte di Germanico* di 1626, potrebbe suggerire la presenza di un messaggio nascosto, una sorta di rebus o di enigma da leggersi da sinistra verso destra. Secondo la Sposato-Friedrich, cui si deve tale proposta, l'artista così avvertirebbe l'eventuale osservatore di un messaggio velatamente nascosto<sup>1818</sup>.

Se su questi elementi si può dibattere, pare invece assodato, da Blunt in poi, che sul volume aperto di fronte al bassorilievo antico a destra si possa leggere la scritta "IL SATIRICON". Ci si riferisce in special modo al discorso pronunciato dal protagonista Encolpio sul corpo morto di Lica e che tende a stigmatizzare la mutabilità della sorte e le vane ambizioni umane di fronte al destino:

"<<Dov'è andata, o Lica>> dicevo <<la tua superba iracondia? Eccoti dato in pasto ai pesci e ai mostri marini, e tu, che pur dianzi andavi orgoglioso della tua potenza, non hai potuto salvare, di tutto questo vascello, nemmeno la tavola del naufrago. O nati per la morte, riempitevi pure il petto di ambizioni! Provvedete pure a tutto, astuti e cauti, preparatevi pure a godere per mill'anni le ricchezze acquistate con la frode! [...] Se bene osservi, dappertutto ti minaccia un naufragio. [...] Qualunque cosa si faccia, il risultato sarà sempre lo stesso. [...] Che follia è dunque quella di far tutto perché la tomba interamente ci consumi come se la natura avesse già provveduto?>>

---

<sup>1813</sup> Giovanni Benedetto Castiglione 1971, cat. E27 p. 148.

<sup>1814</sup> Davis 1958, p. 172.

<sup>1815</sup> Sposato-Friedrich 2014, pp. 83-97. Nel testo la giustificazione di tale tesi è proposta in riferimento a un disegno di Windsor con un soggetto che potrebbe indicare la conoscenza da parte di Castiglione dei miti egizi (cfr. *Ivi*, pp. 86-90 con bibliografia). La citazione (*Ivi*, p. 90) è tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

<sup>1816</sup> Rosa 1770, p. 58.

<sup>1817</sup> Tarachia 1672, p. 223: "una Statua di bronzo sopra un'alto piedistallo di finissimo Marmo bianco, la quale si teneva un dito alla bocca, in modo d'imporre silentio. Mi disse Patroclito esser questi il Simolacro d'Hirpocrate, Dio del Silentio".

<sup>1818</sup> Sposato-Friedrich 2014, p. 97.

Lica ardeva sul rogo innalzato da mani nemiche, ed Eumolpo, mentre componeva al morto un bell'epigramma, spingeva lo sguardo nella lontananza come per cercarvi l'ispirazione."<sup>1819</sup>

Nello stesso 1655 in cui manda alle stampe la seconda versione della *Temporalis Aeternitas*, il pittore genovese licenzia anche un dipinto ottagonale sul medesimo tema (fig. 130)<sup>1820</sup> da leggersi in rapporto all'*Allegoria piccola* (fig. 131) di cui va considerato *pendant* per dimensioni fino al millimetro, per forma, stile e iconografia.

L'*Allegoria piccola* è così chiamata per distinguerla dall'*Allegoria grande* con la quale condividerebbe un medesimo tema, che la critica ha ritenuto di identificare nell'*Allegoria per la stirpe dei Gonzaga-Nevers*<sup>1821</sup>.

La tela minore, ben più della sua gemella maggiore e dallo sviluppo orizzontale, inscenerebbe un tema



130. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Temporalis Aeternitas*, 1655, olio su tela, Malibu, J. Paul Getty Museum, 72.PA.19

dall'alta caratura simbolica: una figura maschile, che riprende la posa del *Genio*<sup>1822</sup>, è seduta e addita una natura morta di oggetti abbandonati in primo piano. Di fronte a lui sono un vecchio piegato per l'età avanzata e una giovane donna che allatta al proprio seno un bambino. L'anziano potrebbe rappresentare a tutti gli effetti il Tempo nella sua accezione di Saturno e di *Mens Conscia* che medita sull'aspetto effimero delle cose<sup>1823</sup>. Nella lettura tradizionale l'allegoria rappresenta una riflessione sul valore temporaneo

<sup>1819</sup> Petronio Arbitro 1994, pp. 345-347.

<sup>1820</sup> Sull'opera vd.: Ruffo 1916, pp. 308, 331 e 315; Percy 1971, p. 41; Newcome-Schleier 1981, fig. 44 e pp. 31-35; Standring 1982, cat. 82 pp. 427-429; Armstrong 1985; De Marchi 1987, pp. 151 e 244; T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 26 pp. 142-143; M. Newcome-Schleier in *Kunst in der Republik Genua* 1992, cat. 62 pp. 134-135; Stagno 2012, pp. 96-98 e fig. 78; Sganzerla 2014, pp. 39-48 e fig. 25 p. 173; Frascarelli 2016, pp. 199-206 e fig. 50.

<sup>1821</sup> Cfr. E. Gavazza in *Il Genio* 1990, cat. 31 pp. 148-152 dove l'*Allegoria grande* è intesa come "continuità della stirpe Gonzaga-Nevers" con i tentativi di identificazione del personaggio femminile con una tra le duchesse della stirpe. L'interpretazione è ancora ribadita in *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 109-110, col tentativo di leggere l'opera in *pendant* con l'*Omnia Vanitas* di Kansas City.

<sup>1822</sup> Sul *Genio* vd. paragrafo 4.5.

<sup>1823</sup> Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, fig. 49.





131. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Allegoria piccola*, 1655, olio su tela, coll. privata

della nostra realtà, inscenata dalla natura morta composta da oggetti che rimanderebbero al fare artistico e alle diverse attività umane. Il Tempo-Malinconico la contemplerebbe e l'uomo la additerebbe come memento<sup>1824</sup>. Ma, d'altra parte, come si è proposto di recente, la tela, al pari dell'*Allegoria grande*, potrebbe essere stata concepita come sviluppo del tema delle *Età dell'uomo*, con l'essere umano riproposto per ben volte in diverse *faces*: da infante mentre si nutre dei frutti del seno della natura; da adulto mentre sprezzante la sfida con lo sguardo o con i

gesti (come nell'*Allegoria grande*) servendosi delle arti; da vecchio mentre, ormai piegato dagli anni, si rifugia a riflettere sulla relativa durevolezza di ogni cosa e sulla vanità delle azioni di gioventù<sup>1825</sup>.

Se si passa a osservare l'ottagono della *Temporalis Aeternitas* (fig. 130), si noteranno delle somiglianze stilistiche: in entrambi la stesura del colore prevede una cromia accesa ottenuta da lacche brillanti date per sovrapposizioni di pennellate<sup>1826</sup>. Dal punto di vista iconografico, il dipinto presenta due figure ammantate, più filosofi inturbantati che dei semplici pastori arcadi, colte nell'atto di leggere la misteriosa scritta che dà il titolo all'opera su di un sepolcro antico. Tutt'intorno, la vegetazione pare aver preso il sopravvento su statue colossali, vasi, armature, libri e strumenti musicali. Nella lettura tradizionale, il messaggio è legato all'azione del tempo che influisce su tutte le cose transitorie, trasformando gli oggetti del secondo piano, solitamente attribuiti di gloria terrena, in relitti in rovina di ere passate<sup>1827</sup>. La critica ha allora proposto, accostando i due ottagoni, che tale meditazione sul tempo potrebbe avere un diretto riferimento ai tragici

<sup>1824</sup> E. Gavazza in *Il Genio* 1990, cat. 25 pp. 140-142 con bibliografia.

<sup>1825</sup> Come avanzato da Giacomo Montanari nel suo intervento *Tra magia, scienza, alchimia e filosofia: il «crogiuolo culturale» della Roma barocca nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)* in occasione del convegno *Esplorare le arti nella Roma di Bernini* (Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Roma, 29 – 30 novembre, 2017). A sostegno della sua tesi, che qui si condivide, l'autore riporta un disegno di Domenico Piola su identico tema.

<sup>1826</sup> E. Gavazza in *Il Genio* 1990, cat. 25 pp. 140-142.

<sup>1827</sup> T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 26 pp. 142-143. Cfr. anche Standring 1982, cat. 82 pp. 427-429.



eventi occorsi alla famiglia Gonzaga durante la Guerra dei Trent'anni<sup>1828</sup>. Tuttavia, si è argomentato che tale lettura, associata all'*Allegoria piccola* (fig. 131) per via delle somiglianze con *l'Allegoria grande*, non ha nulla di fondato, né regge a un esame iconografico ben vagliato degli elementi nella tela, in quanto si presenta più come una interpretazione a posteriori che come una esegesi calata nella dimensione storico-artistica e nel contesto culturale.

Giacomo Montanari propone di leggere i due ottagoni dell'*Allegoria piccola* e della *Temporalis Aeternitas* in relazione all'idea di una Natura "indivisa" caratterizzata dalla circolarità e dall'eterno ritorno<sup>1829</sup>. Così come la vita umana compie le sue tappe, dalla gioventù alla vecchiaia fino alla morte, allo stesso modo anche le ere storiche trascorrono dal passato al futuro, in un ciclo di "tempo eterno" in cui l'uomo è inserito.

Cropper e Dempsey sottolineano come nella versione dipinta della *Temporalis Aeternitas* sia posta molta attenzione alla gestualità delle figure, che sarebbero colte nell'atto di toccare più che leggere l'iscrizione<sup>1830</sup>. Nella loro visione i due uomini "naturali" sono incapaci di leggere il latino e di concepire qualsiasi riferimento alla storia o al tempo<sup>1831</sup>.

Una interpretazione inedita è stata data ultimamente da Dalma Frascarelli, che ha riletto la *Temporalis Aeternitas* in chiave cabalistica, facendo leva sulla scoperta dell'origine del termine da cui è tratta la scritta nei testi di Pico della Mirandola<sup>1832</sup>. La testa coronata sulla stele a destra, proprio in coincidenza con la scritta, sarebbe un rimando alla Sefirà di Keter, la Corona dell'albero sefirotico, figura centrale nella speculazione cabalistica, colei che attua l'emanazione dall'Uno al molteplice, associata ai serafini, al volto umano e in generale alla scatola cranica<sup>1833</sup>. Nel dipinto si presenta coronata e provvista di ali, in riferimento ai suoi attributi riscontrabili nelle simbologie sincretistiche coeve, come nei testi di

---

<sup>1828</sup> T. Standing in *Il Genio* 1990, cat. 26 pp. 142-143.

<sup>1829</sup> Idea espressa nel suo intervento *Tra magia, scienza, alchimia e filosofia: il «crogiuolo culturale» della Roma barocca nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)* in occasione del convegno *Esplorare le arti nella Roma di Bernini* (Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Roma, 29 – 30 novembre, 2017). Ringrazio l'autore per avermi gentilmente fornito il testo del suo discorso.

<sup>1830</sup> Cropper, Dempsey 1996, pp. 202-203. Cfr. anche Sganzerla 2014, p. 42.

<sup>1831</sup> Cropper, Dempsey 1996, p. 203.

<sup>1832</sup> Per l'interpretazione della studiosa, che si riporta in questo capoverso, vd. Frascarelli 2016, pp. 202-206.

<sup>1833</sup> Sulla Cabala cfr. i maggiori testi di G. Scholem (1992; 1995; 2001; 2003) e Aivanhov 2003. Per una breve esposizione delle idee cabalistiche vd. Israel 2005, pp. 51-80. Sui rapporti tra Pico e la Cabala vd. Buzetta 2011.

Kircher<sup>1834</sup>. Se dunque la metà di destra del dipinto è posta sotto il dominio di Keter, l'orizzonte nel quale dall'Uno primigenio per emanazione divina il molteplice si forma, quella di sinistra si presenta, invece, dominata da un grande vaso, che potrebbe alludere alla Sefirà di Malkuth, il Regno, principio femminile cui rimanderebbe anche la conchiglia posta a terra. Al mondo materiale del Regno alludono sia gli oggetti accatastati in lontananza, tra cui spicca una corazza, sia il bassorilievo con la lotta di creature semiferine sbalzato sul cratere. In questa proposta interpretativa, perciò, la divisione tra primo e secondo piano che struttura la tela è concepita in relazione ai livelli di pensiero: in lontananza a sinistra, dominato da Malkuth, il Regno, il mondo della materia, mentre in primo piano a destra, sotto il segno di Keter, la Corona, l'universo metafisico, con l'uomo posto a metà, libero di volgersi, secondo il pensiero neoplatonico, verso le cose inferiori o quelle superiori. I due filosofi sembrano, in realtà, aver già scelto il loro ruolo nel cosmo e indicano all'osservatore quale posizione assumere: volte le spalle al mondo fisico della materia, essi sono pienamente assorti nella decifrazione dell'epigrafe, ossia nella sapienza ermetico-cabalistica, che d'altronde si fonda sull'esegesi biblica e sul valore delle lettere<sup>1835</sup>. Essa è, in fondo, il solo strumento che possa sostenerli nel superamento della dimensione puramente temporale e nell'approdo alla sfera suprema ed eterna nata dall'emanazione del principio unico e infinito<sup>1836</sup>.

Questa affascinante allegoria, che Castiglione potrebbe aver proposto anche in un dipinto della collezione del Principe Giambattista Centurione di Genova (una "Allegoria del Tempo")<sup>1837</sup>, è studiata dal pittore nelle varianti esaminate tra il 1645 e il 1655<sup>1838</sup>. Se, perciò, esse non risultano eseguite a Roma, si è ciononostante ritenuto necessario discuterne a conclusione di questo capitolo poiché l'evoluzione del soggetto e dei temi trattati non può trovare riscontro, come si è a lungo indicato, solamente in ambito genovese o mantovano. Occorre collocare l'artista nel *milieu* culturale dei suoi viaggi. Chi

---

<sup>1834</sup> Frascarelli 2016, pp. 202-203 con bibliografia.

<sup>1835</sup> Cfr. Israel 2005, pp. 51-55.

<sup>1836</sup> Frascarelli 2016, p. 204. La storica dell'arte, a chiusura della sua lettura, ricorda che i temi cabalistico-ermetici, legati all'Antico Testamento e al mondo ebraico, sono tra quelli più frequentati da parte del pittore genovese.

<sup>1837</sup> Ricordato da Alizeri 1846-1847, p. 551. Cfr. Standring 1982, cat. 82 pp. 427-429. Per altri ottagoni attribuiti al Castiglione vd. T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 26 pp. 142-143.

<sup>1838</sup> Per una lettura di tali opere alla luce degli scritti di Sant'Agostino cfr. Sposato-Friedrich 2014, pp. 32-40.

scrive ritiene che l'ambito romano abbia giocato, come nei suoi temi più famosi, un ruolo fondamentale nel perfezionamento della poetica e della pittura di Castiglione.

Inoltre, a dimostrazione della possibile maturità del tema del tempo e della morte a Roma si confronti *l'Omnia Vanitas* di Kansas City, realizzata nell'Urbe durante il secondo viaggio<sup>1839</sup>. Quest'ultima propone, sotto la veste di complesse simbologie, un messaggio sulla fugacità dei piaceri e sull'ineluttabilità della caducità della vita, tematiche che risulteranno maggiormente sviluppate nelle opere dei decenni seguenti.

132. Simon Vouet, *Crocifissione*, 1624-1625, olio su tela, Genova, Chiesa del Gesù



#### **4.9 I Raggi, promotori e mecenati di Grechetto**

Famiglia<sup>1840</sup> tra le più importanti del panorama ligure, il cui stemma araldico è un leone d'oro coronato su fondo azzurro con una banda rossa, i Raggi sono attestati a Genova per la prima volta nel 1239, quando un certo Battista Raggi risulta essere un confettiere<sup>1841</sup>. Essi sono membri della nobiltà *nuova* della Repubblica: si dicono discendenti dei conti Rossi di Parma e dal 1528 sono iscritti all'Albergo della famiglia Fieschi<sup>1842</sup>, di cui conserveranno traccia in un doppio cognome poi estintosi nel giro di qualche generazione. Nel corso del XVI secolo la linea dinastica risulta suddivisa in tre rami, corrispondenti ai figli di Gerolamo: Raffaele, Giovan Battista e Giovanni Antonio. Tommaso Fieschi Raggi<sup>1843</sup>, figlio di Giovanni

<sup>1839</sup> Per la tela e la sua lettura iconografica vd. scheda A24. Standring ha recentemente proposto che l'opera vada postdatata per via dei temi maturi che affronta (*Castiglione Lost Genius* 2012, pp. 109-110).

<sup>1840</sup> Le notizie qui riportate sono tratte dall'interessante digressione familiare proposta in Parone 2004, pp. XL-XLVI e Lollobrigida 2012, pp. 85-87. Cfr. più di recente, con bibliografia precedente, Marengo 2020a, pp. 237-241. Inoltre, mentre questa tesi viene redatta, viene annunciata la prossima pubblicazione di un volume sulla famiglia Raggi a opera di Anna Orlando e Agnese Marengo (*I Raggi* c.d.s), cui anche chi scrive parteciperà.

<sup>1841</sup> Spreti 1928-1935, V, p. 584.

<sup>1842</sup> Pizzorno 2018, p. 126.

<sup>1843</sup> Cfr. Doria 1978, pp. 189-203 e Gualdo Priorato 1658, pp. 240 e ss.

Antonio, rappresenta colui che porta maggior lustro alla casata nella seconda metà del Cinquecento: legato fin dagli esordi diplomatici alla corte spagnola, per il re Filippo II ha svolto il ruolo di inviato in Germania e, dal 1575 al 1593, anno della morte, quello di tesoriere generale di Spagna e Fiandra. È poi ricordato come ambasciatore presso Elisabetta I nel tentativo di facilitare la distensione di rapporti tra la corona spagnola e quella inglese. Proprio per questa sua polivalente attività la città di Genova decreta l'erezione di una statua in marmo con le sembianze di Tommaso nel Palazzo Pubblico e il mantenimento della galera da lui comandata, chiamata *Raggia*, che ancora nel 1658 porta le armi di famiglia nel porto del capoluogo ligure<sup>1844</sup>.

A Giacomo, figlio di Giovan Francesco e sposo di Geronima Di Negro<sup>1845</sup>, si deve l'acquisto del patronato della cappella del Crocifisso nella chiesa del Gesù<sup>1846</sup>, in ossequio alle volontà dello zio Tommaso Fieschi Raggi, e la decorazione con *La crocifissione* del Vouet a coronare l'altare (fig. 132)<sup>1847</sup> e due sculture di Francesco Fanelli a incorniciarlo<sup>1848</sup>. La tela del pittore francese, unica commissione pubblica del suo soggiorno genovese, si caratterizza per un cromatismo acceso e differente rispetto alle opere dipinte a Genova. Potrebbe, dunque, essere stata realizzata tra il 1624 e il 1625, in coincidenza con i lavori della cappella, e non nei mesi successivi al rientro nell'Urbe nel 1622<sup>1849</sup>.

Gli eredi di Giacomo si dividono in un ramo genovese e uno attratto dall'orbita romana della corte pontificia del XVII secolo<sup>1850</sup>. Ottaviano, cardinale dal 1641, e suo fratello Tommaso, marchese e poi commissario generale della flotta di papa Barberini, stringono

---

<sup>1844</sup> Gualdo Priorato 1658, p. 244. La galea, mantenuta da un fedecomesso testamentario, è al centro dello scontro tra Genova e Parigi negli anni in cui si vanno creando numerose tensioni tra Roma e la Francia. L'imbarcazione, nota anche come *Diana*, è requisita dai francesi al largo della Provenza nel settembre del 1638 ed è restituita alla Superba solo nel 1652 (sulla questione vd. Pizzorno 2018, pp. 419-437 *passim*).

<sup>1845</sup> Da non confondersi con la Geronima Di Negro dei Banchi proprietaria della *Sacra Famiglia* di Van Dyck (cfr. Orlando 2018d, pp. 16-18). Ringrazio Anna Orlando per questa specifica.

<sup>1846</sup> Boccardo 2004c, p. 321 con bibliografia annessa. La cappella è la seconda sulla destra.

<sup>1847</sup> Per l'opera vd. da ultimo, con bibliografia precedente: Rotondi Terminiello 1992; Boccardo 2004c, p. 321 e fig. 2 p. 322; Farina 2011, pp. 98-105; Marengo 2019, p. 204 e fig. 8 e note 46-47 p. 207. La pala è ricordata dal Soprani (1674, p. 3169: "dal Signor Giacomo Raggi gli fu ordinata la tavola per la cappella che sontuosamente fabricata si havea nella chiesa del Gesù, nella quale, ritornato che fù Simone in Roma fece un Christo agonizzante compassionato da Santa Maria Maddalena, che stà sotto la Croce, e Maria Vergine, che dal dolor trafitta tramortisce in grembo di San Giovanni [...]").

<sup>1848</sup> Cfr. Belloni 1988, pp. 19-25 e Parma 1988.

<sup>1849</sup> Farina 2011, pp. 98-105; Loire 2011, pp. 199-200; Marengo 2019, p. 204. Per gli ultimi riscontri sul soggiorno genovese di Vouet cfr. quest'ultimo saggio cui si rimanda per la bibliografia aggiornata.

<sup>1850</sup> Su queste figure leggi più sotto le varie schede proposte in questo saggio. In linea generale, vd. con bibliografia: Boccardo 2004c; Boccardo, Orlando 2004; Mazzetti di Pietralata 2006; Marengo 2020a, pp. 237-241.

profondi rapporti col papato, portati avanti anche da Giovanni Antonio, ma soprattutto dai suoi figli Giovan Battista e Lorenzo, quest'ultimo cardinale e poi tesoriere della Camera Apostolica. La famiglia comincia a coltivare la corte di Roma con Ottaviano già ai tempi di Paolo V, sotto il cui pontificato il rampollo genovese compie i primi passi della propria carriera<sup>1851</sup>, approfittando poi, negli anni di Urbano VIII, della crisi generata dalla guerra di Castro per l'ascesa degli altri membri della famiglia Raggi<sup>1852</sup>. Durante il XVII secolo, gli itinerari dei Raggi<sup>1853</sup> romani si snodano tra il palazzo in piazza Capranica, dove soggiornano dal 1632 il cardinal Ottaviano e poi il nipote Lorenzo, e il palazzo presso il Campidoglio, dove a partire dagli anni '50 risiede il marchese Tommaso.

Un grande colpo viene assestato alla famiglia a Genova nel 1650, quando Stefano, appartenente a un ramo differente da quello dei Raggi di Roma, è accusato di aver ordito un colpo di Stato e punito con l'esecuzione capitale<sup>1854</sup>. Conseguenze inevitabili sono l'esilio per i figli e l'espropriazione e distruzione del suo palazzo<sup>1855</sup>.

L'ascesa della dinastia romana tra XVII e XVIII secolo è segnalata dall'iscrizione della famiglia alla Lista d'oro della Magistratura di Roma dal 1680 al 1759<sup>1856</sup>.

Nonostante le divisioni dei rami, tra Settecento e Ottocento sarà Anton Giulio<sup>1857</sup> a ottenere l'intestazione dell'eredità e di tutti i beni, riunendo il capitale di famiglia disperso tra le città di Napoli e Roma. La figlia di Anton Giulio, Battina Ignazia Raggi, è stata recentemente oggetto di una monografia che ne ha messo in luce le doti pittoriche<sup>1858</sup>: entrata nel monastero dell'Incarnazione a Genova in tenera età, veste gli abiti di novizia nel settembre del 1760. Divenuta poi suor Maria Luisa Domenica Vittoria, si forma probabilmente da autodidatta sulla pittura di genere paesaggistico all'interno del convento, ma è attestata anche nell'Urbe nel 1781, in Santa Maria in Via<sup>1859</sup>, non lontano dal palazzo Raggi<sup>1860</sup>, all'epoca abitato dallo zio Ferdinando. I fratelli di suor Maria

---

<sup>1851</sup> Pizzorno 2018, p. 125. Cfr. biografia di Ottaviano par. 4.9.2.

<sup>1852</sup> Pizzorno 2018, p. 124.

<sup>1853</sup> Sull'argomento cfr. più avanti le singole biografie con note annesse. In generale, sui rapporti di questi personaggi e la cerchia barberiniana cfr. Costantini 2004.

<sup>1854</sup> Pizzorno 2018, p. 141.

<sup>1855</sup> *Ibid.* con bibliografia.

<sup>1856</sup> Rivoallan 2017, p. 96.

<sup>1857</sup> Parone 2004, p. XLIII.

<sup>1858</sup> Per la biografia completa vd. Lollobrigida 2012, pp. 79-86.

<sup>1859</sup> *Ivi*, pp. 86-88.

<sup>1860</sup> Nel XVIII secolo la famiglia lascia i due palazzi Capranica e al Campidoglio per uno in via del Corso, in uso ai Raggi fino al secolo successivo. E' Sigismondo Raggi, erede di Tommaso, ad acquistare la nuova residenza

ottengono il patrimonio della cugina, Giovanna, figlia di Teresa Raggi, sorella di Anton Giulio e andata in sposa a uno Spinola<sup>1861</sup>.

Divenuta un baluardo fondamentale per l'istituzione del Regno di Sardegna, la famiglia rischia di estinguersi con Giacomo Filippo, che designa come erede il nipote Anton Giulio, figlio del fratello Giovanni Antonio e della di lui moglie Teresa Spinola<sup>1862</sup>. A sua volta, Anton Giulio sposerà Giovanna Spinola e darà alla luce Violantina Raggi<sup>1863</sup>. La donna sarà maritata a Paris Maria Salvago<sup>1864</sup>, dando il via a un nuovo ramo dinastico.

A seguito di questa breve rassegna sono inserite le schede dei fratelli Tommaso e Ottaviano e dei nipoti Giovan Battista e Lorenzo, i quattro membri della famiglia che trascorrono parte della loro vita nell'Urbe e le cui vicende personali si intrecciano con quelle biografiche e artistiche di Giovanni Benedetto Castiglione. Ogni scheda è costituita da un paragrafo suddiviso in due parti: ai fatti salienti della vita del singolo segue una sezione dedicata all'attività di committenza e collezionismo.

#### **4.9.1 TOMMASO Raggi (1595-1679)**

Figlio di Giacomo e di Geronima de' Negri<sup>1865</sup>, da cui nasce nel 1595, Tommaso Raggi si distingue per un *cursus honorum* di tutto rispetto. Maritatosi con Ortensia Spinola, all'età di trent'anni ha un ruolo attivo nella guerra tra il ducato di Savoia e la Repubblica genovese<sup>1866</sup>, ponendosi al comando di trecento fanti. Viene poi eletto Provveditore Generale dell'Esercito, Commissario con autorità sovrana, carica che svolge con particolare zelo nella zona di Levante, e atto a ricevere il Cardinal Infante di Spagna durante il suo passaggio alla volta di Milano.

---

nel 1697, dopo essere stato a lungo affittuario nell'odierno palazzo Del Bufalo Ferrajoli. Su Sigismondo e il suo acquisto cfr. Mazzetti di Pietralata 2006, pp. 136-140 con bibliografia annessa.

<sup>1861</sup> Parone 2004, p. XLIII.

<sup>1862</sup> *Ivi*, p. XLIV.

<sup>1863</sup> *Ivi*, p. XLV.

<sup>1864</sup> *Ivi*, p. XLVI.

<sup>1865</sup> Sulla vita di Tommaso cfr.: Gualdo Priorato 1658, pp. 232-238; Boccoardo 2004c, pp. 320-325; Curziotti 2014, pp. 170-173; Bernini 2017, pp. 401-402; Rivoallan 2017; Pizzorno 2018, pp. 135-141.

<sup>1866</sup> Nota anche come Prima Guerra Savoiana, essa avrebbe avuto origine dalla volontà di supremazia sul Marchesato di Zuccarello, conteso da entrambi gli Stati, e avrebbe coinvolto nel 1625 l'estremo ponente ligure. Sull'argomento cfr. Bruzzo 1938.

Dalle fonti si apprende che Tommaso si sia spesso pronunciato contro l'alleanza ispano-genovese, tanto da essere additato più volte dall'ambasciatore spagnolo a Genova, Francisco de Melo, come membro dei *mal afectos*, "un gruppo di nobili genovesi ritenuto poco fedele se non avverso alla Corona spagnola"<sup>1867</sup>.

Tra il 1637 e il 1638 ottiene il grado dapprima di Inquisitore di Stato, poi di senatore e Governatore della Repubblica<sup>1868</sup>. Oltre che nel campo giudiziario, la sua azione è ricordata in campo edilizio. Già nel 1636 si applica affinché il porto della Superba risulti più sicuro e meno esposto ai venti meridionali<sup>1869</sup>. Successivamente si adopera affinché sia aperta una lunga via in corrispondenza dell'allora Palazzo Pubblico<sup>1870</sup>. La sua azione, ricordata dalle fonti per la miracolosa prestezza<sup>1871</sup>, si inserisce a pieno titolo nella risistemazione urbanistica che dal secondo Cinquecento interessa le vie della città. La costruzione della nuova strada e la serie di incarichi accumulati muovono numerose invidie nei suoi confronti, tanto che nel 1640 gli vengono rivolte pesanti accuse soprattutto da parte della famiglia di Felice Pallavicini. A causa di queste Tommaso è bandito da Genova e costretto a rifugiarsi a Roma presso il fratello, dal 1637 Auditor Generale della Camera Apostolica<sup>1872</sup>.

La faccenda è piuttosto grave: pare che il marchese abbia preso parte al rapimento, alla tortura e infine all'uccisione di un certo Giacomo Caprile, uomo dell'*entourage* dei Pallavicini<sup>1873</sup>.

Stabilitosi a Roma, Tommaso viene promosso dal proprio parente di fronte al papa Urbano VIII, che il 16 dicembre 1641 provvede a nominare cardinale Ottaviano<sup>1874</sup>. Ottiene, così, il titolo di Commissario delle Galere Pontificie durante la guerra di Castro nell'estate del 1643<sup>1875</sup>, stazionando nel porto di Civitavecchia per ricevere i reparti stranieri e viaggiando

---

<sup>1867</sup> Pizzorno 2018, p. 136 cui si rimanda per una bibliografia più specifica.

<sup>1868</sup> Gualdo Priorato 1658, p. 234.

<sup>1869</sup> *Ibid.*

<sup>1870</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>1871</sup> *Ibid.*: "Insomma tanto fece, e si destramente eseguì la mente publica, che la strada si trovò una mattina improvvisamente aperta da un capo all'altro".

<sup>1872</sup> Sulla figura dell'*Auditor Camerae* e le sue funzioni cfr. Cicerchia 2010. In particolare, su Ottaviano Raggi in questa veste vd. *Ivi*, pp. 136, 138, 139, 143, 145, 147-148. L'analisi di Cicerchia ricorda soprattutto l'indizione da parte di Ottaviano di bandi di taglie e di editti.

<sup>1873</sup> Pizzorno 2018, p. 136.

<sup>1874</sup> Cfr. più sotto biografia di Ottaviano par. 4.9.2.

<sup>1875</sup> La flotta romana torna nelle mani di un genovese dopo l'appalto dei Pallavicini di vent'anni prima (Pizzorno 2018, pp. 135-136 con bibliografia).

spesso alla volta di Genova per chiedere rifornimenti economici e viveri al nipote Giovan Battista<sup>1876</sup>.

Alla morte di papa Barberini nel 1644 anche l'attività militare di Tommaso cessa, e questi si dedica totalmente agli interessi propri e della famiglia in ambito romano, fino alla morte nel 1679.

Tra i documenti di questi anni, segnaliamo il lascito nell'ottobre del 1666 di un ingente somma di reali alla figlia Maria Polissena, divenuta Suor Maria Francesca nel Monastero di Santa Brigida a Genova, da pagarsi annualmente fino alla di lei morte in cinquecentocinquanta lire di moneta corrente<sup>1877</sup>. Il marchese dichiara, inoltre, di "voler per il sud. effetto comprare in persona di d.a S. Maria/ Francesca sua figlia luoghi otto del monte S. Spirito/ vacabile, e ciò per adempimento di suo obbligo".

Il 30 ottobre del 1673 nel suo palazzo alle pendici del Campidoglio<sup>1878</sup> egli detta le ultime volontà, rese pubbliche sei anni dopo, all'indomani della sua morte<sup>1879</sup>. Nel testamento, Tommaso designa come suo erede il figlio terzogenito Sigismondo<sup>1880</sup> e richiede che le memorie storiche della famiglia Raggi da lui stesso compilate vengano, di lì a sei mesi, consegnate ai notai di Genova, a dimostrazione delle calunnie che hanno colpito lui e la sua casata nel 1640<sup>1881</sup>. A riguardo, Cecilia Mazzetti di Pietralata segnala la presenza di un fascicolo nell'Archivio di Stato di Roma<sup>1882</sup> composto da una serie di appunti in forma annalistica sulla famiglia genovese<sup>1883</sup>, introdotti da due alberi genealogici con stemmi attribuiti da Anne Rivoallan al Baciccio<sup>1884</sup>. La studiosa fa presente anche della redazione del *Breve Compendio dell'Istoria dell'Illustrissima Famiglia Raggia*, venti carte raccolte nel ms. Barb. Lat. 3210- dove si conservano anche appunti manoscritti di eventi riguardanti il ramo romano dei Raggi-, probabilmente una bella copia da una serie di appunti<sup>1885</sup>. È

---

<sup>1876</sup> Gualdo Priorato 1658, pp. 236-237.

<sup>1877</sup> Inediti: ASR, Notai A. C., *Bernardinus Lollius*, vol. 3909, 5 ottobre 1666, ff. 19r-v e 32 r-v (documento nella lingua dell'epoca) e 29r-v e 31r (documento in latino). Appendice documentaria nn. 2.22 e 2.23.

<sup>1878</sup> Cecilia Mazzetti di Pietralata colloca il palazzo in rione Sant'Eustachio. Cfr. Mazzetti di Pietralata 2006, p. 134.

<sup>1879</sup> Il documento originale è ASR, *30 Notai Capitolini, Ufficio 36 (Ufficio del Consolato dei Fiorentini)*, notaio *Olimpius Riccius*, vol. 140, f. 369 e ss. Il testamento è stato analizzato da Cecilia Mazzetti di Pietralata nel 2006, pp. 134-136.

<sup>1880</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>1881</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>1882</sup> *Ibid.*

<sup>1883</sup> ASR, *Miscellanea Famiglie*, b.149, fascicolo 3.

<sup>1884</sup> Mazzetti di Pietralata 2006, p. 146 nota 40.

<sup>1885</sup> *Ivi*, pp. 135-136.



evidente quanto questi scritti corrispondano all'altra faccia, quella di carattere letterario, della galleria dei ritratti di famiglia<sup>1886</sup>, nel duplice tentativo di glorificare la sua illustre casata. La vena di trattatista di Tommaso, finora poco analizzata dagli storici dell'arte, si fa vivida, inoltre, in *Fuga da Roma dei Barberini nel 1645 descritta dal loro amico Tommaso Raggi*, dieci carte su due colonne conservate presso la Biblioteca Casanatense<sup>1887</sup>.

È a lungo regnata una grande confusione sulla residenza romana del marchese.

I documenti e i riesami di Jacopo Curzietti<sup>1888</sup> hanno proposto di tracciare un *iter* degli spostamenti delle abitazioni del genovese fino al trasferimento nel palazzo nei pressi del Campidoglio. Dal 20 ottobre 1645 al 9 gennaio 1646 il marchese è affittuario di Paolo del Bufalo in Piazza Colonna per centosessantadue scudi e ventidue baiocchi<sup>1889</sup>. Nel 1646 e fino al 1648 risiede nei locali di proprietà del cardinale Benedetto Odescalchi "alla Dogana"<sup>1890</sup>. Dal 1648 al 1654 paga un affitto annuo di seicentoventicinque scudi a Cristoforo e Felice Cenci<sup>1891</sup>. La presa di possesso del palazzo alle pendici del Campidoglio giunge in quei mesi, e sicuramente prima del 1664, quando il Bellori pubblica la sua *Nota delli Musei* e annota brevemente la collezione di un non identificato marchese Raggi<sup>1892</sup>. Ma contemporaneamente Tommaso paga duecentotto scudi e quaranta baiocchi a semestre per dei locali di proprietà del marchese Cesare Palazzola<sup>1893</sup>, affitto che dal 1657 aumenterà, fino ad assestarsi su duecentoventi scudi e quaranta baiocchi corrisposti fino al 1670<sup>1894</sup>. Dal momento che alla data della pubblicazione del testo belloriano il nipote Giovan Battista è già deceduto, quel marchese Raggi non meglio definito di cui parla Giovan Pietro è da identificarsi con il nostro Tommaso, che al 1664 è ricordato perciò come

---

<sup>1886</sup> Vd. più sotto.

<sup>1887</sup> *Fuga da Roma dei Barberini nel 1645 descritta dal loro amico Tommaso Raggi*, Roma, Biblioteca Casanatense, Cod. 3841 bis.

<sup>1888</sup> Curzietti 2014, p. 177, nota 44.

<sup>1889</sup> ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 280, f. 263.

<sup>1890</sup> Si riporta l'elenco dei pagamenti presenti in Curzietti 2014, p. 177, nota 44: ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 280, f. 507; reg. 281, f. 873; reg. 283, f. 692; reg. 284, f. 680; reg. 285, f. 885.

<sup>1891</sup> *Ibid.*: ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 286, f. 250; reg. 287, f. 1202; reg. 288, f. 318; reg. 290, f. 384; reg. 291, f. 987; reg. 292, f. 346; reg. 293, f. 1151; Depositi Vincolati, Libri Mastri, reg. 93, f. 371.

<sup>1892</sup> Bellori 1664, p. 47.

<sup>1893</sup> Archivio Storico della Banca d'Italia (d'ora in avanti ASBI), Banco di Santo Spirito, Contabilità, Registri, sez. II.1.60, f. 842.

<sup>1894</sup> L'elenco completo dei documenti è in Curzietti 2014, p. 177, nota 44.

abitante nel palazzo di sua proprietà nei pressi del Campidoglio. Chi scrive ritiene che l'abitazione, che poi resterà alla famiglia fino al secolo successivo, sia adibita a dimora del marchese negli anni '50, sicuramente dopo gli anni trascorsi nel palazzo "alla Dogana", viste le spese e le committenze di carattere artistico risolte in quegli anni, quando i locali Odescalchi-Cenci vanno ad accogliere la collezione Raggi che allora si sta aprendo al mercato romano<sup>1895</sup>.

133. Gian Lorenzo Bernini, *Monumento funebre di Suor Maria Raggi*, 1651 ca, bronzo e marmi colorati, Roma, Santa Maria Sopra Minerva



Difatti, a questa fase più ritirata e all'ombra degli onori di un tempo fa riscontro una più spiccata attenzione per il mecenatismo artistico. Alla morte del fratello Ottaviano, sopraggiunta a Roma il 31 dicembre 1643<sup>1896</sup>, spetta a lui e al nipote Lorenzo la commissione, per cui sono stati destinati trecento scudi nel testamento del cardinale<sup>1897</sup>, del *Monumento funebre di Suor Maria Raggi* in Santa Maria Sopra Minerva (fig. 133)<sup>1898</sup>, opera del Bernini<sup>1899</sup> datata tradizionalmente tra il 7 ottobre 1647, (nomina al cardinalato di Lorenzo), e il 1653, anno in cui il cenotafio è menzionato per la prima volta in un documento<sup>1900</sup>. In realtà, Jacopo Curziotti dimostra che l'impegno effettivo è posteriore al 15 luglio 1651,

<sup>1895</sup> *Ivi*, p. 170 e nota 44 p.177.

<sup>1896</sup> Cfr. più sotto nella biografia di Ottaviano par. 4.9.2.

<sup>1897</sup> ASR, Segretari e Cancellieri della Reverenda Camera Apostolica, Uff. 2, *Rufinus Plebanus*, vol. 1546, ff. 4r-13v, 32r/v.

<sup>1898</sup> Percy 1967, p. 676. I documenti nel testo di Curziotti testimoniano che a interessarsi con maggiore prodigalità è Tommaso.

<sup>1899</sup> Vari studi sono stati svolti sul monumento. Qui si propone una bibliografia essenziale: Titi 1674, p. 178; Balducci 1682, p. 107; Frascetti 1900, pp. 94-95; Wittkower 1990, p. 263, cat. 44; Fagiolo dell'Arco 1967, n. 110; Bernstock 1980, n. 2 pp. 243-255; Lavin 1980, pp. 71-75; Avery 1997, pp. 141-143; Bernardini-dell'Arco 1999, cat. 65; Montanari 2004, pp. 132-135; Curziotti 2014, pp. 167-170; *Bernini* 2017, pp. 401-402.

<sup>1900</sup> Bernstock 1980, pp. 248 e ss., in particolare per questo documento p. 249, nota 30.

quando i domenicani concedono il sito<sup>1901</sup>. I documenti pubblicati dall'autore risolvono una serie di questioni attributive e di collaborazione riguardo le varie sezioni e gli interventi sull'opera<sup>1902</sup> e permettono di far luce sulla committenza artistica di Tommaso a Roma.

Nel 1646 Cornelis Blomaert viene pagato per un'illustrazione di una tesi di laurea, probabilmente quella del primogenito Ferdinando, poi Monsignore<sup>1903</sup>. Il Baldinucci annota questa incisione, non specificandone tuttavia il laureato, ma solo il committente<sup>1904</sup>.

Da non passare sotto silenzio è l'allora celebre *galleria degli antenati*, della quale quasi nulla

sappiamo, se non che viene ammirata da Giovan Pietro Bellori, il quale la cita nella *Nota delli Musei* nel palazzo Raggi nei pressi del Campidoglio: "gran numero di ritratti della famiglia Raggi, di mano di Antonio Vandich, fatti con la vivezza del colore, & diverse opere di altri maestri"<sup>1905</sup>.

Gli studi su questa serie sono stati inaugurati da Maria Clelia Galassi che ha ipotizzato di identificare il committente nel cardinale Ottaviano Raggi, fratello di Tommaso<sup>1906</sup>.

Successivamente Piero Boccardo e Anna Orlando hanno spostato l'attenzione su Tommaso, che avrebbe indetto il progetto intorno al 1638, e comunque prima del suo esilio a Roma<sup>1907</sup>.



134. Bernardo Strozzi, *Ritratto del senatore Giacomo Raggi*, 1618, olio su tela, collezione privata

<sup>1901</sup> Curziotti 2014, in particolare p. 167 e Documento 1 in appendice A, p.179.

<sup>1902</sup> *Ivi*, pp. 168-170 e documenti in appendice A, pp. 179-180.

<sup>1903</sup> *Ivi*, p. 170 e nota 39 pp. 176-177.

<sup>1904</sup> Baldinucci 1681-1728, ed. 1846, IV, pp. 599-600. Il soggetto è "Enea, che piglia il ramo di oro, di cui abbiamo in Vergilio *uno avulso, non deficit aler*". A lungo questa incisione è stata confusa con le illustrazioni per la tesi di laurea di Lorenzo Raggi. Cfr. più avanti par. 4.9.4.

<sup>1905</sup> Bellori 1664, p. 47.

<sup>1906</sup> Galassi 1992; M. C. Galassi in *Genova* 1992, cat. 159 pp. 262-263; M. C. Galassi in *Bernardo Strozzi* 1995a, cat- 40 pp. 174-176.

<sup>1907</sup> Boccardo, Orlando 2004b.

Nel 2006, i due studiosi hanno anticipato le date d'inizio della serie attorno al 1625-1627 in corrispondenza della guerra savoina<sup>1908</sup>.

Anna Orlando, in occasione della recente retrospettiva su Bernardo Strozzi, ha dimostrato tuttavia che il ritratto inaugurale della galleria sarebbe da identificarsi con quello di *Giacomo Raggi* (fig. 134), padre di Ottaviano e Tommaso, realizzato dal pittore ligure nel 1618, a ridosso della sua nomina a senatore<sup>1909</sup>.

Dei quadri che ritraggono il marchese Tommaso, uno del Van Dyck, ora in collezione privata, lo presenta come un giovane rampollo della migliore nobiltà genovese ai tempi della guerra contro i Savoia del 1625 o del biennio 1626-1627<sup>1910</sup>. Un altro dipinto, del fiammingo Jan Roos<sup>1911</sup>, ora nei depositi delle Gallerie Nazionali d'Arte Antica Barberini-Corsini, Palazzo Barberini<sup>1912</sup> (inv. 906), lo coglie, invece, in posa col figlio Ferdinando accanto a un sedile ricamato. La data per quest'ultimo del 1638 è supportata nel 2004 da Piero Boccardo e Anna Orlando per due motivi: la morte del pittore Jan Roos in quell'anno e il presunto avvio, proprio in quei mesi, del progetto della galleria di gloriosi ritratti di famiglia. Come già detto, in questa fase degli studi si è ritenuto che la genesi dell'impresa della grande impresa ritrattistica fosse da collocarsi intorno al 1638. Tali presupposti sono sembrati motivati anche da un riscontro nelle *Storie* di Pier Giovanni Capriata (1638)<sup>1913</sup>, nella cui dedica ad Ottaviano Raggi ci si riferisce, in modo abbastanza esplicito, a una gloriosa galleria di antenati che hanno reso lustro e onore al capoluogo ligure.

In realtà, come affermato, gli studi recenti su Bernardo Strozzi assieme alle nuove ricerche d'archivio e un approfondimento sulla committenza dei Raggi dimostrano come sia necessario anticipare la datazione di alcuni dei ritratti addirittura di una ventina d'anni<sup>1914</sup>.

---

<sup>1908</sup> P. Boccardo, A. Orlando in Orlando 2006b, p. 39.

<sup>1909</sup> Orlando 2019b, p. 162. Per il legame tra Strozzi e i Raggi vd. oltre. Sulla tela vd. Boccardo 2004c, fig. 1 p. 320; P. Boccardo, A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 78 pp. 340-341; Orlando 2019b, p. 162 e fig. 115 p. 163; Gattiglia, Marengo, Orlando 2019, p. 374, *ad vocem* 1618; A. Orlando in *Da Cambiaso a Magnasco* 2020, cat. 2 pp. 86-89.

<sup>1910</sup> Boccardo, Orlando 2004b, p. 327 e fig. 1.

<sup>1911</sup> Per le ultime novità emerse nel corso degli studi sul pittore fiammingo e sul suo legame con Van Dyck cfr. Orlando 2018c.

<sup>1912</sup> *L'Età di Rubens* 2004, cat. 77 pp. 338-339 e Orlando 2018c, fig. 43 p. 108. Il dipinto è nel palazzo di famiglia "sotto il Campidoglio" assieme agli altri della galleria di famiglia, per poi sparire e ricomparire nel più antico inventario della collezione di Giovanni Torlonia, ma proveniente dalla famiglia Crescenzi Bonelli. Gli eredi Torlonia lo donano allo Stato italiano nel 1891.

<sup>1913</sup> Boccardo, Orlando 2004b, pp. 327-329.

<sup>1914</sup> Orlando 2019b, pp. 162 e ss. È il caso, già segnalato, del *Ritratto di Giacomo Raggi* dello Strozzi, da datarsi per motivi stilistici e per la presenza della data autografa al 1618.



135. Bernardo Strozzi, *Ritratto postumo di Nicolò Raggi*, 1623-1624 ca, olio su tela, collezione privata, Courtesy Robilant+Voena

I recenti aggiornamenti sul Prete genovese hanno permesso di evidenziare la relazione che unisce il Cappuccino alla famiglia Raggi: legami finanziari tra l'artista e Lorenzo Raggi di Lorenzo, nipote di Giacomo e quindi cugino di Tommaso, almeno dal 1617<sup>1915</sup>; l'assidua presenza del nome Lorenzo all'interno della genealogia Raggi per cui è possibile ipotizzare la destinazione di una delle celebri versioni dell'*Elemosina di San Lorenzo* del periodo ligure del pittore; la presenza di Marcello e Giacomo Angelo Raggi, figli di Giacomo e Geronima di Negro e quindi fratelli di Tommaso e Ottaviano, tra i confratelli dello Strozzi<sup>1916</sup>. Questi sono

alcuni dei motivi che delinerebbero un legame con la famiglia Raggi ben più intenso di quello finora evidenziato dagli studi. La stessa scelta di Strozzi come artista che avrebbe inaugurato la serie di ritratti famigliari nel 1618 con quello di *Giacomo Raggi*, ora in collezione privata, si spiegherebbe con l'assenza a quella data in Genova di una figura di spicco nell'ambito della ritrattistica, refluiti ormai tutti i pittori fiamminghi della prima ondata, Van Dyck non ancora giunto in città, Jan Roos non affermato<sup>1917</sup>. In aggiunta, Strozzi sarebbe stato scelto in virtù dell'effettiva conoscenza del suo talento da parte di Lorenzo Raggi e di Giacomo e Marcello Raggi cappuccini<sup>1918</sup>.

Quindi, non Tommaso, bensì suo padre Giacomo, il committente del Vouet e dell'allestimento della cappella di famiglia al Gesù, inizia la serie di dipinti coi ritratti dei membri più importanti della famiglia.

---

<sup>1915</sup> *Ibid.*

<sup>1916</sup> *Ead.* 2019d, p. 31 con note e bibliografia.

<sup>1917</sup> *Ead.* 2019b, p. 164 con note.

<sup>1918</sup> *Ibid.*



136. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Ritratto del cardinale Ottaviano Raggi (?)*, 1641-1643?, olio su tela, mercato antiquario

Di conseguenza, anche la commissione al Van Dyck dei ritratti dei due figli di Giacomo non destinati alla carriera religiosa, appunto *Tommaso Raggi*<sup>1919</sup> e *Giovanni Antonio*<sup>1920</sup>, trova una migliore collocazione.

Tra le tele della serie segnaliamo le committenze maggiori:<sup>1921</sup> al Roos viene affidata, oltre a quanto citato, anche l'effigie di Nicolò Raggi, antenato del secolo precedente<sup>1922</sup>; al Van Dyck i già menzionati ritratti di Tommaso e Giovanni Antonio Raggi, figli di Giacomo e fratelli del cardinale Ottaviano<sup>1923</sup>; a Vincenzo Malò è stato recentemente attribuito quello di Lorenzo Raggi, figlio di Gerolamo, ora alla Gallerie Nazionale d'Arte Antica Barberini Corsini,

Palazzo Barberini (inv. 904)<sup>1924</sup>; a Bernardo Strozzi, insieme al ritratto di Giacomo, che inaugura la serie, quelli del cardinale Ottaviano, fratello di Tommaso, di Giovanni Battista, bisnonno di Ottaviano e Tommaso, e dell'avo quattrocentesco Nicolò (fig. 135), nonché quelli di Paolo Gregorio<sup>1925</sup> e di Stefano Raggi<sup>1926</sup>; a Gioacchino Assereto il ritratto di Stefano o Gio. Filippo Raggi<sup>1927</sup>; a Giovanni Andrea De Ferrari Tommaso Raggi senior; a

<sup>1919</sup> Collezione privata. Cfr. Rivoallan 2017, fig. 1 p. 90 e Marengo 2020a, pp. 238-239 e fig. 9.

<sup>1920</sup> Oggi alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1942.990). Cfr. con bibliografia Boccardo, Orlando 2004b, p. 327; P. Boccardo in *L'età di Rubens* 2004, cat. 82 p. 348; Marengo 2020a, p. 239.

<sup>1921</sup> Per l'elenco di pittori e opere cfr. schede in *L'Età di Rubens* 2004, catt. 77 e ss. pp. 338 e ss e Marengo 2020a, pp. 237-241 con bibliografia.

<sup>1922</sup> Da ultimo Orlando 2018c, fig. 42 p. 108 con bibliografia. Il dipinto è alla Gallerie Nazionali d'Arte Antica Barberini-Corsini, Palazzo Barberini (inv. 894).

<sup>1923</sup> Cfr. *supra*.

<sup>1924</sup> *Ead.* 2018b, fig. 74 p. 65. Nella scheda di P. Boccardo e A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 75 pp. 334-335 l'opera è attribuita al Roos.

<sup>1925</sup> Per tutte queste opere in generale vd. *L'Età di Rubens* 2004, cat. 78-81 pp. 340-347. Per contributi più recenti si rimanda, con bibliografia precedente, ad A. Orlando in *Bernardo Strozzi* 2019, cat. 23 pp. 232-233 (per il *Ritratto postumo di Nicolò Raggi*) e a Orlando 2019b, pp. 162-164 con figg. 113-115. Questo ultimo saggio risulta fondamentale nell'anticipare la datazione dell'impresa dei ritratti di circa un ventennio.

<sup>1926</sup> Per la bibliografia sul dipinto si rimanda ad A. Orlando in *Bernardo Strozzi* 2019, cat. 18 pp. 220-221. Il ritratto, ispirato a quello realizzato da Joos van Cleve nel *Trittico di San Donato* oggi a Palazzo Spinola, ritrae Stefano Raggi di Raffaele, vissuto nella prima metà del Cinquecento.

<sup>1927</sup> P. Boccardo e A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 73 pp. 330-331; Marengo 2020a, fig. 7 p. 237.





137 (a sinistra). *Ritratto del cardinale Ottaviano Raggi*, incisione tratta da G. Gualdo Priorato, *Scena d'huomini illustri*, Venezia 1659.  
 138 (a destra). *Giovanni Giorgi, Ritratto del cardinale Lorenzo Raggi*, incisione tratta da G. Gualdo Priorato, *Scena d'huomeni illustri d'Italia*, Augusta 1658

Luciano Borzone un secondo quadro di Lorenzo Raggi figlio di Geronimo<sup>1928</sup>; ad Anton Maria Vassallo in collaborazione con Viviano Codazzi l'immagine del nipote Giovan Battista o dello stesso Tommaso a cavallo (fig. 144)<sup>1929</sup>, così come i monumentali ritratti del fratello

Ottaviano e del nipote Lorenzo, entrambi cardinali, eseguiti insieme a Mario Nuzzi (figg. 140 e 141)<sup>1930</sup>. Con il trasferimento a Roma la collezione viene completata nel palazzo presso il Campidoglio, ma già nel secolo successivo ne inizia la dispersione.

Non sembra rientrare in questa serie il *Ritratto del cardinale Ottaviano Raggi (?)* del Grechetto (fig. 136)<sup>1931</sup>, ricordato già da Percy<sup>1932</sup>, per il quale Meroni<sup>1933</sup> ha ipotizzato inizialmente l'identificazione con Lorenzo Raggi, teoria accettata al tempo anche da Standring<sup>1934</sup> con una datazione agli anni 1648-1651. Lo stesso Ubaldo Meroni ha modificato poi la propria identificazione con lo zio Ottaviano, proponendo indirettamente un confronto con i ritratti di famiglia nella villa Raggi di Campale, da lui stesso visitata il 20

<sup>1928</sup> Per l'opera cfr. P. Boccardo, A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 74, pp. 332-333.

<sup>1929</sup> P. Boccardo, A. Orlando in *ivi*, cat. 83, pp. 350-351. Vd. oltre par. 4.9.3.

<sup>1930</sup> Orlando 2010, pp. 192-193; *Ead.* 2012, pp. 166-167.

<sup>1931</sup> Boccardo, Orlando 2004b, nota 2, p. 329. Sul dipinto vd.: Percy 1967, p. 676 (come Castiglione); Meroni 1973, II, p. 33; *Id.* 1975, III, cat. 10 p. 34; Standring 1982, cat. 57 pp. 394-395 e fig. 75; Orlando 2001, cat. CXXX p. 183 e fig. 219 (come Artista italiano del XVII secolo); Boccardo, Orlando 2004b, nota 2 p. 329 (come Castiglione); T. Standring in *I fiori del Barocco*, p. 62 (come possibile Castiglione); Orlando 2020, pp.20-21 e fig. 13 p. 19 (come Castiglione). L'apporto del Castiglione nell'ambito della ritrattistica, di cui si conservano pochi ma stupendi esemplari, è da indagare approfonditamente.

<sup>1932</sup> Percy 1967, p. 676.

<sup>1933</sup> Meroni 1973, II, p. 33 e ancora *Id.* 1975, III, cat. 10 p. 34.

<sup>1934</sup> Standring 1982, cat. 57 pp. 394-395 e fig. 75.



139. Jan Miel, *Carnevale in Piazza Colonna*, 1645 ca, olio su tela, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1938.603

marzo 1975<sup>1935</sup>. Il dipinto è stato recentemente esposto al Tefaf di Maastricht 2017 nel padiglione della galleria *Old Master Paintings Giacometti*<sup>1936</sup> e si è proposto di

identificarne l'effigiato con lo zio, Ottaviano, spostandone quindi la datazione di qualche anno, precedente alla scomparsa del cardinale, per cui *ante*1643. Più precisamente, la tela potrebbe essere stata realizzata tra la nomina di Ottaviano a cardinale (1641) e la di lui morte (1643)<sup>1937</sup>. Ad avviso di chi scrive, confrontando i volti dei due personaggi nelle incisioni in Gualdo Priorato (figg. 137 e 139)<sup>1938</sup>, così come col dipinto di collezione Zerbone<sup>1939</sup>, l'uomo, nella forma del viso, nel taglio della barba e nella spiovenza delle orecchie, è molto verosimilmente Ottaviano.

Se il padre inaugura la serie, Tommaso, come si evince anche dai suoi impegni in materia di storia, quali gli appunti per un *Breve compendio dell'Istoria dell'Illustrissima Famiglia Raggi*, ha tutto l'interesse nel proseguire l'erezione della galleria familiare e nel rinverdire i fasti del suo casato<sup>1940</sup>, forse anche con l'aiuto del nipote Giovan Battista. Quest'ultimo potrebbe essere il committente del nucleo di tre ritratti a figura intera, tutti individuati, che compaiono nel suo inventario *post mortem*<sup>1941</sup>: un "Ritratto grande dell'Eminentissimo Cardinale Ottaviano" (fig. 140), un "Ritratto grande dell'Eminentissimo Cardinale Lorenzo" (fig. 141) e un "Ritratto del Sig. Gio Batta a cavallo grande" (fig. 144)<sup>1942</sup>, tele che tradiscono

<sup>1935</sup> Meroni 1975, III, p. 141.

<sup>1936</sup> Segnalazione di Andrea Belisario, che ringrazio. Il dipinto è dapprima presso i Costa, poi in collezione Gerbone a Genova.

<sup>1937</sup> Per queste date cfr. oltre la biografia di Ottaviano par. 4.9.2.

<sup>1938</sup> Il ritratto inciso di Ottaviano è in Gualdo Priorato 1659, mentre quello del nipote Lorenzo è in Gualdo Priorato 1658.

<sup>1939</sup> P. Boccardo e A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 80, pp. 344-345; Marengo 2020a, fig. 10 p. 240.

<sup>1940</sup> Marengo 2020a, p. 239.

<sup>1941</sup> *Ivi*, pp. 239-241.

<sup>1942</sup> Boccardo 2004c, nn. 1, 2, 4 p. 325. Per queste opere vd. para. 4.9.2 e 4.9.3.



una forte connotazione romana e sono probabilmente realizzate durante gli anni di stanziamento a Roma del committente<sup>1943</sup>.

Alla collezione del marchese Tommaso è possibile ricondurre molti dipinti di artisti non di lieve spessore<sup>1944</sup>: Mattia Preti, di cui il marchese possiede probabilmente almeno tre quadri, Giovanni Stanchi, Fabrizio Chiari, Jan Miel, cui si deve il *Carnevale in piazza Colonna* ora al Wadsworth Atheneum di Hartford<sup>1945</sup> (fig. 139), la cui paternità è spesso confusa nelle testimonianze successive con Michelangelo Cerquozzi, Antonio Stella, Francesco Noletti detto il Maltese<sup>1946</sup>, Gaspard Dughet, Filippo Gagliardi detto delle Prospettive. Interessante è la citazione, tra le spese del marchese, dei pagamenti effettuati nei confronti del Grechetto tra il 9 febbraio 1647 e il 21 gennaio 1650 per un totale di trecentottanta scudi<sup>1947</sup> (ben più del monumento berniniano dell'ava!). Le opere non sono descritte, ma con probabilità sono da ritrovarsi nelle liste delle tele che il figlio ed erede Sigismondo avrebbe prestato alle mostre in San Salvatore in Lauro del 1701 ("Due ottangoli di Giovan Benedetto Castiglione. Quadro, grande, della Creatione degl'animali, del medesimo") e del 1710 ("Un ottangolo, di Giovanni Benedetto Castiglione")<sup>1948</sup>. In fondo, il legame con l'artista è sancito dal certificato del battesimo di Giulia Ortensia, figlia del Castiglione, tenutosi nella chiesa di San Marcello a Roma il 20 gennaio 1648<sup>1949</sup>. Nel documento suoi padrini sono il cardinal Lorenzo Raggi e sua zia, Ortensia Spinola, la moglie del marchese Tommaso<sup>1950</sup>.

Pare che gli anni 1651-1669 non riportino più spese di committenza artistica. La data del 1669 si riferisce ai saldi di pagamento per lo scalpellino Alessandro Vitale per una targa celebrativa nella cappella Salviati in San Gregorio al Celio<sup>1951</sup>.

---

<sup>1943</sup> Orlando 2018a, nota 101 p. 52; Marengo 2020a, nota 33 p. 243.

<sup>1944</sup> L'elenco è ben esposto in Curzietti 2014, pp. 170 e 171 con note e documenti riportati nell'appendice B alle pp. 180-182, cui si rimanda per tutti gli approfondimenti a riguardo.

<sup>1945</sup> Boccardo 2004c, p. 322. L'opera è di committenza Raggi anche perché presenta sullo sfondo il palazzo Del Bufalo Ferrajoli, affittato a vari membri della famiglia genovese per tutto il secolo (cfr. Mazzetti di Pietralata 2006, pp.137-138). Il dipinto è inoltre riconoscibile nella descrizione proposta dal Baldinucci di due opere di Miel: "Per lo Marchese Raggi fecene due [bambocciate] in quadri lunghi, in uno de' quali fece vedere con bello artificio il corso e le mascherate del Carnevale" (Baldinucci 1846, vol. V, p. 112).

<sup>1946</sup> Pittore di nature morte estremamente prolifico la cui biografia si deve a K. Sciberras (Sciberras 2005).

<sup>1947</sup> Curzietti 2014, p. 171 e Documenti 4-6, 8-9, 13 in Appendice B, pp. 180-181.

<sup>1948</sup> Per i prestiti di Sigismondo alle varie mostre in San Salvatore in Lauro cfr. De Marchi 1987, in particolare per i quadri citati pp. 151 e 243. Alla mostra del 1701 presta ben sedici dipinti, a quella del 1710 quattordici.

<sup>1949</sup> Archivio Segreto Vaticano Fondo del Vicariato, parrocchia San Marcello, Battesimi, vol. XVI (1647-1650), a. 1648, f. 14v.

<sup>1950</sup> Percy 1967, p. 676 e integralmente in appendice a p. 677.

<sup>1951</sup> Curzietti 2014, p. 171.

Dai medesimi studi sulle ricevute si è stati in grado di approfondire la documentazione relativa ai due monumenti funebri in bronzo dorato ad opera di Girolamo Lucenti per la cappella della “Santissima Concettione” della chiesa trasteverina di S. Francesco a Ripa<sup>1952</sup>, più tardi ricollocati all’ingresso<sup>1953</sup>. I lavori iniziano nel giugno del 1673 con il monumento della moglie Ortensia, saldato nel dicembre dello stesso anno, e proseguono fino al settembre 1675 per quello del marchese<sup>1954</sup>.

A chiusura della disamina sull’attività di mecenatismo del marchese Tommaso si ritiene necessario citare un particolare non secondario. Nel testamento del 1673 (ma reso noto nel 1679) egli lascia a suo figlio ed erede universale Sigismondo un ciclo di otto arazzi che compongono una “Historia di Romulo e Remo”<sup>1955</sup>.

Anne Rivoallan ha recentemente fatto il punto della situazione su tale serie, iscrivibile a pieno titolo nelle ambizioni del proprietario, fautore dell’integrazione della propria discendenza genovese in ambito romano<sup>1956</sup>. Al momento si è in grado di riconnettere a tale dicitura inventariale solo due cartoni preparatori oggi al Mable Ringling Museum di Sarasota che rappresentano due differenti episodi della leggendaria storia delle origini dell’Urbe<sup>1957</sup>. Questi manufatti sono stati a loro volta messi in relazione dalla critica con altri quattro cartoni per arazzi oggi a Cardiff generalmente attribuiti alla bottega di Rubens con cui condividerebbero il soggetto, ossia la storia di Romolo e Remo, e forse la comune origine all’interno di un grande progetto di committenza, anche se le opere scozzesi sono documentate nel 1650 in una collezione milanese<sup>1958</sup>. Inoltre, la Rivoallan rammenta la vicinanza stilistica a degli schizzi a olio su legno che propongono temi desunti dall’Eneide virgiliana, sostenendo che l’esecuzione di tutti questi prodotti potrebbe essere

---

<sup>1952</sup> *Ivi*, pp. 171-173. La cappella è stata edificata su volontà del marchese, come si evince dal suo testamento (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 36, Olimpius Ricci, vol. 140, f. 369 v).

<sup>1953</sup> Per l’attività e la vita dell’artista si rimanda a Curzietti 2014, note 77 e 78 p. 179 con bibliografia annessa.

<sup>1954</sup> *Ivi*, Documenti 7 e 8 in Appendice C, p. 181.

<sup>1955</sup> Rivoallan 2017, nota 47 p. 133: ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 36, Olimpius Ricci, vol. 140, f. 372v.

<sup>1956</sup> *Ivi*, p. 96. Non è un caso che i Raggi risultino nella Lista d’Oro della Magistratura di Roma dal 1680 al 1759.

<sup>1957</sup> Bottega di Rubens, *La Morte di Turno o Remo sconfigge Acrone*, olio su carta incollata su tela, 303,5x140,3 cm, inv. SN222 e *Remo catturato e condotto di fronte ad Amalio*, olio su carta incollata su tela, 303,5x140,3 cm, inv. SN223 (attualmente sul sito del museo sono attribuiti al fiammingo Thomas Willeboirts). Su queste opere vd.: Jaffé 1983; Jaffé, Cannon-Brookes, 1986, p. 784; McGarth 1997, pp. 120-122 e fig. 95,96; Rivoallan 2017, pp. 96-100 e figg. III.8 e III.9.

<sup>1958</sup> Compaiono nell’inventario del cardinale Cesare Monti. Cfr. McGarth 1997, p. 114 e Rivoallan 2017, note 53 e 54 pp. 114-115 cui si rimanda per la bibliografia.

riconducibile alla mano di Jan Boeckhorst (Munster 1604- Anversa 1668) su modelli di Rubens<sup>1959</sup>.

Secondo la costruzione avanzata dalla studiosa il pittore avrebbe potuto ricevere la commessa di un doppio ciclo di arazzi (uno con le *Storie di Romolo e Remo* e uno con quelle dell'*Eneide*) dal marchese Tommaso durante il suo stanziamento a Roma tra il 1637 e il 1639 come affiliato dei Bentvueghels<sup>1960</sup>. La datazione stilistica agli anni Quaranta e Cinquanta del secolo potrebbe, però, anche permettere di avanzare l'idea, ipotizzata da chi scrive, che forse il marchese abbia preso contatti con l'*entourage* del fiammingo anche in un momento successivo al suo trasferimento a Roma nel 1640.

Indipendentemente dall'esatto momento in cui viene espletata, la commessa all'*atelier* di Rubens denota il gusto prettamente genovese di Tommaso anche nell'ambito dell'arazzeria, contrariamente a quanto accadrà per il nipote cardinale Lorenzo che tenderà ad adeguare le proprie preferenze alla moda romana<sup>1961</sup>.

#### **4.9.2 OTTAVIANO Raggi (1592-1643)**

Ottaviano (fig. 139) nasce il 31 dicembre 1592<sup>1962</sup>, tre anni prima del fratello Tommaso, e viene subito avviato alla carriera ecclesiastica. A differenza di molti suoi contemporanei, egli può vantare una carriera sfolgorante in ascesa continua<sup>1963</sup>: giunto a Roma all'inizio del secolo, nel 1616 è protonotario apostolico, mentre nel 1622 ottiene- o per meglio dire compra-, contando sull'appoggio economico della propria famiglia e su quello politico del cardinal Ludovisi, il chiericato di Camera. Nel 1623 entra nella congregazione dei Riti, mentre dieci anni dopo ottiene la nomina di vicecamerlengo, senz'altro favorito anche dall'attività promossa nei confronti della carestia del 1630. Inoltre, negli anni in cui il fratello siede nel Senato genovese, Ottaviano svolge un ruolo di mediatore fra la potenza

---

<sup>1959</sup> Rivoallan 2017, p. 97 per alcuni esempi. Per l'identità dell'esecutore delle varie opere elencate cfr. ancora *ivi*, nota 56 p. 115.

<sup>1960</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>1961</sup> *Ivi*, p. 103. Per Lorenzo cfr. oltre par. 4.9.4. Si noti ancora una volta il legame stretto tra Rubens e Grechetto anche nella condivisione dei committenti.

<sup>1962</sup> Sulla vita di Ottaviano cfr.: Siri 1652, pp. 43-44, 104-105 e 433; Gualdo Priorato 1659, O6 (sesta vita sotto la lettera O) *Ottaviano Raggi Cardinale*; Cardella 1763, pp. 6 e 7; Moroni 1852, pp. 154-155; Gauchat 1935, p. 24, n. 49; Galassi 1992; Boccardo 2004c, p. 321; Mazzetti di Pietralata 2006, pp. 128-132; Brunelli 2016; Pizzorno 2018, pp. 125-133 e 405-428 *passim*. I passi successivi della biografia del cardinale sono tratti da queste fonti.

<sup>1963</sup> Boccardo 2004c, p. 321 con bibliografia annessa.

filospagnola di Genova e quella filofrancese della Roma barberiniana<sup>1964</sup>. Nel 1641 ottiene la porpora cardinalizia<sup>1965</sup>. Durante la guerra di Castro opera in modo da convogliare gli sforzi dei suoi tre parenti, il fratello e i due nipoti, in una coalizione familiare<sup>1966</sup>. E', difatti, lo stesso Ottaviano a indire il processo contro il Duca di Parma<sup>1967</sup>, reo di non aver pagato gli interessi ai contraenti del Monte Farnese. L'editto contro Odoardo Farnese, emanato il 26 settembre 1641<sup>1968</sup>, ammonisce, pena la scomunica, sulla possibilità di prestare soccorso al Duca e al suo esercito; gli verrà riconfermato un mese dopo, il 25 ottobre, con un nuovo *ultimatum*<sup>1969</sup>. Pur avendone preso parte in principio, in realtà Ottaviano dal 1642 non partecipa più in modo diretto al conflitto. Nel suo ultimo anno di vita (1643)<sup>1970</sup>, difatti, soggiorna da aprile a dicembre in Corsica in qualità di vescovo di Aleria<sup>1971</sup>.

La morte sopraggiunge il 31 dicembre del 1643, dopo un breve rientro a Roma a seguito di una sosta nella terra natia<sup>1972</sup>. Viene sepolto nella Chiesa romana del Gesù e i suoi funerali, tenutisi il 2 gennaio del 1644, sono descritti nel diario di Giacinto Gigli<sup>1973</sup>. Il cenotafio è realizzato su commissione di suo fratello Tommaso per duecentosettanta scudi da Domenico Marconi<sup>1974</sup> e l'iscrizione tombale è opera del nipote Lorenzo<sup>1975</sup>.

Oltre a essere il dedicatario di un'epistola posta a proemio delle *Storie* di Pietro Giovanni Capriata, già citata a proposito della galleria di antenati di famiglia<sup>1976</sup>, il cardinale viene menzionato per il suo intervento politico e il buon giudizio nel primo libro del terzo tomo

---

<sup>1964</sup> Cfr. a riguardo Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 8942, f. 25r. Nel volume sono raccolte le lettere del cardinale degli anni 1641-1643.

<sup>1965</sup> Marengo 2020a, p. 239. Vd. anche Galassi 1992 e Mazzetti di Pietralata 2006, pp. 128-132.

<sup>1966</sup> Gualdo Priorato 1658, p. 236: "Papa Urbano, che frà l'altre parti degne di gran principe fù incomparabile verso quelli, che lo servivano bene, dichiarò più volte, che con trè Raggi egli sostentava la guerra, intendendo di Monsignor Lorenzo Tesoriere, che fù poi fatto Cardinale, del Sig Gio: Battista in Genova, e del Marchese Zio d'ambidue in Civita Vecchia, i quali si davano le mani frà di loro". Il racconto dettagliato dell'impresa e del tragitto delle soldatesche da Civitavecchia è riportato nella biografia del nipote Lorenzo (*Ivi*, pp. 226-227).

<sup>1967</sup> Boccardo 2004c, p. 321 e Cicerchia 2010, pp. 147-148.

<sup>1968</sup> Cicerchia 2010, pp. 147-148.

<sup>1969</sup> *Ibid.*

<sup>1970</sup> Pizzorno (Pizzorno 2018, p. 132) sottolinea come l'anno 1643 sia un anno importante per i genovesi attivi nell'ambito barberiniano: alla morte di Ottaviano Raggi si accompagnano il conferimento del titolo di Tesoriere al nipote Lorenzo Raggi, il cardinalato per Vincenzo Costaguti *junior* e l'ottenimento del Chiericato di Camera per Giovanni Girolamo Lomellini.

<sup>1971</sup> Cardella 1763, VII, p. 7.

<sup>1972</sup> *Ibid.*

<sup>1973</sup> Gigli 1958, pp. 239-240.

<sup>1974</sup> Cfr. Curzietti 2014, Documento 2 in appendice B, p. 180.

<sup>1975</sup> Cardella 1763, VII, p. 7.

<sup>1976</sup> Vd. *supra* par. 4.9.1.

del *Mercurio* di Vittorio Siri (1652). L'autore riporta il discorso tra il papa Urbano VIII e Ottaviano in occasione dell'ambasceria francese in Vaticano per la restituzione del ducato di Castro<sup>1977</sup>. Qualche pagina dopo Ottaviano è riproposto come colui che tenta di aggiustare il tiro del papa e le pretese del duca, pur presentandosi ovviamente maggiormente interessato nei confronti delle pretese del primo<sup>1978</sup>. Nel medesimo tomo Ottaviano compare ancora una volta nel documento di scomunica contro il duca redatto il 22 giugno del 1643<sup>1979</sup>.

L'interesse del cardinale per le manifestazioni artistiche si palesa nel suo inventario, redatto il 28 aprile del 1644 a Roma, nel Palazzo di piazza Capranica<sup>1980</sup>, abitazione in affitto alla famiglia dal 1632 per cinquecento scudi all'anno<sup>1981</sup>. Mentre nella cappella privata compaiono esclusivamente paramenti e oggetti sacri, molto più interessante è la descrizione delle opere d'arte nelle varie stanze attigue. Purtroppo, l'identificazione di quest'ultime risulta estremamente difficile per la mancanza di misure e soprattutto di attribuzioni. Tra le tele, tuttavia, spicca una *Historia d'Orfeo, che suona il violino*- un quadro estremamente importante per dare il nome a uno dei vani della residenza di Ottaviano-, un soggetto molto di moda in ambito genovese<sup>1982</sup>, particolarmente affrontato dai fiamminghi e dagli ambienti vicini a Castiglione<sup>1983</sup>. Le tematiche ricercate di alcune tele potrebbero far pensare a un particolare interesse del cardinale per i soggetti di storia antica (*Cesare con la testa di Pompeo, Il suicidio di Catone, Lucrezia, La carità romana, Marcantonio e Cleopatra, Il suicidio di Porzia romana*)<sup>1984</sup>, alcuni dei quali intessuti di quella matrice neostoica non lontana da quella del ciclo di casa Giustiniani, e per il caravaggismo, forse di matrice napoletana (*Coronazione di spine, Flagellazione, san Giovanni Battista "che lega una croce", Cena in Emmaus, san Gerolamo, "Povero, che mangia", Eraclito e Democrito*)<sup>1985</sup>. Dopotutto, la vicinanza col cardinal Giustiniani, suo conterraneo, è testimoniata anche dal

---

<sup>1977</sup> Siri 1652, pp. 43-44.

<sup>1978</sup> *Ivi*, pp. 104-105.

<sup>1979</sup> *Ivi*, p. 433.

<sup>1980</sup> ASR, *Notai AC*, vol. 5405, f. 364 e ss. Sull'argomento cfr. Mazzetti di Pietralata 2006, in particolare pp. 128-132 e l'appendice documentaria pp. 141-142. Si ringrazia la studiosa che ha spontaneamente e gentilmente inviato il pdf del suo contributo più volte citato in queste pagine.

<sup>1981</sup> Come stabilito nel contratto di affitto ASR, *Notai AC*, vol. 5407, f. 383 e ss. Alla morte del fratello, l'affittuario diventa Tommaso, che a sua volta subaffitta i locali al nipote Lorenzo.

<sup>1982</sup> Vd. paragrafi 2.4 e 2.5.

<sup>1983</sup> Cfr. Mazzetti di Pietralata 2006, p. 131.

<sup>1984</sup> *Ibid.*

<sup>1985</sup> *Ibid.*

pittore Joachim Von Sandrart, il quale nel suo *Lebenslauf* dopo il primo volume della *Academia Todesca* ricorda che Ottaviano, presentatogli da Vincenzo, avrebbe particolarmente apprezzato un ritratto in veste di cavaliere di un non meglio specificato membro della famiglia Raggi<sup>1986</sup>. Il pittore si serve di parole benigne nel tratteggiare le caratteristiche d'animo del cardinale, sottolineando che grazie a lui sarebbe stato introdotto nella cerchia barberiniana. Tale incontro sarebbe avvenuto, secondo Cecilia Mazzetti di Pietralata, entro l'estate del 1635, forse tra il 1632 e il 1634<sup>1987</sup>. La studiosa riporta l'attenzione sul fatto che il tedesco proprio in quel periodo licenzia *Il suicidio di Catone* e *Il buon samaritano*, soggetti che trovano riscontro nell'inventario di Ottaviano. La

140. Anton Maria Vassallo (attr.) e Mario Nuzzi detto de' Fiori, *Ritratto del Cardinale Ottaviano Raggi*, olio su tela, coll. privata



notizia purtroppo può condurre solo a delle affascinanti supposizioni, perché il documento inventariale fornisce notizie troppo scarse per una più precisa identificazione delle opere<sup>1988</sup>. L'unico dipinto di cui è indicata la provenienza, una *Samaritana* dall'eredità del cardinal Del Monte, potrebbe essere stato un dono<sup>1989</sup>, e forse simbolo di un legame tra le due figure. Ottaviano riserva una particolare passione al mobilio, lasciato al fratello Tommaso e in minima parte al nipote Lorenzo, cui verrà assegnata, da buon ecclesiastico, la libreria<sup>1990</sup>. Del cardinale si conserva anche il testamento nuncupativo dell'11 febbraio 1643<sup>1991</sup>. Con questo egli intende destinare diverse somme di denaro a compagnie religiose e per la memoria

<sup>1986</sup> Per l'episodio integrale vd. Von Sandrart ed. 1925, p. 29.

<sup>1987</sup> Mazzetti di Pietralata 2006, pp. 128, 134 e nota 34 p. 146.

<sup>1988</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>1989</sup> *Ibid.*

<sup>1990</sup> *Ivi*, p. 133: ASR, *Segretari e Cancellieri RCA*, vol. 1547, f. 849. L'eredità dello zio viene ottenuta da Lorenzo solo nel 1644.

<sup>1991</sup> *Ivi*, pp. 129-130: ASR, *Segretari e Cancellieri RCA*, vol. 1546, f. 4 e ss. (una copia è in Archivio di Stato di Roma, *Notai AC*, vol. 5405).

funebre della parente Suor Maria, a completamento dei doni ad amici e parenti di quadri della propria collezione<sup>1992</sup>.

Non potendo rammentare particolari e significativi episodi di mecenatismo e committenza da parte di Ottaviano, in questa sede ci limitiamo a segnalare le principali effigi che lo ritraggono: il ritratto di Bernardo Strozzi della quadreria del fratello Tommaso o del nipote Giambattista, datato da Maria Clelia Galassi al 1622 e in collezione Zerbone a Genova<sup>1993</sup>; la tela del Castiglione (fig. 136) già alla galleria romana *Old Masters Painting Giacometti*<sup>1994</sup>; il quadrono ora in collezione privata di Anton Maria Vassallo e Mario dei Fiori in *pendant*



141. Anton Maria Vassallo (attr.), *Ritratto del Cardinale Lorenzo Raggi*, olio su tela, coll. privata

con quello del nipote Lorenzo (figg. 140 e 141), provenienti entrambi dalla quadreria di Giovan Battista Raggi<sup>1995</sup>. Ottaviano (fig. 140) è seduto accanto a un vaso di fiori, probabile frutto del pennello di Mario Nuzzi, dietro cui si scorge l'arma della famiglia Raggi. Egli è collocato all'interno di un sontuoso palazzo che si apre su un cortile con sculture e architetture classiche. Lorenzo (fig. 141) è, invece, colto in piedi mentre, alle sue spalle sulla destra, è rappresentata in lontananza la Lanterna di Genova. A sinistra, un ampio e

<sup>1992</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>1993</sup> P. Boccardo e A. Orlando in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 80 pp. 344-345 per la possibile provenienza dalla quadreria di Tommaso; Marengo 2020a, fig. 10 p. 240 per l'ipotesi di indentificazione tra i beni di Giambattista. Il dipinto è stato per anni erroneamente ritenuto il ritratto di Ottaviano da Cremona a causa di un equivoco sulla scritta poco leggibile.

<sup>1994</sup> Vd. *supra* par. 4.9.1 per la questione dell'identificazione del personaggio.

<sup>1995</sup> I dipinti sono registrati nell'inventario *post mortem* del 1658 di Giovan Battista Raggi (Boccardo 2004c 2004, nn. 1 e 2 p. 325). Per entrambi vd: Petrucci 2008, II, pp. 279-280 e 485, con un'attribuzione al pittore umbro Guido Ubaldo Abbatini, attivo presso il Cavalier d'Arpino e poi il Bernini; A. Orlando per asta Boetto, Genova, 23-24 febbraio 2009, lotto 68 (come Anton Maria Vassallo); Orlando 2010, pp. 192-193; *Ead.* 2012, pp. 166-167; *Ead.* 2018a, nota 101 p. 52; Marengo 2020a, pp.239-241 e nota 33 p. 243. Recentemente Anna Orlando (2018c, nota 101 p. 52) si è proposta di ritornare sull'attribuzione di questi dipinti al Vassallo per la loro romanità evidente, che "sarebbe oggi forse da intendere non tanto come prova di un soggiorno romano del Vassallo, quanto di una diversa paternità".

svolazzante tendaggio rivela delle colonne salomoniche di fronte alle quali un pappagallo e una scimmia, insolito inserimento esotico nella ritrattistica cardinalizia, sembrano celare un *rebus* sotto il loro dialogo silenzioso<sup>1996</sup>.

C'è la possibilità, inoltre, che il "ritratto del q. Cardinale quando era abbate", citato sempre nell'inventario di Giovan Battista Raggi del 1658, sia da identificarsi, forse, nell'effigie di Ottaviano dipinta da Strozzi e oggi in collezione Zerbone<sup>1997</sup>. Più problematico è, invece, l'altro religioso non meglio identificato della medesima collezione, "ritratto del q. Cardinale mentre era Tesoriere", che andrebbe forse riferito al nipote Lorenzo. Se così fosse, tuttavia, ci sarebbe un *quondam* di troppo dal momento che nel 1658 questi è ancora in vita<sup>1998</sup>.



142. G. Piccini, *Giovanni Battista Raggi*, incisione tratta da G. Gualdo Priorato, *Scena d'huomini illustri*, Venezia 1659

#### **4.9.3 GIOVAN BATTISTA Raggi (1613-1657)**

"Primogenito della casa e ricchissimo più di ogni altro"<sup>1999</sup>, Giovan Battista (fig. 142) nasce nel 1613 da Giovanni Antonio ed Elena Imperiale<sup>2000</sup>. Il padre muore il 13 marzo 1625 al seguito della delegazione pontificia in Spagna sotto il cardinal Barberini. Il legame particolare di questo ramo della famiglia con Roma, già evidenziato dai contatti paterni con la corte del papa, si spiega ancor di più alla luce dell'educazione del giovane, che viene allevato dagli zii, in particolare dal marchese Tommaso.

<sup>1996</sup> La scimmia incatenata allude, forse, al ruolo di difesa della Fede cristiana e di Inquisitore di Stato nel 1637 del Cardinal Lorenzo (cfr. A. Orlando per asta Boetto, Genova, 23-24 febbraio 2009, lotto 68).

<sup>1997</sup> Marengo 2020a, p. 241.

<sup>1998</sup> *Ibid.*

<sup>1999</sup> Così è indicato nell'intestazione del suo inventario *post mortem* (Archivio di Stato di Genova, Notaio Giuseppe Celesia, 4 novembre 1658).

<sup>2000</sup> La sua biografia è narrata, non senza un tono celebrativo, in Gualdo Priorato 1659, G17 (diciassettesima e ultima delle vite sotto la lettera G), *Gio: Battista Raggio*. Le notizie qui riportate sono tratte perlopiù da quest'ultima e da: Boccardo 2004c; Boccardo, Orlando 2004b; Marengo 2020a, p. 240 con annessa bibliografia.



Durante la guerra che coinvolge lo Stato della Chiesa e i Principi Collegati per il predominio e l'annessione dei territori di Castro, Giovan Battista viene fatto da Urbano VIII Mastro di Campo. Egli provvede all'arruolamento di un terzo della fanteria e al sostentamento dell'esercito, rifornendo gli uomini di viveri e munizioni. Proprio per l'appoggio incondizionato ai Barberini, la Repubblica conduce un'attenta inchiesta sulla famiglia, conclusasi con una serie di arresti e condanne e un fermo carcerario per lo stesso Giovan Battista<sup>2001</sup>, cui fa seguito un'immediata risposta a favore dei Raggi da parte dello Stato della Chiesa<sup>2002</sup>.

Nel 1648 ottiene dal fratello Lorenzo l'enfiteusi perpetua dei beni della badia cistercense di Santa Maria di Tiglieto<sup>2003</sup>: i territori di famiglia si estendono così notevolmente tra Liguria e Piemonte con l'aggiunta delle terre annesse all'abbazia<sup>2004</sup>.

In patria Giovan Battista è acclamato come Generale delle galee- e in tale veste viene ricevuto nel 1653 dalla corona spagnola- e come senatore della Superba, incarico che riveste fino alla morte, sopraggiunta in occasione della peste del 1657.

La rete di conoscenze e di interessi intorno al marchese è ampiamente dipanata dal ritrovamento da parte di chi scrive dei suoi Luoghi di Monte del 22 agosto 1644 rogati presso il notaio Plebano Rufino<sup>2005</sup>, il cui nome compare spesso tra gli atti notarili del Castiglione e della famiglia Raggi a Roma. Nell'elenco compaiono, tra gli altri, i nomi celebri degli Spinola (i famigliari di Giovan Battista Spinola con azioni in oro all'8%), dei Durazzo, dei Giustiniani, dei Doria, dei Cattaneo, dei Brignole (le figlie e le nuore del senatore Anton Giulio Brignole Sale), degli Imperiale, dei Pallavicini (in particolare Ansaldo Pallavicini). I documenti rappresentano, dunque, un affondo sugli interessi economici e azionari dell'aristocrazia genovese in ambito romano.

Il ruolo che il marchese svolge nel mondo della committenza artistica non è di minor conto: è, difatti, attestato come collezionista e mecenate. Già nel marzo 1637, quando abita in affitto il palazzo Fieschi accanto alla cattedrale di Genova, il suo nome rientra in una causa

---

<sup>2001</sup> Pizzorno 2018, pp. 353-354.

<sup>2002</sup> *Ivi*, pp. 354 e ss.

<sup>2003</sup> Archivio Salvago Raggi, inv. 270, "Pandetta seconda di scritture de beni, interessi e differenze de confini della Badia di Santa Maria del Tilieto dell'anno 1642": 1648, 28 marzo (per l'importo di scudi romani 1100).

<sup>2004</sup> Parone 2004, p. XLII e nota 186 e pp. XLVIII e ss. con nota 216.

<sup>2005</sup> Inediti: ASR, Notai R. C. A., *Plebanus Rufinus*, vol. 1547, 22 agosto 1644, ff. 214r-218r e ff. 212r-213v. (Vd. Appendice Documentaria nn. 2.1 e 2.2).

intentata contro il pittore Domenico Fiasella<sup>2006</sup> e generata dal sospetto che una delle opere vendutagli dall'artista sia una mera copia e non un originale. Vincenzo Malò e Luciano Borzone, chiamati a dare il proprio giudizio sulla pittura incriminata, la giudicano una copia e costringono il Fiasella a rimborsare l'acquirente<sup>2007</sup>.

Nel giugno del 1637 Giovan Battista acquista dalla vendita dei beni del duca d'Alcalà<sup>2008</sup>, morto improvvisamente a Villach, otto opere, tuttavia non di facile identificazione. Se si sfogliano i documenti dell'asta, risultano meglio descritte solo alcune pitture, come "Un quadro de un milagro de una Santa del Pintor Carauagio", "Un quadro di San Lorenzo del Titiano", mentre altre sono sinteticamente riportate, come nel caso di tre tele di "Bambocio" o di un "Otro quadro grande de la Istoria de moisem"<sup>2009</sup>. A ben guardare, non tutti questi quadri sono presenti nell'inventario Raggi del 1658, ma risultano invece tra i beni della corte di Filippo IV. Il dipinto ritenuto di Caravaggio, forse il *Miracolo di santa Margherita*- in realtà di Serodine-, è documentato nelle mani del re di Spagna<sup>2010</sup>, mentre alcune opere di Peter Van Laer detto il Bamboccio e un grande quadro del Lanfranco raffigurante un ritrovamento di Mosé nell'inventario *post mortem* di Giovan Battista Raggi possono con molta probabilità essere identificati come provenienti dai beni del duca d'Alcalà<sup>2011</sup>. Se ne deduce che una porzione dei quadri acquistati sia rimasta a Genova nella collezione di famiglia, mentre l'altra abbia preso direttamente la via per la Spagna.

Il Soprani cita anche il ritratto di Giovan Battista<sup>2012</sup> tra i tre riportati come casi esemplari nella biografia di Castiglione, ritenendolo uno dei massimi esempi dell'eccellenza dell'artista in questo ambito ("fu primissimo in ogni genere di pittura, eccolo anco mirabile ne' ritratti. Oh quanti di questi ne potrei addurre, mentre grande numero ne colori, & al vivo talmente li portò, che niente più si potrebbe in essi desiderare"<sup>2013</sup>). Si è ritenuto

---

<sup>2006</sup> Boccardo 2004c, p. 323.

<sup>2007</sup> Sull'episodio cfr. Belloni 1975, pp. 166-167 e Manzitti 2015, p. 34 nota 166.

<sup>2008</sup> Sul duca d'Alcalà cfr. Brown-Kagan 1987, pp. 231-255.

<sup>2009</sup> Cfr. Burke 1984, II, pp. 9-13 e in particolare p. 12.

<sup>2010</sup> Cfr. Vannugli 1996, p. 6.

<sup>2011</sup> Per la questione cfr. approfonditamente Boccardo 2004c, pp. 323-324. Sull'opera di Lanfranco vd. *ivi*, p. 325: "un quadro di 8 e 10 del Cavaglier Lanfranco, Historia di Mosè nella culla lire 150".

<sup>2012</sup> Soprani 1674, p. 224 e Soprani, Ratti 1768, tomo I, p. 311. Soprani nel 1674 a p. 224 scrive entusiasticamente: "Osservate dunque quello dell'Eminentissimo Lorenzo Cardinal Raggi, quello del fu Signor Gio: Batta Raggi fratello di detto Eminentissimo, e per terzo quello dell'Eccellentissimo Marc'Aurelio Rebuffo, che son certo resterete paghi, ne vi potrà cadere in pensiero, che dalla veduta di questi non ne abbi ciascheduno a restar totalmente sodisfatto".

<sup>2013</sup> *Ibid.*



143. Ludovico Antonio David, *Ritratto di armigero*, Il metà del XVII secolo, olio su tela, Milano, collezione privata

erroneamente che il dipinto ricordato dal biografo sia quello della collezione di Angelo Costa (fig. 143)<sup>2014</sup>.

L'identificazione del personaggio, proposta dal Meroni<sup>2015</sup>, si è basata sulle somiglianze con il ritratto inciso da Giacomo Puccini per la biografia di Galeazzo Gualdo del 1659 (fig. 142). L'opera, dal 2000 in collezione privata milanese col titolo di *Ritratto di armigero*, è in realtà frutto del pennello del ticinese Ludovico Antonio David, come argutamente riconosciuto da Roberto Longhi, che rammenta un ritratto firmato dal pittore già sul mercato antiquario londinese<sup>2016</sup>. È da sottolineare che il ritratto del Grechetto tanto lodato dal Soprani, comunque, non

compare tra i diciannove quadri del pittore all'interno dell'inventario *post mortem* del marchese<sup>2017</sup>.

Il particolare legame con questo membro della famiglia Raggi da parte di Giovanni Benedetto è segnalato dal fatto che il 15 febbraio 1646 Giovan Battista è padrino di battesimo, assieme a Livia moglie di Gaspare Baciadonne, di Livia Maria, figlia del pittore, nel documento redatto in seguito alla cerimonia in San Giacomo di Carignano<sup>2018</sup>.

Chi scrive ha riscontrato che il 19 aprile 1648 egli è destinatario di due procure inedite<sup>2019</sup>, una da Giovanni Benedetto col fratello Salvatore e l'altra, sempre dal Castiglione, ma con

<sup>2014</sup> Standing 1982, p. 393-394: vengono riportate le misure, 152x104 cm, e un'eventuale datazione agli anni 1648-1651.

<sup>2015</sup> Meroni 1973, II, p. 33 ma soprattutto *Id.* 1975, III, n. 9 pp. 32-33.

<sup>2016</sup> Orlando 2001a, cat. LII, p. 170 e figg. 21, 134 con bibliografia. Per Ludovico Antonio David, attivo a Roma e a Venezia nel secondo Seicento, vd., con bibliografia precedente: *I David* 2004; Capelli 2007; Fossaluzza 2008 e 2012.

<sup>2017</sup> Vd. oltre in questo paragrafo.

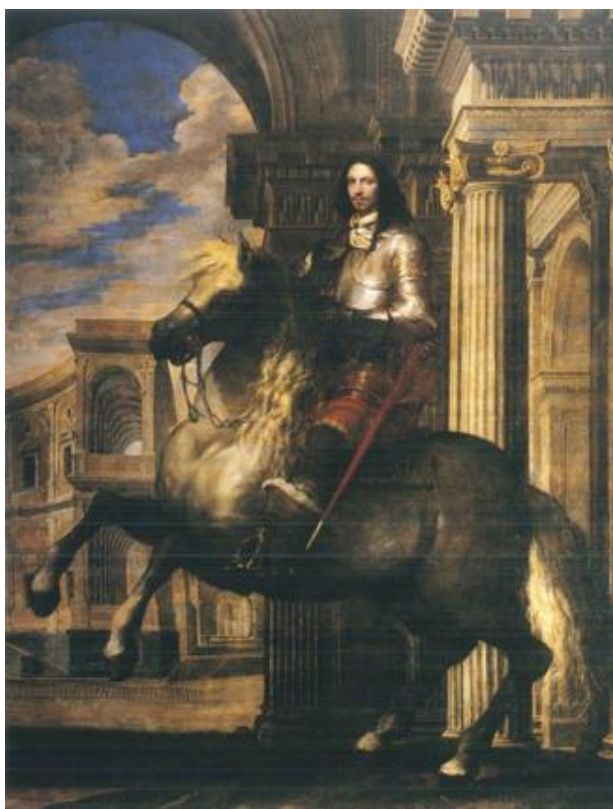
<sup>2018</sup> Alfonso 1972, p. 44.

<sup>2019</sup> Inediti. Per il primo documento: ASR, 30 *Notai Capitolini, Hilarius Paradisus*, aprile 1648, ufficio 7, 19 aprile 1648, ff. 339r-340r. Appendice documentaria n. 1.2. Per il secondo documento: ASR, 30 *Notai Capitolini, Hilarius Paradisus*, aprile 1648, ufficio 7, 19 aprile 1648, ff. 338r-v. Appendice documentaria n. 1.3.

la moglie Maddalena, per esigere i frutti degli investimenti dei suddetti. Nel secondo documento si esplicita che a Giovan Battista è data facoltà di affittare una porzione della casa che Grechetto ha ottenuto in dote dalla moglie in Caruggio Parmeggiano presso la parrocchia di Santo Stefano<sup>2020</sup>.

Estremamente nota è la straordinaria raccolta di dipinti di Giovan Battista descritta nel più volte citato inventario *post mortem* redatto il 4 novembre 1658 a Genova nella sua casa “vicino la chiesa dei Banchi” dal notaio Giuseppe Celesia<sup>2021</sup>.

144. Anton Maria Vassallo e Viviano Codazzi (?), *Ritratto di Giovan Battista Raggi (?) a cavallo*, olio su tela, Genova, collezione “Il Secolo XIX”



Prima di passare ai beni inventariati, occorre ricordare che egli intrattiene rapporti solidi con altri collezionisti: Ann Percy riporta all’attenzione degli studiosi che un quadro di Guido Reni è donato da Giovan Battista al messinese Don Antonio Ruffo, Principe della Scaletta<sup>2022</sup> (“S. Giuseppe che tiene in mano un legno fiorito e nell’altra un libro”)<sup>2023</sup>, nella cui galleria compaiono opere dei maggiori artisti dell’epoca<sup>2024</sup>. Standing riporta erroneamente questo dato, scrivendo che il quadro donato sia di Castiglione<sup>2025</sup>.

Come di moda nell’ambito genovese, la collezione di Giovan Battista vanta

<sup>2020</sup> Cfr. paragrafo 4.3.

<sup>2021</sup> ASGe, *Notaio Giuseppe Celesia*, 4 novembre 1658 e parzialmente pubblicato in Belloni 1988, pp. 149-151 e in Boccardo 2004c, pp. 325-326.

<sup>2022</sup> Percy 1967, p. 676, nota 22.

<sup>2023</sup> Ruffo 1916, p. 307.

<sup>2024</sup> *Ivi*, pp. 304 e ss. Ruffo possiede anche due quadri di Castiglione: una “Madonna col Crocefisso”, presente nell’inventario del 1678, mandata da Roma dall’abate don Flavio Ruffo (*ivi*, p. 36) e uno di 5x4 palmi con “molta caccia, una piramide di marmo antico con sue figurate di mezzo rilievo di chiaro scuro, e nel mezzo una donna che dà latte ad un bambino ed un vecchio nudo che le sta vicino, ottengono con figurette di 3 palmi circa” *ivi*, p. 308).

<sup>2025</sup> Standing 1982, p. 393.

opere di fiamminghi (soprattutto Van Dyck, de Wael, Malò)<sup>2026</sup>, ma anche di italiani, sia contemporanei (Reni, Guercino, Strozzi, Scorza, Vassallo), sia del secolo precedente (Veronese e Bassano *in primis*, oltre a Barocci e Pordenone)<sup>2027</sup>. Tra questi, del Vassallo, in collaborazione con Viviano Codazzi o uno specialista di architetture a lui vicino come Filippo Gagliardi, è il probabile *Ritratto di Giovan Battista a cavallo*, ora nella collezione “Il Secolo XIX” di Genova<sup>2028</sup> (fig. 144). Il dipinto, reso noto nel 2004 ed esposto alla mostra *L’Età di Rubens*, potrebbe essere quel “ritratto del signor Gio. Batta a cavallo grande” presente nell’inventario del 1658 e forse visto dal Ratti, che lo cita con un’attribuzione al Van Dyck, nel palazzo di Giulio Raggi in via del Campo un secolo dopo<sup>2029</sup>.

Quest’ultimo non è l’unico ritratto di famiglia presente nella quadreria inventariata nel 1658: si sono già citati il “Ritratto grande dell’Eminentissimo Cardinale Ottaviano” (fig. 140) e il “Ritratto grande dell’Eminentissimo Cardinale Lorenzo” (fig. 141), così come il “ritratto del q. Cardinale quando era abate” e il “ritratto del q. Cardinale mentre era Tesoriere”, di cui si sono evidenziate le problematiche<sup>2030</sup>. Inoltre, risultano elencati un “Ritratto del quondam Giacomo grande”, non corrispondente a quello più noto dipinto da Strozzi nel 1618 (fig. 134), e un ritratto del “q. Gio Antonio di palmi 5 e 5” insieme a un piccolo ritratto dello stesso Giovan Battista (“del q. Gio. Batta”)<sup>2031</sup>. È possibile che il committente di questo nucleo di ritratti sia lo stesso testatore<sup>2032</sup>.

Il carattere erudito della collezione si può evincere dalla presenza di quattro dipinti di Luciano Borzone, pittore colto e letterato, alcuni dei quali dal soggetto ricercato: “Pittore che dipinge una donna” (*Apelle ritrae Campaspe* di ubicazione ignota), “Cavaliere che medica un altro” (ovvero un Buon Samaritano), “San Gio[vanni] Batt[ist]a”, “Judith con testa d’Oloferne” (attualmente in collezione privata)<sup>2033</sup>. A questi si accostano due tele, “Una

---

<sup>2026</sup> Cfr. Orlando, Santamaria 2018, p. 172. Limitata appare la presenza di pittori genovesi, eccezion fatta per il Castiglione, probabilmente per l’influenza nelle sue tele del contesto romano (Lamera 1990a, p. 30).

<sup>2027</sup> Alcune di queste opere sono state rintracciate e descritte nelle schede redatte da vari studiosi in *L’Età di Rubens* 2004, catt. 84-94 pp. 352-373.

<sup>2028</sup> P. Boccardo e A. Orlando in *L’Età di Rubens* 2004, cat. n. 83 pp. 350-351.

<sup>2029</sup> Ratti 1766, p. 208. Per la possibile provenienza della tela si rimanda a P. Boccardo e A. Orlando in *L’Età di Rubens* 2004, cat. n. 83 pp. 350-351.

<sup>2030</sup> Cfr. paragrafi 4.9.1 e 4.9.2.

<sup>2031</sup> Boccardo 2004c, p. 323; Marengo 2020a, p. 241 con bibliografia.

<sup>2032</sup> Marengo 2020a, p. 241.

<sup>2033</sup> Per questi dipinti vd. Manzitti 2015, p. 40 con bibliografia e cat. A87 p. 201 per *Apelle ritrae Campaspe*. Per la *Giuditta con la testa di Oloferne*, citata nell’inventario come una “Sopraporta di 5 e 4 Judith con testa d’Oloferne del Borzone” vd., con bibliografia precedente, A. Orlando in *L’Età di Rubens* 2004, cat. 85 pp. 354-355 e Manzitti 2015, cat. A50 pp. 181-182.

tempesta del Borzone, Un'altra simile del detto", da ascrivere, secondo Anna Manzitti, al figlio Francesco Maria Borzone, specialista di marine<sup>2034</sup>.

Ma per noi è importante ricordare che la quadreria di Giovan Battista Raggi contiene probabilmente il più alto numero di opere del Grechetto per un singolo collezionista: ben diciannove quadri, molti dei quali non sono ancora stati riconosciuti, nonostante la presenza di descrizioni nel documento inventariale, eppur sommarie, e di dimensioni e stime che possano aiutare in una ricostruzione plausibile della collezione del genovese.

Sono presenti:<sup>2035</sup> una "sopraporta" (n. 9); due quadri di 3 e 4 e mezzo "con uomo a cavallo et utensilij" (n. 17) e "con pecore e utensilij" (n. 18); quattro "prospettive"-, "Figure con satiri" (n. 19), "Alcune pecore" (n. 20), "Bagni con figure" (n. 93), "Tempio con satiri offerenti" (n. 126) (fig. 117)<sup>2036</sup>-; una tela di palmi 8 per 6 raffigurante "La divisione di Lot e Abramo" (n. 23); un quadro 5 per 6 con "Figure a cavallo e pecore che bevono" (n. 32); uno 4 per 5 "Una figura et animali" (n. 35); tre "favole" -"Orfeo" (n. 24), "Giove che nomina gli animali" (n. 49)<sup>2037</sup>, "Il corvo con li animali" (n. 50) (una delle ultime due forse fig. 99)-; uno di 2 palmi e mezzo per 3 e mezzo "figura di vecchio a cavallo con pecore et altri utensili" (n. 85); uno simile "figura di donna a cavallo et animali" (n. 86); una storia di Rachele e

---

<sup>2034</sup> Manzitti 2015, p. 40.

<sup>2035</sup> La numerazione progressiva non è dell'inventario originale, ma aggiunta nella trascrizione in Boccardo 2004c, pp. 326-327 per aiutare la consultazione e qui riportata.

<sup>2036</sup> Si tratta con molta probabilità del *Capriccio architettonico con una processione di Baccanti* passato all'asta Sotheby's di Londra il 4 luglio 2013 come lotto 219 e precedentemente in una collezione privata genovese. La prima identificazione con l'opera dell'inventario Raggi si deve a Federica Lamera (*Processione bacchica al tempio di Pan* in Lamera 1990a, p. 33), che lo ritiene opera di collaborazione con Viviano Codazzi, anche se oramai la tela risulta ascritta a Filippo Gagliardi delle Prospettive. Vd. paragrafo 4.4 e fig. 117 e scheda n. A26.

<sup>2037</sup> Giovanna Rotondi Terminiello in *Il Genio* 1990, cat. 8 pp. 107-108 ipotizza di riconoscere questa tela, venduta alla "callega" del 1659, nel *Giove con gli uccelli* di collezione Durazzo Pallavicini. L'opera, tuttavia, sarebbe entrata in collezione Durazzo molto più tardi, solamente il 1 aprile del 1721 assieme ad altri dipinti acquistati da Giacomo Filippo II, e con il titolo "Bestie con figura di Giove". Per E. Sposato-Friedrich (2014, pp. 58-64), il *Giove con gli uccelli* Durazzo sarebbe la tela de "Il corvo con gli animali". Vd. paragrafo 4.3. e fig. 99.



145. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Baccanale*, 1647-1650, olio su tela, Torino, Galleria Sabauda, inv. 340

Giacobbe di 7 per 10 (n. 88); uno con soggetto “Due donne e un satiro”(n. 90) (fig. 145)<sup>2038</sup>; un “tondo in rame del Grechetto”(n. 127)<sup>2039</sup>; “Un simile favola di Io” (n. 128)<sup>2040</sup>.

Una porzione della collezione è spedita a Roma due giorni dopo la redazione dell’inventario, il 6

novembre 1658, a bordo della galera *Diana*<sup>2041</sup>. E’ diretta alla dimora romana del fratello, il cardinal Lorenzo Raggi<sup>2042</sup>. In queste carte non viene data, tuttavia, dei dipinti una descrizione sufficiente a poterli identificare<sup>2043</sup>: ad esempio vengono nominati nella cassa n. 1 “n. 42 Due piccoli de Greghetto [...] Cinque bislonghi di Paolo e due del Greghetto”<sup>2044</sup>. Una migliore possibilità di identificazione rimane, tuttavia, per l’altra porzione di dipinti, quella venduta alla “callega” il 22 gennaio 1659, di cui viene redatto un elenco dei quadri acquistati e dei rispettivi compratori, del quale possediamo due versioni simili<sup>2045</sup>.

<sup>2038</sup> Si tratta del *Baccanale* ora alla Galleria Sabauda di Torino (fig. 147), acquistato alla “callega” del ’59 da Gio. Luca Durazzo e pervenuto nel XVIII secolo nella collezione del pronipote, il Doge Marcello Durazzo, dove è visto e disegnato dal Fragonard (*Il Genio* 1990, cat. 17). Per l’opera vd. scheda n. A15.

<sup>2039</sup> Al momento non rintracciabile, vista la descrizione piuttosto generica.

<sup>2040</sup> Probabilmente da riconoscersi ne “La favola di Io”, olio su rame ora a Caen. Cfr. A. Manzitti in *L’Età di Rubens* 2004, cat. 86 pp. 356-357.

<sup>2041</sup> È la galea *Raggia*, requisita dai francesi al largo della Provenza nel settembre del 1638 e restituita dal re Sole solo nel maggio 1652. Negli anni in cui è di proprietà francese la galera viene ribattezzata *Fronsac* e guida gli assalti alle navi spagnole (Pizzorno 2018, pp. 419-437 *passim*).

<sup>2042</sup> Cfr. più sotto la biografia di Lorenzo par. 4.9.4. Dopo la morte del prelado, la collezione rientra nella Superba e figura nel palazzo Raggi in via del Campo, in possesso della famiglia dal 1668.

<sup>2043</sup> La documentazione a riguardo, ASGe, *Notaio Giuseppe Celesia*, filza 3, 6 novembre 1658, è stata parzialmente pubblicata in Boccardo 2004c, p. 326.

<sup>2044</sup> *Ibid.*

<sup>2045</sup> I due documenti sono: Archivio di Stato di Genova, *Notaio Giuseppe Celesia*, 22 gennaio 1659 e Archivio Raggi, *Nota della roba venduta in pubblica Callega per conto dell’habenda dell’Ecc.mo Gio. Batta Raggi Conforme nella atti di Giuseppe Celesia, 1659, 22 gennaio in Genova.*

Tra i quadri di Castiglione, molti se ne aggiudica Giovan Luca Durazzo, che, in ordine, acquista<sup>2046</sup>: tre dipinti “piccoli” con animali (uno identificato nell’elenco come una “Circe”, uno raffigurante “utensili e pecore” e un “uomo a cavallo”), il “Satiro con due donne” (fig. 147)<sup>2047</sup>, due “prospettive grandi con figure” (quella “delli bagni” e quella con “Bacco e satiri”) e due “tondini” dal soggetto non indicato<sup>2048</sup>. A questi sono da aggiungere il quadro del Bamboccio e il “Ritrovamento di Mosé” del Lanfranco provenienti dalle collezioni d’Alcalà, di cui si è parlato sopra<sup>2049</sup>.

Un certo Monsu Raffaele compra una “Ghirlanda con Natività” che nell’inventario *post mortem* risulta senza autore<sup>2050</sup>.

Il Conte Vijante acquista nove “tondini d’ant.o Grechetto e Vassallo”, dei quali, però, solamente uno nell’inventario del 1658 risulta elencato come opera di Grechetto<sup>2051</sup>.

Il conte Visconti, probabilmente milanese, ottiene il tondo con “La favola di Io”<sup>2052</sup>.

Il grande mecenate viene sepolto a Genova nella chiesa di San Francesco d’Albaro<sup>2053</sup>. Il monumento funebre, opera di Cosimo Fancelli<sup>2054</sup> e Antonio Giorgetti<sup>2055</sup>, è realizzato su commissione del fratello Lorenzo<sup>2056</sup>, il quale si impegna, seppur a distanza, affinché nel complesso figurino “il ritratto di lui, vestito da senatore, e dai lati [...] due figure che rappresentino la Pietà e la Costanza”<sup>2057</sup>. Il modello richiesto rimanda a suggestioni di ambito berniniano (come l’ovale retto dai putti simile a quello della *Memoria Raggi* in Santa Maria Sopra Minerva, fig. 135), verso cui la famiglia Raggi, di nazione genovese, matura sensibilità proprio a contatto con l’*élite* culturale romana<sup>2058</sup>.

#### **4.9.4 LORENZO Raggi (1615-1687)**

---

<sup>2046</sup> Lamera 1990a, nota 15 p. 33.

<sup>2047</sup> Ora *Baccanale* alla Galleria Sabauda di Torino.

<sup>2048</sup> Vendita riportata solo nel documento dell’Archivio Raggi.

<sup>2049</sup> Cfr. Boccardo 2004c, p. 324.

<sup>2050</sup> Lamera 1990a, nota 15 p. 33.

<sup>2051</sup> *Ibid.*

<sup>2052</sup> Per quest’ultimo acquisto cfr. A. Manzitti in *L’Età di Rubens* 2004, cat. 86 pp. 356-357.

<sup>2053</sup> La tomba è nota ai più poiché, subito dopo la Rivoluzione Francese, la lapide è stata oggetto di manomissione: ferventi sostenitori e imitatori italiani dei giacobini hanno provveduto a cancellare tutti i titoli nobiliari qui riportati.

<sup>2054</sup> Su Cosimo Fancelli vd. gli studi di Curzietti 2006, 2008a e 2011.

<sup>2055</sup> Per Giorgetti vd. Montagu 1970 e Weil 2015.

<sup>2056</sup> Curzietti 2014, pp. 173-174 con note. Per un approfondimento vd. la biografia di Lorenzo Raggi riportata qui di seguito par. 4.9.4.

<sup>2057</sup> Magnani 1988b, p. 135; Rivoallan 2005, pp. 63-67; Sanguineti 2015, p. 199 e nota 23 p. 201.

<sup>2058</sup> Sanguineti 2015, p. 199.



Fratello minore di Giovan Battista, Lorenzo (fig. 138) nasce nel 1615 da Giovanni Antonio ed Elena Imperiale<sup>2059</sup>.

Viene inviato a Roma per avviare la propria carriera ecclesiastica nel Collegio Romano dei



146. J. Friedrich Greuter su disegno di G. F. Romanelli, *L'età dell'oro*, frontespizio per la discussione della tesi in filosofia di Lorenzo Raggi al Collegio Romano con dedica al cardinale Francesco Barberini

Gesuiti, dove studia Filosofia all'ombra dello zio Ottaviano, il quale provvede alla sua educazione romana<sup>2060</sup> e la cui prossimità ci è indicata, anni dopo, dai ritratti in *pendant* della collezione di Giovan Battista (figg. 140 e 141)<sup>2061</sup>. In occasione dei festeggiamenti di laurea<sup>2062</sup> Lorenzo dedica le proprie conclusioni al cardinal Francesco Barberini. Esse vengono pubblicate affidandone il frontespizio, rappresentante *L'età dell'oro*, a Giovan Francesco Romanelli, inciso poi da J. Friedrich Greuter<sup>2063</sup> (fig. 146). Una raccolta di poesie in latino su tema mitologico accompagna la presentazione ufficiale della stampa della tesi con un frontespizio sempre su disegno di Romanelli ma di mano di Michel Natalis<sup>2064</sup> (fig. 147). La scelta del soggetto della prima incisione si connota, secondo quanto sostenuto da Anne Rivoallan, come

<sup>2059</sup> Per la biografia di Lorenzo si è fatto riferimento ai seguenti testi: Gualdo Priorato 1658, pp. 222-2303; Cardella 1763, VII, pp. 76-78; Moroni 1852, pp. 155-156; Gauchat 1935, p. 29, n.17; Rivoallan 2005, pp. 42-80; Mazzetti di Pietralata 2006, pp. 132-134; Curzietti 2014, pp. 173-174 con note; Rivoallan 2017; Pizzorno 2018, pp. 133-140.

<sup>2060</sup> È lo stesso Lorenzo a ricordare l'educazione impartitagli e le cure promosse dallo zio in una lettera inviata al cardinal Barberini il giorno di morte di Ottaviano. Vd. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 8750, f. 102.

<sup>2061</sup> Vd. paragrafi 4.9.2 e 4.9.3.

<sup>2062</sup> Sulle tesi di laurea e le loro illustrazioni nel Seicento romano cfr. Pampalone 2014.

<sup>2063</sup> Rice 1999, p. 159 e fig. 6.8 ed *Ead.* 2006, p. 149 e fig. 177. La studiosa così descrive il frontespizio: "Fame and Glory share their gifts between Raggi and Rota, while the branch of laurel alludes to both: to the dedicatee by punningly recalling his given name (*lauro=Laurentius*) and to defendant by evoking the laurels (*laurea*) that are the symbols of academic achievement" (*ibid.*). Per una lettura approfondita dei vari elementi che compongono la scena e i significati allegorici vd. anche Rivoallan 2017, pp. 92-94.

<sup>2064</sup> *Ivi*, p. 92 con bibliografia.

perfetta risposta del Romanelli a *L'età dell'oro* che il suo maestro Cortona va affrescando nel medesimo giro d'anni a Firenze nella Sala della Stufa di Palazzo Pitti<sup>2065</sup>. Il futuro cardinale intende, così, inserirsi a pieno titolo nel circolo di Urbano VIII servendosi del discepolo del pittore più in voga sulla scena romana e che dal 1637 circa sostituirà il Berrettini nella direzione della manifattura Barberini<sup>2066</sup>.

Il breve libello che accompagna le conclusioni, edito dalla stamperia romana di Francesco Corbelletti nel 1636 col titolo *Seculum Barberinum sive Aetas Aurea ad Nusicos numeros decantata Auspiciis Eminentiss. ac Reverendiss. Principis Francisci Card. Barberini S.R.E. Vicecancell. dum Pro Laurea Philosophica Disputaret Laurentius Raggius Genuensis In Collegio Romano Societatis Iesu*, ha un chiaro intento celebrativo<sup>2067</sup>. Esso si presenta diviso in quattro sezioni con una dedica introduttiva al cardinale Barberini. Il testo ha come tema di fondo il ritorno dell'età dell'oro grazie a papa Urbano VIII, il cui nome viene costantemente invocato e associato a figure ed episodi del mondo del mito. Tra questi basti citare la restituzione a Saturno dell'autorità regale in qualità di dio italico dell'abbondanza e della mitica era aurea (soggetto della stampa del Natalis fig. 147) e il ritorno di quest'ultima insieme ad Astrea e alla conseguente messa in fuga di tutte le altre stagioni.

Approfittando dell'appoggio dello zio Ottaviano, che nel 1641 è divenuto cardinale<sup>2068</sup>, e della morte di Monsignor Lomellini, Lorenzo viene nominato Tesoriere

147. Michel Natalis su disegno di G. F. Romanelli, *Giove libera dalle catene suo padre Saturno e gli restituisce le insegne del potere*, antiporta per *Seculum Barberinum sive Aetas Aurea* di Lorenzo Raggi, Roma 1636



<sup>2065</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>2066</sup> Sulla manifattura Barberini vd. Bertrand 2005 con bibliografia precedente.

<sup>2067</sup> Per il testo integrale vd. Raggi 1636.

<sup>2068</sup> Cfr. paragrafi 4.9.1 e 4.9.2.

sostitutivo nel marzo del 1643<sup>2069</sup>, essendo andata la carica ufficiale al cardinal Rapaccioli, precedentemente Pretesoriere, e tuttavia impegnato come Generale dell'Esercito Pontificio ai confini con la Toscana<sup>2070</sup>. La vicinanza al pontefice gli permette la promozione, nel giugno dello stesso anno, a Tesoriere ufficiale, dopo aver sostenuto, per proprio tornaconto personale, la promozione a un rango più elevato del cardinal Rapaccioli.

Durante la guerra di Castro egli svolge un ruolo fondamentale riuscendo a gestire con disinvoltura le spese e i creditori: è grazie al suo intervento che Urbano VIII può contare su un sovvenzionamento di sette milioni di scudi, provenienti in linea di massima dalle principali città dello Stato della Chiesa, ma soprattutto dal territorio genovese<sup>2071</sup>.

La vicinanza alla famiglia Barberini è testimoniata anche dallo scambio di doni che intercorre tra Lorenzo e i congiunti del pontefice, come i cibi pregiati offerti da Lorenzo nel 1644<sup>2072</sup> o gli arazzi regalati a quest'ultimo nel luglio del 1647<sup>2073</sup>.

Dopo la morte di papa Urbano VIII, il successore, nonostante l'ostilità apertamente dimostrata contro i beneficiati del precedente, pare avere un occhio di riguardo per Lorenzo, tanto da nominarlo cardinale il 7 ottobre 1647<sup>2074</sup>. Probabilmente, la scelta di Innocenzo X viene dettata da un oculato tentativo di porre al proprio servizio colui che è riuscito ad amministrare in modo magistrale le finanze del periodo barberiniano e la cui prontezza si dimostra essenziale in un periodo, quale il pontificato Pamphilj, di continua emorragia di denaro. La famiglia Raggi, essendo genovese, svolge costantemente un ruolo di mediazione tra la corte pontificia e il governo spagnolo, verso cui vanno le simpatie di Innocenzo. A questo fattore si può aggiungere l'azione di Lorenzo nei riguardi delle tassazioni, che colpisce positivamente il nuovo papa: con l'editto del 31 ottobre 1646<sup>2075</sup> il Tesoriere modifica, difatti, le modalità secondo cui una parte delle tasse deve essere pagata, reiterando le obbligazioni dell'editto del 1625, abrogato sotto i Barberini, e

---

<sup>2069</sup> L'intera vicenda è riportata in Gualdo Priorato 1658, p. 223.

<sup>2070</sup> Nello stesso anno sostituisce il Cardinal Poli nel ruolo di Maggiordomo di Palazzo. Cfr. *ivi*, p. 227.

<sup>2071</sup> *Ivi*, pp. 224-225. L'autore riporta l'elenco dei prestatori e il raffinato stratagemma con il quale il Tesoriere riesce nel proprio intento: "Fra l'altre cose, ch'usava Monsignor per mantener il credito, pubblicava, e scriveva di continuo, che la pace era vicina, e perche vedessero, che la Camera trovava danari d'ogni parte, rimetteva puntualmente grosissime somme à Genova, per gli pagamenti delle provisioni fatte colà, & altro" (*ibid.*).

<sup>2072</sup> Mazzetti di Pietralata 2006, p. 132: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Barberini, Computisteria*, 103, ff. 5v, 8v, 10v, 13v, 18v, 22v.

<sup>2073</sup> *Ivi*, p. 133: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat. 8750*, f. 114.

<sup>2074</sup> Moroni 1852, p. 155.

<sup>2075</sup> Su questa riforma cfr. Nussdorfer 2009, pp. 142-143.

sfruttando metodi quasi medievali alla ricerca di denunce segrete di evasori fiscali e trasgressori<sup>2076</sup>. Ma forse a tutte queste variabili ve ne è da sommare un'altra, che probabilmente merita di essere perlomeno citata: la possibilità che Lorenzo si sia comprato la carica e la benevolenza del pontefice tramite i propri averi. A propendere per questa versione è Gregorio Leti, che nel testo *Il livello politico* dapprima descrive Lorenzo di "natura ridicola del Suo Zio, pure Cardinale"<sup>2077</sup>, per poi raccontare, all'interno della biografia dedicatagli<sup>2078</sup>, che viene fatto cardinale dopo aver speso tutti i suoi denari per ingraziarsi la potente Olimpia Maidalchini, cognata del pontefice<sup>2079</sup>. L'autore, che in altri testi si mostra dichiaratamente avverso alla politica ecclesiastica<sup>2080</sup>, potrebbe aver riportato una voce popolare. Qualche pagina dopo, Lorenzo viene contrapposto al fratello maggiore: se il cardinale "manca d'animo generoso, havendo inclinazioni troppo basse", Giovan Battista è invece "senatore veramente dignissimo, e pieno di costumi Raggi"<sup>2081</sup>. Leti pone, così, nella sete di potere di Lorenzo ereditata dallo zio Ottaviano la causa del maggior distacco dall'ideale eroico propugnato da Giovan Battista e dal resto dei Raggi. Nel clima di libertinismo in cui si pone lo scrittore, non è da stupirsi che il fiore della famiglia sia da lui compreso solo ed esclusivamente nel ramo civile e non in quello ecclesiastico, tacciato di avidità e avarizia. Non sappiamo, tuttavia, quanto debba essere tenuta in considerazione questa proposta, sia per la presa di posizione nei confronti delle spregiudicatezze del mondo religioso, sia perché l'autore non è stato estraneo, durante la stesura dei suoi testi, alla contraffazione nell'uso delle fonti<sup>2082</sup>.

Il pontefice il 26 marzo 1650 nomina Lorenzo Procamerario al posto del cardinal Antonio Barberini, fuggito in Francia<sup>2083</sup>.

---

<sup>2076</sup> *Ivi*, p. 143: "Raggi had resuscitated medieval methods of compulsion, apparently hoping to entice secret denunciations of transgressors by the prospect of rewards."

<sup>2077</sup> Leti 1678, 2, *Sommario. Della Creazione d'Innocentio X*.

<sup>2078</sup> *Ivi*, pp. 167-176.

<sup>2079</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>2080</sup> A riguardo cfr.: Spini 1983, pp. 265-293; Tongiorgi 1997, pp. 982-984; Solfaroli Camillocci 2004, pp. 47-69.

<sup>2081</sup> La contrapposizione è in Leti 1678, 2, p. 175.

<sup>2082</sup> È il caso delle lettere di Traiano Boccalini. A riguardo cfr. Firpo 1994, pp. 99-106. I motivi del Leti, tra l'altro, non convincono pienamente gli storici, che rammentano, d'altronde, come le postazioni di potere assicuratisi dai Genovesi già nei precedenti governi li rendono importanti pedine nel gioco della politica pontificia (Pizzorno 2018, pp. 138-139), "una componente difficile da rimuovere" (*ibid.*).

<sup>2083</sup> Cardella 1763, VII, p. 77.

L'ascesa al potere del Monsignore è segnalata attraverso i vari dispacci firmati dai due papi, Urbano e Innocenzo, conservati all'Archivio di Stato di Roma: se si sfoglia il volume 1547 del notaio Plebanus Rufinus, Notai R. C. A., si incontrano svariati documenti ufficiali rivolti a Lorenzo e per mezzo dei quali è possibile evidenziare l'evoluzione delle manovre e dei giochi di potere in seno alla corte romana. Si tratta di documenti notarili inediti riguardanti perlopiù tassazioni sulla popolazione, esenzioni dalle medesime e pagamenti.

Nell'ottobre del 1643 papa Barberini dichiara a

“Mons. Raggi nso Thes. gnale, havendo Voi tanto nel tempo, che per l'infermità di Mons. Gio: Batta Lomellini, et assenza del R.mo/ Cardinal Rapaccioli già Thes.ri gnali avere essercitato la carica di Prothes.re, quanto anco dopo che da Noi vi è stata conferita d.a carica per occasione/ de presenti rumori di Guerra, et invasione fatta dall'Armi de Collegati ne i Luoghi del nro Stato ecc.ico, fatto pagare dalli Depositarii della nostra/ Camera, e da Thes.ri Appalatori, Camli, e da altre persone diverse grosse somme de denari della d. nra Camera, cioè per l'imprestante date in Roma / e fuori in diversi Luoghi del nro Stato per far levare de soldati, così à piedi, come à cavallo, tanto in denari contanti rimborsati da Capitani et altri / officinali, quanto in compre de Cavalli, Selle, Briglie, et altri fornimenti necessari per compire le Compagnie, e per rimesse fatte, e denari previsti à Mons. Farnese / nro Nuntio alla Svizzeri, Avignonesi, Monferrini, Savoiard, Piemontisi, conforme le convenzioni, fatte con essi, con l'approvazione del R.mo / Cardinal Barberino nro Nepote, et anco per pagamento de denari, per Barche ò altra sorte di Vasselli, ch'è bisognato noleggiare, ed altre spese [...]”<sup>2084</sup>

di approvare i singoli pagamenti stanziati dal Tesoriere, e ordina per eventuali spese future “Sin a nuovo ordine in contrario sinché / li bisogni pred.i facciate pagare dalli Depositarii della nra Cam.a e da qualsivog.a Thes.ri et App.ri d'essa, e da altri, che occorrerà tutte gue— / de denari, che occorreranno gli sudi ò altri bisogni e le potranno occorrere servitio delli detti eserciti, quali pagamenti voglia— / siamo che alla detti Depositarii, Thes.ri, Appalt.ri, et altri sud.i siano fatti buoni, et accettati nelli lor conti della d.a nra Cam.a [...]”<sup>2085</sup>

Nel dicembre dello stesso 1643, Urbano decide di venire incontro alla marea di creditori che provvedono a sovvenzionare la sua guerra: ordina perciò che a Stefano Pallavicini, il quale si è impegnato “per ogni novanta Bolognini di quella moneta un scudo di m.a Romana [...], pagar similmente le soldatesche che sono in quei luoghi, e per supplire/ somme che ha pagato a Voi [Lorenzo Raggi] per rimettere à Bologna per li detti partiti e che voi vi ne siete servito/ per altri

---

<sup>2084</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 990 r.

<sup>2085</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 990 r.

bisogni della nostra Cam.a”<sup>2086</sup>, sia fatto “buono tutto quello che importa conforme/ lo stabilimento fatto con esso”, ossia “buono al detto Pallavicini tutto quello che impor-/tarà il danaro da lui pagato [...] . Dato nel nostro/ Palazzo Ap.lico in Vaticano li 29 Dicembre 1643”<sup>2087</sup>.

Più cospicui risultano i documenti inediti del 1644, anno di passaggio dal pontificato Barberini (con ben quattordici ratifiche, da gennaio a luglio)<sup>2088</sup> a quello Pamphilj (cinque, concentrate nei mesi di novembre e dicembre)<sup>2089</sup>.

Il 23 marzo

“Havendo Noi per supplire alle continue et eccessive spese, che la nra Camera hà fatto, e fà nelle presenti / occasioni di Guerre e per altri bisogni della Sede Ap.lica con altri nostri Chirografi eretto una quantità di diversi luoghi de Monti / Vacabili e non Vacabili della nra Cam.a, e di quelle Voi in essecut.e delli med.mi Chirografi fattone vendita, e partito con diversi Mercanti e per/ - sone”<sup>2090</sup>

il pontefice decide di assegnare e applicare

“alli Monti, che di già sono/ stati eretti, e che in avvenire s’erigeranno, tanto vacabili quanto no’ varcabili della d.a nra Cam.a Servitio d’essa, p.le sud.e cause La dote/ pli frutti d’essi sopra la d.a gabella del Macinato quella rata, e postone, e se Voi giudicate necessaria gli frutti de Monti eretti nova/ dote, e frutti del Monte, et aggiunta fatta in esso. E vogliamo che la rata, e portione, che importerà la dote, e frutti di d.i Monti Camerali/ sia perpetua e si continui a riscotere insino, che sarà estinto il debito, che sarà fatto sopra d.i Monti servitio della nra Cam.a ancor-/ -che cessassero li detti bisogni, e rumori di guerra [...]”<sup>2091</sup>

Sei documenti risultano firmati nel mese di luglio, cinque dei quali il giorno 22. Sono atti in cui le parole denaro, monete, scudi e tassazione ritornano spesso. Nel f. 989 r si legge:

“Havendo Noi per li bisogni, ne’ quali si trovano la nra Cam.ra Aplica, imposto un’esattione, ò pagam./ d’un quattrino per libra sopra il ferro, Acciaio tanto lavorato, quanto non lavorato, e d’un mezzo quattrino sopra la vena di ferro/ che in Roma, et in qualunque luogo del nro Stato ecc.lico

---

<sup>2086</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1004r. Per il documento completo vd. Appendice Documentaria n. 2.4.

<sup>2087</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1004r.

<sup>2088</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, ff. 1014r, 991r, 1017r, 1018r, 988r, 1013 r, 1033r, 984r, 986r, 989r, 1007r, 1008r, 1009r, 1016 r. I documenti sono stati da chi scrive riordinati in successione cronologica. Il testo integrale del documento a f.1033r è riportato in Appendice Documentaria n. 2.5, mentre quello di f. 984r è al n. 2.6.

<sup>2089</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, ff. 1010r, 1019r, 789 r, 1014r, 992/993 r. Anche questo ordine segue la cronologia delle date apposte. Il testo integrale del documento f.798r è riportato al n. 2.7 dell’Appendice Documentaria, quello di f. 1010r è trascritto al n. 2.8, mentre quello di f. 1014r è il n. 2.9.

<sup>2090</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1017r.

<sup>2091</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1017r.

mediate, ò immediate soggetto, eccettuato Bologna e Ferrara, e loro legati/ entrava, cominciando dal giorno 15. Luglio. 1643. e da durare perpetuam.e come nel chirografo da Noi segnato sotto li x. di giugno/ 1643. il cui tenore vogliamo che si habbia per espresso”<sup>2092</sup>

Così al f. 1007r troviamo:

“Havendo Noi altre volte per supplire alle gravi, et eccessive spese che la nra Cam.a all’hora/ faceva per difesa dello Stato Eccl.ico ordinato, che dalle Comunità di tutto il nro Stato Eccl.ico si pagassero alla Camera/ tre scudi per vista, et avendo per tal’effetto anco spediti diversi Prelati per fare la Tassa, et esigenza di questo pagam.to/ et avendo mostrato l’esperienza, che riesce molto difficile alle d.e Comunità di trovare il danaro contanti per pagare/ quello, che à ciascuno è stata tassata per la d.a contributione non essendo sin’hora stato possibile riscuotere somma/ alcuna notabile non trovando, ne meno le d.e Comunità occasione di pigliare il danaro à Cento, e compatendo Noi q.sta/ impossibilità delle d.e Comunità, habbiamo risoluto liberarle da questo pagamento.”<sup>2093</sup>

E ancora al f. 1008r:

“Havendo ultim.to per servitio della nra Cam.a/ posto alcuni sussidio ò gabelle per poter supplire alle gravi debiti, che la nra Cam.a ha fatto/ nella passata guerra, et per procedere à molti bisogni nelli quali si trova detta Camera/, cioè un quattrino supra ogni Libra di Carne che si vende in Roma, un’altro quattrino/ simil.te supra la Carne, che si vende, et smaltisce à minuto in tutto il nro Stato Eccles.co/ eccetto Ferrara, et Bologna or dei quattrini sopra ogni Libra di sale, che si vende, et smaltisce in/ Roma, et sue dipendenze, et nel detto nro stato ecc.co, eccetto simil.te Ferrara, et Bologna [...] approviamo, et confermiamo tutti gli affitti, che/ voi farete, et li Capitoli, che cuncordarete, et tutto quello, che mi essecure. di questa/ nra volontà simil.t farete, et eseguirete [...].”<sup>2094</sup>

Al f. 1009r si aggiunge:

“Havendo la nra Cam.a contratto molti, e diversi debiti [per] sostenere la pass. guerra/ per difesa dello Stato ecc.co, e convenendo sodisfare alla d.i Debiti e supplire à molti altri gravi, et urgenti bisogni/ di essa Cam.a, che richiedono notabili somma di danaro, habbiamo risoluto imporre un sussidio, o Gabela/ di due quattrini sopra ciascuna Libra di Sale, che si venda, et smaltisce nella Salara di Roma, e sue/ dipendenze, et anco tutto il nro stato ecc.co eccetto nella Città di Bologna e Ferrara, come di sotto/ si dirà. [...] ordiniamo che [per] l’avvenire, cominciando dal primo del mese di Agosto pro.o à venire [...] il d.o sussidio, ò aumento di due quattrini sop.a ciascun.a Libra di Sale/

---

<sup>2092</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 989r.

<sup>2093</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1007r.

<sup>2094</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1008r.

ordinaria e straordinaria che si venderà e smaltirà in d.a Salara di Roma, e sue dipendenze, et/ in tutte Le Prov.e Città Terre e Luoghi del nro Stato ecc.co, et Luoghi ancora mediatemente in/ qualsiasi modo soggetti alla nra Sede Ap.lica, eccetto solamente Bologna e Ferrara, et/ che al pagamento, e contributione d.o sussidio, et aumento siano tenuti tutti li Compratori di d.o sa/ - le di qualsivoglia stato, grado, cond.e et che habbiano qualsiv.a privil.o, et essentione di ragione ò di fatto [...]”<sup>2095</sup>.

Più avanti, al f. 1016r si può leggere distintamente:

“Ritrovandosi la nostra Camera esausta di danari [per] le gravi, et/ altissime spese fatte nella passata guerra [per] la difesa dello Stato Ecc.ico, ed essendo perciò stata/ necessitata far grossi debiti, e convenendo per sodisfare à quelli, e [per] supplire à molti altri/ urgenti bisogni della detta nostra Camera provvedere una buona somma di danaro, habbiamo/ risoluto d’accreocere un quattrino sopra la carne, che si vende, e smaltisce in Roma, à mi-/ -nuto [...] vogliamo, decre-/ -tiamo, et ordiniamo, che pl’ avvenire cominciando dal primo del mese di [spazio vuoto] pross.mo/ à venire si riscuota [per] la detta nra Camera un sussidio, ò gabella d’un quattrino [per] ciascu-/ -na Libra di carne, che si vende e smaltisce à minuto in Roma [...]”<sup>2096</sup>.

Per, infine, prendere la decisione, riportata al f.1013 r:

“[...] desiderando Noi gravare meno che sia possibile le d.e/ Comunità habbiamo risoluto compiacerle in questo lor desiderio, con pensiero di valerci/ poi delle somme, che esse s’obbligaranno di pagare per assegnamenti e frutti [...] ci contentiamo che/ quelle Comunità, che non haveranno prontamente il danaro [per] pagare la contributione,/ che sono state tassate s’obblighino di pagare ogni anno in perpetuo alla d.a nostra Camera/ in luogo della contributione, che sono state tassate quella somma di danaro, che importarebbe/ il frutto della somma, che sono state tassate à ragione di suoi cinq. [per] cento l’anno [...]”<sup>2097</sup>.

Una medesima situazione di disastrosa economia postbellica emerge anche nei documenti redatti sotto il successore Innocenzo X. Basti esaminare il f. 1019 r, riportante la data del 16 novembre 1644, in cui il papa è costretto a varare una manovra che possa arginare il tracollo delle casse pontificie:

“Venendo Noi continuamente stimolati dal paterno affetto, che portiamo à Nostri fidelissimi Sudditi/ per sovvenire alle loro urgenti necessità, et sgravare quanto più sia possibile la nra Camera Aplica, et à questo fine essendosi/ considerato che sarebbe stato molto opportuno, se quelli che possiedono Luoghi de Monti Vacabili del Sale, Oro, e Macinato, eretti/ da Urbano 8° nro pred.re

---

<sup>2095</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1009r.

<sup>2096</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1016r.

<sup>2097</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1013r.



fel:mem: à otto per cento havessero trasferito detti luoghi varcabili, e passatili ad altrettanti no Vacabili/ à quattro, e mezzo per cento [...] creamo et eregia-/ -mo trè Monti Vacabili da chiamarsi Uno del Sale Terza erett.e, L'altro d'Oro non Vacabile della 2a er.e e L'altro del Maci-/ -nato della 2a er.e con li frutti dal p.mo di Gennaro dell'anno avvenire 1645. di annuo frutto di scudi quattro, e mezzo [...]"<sup>2098</sup>.

Come è possibile constatare, la carica di Tesoriere Generale garantisce a Monsignor Raggi il ruolo di primadonna sulla scena dei rapporti e decreti economici della Roma barocca.

Tra i suoi poteri vi è anche quello di fare concessioni: nell'Appendice documentaria si riportano integralmente i casi di un contratto d'affitto del novembre del 1644 a Giovan Battista Nicola per "una spetiaria in Civitavecchia finita di quanto farà di bisogno per servitio delle Galere"<sup>2099</sup> e di un consenso a Paolo Antonio Monticchio, Appaltatore Generale della Gabella, per la conclusione di un subappalto nel dicembre dello stesso<sup>2100</sup>.

Nel luglio di quell'anno, peraltro, Lorenzo rinnova un contratto stipulato precedentemente dallo zio Ottaviano con Giovan Domenico de Ambrosia, abate del monastero capuano di San Benedetto<sup>2101</sup>.

Durante la sua carica di cardinale, il porporato ottiene la diaconia di varie chiese (dal 16 dicembre 1647 di Santa Maria in Domnica, dal 21 luglio 1653 di S. Angelo in Pescheria, dal 30 agosto 1660 di Sant'Eustachio)<sup>2102</sup> e viene poi nominato cardinale-presbitero dapprima di Santi Quirico e Giuditta (11 febbraio 1664), poi di San Lorenzo in Damaso (6 febbraio 1679)<sup>2103</sup>.

Tra il 1674 e il 1675 egli scrive da Genova tre lettere, oggi conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana, indirizzate a Paolo Falconieri, agente e consulente medico attivo a Roma<sup>2104</sup>. Le missive testimoniano un rapporto di confidenza tra i due ("Di tutte le notizie che Vs. Ill. mi darà, farò secreto dopo silentio, e sé ne conserverò gratissima obligatione"), che spinge anche a un partecipato cordoglio per la morte del fratello del destinatario ("ne

---

<sup>2098</sup> ASR, *Notai R. C. A.*, vol. 1547, f. 1019r.

<sup>2099</sup> Inedito: ASR, *Notai R. C. A.*, *Plebanus Rufinus*, vol. 1547, 19 novembre 1644, ff. 727r-729v e 774r-v. Appendice documentaria n. 2.3.

<sup>2100</sup> Inedito: ASR, *Notai R. C. A.*, *Plebanus Rufinus*, vol. 1547, 9 dicembre 1644, f. 844r. Appendice documentaria n. 2.13.

<sup>2101</sup> Inedito: ASR, *Notai R. C. A.*, *Plebanus Rufinus*, vol. 1547, 27 luglio 1644, ff. 118r-v e 123r. Appendice documentaria 2.10.

<sup>2102</sup> Cardella 1763, VII, pp. 77-78.

<sup>2103</sup> *Ibid.*

<sup>2104</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat. 9528*, pt. 3, ff. 448r, 517r e 518 r-v. Appendice documentaria n. 2.4.

hò partecipato vivamente. Compatisco col più vero affetto del cuore V. Ill. e la di lui casa, ma spero ancora, ch'ella saprà ritrarre sua prudenza, e pietà").

Il 14 gennaio 1680 sotto papa Innocenzo XI è consacrato vescovo di Palestrina nella chiesa di Santa Caterina dei Funari<sup>2105</sup>.

Servendo come Legato pontificio in Romagna, si spegne a Ravenna il 14 gennaio 1687<sup>2106</sup>, all'incirca dodici giorni dopo aver fatto testamento nella medesima, pur mantenendo residenza stabile a Roma. Con tale documento lascia erede universale dei suoi beni il nipote Giovanni Antonio, figlio del fratello Giovan Battista<sup>2107</sup> e autore dell'epitaffio tombale<sup>2108</sup>. Dalla famiglia sono eseguite, dunque, le sue volontà, come quella di donare a Michelangelo Maffei "il quadro che rappresenta la notte del Gergetto"<sup>2109</sup>, opera di cui viene identificato l'autore nella nota di consegna dei vari quadri, il 17 marzo 1687: "un quadro di Gio. Benedetto Castiglione al Sig. Michelangelo Maffei"<sup>2110</sup>.

Se ci si appropinqua a esaminare i rapporti tra Lorenzo e Grechetto, spicca anzitutto la menzione del suo tra i tre maggiori esempi del genere ritrattistico praticato dall'artista, menzionato dal Ratti assieme a quelli del fratello Giovanni Battista e del nobile Marco Aurelio Rebuffo<sup>2111</sup>. Si aggiunga, poi, il documento romano pubblicato da Ann Percy<sup>2112</sup> nel quale il cardinal Lorenzo e la zia Ortensia sono registrati come padrini di battesimo di un'altra Ortensia, la figlia di Giovanni Benedetto battezzata nella chiesa di San Marcello il 20 gennaio 1648<sup>2113</sup>.

È verosimile che dei dipinti di Castiglione il cardinale si sia servito come di prelibati doni diplomatici: è il caso del "viaggio di Jacob con quantità di animali" regalato al settimo

---

<sup>2105</sup> Cardella 1763, VII, pp. 77-78.

<sup>2106</sup> Viene sepolto nella basilica di Sant'Apollinare Nuovo.

<sup>2107</sup> Il testamento è stato parzialmente pubblicato in Meroni 1978, VIII, p. 35. Il documento originale è nell'Archivio privato Raggi di Campale.

<sup>2108</sup> Cardella 1763, VII, p. 78.

<sup>2109</sup> Nel primo codicillo del testamento, 6 gennaio 1687. Cfr. Meroni 1978, VIII, n. CXXXIII p. 35. Anche questo documento è nell'Archivio Raggi a Campale.

<sup>2110</sup> Cfr. Meroni 1978, VIII, n. CXXXIII p. 35.

<sup>2111</sup> Soprani 1674, p. 224 e Soprani-Ratti 1768, tomo I, p. 311.

<sup>2112</sup> Percy 1967, p. 676 e integralmente in appendice a p. 677.

<sup>2113</sup> Archivio Segreto Vaticano Fondo del Vicariato, parrocchia San Marcello, Battesimi, vol. XVI (1647-1650), a. 1648, f. 14v.

marchese del Carpio, Gaspar de Haro y Guzmàn, da un certo “Cardenal Ragi in Roma”<sup>2114</sup>, identificato da Piero Boccardo proprio in Lorenzo<sup>2115</sup>.

L’attaccamento all’artista e l’apprezzamento particolare nei confronti delle sue opere è poi denunciato dalle lettere indirizzate al canonico Leonardo Tirazzo e pubblicate da Anne Rivoallan<sup>2116</sup>. In queste, Lorenzo impartisce ordini al Tirazzo su cosa fare dei beni ereditati dal fratello Giovan Battista deceduto da poco.

Anche Bellori sottolinea la vicinanza del pittore al casato quando annota a proposito del Palazzo di Lorenzo in piazza Capranica: “adornato di rarissime pitture; trà le quali l’imagini delle Virtù in picciolo di Paulo Veronese, Santa Dorothea di Guido Reni, & altre di Gio: Benedetto Castiglioni, & di Artefici diuersi”<sup>2117</sup>.

I quadri del Veronese, così come la “Dorothea” di Guido Reni e forse anche alcuni del Grechetto provengono dai beni lasciati in eredità dal fratello e spediti da Genova a Roma tramite la galera *Diana*<sup>2118</sup>: come già menzionato, nell’inventario *post mortem* di Giovan Battista compaiono, difatti, “un quadro simile del Guido Reni S Dorothea con Putto lire 100”<sup>2119</sup> e “[Dieci] Quadri di 1 e 3/4 di ognuno con figura delle Muse e Virtù di Paolo da Verona lire 250”<sup>2120</sup> e nella cassa n.1 spedita a Roma il 6 novembre 1658 sulla galera<sup>2121</sup> sono elencati i medesimi capolavori (una “Sta Dorothea del Guidoreni” e “Dieci quadretti di Paolo”) insieme ad altri del Castiglione<sup>2122</sup>.

Lorenzo abita il palazzo di Piazza Capranica dal 1644, quando subentra come affittuario all’indomani della morte dello zio<sup>2123</sup>. Nello stesso palazzo vive, sempre nel 1644, anche l’altro fratello, Jacopo o Giacomo Raggi, al quale lo zio destina parte dei suoi beni<sup>2124</sup>.

---

<sup>2114</sup> È la voce che compare nell’inventario *post mortem* del 1682 dello spagnolo. Cfr. Burke 1984, 2, p. 306, n. 829 e Burke, Cherry 1997, 1, p. 770, n. 738.

<sup>2115</sup> Boccardo 2002, pp. 220-239.

<sup>2116</sup> Rivoallan 2005, pp. 61-68. La studiosa pubblica anche altra documentazione (*ivi*, pp. 68-72). Per il contenuto di queste lettere vd. *Conclusione* in questa tesi.

<sup>2117</sup> Bellori 1664, p. 47.

<sup>2118</sup> Vd. *supra*.

<sup>2119</sup> Boccardo 2004c, p. 325 n. 38.

<sup>2120</sup> *Ivi*, p. 326, nn. 58-67. I quadri del Veronese sono stati rintracciati dal Boccardo tra San Pietroburgo, Detroit e Boston. Cfr. *L’Età di Rubens* 2004, catt. 92-93-94 pp. 368-373.

<sup>2121</sup> Boccardo 2004c, p. 326.

<sup>2122</sup> *L’Età di Rubens* 2004, catt. 86-87 pp. 356-359.

<sup>2123</sup> Mazzetti di Pietralata 2006, p. 133 e nota 24 p. 145: ASR, *Notai AC*, vol. 5407, f. 483.

<sup>2124</sup> *Ibid.*: ASR, *Segretari e cancellieri RCA*, vol. 1548, c. 1009.

I documenti raccolti e pubblicati da Jacopo Curzietti aiutano nel delineare il profilo perduto di un committente e mecenate particolarmente appassionato alla pittura di genere<sup>2125</sup>: sono emersi pagamenti a Mario dei Fiori, a Giovanni Stanchi e a Bartolomeo Postiglione, quest'ultimo specializzato in ritratti. A sorpresa, è presente anche un pagamento di cinquanta scudi il 27 marzo 1664 a Carlo Maratta per un soggetto non specificato<sup>2126</sup>. Numerose di queste tele, tra cui anche opere di Grechetto e di Giulio Cesare Procaccini, sono elencate come proprietà del cardinale conservate presso il palazzo del conte Giorgio Spinola tra il 1658 e il 1659<sup>2127</sup>. Spiccano “tre quadri di prospettiva cioè due con figure del Greghetto et altro il Mausoleo” e “due ghirlande di fiori, con teste di [Nostra Signora]? E [Nostro Signore]? del Greghetto”<sup>2128</sup>.

Dei buoni rapporti sono intercorsi con il cardinale Stefano Durazzo, che nel suo testamento del 1665 destina a Lorenzo un “quadro sul quale è dipinta la vergine santissima col bambino in braccio”<sup>2129</sup>.

La familiarità dell'artista Michelangelo Cerquozzi col cardinale è testimoniata dall'inventario del pittore<sup>2130</sup> e ricordata anche dal Baldinucci in merito alle “invenzioni spiritosissime” di quest'ultimo che Lorenzo ha posseduto gelosamente<sup>2131</sup>.

A Monsignor Raggi si deve, infine, la committenza di un monumento funebre e di una memoria funeraria<sup>2132</sup>. Il primo è il *Monumento funebre di Alfonso Vidaschi* in San Bernardo alle Terme (1662-1663) realizzato da Arrigo Giardè con la collaborazione di Carlo Malavista<sup>2133</sup>, mentre la *Memoria funeraria di Giovan Battista Raggi* suo fratello viene eretta a San Francesco d'Albaro a Genova e portata a compimento per la mediazione del canonico Leonardo Tirazzo<sup>2134</sup>. Per la seconda commissione si pensa in origine di affidarla a scultori liguri. Ma di fronte al loro progetto grafico, che al cardinale sembra eccessivo, il

---

<sup>2125</sup> Curzietti 2014, pp. 173-174 e Documenti 1-5 in Appendice C, pp. 181-182.

<sup>2126</sup> Archivio Storico della Banca d'Italia, Banco di Santo Spirito, Contabilità, Registi, sez. II. 1.70 (1664) f. 327 (*ivi*, Documento 5, Appendice C, p. 181).

<sup>2127</sup> Cfr. Rivoallan 2005, in particolare p. 72.

<sup>2128</sup> *Ibid.*

<sup>2129</sup> Pizzorno 2018, p. 187. Una copia del documento è in Archivio Durazzo Giustiniani Genova, *Archivio Durazzo*, 63.

<sup>2130</sup> Pubblicato da Briganti 1983, p. 383.

<sup>2131</sup> Baldinucci ed. 1846, vol. IV, p. 516.

<sup>2132</sup> Curzietti 2014, pp. 173-174 con bibliografia annessa.

<sup>2133</sup> *Id.* 2008b.

<sup>2134</sup> *Ivi*, p. 55. Vd. anche paragrafo 5.3.

porporato decide di rivolgere la commessa ad artisti romani<sup>2135</sup>, che i pagamenti- per un totale di millecinquanta scudi- individuano in Cosimo Fancelli e Antonio Giorgetti<sup>2136</sup>. Ancora una volta, i gusti di Lorenzo sembrano propendere per un forte accento berniniano e risultano legati più all'orbita culturale romana che alla sua madrepatria<sup>2137</sup>.

Tra i grandi personaggi che hanno orbitato intorno al Raggi vale la pena citare in conclusione anche un anziano Pietro da Cortona. In una lettera inviata a Giovanni Antonio Raggi datata 25 agosto 1668, Lorenzo scrive di essersi avvalso della sua consulenza per una serie di arazzi precedentemente appartenuti al cardinale Girolamo Farnese: "Il Sig. Pietro da Cortona gli ha veduti di nuovo questa mattina, e mi ha assicurato, che alla grottesca, non hà veduto cosa meglio fatta, e che il disegno è disegno di Perino del Vaga"<sup>2138</sup>.

Non si tratta dell'unico riferimento all'interesse di Lorenzo per l'arazzeria: nel 1647, quattro mesi prima della sua elezione al cardinalato, egli riceve, come già affermato, alcuni manufatti intessuti da uno dei cardinali di casa Barberini e provenienti dai beni dell'abate Giovanni Antonio Costa<sup>2139</sup>.

In definitiva, come si è potuto notare, i gusti di Monsignor Raggi risultano pienamente inseriti nell'ambito romano. La stessa scelta di servirsi di Pietro da Cortona e del suo *atelier* in differenti occasioni, per la sua tesi di laurea come per una valutazione, sono d'altronde spia della sua volontà di associarsi appieno alle tendenze della Roma barocca.

#### **4.10 Dopo Roma: Genova, Mantova, Parma, Venezia**

L'obiettivo di questa tesi è analizzare i due soggiorni romani di Giovanni Benedetto Castiglione. Si è deciso, perciò, di presentare in questo paragrafo una breve esposizione dei principali documenti ed eventi legati all'ultima fase della vita del pittore, svoltasi all'indomani della sua dipartita da Roma, così da permettere al lettore di avere dei punti fermi che poi potrà confutare in studi più approfonditi<sup>2140</sup>.

---

<sup>2135</sup> *Ibid.*

<sup>2136</sup> Curzietti 2014, Documenti 4, 6, 7, 8, 12, 13, 14 in Appendice D, pp. 181-182.

<sup>2137</sup> Cfr. Sanguineti 2015, in particolare p. 199.

<sup>2138</sup> Lettera pubblicata in Rivoallan 2005, p. 69. Pietro e Grechetto hanno lavorato per un committente comune già nel 1633, per Alessandro Rondinini: cfr. paragrafo 3.5 nel capitolo 3 in questa tesi.

<sup>2139</sup> Mazzetti di Pietralata 2006, p. 133 e Rivoallan 2017, p. 96: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 8750, f. 114.

<sup>2140</sup> Tra questi si rimanda a Standring 1982, pp. 188-218, *Id.* 1990, pp. 21-24 e in particolare a *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 109-163 con bibliografia e l'intervento del medesimo *Acting Flemish in Genoa: The Commercial Affairs of Giovanni Benedetto and Salvatore Castiglione* alla giornata di studi organizzata il 20

Nel 1652 Castiglione non è più documentato nell'Urbe, essendo probabilmente rientrato a Genova<sup>2141</sup>: possiamo ipotizzarlo, oltre che per via delle numerose tele licenziate in questo periodo in ambito genovese<sup>2142</sup>, anche sulla base di quanto dichiarato nella petizione presentata il 30 luglio 1655 dal Nostro ai Residenti di Palazzo affinché l'orologiaio Ottavio Filiberto di Piazza Bianchi restituisca gli orologi che trattiene presso di sé da tre anni<sup>2143</sup>.

Tra il 1653 e il 1655 varie opere risultano firmate e datate<sup>2144</sup>: tra queste le due versioni della *Circe*, una già nella Collezione Sanguineti a Genova e una a Malta (entrambe 1653), *Il sacrificio di Noè* della Casa di Riposo Pietro Torriglia di Chiavari (1653) e la tela con *Deucalione e Pirra* del Bode Museum di Berlino (1655).

Il 12 aprile 1655 si apre a Genova un processo che coinvolge Giovanni Benedetto e il fratello Salvatore per qualche tempo: quello per insufficienza di pagamenti indetto da Carlo Ratto, il quale ha operato a loro nome in almeno dodici transazioni sin dall'ottobre 1650<sup>2145</sup>. Le carte, nelle quali sono riportate le settantotto risposte dell'accusatore e le cinquantacinque degli accusati alle domande dei giudici<sup>2146</sup>, risultano interessanti per capire i meccanismi interni alla bottega dell'artista e il rapporto con gli intermediari. Ratto dice di non essere stato pagato a sufficienza per il suo lavoro, mentre la tesi della difesa è volta a dimostrare che il pagamento ridotto è dovuto all'inefficienza di questi<sup>2147</sup>. Un problema è costituito, poi, dall'ammontare della reale somma con cui Ratto è stato pagato, difficile da conteggiare poiché la retribuzione è avvenuta in varie modalità<sup>2148</sup>. Per giungere a un compromesso, tentato già nel marzo del 1656, col conseguente allungamento del processo per altri sei mesi<sup>2149</sup>, i Castiglione sono invitati a far testimoniare i loro garzoni<sup>2150</sup>. I fratelli propongono

---

settembre 2019 dal museo Rubenianum di Anversa *Artistic relations between Antwerp and Genoa, 1550-1650*.

<sup>2141</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 109.

<sup>2142</sup> Si ricordino i pagamenti del 28 (<<doppie 36 prezzo del quadro del Viaggio d'Abramo, doppie 20 della Circe, e doppie 4 d'altri due quadri piccoli compri da Gio Benedetto Castiglione>>) e 30 aprile 1652 (<<un altro quadro di Titio compro dal Suddetto Castiglione>>) nel *Libro mastro* di Ansaldo Pallavicini (Boccardo 1987, p. 67 per il 28 aprile e *ivi*, p. 62 per il 30 aprile).

<sup>2143</sup> Standring 1990a, p. 22 e nota 63 p. 28: ASGe, *Residenti di Palazzo*, Sala Jacopo Bracelli, 5 (1655), filza 57.

<sup>2144</sup> Per l'elenco cfr. Magnani, Standring 1990a, p. 254 con bibliografia.

<sup>2145</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 11 e note 1-3 p. 14: ASGe, NG 1938/1 (Atti de'consoli della Ragione, notaio Francesco Bagnasco), sezione H, senza numero. La prima carta è datata, come detto, 12 aprile 1655.

<sup>2146</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 138.

<sup>2147</sup> *Ibid.*

<sup>2148</sup> *Ibid.*

<sup>2149</sup> *Ivi*, nota 25 p. 143.

<sup>2150</sup> Tra gli altri, Giovanni Battista Malater, Francesco Avanzino, Giovanni Battista Carrega, Domenico Segistia, Vincenzo Celasco. Cfr. *ivi*, nota 30 p. 143.

alla giuria di elencare le opere che tra il 1650 e il 1656 sono passate nelle mani di Ratto: è nel loro interesse specificare se si tratti di disegni o dipinti, se la pittura sia stata su carta, tela o rame, quali opere siano realizzate da Giovanni Benedetto e quali da Salvatore. Tutto questo, naturalmente, permette di determinare il prezzo più possibile vicino a quello reale del manufatto- le opere di mano di Grechetto hanno ovviamente un valore più elevato- e stabilire, quindi, se Ratto abbia rivenduto l'artefatto a un prezzo maggioritario per proprio tornaconto personale, compiendo un atto fraudolento<sup>2151</sup>. Il 30 agosto 1656 Giovan Battista Gatto elenca:

“un quadretto di un palmo e mezo con sopra dipinto due gattini. Due conigli et due porchetti d'India, un disegno di San Domenico di Soriano, un disegno d'un arca di Noè colorito, un disegno di una Cenna Domini sopra tela; item un altro disegno di un'istoria d'una Circe maga colorita; item un disegno di un Christo morto parimente in carta; item un altro disegno delli tre Maggi colorito e non fornito; item due tondini sopra tela di un palmo et sopra uno vi era dipinto una vachetta; item un quadretto abozato di Ecce Homo sopra ramo di mezo palmo o circa, et diversissimi altri quadri e disegni quali ho visto consignare dal detto Gio. Nemedetto al signor Pietro Maria Ratto.”<sup>2152</sup>

Anche se pochissime sono le opere che è possibile riconoscere nelle carte del processo, quest'ultime risultano preziose per indicare l'attività della bottega di Giovanni Benedetto in un frangente in cui il pittore genovese ha ormai raggiunto uno *status* riconosciuto e acclarato di fama.

Sono anni fitti di processi legali per i due fratelli Castiglione: Salvatore è costretto alla prigione nel 1653<sup>2153</sup> ed entrambi vengono accusati di aver lasciato nella povertà la sorella minore Paola Maria, nata nel 1611, posta sotto la tutela finanziaria di Salvatore nel 1639, alla morte del più volte citato fratello Giovan Battista<sup>2154</sup>. Nel processo del 1663, però, i testimoni convocati rovesciano l'accusa ponendo l'accento sulle violenze che il marito ha inflitto alla povera Paola Maria, curata e sostenuta dalla famiglia Castiglione nel tentativo di salvare la donna da un consorte negligente e manesco<sup>2155</sup>.

---

<sup>2151</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>2152</sup> Cit. *ivi*, nota 2 p. 14: ASGe, *Notai Antichi* 6585, 30 agosto 1656.

<sup>2153</sup> Cfr. *ivi*, nota 19 p. 142: ASGe, Sala Senarega 2215, 7 maggio 1653. La pena viene poi commutata (ASGe, Sala Senarega 2216, 16, 20 e 29 maggio 1653).

<sup>2154</sup> *Ivi*, pp. 28-29: ASGe, NG 1938/1, sezione H.

<sup>2155</sup> *Ibid.* Tra queste deposizioni, degna di nota è quella pittoresca rilasciata da Dorotea Brigante, la quale sostiene che Paola Maria, vestita di stracci e con una sola scarpa, abbia tentato in un'occasione di bussare alla porta di casa Castiglione a La Maddalena, e non ricevendo risposta abbia dovuto picchiare a quella dei vicini.

Salvatore potrebbe aver cercato, inoltre, di avviare una propria carriera autonoma, trascorrendo un soggiorno a Torino tra il 1656 e il 1657 di cui rimane traccia nel pagamento di quattrocento lire da parte della Principessa Ludovica di Savoia<sup>2156</sup>. Della permanenza resta un piccolo saggio con dedica a Giovan Filippo Spinola che Salvatore redige riguardo la visita alla corte sabauda della Regina di Svezia<sup>2157</sup>. Il pittore è ricordato da Valeriano Castiglione- non un suo parente- nel testo da questi dedicato all'evento come "Pittore della Reale Casa", a memento del ruolo che egli deve aver raggiunto a Torino<sup>2158</sup>.

Mentre, all'indomani della peste che colpisce Genova, le tele di Grechetto della proprietà di Giovanni Battista Raggi passano parte a Roma e parte vengono vendute alla "callega"<sup>2159</sup>, il 18 aprile del 1659 Salvatore scrive al Duca di Mantova che Giovanni Benedetto è a Genova desideroso di trasferirsi a Venezia. Si tratta della prima testimonianza documentaria che sancisca il contatto tra la corte di Mantova e la bottega dell'artista<sup>2160</sup>.

Tra il 1659 e il 1660 il Nostro è nella Serenissima, in attesa di passare a Mantova<sup>2161</sup>.

Il 4 marzo 1661 Giovanni Benedetto approda ufficialmente alla corte gonzaghesca<sup>2162</sup>- anche se solo l'11 marzo prenderà possesso della "nuova e comodissima casa" fornitagli dal duca<sup>2163</sup>- e richiede un elenco di colori da procurarsi a Venezia, parte dei quali gli sarà consegnata il primo di aprile<sup>2164</sup>.

---

<sup>2156</sup> Baudi di Vesme 1963, p. 298. Per l'ipotesi di un'autonomia da parte di Salvatore vd. *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 122.

<sup>2157</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 122.

<sup>2158</sup> Castiglione 1656, p. 44. Cfr. ancora *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 122.

<sup>2159</sup> Cfr. paragrafi 4.9.3 e 4.9.4.

<sup>2160</sup> Meroni 1971, I, p. 25: Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi ASMn), Gonzaga, Busta 2799 (18 aprile 1659). Nicola Pio propone che il pittore genovese sia stato notato dal Duca mentre è ancora a Roma (Pio 1977, pp. 177-178). In *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 103 e 109-112 (con bibliografia precedente) si rammenta che il pittore deve verosimilmente cominciare a lavorare per la corte mantovana quando è ancora a Genova nella prima metà degli anni Cinquanta del secolo. Castiglione non è il primo ligure al servizio dei Gonzaga: lo ha preceduto, tra il 1635 e il 1636, Domenico Fiasella (Standring 1990a, p. 22).

<sup>2161</sup> Lo evinciamo da alcuni fogli dell'Archivio di Stato di Mantova: ASMn, Gonzaga, Busta 791 per il 14 giugno 1659 (Meroni 1971, I, p. 25); ASMn, Gonzaga, Busta 1572 per il 20 marzo (*ivi*, p. 27), il 25 aprile (*ivi*, p. 28), il 22 maggio (*ivi*, p. 29) e il 19 giugno 1660 (*ivi*, p. 36).

<sup>2162</sup> *Id.* 1973, II, p. 21: ASMn, Gonzaga, Busta 2800 (4 marzo 1661).

<sup>2163</sup> *Id.* 1971, I, pp. 32-33: ASMn, Gonzaga, Busta 2800 (11 marzo 1661).

<sup>2164</sup> *Id.* 1973, II, p. 22: ASMn, Gonzaga, Busta 2800 (1 aprile 1661). In un altro estratto reso noto da Meroni 1971, I, p. 37 il pittore afferma, in tale data, di stare dipingendo.



Costretto a letto dalla gotta<sup>2165</sup>, l'artista decide di partire per Parma<sup>2166</sup> e poi per Genova, dove lo raggiunge il fratello che, in questi anni, svolge, con le sue missive, il ruolo di agente d'arte e intermediario con la corte dei Gonzaga<sup>2167</sup>. Nella sua patria Grechetto trascorre quasi interamente gli ultimi anni della sua vita, narratici attraverso gli scambi epistolari con il Duca di Mantova, per il quale, seppur a distanza, continua a dipingere o comprare opere. Dopo le lettere di giugno<sup>2168</sup>, il 18 settembre i due pittori eseguono delle perizie su quadri

148. Jean Honoré Fragonard, (da Giovanni Benedetto Castiglione), *Natività*, 1761, matita nera su carta, Londra, British Museum, 1936,0509.1



del Dughet e del Sacchi da inviare al loro mecenate<sup>2169</sup>; ancora il 22 e il 27 ottobre si interessano alla vendita di trentasette quadri della collezione di Francesco Maria Imperiale<sup>2170</sup>. L'anno 1661 si conclude con il biglietto di auguri di Natale indirizzato al Duca e firmato da Giovanni Benedetto e dal figlio Giovan Francesco<sup>2171</sup>.

Il 1662 è di attesa: il pittore scrive più volte a Mantova offrendo tele e servigi al Duca nella speranza di ritornare presto presso di lui<sup>2172</sup>.

Nel 1663, quando il Nostro firma e data l'*Annuncio ai pastori* di Capodimonte<sup>2173</sup>, Salvatore scrive di essere in procinto di partire da Genova, dove risiede ancora col fratello e il nipote, per Mantova<sup>2174</sup>. Forse anche Giovanni Benedetto prepara i bagagli per un ritorno nelle terre lombarde. Il 2 marzo 1664

<sup>2165</sup> *Id.* 1971, I, p. 42: ASMn, Gonzaga, Busta 2800 (8 aprile 1661).

<sup>2166</sup> *Id.* 1973, II, p. 23: ASMn, Gonzaga, Busta 2800 (25 aprile 1661).

<sup>2167</sup> *Id.* 1971, I, p. 48: ASMn, Gonzaga, Busta 791 (23 maggio 1661).

<sup>2168</sup> *Ivi*, pp. 48-49: ASMn, Gonzaga, Busta 791 (2 e 5 giugno 1661).

<sup>2169</sup> *Ivi*, pp. 50-53: ASMn, Gonzaga, Busta 791 (18 settembre 1661).

<sup>2170</sup> *Ivi*, pp. 54-56 e 62-67: ASMn, Gonzaga, Busta 791 (22 e 27 settembre 1661).

<sup>2171</sup> *Ivi*, p. 65: ASMn, Gonzaga, Busta 791 (17 dicembre 1661).

<sup>2172</sup> ASMn, Gonzaga, Busta 791. Le missive sono datate 29 aprile (*ivi*, pp. 69-70), 13 giugno (*ivi*, p. 71), 30 luglio (*ivi*, pp. 73-77), primo ottobre (*ivi*, pp. 78-79) e, in conclusione, gli auguri di Natale il 17 dicembre 1662 (*ivi*, p. 80).

<sup>2173</sup> Standring 1987a, p. 173 e fig. 154.

<sup>2174</sup> Meroni 1971, I, pp. 81-83: ASMn, Gonzaga, Busta 791 (4 marzo 1663).

Salvatore scrive da Genova mentre il fratello maggiore è a Mantova<sup>2175</sup>. Stavolta il viaggio di andata risulta l'ultimo e il definitivo: nella capitale gonzaghesca Giovanni Benedetto si spegne il 5 maggio e il suo corpo viene sepolto nella Cattedrale<sup>2176</sup>.

Salvatore, che nel 1666 indice addirittura causa a Carlo II Gonzaga per dei pagamenti

149. Giambattista Tiepolo, *Scena di negromanzia: una donna con un vaso, un uomo inturbantato e un soldato guardano un piedistallo su cui un cranio e un arto stanno bruciando, mentre una figura maschile barbata è visibile dietro il gruppo* (dalla serie *Scherzi di fantasia*), 1743-1750 ca, acquaforte siglata in basso a destra, New York, Metropolitan Museum of Art, 2012.136.419



relativi alla dote della nipote Ortensia<sup>2177</sup>, muore nell'autunno del 1677, essendo in settembre ancora vivo<sup>2178</sup>.

Ultimo della sua stirpe, Giovan Francesco continua la propria carriera sulle orme paterne, proponendo i modelli che hanno reso famoso e unico il suo genitore svuotandoli della grande inventiva. Nel 1681 è nominato pittore di corte da Ferdinando Carlo Gonzaga<sup>2179</sup>. Conserverà questa carica per quasi trent'anni: nel 1708, difatti, la caduta della dinastia mantovana finirà per investire anche lui<sup>2180</sup>. La morte lo coglierà, in miseria, nel 1710, talmente povero da dover essere sepolto in un ossario comune nella chiesa di Santa Maria di Castello<sup>2181</sup>,

<sup>2175</sup> *Ivi*, pp. 87-88: ASMn, Gonzaga, Busta 791 (2 marzo 1664).

<sup>2176</sup> Archivio Storico Diocesano di Mantova, Anagrafe Parrocchiale Antica, Cattedrale, Defunti I (1651-1696), f. 34v. La data precisa della morte è stata ritrovata da Lauro Magnani ed Ezia Gavazza nel *Libro dei defunti* della Cattedrale di Mantova nel 1990 e per la prima volta è stata pubblicata in Magnani, Standring 1990a, p. 256. Una targa commemorativa all'interno della chiesa riporta erroneamente la data 1665 (l'iscrizione è stata resa nota da D'Arco 1857, I, p. 11).

<sup>2177</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, nota 13 p. 164: ASMn, *Notai Antichi* 1997, dal 6 giugno al 2 luglio 1666.

<sup>2178</sup> *Ivi*, p. 161 e nota 14 p. 164: ASGe, *Notai Antichi* 7863. Tra il 4 e il 6 settembre 1677 Salvatore compare in alcuni documenti di natura legale per sé e per il nipote Giovan Francesco consegnando e poi revocando la procura dei loro beni ad Agostino Malaspina.

<sup>2179</sup> *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 161.

<sup>2180</sup> *Ibid.*

<sup>2181</sup> *Ibid.*

l'edificio per cui suo padre ha realizzato circa cinquant'anni prima, al culmine del successo, la pala de *Il miracolo di Soriano*, punto fondamentale nell'attività tarda del pittore<sup>2182</sup>.

L'operato di Giovanni Benedetto non verrà dimenticato.

La scuola francese, con in prima linea François Boucher e Jean Honoré Fragonard, ne rimarrà affascinata (fig. 148)<sup>2183</sup>.

L'eredità maggiore, tuttavia, è quella che si manifesterà pienamente nelle acqueforti di Giambattista e di Giandomenico Tiepolo: l'ermetismo castiglionesco, conosciuto ai veneziani, tra l'altro, grazie anche alla raccolta del console inglese a Venezia Joseph Smith, sopravviverà negli *Scherzi e Capricci* (fig. 149)<sup>2184</sup>, e tramite loro si trasmetterà alle generazioni più giovani<sup>2185</sup>. In fondo, anche le fantastiche *Vedute di Roma* di Piranesi, con la loro atmosfera sospesa ed enigmatica, dovranno qualcosa a Grechetto e al suo fascino senza tempo.

---

<sup>2182</sup> Per l'opera vd. direttamente, con bibliografia precedente, L. Magnani in *Il Genio* 1990, cat. 24 pp. 137-139.

<sup>2183</sup> Vd. *Fragonard* 1988, in particolare cat. 58 e 59 pp. 140-141. Cfr. paragrafo 1.2 per la fortuna del Castiglione tra Sette e Ottocento.

<sup>2184</sup> Per una lettura dei significati nascosti nelle misteriose acqueforti di Giambattista Tiepolo vd., con bibliografia precedente, Calasso 2006, pp. 99-196 e Cortesi Bosco 2017.

<sup>2185</sup> La collezione di disegni e stampe del console verrà acquistata dal re Giorgio III d'Inghilterra nel 1762 (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 162). Tra questi: "Quattro volume, contenenti disegni originali di Giovanni Benedetto Castiglione, molti delli quali sono i pezzi più capitali delle sue opera, questi similmente appartenevano al detto Nobile Uomo Sagredo, da lui acquistati in due volte, e fu allora detto al prezzo di 1500 Zecchini" (cfr. Blunt 1954, pp. 24-25 e Vivian 1989, n. 56: Archivio di Stato di Venezia, Notarile Lodovico Gabrieli, busta 500-184, data 1761,). Cfr. paragrafo 1.2 per la fortuna di Grechetto tra Sette e Ottocento e anche paragrafo 4.2 per il rapporto tra le *Teste orientali* di Castiglione e di Giandomenico Tiepolo.

## **Conclusione. Castiglione “pari agli antichi”**

Nella missiva del 28 settembre 1658, oggi conservata insieme all’ampio carteggio del cardinale Lorenzo Raggi nell’Archivio Salvago Raggi nella Villa di Campale, l’ecclesiastico, da Roma, si rivolge al canonico Leonardo Tirazzo a Genova per la vendita dei quadri appena ereditati dal fratello Giovan Battista, deceduto di recente<sup>2186</sup>: “È ben vero, che quelli, che sono fatti da pittori genovesi qui non si troveranno à vendere, sì come le prospettive che furono qui fatte. Trà li pittori genovesi, escludo il Greghetto, le cui pitture saranno qui ben vendute, sì come quelle del Vandik, e degl’altri pittori buoni”<sup>2187</sup>.

Il giorno seguente esplicita: “Aggiungo che i quadri del Greghetto, dello Scorza, di Paulo da Verona, di Guido, del Procaccino, del Guercino si venderanno qui a prezzi alti sì come la Madalena di Monsù Oveti e quei del Vandik, e di altri pittori antichi”<sup>2188</sup>.

Il 12 ottobre ammonisce ancora: “I quadri de’ pittori genovesi si venderanno, come ho già scritto, meglio costi [Genova], ché qui [Roma] [...]. Replico non si venderanno qui [a Roma] se non quei del Greghetto, e dello Scorza poiché gli altri non sono in stima”<sup>2189</sup>.

I dipinti del Castiglione hanno un valore superiore nell’Urbe, dove sono molto meglio apprezzati, rispetto a Genova. Il cardinale tiene a separare questi e lo Scorza dagli altri genovesi e ad associarli a grandi nomi, come Reni, Vouet e Van Dyck. Se ciò non bastasse, si legga un estratto della lettera del 6 novembre, dove l’apprezzamento in Roma del Greghetto viene ancora una volta ribadito: “i quadri del Greghetto qui [a Roma] sono stimati al pari degli antichi”<sup>2190</sup>.

La stima e l’affetto di Lorenzo nei confronti del fratello e del pittore, ma anche la paura che le opere di questi fruttino meno di quanto valutato se poste sulla vetrina sbagliata, fanno infine propendere il prelado per non vendere tutti i dipinti del Nostro, se non per un prezzo

---

<sup>2186</sup> Su Lorenzo Raggi vd. paragrafo 4.9.4 mentre per Giovan Battista Raggi vd. paragrafo 4.9.3.

<sup>2187</sup> Rivoallan 2005, p. 64.

<sup>2188</sup> *Ibid.*

<sup>2189</sup> *Ivi*, pp. 64-65.

<sup>2190</sup> *Ivi*, p. 65.

equo (lettera del 15 febbraio 1659): “Quei del Greghetto, per prezzo non ragionevole, non approvo vendergli, et in ogni caso, li comperò io. Intendo quelli che sono tutti di mano del Greghetto”<sup>2191</sup>.

Di conseguenza, allo studioso che legga tale carteggio sovrviene immediata una constatazione: il mercato su cui vendere meglio le opere di Castiglione non è quello della Superba del Seicento, nel quale pur Giovanni Benedetto pare apprezzato e meglio inserito, ma quello dell’Urbe barocca. Qui le sue tele possono giungere a delle stime piuttosto elevate e sono ammirate e considerate alla pari di quelle dei maestri antichi.

Il pensiero dello storico dell’arte non si ferma qui: il messaggio implicito è che l’operato del Nostro non può concepirsi solo nel chiuso della sua, pur stupenda, città natale, ma deve allargarsi all’orizzonte romano, in cui l’artista si inserisce appieno, se i documenti finora esaminati lo descrivono completamente incorporato nel *milieu* artistico e culturale della capitale pontificia.

Per capire, dunque, l’operato di Giovanni Benedetto è necessario immergersi nella cultura delle principali grandi città seicentesche che egli visita: Genova, dove si forma, intrattiene legami con l’*élite*, rinsaldati anche al fuori della madrepatria, e ha la sua casa natale; Roma, dove il suo talento pittorico e incisivo ha modo di confrontarsi e di evolversi in direzione pienamente barocca in funzione delle conoscenze e delle amicizie; Venezia, con la cui Accademia degli Incogniti sono testimoniati rapporti attraverso le incisioni dei letterati; Mantova, dove trascorre a intervalli irregolari gli ultimi momenti in qualità di pittore ufficiale di corte, un ruolo già detenuto da Mantegna, Giulio Romano e Rubens. A quest’ultimo, maestro di idee e doti insuperati, l’opera di Castiglione, attraverso la lezione di Van Dyck e dei colleghi fiamminghi, tende costantemente come meta e traguardo irraggiungibili.

L’obiettivo di questa tesi è stato quello di indagare la produzione artistica del pittore genovese a Roma assieme al corollario di riferimenti letterari, di legami, frequentazioni e committenze che questa comporta. E così si è ritenuto di poter analizzare a più ampio raggio l’operato di Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, “il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe”<sup>2192</sup>, lui che come il Patriarca ha viaggiato tenendo ben saldo il ricordo della patria; il pittore-filosofo nell’accezione dei termini avanzata nella teoria del

---

<sup>2191</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>2192</sup> Cfr. paragrafi 3.3 e 3.4 e documento 1.1 in Appendice documentaria.

nolano Giordano Bruno<sup>2193</sup>, capace di ergersi al pari di artisti pensatori come Nicolas Poussin e Salvator Rosa; il disegnatore instancabile e *multitasking*; il novello Diogene alla ricerca della verità, capace di mascherare sotto l'affascinante velo della pittura e della grafica temi letterari ed ermetici da rivelare solamente a chi è in grado di andare oltre una bella e misteriosa apparenza; il *protégé* della famiglia Raggi; l'artista della nobiltà genovese in patria e fuori e il pittore di corte dei Gonzaga; "incisore superbo e ammiratore di Rembrandt, agente di collezionisti e uomo di teatro, viaggiatore e pittore virtuosissimo"<sup>2194</sup>.

Se Genova è il punto da cui partire e a cui tornare, quale il nostro itinerario in queste pagine ha designato in ottemperanza ai viaggi di Giovanni Benedetto, Roma è uno snodo fondamentale per permettere la crescita artistica e personale del Grechetto, elevandolo a quello *status* di artista universale cui ormai gli studiosi sono soliti associarlo.

Chi scrive ritiene di aver apportato un piccolo ma fondamentale tassello allo studio di quello che Raffaele Soprani, suo primo biografo, definisce ragionevolmente "Pittore Insigne"<sup>2195</sup>.

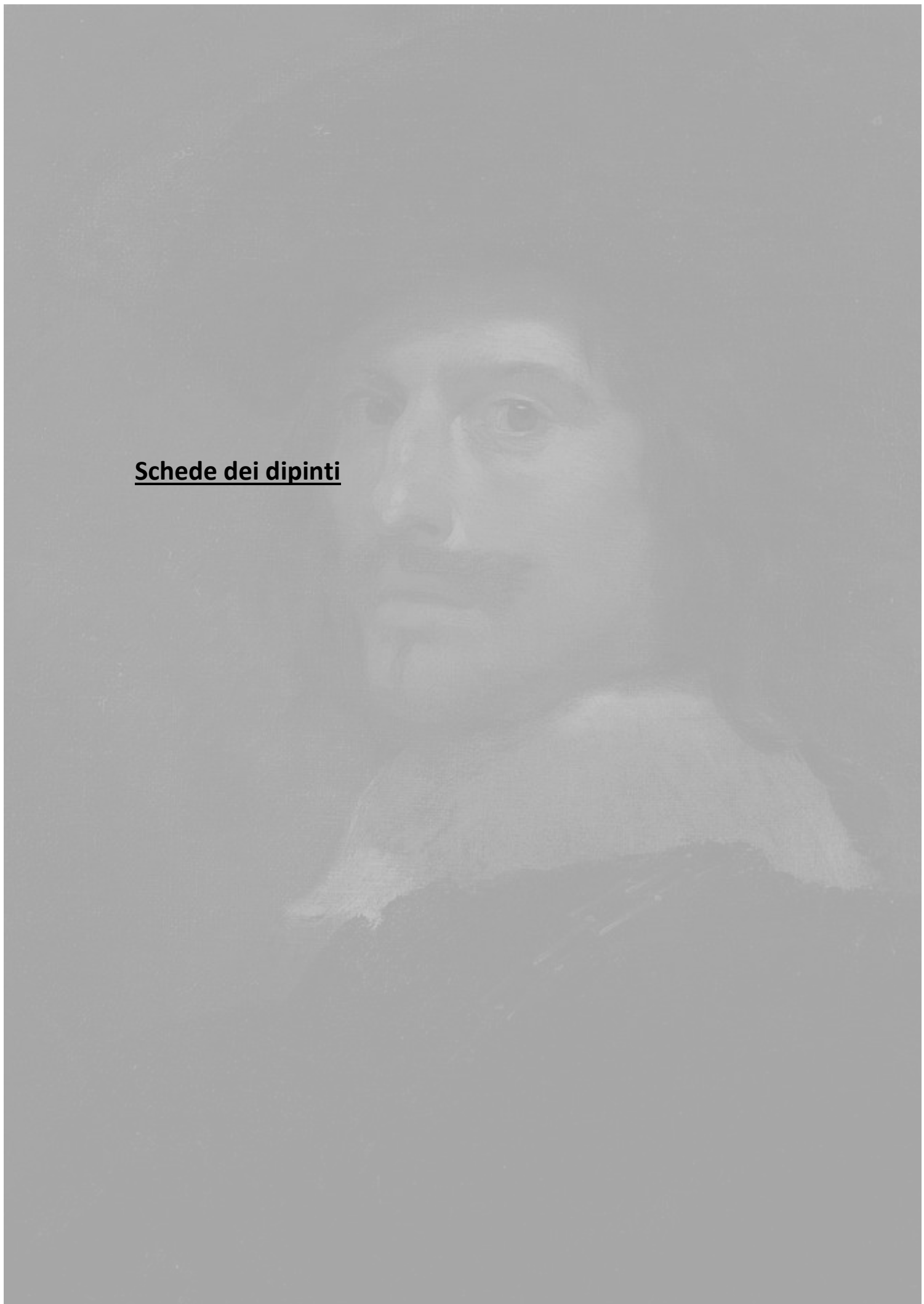
---

<sup>2193</sup> Cfr. paragrafo 4.7.

<sup>2194</sup> Montanari 2012, cat. 28.

<sup>2195</sup> Soprani 1674, p. 223.

**Schede dei dipinti**



## A1. *Viaggio di Giacobbe*

1633

Olio su tela, 98,2x134,6 cm

Firmato e datato in basso a destra:

IO: BENEDITTVS/CASTILIONVS/

IANVENSIS. /1633

New York, Collezione Marco Grassi

Bibliografia: Britton 1808, II, n. 66; Ottley 1818, n. 66 (incisione); Young 1825, I, p. 106 e fig. XL; Newcome-Schleier 1978, fig. 3 (incisione); Brigstocke 1980; *Italian Baroque* 1980, cat. 12; Standring 1982, cat. 13 pp. 303-307; Standring 1985, p. 160 e fig. 45 p. 161; *Landscape* 1985, cat. 17; Standring 1987a, p. 153 e fig. 125; Boyer, Volf 1988, p. 27; T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 1 pp. 59-60; Heimburger 1994; Newcome-Schleier 1996, cat. 81; Cavazzini 2008d, pp. 70, 184 e cat. 168; *Castiglione Lost Genius* 2013, fig. 11 p. 27; Di Penta 2016, fig. 44 p. 32.

Si tratta del primo dipinto datato e firmato dell'artista, realizzato durante il suo primo soggiorno nell'Urbe.

Il tema dei "Viaggi di Giacobbe" e in generale dei Patriarchi ebraici è caro al Castiglione, che già nel 1635 è ricordato come colui "il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe" (ASR, *Processi*, 302, 22 marzo 1635, f. 903v).

La scena potrebbe rappresentare il momento in cui Giacobbe raduna la sua famiglia e gli averi e si allontana dalla terra dello zio Labano per tornare nella sua patria (Standring 1982, cat. 13, p. 304): "Così Giacobbe si alzò, montò i suoi figli e le suoi mogli sui cammelli e condusse via tutto il suo bestiame e tutti i suoi beni che si erano accumulati- il bestiame in suo possesso che si era accumulato in Padàn Aràm- per andare da Isacco, suo padre, nella terra di Canaan" (Genesi 31, 17-18).

Mary Newcome-Schleier, tuttavia, (Newcome-Schleier 1978, nota 12 p. 169) ipotizza che la tela possa mettere in scena un altro momento veterotestamentario,

ossia quello in cui Mosé rende dolci le acque amare di Marah, per via della stretta somiglianza con un dipinto della collezione veneziana Nani, perduto, e trasposto in incisione da Pietro Monaco (riprodotto in Meroni 1975, III, p. 44): "Arrivarono a Mara, ma non potevano bere le acque di Mara, perché erano amare. Per questo erano state chiamate Mara. Allora il popolo mormorò contro Mosè: «Che berremo?». Egli invocò il Signore, il quale gli indicò un legno. Lo gettò nell'acqua e l'acqua divenne dolce" (Esodo 15, 23-25).

Caposaldo della letteratura castiglionesca, il quadro esemplifica le caratteristiche della pittura giovanile dell'artista. Difatti, se da un lato sono evidenti i rimandi alla sua formazione in ambito genovese, dallo Scorza a De Ferrari fino al Roos, iniziatore quest'ultimo della lunga tradizione delle "carovane" che avrà tanta fortuna nella Superba, dall'altro l'artista dimostra di volersi confrontare con gli stilemi romani: l'antico e la pittura coeva.

A Genova, inoltre, l'artista ha potuto visionare opere del Bassano e della sua bottega, dal cui esempio, pur traendo una sorta di "strategia visuale" (Aikema 1995, p. 174), si distacca, tuttavia, per una trattazione del soggetto secondo una visione che tende a compiacere maggiormente l'osservatore nel tentativo, pienamente barocco, di stupirlo (*ibid.*).

La citazione antiquaria dell'*Apollo del Belvedere* vaticano nella posa di Giacobbe (Standring 1990a, p. 14) si mescola agli aggiornamenti improntati al Poussin e al Lorrain, con un'atmosfera elegiaca e una "fattura larga e veneteggianti" (Di Penta 2016, cat. Q.43 p. 109). I due francesi frequentano, tra l'altro, anche il circolo di Agostino Tassi, come altri testimoni afferenti al celebre processo del 1635 contro Tommaso Dovini in cui anche il



Nostro viene citato. Il paesaggio mostra tangenze con alcuni dipinti del Gellée dei primi anni Trenta (come, a puro scopo esemplificativo, il *Paesaggio con pastore e capre* di Oxford), con cui condivide la schematizzazione della natura (T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 1 p. 59) e il trattamento di alcuni elementi vegetali e arborei, e con alcune delle tele del problematico “Maestro della Betulla”, in particolare quelle restituite al Poussin (Whitfield 1979).

A Nicolas, inoltre, fa riferimento la *palette* di colori vividi, confrontabile con il *Baccanale con suonatore* del Louvre e l'*Aci e Galatea* di Dublino (Brigstocke 1980, p. 293), entrambi ascrivibili alla seconda metà degli anni Venti.

È possibile paragonare le fisionomie delle figure e la resa degli elementi con le incisioni degli anni Trenta, come nel celebre *Pastore a cavallo* della metà del decennio (cat. C2). Ciò dimostrerebbe come l'artista si serva all'epoca di un repertorio di modelli da cui partire per poi applicare eventuali variazioni (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 30).

I “Viaggi di Giacobbe” rientrano nella produzione del Grechetto a destinazione privata. Per via dei vari riferimenti possibili alla cultura e all'ermetismo alchemico-cabalistico (per la cui trattazione approfondita si rimanda al paragrafo 3.3) è molto probabile che tali opere siano realizzate per una classe colta ed erudita imbevuta di quella cultura sincretistica di cui la letteratura di Agostino Mascardi e Giambattista Marino sono i migliori prodotti. La stessa insistenza sulla figura di Giacobbe, filosofo, scienziato, alchimista, mago, esule e padre del popolo ebraico, permette di associare questi dipinti a un ambito di produzione per un *entourage* raffinato e facoltoso che conosce l'ebraismo e ha anche nozioni di cabala e alchimia.

Il dipinto condivide con il perduto *Mosé che rende dolci le acque amare di Marah* già in collezione Nani a Venezia, un altro soggetto dall'alta taratura alchemica, soluzioni formali e un disegno a penna ritenuto preparatorio oggi al Cooper-Hewitt Museum di New York (Brigstocke 1980, p. 293 e fig. 6 p. 296; cat. B1).

L'opera ha sicuramente un ascendente sul napoletano Andrea De Leone, che rielabora il soggetto nella versione di Vienna (Di Penta 2016, cat. Q.43 pp. 108-109), in quella già di collezione Delbanco (*ivi*, cat. Q.44 p. 109) e nella tela attualmente di ubicazione ignota proveniente da Westons (*ivi*, cat. Q.45 pp. 109-110).

La storia collezionistica del dipinto inizia nel 1808 quando è ricordato da Britton nella Cleveland House del marchese di Stratford T. H. Brand (Britton 1818, II, n. 66). L'11 luglio 1913 è venduto all'asta al duca di Sutherland (Christie's London, 11 luglio 1913, lotto n. 49) (Standring 1982, cat. 13, p. 303). Nel 1971-972 l'opera viene acquistata da un privato americano in Svizzera. Lo stesso l'ha rivenduta nel 2011 in un'asta (Christie's New York, 26 gennaio 2011, lotto 50).

Standring ipotizza che la tela possa identificarsi in quella citata nell'inventario romano del 1689 del cardinale Decio Azzolini, cui sembrerebbe corrispondere per le dimensioni (T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 1 pp. 59-60): “un quadro da sette e cinque col viaggio di giacob con cornice dorata ed intagliata di Gio Benedetto Castiglione” (Meroni 1978, VIII, p. 42).



## A2. *Viaggio di Giacobbe*

1633

Olio su tela, 111x149 cm

Firmato in basso a sinistra:

IO: BENEDIT.S/CASTILIONVS/

IANEN-

Collezione privata

Bibliografia: Newcome-Schleier 2009;  
Damian 2013, pp. 30-35.

Il dipinto è comparso come inedito sul mercato antiquario nel 2004, quando è stato venduto all'asta (Sotheby's London, 9 dicembre 2004, lotto 180).

Esso raffigura probabilmente il momento in cui Giacobbe, dopo aver raccolto i suoi figli, le mogli, i servi e i propri averi, abbandona definitivamente le terre di Padàn Aràm per ritornare a Canaan (Genesi 31, 17-21).

Dal punto di vista stilistico, questa tela è molto vicina al *Viaggio di Giacobbe* realizzato sicuramente a Roma nel 1633 (cat. A1), da cui la datazione.

La composizione si sviluppa in entrambi i quadri al medesimo modo, ossia come un lungo fregio. In questo caso, esso si presenta ritmato dalla processione di cavalli e mandrie del Patriarca biblico, che spicca cromaticamente e per volumetria al centro della tela.

Se ne distacca, però, per il paesaggio differente in cui sono disposte le figure (Damian 2013, p. 33).

In aggiunta, questa versione amplia la tavolozza servendosi di toni bruno-giallastri, cui si omologa anche il colore del cielo. Questo colloca la scena in un momento del giorno diverso rispetto al quadro di New York e dona alla rappresentazione una venatura più poetica e nostalgica.

Ciononostante, la tela in collezione Marco Grassi è di livello qualitativo più alto, poiché la pennellata risulta più studiata e curata e l'attenzione dell'artista si

configura anche nella volontà di dare una fisionomia più definita a tutti i personaggi ritratti.

Mary Newcome-Schleier ritiene questo e il precedente gli unici *Viaggi di Giacobbe* sopravvissuti del primo soggiorno romano del genovese (Newcome-Schleier 2009).

Véronique Damian, nella scheda che dedica all'opera, all'epoca alla Gallerie Canesso di Parigi, ipotizza che sia questo il *Viaggio di Giacobbe* proveniente dalla collezione di Decio Azzolini (Damian 2013, p.p. 33-34), a differenza di quanto affermato da Timothy Standring. Quest'ultimo, infatti, propone di riconnettere la dicitura dell'inventario dell'ecclesiastico del 1689 alla tela oggi nella collezione Marco Grassi di New York (T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 1 pp. 59-60). Per Damian, invece, sia le dimensioni che il soggetto risultano più facilmente accostabili a questo che non a quel dipinto.

Un disegno al Louvre (inv. 9451R) ripete la medesima composizione, ma non sembra a chi scrive uno studio preparatorio dell'artista. Pare piuttosto un foglio *d'après*.



Anonimo da Giovanni Benedetto Castiglione, *Viaggio di Giacobbe*, 28,7x40 cm, penna, inchiostro bruno, acquerello e tracce di matita, Parigi, Louvre, inv. 9451R





### A3. *San Pietro che piange nel deserto o Lacrime di San Pietro*

1633-1634

Olio su tela, 130x99 cm

Collezione privata

Bibliografia: Blunt 1966a, p. 63 (come Baciccio); Standring 1985 (come Castiglione); De Vito 1985, p. 622; T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 3 pp. 61-63; Briganti 1991, p. 259; Di Penta 2011, n. 35 (come A. De Leone); *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 37-38 (come Castiglione); Di Penta 2016, cat. Q.52 pp. 113-114 (come A. De Leone); Cola 2018, p. 364 e fig. 180 p. 365 (come Castiglione).

L'opera mette in scena un momento molto caro all'oratoria postrindentina, ossia quello in cui San Pietro prende coscienza di aver tradito per tre volte il Suo Signore e si ritira a chiedere perdono. L'iconografia più frequentata prevede la negazione di Pietro di fronte alla folla o l'isolamento dell'Apostolo in contrizione: la scena si rivela, perciò, necessaria per rappresentare oggettivamente la piena consapevolezza da parte del santo dei suoi atti scellerati e le stesse lacrime svolgono il ruolo di manifestare la sua confessione (Gallo 2013a e 2013b). Il tema, frequentato in età controriformata anche da musicisti e letterati (Aleandro 1623; Male 1932, pp. 66-67; Fucilla 1939; Torre 2012; Gabrielli 2013), costituisce, dunque, un'allegoria del Sacramento della penitenza (T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 3 pp. 61-63).

Il dipinto di Castiglione pone l'episodio all'alba, quando l'Apostolo, dopo aver pianto la sua ultima lacrima, si volge verso destra richiamato dal festante tramestio degli angeli, apparsi nel deserto dov'egli si è ritirato. Le chiavi papali abbandonate a terra, il viso ancora rigato, Pietro appare impaurito e insieme stupito di fronte all'epifania angelica.

Uno dei messaggeri gli annuncia con la sua pacata oratoria che il pentimento è stato accettato e lo ammonisce a non compiere nuovamente lo stesso errore.

Una lettura più approfondita ci è consentita per il tramite della poesia con cui Ottavio Tronsarelli nel suo *Apollo* del 1634 (data *antequam* per il dipinto in esame) celebra la tela (Tronsarelli 1634, p. 280), componimento che è stato collegato al dipinto in esame per comunicazione scritta di F. Camiz nel 1989 a T. Standring. Se, infatti, scorriamo la lirica, ci accorgiamo che essa si rivela fondamentale per spiegare alcuni elementi nella pittura: l'alba, con i suoi colori rosati, l'arrivo del sole e dei messi sono allegorie della redenzione, cui rimanda anche il rifiorire miracoloso del deserto aspro, che in primo piano si mostra già verdeggiante. L'epifania divina, scatenata dal richiamo delle lacrime versate nella notte di penitenza, permette, dunque, alla natura di germogliare, e di ritornare alla vita, rappresentata, come già detto, anche dal sorgere del nuovo giorno, allo stesso modo in cui l'anima del peccatore viene mondata (vd. anche paragrafo 3.6 a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti). Le parole di Tronsarelli permettono di fare luce anche sulla tavolozza di cui si serve l'artista, che compone la tela su tinte zuccherine e albeggianti, cosa che, tra le altre, ha fatto proporre di recente una differente attribuzione (Di Penta 2011, n. 35; *Ead.* 2016, cat. Q.52 pp. 113-114).

La tela, citata da Blunt come di Gaulli (Blunt 1966a, p. 63), è stata pubblicata da Standring (Standring 1985) con una più corretta attribuzione al Castiglione. Lo studioso nota somiglianze con il *Viaggio di Giacobbe* datato e firmato 1633 (*ivi*, p. 160 e fig. 45) e associa la figura del santo a un prototipo riberesco ponendo a confronto un'incisione dello

spagnolo del 1621 circa (*ivi*, fig. 47). In aggiunta, oltre alle reminescenze cromatiche poussiniane, egli ricorda che Castiglione potrebbe aver conosciuto questa tema in gioventù, dal momento che il celebre libro *Lagrime di San Pietro* di Luigi Tansillo è presente nella biblioteca del suo maestro Paggi (*ivi*, nota 4 p. 160).

L'attribuzione al Grechetto, assodata da tutta la critica successiva, è stata rifiutata da Miriam Di Penta che nelle sue pubblicazioni recenti, e in particolare nella monografia dedicata al napoletano Andrea de Leone (Di Penta 2016, Q.52 pp. 115-116), assegna l'opera a quest'ultimo per una serie di considerazioni sfatibili. Se la firma, a lungo ritenuta autografa, si è in realtà dimostrata un'aggiunta e quindi è stata rimossa dall'ultimo restauro (*ivi*, p. 114), i confronti cromatici e il binomio Poussin-Ribera non può essere sufficiente a passare al De Leone tale capolavoro. Il paragone proposto con il *Pan e Siringa* di collezione privata (fig. 75 par. 3.6) non regge per via della differente consistenza degli elementi naturali e della goffaggine che Andrea dimostra nelle figure, cosa che non compare assolutamente nel dipinto coevo in esame. Si rivela corretta l'attribuzione del disegno di Windsor *Agar e l'angelo* al napoletano (Di Penta 2016, cat. D.44 p. 167), precedentemente considerato autografo del Grechetto (Standring 1985, fig. 44; per l'opera vd. anche fig. 73 in paragrafo 3.6). Ciononostante, l'attribuzione di un foglio con un'impostazione simile al dipinto, foglio, ad avviso di chi scrive, realizzato *d'après* da modelli castiglioneschi, implica solamente la circolazione libera dell'*exemplum* del Grechetto e non l'attribuzione della tela ad Andrea.

La composizione, infatti, viene ripresa da un altro disegno ora a Windsor (RCIN

903958) ritenuto da Blunt opera di un imitatore (Blunt 1954, cat. 242) e oggi assegnato al fratello Salvatore e da un dipinto ora a Voltaggio con la figura del santo isolata e a mezzo busto che De Vito ritiene del Castiglione stesso (De Vito 1983, fig. 29 p. 55 e *Id.* 1985, fig. 73 p. 624) ma la cui attribuzione è da rivedersi. Si tratta forse di un'opera ascrivibile al fratello Salvatore (comunicazione orale di Anna Orlando). La tela di Voltaggio ripete, inoltre, l'intonazione penitenziale e la drammaticità, così come il peculiare taglio compositivo ravvicinato, di dipinti di tradizione lombarda (Procaccini in testa), a testimonianza dei rapporti tra i pittori borromaici e gli artisti genovesi (Vanoli 2017, p. 62 e fig. 4 p. 61).

A favore della riattribuzione piena a Giovanni Benedetto del capolavoro sono il colorito bruno-rossastro della pelle di Pietro, tipico delle figure maschili dell'autore, le fisionomie "rudi" dei tratti somatici dell'Apostolo e leziosa delle figure angeliche, secondo un differente trattamento per gli anziani e in generale gli uomini e le donne o i messi divini, la posa dell'angelo rubensiano, che viene riutilizzata nelle successive *Natività* (come in quella di San Luca a Genova), la pennellata sciolta nella resa naturalistica degli elementi vegetali.

Ciò che all'apparenza potrebbe non concordare con lo stile del Grechetto (le tinte aurorali e il paesaggio che rimanda sia al Poussin che alle sperimentazioni del Dughet) si spiega con i dotti riferimenti già citati (contrasto aurora/notte, redenzione/peccato) ed evidenziati dalla poesia del Tronsarelli, con la volontà di rifarsi più nettamente al trattamento poussiniano della natura e del fondale (realizzati a macchie per fasce parallele) e con la scelta del soggetto funzionale al carattere allegorico della tela (dall'arida terra del deserto in lontananza la natura è

richiamata dalle lacrime di Pietro e dal corteo degli angeli a rifiorire miracolosamente in primo piano).

Chi scrive ha potuto rintracciare, su segnalazione di Kelly Galvagni, la tela in esame nel testamento inedito rogato il 30 ottobre del 1648 a Roma da Pietro Muzii (ASR, *30 Notai Capitolini, Pacicchellus Franciscus*, ufficio 18, ff. 356r-358v), figlio di Achille Muzii da Bergamo, e che in vita è stato uno dei Conservatori della Camera Capitolina nel 1640 (ringraziamo per queste informazioni la Dott.ssa Cristina Falucci). “Il quadro di Gio. benedetto Genovese del S. Pietro piangente con sua cornice d’oro” viene lasciato alla suocera Diana Donati. Pietro potrebbe essere stato lo sconosciuto committente del dipinto per via della presenza del santo omonimo.

Come dimostrato dagli ultimi studi di Maria Celeste Cola, il dipinto, alla fine del XVII secolo, è nella collezione di Carlo Antonio Galliani detto degli occhiali, il quale nel 1701 dispone di risarcire con una porzione dei suoi dipinti il vicino di casa Girolamo Curzio Clementini di Amelia. Questi rivende il lotto di quattrocento quadri a Francesco Maria Ruspoli il 24 maggio 1703 (Cola 2018, pp. 356-357).

Il dipinto viene ricordato da Giuseppe Ghezzi nel 1708 (De Marchi 1987, p. 229: “Santo con gloria d’angeli, da imperatore, Giovanni Benedetto Castiglione”) e da Blunt, con un’attribuzione al Baciccio, nel Palazzo Ruspoli al Corso, che la famiglia ha acquistato nel 1713 dai Caetani (Blunt 1966a, p. 63). La tela in tempi recenti è entrata nella collezione privata della Fondazione Memmo.

\* Ringraziamo per la foto la Dott.ssa Maria Celeste Cola.



Salvatore Castiglione (?), *San Pietro penitente*, olio su tela, 92x75 cm, Voltaggio, Quadreria dei Cappuccini.

Ringraziamo l’Arcangelo Associazione Pinacoteca Voltaggio APS per questa immagine.







#### A4. *Il Padre Eterno appare a Giacobbe*

1633-1634 ca

Olio su tela, 94x118 cm

Firenze, Galleria Tornabuoni, D.112

Bibliografia: G. Toffoletti in *Oltre* 2016, cat. 10 p. 150; Berti 2018, pp. 32-35.

Il dipinto raffigura il momento in cui Dio, apparendo al Patriarca Giacobbe, lo intima ad abbandonare i territori dello zio Labano e a partire per Canaan: "Torna alla terra dei tuoi padri e alla tua parentela: io sarò con te!" (Genesi 31, 3).

La divinità si palesa al figlio di Isacco, che rivela tutto il suo stupore nell'eloquente gestualità oratoria con cui il Castiglione lo rappresenta. La figura di Dio è costruita sulla base dei modelli michelangioteschi della volta della Cappella Sistina, richiamando la scena della celebre *Creazione di Adamo* (G. Toffoletti in *Oltre* 2016, cat. 10 p. 150), e degli affreschi di Raffaello e bottega nelle Logge vaticane, proposte a sostegno di una produzione dell'olio in ambito romano.

L'attribuzione al genovese si deve a Mina Gregori (*expertise* fornita alla Galleria Tornabuoni), che colloca correttamente la tela nel periodo giovanile del primo soggiorno nell'Urbe. La pittura a tratteggio del vello degli animali è difatti tipica di Giovanni Benedetto. La studiosa nota, in più, delle somiglianze stilistiche e iconografiche con il *Viaggio di Giacobbe* del 1633 e il *San Pietro che piange nel deserto* della Fondazione Memmo (cfr. cat. A1 e A3), con il quale il dipinto condivide i prototipi maschili. Tuttavia le figure angeliche sono descritte con una certa asprezza e non raggiungono il livello di quelle, più riuscite, nelle *Lacrime di San Pietro*.

Il brano animalistico in primo piano a sinistra, di spiccata qualità, è raffrontabile con alcune pecore presenti in dipinti del medesimo periodo, in particolare con quelle de *Il ritrovamento di Ciro allattato dalla cagna* (Berti 2018, p. 32), sempre ascrivibile agli anni '30 del Seicento (cfr. per l'opera cat. A10). La pecorella impudente, che mostra il didietro all'osservatore, è riproposta nella suddetta tela, che potrebbe datarsi qualche anno in avanti rispetto a quella in esame, dimostrando il libero riutilizzo di prototipi congeniali all'autore. Ciò è rammentato recentemente anche da Timothy Standring che sottolinea come, sia nella pittura che nella grafica dei primi anni Trenta, "he was arranging his compositions from a repertoire of stock motifs" (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 30).

L'opera è stata esposta ultimamente alla mostra *Oltre. In viaggio con cercatori, fuggitivi, pellegrini* (*Oltre* 2016).

\*Ringraziamo per la foto e la documentazione completa sull'opera il Dott. Federico Berti della Galleria Tornabuoni di Firenze.



## A5. Ritratto di Gian Lorenzo Bernini

Anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 58,5x48 cm

Genova, Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Bianco

Bibliografia: Marcenaro 1965, tav. XXV e p. 35 (come Castiglione); C. Marcenaro in *Mostra dei pittori* 1969, cat. 70 p. 172; Costa Calcagno 1971, pp. 168-170 e 188; Meroni 1976, III, n. 4 p. 22; Newcome-Schleier 1982, p. 60; Standring 1982, cat. 59 pp. 397-398 e fig. 77; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 7 p. 107; S. Bruno in *Gian Lorenzo* 1999, cat. 9 p. 299; Petrucci 2006, p. 367 (come Gian Lorenzo Bernini) con bibliografia; Volpi 2019, fig. 1 p. 120 (come Castiglione) con bibliografia precedente; Orlando 2020, pp. 18-19 e fig. 11 p. 19; Spione 2020, pp. 323-324 e fig. 3 p. 329.

Questo stupendo ritratto testimonia il legame diretto che Castiglione instaura col grande Bernini durante il suo primo soggiorno romano, legame che proseguirà anche durante il suo secondo viaggio nel decennio successivo. I due artisti condividono circoli e amicizie (cfr. in questa tesi par. 3.6), come quella con il letterato sarzanese Agostino Mascardi, ritratto da Bernini a matita (Parigi, Ecole des Beaux-Arts, fig. 41 par. 3.2) e da Grechetto in acquaforte e cera molle (Torino, Soprintendenza Belle Arti, fig. 40 par. 3.2).

Il dipinto in esame è stato pubblicato da Caterina Marcenaro (Marcenaro 1965, p. 35 e tav. XXV), che associa la resa a tratteggio della materia pittorica ("graffiata a mo' di gradina") a un tentativo di riportare sulla superficie della tela le sperimentazioni tecniche della scultura del Bernini, che raggiungerà negli anni successivi effetti anche fortemente coloristici (L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990,

cat. 7 p. 107). La storica dell'arte, confrontando il ritratto con gli autoritratti pittorici di Gian Lorenzo alla Galleria Borghese, lo identifica proprio col Bernini e propone, per via dell'età che egli dimostra, una datazione intorno al 1633. La tela viene, dunque, correttamente collocata durante il primo periodo del Castiglione nell'Urbe, tesi oggi quasi universalmente condivisa e riconosciuta. Circa trent'anni dopo, Bruno (S. Bruno in *Gian Lorenzo* 1999, cat. 9 p. 299) nota con stupore come il quadro del Grechetto sia nettamente dipendente stilisticamente e dal punto di vista formale dai modelli proposti nei ritratti degli anni Venti e Trenta che sono stati correttamente ricondotti alla mano del Bernini pittore. Lo studioso porta a sostegno della sua opinione, pienamente accolta dalla critica, un confronto con i due apostoli *Sant'Andrea e Tommaso* della National Gallery di Londra. Il dipinto del genovese ne "condivide la tonalità calda del colore e la materia pittorica, qui ravvisabile nei filamenti del pennello che avanzano dalla prominenza del naso, curvano sui piani del volto seguendone la volumetria anche degli zigomi" (*ibid.*). E' da sottolineare, tuttavia, che già Roberto Longhi, in una lettera del febbraio 1964 a Costantino Nigro, assegna la tela al pennello del Nostro e ne propone una datazione intorno al 1633, segnalando "un'aura quasi rubensiana" e la vicinanza coi modelli pittorici dello stesso Gian Lorenzo (per la missiva cfr. Spione 2020, nota 22 p. 324). Lo storico ha individuato precocemente i filoni culturali nei quali poi la critica successiva inserirà in modo compiuto l'opera in analisi.

L'attribuzione a Giovanni Benedetto è stata messa in discussione solo recentemente e in un'unica occasione: Francesco Petrucci (Petrucci 2006, p. 367), vista la qualità dell'opera e la vicinanza al

*ductus* berniniano, ha proposto di inserirlo tra le tele dello scultore.

L'identificazione del ritrattato in quest'ultimo non è condivisa da Timothy Standring (Standring 1982, cat. 59 pp. 397-398) che nella sua tesi di dottorato nel 1982 sposta la datazione della tela al secondo viaggio a Roma di Castiglione, cioè tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Lo studioso suggerisce che per motivi stilistici l'opera sia da posticipare al decennio successivo e che quindi la proposta della Marcenaro di vedere nel personaggio raffigurato Gian Lorenzo Bernini sia da ritenere erronea.

Con l'avanzamento e l'approfondimento degli studi, si è oggi in grado di riportare pienamente alla produzione del Castiglione la tela (per i vari confronti si rimanda ai suggerimenti proposti in Orlando 2020, pp. 18-19 e figg. 11-12 pp. 19) e di datarla agli anni Trenta.

L'opera, condotta con "colore caldo, sanguigno come il temperamento del protagonista" (L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 7 p. 107), è ormai comunemente accettata come effigie del grande regista del Barocco romano e internazionale "in abiti da gentiluomo, con catena d'oro, lattuga bianca e cappello a larga tesa" (*ibid.*).



## A6. *Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo*

Anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 180x132 cm

Genova, collezione d'arte Banca Carige, inv. 000653, già inv. 907554

Bibliografia: Alizeri 1846-1847, II, parte I, p. 443; *Id.* 1875, p. 194; Suida 1906, p.182; Novella 1922, p. 451; Delogu 1928; Novella 1929, p. 369; *Mostra dei pittori* 1938, cat. 61 p. 45 e tav. p. 52; Torriti 1970, pp. 139-140; *Id.* 1975, pp. 86-87 e cat. 47; A. Orlando in Rotondi Terminiello 2008, cat. 52 pp. 96-98; Orlando 2010, fig. 28 p. 81; A. Orlando in *Uomini e dei* 2016, cat. 21 pp. 82-83; Marengo, Orlando 2018, p. 109; Marengo 2020b, n. I.10 p. 41; A. Orlando in *Genova pittrice* 2020, cat. 6 pp. 76-77.

L'opera mette in scena l'episodio veterotestamentario in cui il giovane Giacobbe aiuta la bella Rachele, figlia dello zio Labano, a scoperchiare il pozzo: "Egli stava ancora parlando con loro quando giunse Rachele con le pecore di suo padre. Ella era infatti pastore. Quando Giacobbe vide Rachele, figlia di Laban, fratello di sua madre, e le pecore di Laban, fratello di sua madre, Giacobbe si fece avanti, rotolò la pietra dell'imboccatura del pozzo e fece bere le pecore di Laban, fratello di sua madre. Poi Giacobbe baciò Rachele, alzò la sua voce e pianse" (Genesi 29, 9-12). Nelle Sacre Scritture l'episodio collocato presso un pozzo è un *topos* letterario ricorrente: esso "introduce più volte l'incontro tra un uomo e una donna e crea così i presupposti per la celebrazione della relativa unione" (Giuntoli 2014, p. 39). La pietra del pozzo deve essere sollevata da più uomini. Tuttavia, alla vista della bella Rachele, Giacobbe riesce con la propria forza nell'impresa. Ciò sottolinea l'improvviso ma potente amore per colei che

diventerà la moglie prediletta dopo anni di servizio (*ibid.*).

La scena, in cui il forzuto Patriarca si pone su una diagonale che unisce gli sguardi dei protagonisti, nei quali pare già scoccare il desiderio d'amore, presenta le pecore a destra e il cane pastore, che fa capolino, a sinistra. Dietro Rachele, all'ombra di una tettoia, un giovane dal capo coperto assiste all'evento. In lontananza, un altro pastore sta guidando la propria mandria. La scena sembra quindi curata anche nel *setting*, concepito come un vero palcoscenico, su cui i vari attori sono resi attraverso "una cromia rischiarata quasi da favola" (A. Orlando in *Uomini e dei* 2016, cat. 21 pp. 82-83).

La datazione della tela al primo periodo romano del genovese si deve ad Anna Orlando (A. Orlando in Rotondi Terminiello 2008, cat. 52 pp. 96-98), che ha portato in più occasioni convincenti confronti stilistici, come *Labano raggiunge Giacobbe in fuga verso Canaan* (cat. A9) e il *Ciro allattato dalla cagna* già Balbi (cat. A10; per entrambi vd. Orlando 2010, pp. 81-83).

Come ben argomenta la studiosa, in queste tele "si nota una sorta di ripresa a rallentatore che suona come volontà di infondere al dipinto un rigore di stampo classicista e una purezza formale propria alle ricerche del giovane Grechetto nella Roma degli anni Trenta" (A. Orlando in *Uomini e dei* 2016, cat. 21 pp. 82-83).

La tela è indicata nell'Ottocento da Federigo Alizeri nel palazzo di Giorgio Doria in Strada Nuova come "un bel dipinto del Castiglione con figure ed animali" (Alizeri 1846-1847, II, parte I, p. 443) e, qualche anno dopo, come un quadro di "Grechetto con bestiame e pastori" (*Id.* 1875, p. 194).

Il riconoscimento del dipinto con quanto descritto dall'Alizeri si deve a Pietro Torriti (Torriti 1970, pp. 139-140; *Id.* 1975, pp. 86-87 e cat. 47).

La tela, nel frattempo passata dalla collezione Doria a quella della Banca Carige di Genova e indicata semplicemente come *Pastorale*, è stata ricondotta correttamente da Anna Orlando all'episodio biblico con cui oggi è indicata (A. Orlando in Rotondi Terminiello 2008, cat. 52 pp. 96-98).







## A7. *Apollo pastore*

Anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 135x185 cm

Collezione privata

Bibliografia: Orlando 1999, p. 69; Newcome-Schleier 2006, fig. 80 p. 62 e cat. 73 p. 65 (con misure e soggetto errati); Orlando 2010, p. 80.

Il dipinto rappresenta Apollo, dio della musica e delle arti, riconoscibile per la corona d'alloro e lo strumento musicale, in veste di pastore mentre munge una capra. Secondo quanto narrato nella mitologia greca e in particolare nella tragedia *Alceste* di Euripide, la divinità solare è condannata a servire in qualità di umile pastorello Admeto, re di Fere, come punizione impostagli da suo padre Zeus per aver ucciso i Ciclopi forgiatori delle armi divine. Apollo, difatti, si è ribellato nei confronti del proprio genitore poiché questi ha causato la morte di Asclepio, dio della medicina e suo figlio, reo di aver tentato di resuscitare i morti.

A tenere ferma e calma la capretta è Artemide, sorella gemella di Apollo, che sulle spalle regge frecce e faretra, attributi della dea cacciatrice.

La scena è completata da un putto a destra e dall'armento di sinistra, mentre la mungitura è sorvegliata da un esotico pappagallo che si affaccia dai rami della boschiglia alle spalle del protagonista.

L'opera può essere collocata negli anni Trenta del XVII secolo, all'indomani della dipartita da Genova e all'immediato contatto con la cultura poussiniana. Spunti fiamminghi e romani si fondono nella tela che è stata associata, per motivi stilistici, al *Viaggio di Rebecca* di collezione privata (A8) e al *Viaggio di Giacobbe* del 1633 (Orlando 2010, p. 80). Inoltre, la composizione e il trattamento delle figure risultano vicini al *Giovane*

*pastore a cavallo* (cat. C2), acquaforte sullo stile del Lorrain che si è ritenuto a lungo datata al 1638 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E4; *L'opera incisa* 1982, cat. 5; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 53 p. 183), ma che studi recenti hanno anticipato al 1635 circa (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 3 pp. 27 e 29), nel pieno del primo soggiorno romano del pittore. Per tali motivi, il dipinto può essere considerato una delle opere di più spiccata sensibilità realizzate dal giovane Castiglione nella Roma barberiniana, pur nella semplicità dell'impostazione scenica e narrativa.

\*Ringraziamo per la foto Anna Orlando.



## A8. *Viaggio di Rebecca*

Anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 96x146,5 cm

Collezione privata

Bibliografia: Orlando 2010, fig. 27 p. 80.

La scena riprende il passo biblico in cui è descritto il viaggio che Rebecca deve compiere dalle terre di suo fratello Labano per raggiungere Canaan e il suo futuro sposo Isacco: "Così Rebecca e le sue ancelle si alzarono, montarono sui cammelli e seguirono quell'uomo. Il servo prese con sé Rebecca e partì" (Genesi 24, 61). Dalla loro unione nasceranno Esaù e Giacobbe.

L'opera è stata pubblicata per la prima volta da Anna Orlando (Orlando 2010, fig. 27 p. 80) come confronto per l'*Apollo pastore* (cat. A7) con cui condivide la datazione agli anni Trenta.

La tela presenta una vicinanza stilistica con il *Viaggio di Giacobbe* del 1633 (cat. A1).

Il soggetto è stato ripreso con poche varianti nei dipinti del Museo di Belle Arti di Nantes (inv. 44, di ambito castiglionesco, e inv. 1901, dubitativamente attribuito al Grechetto) i cui soggetti sono stati letti semplicemente come *Pastorella che conduce il gregge*.

Queste ultime tele non raggiungono, tuttavia, il livello qualitativo del nostro e probabilmente non sono autografe.

\*Ringraziamo per la foto Anna Orlando



In alto: Ambito di Giovanni Benedetto Castiglione, *Viaggio di Rebecca*, olio su tela, 66x133 cm, Nantes, Museo di Belle Arti, Inv. 44

In basso: Giovanni Benedetto Castiglione (attr.?), *Viaggio di Rebecca*, olio su tela, 100x134 cm, Nantes, Museo di Belle Arti, Inv. 1901





## A9. *Labano raggiunge Giacobbe in fuga verso Canaan*

Anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 86x134 cm

Genova, Collezione privata

Bibliografia: Ratti 1780b, I, p. 28; Bonzi 1932; O. Grosso in *Mostra dei pittori* 1938, cat. 56 p. 44 (con misure errate); Newcome-Schleier 2006, cat. 10 p. 59 (erroneamente come collezione Montallegro); Orlando 2010 pp. 81-82.

Il dipinto raffigura l'episodio biblico in cui Labano rincorre Giacobbe e la sua comitiva perché convinto che questi abbia rubato i suoi idoli. In realtà, è stata Rachele, la moglie prediletta dal Patriarca, a sottrarli al proprio genitore. Labano non è in grado di ritrovarli, poiché la figlia vi ci si siede sopra e si rifiuta di alzarsi, dichiarando di essere indisposta per colpa del ciclo mestruale: "Allora Labàn entrò nella tenda di Giacobbe, nella tenda di Lea e nella tenda delle due serve, ma non trovò (nulla). Poi uscì dalla tenda di Lea ed entrò nella tenda di Rachele. Ora, Rachele aveva preso gli idoli e li aveva messi nel basto del cammello, poi vi si era seduta sopra. Labàn andò tastando per tutta la tenda, ma non trovò (nulla). Ella disse a suo padre: «Non si adiri il mio signore se non posso alzarmi davanti a te, perché ho i soliti ricorsi delle donne». Così Labàn ispezionò, ma non trovò gli idoli" (Genesi 31, 33-35).

Dal punto di vista esegetico, l'episodio mette in ridicolo Labano, più volte ingannatore del nipote Giacobbe, e le sue stesse credenze, dal momento che i suoi idoli vengono nascosti dalla persona stessa di Rachele, che adduce come scusa per la propria posizione il mestruo (tra le pitture più celebri che si sono focalizzate sull'episodio ricordiamo l'omonima scena

affrescata da Giambattista Tiepolo nel Palazzo Patriarcale di Udine). Di conseguenza, "gli idoli paterni ne escono sempre e comunque pesantemente ridicolizzati. È questa la sorte che la Scrittura riserva a tutto ciò che si mette in opposizione o in antagonismo con YHWH, l'unico vero Dio" (Giuntoli 2014, p. 55).

Nella tela, il *setting* contravviene a quanto narrato nella Genesi, poiché l'ispezione si svolge all'esterno. Essa diventa l'ennesima occasione per trasformare l'episodio in una comitiva con i bagagli ben esposti, secondo una prassi diffusa nell'orbita genovese da Jan Roos, la cui *Pastorale* nei Musei di Strada Nuova "inaugura il tema della carovana" (Percy 1971, p. 23).

Il tema, nella Roma degli anni Trenta, non è nuovo: basti segnalare la tela oggi a Postdam già di proprietà del marchese Vincenzo Giustiniani tradizionalmente ascritta a Pietro Testa, di recente espulsa dal catalogo del Lucchesino e attribuita ad Andrea de Leone (per l'opera vd. Di Penta 2016, cat. Q61 pp. 122-123) e l'acquaforte dello stesso soggetto ritenuta a lungo di mano del Castiglione e recentemente assegnata a De Leone dalla Di Penta (cfr. *ivi*, D.25, p. 158), che considera spuria la firma in basso a sinistra del Grechetto. La stampa in questione, difatti, non ha per nulla le caratteristiche del tratto del genovese, come si noterà dal confronto con le coeve acquaforti (cat. C2-C3 e ss.). La firma potrebbe essere in effetti un caso di appropriazione per motivi di vendita.

Anna Orlando nota numerose tangenze cromatiche con le opere di Andrea De Leone una volta erroneamente attribuite al Castiglione, come il *Viaggio di Giacobbe* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Orlando 2010, pp. 81-82). Proprio la vicinanza da una parte con Poussin e dall'altra col napoletano permettono alla studiosa di avanzare una datazione alla

metà degli anni Trenta (*ivi*, p. 82), forse in coincidenza con il viaggio a Napoli che il genovese avrebbe intrapreso nel Carnevale del 1635, stando a quanto testimoniato da Giovan Battista Greppi nel processo contro il Dovini (ASR, TCG, *Processi*, vol. 302, f. 903v).

La storica dell'arte, inoltre, sottolinea, al di là dell'alta qualità dell'opera, le caratteristiche montagne "di cartapesta e quasi ritagliate contro il cielo" (Orlando 2010, p. 82), realizzate con un segno netto e incisivo simile ad altre opere coeve (come nella *Rebecca al pozzo*, cat. A6). Secondo la sua opinione questi fondali potrebbero essere frutto di un'altra mano, quella appunto di un collaboratore, per la cui identità ella propone dubitativamente il fratello di Giovanni Benedetto, ossia Salvatore Castiglione.

L'opera rimane nella collezione dei marchesi Carrega Cataldi di Genova fino al 1829, dopodiché passa ai Gambaro, come testimoniato anche da Grosso nella scheda da lui redatta nel 1938, quando per la *Mostra di pittori genovesi* di quell'anno la tela viene cortesemente prestata dal marchese Edoardo Gambaro (O. Grosso in *Mostra dei pittori 1938*, cat. 56 p. 44).



Andrea De Leone, *Labano cerca gli idoli*, 1635-1640, acquaforte firmata in basso a sinistra "GIO BENEDETTO Castiglione GENOVESE" (firma spuria), 24,2x32,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 17.50.17-50





## A10. *Il ritrovamento di Ciro allattato dalla cagna*

Anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 111x143 cm

Firmata "GIO"

Collezione privata

Bibliografia: Ratti 1780b, I, p. 190 (come Giovanni Benedetto Castiglione); Banchemo 1844, p. 30; Alizeri 1846-1847, II, p. 84; Suida 1906, p. 199; A. Morassi in *Mostra della Pittura* 1947, cat. 78 p. 66 e fig. 51 (come Giovan Francesco Castiglione); Percy 1971, fig. 36 p. 43; Torriti 1977, p. 540; Boccardo, Magnani 1987, fig. 53 p. 63 e n. 100 p. 84; Standring 1987a, fig. 158 e pp. 176-178; Bagnara, Bruno 2003, figg. 78-79 e p. 70; Orlando 2010 pp. 82-83 (come Giovanni Benedetto Castiglione); *Ead.* 2016, fig. 1 p. 82.

La tela mette in scena il momento del ritrovamento del piccolo Ciro, futuro re di Persia, da parte del pastore Mitridate e della moglie, secondo quanto raccontato dallo storico romano Marco Giuniano Giustino nel suo *Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi* (I, 4-10). L'infante, la cui vita è narrata principalmente nelle *Storie* di Erodoto (I, 101-129), fatta eccezione per l'episodio in esame, è abbandonato sui monti per volontà del nonno Astiage. Lì viene accudito da una cagna, prima di essere soccorso dai due pastori che lo allevano in qualità di genitori adottivi. Nella scena, Mitridate e la sua compagna, colti nella loro attività quotidiana di pascolamento dei propri animali, si piegano ad accazzare e a calmare la cagna pezzata, la quale, da buona madre, ringhia nei confronti degli sconosciuti per proteggere Ciro bambino.

La tela è stata solo recentemente restituita completamente al Grechetto ed è quindi stata annoverata tra i suoi

capolavori degli anni Trenta (Orlando 2010, pp. 82-83).

Difatti, Antonio Morassi (A. Morassi in *Mostra della Pittura* 1947, cat. 78 pp. 66) afferma di leggere la firma "G.F.C.", dato che ha comportato l'attribuzione del quadro a Giovan Francesco Castiglione, figlio di Giovanni Benedetto, con un necessario avanzamento nella datazione. Ciononostante, nell'inventario Balbi, stilato quando Giovan Francesco è ancora in vita, la tela viene correttamente assegnata a suo padre (Boccardo, Magnani 1987, n. 100 p. 84).

L'attribuzione a Giovan Francesco è ritenuta dubbia e molto spesso non condivisa pienamente dalla critica, come dimostrano le opinioni perplesse di Pietro Torriti (Torriti 1977, p. 540) e di Timothy Standring (Standring 1987a, pp. 176-178). Una pulitura degli inizi degli anni Duemila ha restaurato la tela e corretto la dicitura della firma in "GIO" (Orlando 2010, p. 82). Di recente, con gli ultimi studi e approfondimenti sui due artisti e in virtù dell'allargamento del catalogo di Giovanni Benedetto a numerose opere di collezione privata, il dipinto, di eccezionale qualità, è stato pienamente riassegnato al Grechetto (*ivi*, pp. 82-83). La tavolozza cromatica, i confronti stilistici con opere degli Trenta, alcuni elementi pittorici (come il trattamento delle fisionomie, dei panneggi e delle montagne nello sfondo) hanno permesso ad Anna Orlando di collocare quest'opera nella prima attività del genovese: "qui egli mostra, dopo l'incontro con l'opera di Poussin a Roma nel 1632-1633, la sua ricerca di un rigore di stampo classicista e di una purezza formale che progressivamente abbandonerà" (*ivi*, p. 83).

Castiglione ritornerà su questo soggetto in anni più avanzati: nel quadro di collezione Durazzo Pallavicini a Genova, datato poco tempo dopo, ai primi anni



dell'intermezzo genovese tra i due viaggi romani (vd. G. Rotondi Terminiello in *// Genio* 1990, cat. 9 pp. 108-110), e nel ben più maturo esemplare della National Gallery of Ireland di Dublino (inv. NG1994).

Il dipinto proviene dalla raccolta di Francesco Balbi, dove è citato per la prima volta nell'inventario stilato nel 1701, correttamente identificato come opera di Giovanni Benedetto assieme al suo *pendant* con *Il viaggio di Abramo*: "Altro sopraporta d'Animali con una femmina che accarezza un cane, et altre figure pure del sopradetto Castiglione (Gio. Benedetto)" (cfr. Boccardo, Magnani 1987 n. 100 p. 84).

Il quadro rimane in casa Balbi di Piovera di via Balbi fino al 1846, quando Camilla Pallavicino, moglie di Guido Balbi di Piovera, muore (Orlando 2010, p. 82). A seguito del decesso di quest'ultima la collezione viene divisa tra le due figlie, anche se, legate alla quadreria di palazzo Balbi, di fatto le opere risultano separate e disperse solo a partire dalla metà del secolo scorso (1952; cfr. *ibid.*).

Il dipinto per lungo tempo è stato così esaminato solo tramite una foto in bianco e nero nella Soprintendenza. Tuttavia, una decina di anni fa è stato fortunatamente riportato all'attenzione degli studiosi con la sua presentazione alla mostra *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti da collezionismo privato*.



Sopra: Giovanni Benedetto Castiglione, *Ciro allattato dalla cagna*, 1640 ca, olio su tela, Genova, Collezione Durazzo Pallavicini

Sotto: Giovanni Benedetto Castiglione, *Infanzia di Ciro il Grande*, anni '50 del XVII secolo, olio su tela, 234x226,5 cm, Dublino, National Gallery of Ireland



## A11. *Giacobbe e il gregge di Labano (attr.)*

Anni '30 del XVII secolo?

Olio su tela, 79,5x107 cm

Firenze, Leone Cei & figli

Bibliografia: Voss 1931, p. 166 (come Castiglione); Delogu 1935; *Art in America* 1942, p. 66; *Art News* 1942; Valentiner 1954, cat. 45 p. 47 e tav. 45; Soria 1960, fig. 6 p. 28 (come De Leone); *Neapolitan Master* 1962, cat. 10; Percy 1971, p. 51 (come Castiglione); Frederickken, Zeri 1972, pp. 49 e 591; Brejon de Lavergnée 1984, cat. A3 p. 680 (attr. a De Leone); Schaefer, Fusco 1987, p. 59 (come De Leone); Weston 2014, fig. 4 p. 23 (attr. a Castiglione).

Il quadro in esame, dal soggetto veterotestamentario tratto dal ciclo di Giacobbe (Genesi, 29,1-14 oppure 30,25-31,2), per motivi stilistici è collocabile tra le opere del IV decennio realizzate forse in ambito romano.

L'attribuzione della tela, resa nota da Voss (Voss 1931, p. 166), al pittore genovese, accolta dalla maggior parte della critica, è stata rifiutata da Soria (Soria 1960, p. 28), Manning (*Neapolitan Master* 1962, cat. 10), Brejon de Lavergnée (Brejon de Lavergnée 1984, ca. A3 p. 680), Schaefer e Fusco (Schaefer, Fusco 1987, p. 59) che la ritenengono di mano di Andrea De Leone. In particolare, gli ultimi due studiosi suggeriscono una datazione verso il 1640 (*ibid.*).

A detta di chi scrive, una serie di elementi, insieme all'alta qualità pittorica, possono essere ricondotti a cifre stilistiche tipiche del Grechetto.

La scena è dominata dalla figura monumentale del Patriarca ebraico e dal suo cavallo col vello bianco. La composizione è piuttosto semplice e presenta *topoi* caratteristici della pittura castiglionesca del periodo. In particolare,

le pecore che si abbeverano al corso d'acqua ricorrono in dipinti coevi, come nel *Viaggio di Rebecca* di collezione privata (cfr. cat. A8), con il quale l'olio condivide anche la suddivisione dei piani e la medesima costruzione della scena: una figura rialzata su un destriero in primo piano, due inservienti sulla destra, la mandria a sinistra che si disseta all'ombra di un albero. La cromia della *palette*, ispirata alle tele del Poussin ma anche del De Leone, è riscontrabile in dipinti del Grechetto del medesimo giro d'anni, come nel *Ciro allattato dalla cagna* (cfr. cat. A10), che presenta anch'essa una ambientazione montuosa. Il quadro è documentato per la prima volta a Berlino nelle proprietà di Fritz Hassuman (Voss 1931, p. 166), per poi essere registrato in varie collezioni americane, fino alla vendita presso Sotheby's New York del 10 gennaio 1991, da cui è giunto all'attuale collocazione.

\*Ringraziamo per l'immagine e le informazioni sul dipinto il Dott. Paolo Cei.





## A12. *Il sacrificio di Noè*

Seconda metà degli anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 106x133 cm

Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB66

Bibliografia: *Esposizione* 1868, p. 65; Jacobsen 1896, p. 128; Suida 1906, p. 181; Grosso 1910, p. 26; *Id.* 1912, pp. 12 e 26; Kristeller 1912, p. 164; *La pittura italiana* 1924, tav. 81; Delogu 1928, pp. 24 e 49; *Id.* 1929, p. 175; Nugent 1930, II, pp. 445-446; Lasareff 1930, p. 98; Grosso 1932, p. 160; *Id.* 1934, p. 243; Bernheimer 1951, p. 48; Blunt 1954, n. 1 p. 5 e n. 1 p. 16; Percy 1971, p. 27; Costa Calcagno 1971, pp. 167 e 188; Newcome-Schleier 1985, p. 86; Lamera 1985, nn. 9 e 10 p. 73; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 4 pp. 63-64; S. Luigi in *Pracht und Pathos* 2003, cat. 7 pp. 72-73; R. Besta in *La bella Italia* 2011, cat. 4.3.15 p. 199; Algeri 2016, p. 28 e fig. 17 p. 29.

La tela ritrae contemporaneamente due successivi episodi biblici.

In primo piano viene narrato il momento dell'uscita degli animali dall'arca dopo il diluvio a seguito dell'approdo nella regione montuosa dell'Ararat: "Noè uscì con i suoi figli, con sua moglie e con le mogli dei suoi figli. Tutti gli animali, tutti i rettili, tutti gli uccelli, tutto quello che si muove sulla terra, secondo le loro famiglie, uscirono dall'arca" (Genesi 8, 18-19).

In secondo piano, a dare il titolo al dipinto, è rappresentato, invece, l'episodio successivo, nel quale Noè immola a Dio un sacrificio: "Noè costruì un altare al Signore; prese animali puri di ogni specie e uccelli puri di ogni specie e offrì olocausti sull'altare. Il Signore sentì un odore soave; e il Signore disse in cuor suo: «Io non maledirò più la terra a motivo dell'uomo, poiché il cuore dell'uomo concepisce disegni malvagi fin

dall'adolescenza; non colpirò più ogni essere vivente come ho fatto. Finché la terra durerà, semina e raccolta, freddo e caldo, estate e inverno, giorno e notte non cesseranno mai»" (Genesi 8, 20-22).

Il dipinto si potrebbe collocare cronologicamente nella seconda metà degli anni Trenta, nei mesi precedenti alla conclusione del primo soggiorno romano o di poco successivi al suo ritorno a Genova (Algeri 2016, p. 28), quando il genovese ha ormai acquisito i lineamenti della cultura poussiniana e antiquaria, di cui la scena del sacrificio è una evidente manifestazione. Essa, infatti, è una reinterpretazione del *Sacrificio di Noè* di Poussin (di cui si conserva una copia al National Trust, Tatton Park, 1298200, una volta considerata autografa e tuttora spesso ritenuta dubbiamente originale), a sua volta ispirato all'omonimo soggetto dipinto dalla bottega di Raffaello nelle *Logge* vaticane (Percy 1971, pp. 26 e note 43-44 p. 50; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 4 pp. 63-64). Proprio questo riferimento potrebbe essere un indizio della sua elaborazione in ambito romano. Tuttavia, l'autore potrebbe aver avuto in mente anche il modello bassanesco, di cui altre volte si è servito, e in particolare potrebbe essersi ricordato della composizione del *Noè dopo il Diluvio* di Jacopo Bassano ora a Postdam. Blunt rammenta, inoltre, (Blunt 1954, n. 1 p. 5 e n. 1 p. 16) che Lasareff propone per tale dipinto una derivazione dal *Sogno di Giacobbe* di Domenico Fetti (Lasareff 1930, p. 98; soggetto molto fortunato di cui esistono diverse versioni non molto differenti: cfr. *Domenico Fetti* 1996, pp. 199-200), e con cui può apparire imparentato per via della fumosità delle nuvole e per il trattamento di Dio nella scena retrostante.

In primo piano, invece, la disposizione caotica di oggetti e animali è funzionale alla rappresentazione di nature morte,

secondo un sintagma reso celebre a Genova dal fiammingo Jan Roos con le sue tele sul tema della carovana (Percy 1971, p. 23).



Domenico Fetti, *Sogno di Giacobbe*, 1613-1614 circa, olio su tavola, 60,5x43,4 cm, Detroit, Institute of Arts, 36.669





### A13. *Ingresso degli animali nell'arca*

Seconda metà degli anni Trenta del XVII secolo

Olio su tela, 97x130 cm

Genova, Palazzo Reale, Salotto del Tempo, inv. 534

Bibliografia: Ratti 1766, p. 183 (come Castiglione); *Id.* 1780b, p. 210; Banchemo 1846, p. 10; Alizeri 1846-1847, II, p. 152; *Id.* 1875, p. 443; Delogu 1931, tavv. 57-58; Torriti 1963, p. 22 (come bottega di Castiglione); Percy 1971, nota 140 pp. 58-59; Ciliento 1986, p. 13; Lodi 1991, p. 28; Michel 1991, pp. 439-440; Leoncini 2008, cat. 13 p. 76 (come Castiglione).

Il dipinto riporta contemporaneamente, come accade spesso nella pittura castiglionesca, due momenti cronologicamente successivi. In secondo piano, a sinistra, Dio appare a Noè, completamente prostrato a terra e visto di dietro, impartendogli l'ordine di costruire l'arca: "Dio guardò la terra ed ecco essa era corrotta, perché ogni uomo aveva pervertito la sua condotta sulla terra. Allora Dio disse a Noè: «È venuta per me la fine di ogni uomo, perché la terra, per causa loro, è piena di violenza; ecco, io li distruggerò insieme con la terra. Fatti un'arca di legno di cipresso; dividerai l'arca in scompartimenti e la spalmerai di bitume dentro e fuori. Ecco come devi farla: l'arca avrà trecento cubiti di lunghezza, cinquanta di larghezza e trenta di altezza. Farai nell'arca un tetto e a un cubito più sopra la terminerai; da un lato metterai la porta dell'arca. La farai a piani: inferiore, medio e superiore. Ecco io manderò il diluvio, cioè le acque, sulla terra, per distruggere sotto il cielo ogni carne, in cui è alito di vita; quanto è sulla terra perirà. Ma con te io stabilisco la mia alleanza. Entrerai nell'arca tu e con

te i tuoi figli, tua moglie e le mogli dei tuoi figli. Di quanto vive, di ogni carne, introdurrà nell'arca due di ogni specie, per conservarli in vita con te: siano maschio e femmina. Degli uccelli secondo la loro specie, del bestiame secondo la propria specie e di tutti i rettili della terra secondo la loro specie, due d'ognuna verranno con te, per essere conservati in vita. Quanto a te, prenditi ogni sorta di cibo da mangiare e raccoglilo presso di te: sarà di nutrimento per te e per loro». Noè eseguì tutto; come Dio gli aveva comandato, così egli fece." (Genesi 6, 12-22).

La figura fumogena, realizzata su tinte monocrome, e inturbantata della divinità si staglia solitaria nel cielo cupo che preannuncia la caduta della pioggia ormai prossima.

In primo piano, a destra e al centro, è invece presentata la carica degli animali che entra nell'arca, la cui mole squadrata e imponente, pur fuori dal campo visivo, si intuisce dal profilo (Leoncini 2008, cat. 13 p. 76). L'esotico corteo di bestie e umani- i figli di Noè e le loro consorti che stanno raccogliendo gli ultimi bagagli- si muove in realtà su più livelli. In primissimo piano, infatti, giganteggiano le figure di bestie perlopiù domestiche e da fattoria- un umanissimo cane dal manto color nocciola, anatre quasi indistinguibili, galline, conigli, colombe, una coppia di gatti dallo sguardo ipnotico, faggiani, tacchini, pecore- a cui il genovese aggiunge una coppia di bertucce a sinistra e una di tassi all'estrema destra.

Nella lettura che è stata data da Parodi negli anni Novanta (Parodi 1997) l'arca di Noè rappresenta l'uomo stesso, il cui corpo è un microcosmo che ripropone in dimensioni minori la complessità del vasto universo. Così come Noè guida l'arca durante il Diluvio, allo stesso modo alla ragione spetta il compito di tenere le



redini nel mare di passioni e istinti della vita umana.

L'opera è stata da Torriti in poi (Torriti 1963, p. 22; Ciliento 1986, p. 13; Lodi 1991, p. 28) ritenuta non autografa del Castiglione ma di bottega.

Tuttavia, il recente restauro, concentrato sulla pulitura della superficie pittorica, ha portato in evidenza l'alta qualità pittorica della tela, così come l'uso della terra per la preparazione del fondo e alcuni particolari non finiti, elementi che hanno fatto correttamente propendere per una recente riattribuzione alla mano del maestro (Leoncini 2008, cat. 13 p. 76).

Come si può ben notare, il dipinto è stato integrato con un'aggiunta in legno non dipinta databile, come per altri esemplari pittorici all'interno della sala, alla fine del Settecento.

La tela rientra nelle sei del Grechetto esposte nel Salotto del Tempo del Palazzo Reale di Genova.

Si è in grado di risalire con sicurezza alla collocazione di questi sei dipinti nella posizione attuale grazie al Ratti che nel 1780 le rammenta nella proprietà Durazzo: "Sei se ne trovano pur qui del Castiglione del animali, ma sopra tutti e rarissimo quello d'un Satiro con una Baccante" (Ratti 1780b, p. 210), quadro che noi conosciamo meglio come *Baccanale*, poi portato a Torino, dove'è tuttora esposto nella Galleria Sabauda (vd. cat. A14).

L'opera in esame potrebbe essere stata ammirata dal Cochin, che attribuisce una "Sortie de l'arche" al Bassano (Michel 1991, pp. 439-440 e nn. 6-8 pp. 273-274). È probabile che una parte di questi oli provenga dai beni di Giovan Battista Raggi venduti alla "callega" nel 1659 e acquistati da Giovan Luca Durazzo. Se scorriamo la lista (Lamera 1990a, nota 15 p. 33; vd. anche paragrafo 4.9.3 in questa tesi), notiamo, tra gli altri, il quadro con "Satiro e due donne"- ora *Baccanale a*

Torino-, un "uomo a cavallo"-forse il *Viaggio di Giacobbe* tuttora nel Salotto (cfr. cat. A16)-, una "Circe"- anch'essa nella medesima sala-. Questi dipinti potrebbero essere passati nel palazzo di via Balbi nel 1679 in seguito alla morte di Giovan Luca Durazzo (Leoncini 2008, cat. 13 p. 76).

È però da sottolineare che nell'elenco presentato dalla Lamera degli acquisti Durazzo del 1659 (Lamera 1990a, nota 15 p. 33) nessuna opera citata pare corrispondere a questa, che può essere entrata in collezione anche in un momento successivo.

Infine, preme rammentare che le sei opere del Grechetto nel Salotto del Tempo non sono coeve, ma ascritte a decenni differenti e risalgono a momenti diversi dell'attività castiglionesca.

\*Ringraziamo il Museo di Palazzo Reale di Genova per averci concesso una riproduzione in alta definizione della tela.



## A14. *Viaggio di Giacobbe*

Post1636

Olio su tela, 56x198 cm

Firmato "G.B.C." in una ellisse sul fianco del cavallo bruno al centro

Roma, Galleria Borghese, inv. 550-551

Bibliografia: Cantalamessa 1913, pp. 113-115; *Id.* 1914, p. 91; Strinati 1924, pp. 601-602; Longhi 1928, pp. 226 e 240; Delogu 1928, p. 50; Della Pergola 1955, pp. 72-73; Percy 1971, nota 89 pp. 54-55 e nota 165 p. 60 (come Giovanni Benedetto e Giovan Francesco Castiglione?); Standring 1982, cat. 30 e 31, pp. 338-345 e figg. 44-45 (come Grechetto); *Id.* 1987, p. 158; F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 5 pp. 104-106; Heimbürger 1994, fig. 2 e p. 204; Magnani 2003a, p. 53; Zeutter 2004, cat. 100 p. 314 con bibliografia (come Salvatore Castiglione); Zanelli 2016, p. 13 e fig. 6 (come Grechetto).

Il dipinto, restaurato nel 1990 in occasione della mostra *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione Il Grechetto (Il Genio 1990)*, è frutto della riunificazione in una sola di due tele, in precedenza considerate *pendants* (Cantalamessa 1913, pp. 113-115 e *Id.* 1914, p. 91).

La scena rappresentata potrebbe forse alludere al viaggio del Patriarca Giacobbe in Egitto, narrato nel cosiddetto Ciclo di Giuseppe: "Giacobbe si alzò da Bersabea e i figli di Israele fecero salire il loro padre Giacobbe, i loro bambini e le loro donne sui carri che il faraone aveva mandati per trasportarlo. Essi presero il loro bestiame e tutti i beni che avevano acquistati nel paese di Canaan e vennero in Egitto; Giacobbe cioè e con lui tutti i suoi discendenti; i suoi figli e i nipoti, le sue figlie e le nipoti, tutti i suoi discendenti egli condusse con sé in Egitto" (Genesi 46, 5-7, anche se l'itinerario con tutti i membri della famiglia e l'accoglienza da

parte di Giuseppe sono raccontati nell'intero capitolo 46).

Tuttavia, la genericità della narrazione non permette a tutti gli effetti un'identificazione precisa del soggetto, che può comunque essere ricondotto all'ambito dei "Viaggi di Giacobbe" (F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 5 pp. 104-106).

Un problema si pone, in questa sede, per la datazione della tela, perlopiù ascritta agli anni Quaranta per via dei riferimenti rembrandtiani. Difatti, le figure del giovane nero e dell'orientale in secondo piano al centro della composizione sono una citazione dell'acquaforte *Cristo davanti a Pilato*, incisa da Rembrandt nel 1636 (fig. 80 nel paragrafo 3.8). Il dipinto è, inoltre, correlato a un foglio con *Studi di teste* ora a Windsor (cat. B18) in cui il genovese adatta ai propri modi cinque volti della suddetta incisione accostandoli a una figura inturbantata originale. Dal momento che tale disegno è stato recentemente ricollocato sul finire del primo soggiorno romano (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 11 pp. 42-43), è allora possibile anche proporre che la datazione di tale tela possa essere anticipata rispetto a quella tradizionale.

La figura a cavallo vestita di rosso è studiata in un contemporaneo foglio a Dijon insieme a una testa sempre da Rembrandt (cat. B19).

Si può avanzare, perciò, in via ipotetica la tesi che il dipinto possa essere stato realizzato al tramonto del primo soggiorno romano o, altrimenti, al subitaneo rientro a Genova.

In questa sede non accettiamo le proposte della critica che pongono la tela negli anni Quaranta (cfr. F. Lamera in *Il Genio*, cat. 5 pp. 104-105, Magnani 2003a, p. 53 e Zanelli 2016, p. 13), finendo per spostare l'incontro con il modello olandese a quel periodo

(soprattutto Zanelli; per un approfondimento cfr. paragrafo 3.8).

È da ricordare, a riguardo, che già Ann Percy sottolinea come in alcune incisioni degli anni Trenta, e in particolare nel *Giovane pastore a cavallo* (cat. C2), accanto al modello del Lorrain si pongano i primi riferimenti al van Rijn (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E4 pp. 136-137). La studiosa, dal notevole occhio, si dichiara non molto convinta della data 1638 cui è stata a lungo associata l'acquaforte, e i documenti emersi di recente che anticipano il rientro a Genova del Castiglione nel 1637 supportano la sua ipotesi.

Dal punto di vista stilistico, la tela mostra un'evoluzione rispetto al celebre esempio del 1633 alla luce delle nuove esperienze maturate a Roma, come nella resa dei paesaggi e nella luminosità (F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 5 pp. 104-106).

Standring propone come riferimento la *Caccia di Meleagro* di Poussin per il Palazzo madrileno del Buen Retiro (Standring 1982, cat. 30 pp. 338-342) ora al Prado (inv. P2320), databile alla seconda metà degli anni Trenta (vd. da ultimo *Paintings for the Planet King* 2005, cat. 47 pp. 224-227).

Il dipinto è arrivato nella collezione Borghese nel 1912 come acquisto di due tele considerate *pendants* (Cantalamesa 1913, pp. 113.115; *Id.* 1914, p. 91) poi rivelatesi un unico esemplare.

I critici non hanno sempre accettato l'autografia del dipinto: Ann Percy ipotizza che una delle- all'epoca- due tele sia opera del figlio Giovan Francesco (Percy 1971, nota 165 p. 60), mentre Jeutter ritiene che il capolavoro possa ascrivere al fratello Salvatore (Jeutter 2004, cat. 100 p. 314).

Il soggetto è stato ripreso liberamente, insieme ad altri elementi tipicamente castiglioneschi, da Gaetano Martoriello (Napoli 1670 ca- 1720ca) all'inizio del

Settecento *nell'Esodo degli Ebrei dall'Egitto* (Rossi 1979, fig. 150).

\*Ringraziamo la Galleria Borghese di Roma per aver concesso l'immagine dell'opera.



## A15. *Baccanale*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Olio su tela, 120x163 cm

Torino, Galleria Sabauda, inv. 340

Bibliografia: Cochin 1758, III, p. 274 (come Bassano); Ratti 1766, p. 183 (come Castiglione); *Id.* 1780b, p. 210; *Descrizione* 1818, p. 75; D'Azeglio 1841, III, pp. 167-169; Callery 1854, pp. 111-112; D'Azeglio 1866, p. 36; Blanc 1870, p. 11; Jacobsen 1897, p. 139; Baudi di Vesme 1899, p. 147; *Id.* 1909, p. 152; Kristeller 1912, p. 164; Delogu 1928, pp. 29 e 50; Pacchioni 1932, p. 14; Buscaroli 1935, p. 353; *Mostra dei pittori* 1938, cat. 57; Blunt 1954, pp. 7-8; Bean 1956, p. 115; *Prima mostra* 1956; *Seconda mostra* 1958, cat. 38; Bovero 1958, III, p. 164; Gabrielli 1959, p. 18; Wunder 1960, p. 222; Delogu 1962, p. 170; Bonzi 1965, p. 101; Gabrielli 1965, p. 21; Delogu 1966, p. 88; Bernardi 1968, p. 100; Gabrielli 1971, pp. 98-99; Percy 1971, pp. 41, nota 94 p. 55 e note 134, 138 p. 58; *L'opera incisa* 1982, pp. 74-75; Standring 1982, cat. 52 pp. 387-389 e fig. 70; Saint-Non, Fragonard ed. 1986, n. 324 p. 414; Standring 1987a, p. 159; Griseri, Cottino 1989, I, p. 130; F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 17 pp. 128-130; Lamera 1990c, pp. 179-182 e fig. 216 p. 177; Newcome-Schleier, Grasso 2003, n. 142bis p. 165; R. Vitiello in *Maestri genovesi* 2004, cat. 32 pp. 146-147; L. Leoncini in *Da Tintoretto a Rubens* 2004, cat. 20 pp. 250-251; *Le invenzioni* 2017, cat. 4 p. 31.

Il soggetto di questa tela, proveniente dalla quadreria del marchese Giovan Battista Raggi (ASGe, Notaio Giuseppe Celesia, 4 novembre 1658 e 22 gennaio 1659), è stato, a partire dal 1990, associato a un episodio della vita di Bacco (F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 17 pp. 128-130) narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 314-315), in cui il giovane dio viene lasciato dal padre Giove alle ninfe di Nysa perchè venga da loro educato. Nella lettura proposta da Federica Lamera il dio

infante, al centro del dipinto e con la coroncina d'edera, è rappresentato mentre, sulle ginocchia di un satiro e accanto a una bella fanciulla, ascolta la musica suonata da una giovane donna che sta percuotendo un tamburello. La scena si svolge all'ombra dell'erma del dio Pan, che poggia su di un cippo su cui è inciso un bassorilievo che rappresenterebbe un *thiasos* bacchico. In secondo piano, in una radura, una satiresa giace languidamente abbandonata nel sonno accanto ad altre figure dopo la conclusione forse di un baccanale.

A Bacco rimanderebbero, tra l'altro, l'asino che fa capolino da destra, simbolo di Sileno, e la stessa scena in secondo piano, con le figure ebbre riverse a terra all'ombra di un vaso. È possibile, però, leggere l'opera anche alla luce del tema della fertilità. Mentre nei piani antecedenti domina Pan/Priapo, signore della potenza e della forza maschile, con un satiro che è posto al centro del dipinto, in quelli posteriori la scena si svolge al di sotto di una grande anfora, allusione al mondo femminile, e ha come protagonista una satiresa. Il repertorio antiquario che riempie la composizione non è così un semplice corollario, ma potrebbe svolgere un ruolo funzionale a veicolare dei messaggi (Lamera 1990c, p. 182).

L'episodio dell'infanzia di Bacco non pare calzare pienamente con l'interpretazione che ne dà il Castiglione, che sembrerebbe liberamente rifarsi al mito per trarne un soggetto nuovo.

Timothy Standring nel 1982 ipotizza che il tema proposto si ricolleggi al mito di Priapo narrato nei *Fasti* di Ovidio (Standring 1982, cat. 51 pp. 386-387, scheda del dipinto gemello di Saint-Quentin), al cui tentativo di stupro della ninfa Lotys (*Fasti*, I, 415-440) o della dea Vesta (*Fasti*, VI, 319-348) potrebbe essere

ispirato il rilievo sul cippo. A quest'ultimo episodio, lo storico riconnette anche l'asino di Sileno, sulla destra, che nel racconto ovidiano sveglia la dea addormentata nel momento in cui Priapo è pronto ad aggredirla.

Attualmente non si è in grado di dare nuove interpretazioni della tela né di proporre una differente fonte letteraria. Castiglione non segue schemi compositivi tradizionali e per i suoi dipinti "appaiono possibili più livelli di lettura" (Lamera 1990c, p. 182).

Un suggerimento, avanzatomi per comunicazione orale da Costanza Barbieri, potrebbe riguardare proprio uno di questi livelli. La scena in primo piano è costruita su una linea diagonale che pone direttamente agli opposti la "lezione" di musica a sinistra con la scena di violenza sul cippo a destra. È un tema giorgionesco/tizianesco, quello della musica che tenta di riequilibrare e portare l'armonia contrapponendosi alla barbaria (come ad esempio nel *Concerto campestre* del Vecellio). Se l'opera, dunque, si colloca perfettamente in quel clima neopoussiniano degli anni Quaranta, in cui numerosi artisti si rifanno ai modelli del Poussin del decennio precedente e immettono sul mercato dipinti ispirati al suo esempio, è pur vero che il quadro allora andrebbe posizionato nella corrente del neovenetismo non solo per colori e temi generici derivati dai *Baccanali* del pittore cadorino. Grechetto, con i suoi temi ermetici e destinati a una committenza colta e raffinata, sembra riproporre, sotto una veste nuova, tematiche giorgionesche o del primo Tiziano, con cui il dipinto condivide l'estremo cripticismo e la difficoltà di interpretazione del soggetto, che può variamente essere decodificato a più stadi.

L'opera, oggi ritenuta di alta qualità, non ha avuto molto successo in passato tra la

critica a causa dei toni troppo accesi (D'Azeglio 1841, p. 169; Calleru 1854, pp. 111-112).

Alcuni storici dell'arte, per la vicinanza cromatica con la pittura francese, l'hanno addirittura ascritta al figlio Giovan Francesco e ne hanno dunque spostato la datazione al 1714 circa (Gabrielli 1959, p. 18; Bonzi 1965, p. 101; Gabrielli 1965, p. 21; Bernardi 1968, p. 100; Gabrielli 1971, p. 99).

Ciononostante, i maggiori studiosi del Castiglione non hanno esitato a riattribuire l'opera a Giovanni Benedetto, pur collocandola in diversi anni: intorno al 1655 per la Percy (Percy 1971, p. 41), agli anni 1643-1647 Standring (Standring 1987a, p. 159), dopo la metà degli anni Quaranta la Lamera (F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 17 pp. 128-130). A chi scrive sembra più corretta quest'ultima datazione, anche se non si condivide l'esecuzione a Genova. Se il *Diogene cerca l'uomo* (cat. A21), che qui si ritiene dipinto a Roma durante il secondo soggiorno, è stato avvicinato alla tela per "una medesima impostazione spaziale della scena" e "un'analogia cromia, tutta giocata su una gamma estremamente variata di toni chiari" (*ibid.*), è allora molto probabile che il *Baccanale* sia stato eseguito nella seconda metà degli anni Quaranta ma a Roma, e non a Genova. È importante sottolineare che la figura della Baccante con tamburo viene ripresa da un'incisione realizzata nella Città Eterna negli anni Sessanta del Seicento e stampata da Giovan Giacomo de Rossi (M. Newcome in *Kunst der Republik Genoa* 1992, cat. 61 pp. 132-133). Forse una traccia dell'opera, dal 1659 nelle collezioni genovesi dei Durazzo, può essere rimasta in copie o disegni circolanti in ambito romano.

Inoltre, come già detto, l'opera rientrerebbe pienamente in quella produzione neopoussiniana che investe il

mercato romano degli anni Quaranta. Gli artisti, cavalcando l'onda del modello di Poussin, tentano di rifarsi alle tele del maestro francese del decennio precedente per assicurarsi una vendita. Non è un caso che in quel periodo Castiglione sia associato alla bottega di un mercante d'arte, Pellegrino Peri (Pio 1977, p. 77; Lorizzo 2010, pp. 25, 28, 78). Come già detto, il dipinto proviene dai beni del genovese Giovan Battista Raggi, il più grande collezionista di opere del Grechetto, nel cui inventario del 4 novembre 1658 compare come "Un quadro simile del Grechetto con due donne et un satiro" (ASGe, Notaio Giuseppe Celesia, 4 novembre 1658; Boccardo 2004c, n. 90 p. 326).

Il 27 gennaio 1659 la tela è probabilmente acquistata da Giovan Luca Durazzo (ASGe, Notaio Giuseppe Celesia, 22 gennaio 1659) insieme ad altre di proprietà Raggi, parte delle quali confluisce nella collezione del suo pronipote, il doge Marcello Durazzo. Nella quadreria di questi, all'interno del Salotto del Tempo, la tela è documentata sia dal Ratti, insieme ad altri acquisti dal Raggi (Ratti 1766, p. 163; *Id.* 1780b, p. 210), sia dal pittore francese Fragonard che la disegna nel 1761 (Rotterdam, Museo Boymans-van-Beuningen; di questo disegno si conoscono altre due versioni, una sanguigna in collezione privata genovese e una nella collezione Durazzo Pallavicini: cfr. F. Lamera in *Il Genio* 1990, cat. 17 pp. 128-130). Precedentemente, anche Cochin potrebbe averla citata erroneamente come opera di Bassano nella proprietà Durazzo nel 1758 (Cochin 1758, III, p. 274: "Un satyre & quelques femmes").

All'inizio dell'Ottocento il dipinto è ancora in collezione Durazzo (*Descrizione* 1818, p. 75). Nel 1824 entra a far parte delle collezioni sabaude, essendo il Palazzo Durazzo trasformato in Palazzo Reale. Nel

1837 viene trasportato a Torino (L. Leoncini in *Da Tintoretto a Rubens* 2004, cat. 20 pp. 250-251) e da allora è conservato nella Galleria Sabauda. Al suo posto, nel Salotto del Tempo, è stato collocato il quadro con *Una poiana che s'avventa su un gruppo di animali* del fiammingo de Coninck (*ibid.*).

Della tela esiste una variante al Museo Lecuyer di Saint-Quentin, per la quale si rimanda alla prossima scheda (cat. A15). Il dipinto è molto vicino all'acquaforte con *Baccanale* pubblicata a Roma nel 1648 (cat. C4) e a un disegno da essa derivato al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (Delogu 1928, XXXII).

La tela è stata incisa da Giovanni David in acquaforte, su probabile commissione di Giacomo Durazzo, e dal Girardet (L. Leoncini in *Da Tintoretto a Rubens* 2004, cat. 20 pp. 250-251) per la *Regia Galleria Illustrata* del D'Azeglio (D'Azeglio 1841, III, p. 164).

Numerose sono le versioni di questo soggetto attribuite al Castiglione in vari inventari del Sei e Settecento, oltre alle già citate collezioni Raggi e Durazzo (per l'elenco completo vd. Standring 1982, cat. 52 pp. 387-389). Il 10 dicembre del 1665 "Un quadro con un satiro et una ninfa instoriato dal detto con cornici dorate" è ricordato nella Galleria dei Libri di Mantova (Meroni 1973, II, p. 25), probabilmente passato poi nei beni di Ferdinando Carlo Gonzaga raccolti nel suo palazzo padovano presso Santa Sofia nel 1708 ("Un quadro [...] rappresenta un baccanal del Castiglione vecchio": Meroni 1973, II, p. 44 e *Id.* 1976, IV, p. 67). Nel 1688 Luca Giordano annota in Palazzo Colonna a Napoli "un quadro di palmi 8 e 7 circa, con cornice ind.ta, consistente un satiro, con una donna che sona il tamburo con granata e frutti, mano di Gio. Bened.o Castiglione ...100" (Colonna di Stigliano 1895, p. 31; Percy 1971, nota 46 p. 51). Il 28 giugno 1731 nella collezione dell'abate



marchese Giovanni Gonzaga è citato “Un altro quadro in tela del Castiglione rappresentante un baccanale con un satiro, una donna con bicchiere in mano e due altre figure, cornice parimenti nera”(Meroni 1973, II, p. 57; *Id.* 1976, IV, p. 83).



F. De Neve, *Suonatrice di Tamburello*, anni Sessanta del XVII secolo, incisione, coll. privata



## A16. *Baccanale*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Olio su tela, 145x193 cm

Saint-Quentin, Museo Lecuyer, inv. 243

Bibliografia: Bean 1956, p. 115; Percy 1971, nota 134 p. 58; Costa Calcagno 1971, p. 188; Standring 1982, cat. 51 pp. 386-387; *Id.* 1990a, p. 18 e fig. 11 p. 15.

La tela in esame è una variante del *Baccanale* della Galleria Sabauda, alla cui scheda si rimanda per il soggetto e gli eventuali temi (cat. A14).

Come argomenta Standring, il *Baccanale* del Museo Lecuyer e i dipinti coevi “attingono un senso nuovo di complessità artistica che già compariva nelle opere degli anni giovanili, ma che raramente aveva realizzato fino ad ora” (Standring 1990a, p. 18).

Reso noto agli studi da Bean (Bean 1956, p. 115), il dipinto è nelle collezioni del Museo del Louvre finché nel 1872 non viene trasferizzato a Saint-Quentin (Standring 1982, cat. 51 pp. 386-387).

Una copia di anonimo è presente nel Museo di Belle Arti di Digione (CA 553; cfr. Percy 1971, nota 134 p. 58).



Anonimo da Giovanni Benedetto Castiglione, *Baccanale* (copia da), olio su tela, 101x143,5 cm, Dijon, Museo di Belle Arti, CA 553.





## A17. *Viaggio di Giacobbe*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo ?

Olio su tela, 96,8x157 cm

Genova, Palazzo Reale, Salotto del Tempo, inv. 530

Bibliografia: Ratti 1766, p. 183 (come Bassano); *Description* 1768, p. 64; *Description* 1773, p. 78; Ratti 1780b, p. 209; *Description* 1781, p. 74; *Description* 1788, p. 158; *Descrizione* 1818, p. 75; *Nouveau Guide* 1840, p. 242; Banchemo 1846, n. 81, XX, p. 10; *Piccola guida* 1846, p. 69; Alizeri 1846-1847, II, p. 152 (come Castiglione); *Id.* 1875, p. 443; Delogu 1931, fig. 55; Torriti 1963, fig. 14 p. 22; Rotondi Terminiello 1976, p. 16; Standring 1982, cat. 19 pp. 317-318 e fig. 25; Michel 1991, pp. 439-440 (cat. 6 pp. 273-274); Lodi 1991, pp. 29-30; L. Leoncini in *Da Tintoretto a Rubens* 2004, cat. 22 pp. 254-255; Leoncini 2008, cat. 20 p. 90.

Il tema del dipinto è stato associato all'ambito generico dei "Viaggi di Giacobbe", assai frequentato dal Grechetto (per un approfondimento si rimanda al paragrafo 3.3). Tradizionalmente si ritiene che la tela possa rappresentare il momento della partenza del Patriarca dalla terra dello zio Labano per quella natia di Canaan (Genesi 31, 17-18).

In realtà, come ben argomenta Luca Leoncini (L. Leoncini in *Da Tintoretto a Rubens* 2004, cat. 22 pp. 254-255; Leoncini 2008, cat. 20 p. 90), il soggetto non ha alcun elemento discriminatorio tale da poter indicare un preciso passo biblico.

A dominare la composizione è la massiccia figura maschile, avvolta da un drappo azzurro, che cavalca un destriero bianco, mentre a sinistra un valletto va sistemando gli ultimi bauli sulla soma dell'asino che pare aprire la comitiva. In primo piano, realizzati con una qualità

elevata, i bagagli con il vasellame e gli animali da fattoria inondano lo spazio della rappresentazione con una predominanza tipica della maniera compositiva del Castiglione. A destra, la tela si chiude con due inservienti che concludono la carovana.

Il nitore cromatico dei toni, la luminosità della superficie pittorica, l'attenzione rivolta ai particolari della natura morta ammettono completamente questo capolavoro nel catalogo del pittore genovese. Oggi è possibile confermare ciò grazie a un restauro del 1994 che ha provveduto a ripulire la tela dalle ossidazioni delle vernici e dai depositi di sudiciume, per rivelare tutto lo splendore dell'olio (Leoncini 2009, cat. 20 p. 90). In passato, Ezia Gavazza lo ha ritenuto esclusivamente di bottega (parere riportato in Lodi 1991, p. 30).

Per motivi stilistici è possibile che l'opera sia da collocarsi nella seconda metà degli anni Quaranta del Seicento ed è, quindi, molto probabile sia stata realizzata a Roma.

È fondata l'ipotesi che la tela rientri nel lotto di dipinti acquistati da Giovan Luca Durazzo nel 1659 alla "callega" dei beni di Giovan Battista Raggi (ASGe, Notaio Giuseppe Celesia, 22 gennaio 1659). Un quadro con un "uomo a cavallo" è, difatti, citato nell'elenco dei beni comprati (Lamera 1990a, nota 15 p. 33).

Nel 1679 la collezione Durazzo viene trasferita nel palazzo appena acquistato in Strada Balbi, più tardi Palazzo Reale.

Qui il dipinto è collocato nel Salotto del Tempo, dove il Ratti nel 1766 lo vede ma lo attribuisce erroneamente al Bassano (Ratti 1766, p. 183 come "Giacomo di Bassano"). Questi lo ricorda posizionato al lato dello specchio e in una posizione simmetrica al *Diluvio* (Genova, Palazzo Reale, inv. 531) correttamente ascritto alla bottega dei Bassano.

Già Cochin forse ne parla, quando annota con ammirazione due dipinti “de Benedetto Greghetto” tra il 29 e il 31 luglio 1751 (Michel 1991, pp. 439-440) non meglio identificati.

La corretta riattribuzione al Grechetto, dopo varie guide anonime che associano la tela all’ambito bassanense, si deve all’inventario del 1830 e alla diretta ripresa della voce di catalogazione da parte dell’Alizeri nei suoi scritti (Alizeri 1846-1847, II, p. 152 e *Id.* 1875, pp. 443). Come ben si può notare, l’opera presenta due aggiunte laterali, una per ciascun lato, inserite quando essa è entrata nel Salotto del Tempo. L’intervento è stato voluto per uniformarne le dimensioni con il *Diluvio* dei Bassano, di cui da allora è considerata *pendant*.

Ciononostante, essa non è rimasta nella posizione originaria, al lato dello specchio come ricorda il Ratti (Ratti 1766, p. 183). La posizione attuale, al di sopra della specchiera in una cornice a stucco, si deve a un’azione successiva.

\*Ringraziamo il Museo di Palazzo Reale di Genova per averci concesso una riproduzione in alta definizione della tela.





## A18. *Viaggio di un Patriarca*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo ?

Olio su tela, 97x130 cm

Genova, Palazzo Reale, Salotto del Tempo, inv. 529

Bibliografia: Ratti 1766, p. 183; *Id.* 1780b, p. 210; Banchemo 1846, p. 10; Alizeri 1846-1847, II, p. 152; *Id.* 1875, p. 443; Torriti 1963, p. 24; Standring 1982, cat. 20 pp. 318-320 e fig. 26; Ciliento 1986, p. 13; Lodi 1991, p. 30; Leoncini 2008, cat. 21 p. 92.

Il dipinto rappresenterebbe il viaggio di un Patriarca non meglio identificato, forse Giacobbe o Abramo.

A dominare la scena è una grande natura morta di spiccata qualità, con bagagli, vasellame, bauli e animali perlopiù da fattoria (pecore, anatre, tacchini, galli, mentre in lontananza si dispongono le sagome dei capi di bestiame). Man mano che l'occhio spazia e la natura si fa sempre più protagonista compaiono le figure umane che accompagnano la comitiva. In lontananza, possiamo scorgere due uomini inturbantati che stanno animatamente discutendo. Secondo Standring questi non sarebbero altro che Abramo e Melchisedec, colto quest'ultimo nell'atto di benedire il Patriarca ebraico (Standring 1982, cat. 20 pp. 318-320): "Intanto Melchisedek, re di Salem, offrì pane e vino: era sacerdote del Dio altissimo e benedisse Abram con queste parole: «Sia benedetto Abram dal Dio altissimo, creatore del cielo e della terra, e benedetto sia il Dio altissimo, che ti ha messo in mano i tuoi nemici». Abram gli diede la decima di tutto." (Genesi 14,18-20). Secondo questa lettura, la lunga carovana alluderebbe alla vittoria di Abramo e alla parte di beni che i suoi seguaci hanno ottenuto: "Poi il re di

Sòdoma disse ad Abram: «Dammi le persone; i beni prendili per te». Ma Abram disse al re di Sòdoma: «Alzo la mano davanti al Signore, il Dio altissimo, creatore del cielo e della terra: né un filo, né un legaccio di sandalo, niente io prenderò di ciò che è tuo; non potrai dire: io ho arricchito Abram. Per me niente, se non quello che i servi hanno mangiato; quanto a ciò che spetta agli uomini che sono venuti con me, Escol, Aner e Mamre, essi stessi si prendano la loro parte.» (Genesi 14, 21-24).

Il fatto che la tela sia stata catalogata in passato come "Entrata degli animali nell'arca" (Lodi 1991, p. 30) fa ben comprendere come le tele di carovane e viaggi del Grechetto siano spesso funzionali a più narrazioni ed episodi biblici e si prestino a varie letture non vincolanti.

Il restauro del 1994 a cui è stata sottoposta la tela è stato in grado di restituire la "nitidezza originale del colore e della tecnica pittorica, ha ridato smalto all'ipotesi, sostenuta dalle fonti, che si possa trattare di un'opera autografa del Grechetto" (Leoncini 2008, cat. 20 p. 90). In passato, difatti, alcuni critici l'hanno ritenuta di scuola (Torriti 1963, p. 24; Ciliento 1986, p. 13; Lodi 1991, p. 30), forse a causa del suo cattivo stato di conservazione e dello strato di vernice che aveva ingiallito i colori.

Non ci sembra convincente la proposta del Leoncini (Leoncini 2008, cat. 20 p. 80) di confrontare alcuni elementi della tela in esame con il *Viaggio* della Galleria di Palazzo Spinola (pagato nel 1652 da Ansaldo Pallavicino; cfr. Boccardo 1987, p. 67) e con *l'Abramo e Melchisedec* del Louvre (inv. 238), entrambi ascrivibili ad anni successivi all'esecuzione dell'olio che qua si analizza. Le due tele appena citate mostrano, difatti, una modalità differente di ammontinare gli oggetti, più caotica e ripiena, studiata compositivamente in



modo che la natura morta possa quasi disporsi all'interno di una figura geometrica predefinita. Nell'esemplare in esame, invece, l'aggiunta di elementi in primo piano non ha ancora colmato la composizione, che non sembra affatto traboccare di elementi, come negli altri due esempi. Gli oggetti e gli animali paiono, difatti, regolarmente disposti e appaiati, facendo, ai nostri occhi, antecedere di qualche anno la realizzazione dell'opera.

L'ipotesi del Leoncini (*ibid.*) di vedere nelle tre tele fasi differenti di un medesimo processo creativo non pare, dunque, fondata.

In fondo, la presenza stessa di elementi iconografici ricorrenti anche ad anni di distanza è una pratica che rientra a pieno nella produzione del genovese e non sempre giustifica una contemporaneità. E qua gli elementi (tacchino, asino, vasellame, baule, dromedario etc.), come spesso nell'opera di Giovanni Benedetto, vanno a costituire un repertorio da cui attingere liberamente pur variando (la posizione del baule, la disposizione delle pecore, il differente tipo di vasellame, qua quasi completamente in rame, l'asino in una veduta e atteggiamento diversi etc.).

È possibile, inoltre, come, sottolinea il Leoncini, che la tela sia stata tagliata sulla destra per poterne meglio rapportare le misure all'interno dello spazio collezionistico.

Standring ha evidenziato come la figura poco distinguibile del pastore all'estrema destra del dipinto sia una precisa derivazione dalla stampa di Rembrandt del *Cristo di fronte a Pilato* (1636, fig. 80 nel paragrafo 3.8), da cui l'artista ha tratto anche un celebre disegno ora Windsor (cat. B18) (Standring 1982, cat. 20 pp. 318-320). Ciò conduce semplicemente a una data *post*1636. Chi scrive nutre dei forti dubbi che, per

questa diretta citazione rembrandtiana, il dipinto possa essere ascritto alla seconda metà degli anni Trenta. Lo si ritiene, invece, più stilisticamente e compositivamente vicino alle tele degli anni Quaranta e antecedente ai due esempi precedentemente riportati dei primi anni Cinquanta.

La citazione da Rembrandt indurrebbe, però, a sostenere la tesi secondo la quale il Nostro si serva liberamente dei suoi modelli (genovesi, fiamminghi, romani, olandesi e quant'altro) come di un vasto repertorio da cui riprendere in date o ambiti differenti tra loro gli stessi elementi reinterprestandoli.

E così, la figura del pastore alla Rembrandt, ripresa da un'incisione della metà degli anni Trenta disegnata dal genovese in quello stesso periodo, si mescola a un catalogo di oggetti e animali in questa tela degli anni Quaranta, che verranno poi liberamente ripresi e reinterpretrati negli anni Cinquanta.

La produzione pittorica del Castiglione non è, giust'appunto, una parabola o una retta a senso unico, ma si dimostra una esperienza non vincolata, a tratti e smottamenti, spesso non lineare. Ovviamente questo comporta per i critici una difficoltà maggiore nella collocazione cronologica di determinati esemplari, quale quello qui catalogato.

Forse questo dipinto proviene dalla quadreria di Giovan Battista Raggi, il marchese collezionista e mecenate di Grechetto i cui beni sono venduti pubblicamente a Genova nel 1659 (ASGe, Notaio Giuseppe Celesia, 22 gennaio 1659). Una parte di questi viene acquistata da Giovan Luca Durazzo: vi figura un dipinto con "utensili e pecore" (Lamera 1990a, nota 14 p. 33), che potremmo avvicinare per soggetto a questo.

Il dipinto sarebbe, dunque, entrato nel Salotto del Tempo nel 1679, quando i

Durazzo acquistano il palazzo di Strada Balbi (oggi Palazzo Reale).

Qui con grande probabilità lo vedono Ratti e Alizeri, che ricordano sei tele di Giovanni Benedetto all'interno del piccolo ambiente (Ratti 1766, p. 183 e *Id.* 1780, p. 210; Alizeri 1846-1847, II, p. 152 e *Id.* 1875, p. 443).

Il dipinto ha subito delle aggiunte (due sul margine inferiore e una su quello sinistro) forse alla fine del Settecento, quando delle cornici identiche vengono realizzate per tutti i quadri del Salotto e le dimensioni dei vari oli sono uniformate. Ciò, ovviamente, non esclude ulteriori interventi precedenti.

In epoca recente, prima del restauro del 1994 che ha provveduto a ripulire e a reintelare l'opera, quest'ultima ha subito un primo non documentato intervento restaurativo, il quale non è tuttavia riuscito a riparare la *craquelure* diffusa (Leoncini 2008, cat. 21 p. 92).

\*Ringraziamo il Museo di Palazzo Reale di Genova per averci concesso una riproduzione in alta definizione della tela.



## A19. *Sacrificio di Noè dopo il Diluvio*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Olio su tela, 140,3x193,7 cm

Los Angeles, County Museum of Art, M.84.18

Bibliografia: Dibdin 1822, p. 12; Garlick 1974-1976, cat. 83 (217); Rand in Conisbee, Levkoff, Rand 1991, cat. 33 pp. 128-131; T. Standring in *Genova* 1992, cat. 53 pp. 146-147; Marandel 2017; Lembeck 2019, I; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 44 pp. 190-191.

Il soggetto principale di questa tela è il sacrificio del Patriarca Noè sul monte Ararat all'uscita dall'arca dopo il Diluvio Universale (Genesi 8, 18-19). Secondo un modulo compositivo che si è più volte riscontrato nella pittura del Castiglione, l'episodio narrativo che dà il titolo è rappresentato in secondo piano. I figli di Noè e lo stesso vegliardo sono colti in atto di prosternazione mentre adorano un'ara dal cui fumo emerge la figura della divinità. Questo gruppo risente in special modo di modelli romani, dal Raffaello delle Logge fino al più vicino Poussin.

In primo piano, tuttavia, a colpire l'osservatore è la piramide visiva occupata da una serie di oggetti, vasellame e animali (mucca, gatti, capra, pecora, conigli, porcellini d'india, levrieri, asino) con un indaffarato inserviente baffuto. La scena sembra così riproporre il caro tema del viaggio secondo un particolare processo di sintesi di due differenti momenti che, riguardo al soggetto biblico di Noè, Castiglione ha usato precedentemente nell'omonimo soggetto oggi in Palazzo Bianco (cat. A11) (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 44 pp. 190-191).

Per collegare i due piani compositivi l'artista ne aggiunge uno intermedio dove

pone, a destra, i corpi lividi di alcuni esseri umani travolti dalla pioggia: si tratta di coloro che non hanno trovato riparo nell'arca a causa della loro malvagità e che non sono stati risparmiati dalla furia dei flutti.

Dal punto di vista cromatico, la tela colpisce per l'utilizzo dei rossi, dei bianchi, delle lacche "su esempio del tardo Cinquecento veneziano, di Van Dyck e di Rubens" (T. Standring in *Genova* 1992, cat. 53 pp. 146-147), cosa che è possibile riscontrare anche in fogli a olio coevi.

La datazione può essere impostata su base stilistica alla seconda metà/fine degli anni Quaranta, cioè durante il secondo soggiorno romano, "at the height of Castiglione's maturity" (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 44 pp. 190-191).

L'opera, restaurata all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, potrebbe essere identificata nel "quadro lungo 3 bracci sul camino col sacrificio di Noè, fatta da Giovanni Benedetto Castiglioni" ricordato nel 1700 nella collezione mantovana dei Gonzaga (T. Standring in *Genova* 1992, cat. 53 pp. 146-147). Nel 1772 è nella collezione di John Spencer (1708-1746) ad Althorp, Northampton. Nel 1984 gli eredi della famiglia Spencer vendono la tela a un commerciante newyorkese e pochi mesi dopo essa entra nel County Museum of Art di Los Angeles con i fondi della Ahmason Foundation (*ibid.*).

Una variante del dipinto è oggi al Museo di Belle Arti di Nantes (cat. A20).



## A20. *Sacrificio all'uscita dall'arca*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Olio su tela, 135,5x171,5 cm

Nantes, Museo di Belle Arti, inv. 43

Bibliografia: *Catalogue* 1833, cat. 19; *Catalogue* 1834, cat. 19; *Catalogue* 1837, cat. 24; *Catalogue* 1846, cat. 25; *Catalogue* 1854, cat. 51; *Catalogue* 1859, cat. 383; *Catalogue* 1876, cat. 62; *Catalogue* 1903, cat. 251; Nicolle, Dacier 1913, cat. 43; Delogu 1928, p. 24 e fig. 13; Benoist 1953, cat. 43 p. 71; Blunt 1954, cat. 1 p. 5; Percy 1971 fig. 19 p. 40; Standing 1987a, fig. 129 p. 156; Lossel in *Seicento* 1988; Magnani 1990, fig. 330 p. 271; T. Standing in *Genova* 1992, cat. 52 p. 146 (con foto sbagliata); *Mille peintures* 1993, p. 134 e n. 171 p. 135; Sarrazin 1994, n. 130 p. 183; *Peintures italiennes* 1995, p. 7; Bernard, Coustillas-Le Strat, Nordez 1997; Renault 2002, p. 8; *Le gout* 2006, p. 257; *De Véronèse à Casanova* 2013, pp. 90-91; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 44 pp. 190-191.

Il dipinto è una variante della tela ora a Los Angeles (cat. A19), alla cui scheda si rimanda per un approfondimento sul soggetto.

In particolare, l'olio in esame ripropone la medesima scansione dei piani narrativi e la struttura compositiva a piramide della natura morta che colpisce immediatamente l'occhio dell'osservatore. Di per sé anche gli elementi non sono identici, ma presentati secondo un comune *leitmotiv* con alcune piccole differenze (come la presenza di pernici e ricci e di una cesta di vimini in questa versione, oppure di vasellame dorato). Anche l'inseriente, che nella tela di Los Angeles è un uomo drappeggiato d'azzurro, qui è, invece, vestito di rosso, ha il capo coperto e uno

sguardo torvo e arcigno che rivolge all'osservatore.

Il piano intermedio, dove nell'esemplare di Los Angeles Castiglione ha posto i corpi dei deceduti nel Diluvio, qui è eliminato.

Anche la scena del sacrificio, pur ripresa nelle sue componenti, nel quadro di Nantes è più vicina al primo piano, cosicché le figure risultano più grandi.

Il paesaggio non è costruito in modo identico: laddove là vi è un cielo aperto a sinistra e una montagna a destra, qui le pendici dell'Ararat sono collocate a sinistra, mentre sulla destra l'ambientazione pare una semplice radura. Perfino l'albero, alla cui ombra sono disposti i bagagli del viaggio, ha cambiato posizione e viene formalmente modificato, trasposto a destra e indietreggiato.

La resa pittorica ha condotto in errore alcuni critici che hanno collocato questa tela all'inizio degli anni Trenta (Standing 1987a, p. 156), ponendola in paragone con quella di identico soggetto di Palazzo Bianco (cat. A12). L'evidente confronto con la versione di Los Angeles ne sposta la collocazione nel secondo soggiorno romano.

Non tutti gli studiosi sono concordi sull'autografia della tela: proprio la minore qualità di alcuni elementi ha indotto, ad esempio, Jonathan Bober a considerare questa "a seeming workshop replica" dell'olio di Los Angeles (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 44 pp. 190-191).

È però da notare che, se alcuni sintagmi non raggiungono il livello della tela del County Museum e potrebbero effettivamente essere di bottega, altri piccoli brani più dettagliati potrebbero far ipotizzare che essi siano stati ritoccati in ultimo o realizzati dal Castiglione stesso. Si rammenti che la ripetitività ma non identità di elementi è una delle caratteristiche con cui lo storico dell'arte

deve avere a che fare quando si occupa della produzione del Grechetto.

La storia collezionistica dell'opera inizia al concludersi del XVIII secolo, quando l'opera figura nella collezione di François o del fratello René Cacaault (Standring 1987a, fig. 128). Siamo consapevoli del fatto che François ha trascorso qualche anno a Roma (tra il 1791 e il 1798), rientrando in Francia con un lotto di dipinti acquistati da un certo Corazzetto, proprietario di una bottega in Piazza Navona (T. Standring in *Genova* 1992, cat. 52 p. 146). È probabile che tra quelle tele ci sia stata anche questa del Castiglione, che dalla collezione Cacaault passa in donazione al Musée des Beaux-Arts di Nantes, dove tuttora si trova, nel 1810.

La pista romana del dipinto, che sembra un'ipotesi del tutto credibile, potrebbe costituire un ulteriore indizio, anche se non probatorio, della sua realizzazione proprio nell'Urbe e confermarne indirettamente la datazione alla seconda metà degli anni Quaranta, così come per la versione di Los Angeles.

Al Museo di Belle Arti di Béziers è custodita una copia di fine Settecento del dipinto (*ibid.*).







## A21. *Viaggio Pastorale*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo-  
Inizi anni Cinquanta  
Olio su tela, 124,5x175 cm  
Farsettiarte, 15 aprile 2016, I, lotto 189

Sitografia:

<https://www.farsettiarte.it/it/asta-0175-1/giovanni-benedetto-castiglione-detto-il-greche.asp>

La tela è passata all'asta nel 2016 con una datazione agli anni Trenta del Seicento proposta in una perizia scritta da Giancarlo Sestrieri nel 2009. Lo studioso la ritiene eseguita negli anni Trenta e ne compara le dimensioni con quelle di alcuni esemplari, che tuttavia sono di un periodo successivo: *Gli Ebrei verso la Terra promessa* di Brera (inv. 241) e il *Viaggio di Abramo* della Galleria Spinola (GNPS 7). Gli esempi citati appartengono, infatti, agli anni Cinquanta.

La tela potrebbe essere riferita sì a un soggiorno romano del pittore genovese, ma al secondo, e non al primo come proposto dal Sestrieri.

Per quanto la semplicità della composizione possa erroneamente condurre a un periodo giovanile, due sono gli elementi che suggeriscono una diversa datazione.

Il primo e fondamentale elemento è costituito dal volto di profilo del pastore a destra. Esso è estremamente simile alle *Grandi Teste Orientali* del Grechetto (cat. C9-C13), realizzate nella seconda metà degli anni Quaranta. Si presenta difatti come una figura con cappello e barba dallo spiccato mondo interiore. È, quindi, una rielaborazione matura di prototipi rembrandtiani secondo un processo metodologico che ha il suo culmine alla metà degli anni Quaranta, appunto nelle due serie dedicate dall'artista a queste

figure esotiche (*Grandi e Piccole Teste Orientali*).

Inoltre, la pecora in atto di defecare, sulla destra, è un sintagma che compare spesso nelle opere degli anni Cinquanta (come nel già citato *Gli Ebrei verso la Terra promessa* di Brera), anche se ciò, ricordiamo, non può essere utilizzato totalmente come discriminante, vista la ripetizione del proprio repertorio da parte dell'artista.

La datazione del dipinto, per gli elementi sopra indicati, e in particolar modo per il profilo all'orientale del pastore, associabile ad alcune delle *Grandi Teste*, va spostata in avanti di almeno un decennio, verso la fine degli anni Quaranta o addirittura l'inizio degli anni Cinquanta, contemporaneamente al secondo viaggio del pittore a Roma.

Alcuni dettagli poco curati degli alberi a destra e del paesaggio naturale del secondo piano conducono fortemente alla conclusione che l'opera sia una collaborazione tra Giovanni Benedetto, cui sono lasciati i brani pittorici più elevati in alcuni animali in primo piano, e la bottega, cui sono state demandate le porzioni meno interessanti dal punto di vista descrittivo.

Forse la stessa semplicità compositiva, che indurrebbe in un errore di datazione, potrebbe suggerire un maggiore apporto di bottega, cui Castiglione aggiunge alcuni tocchi da maestro.

Essa può, in aggiunta, spiegarsi col fatto che l'artista, di nuovo a Roma, avrebbe dovuto immettere sul mercato quadri facilmente vendibili, cavalcando l'onda della moda poussiniana e della pittura di paesaggio. Si ricordi che proprio in quel periodo l'artista è documentato in uno stretto rapporto con Pellegrino Peri, mercante d'arte attivo nell'Urbe (Pio 1977, p. 77; Lorizzo 2010, pp. 25, 28, 78). La mancanza stessa di un nesso narrativo (letterario o biblico) all'interno del

dipinto potrebbe avere una spiegazione alla luce della realizzazione di un bene di semplice e facile consumo per il mercato artistico romano, al di fuori delle elevate e raffinate committenze cui siamo soliti riferirci per il pittore genovese.



## A22. *Diogene cerca l'uomo*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo- Inizio anni Cinquanta

Olio su tela, 97x145 cm

Firmato: <<Gio. Bened. Castilionus / Genuen>>

Madrid, Museo del Prado, inv. P-88

Bibliografia: Galli 1927, p. 231; Delogu 1928, p. 50; Bernheimer 1951, pp. 47-51; Blunt 1954, p. 143; Calmann 1960, pp. 60-140 e fig. 12a; Battisti 1960, p. 88; Perez Sanchez 1965, p. 528; *Pittura italiana* 1970, cat. 43; Meroni 1971, I, p. 108; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E15; Meroni 1973, II, p. 39; Standring 1982, cat. 67 pp. 403-406 e fig. 85; Ferrari 1987, *passim*; T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127; Magnani 1990, p. 273 e fig. 333; Gonzales 2014, p.172; Magnani 2014, p. 219 e fig. 11; Sganzerla 2014, pp. 79-101 e fig. 64 p. 195; Frascarelli 2016, pp. 72-74; Manzitti 2018, p. 260 e fig. 1 p. 261; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 43 pp. 188-198.

Il soggetto di questo olio è una riflessione sulla condizione umana condotta con la figura di Diogene di Sinope, protagonista di un intero filone di dipinti seicenteschi a tematica filosofica (cfr. paragrafo 4.6).

Nelle *Vite dei Filosofi Illustri* (VII.41) Diogene Laerzio ricorda che Diogene il Cinico, accompagnato da una lanterna accesa anche in pieno giorno, è alla ricerca di un uomo onesto e che non abbia interrotto il legame con la sua identità naturale e reale.

Nella tela il filosofo, inturbantato, barbuto e con il suo attributo iconografico, è rappresentato al di là di un muro ribassato mentre osserva un confuso campionario di oggetti, animali, elementi antiquari e archeologici su cui domina, a destra, la figura di una divinità caprina.

L'opera è stata al centro di un dibattito ravvivato recentemente dalla lettura

proposta da Dalma Frascarelli (Frascarelli 2016, pp. 72-74).

Secondo la critica tradizionale (T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127) che si pone in relazione con l'omonima acquaforte dedicata al Simonelli (cfr. *ibid.* e Calmann 1960), Diogene non riuscirebbe a trovare l'uomo, ma solo i suoi vizi, che gli si manifesterebbero sotto la forma della caotica natura morta in primo piano.

In questa versione Diogene impersonerebbe il saggio folle con la lanterna, iconografia derivata dalla tradizione nordica: il filosofo, disprezzato e autoimpostosi al di fuori della società umana, non può far altro che evidenziare, con atteggiamento disilluso, i vizi dell'umanità, che felicemente sguazza nella mancanza (e infatti il terreno è arido e disseccato).

Proseguendo su questa linea, Lauro Magnani ha proposto di leggere la figura di Diogene come complementare a quella della maga Circe: "l'uomo trasformato in bestia nella *Circe* corrisponde alla morale esplicita nel Diogene che cerca inutilmente l'uomo [...]. I personaggi scoperti dal filosofo hanno scelto di inclinare <<a quelle cose che sono inferiori a lui>>; come l'uomo al centro della scena, animale tra animali, che si dà <<tutto al ventre>>" (Magnani 2014, p. 229).

Dalma Frascarelli ha, invece, avanzato una lettura differente: secondo la studiosa il filosofo trova effettivamente l'uomo, ma nella sua condizione di nascita primigenia, ossia immerso nel caos apparente della natura (Frascarelli 2016, pp. 72-74). Tutti gli elementi della tela, analizzati ad uno ad uno dalla studiosa, concorrerebbero a supportare questa versione: sottoposto a Pan, dio della natura e della materia, l'uomo si affaccia al mondo nella posizione di chi è stato appena generato. In corrispondenza di

quest'ultimo è collocata la statua di Marsia scorticato: secondo la storica, essa alluderebbe all'istinto che colloca l'essere umano nella *physis*, nella natura incontaminata. Ma Diogene è posto al di là di un parapetto, che lo separa dalla nascita, accanto a una colonna, simbolo della regola civile, della *nomos*. "Di qua dal muro vige la legge naturale che non detta alcuna gerarchia tra gli esseri e non impone freni all'istinto, di là dal muro dominano le convenzioni sociali, le leggi religiose e politiche che privano l'uomo della sua libertà e della sua stessa identità. Diogene, che vive nel mondo in cui l'uomo ha perso se stesso, rifiuta la civiltà e sostiene il ritorno allo stato naturale: al *nomos* oppone la *physis*" (*ivi*, p. 73).

La tela va collocata, per motivi stilistici, durante il secondo soggiorno romano. Non tutti i critici sono però concordi: recentemente Jonathan Bober ha proposto di datare l'opera al primo soggiorno nell'Urbe, per via del cromatismo che egli ritiene dipendente dalle opere di Poussin degli anni Trenta (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 43 pp. 188-189).

Si può facilmente opporre a tale datazione che, come abbiamo già ricordato, Castiglione si pone durante gli anni Quaranta a Roma nelle file della moda neopoussiniana, il che spiegherebbe il cromatismo della tela. Tra l'altro, l'erudizione archeologica, che Bober spiega in riferimento al circolo di Cassiano del Pozzo, sembra proporsi maggiormente nelle opere del secondo periodo romano piuttosto che del primo. La stessa tematica filosofica rientra pienamente nelle riflessioni sulla vita e sull'attività umana degli anni Quaranta e che proseguiranno negli anni Cinquanta in vari soggetti caratteristici.

Inoltre, l'acquaforte con cui la tela è direttamente imparentata risulta datata tra il 1645 e il 1647.

Per tutti questi motivi l'anticipazione di data proposta recentemente da Bober risulta inconciliabile con l'attività del genovese nei periodi esaminati e, quindi, si ripropone in questa sede la data universalmente accettata del secondo viaggio a Roma.

La realizzazione in ambito romano potrebbe essere suffragata dalla presenza di questa tela tra i beni del pittore Carlo Maratta, nel cui inventario del 28 aprile 1712 è indicata come "Un quadro di diversi animali, e figure con cornice... di mano del Castiglione" (T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127). Dagli eredi dell'artista essa passa poi nelle collezioni spagnole di Filippo V: giunge a Barcellona nel febbraio 1722, a La Granja nel 1746 (Battisti 1960, p. 80; Perez Sanchez 1965, p. 528) e nel Palazzo Reale di Aranjuez nel 1794 (González 2014, p. 172).

Il soggetto è stato replicato, ma in una composizione completamente differente, in un più tardo disegno ora a Windsor (inv. 904030; cfr. Blunt 1954, n. 143).

Quella qui presentata è l'unica versione pittorica del soggetto che ci sia rimasta, anche se sappiamo, almeno scorrendo gli inventari di importanti collezioni tra Sei e Settecento, che la bottega familiare del Castiglione realizza varie tele intorno al soggetto di Diogene (cfr. Standring 1982, cat. 67 pp. 403-406 e scheda dello stesso in *Il Genio* 1990, cat. 16 pp. 126-127 per l'elenco completo). Nel 1673 e probabilmente nel 1687 un quadro con Diogene del "Castiglione Giovani" (quindi del figlio Giovan Francesco) è ricordato nella collezione del marchese Orazio Canossa in Palazzo Canossa a Verona (Meroni 1973, II, pp. 29 e 37).

Nel 1705 una versione risulta nelle collezioni del Palazzo Ducale a Mantova e del Palazzo Gonzaga di Calle del Duca a Venezia (Meroni 1971, I, p. 108). La stessa tela è poi probabilmente riportata negli

inventari Gonzaga del 1707 e nella quadreria del marchese abate Giovanni Gonzaga (Meroni 1973, II, pp. 39 e 57).

Gli inventari del feld-maresciallo J. M. von der Schulenberg del 1724 (Meroni 1971, I, p. 112) e del 1747 ricordano una tela con Diogene (Meroni 1973, II, p. 72).

Infine, in casa Raggi in via del Campo, varie fonti rammentano un'ennesima variante del Grechetto (Ratti 1780b, p. 236 e Meroni 1978, VIII, p. 57).

Il tema risulta, quindi, conforme alla visione filosofica e artistica di Castiglione e trova ampio consenso in una cerchia colta e raffinata di committenti e collezionisti.





## A23. *Viaggio di Giacobbe in Egitto*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo-Inizio anni Cinquanta

Olio su tela, 99,5x148,5 cm

Firmato in basso a destra: "GIO. BENED.S CASTILIONUS GENOU"

Christie's London, 13 dicembre 2000, lotto 91

Bibliografia: Winstanley 1728-1729, pl. 13; Scharf 1875, n. 101; Blunt 1954, p. 5 e cat. 4 p. 27 e fig. 3; Percy 1971, p. 24 e nota 28 p. 49; Russell 1989, pp. 155, 165 e 169.

Il soggetto di questa tela è stato genericamente individuato nell'ambito dei "Viaggi" del Patriarca Giacobbe e potrebbe rappresentare, in particolare, quello per la terra d'Egitto narrato a conclusione del Ciclo di Giuseppe (Genesi 46, 5-7).

Giacobbe, vecchio dalla lunga barba e dal copricapo all'orientale, è al centro mentre, a cavallo di un bianco destriero, impartisce ordini a un inserviente a piedi che lo assiste. Altri due servitori si occupano di condurre per le briglie un altro quadrupede. In primo piano la scena è occupata, come consuetudine della pittura del genovese, da una natura morta composta di cacciagione, bestiame e animali vivi (tra cui pecore, mucche, un asino carico di bagagli, un gatto miagolante che fa capolino al centro) e da un repertorio di oggetti, come cesti di vimini, vasellame e bauli.

Blunt (Blunt 1954, p. 5 e cat. 4 p. 27), associando il dipinto a un disegno ad acquerello oggi a Windsor (RCIN 903925), lo data erroneamente all'inizio degli anni Trenta, collocandolo nell'attività giovanile anteriore al primo soggiorno romano.

Ann Percy (Percy 1971, p. 24 e nota 28 p. 49) concorda con quella datazione e

tuttavia constata, correttamente, che il foglio inglese non è di Giovanni Benedetto, ma è ascrivibile al figlio Giovan Francesco, che quindi si ritrova a studiare la composizione paterna parecchi anni dopo.

Chi scrive, tuttavia, ritiene che la datazione del dipinto vada posticipata di più di un decennio e lo ritiene collocabile nel secondo soggiorno romano.

Se osserviamo la composizione, essa infatti rispecchia nettamente quella proposta nel *Diogene* del Prado (cat. A22): figure immerse in un caotico campionario e collocate accanto a un muro con elementi architettonici in rovina. È addirittura presente, seppur ripositionato, lo stesso parapetto da cui si affaccia incuriosito il filosofo di Sinope, qua ridotto a puro ornamento.

Il trattamento degli animali raggiunge vette che solo un artista nel pieno della sua attività potrebbe realizzare, e non un timido pittore. La carovana è confrontabile con gli esempi degli anni Quaranta, come ad esempio *Il sacrificio di Noè* di Los Angeles (cat. A18) o lo stesso *Diogene* madrileno.

Non è possibile che il pittore abbia raggiunto tali livelli a Genova nella sua gioventù se poi, arrivato a Roma, pare tornare indietro con figure semplici e poco tornite, immerse in una natura predominante, come nel *Viaggio di Giacobbe* del 1633 (cat. A1).

È evidente, dunque, che la vecchia datazione avanzata da Blunt e dalla Percy non è oggi sostenibile e risulta completamente sbagliata. Essa va spostata in avanti di più di un decennio, tra la seconda metà degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta.

Inoltre, il vecchio inturbantato, che colpisce la fantasia dell'Abbé de Saint-Non tanto da essere riportato in incisione dei suoi *Fragments* (Saint-Non 1770-1773, pl.13), è assimilabile ad altre figure



che tra la fine degli anni Trenta e il pieno degli anni Cinquanta compaiono nelle tele del Castiglione.

Ann Percy collega al gruppo di vacche sulla destra uno studio a olio su carta incollata su tela (Percy 1971, nota 28 p. 49) conservato in Palazzo Bianco a Genova (inv. PB 363).

La tela è ricordata per la prima volta nella collezione di William Cardogan I (1675-1726), vicino del Duca di Malborough, quando viene venduta a Londra tra il 14 e il 22 febbraio 1726 ad Hamlet Winstanley, agente di Lord Derby: "Sixty Nine punds Six Shillings for a painting of Jacob's Journey into Egypt by Castiglione [...] bought at my Lord Cadogans sale" (Russell 1989, p. 155). Negli inventari di James Stanley, signore di Derby (1664-1735/6), oltre al quadro di Castiglione, si menzionano il *Festino di Baldassarre* di Rembrandt ora alla National Gallery di Londra (NG 6350) e la copia dipinta da Rubens del *Diana e Callisto* di Tiziano (vd. Russell 1989), tutti pittori considerati costanti riferimenti per il Nostro.

La bella tela è passata all'asta a Londra presso Christie's il 13 dicembre 2000.



In alto: Giovanni Francesco Castiglione, *Un pastore orientale tra le rovine*, matita nera, acquerello e gouache, 18,8x27,8 cm, Windsor, RCIN 903925

In basso: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Studi per tre teste di vitello*, olio su carta incollata su tela, 24x35 cm, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB 363



## A24. *Omnia Vanitas*

Fine anni Quaranta del XVII secolo - Inizio anni Cinquanta ?

Olio su tela, 98,5x144 cm

Firmato: G...BENED...CASTILIONUS

Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art

Bibliografia: Mariette 1744, tav. XXXII; Blunt 1945, p. 170; *Works by Holbein* 1950, p. 367; Blunt 1954, pp. 15, 16, 23, 36 e cat. 134; Suida Manning 1962, cat. 21; Arslan 1965, p. 177; Marani-Perina 1965, pp. 526-527; Percy 1970, pp. 4 e 6; Richards 1970, p. 280; Costa Calcagno 1971, p. 189; Percy 1971, pp. 34-35, 54, 55; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 40 p. 82; Shapley 1973, pp. 91-92; Algeri 1979, p. 85; Brejon de Lavergnée 1980, pp. 59-60; Russel 1982, p. 226; Standring 1982, cat. 54 pp. 390-391 e fig. 72; Salerno 1984, p. 146; Suida Manning 1984, pp. 694-696; Lamera 1985, p. 72, cat. 37; Newcome-Schleier 1988a, p. 61; *A Study* 1988, p. 80; Standring 1990a, p. 20; *Id.* 1990b, p. 393; *Id.* in *Genova* 1992, cat. 57 pp. 150-152; Brejon de Lavergnée 1992; *High Ideals* 1993, p. 87; Rowlands 1996, pp. 287-296; Magnani 2003c, p. 146; Lavaggi 2004, in particolare p. 240; Stagno 2012, pp. 102-104 e figg. 82-84 p. 103; *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 109-110 e fig. 24 p. 112; Montanari 2015, pp. 160-161 e tav. XV.

Il tema del dipinto, una *Vanitas*, come si evince dalla scritta che compare sull'urna in primo piano, è uno dei *topoi* della pittura e letteratura barocche.

La più precisa lettura iconografica dell'opera del Castiglione si deve a Rowlands (Rowlands 1996, pp. 287-296) e, più di recente, a Laura Stagno (Stagno 2012, pp. 102-104).

In secondo piano è raffigurata l'adorazione di un'erma di Priapo, mentre sul proscenio, di fronte a una natura morta allegorica di oggetti, una Baccante sta danzando. Accanto a lei, uno scheletro alato è inciso a rilievo sul plinto di fronte

a un'altra immagine priapica (*ivi*, p. 102). Al tema dell'ineluttabilità della morte e del passaggio del tempo si associano anche il vaso di fiori rovesciato, a destra, e gli oggetti della natura morta. Tra questi spicca una maschera: essa, più che simbolo di falsità e di vizio (Rowlands 1996, p. 292), è un “<<indicatore>> della vera natura delle cose rappresentate; per questo essa figura in un grande numero di nature morte moralizzate [...] essa anticipa dunque [...] il giudizio sulla vanità del mondo (arti figurative incluse)” (Stagno 2012, p. 104).

Se scorriamo, difatti, gli elementi che compongono questo brano troviamo, tra gli altri: una testa mozzata di una statua, una tavolozza con pennelli, squadre e compassi, strumenti musicali a corda e a fiato, una sfera armillare avvolta in un drappo funereo, un mappamondo, una corazza, un corno, dei libri, una pergamena. Essi potrebbero rappresentare le tre attività principali della vita: la “vita voluptaria” simbolizzata dal liuto; la “vita contemplativa” associata alla tavolozza, ai libri, alla sfera armillare; la “vita attiva” indicata dal corno da caccia e dalla selvaggina (T. Standring in *Genova* 1992, cat. 57 pp. 150-152; Rowlands 1996, pp. 292-293).

Riuniti insieme, questi elementi di vario genere sono funzionali al messaggio di *memento* iconico. La stessa menade danzante, pur nella sua giovinezza e nel pieno della carica erotica- tanto da assommare in sé tratti della Libidine, della Giovinezza e della Voluttà (Magnani 2003c, p. 146)-, prelude al messaggio di transitorietà e di morte che nulla risparmia. Anche la scelta dei singoli strumenti musicali si rivela fondata su questo pensiero: il liuto è simbolo della seduzione e in generale gli strumenti a corda sono associati al tema della caducità della vita perché il suono si esaurisce quando la corda smette di

vibrare. Gli strumenti a fiato sono considerati osceni sin dall'antichità (T. Standring in *Genova* 1992, cat. 57 pp. 150-152).

Recentemente Giacomo Montanari ha proposto che la tela sia ispirata, almeno per le sue essenze floreali, al lungo elenco di piante inserite nella *Della Tramutatione metallica sogni tre* di Giovan Battista Nazari del 1572, un testo di alchimia (Montanari 2015, pp. 160-161 per l'opera e pp. 158-159 per la citazione del passo in cui tali fiori vengono catalogati).

La critica, tuttavia, non ha mai individuato una precisa fonte letteraria che possa spiegare la complessa iconografia della tela e nemmeno la proposta di Montanari si rivela soddisfacente.

È da rammentare che la tela è stata associata a un dipinto, oggi perduto, ma noto attraverso un'incisione, del pittore fiammingo Jan Van den Hoecke (1611-1651), che Standring nel 1992 definisce "sorprendentemente simile" (T. Standring in *Genova* 1992, cat. 57 pp. 150-152). Cionostante, una natura morta allegorica vicina a quella del Castiglione compare anche in altre tele del pittore e in alcune ascritte all'orbita di Van Dyck.

L'opera è perlopiù collocata durante il secondo soggiorno romano dell'artista, alla fine degli anni Quaranta. Di recente, però, per il tema trattato che apre a una serie di riflessioni che saranno caratteristiche degli anni Cinquanta (come la *Temporalis Aeternitas*), Standring ha proposto di postdatare la tela al 1652-1655 circa e di considerarla un *pendant* dell'*Allegoria grande mantovana*, collocandola perciò nella fase avanzata della vita del pittore, ossia quando egli intrattiene rapporti con la corte dei Gonzaga (*Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 109-110). In questa sede si ritiene, per motivi stilistici e anche per la citazione del Satiro

dal *Baccanale* della Galleria Sabauda (cat. A14), che l'opera sia stata realizzata durante il secondo soggiorno romano, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo. Ciò dimostra come alcuni temi che sono solitamente associati a un momento successivo dell'attività dell'artista devono invece essere maturati già nell'Urbe, in un rinnovato contatto con la pittura di Poussin e in un novello incontro con quella di Rosa, entrambi pittori filosofi.

A Windsor (RCIN 904050) esiste un disegno a olio su carta sul medesimo tema che Blunt considera eseguito alla fine degli anni Quaranta (Blunt 1954, cat. 134). La Percy lo ritiene indipendente, quindi non uno studio per tale pittura (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 40 p. 82). Il foglio, difatti, sia per motivi stilistici che di provenienza (collezione Sagredo), risulta leggermente successivo al dipinto in esame, e potrebbe collocarsi nella prima metà degli anni Cinquanta ma non in ambito romano. Ricordiamo che Grechetto ritorna spesso sui suoi soggetti e sul suo repertorio anche a distanza di tempo.

La storia collezionistica dell'opera inizia quando essa figura nelle proprietà di Jean-Baptiste Boyer marchese di Aguille ad Aix-en-Provence, dove viene incisa da Jacob Coelmans (Standring 1982, cat. 54 pp. 390-391).

Nel 1773 è nello Hampshire presso Henry Temple, secondo Visconte Palmerston, da cui passa a Henry John Temple, terzo Visconte. Giunge poi nelle mani di William Francis Cowper, dal 1880 Barone Mount Temple. Alla sua morte il dipinto passa presso il nipote Antony Evelyn Melborune Ashley e da questi alla figlia (T. Standring in *Genova* 1992, cat. 57 pp. 150-152).

Nel 1952 viene venduto alla Fondazione Samuel H. Kress e nel 1961 è donato al museo di Kansas City dove è tuttora esposto (Rowlands 1996, pp. 287-296).

Una variante dell'opera attribuita allo studio del Castiglione è comparsa sul mercato antiquario di recente (Christie's London 29 aprile 2014, lotto 69).



In alto: Jan van den Hoecke, *Trionfo di Cupido*, olio su tela, 174x245 cm, Christie's Londra 29 aprile 2014, lotto n. 85

In basso: Giovanni Benedetto Castiglione, *Omnia Vanitas*, olio su carta, 39,2x54,4 cm, Windsor, RCIN 904050



Studio di Giovanni Benedetto Castiglione, *Omnia Vanitas*, olio su tela, 100x149,6 cm, Christie's London 29-4-2014, lotto 69





## A25. *Immacolata tra i Santi Francesco e Antonio*

1649-1650

Olio su tela, 365,7x268,5 cm

Firmato: "GIO: BENED.TO CASTIGLION"

Minneapolis, Institute of Art, inv. 4330

Bibliografia: Gualandi 1840, I, pp. 69-70; Gabrielli 1955, pp. 261-266; Percy 1967, p. 676 e fig. 17; Waterhouse 1967, pp. 5-10; Percy 1971, p. 37 e nota 108 p. 56; Costa Calcagno 1971, p. 189; Brigstocke 1980, p. 297 e fig. 11; Standring 1982, pp. 181-182, cat. 58 pp. 395-397 e fig. 76; *Id.* 1990a, pp. 21-22 e fig. 13 p. 17; Magnani 1990, p. 383 e fig. 456 p. 378; *Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 102-103 e fig. 21 p. 102; *Vision & Ecstasy* 2013, fig. 10 p. 43 e fig. 10 p. 55; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 58 pp. 210-211; Spione 2020, pp. 325-326.

Nella prima metà dell'anno 1649 Pier Filippo Fiorenzi, arcidiacono della nuova chiesa cappuccina della città marchigiana di Osimo, commissiona tramite il cardinale Girolamo Verospi al pittore Pietro da Cortona una pala d'altare. Il nuovo edificio, la cui prima pietra è posta nel giugno del 1648, viene costruito sul sito della diroccata chiesa di Sant'Elena (Standring 1982, cat. 58 pp. 395-397).

L'artista toscano, oberato dagli impegni, è costretto a rifiutare la commessa e a restituire la caparra il 5 giugno dello stesso (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 103). Tra l'estate e l'autunno di quell'anno viene, quindi, scelto Castiglione (Percy 1971, nota 108 p. 56). Il 22 settembre egli riceve ufficialmente la commissione (Gabrielli 1955, pp. 261 e ss.; *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 103) che ultima entro il 5 ottobre del 1650. A quella data la pala viene difatti esposta in Palazzo Verospi prima della spedizione nelle Marche (Gabrielli 1955, p. 262). Tre giorni dopo, l'artista riceve, per tramite di

un certo Giovan Battista Dionisi, il saldo finale di 150 scudi (Gualandi 1840, I, p. 70; Gabrielli 1955, p. 262).

Nel registro superiore, l'apparizione miracolosa della Vergine, intermediaria per l'Umanità e trattata in modo eminentemente scultoreo, è accompagnata dagli angeli musicanti. In quello inferiore, San Francesco d'Assisi e Sant'Antonio da Padova, con i rispettivi attributi iconografici del teschio e del giglio con il libro, sono ritratti in adorazione all'interno di un aspro paesaggio eremitico.

La scena dimostra ormai la piena padronanza dei vari idiomi del pieno Barocco romano e genovese: drappeggi berniniani, monumentalità cortonesca, reminescenze lanfranchiane (Standring 1982, p. 181), estrosi tocchi cromatici alla Rubens e femminilità parmigianesche (Percy 1971, p. 37), il tutto in una soluzione innovativa che in Liguria (Magnani 1990, p. 383), nella Roma del Barocchetto (in entrambi i casi si confronti Gaulli) e nelle Marche (basti pensare al Maratti: Standring 1982, cat. 58 pp. 395-397) avrà un ampio influsso e fungerà da modello avanguardistico per le generazioni attive nel secondo Seicento e nel primo Settecento.

Il modello è *l'Immacolata Concenzione* dipinta dal Lanfranco per la chiesa romana dei Cappuccini (Bellori 1672, p. 385), tela quasi completamente perduta se non per due frammenti (uno dei quali è illustrato in fig. 114 nel paragrafo 4.4). Dal pittore emiliano Castiglione eredita l'idea generale, l'iconografia, la partitura cromatica e l'allungamento dei corpi (Standring 1982, pp. 179 e 181) insieme ai due santi francescani, una rielaborazione del genovese su un altro celebre *exemplum* del Lanfranco, il ciclo di tele con protagonista Sant'Agostino della cappella Bongiovanni in Sant'Agostino a Roma (per eventuali approfondimenti si



rimanda a quanto detto nel paragrafo 4.4).

Se, dunque, per l'opera non sussistono né problemi di datazione né tanto meno di documentazione, ci si può chiedere come mai la scelta del Verospi sia ricaduta sul Grechetto dopo il rifiuto del Berrettini, al momento il pittore più importante e rinomato in Roma. Probabilmente una serie di circostanze ha permesso l'accesso di Giovanni Benedetto a una commissione che gli dà lustro e per la quale l'artista, come abbiamo visto, si è servito del suo armamentario completo, da un uso attento della *palette* a quello dei modelli. Allo *status* elevato raggiunto dall'artista in città, spesso usato come scusa principale e di cui la pala costituirebbe il più importante manifesto, bisognerebbe aggiungere la vicinanza dei due artisti, che si ritrovano ad abitare nel medesimo quartiere (Percy 1967, p. 676), e l'influenza della famiglia Raggi. Difatti sia la vicinanza del cardinal Verospi a Ottaviano Raggi (Percy 1967, nota 26 p. 676) che la committenza comune della ricca casata genovese, in anni differenti, ai più grandi maestri nella città di Roma (tra cui Bernini e lo stesso Berrettini: cfr. paragrafi 4.9-4.9.4 per approfondire) sono moventi da tenere in considerazione.

Ricordiamo che la figura di San Francesco e in generale di santi dell'ordine francescano è al centro di un filone pittorico e grafico (perlopiù a olio o a tecnica mista su carta) degli anni Cinquanta e Sessanta, come testimonia, ad esempio, il foglio di Windsor con *Due santi francescani in atto di devozione* (RCIN 903961) che Standring ritiene erroneamente uno studio per la pala di Osimo (Standring 1982, cat. 58 pp. 395-397; cfr. per approfondimenti *Vision & Ecstasy* 2013).

A lungo si è creduto che anche il disegno RCIN 903969, sempre a Windsor, sia stato

uno studio (Standring 1982, cat. 58 pp. 395-397) o comunque abbia costituito una variante della composizione realizzata da Giovanni Benedetto nello stesso periodo (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 44 p. 83). Oggi sembra molto più probabile che si tratti di una versione leggermente variata rispetto all'originale pittorico e di mano del fratello Salvatore Castiglione.

La tela rimane sull'altare della chiesa di Osimo fino alla soppressione dell'edificio nel XVIII secolo, quando viene restituita alla famiglia Fiorenzi (Standring 1982, cat. 58 pp. 395-397). Da casa Fiorenzi passa nelle mani di un collezionista privato di Osimo, poi in Svizzera, finché non è acquisita dall'Institute of Art di Minneapolis alla fine degli anni '60 del Novecento (*ibid.*). Qui è sottoposta a un attento restauro dalla fine di luglio ai primi di novembre del 1999, occasione nella quale viene scoperta per la prima volta la firma dell'autore.



Salvatore Castiglione (att.) da Giovanni Benedetto Castiglione, *Vergine adorata da San Francesco e Sant'Antonio da Padova*, olii su carta, 41,1x29 cm, Windsor, RCIN 903969



## A26. *Capriccio architettonico con processione bacchica (con Filippo Gagliardi)*

1650 ca

Olio su tela, 167x247 cm

Sotheby's London 4.7.2012, lotto n. 35

Bibliografia: Ratti 1780b, p. 234; *Descrizione* 1818, pp. 303-304; Salerno 1977, I, pp. 504 e 509, fig. 83,5 (come Codazzi e Castiglione); Biavati 1979, pp. 94 e nota 7 p. 109 e fig. 1; Briganti, Laureati, Trezzati 1983, I, cat. 127 p. 704 e p. 727; Standring 1982, cat. 66 p. 403 e fig. 84 (come Codazzi? con Castiglione); Pagano, Galassi 1988, pl. 256; Lamera 1990a, pp. 30 e nota 14 p. 33 (come Codazzi e Castiglione); Marshall 1993, cat. n. FG 5 p. 529 (come Gagliardi e Castiglione); Boccardo 2004c, fig. 5 p. 323.

Il dipinto raffigura una processione dionisiaca a un'erma di Pan con satiri e baccanti e il panciuto Sileno sdraiato a terra in primo piano per l'ubriacatura.

La scena è ambientata in un paesaggio architettonico fantastico in cui sono liberamente interpretati i maggiori monumenti antichi: a sinistra si riconosce l'Arco di Costantino, mentre l'edificio in fondo a destra rammenta il Pantheon. L'erma è invece collocata all'interno di un porticato anticheggiante introdotto da un arco a tutto sesto e poggiante su colonne con capitello corinzio.

La tela è il massimo esempio di collaborazione tra Castiglione, autore delle figure, e uno specialista di capricci architettonici.

La critica ha presunto di identificare quest'ultimo in Viviano Codazzi, la cui associazione col Grechetto è testimoniata sin dagli scritti settecenteschi del Ratti (Marshall 1993, pp. 59 e ss.), anche se, come ricorda Standring nella scheda online della tela al momento della sua vendita all'asta nel 2012, in realtà molto

spesso Codazzi è stato confuso con Filippo Gagliardi detto delle Prospettive.

Gagliardi compare, inoltre, in una lettera del 2 giugno 1661 spedita da Salvatore Castiglione al duca di Mantova, nella quale si ricorda la collaborazione tra Filippo e Giovanni Benedetto in due occasioni: "due altri di Filippo delle Prospettive nei quali poi Gio. Benedetto dipingerà le figurine ad animaletti come sarà in gusto di Vostra Altezza" (Meroni 1971, I, p. 48).

Un'altra testimonianza a favore di Filippo Gagliardi è nell'inventario del 5 settembre 1688 di Francesco Maria Balbi, in cui sono rammentate quattro prospettive in collaborazione con "Filippo Napolitano" (Meroni 1976, VIII, p. 38), da identificarsi non nel pittore partenopeo, quanto piuttosto nel Gagliardi, specialista di partiture architettoniche (Lamera 1990a, nota 16 p. 33) anche se non di quella nazionalità.

Come, in aggiunta, ricordano Anna Orlando e Piero Boccardo discutendo delle architetture del *Giovan Battista Raggi a cavallo* (fig. 144 paragrafo 4.9.3), proveniente dalla medesima collezione, "Viviano era il convenzionale nome di riferimento per questo genere di quadri con architetture" (A. Orlando e P. Boccardo in *L'Età di Rubens* 2004, cat. 83 pp. 350-351) in ambito genovese.

La proposta di Marshall (Marshall 1993, cat. FG 5 p. 529), che ha ripubblicato la tela assegnandola correttamente al Gagliardi insieme a quelle della Collezione Pallavicini (cat. A26-A30), è stata pienamente accolta da Boccardo (Boccardo 2004c, fig. 5 p. 323), da Standring in occasione dell'asta del 2012 e da chi scrive.

La vicinanza fisica tra Castiglione e questi pittori è stata documentata: Viviano Codazzi fino al 1649 vive nella Zona di Sant'Andrea delle Fratte e poi in Via dei Greci (Marshall 1993, p. 16), mentre il

Gagliardi è registrato negli *Stati delle anime* come abitante nelle adiacenze di San Giuseppe a Capo le Case (Percy 1967, p. 676 e nota 30).

Durante il suo secondo periodo romano Grechetto abita dapprima in Via Rasella e poi in Strada della Purificazione (cfr. per tutti i documenti paragrafo 4.4) nel cosiddetto “Quartiere degli artisti”, in una postazione quindi estremamente vicina ai suddetti, in particolare al Gagliardi.

Per tutti questi motivi la tela andrebbe collocata all’inizio degli anni Cinquanta, nel pieno del secondo soggiorno di Castiglione nell’Urbe, quando sia il genovese che il romano sono attivi in città.

Il quadro è probabilmente da identificarsi con “Una di sette e dieci. Prospettiva di Tempio con satiri offerenti del Grechetto” presente nell’inventario *postmortem* di Giovan Battista Raggi del 1658 (Lamera 1990a, p. 30 e nota 14 pp. 33). Da ciò deriverebbe la necessità di attribuire le figure a Giovanni Benedetto, e non, come spesso si è proposto, al figlio Giovan Francesco, che forse si sarebbe poi specializzato in quest’ambito (Standring 1982, sotto cat. 62-65 pp. 399-401).

Anche se nel 1659 viene venduto a Giovanni Luca Durazzo, tra gli altri, un “Bacco e satiri” (Lamera 1990a, nota 15 p. 33; Marshall 1993, pp. 529, 555 e 598), è tuttavia probabile che l’opera in esame sia rimasta, piuttosto, nelle proprietà Raggi.

Infatti nel 1780 Ratti vede nel palazzo di Giulio Raggi in Via del Campo tre *Architetture* di “Viviani” in collaborazione col Castiglione (vd. Ratti 1780b, p. 234). Nel 1818 un Anonimo ricorda: “tre *Architetture* di Viviani, una delli più grande il doppio offer un Bacchanale” (*Descrizione* 1818, pp. 303-304).

Se esistono, perciò, difficoltà nell’identificazione del proprietario originario e nella configurazione dell’*iter*

collezionistico della tela tra Seicento e Ottocento, possiamo affermare con sicurezza che essa figura nella Galleria d’Arte Rubinacci di Genova dal 1975 (Standring 1982, cat. 66 p. 403) e che passa nuovamente in collezione privata tramite una vendita svoltasi il 3 maggio 1987 a Milano. Qui la tela entra come opera di collaborazione tra Castiglione e Viviano Codazzi.

Dopodiché, nel 2012 essa ricompare sul mercato antiquario e il 4 luglio viene venduta, con l’attribuzione qui riportata, a un ennesimo acquirente (Londra, Lotto n. 35).





**A27-A30. Quattro Capricci architettonici con scene mitologiche (con Filippo Gagliardi)**

Inizio anni Cinquanta del XVII secolo

Olio su tela

A27: *Tempio di Pan*, 123,8x172,6 cm

A28: *Sacrificio a Pan/Priapo*, 124x174 cm

A29: *Circe*, 125x174,5 cm

A30: *Processione con Sileno Ubriaco*, 126x174,3 cm

Roma, Galleria Pallavicini, nn. 121-124

Bibliografia: Zeri 1955, n. 148 p. 280 (come Viviano Codazzi e Giovanni Benedetto Castiglione); Zeri 1959, pp. 82-84 (come anonimo seguace di Viviano Codazzi e Castiglione); Percy 1967, nota 32 p. 677 (come specialista di architetture e Castiglione); Percy 1971 nota 142 p. 59 (come altro artista con Giovanni Benedetto Castiglione o suo studio); Meroni 1971, I, p. 48 (come Gagliardi? e Castiglione); *Id.* 1978, VIII, p. 57; Standring 1982, catt. 62-65 pp. 399-403 e figg. 80-83 (come Codazzi? e Castiglione); Briganti, Laureati, Trezzani 1983, cat. 76 e ss. pp. 697 e ss. (come Codazzi e Castiglione); Marshall 1993, cat. FG.1-4 pp. 524-528 (come Gagliardi e Castiglione).

Queste quattro tele costituiscono un altro esempio dei rapporti intercorsi tra il Castiglione e i Bamboccianti, in particolare gli specialisti di partiture architettoniche.

Nel *Tempio di Pan* l'erma del dio è posta al centro della composizione, all'interno di una struttura all'antica con una nicchia centrale. Alla divinità si rivolge il popolino che si dispone tutt'attorno la gradinata, mentre un corteo di pecore e di capi di bestiame unisce il secondo con il primo piano, dove una donna con un vaso sta discorrendo con un fanciullo.

Nel *Sacrificio a Pan/Priapo* l'erma è stavolta collocata sotto un fantasioso

loggiate con ornamentazioni in bassorilievo. Su un piccolo altare si innalza il fumo delle offerte. Tutt'intorno, pastori, devoti e anche satirelli con un Sileno addormentato sono pronti a rivolgere preghiere e sacrifici alla divinità silvestre.

Nella *Circe* la maga è raffigurata in secondo piano mentre discute con un uomo in armatura, molto probabilmente Ulisse, al di sotto di una loggia architravata. Gli animali rappresentati in primo piano (tra cui un esotico struzzo e un maestoso cerbiatto) rimandano ai compagni dell'eroe greco trasformati dal potere della figlia del Sole.

Nella *Processione con Sileno ubriaco* il corpo rubicondo di quest'ultimo viene issato sul dorso di un felino dai suoi assistenti satiri. La più enigmatica delle quattro scene Pallavicini, essa è ambientata in un paesaggio tardoantico, dove in lontananza spicca una piramide egizia mentre il primo piano a destra è occupato da una rotonda architravata sostenuta da colonne con capitello ionico e fusto scanalato.

Anche se già Meroni ha proposto di identificare in Filippo Gagliardi detto delle Prospettive (Meroni 1971, I, p. 48) l'esecutore delle architetture che Zeri ha indicato invece come "anonimo seguace di Codazzi" (Zeri 1959, pp. 82-84), il pieno riconoscimento al Gagliardi dell'operato va a Marshall (Marshall 1993, cat. FG. 1-4 pp. 524-538), cui si deve il diretto confronto con il *Capriccio architettonico con processione bacchica* ora in collezione privata (cat. A26), alla cui scheda si rimanda per i legami possibili tra il pittore genovese e lo specialista romano.

L'attribuzione delle figure a Castiglione, accennata negli Inventari della collezione del 1708 e del 1713 (Zeri 1959, p. 83), è stata posta in dubbio dalla Percy, che ha dapprima genericamente accettato la dizione Giovanni Benedetto (Percy 1967,

nota 32 p. 677), poi ha proposto che le tele possano ricondursi, se non a quest'ultimo, al suo studio (Percy 1971, nota 142 p. 59). Qui si accetta dubitativamente l'attribuzione a Giovanni Benedetto, segnalando che il *Capriccio* di provenienza Raggi (cat. A26) è di qualità maggiore rispetto a queste quattro composizioni, che potrebbero, quindi, essere frutto di una collaborazione con la bottega.

Di per sé anche Giovan Francesco Castiglione, figlio dell'artista, pare essersi cimentato in quest'ambito: nell'inventario del 25 maggio 1673 del Marchese Orazio Canossa è ricordato, tra i vari dipinti che appunto Giovan Francesco realizza per questi, "l'altro figurato l'architettura pure con animali del medesimo" (Meroni 1973, II, p. 29).

Sta di fatto che le figure, alcune delle quali oggi sono in trasparenza, si riconnettono al repertorio iconografico di Giovanni Benedetto e sono riscontrabili in altri dipinti e disegni, come dimostra il già citato *Capriccio architettonico con processione bacchica* in collezione privata (cat. A26). La figura del Sileno deve essere stata particolarmente ammirata, come dimostra un foglio a Windsor con *Sileno ebbro e un satiro* (RCIN903909; Standring 1982, cat. 62 p. 402), oggi attribuito a un seguace del Castiglione.

A queste tele Zeri ha associato un gruppo di quattro con temi tratti dall'*Antico Testamento*, provenienti da una collezione genovese (Zeri 1959, p. 83), e che nel 2013 sono passate all'asta Sotheby's London (5 dicembre 2013, lotto 183). Queste ultime non sono ritenute autografe del Grechetto, ma potrebbero essere ascritte a qualcuno del suo ambito. Tuttavia non paiono corrispondere né alla mano di Giovanni Benedetto né a quella del figlio Giovan Francesco.

Forse all'inizio degli anni Cinquanta la bottega del genovese avvia a Roma una

collaborazione con il Gagliardi per una serie di tele che poi vengono eseguite, a seconda del committente o del prezzo pattuito, dai vari membri dell'*atelier* dell'artista. Ciò spiegherebbe perché, pur nella vicinanza stilistica e di ambito, alcuni dipinti, come quelli con le scene bibliche, non sono autografi e non risultano ascrivibili alle mani più celebri della bottega (Giovanni Benedetto o Giovan Francesco). Ciò permetterebbe anche di comprendere la maggior qualità del *Capriccio* di collezione Raggi (cat. A26), destinato al più importante mecenate e collezionista dell'artista, e dunque necessariamente autografo, rispetto a questi di collezione Pallavicini, in cui la mano di Giovanni Benedetto potrebbe essere stata associata a un maggiore intervento di bottega. Per tali motivi, vista la distanza fra le tele Pallavicini e quelle con scene bibliche di collezione privata, si è scelto di non inserire quest'ultime nel nostro catalogo che riunisce opere ritenute autografe o, al limite, eseguite da Giovanni Benedetto con intervento dei membri del suo *atelier*. È, però, parso opportuno segnalarle.

Delle tele Pallavicini, collocate all'inizio degli anni Cinquanta in ambito romano, non conosciamo la provenienza prima della loro attuale collocazione. Esse compaiono per la prima volta negli inventari della collezione romana nel 1708 e nel 1713 e ancora nel 1856, quando a stilare l'elenco è Tomaso Minardi, il quale le ha ritenute di "Scuola del Castiglione" (Zeri 1959, p. 84).







### A31. *Circe*

1650-1651

Olio su tela, 99x141 cm

Milano, Museo Poldi Pezzoli, D.T.0717

Bibliografia: Arslan 1965, fig. 5 p. 173 e pp. 177-178; Percy 1971, nota 136 p. 58; Natale 1982, I, cat. 72 pp. 102-103; Standring 1982, cat. 90 pp. 437-439; Suida Manning 1984; Bellini 1985, cat. 22; Lamera 1990c, fig. 211 p. 172; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 89 pp. 229-230 con bibliografia precedente; Lavaggi 2001; Sganzerla 2014, pp. 127-131 e figg. 88 e 89 p. 210; Frascarelli 2016, pp. 132 e 135 con bibliografia precedente.

Il tema della “Circe” è uno dei più celebri del pittore genovese.

Se in gioventù Castiglione si rifà nettamente al modello letterario proposto nella *Circe* di Aulo Gelli, rielaborazione dell’episodio omerico ed ovidiano su modello del suo maestro Sinibaldo Scorza (cfr. più approfonditamente paragrafo 2.5), in età matura egli realizza una serie di tele dove il soggetto viene reinterpretato in chiave filosofica e moraleggiante secondo una lettura che deriva dai testi di Giordano Bruno (per le varie interpretazioni e letture cfr. paragrafo 4.7).

Il *Cantus Circaeus* e *Gli eroici furori* sono le guide per poter meglio decodificare l’ermetica simbologia che si riscontra nei criptici dipinti del Grechetto dedicati a questo ambito.

Ciò è ben evidente nel dipinto in esame, proveniente dalla collezione milanese dell’avvocato Robiati (Arslan 1965, fig. 5 p. 173; Percy 1971, nota 136 p. 58) e oggi al Museo Poldi Pezzoli. La figura melanconica della figlia del Sole è derivata dall’omonima incisione datata all’inizio degli anni Cinquanta in ambito romano (cat. C44), proposta in controparte.

*Circe, natura naturans*, è rappresentata in un paesaggio caotico, accanto a un’ara ancora bruciante e accompagnata da una serie di animali. L’altare, su cui è inciso un bassorilievo in cui una donna con un bambino viene battuta da figure maschili, è collocato in corrispondenza di un’erma di Giano bifronte. Quest’ultimo è simbolo della *coniunctio oppositorum* che regola i processi naturali che scandiscono qualsiasi vita umana, animale e vegetale, ricollegando l’opera ai culti antichi a carattere misterico: “Giano rappresenta emblematicamente quel principio dei contrari che, secondo il filosofo nolano, è alla base non solo della varietà della natura che genera infinite cose sempre diverse pur attraverso pochi elementi, ma anche della stessa magia, nonché dell’alternarsi delle fasi di progressione e regressione della civiltà” (Frascarelli 2016, p. 135).

Secondo Dalma Frascarelli, che di recente ha proposto una serie di letture innovative di alcuni temi caratteristici del Nostro, la stessa verga, attributo iconografico della maga, deriverebbe dall’attenta considerazione della letteratura bruniana (*ivi*, p. 136).

Circe è quindi “natura” anche nel senso alchemico del termine: accanto a lei, tra gli altri apparentemente gettati alla rinfusa, compaiono una sfera armillare accostata a un cannocchiale (simboli della “nuova scienza”) e un libro aperto, sotto cui spuntano dei tronchi che sono ormai marci e da leggersi, assieme al teschio sulla destra, con l’inequivocabile significato di *vanitas* (Lavaggi 2001).

Gli animali che compaiono non risultano elencati nella *Circe* di Aulo Gelli. Essi assumono significati non secondari e possono essere ricondotti al mondo dell’alchimia, all’epoca ritenuta una branca della scienza classica in grado di riproporre in piccolo le metamorfosi e i poteri della natura. Il pavone, la cui coda

coloratissima riassume in sé tutte le cromie, è il simbolo dell'unificazione che si ottiene dai processi alchemici (*ibid.*). La cerva sull'estrema sinistra (non può essere un cervo maschio perché manca il classico attributo delle corna)- ma potrebbe anche trattarsi di un capriolo- ritorna spesso nella simbologia cristiana e mitologica: come la sua controparte maschile è il simbolo dell'anima e del Mercurio (Canseliet 1998, pp. 211 e ss.), mentre il capriolo è protagonista, nella mitologia celtica, di vari racconti, secondo i quali egli rappresenterebbe l'anima che viene condotta dal nostro mondo all'aldilà.

Il quadro diventa, dunque, un'occasione per riflettere un'ennesima volta sul senso della vita e della natura, figurate attraverso Circe che riassume in sé numerose valenze a partire dalla penserosa

Melanconia.

Non è un caso che Arslan, il quale rende noto il dipinto quando è ancora in casa Robiati, lo definisce "un quadro singolarissimo, che sta un po' a sé [...]. Non si tratta forse di un dipinto degli ultimi anni romani, come può suggerire quell'armamentario magico che potrebbe ricordare (nel volume delle pagine spiegazzate) Salvator Rosa?" (Arslan 1965, pp. 177-178).

Sia il pavone che il cervo, stavolta maschio, ritornano nell'acquaforte legata a questo dipinto (cat. C44) collocabile all'inizio del sesto decennio del XVII secolo.

La datazione della tela all'inizio degli anni Cinquanta è stata proposta da Paolo Bellini (Bellini 1985, cat. 22).

La maga è ripresa fedelmente nella *Circe*, o meglio *Medea*, del Wardsworth Atheneum di Hartford (Percy 1971, fig. 27 p. 36), che per motivi stilistici qua si attribuisce al fratello Salvatore. Formalmente, difatti, il dipinto può essere avvicinato al *Tobia seppellisce i*

*morti* di questi, sotto il cui nome Standing riunisce un gruppo coerente di opere, tra cui la *Circe* di Hartford e il *Mosè* di Norfolk (Standing 1987a, pp. 179-181), "tutte tele di bella qualità, smaglianti nelle tinte e solide ed efficaci nella perfezione della stesura" (Orlando 2010, p. 92).



Salvatore Castiglione (attr.), *Circe o Medea*, olio su tela, 96x81 cm, Hartford, Wardsworth Atheneum





The background of the page is a very light, faded pencil sketch of a classical scene. It depicts several figures, possibly in a study or a workshop. In the center, a figure is seated at a table, looking towards the left. To the right, another figure is seated, looking towards the center. The sketch is composed of light, gestural lines and shading, giving it a soft, ethereal appearance. The overall tone is monochromatic and subtle.

**Schede dei disegni**

## B1. *Studio per un Viaggio di Giacobbe*

1633 ca

Penna e inchiostro bruno su carta

178x287 mm (irregolare)

New York, Cooper-Hewitt Museum, 1931-66-15

Bibliografia essenziale: Wunder 1960, cat. 3 p. 221 e fig. 5; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 61 p. 96; Percy 1978, p. 164 e tav. 35; Brigstocke 1980, p. 297 e fig. 6 p. 296; T. Standing in *Il Genio* 1990, cat. 1 pp. 59-60.

Questo foglio a penna è lo studio preliminare per uno dei *Viaggi di Giacobbe* dipinti dal Castiglione all'inizio del suo primo soggiorno romano. Si tratta molto probabilmente di un preparatorio per il dipinto perduto di collezione Nani a Venezia e che noi conosciamo tramite l'incisione settecentesca di Pietro Monaco (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 61 p. 96). Tuttavia mostra affinità anche con il coevo dipinto di New York (cat. A1) datato e firmato 1633 (Brigstocke 1980, p. 297). Confrontando questo foglio del Nostro con alcuni disegni attribuiti in quella sede per la prima volta ad Andrea De Leone in un suo celebre articolo, Ann Percy commenta: "Castiglione's almost breathless pen line diametrically opposes the dry style of this highly finished album drawing in which the angular contours defining forms are sometimes silhouetted and clarified with parallel lines" (Percy 1978, p. 164).

Ricordiamo, tra le altre interpretazioni grafiche tratte dai dipinti con i Patriarchi del Grechetto di questi anni, un foglio dalla raccolta bolognese Franchi che illustra *Il miracolo delle acque di Mara* (...di bella mano 1997, cat. 35 pp. 78-79), da noi non riconducibile per nulla alla mano del pittore genovese.

Il disegno in esame è stato donato al Cooper-Hewitt Museum di New York da Sarah Cooper Hewitt nel 1931.

Proviene dalla collezione di John J. Peoli (L. 2020) (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 61 p. 96).



Pietro Monaco, *Il Miracolo dell'Acque Amare Mutate in Dolci*, da *Giovanni Benedetto Castiglione*, 1743-1763, acquaforte, 355x503 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 62.602.323





## B2. *Pastori e animali*

1635 ca

Penna e inchiostro su carta

186x361 mm

Windsor, RCIN 903905

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 27 p. 31; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 2 p. 28.

Questa penna, databile alla metà degli anni Trenta del XVII secolo, riprende le modalità esecutive dei disegni italiani del Van Dyck (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 2 p. 28).

Il ricordo di uno dei suoi più ammirati maestri si accompagna non a una pedissequa e sterile riproposizione, quanto piuttosto a una differente spontaneità.

Anthony Blunt erroneamente data questo foglio agli anni 1640-1645 circa (Blunt 1954, cat. 27 p. 31). La proposta si basa su una considerazione stilistica secondo la quale questo e altri disegni mostrano una transizione tra i primi lavori e quelli della maturità, uno stile nervoso ma già barocco e un tratto angoloso che lo storico avvicina alle figure dell'acquaforte della *Temporalis Aeternitas* (*ivi*, p. 30).

In realtà, come già detto, si tratta di uno dei primi studi romani di Castiglione, il quale si presenta come uno dei migliori discepoli di Van Dyck.



Anton Van Dyck, *Madonna col Bambino e santi da Tiziano*, anni '20 del XVII secolo, penna e inchiostro su carta, 304,8x214,6 mm, Londra, The British Museum, 1957,1214.207.17



### B3. *Pastori con bestiame*

1632-1635 ca

Olio marrone su carta

201x 254 mm

Windsor, RCIN 903892

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 83 p. 34; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 4 pp. 30-31.

Questo e i seguenti due disegni a olio (cat. B4 e B5) potrebbero essere ricondotti su base stilistica al primo soggiorno romano. I primi lavori dell'artista in questa particolare tecnica dell'olio su carta (cfr. per approfondimenti par. 2.6) sono scene con pastori ambientate in paesaggi bucolici.

Dal momento che questi non sono disegni preparatori per dipinti o incisioni, la loro datazione risulta piuttosto complicata. Un suggerimento di Timothy Standring propone di osservare l'evoluzione della mano dell'artista e la sua dimestichezza con la tecnica (*Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 30 e 34).

Questo e i successivi due fogli andrebbero posti, dunque, sia stilisticamente che tematicamente, nella prima metà degli anni Trenta.

Il Grechetto potrebbe averli realizzati nei primi tempi in cui è a Roma, riportando su carta alcune tematiche tipiche della sua formazione genovese e che egli riprodurrà poi in innumerevoli varianti compositive e stilistiche.

L'utilizzo di un solo colore permetterebbe al giovane Castiglione di concentrarsi sul bilanciamento dei toni e sulla migliore padronanza di una tecnica difficile quale quella del disegno a olio su carta non preparata.

Tutti i fogli di Windsor che presenteremo anche nelle prossime schede provengono dalla collezione di Joseph Smith che li acquista da Zaccaria Sagredo. La rassegna grafica del console Smith nel 1762 viene

infine ottenuta dal re Giorgio III, e tramite lui perviene dunque alla Royal Collection di Windsor.





#### **B4. *Un pastore che guida la mandria***

1632-1635 ca

Olio marrone giallastro su carta

231x336 mm

Windsor, RCIN 903891

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 85 p. 34; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 5 p. 32.

Il foglio, come il precedente (cat. B3), alla cui scheda si rimanda per approfondimenti, e il successivo (cat. B5), potrebbe essere ascritto agli inizi del primo soggiorno romano del Castiglione, quando egli reitera temi agresti e bucolici, di moda nella sua patria natia.

La composizione in diagonale è tipica dei primi esemplari pittorici dell'artista attestati negli anni Trenta tra Genova e Roma.

Anche la concentrazione su poche figure umane, come lo stupendo pastore avvolto in un drappeggio mosso dal vento protagonista della composizione, è riproposta in dipinti coevi ed è tipica della prima attività del pittore.

In particolare, il nostro mandriano può essere comparato con il giovane Patriarca della tela del *Viaggio di Giacobbe* del 1633 (cat. A1) e con quello del dipinto *Labano raggiunge Giacobbe in fuga verso Canaan* (cat. A9), opere ascritte entrambe al IV decennio.

Una maggiore resa dell'atmosfera e di alcuni elementi (come la più netta differenza di tratto per distinguere luci e ombre nel contorno dei corpi) potrebbero permettere di ipotizzare una esecuzione successiva al foglio precedente (cat. B3).





## **B5. *Un giovane pastore con il gregge***

1632-1635 ca

Olio marrone giallastro su carta

245x386 mm

Windsor, RCIN 904016

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 84 p. 33; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 6 p. 33.

Stilisticamente il foglio è riconducibile, come i due precedenti (cat. B3 e B4), agli inizi del primo soggiorno romano.

Lo stesso sviluppo in diagonale della scena bucolica, piuttosto semplice dal punto di vista compositivo, rimanda al medesimo periodo degli anni Trenta (per approfondimenti si consultino le due schede precedenti cat. B3 e B4).

Un maggiore pittoricismo nella conduzione esecutiva della tecnica potrebbe forse essere un ipotetico indizio, tutto da verificare, che questo disegno sia di poco successivo a quello presentato al cat. B3.



## B6. *Gli animali lasciano l'Arca*

1632-1635 ca

Olii marrone e blu su carta

233x376 mm

Windsor, RCIN 904014

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 59 p. 34; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 7 pp. 34-35 e p. 30.

Rispetto ai precedenti esemplari a olio su carta (cat. B3-5) questo disegno e il successivo (cat. B7) presentano un'evoluzione: sono compositivamente più elaborati, mettono in scena degli episodi riconducibili a una fonte precisa (il libro della Genesi) e mostrano caratteristiche stilistiche leggermente maturate.

Quello in esame è uno dei primi lavori a più colori, in cui oltre al marrone del tratto l'artista si serve di tinte di blu "to counterbalance and even accentuate the dominant earth colours of the sheet" (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 30).

In questo disegno la composizione è racchiusa in una piramide all'interno della quale il Nostro riversa il suo repertorio di animali aggiungendovi al vertice l'anziano Noè con due giovani che lo accompagnano.





**B7. *Giacobbe rimuove la pietra dal pozzo per far abbeverare il gregge di Rachele***

1632-1635 ca

Olio marrone su carta

228x345 mm

Windsor, RCIN 903900

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 86 p. 34; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 8 pp. 36-37.

Nel foglio in esame la scena, apparentemente frutto di una fantasia pastorale, ha tratto in inganno anche Blunt, il quale lo ha catalogato nel gruppo di olii di "Pastori con gregge" insieme, tra gli altri, anche ai tre disegni di Windsor delle schede precedenti (Blunt 1954, cat. 86 p. 34).

Si tratta, in realtà, dell'incontro del giovane Giacobbe con la bella Rebecca nei pressi del pozzo nelle terre di Labano (Genesi 29, 9-12), un episodio cui egli dedica anche una tela coeva ora nella collezione della Banca Carige di Genova (cat. A6).

A differenza del dipinto, verticale, il foglio sviluppa il racconto in orizzontale, con una Rachele un po' civettuola e dal seno nudo e prosperoso in primo piano sulla sinistra. Giacobbe è collocato all'ombra di un grande albero mentre sta trasportando la pesante pietra che impedisce al gregge della cugina di abbeverarsi al pozzo. Alcune delle pecore si sono già allungate oltre il bordo per potersi finalmente dissetare.

Per via della maggiore attenzione all'atteggiamento dei personaggi, caratterizzati ognuno da una differente reazione alla situazione secondo la teoria della rappresentazione degli affetti, è possibile ipotizzare che questo olio sia cronologicamente successivo al precedente (cat. B6).



**B8. Nudo maschile seduto di schiena, veduta posteriore (attr.)**

1632-1635 ca

Sanguigna e bianco ossidato su carta

408x493 mm

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 14224

Bibliografia essenziale: Wickhoff 1892, XIII, cat. SR 1040 (come Andrea Sacchi); Birke, Kertész 1992-1997, in particolare 1995, III (attr. a Castiglione); Di Penta 2016, fig. 30 p. 27 e pp. 28-29.

Questo foglio potrebbe essere considerato al momento una delle pochissime *Accademie* che gli studiosi hanno ipotizzato di ricondurre al Nostro. A differenza di Andrea De Leone, alla cui mano è stato ascritto un numero esiguo di studi di nudo ma comunque sufficiente per poterne analizzare lo stile grafico (cfr. Di Penta 2014, cat. D1-D10), per Castiglione non è possibile proporre confronti diretti.

Già Blunt si pronuncia sulla difficoltosa questione quando analizza due *Accademie* di Windsor (Blunt 1954, cat. 218-219 p. 43), oggi una ricondotta al circolo di Andrea Sacchi (RCIN 903830) e una ascritta ad Andrea De Leone (RCIN 903831: cfr. Di Penta 2016, cat. D7 p. 148). Lo studioso giustamente annota: "No Academies by Castiglione are known, so that there are no means of checking the traditional attribution. The style is very close to that of Andrea Sacchi, but Castiglione may have learnt this manner in Rome".

E' probabile, come emerge dagli atti del processo contro Tommaso Dovini (ASR, *Processi*, 302, 22 marzo 1635 e giorni seguenti, ff. 894-1007, cfr. Appendice Documentaria 1.1 e par. 3.4), che il genovese negli anni Trenta frequenti il circolo di Andrea Sacchi per poter

studiare meglio il corpo umano, dal momento che nell'Accademia retta dal Paggi suo maestro non è attestata la presenza di modelli umani maschili e femminili (cfr. Farina 2002, pp. 100-104 e in generale par. 2.5 in questa tesi).

Il modo in cui il modello vivente viene ripreso in questo foglio è tecnicamente vicino agli esempi del Sacchi, artista cui erroneamente è ascritto dal Wickhoff (Wickhoff 1892, cat. SR 1040), e tuttavia non rientra nella sua maniera.

Miriam Di Penta è ritornata recentemente sul problema portando come confronti *Accademie* di nudo di Andrea De Leone. Riguardo il foglio viennese la studiosa ha annotato: "la grafia raffinatissima, il tratto sensibile, il vaso d'argento antico, le qualità volumetriche e chiaroscurali mostrano, in effetti, una potenza e una finitezza consone al Castiglione e, seppur vicine, non assimilabili alla produzione tipica delle carte autografe di De Leone, sempre più morbide e meno vigorose" (Di Penta 2016, pp. 28-29).

Questa stupenda sanguigna potrebbe essere una delle rare testimonianze della effettiva presenza del Grechetto nel circolo del classicista Andrea Sacchi se solo la si potesse confrontare con altri esemplari di nudo sicuramente dell'artista, cosa al momento impossibile. Anche un foglio al museo di Capodimonte a Napoli (cfr. cat. B9) risulta, infatti, ascritto al pittore genovese, ma è piuttosto complicato attribuirgliene completamente l'autografia, dal momento che non esistono, come già detto, appigli sicuri.

In fondo, riconoscere le singole mani in questo tipo di esercitazioni risulta alquanto complesso, tanto più che in alcuni fogli del genere è possibile riscontrare diversi esecutori. Alcuni sono addirittura più vicini ai modi di Bernini che non a quelli di Sacchi, mentre in altri è



stata recentemente vista la mano di De Leone (cfr. *ivi*, nota 110 p. 77).

Per ora non ci resta dunque che accettare il foglio austriaco solamente con un'attribuzione al Nostro e ipotizzarne un'esecuzione nel primo soggiorno romano, quando il genovese frequenta, accanto a suoi colleghi liguri e napoletani (come il De Leone), l'*atelier* di Andrea Sacchi.

Il problema, su cui né la Percy né Standring si sono pronunciati, rimane momentaneamente irrisolto.



Andrea De Leone, *Studio di nudo maschile*, anni '30 del XVII secolo, sanguigna su carta, 417x256 mm, Windsor, RCIN 903831



Cerchia di Andrea Sacchi, *Studio di nudo maschile*, sanguigna su carta, 415x272 mm, Windsor, RCIN 903830



Andrea Sacchi, *Un nudo di lato, col braccio e la gamba destra sollevati*, sanguigna e tocchi di bianco ossidato su carta, 427x265 mm, Windsor, RCIN 904915



B9. *Studio di nudo maschile seminginocchiato (attr.)*

B10. *Studio di figura maschile accovacciata dal volto coperto o Ercole (attr.)*

1632-1635 ca

Sanguigna e bianco ossidato su carta avorio con iscrizione sul *recto* in basso a sinistra "Gio. B.o Castiglione" vergata a penna  
399x531 mm

Napoli, Museo di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 185 r e v

Bibliografia essenziale: Farina 2014, fig. 44 (come A. De Leone) con bibliografia precedente; Di Penta 2016, fig. 29 p. 27 e nota 100 p. 76 (attr. a Castiglione).

Il *recto* e il *verso* di questo foglio sono stilisticamente affini all'*Accademia* di Vienna (cat. B8), con la quale condividono un'attribuzione al Castiglione purtroppo non pienamente dimostrabile per via della mancanza di disegni di nudo sicuramente riconducibili al genovese.

In particolare, il *verso* è piuttosto vicino all'esemplare austriaco, dove pure compare un vaso sbalzato.

Rispetto al disegno dell'Albertina, tuttavia, questi risultano meno curati e approfonditi, in particolare quello sul *verso*.

Per la questione della difficoltà nell'attribuzione di tali fogli al Grechetto e per la datazione si rimanda alla scheda precedente (cat. B8).

La scritta sul *recto* è probabilmente di padre Sebastiano Resta, la cui grafia si ripete identica in alcuni disegni di De Leone (Di Penta 2016, nota 100 p. 76 e cat. DD.11, 13, 30, 32, 33, 40).

\*Ringraziamo per le foto tutto lo staff del Gabinetto Disegni e Stampe del Museo e Real Bosco di Capodimonte.







## B11. *Amor Sacro e Amor Profano*

1635 ca

Olii colorati su carta

216x295 mm

Windsor, RCIN 903899

Bibliografia essenziale: Blunt 1939-1940, fig. 26b e p. 143; *Id.* 1954, cat. 104 p. 35; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 10 pp. 39-43.

Questo disegno a olio è basato sul celebre dipinto di Tiziano *Amor Sacro e Amor Profano* (1514) nelle proprietà di Scipione Borghese dall'inizio del XVII secolo (forse dal 1608 in seguito all'acquisto della collezione Sfondrati) e ora tra i capolavori della Galleria Borghese.

Castiglione non copia semplicemente il quadro del pittore cadorino, piuttosto lo reinterpreta.

Invece di riprendere la visione frontale, il genovese ruota la scena impostando la composizione in diagonale.

Anche le figure femminili sono state variate. L'Amor Profano ora si volge verso il centro reggendo in mano lo scrigno che in Tiziano è adagiato sull'orlo della fontana. L'Amor Sacro è rigirato di spalle e regge la lucerna nella mano destra, non sinistra come nella tela: il gruppo statico si trasforma dunque in una contraddanza (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 39). Perno del movimento, il bambino che rimescola le acque è una rielaborazione del putto del Vecellio in chiave più realistica e aderente alla realtà.

L'esempio rinascimentale viene così riletto alla luce della festosità e dell'allegria barocca.

La personale reinterpretazione del soggetto tizianesco, in ottemperanza anche alla contemporanea moda del neovenetismo, insieme all'uso libero di più colori, risposta agli stimoli cromatici

della pittura veneziana, e all'elegante linea che disegna i corpi e le forme con grazia e finezza permettono di collocare il foglio in una fase avanzata del primo soggiorno romano dell'artista, nel pieno degli anni Trenta, e comunque successivamente agli altri esemplari in tale tecnica finora catalogati (cat. B3-B7).





## B12. *Album di disegni*

Anni Trenta del XVII secolo?

Album con rilegatura in pergamena, con due cuciture esterne sul dorso, formato da 130 fogli dei quali 129 numerati in penna e inchiostro marrone in alto a destra con un numero da 1 a 141 (alcune pagine mancanti). I disegni sono realizzati perlopiù a penna e inchiostro bruno, alcuni ad acquerello marrone, due a sanguigna e uno a pietra nera. Riporta sulla rilegatura originale nel margine inferiore un'iscrizione contemporanea a penna e inchiostro marrone: "Pr...Castiglione/ Genuenses", mentre su quello superiore in matita blu più tarda la scritta: "Carracci"

205x 153 mm

Sotheby's London, 5-6 luglio 2016, lotto 214

Bibliografia essenziale: Bober 2018, p. 64 e fig. 19 p. 65; Spione 2020, pp. 322-323, figg. 6 p. 331 e 12 p. 334.

Sitografia:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/old-master-british-drawings16040/lot.214.html?locale=en>

Questo album, passato recentemente all'asta, contiene centotrenta (ma in origine almeno centoquarantuno) fogli quasi tutti numerati e perlopiù realizzati dal Castiglione.

Vista l'impossibilità di visionare tutte le pagine, questa nostra scheda si basa su quella stilata da Sotheby's al momento della vendita e che è accessibile online. In quest'ultima vengono resi noti soltanto nove disegni, tutti autografi del genovese e ascrivibili forse al primo soggiorno romano.

I disegni dell'album, realizzati per la maggior parte in penna e inchiostro bruno, sono copie non dagli affreschi dei Carracci in Palazzo Farnese, ma dai disegni preparatori di questi e di altre committenze conservati da Francesco Angeloni, segretario di Ippolito

Aldobrandini, nel Museo Angelonio recentemente individuato in Via della Purificazione (cfr. Carpita 2009 e in generale par. 3.5 in questa tesi) ed ereditato poi dal figlio adottativo e allievo Bellori.

Oltre alla penna, in due fogli (84 *verso* e 85 *recto*) l'artista si serve della sanguigna, mentre per lo studio di un cane, forse da una scultura (fol. 9 *recto*), si è utilizzata la pietra nera. E' da sottolineare, tuttavia, che questo disegno non sembra essere di mano del Castiglione, ma riconducibile a un'altra, così come dovrebbero mostrare in modo più evidentemente il foglio 10 *recto* e 16 *recto*. Usiamo il condizionale poiché, come già detto, non ci è stato possibile visionare interamente l'album, ma solamente le nove pagine caricate online sul sito dell'asta londinese.

Anche il problema della datazione per il medesimo motivo non può essere risolto completamente in questa sede.

Il team di Sotheby's e la studiosa Miriam Di Penta, che all'oggetto ha dedicato una conferenza, sono concordi nel ritenere i disegni collocabili negli anni Trenta del XVII secolo.

A tale ipotesi sembrerebbe corrispondere, ad esempio, uno dei paesaggi abbozzati, stilisticamente lontano dal *modus operandi* di quelli che la Percy ha ascritto al pieno degli anni Quaranta (cfr. cat. B34 e ss.). Tuttavia occorre rammentare che il modo corsivo con cui figure, frammenti e gruppi sono riportati non può essere al momento l'unico elemento su cui porre una datazione, poiché ricompare in altre occasioni per almeno un decennio, e a volte oltre. Non possiamo, d'altronde, escludere che il Castiglione abbia potuto frequentare il Museo Angelonio in qualsiasi momento dei suoi viaggi nell'Urbe.

Possiamo, quindi, accettare solo dubitativamente la datazione al primo soggiorno romano.

La scheda online di Sotheby's riporta anche l'elenco dei disegni dell'album di cui si è riusciti a ritrovare il prototipo, con il riferimento all'originale. Ne presentiamo una veloce sintesi (per le voci complete di tutti i riferimenti anche alla collezione Angeloni si rimanda alla scheda del lotto sul sito della casa d'aste):

-fol. 1r: Copia dallo *Studio per la scelta di Ercole: due donne in piedi e un nudo maschile che si piega* (da Annibale Carracci, Princeton);

-fol. 2r: Copia di un nano da *Una donna seduta e un nano con pappagallo* (da Agostino Carracci, Louvre);

-fol. senza numero: Copia da *Due donne con un bambino in una culla* (da Annibale Carracci, attr., frammento al Louvre);

-fol. 24r: Copia da *Una folla che tira pietre* (da scuola di Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 29r: Copia da *Gesù sconfigge il male e re Davide e un angelo combattono un demonio* (da scuola di Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 32r: Studio di due figure da un disegno passato in asta nel 2006 (da cerchia di Annibale Carracci, collocazione sconosciuta);

-fol. 34r: Copia da *La Sacra Famiglia* (da Agostino Carracci, collocazione sconosciuta);

-fol. 41r e fol. 50r: Copie di putti (41r) e di Venere e i puttini (50r) da *Venere dormiente* (da un disegno perduto di Annibale Carracci conosciuto attraverso una copia ora al Louvre);

-fol. 44v: Studio parziale del *Trionfo di Bacco e Arianna* (da Annibale Carracci, Albertina);

-fol. 46r: Copia da *Polifemo* (da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 47v: Studio da *Ulisse e Mercurio di fronte a Circe* (da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 48r e fol. 49r: Studi da *La Natività della Vergine* (da una copia da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 61r: Copia da *Cristo sul Monte degli Olivi* (da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 63r: Copia di un ignudo da *Studio di fregio decorativo* (da Agostino Carracci, Louvre);

-fol. 71v: In alto studio di un uomo barbuto da *Foglio di studi* (da Annibale Carracci, Louvre) e uno studio di donna il cui prototipo non è rintracciabile;

-fol. 73r: Studio da *Anteros Vittorioso* (da Annibale Carracci, The Metropolitan Museum);

-fol. 75r: Studio da *Due Cupidi: Eros e Anteros* (da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 76r: Studio da *Venere sulle nuvole con uno specchio*, disegno venduto da Sotheby's nel 1974 (da Annibale Carracci, collocazione sconosciuta);

-fol. 77r: Studio parziale da *Il sacrificio di Ifigenia* (da Agostino Carracci, Louvre);

-fol. 78r: Studio parziale della figura di Ercole da *Ercole solleva il globo e due astronomi* (da Annibale Carracci, Louvre)

-fol. 79r: Tre studi separati della figura di Ercole, una legata al foglio precedente mentre una da *Ercole solleva il globo* (da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 94r: Copia da *Un foglio di studi con paesaggi e teste* (da cerchia di Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 95v: Studio di una donna con un bambino da *Figure in ginocchio con bambino* (da Agostino Carracci, Louvre);

-fol. 96r: Studio da *Lamentazione sul corpo di Cristo* (da anonimo a sua volta da un'originale di Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 98v: Copia da *Polifemo e Galatea* (da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 100r: Copia da *Studio di una figura femminile in piedi* (da Annibale Carracci, Louvre);

-fol. 113v: Copia parziale da *Studio per un timpano* (da Agostino Carracci, attr.,

Louvre), insieme a uno studio per cariatide e due putti;

-fol. 116r: Copia parziale da *San Francesco in preghiera* (da Annibale Carracci, Louvre).

Questo album, in conclusione, testimonia l'ecllettismo e le capacità prensili del Castiglione, la cui attenzione si concentra sullo studiare uno tra i più importanti esempi di grafica nella Roma dell'epoca.



Annibale Carracci, *Ulisse e Mercurio davanti a Circe*, pietra nera e bianco su carta blu ingiallita, 375x530 mm, Parigi, Louvre, Département des Art Graphiques, Inv. 7203r



Agostino Carracci, attr., *Studio per un timpano*, sanguigna su carta, 200x180 mm, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 7425r









### B13. *Scena dall'«Asino d'oro» di Apuleio*

Anni Trenta del XVII secolo

Pennello, acquerelli e olii su carta color crema  
283x413 mm

New York, The Morgan Library&Museum, IV,  
193

Bibliografia essenziale: Fairfax Murray 1912, n. 193; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 1 p. 62; Standring 1990a, p. 17; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 29 p. 33; Sganzerla 2014, p. 14 e fig. 3 p. 155; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 45 p. 192.

Questo disegno a tecnica mista riporta un episodio delle *Metamorfosi* o *Asino d'oro* di Apuleio. Rappresenta, difatti, il momento in cui la fanciulla Carite, rapita dai briganti insieme al protagonista Lucio, tramutato in asino per via di una pozione, viene sorvegliata da una vecchia (libro IV, 23-27). Questa, per consolare la ragazza, le rivolge dapprima dolci parole e poi le racconta la favola di Amore e Psiche, le cui vicende si inseriscono dunque nella trama come un racconto nel racconto.

La scena è tramutata dall'artista in un'occasione per dare sfoggio della propria abilità di resa mimetica degli animali e delle vettovaglie e bagagli che accompagnano i viaggi dei briganti.

La composizione deriva da un'incisione del Maestro del Dado del medesimo soggetto (Standring 1990a, p. 17).

Ann Percy data questo disegno all'inizio degli anni Trenta per l'uso di colori netti e densi, "especially the strong blue on the drapery" (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 1 p. 62).

Tuttavia, sembra più plausibile, alla luce dei riscontri che abbiamo fatto finora, la recente proposta di Jonathan Bober di collocare il foglio nel pieno del IV decennio, e non all'inizio (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 45 p. 192). Al

di là del tema mitologico, che pare colpire gli interessi dell'artista più durante il suo soggiorno romano che nei primi anni genovesi, il foglio dimostra una padronanza tecnica non indifferente, evoluta rispetto agli esemplari precedenti, seppur non ancora completa. Compositivamente, inoltre, lo sviluppo in diagonale della scena e l'ammassarsi di elementi su un lato si riscontrano anche nelle incisioni coeve con scene di pastori (cat. C2 e C3).

Il soggetto sarà ripreso dall'artista ancora in due occasioni, in un foglio al Louvre del pieno degli anni Cinquanta (inv. 9456) e nella variante di Hamburg del decennio successivo (2115B). Una copia a penna del disegno in esame, ascrivibile a un membro dello studio del Castiglione, è al Louvre (inv. 9477r; *Castiglione Giovanni Benedetto* 1971, cat. 1 p. 62).

L'opera figura per la prima volta nella collezione londinese di Thomas Dimsdale, da cui poi passa a quella di Charles Fairfax Murray. Nel 1909 entra a far parte dei beni di Pierpont Morgan (*ibid.*) e più tardi di suo figlio J. P. Morgan Junior.



Cerchia di Giovanni Benedetto Castiglione, *Scena dall'«Asino d'oro» di Apuleio* (da Grechetto), penna e inchiostro bruno su carta, 172x229 mm, Parigi, Louvre, Département des Art Graphiques, Inv. 9477r





## B14. *Il salvataggio di Pirro bambino*

1635-1637 ca

Olio bruno su carta color crema

260x378 mm

Windsor, RCIN 904018

Bibliografia essenziale: Blunt 1939-1940, fig. 26a e p. 142; *Id.* 1945, fig. 32a e pp. 165-166; *Id.* 1954, cat. 76 p. 34, tav. 10 e p. 7; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 5 p. 65; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 12 pp. 44-45.

Il disegno è una libera interpretazione del celebre dipinto di Nicolas Poussin *Il salvataggio di Pirro bambino* del 1634 oggi al Louvre.

Il soggetto è tratto dalle *Vite parallele* di Plutarco (Libro II). Viene messo in scena il momento in cui la nutrice col piccolo Pirro, figlio del re dell'Epiro Eacide, esiliato da una rivolta dei sudditi, e i suoi compagni tentano di inviare dei segnali agli abitanti di Megara dall'altra parte del fiume affinché li aiutino. Servendosi di messaggi attaccati a pietre, quest'ultime gettate con lance e giavellotti al di là dell'acqua, il gruppo riesce a richiamare l'attenzione dei Megaresi, che subito mandano una barca a guardare il fiume e a mettere in salvo Pirro e il suo seguito.

Nel settembre del 1634 il quadro è documentato nelle collezioni dell'abate Gian Maria Roscioli, un membro del circolo barberiano e vicino allo stesso pontefice Urbano VIII (Barroero 1979).

Prima della scoperta delle carte del Roscioli il dipinto è stato collocato nel biennio 1637-1638, da cui è dipesa anche la datazione di questo disegno, ritenuto della fine degli anni Trenta (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 5 p. 65). Possiamo, dunque, come evidenziato anche di recente (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 12 pp. 44-45), anticipare la

datazione di qualche anno, ritenendo che Castiglione abbia reinterpretato il quadro poussiniano solo dopo una presa visione dell'opera pittorica o dei disegni nello studio di Nicolas. In entrambi i casi, il Grechetto ha avuto occasione di studiare il soggetto durante il primo viaggio a Roma.

Stilisticamente la composizione e il trattamento delle superfici, così come l'esecuzione del tratto, permettono di ascrivere il disegno ad anni successivi agli esempi finora citati, quindi anche qualche tempo dopo il quadro di Poussin, tra il 1635 e il 1637 circa, e comunque prima del definitivo rientro a Genova.

È ipotizzabile che il genovese abbia avuto sottomano anche alcuni dei disegni preparatori del Poussin per le illustrazioni del *Libro della pittura* di Leonardo da Vinci degli anni 1635-1638, stampato poi a Parigi nel 1651.

Più che riprendere la composizione movimentata e strutturata del francese, Giovanni Benedetto sembra infatti molto più interessato a quella resa degli "affetti" su cui si concentra la ricerca coeva di Nicolas. Le figure sono, infatti, connesse tra di loro per mezzo di una maggiore espressività e oratoria rispetto ai disegni precedenti, come nel caso del gruppo femminile sulla destra. Allo stesso tempo il pittore si focalizza sull'aggiungere nuove pose del corpo umano al proprio campionario, come dimostrano i due uomini sulla sinistra. L'effetto finale è quello di una composizione "more relaxed" (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 5 p. 65), in cui ciò che emerge è la focalizzazione sulla resa di gruppi disomogenei di figure connesse tra loro dall'espressione di sentimenti e di gesti.





## B15. *Attraversamento del Mar Rosso*

1635-1637 ca

Olio bruno-rossiccio su carta

276x445 mm

Windsor, RCIN 904027

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 63 p. 33; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 13 p. 46 e pp. 45, 49.

Questo e il successivo disegno (cat. B16) documentano una fase dell'attività romana di Castiglione in cui quest'ultimo rielabora spunti e idee da quadri e disegni del Poussin.

In entrambi i casi si tratta poi di episodi tratti dal libro dell'Esodo e che hanno come protagonista Mosè e il popolo ebraico al suo seguito.

Il soggetto del disegno in esame è tratto dal rinomato passo in cui gli Egiziani incalzano gli Ebrei ma vengono respinti dall'intervento miracoloso di Dio che richiude su di loro le acque del Mar Rosso: "Ma alla veglia del mattino il Signore dalla colonna di fuoco e di nube gettò uno sguardo sul campo degli Egiziani e lo mise in rotta. Frenò le ruote dei loro carri, così che a stento riuscivano a spingerle [...] Il Signore disse a Mosè: <<Stendi la mano sul mare: le acque si riversino sugli Egiziani, sui loro carri e i loro cavalieri>>. Mosè stese la mano sul mare e il mare, sul far del mattino, tornò al suo livello consueto, mentre gli Egiziani, fuggendo, gli si dirigevano contro. Il Signore li travolse così in mezzo al mare. Le acque ritornarono e sommersero i carri e i cavalieri di tutto l'esercito del faraone, che erano entrati nel mare dietro a Israele: non ne scampò neppure uno. Invece gli Israeliti avevano camminato sull'asciutto in mezzo al mare, mentre le acque erano per loro una

muraglia a destra e a sinistra" (Esodo 14, 24-31).

L'estrema sinistra del foglio è occupata dalla bella figura del condottiero egizio con capo piumato e il cavallo imbizzarrito dal trattamento eminentemente scultoreo. Al centro Mosè sta toccando con la sua verga le acque, come un incantatore che tracci il cerchio magico intorno a sé, affinché il mare ritorni nel proprio letto e sommerga i nemici. Gli è accanto Aronne, barbuto, che tenta con il suo gesto oratorio di placare la folla atterrita. Tutt'intorno, il popolo ebraico è colto in agitazione e paura, mentre una parte della popolazione ha già raggiunto l'altura e sta proseguendo il suo viaggio. E' evidente il tentativo di dare a ogni figura un'emozione e un'espressività tali da rendere la scena più drammatica possibile, assimilandosi alla contemporanea ricerca degli "affetti" di Poussin.

A proposito di questo e del prossimo esemplare (cat. B16), Timothy Standring scrive: "in these drawings, Castiglione was trying too hard to be someone else. He delineated his forms with repetitive undulating outlines, and the modelling is barely functional, just filling in the gaps between the outlines in a way that does nothing for the composition" (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 49).

A tutti gli effetti, la composizione risulta troppo affollata, ma qui l'artista è concentrato sullo studio del dramma e degli "affetti", ottenuto anche con un rinforzo degli scuri.

E' evidente, comunque, che il genovese stia tentando di elaborare un proprio idioma misurandosi con i grandi della sua epoca e immettendo sul mercato soggetti compositivamente e iconograficamente sempre più elaborati.





## B16. *Mosè mostra al popolo le Tavole della Legge*

1635-1637 ca

Olio bruno-rossiccio su carta con iscrizione a matita in alto a destra: "52"

323x476 mm

Windsor, RCIN 904086

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 65 p. 34 e tavola 5; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 14 p. 47 e pp. 45, 49.

Il disegno in esame appare compositivamente più equilibrato rispetto al precedente (cat. B15), con cui si apparenta per il tema mosaico e per la rielaborazione da spunti poussiniani, i quali costituiscono il termine di paragone di questi esercizi grafici.

L'opera mette in scena due diversi momenti narrati nell'Esodo: in primo piano Mosè mostra a un ristretto numero di Israeliti accorsi le Tavole della Legge (Esodo 32, 15-16: "Mosè ritornò e scese dalla montagna con in mano le due tavole della Testimonianza, tavole scritte sui due lati, da una parte e dall'altra. Le tavole erano opera di Dio, la scrittura era scrittura di Dio, scolpita sulle tavole"). In lontananza, invece, il resto della popolazione è ancora in adorazione del Vitello d'Oro, di cui si intravede la fisionomia. Il Patriarca lo farà a pezzi qualche istante dopo (Esodo 32, 17-24).

Se si confronta il foglio con il precedente (cat. B15), si noterà una maggiore attenzione nella distribuzione delle forze così come delle masse. La scena in primo piano è infatti costruita come un triangolo con il vertice nel volto di Mosè e le figure ebraiche disposte perlopiù sulla base. Il lato obliquo sinistro è suggerito dal declivio della montagna.

Sembra esserci anche una migliore resa dei piani, che risultano cromaticamente scanditi dall'uso dell'olio.

La soluzione è, dunque, più riuscita e la scena è improntata a una maggior gravitas.





## B17. *Donne e bambini in preghiera di fronte a una tomba*

1635-1637 ca

Penna e inchiostro marrone su carta macchiata e inscurita. Danni in basso a destra e sinistra; angolo in basso a sinistra e al centro rimpiazzati; pieghe diagonali e piccoli buchi sulla porzione superiore

311x212 mm

Windsor, RCIN 903997

Bibliografia essenziale: Blunt 1945, fig. 31b e p. 167; *Id.* 1954, cat. 24 p. 31 e tavola 2; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 75 p. 104; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 9 p. 39.

Questo foglio a penna testimonia l'attenzione che il Castiglione pone alle imprese romane contemporanee. Accanto a Poussin, l'altro punto di riferimento per l'artista durante i suoi due viaggi nell'Urbe è Gian Lorenzo Bernini, del quale esegue anche un ritratto pittorico (cat. A5).

Il disegno in esame riprende la *Tomba della Contessa Matilde di Canossa*, eretta dal Bernini nella basilica vaticana tra il 1633 e il 1637, anche se la documentazione relativa all'opera continua fino al 1644 (M. G. Barberini in *Bernini* 2017, cat. VIII.2 pp. 264-267).

Castiglione trasporta il monumento funebre all'aperto, in un'area boschiva forse all'interno di una zona cimiteriale, di fronte a un gruppo di donne e bambini in preghiera. Uno degli infanti sembrerebbe interessato a leggere un'iscrizione (assente) sulla base rettangolare che regge e rialza il sarcofago, preannunciando un motivo rielaborato poi nella *Temporalis Aeternitas* e forse ispirato alla prima versione dell'*Et in Arcadia Ego* di Poussin (1629-1630 ca), oggi a Chatsworth.

Il genovese modifica la forma del sarcofago e lo ingrandisce, aggiungendo, poi, un grande vaso, anch'esso rialzato, alla sua sinistra e un'erma in secondo piano.

La scena, sviluppata su di una diagonale che conferisce ariosità e slanciatezza alla composizione, ha un'atmosfera misteriosa riconducibile forse a una lettura misterica ed ermetica.

Ann Percy ritiene il foglio preparatorio per un olio su carta (Windsor, RCIN 904081), oggi considerata cronologicamente successivo per motivi stilistici, ma si apre alla possibilità che quest'ultimo potrebbe essere stato ideato anche come una variante a penna indipendente (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 75 p. 104).



Giovanni Benedetto Castiglione, *Donne e bambini di fronte a un'erma*, 1640 ca, olio bruno-rossiccio su carta, 552x400 mm, Windsor, RCIN 904081



## B18. *Studi di teste*

Il metà degli anni Trenta del XVII secolo  
Penna, inchiostro marrone e pennello su  
carta

143x199 mm

Windsor, RCIN 903944

Bibliografia essenziale: Blunt 1945, fig. 28a e p. 164; *Id.* 1954, cat. 17 p. 30 e fig. 10; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 11 pp. 42-43; Sabitt 2016, fig. 14 p. 63.

La parte sinistra del foglio è occupata da cinque teste riprese dall'incisione di Rembrandt dell'*Ecce Homo* stampata nel 1636, data *postquem* per il disegno.

Più che copiare, Castiglione rielabora secondo la propria sensibilità i volti di alcune delle figure più interessanti dell'incisione dell'olandese. Il foglio inaugura, così, la fortunata serie di studi iconografici e tecnici dal Van Rijn che caratterizzerà la maturità dell'artista. Lo dimostrano ancora altri fogli successivi, come quello sul *verso* di un'incisione (Standring 1987b, fig. 68 p. 71) o quelli ora a Venezia e provenienti da uno stesso album (cat. B27).

Standring ha proposto che l'apparente diversità di tratto e di uso dei toni possa spiegarsi col fatto che alcune delle teste possano essere di mano del più giovane fratello Salvatore, che sappiamo iniziare la propria attività artistica intorno alla fine del IV decennio (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 43). Due di questi volti sono riproposti nel *Viaggio di Giacobbe* della Galleria Borghese (cat. A13), opera forse coeva o di poco successiva.

Il più elaborato Orientale sulla destra è, invece, frutto della fantasia di Giovanni Benedetto. Blunt ipotizza che sia il modello originale di un'incisione di Saint-Non (Blunt 1954, cat. 17 p. 30).

Segnaliamo che all'Albertina di Vienna un disegno con *Studi di Teste* (inv. 44013r) attribuito al Castiglione è in realtà un

foglio con schizzi a penna di mano di Giandomenico Tiepolo, come riconosciuto già nella collezione Kutschera da cui proviene, probabilmente preparatorio per le incisioni delle *Teste Orientali* ispirate alle *Grandi e Piccole Teste Orientali* del Grechetto (cat. C9-C29). E' notevole, tuttavia, la vicinanza con i prototipi del genovese, e in particolare con questo foglio di Windsor.



In alto: Giovanni Benedetto o Salvatore Castiglione (o bottega di), *Studi di teste orientali da Rembrandt*, anni '40 del XVII secolo, penna e inchiostro su carta, collezione di Tom Rassieur (sul *recto* stampa del *Sogno di Giacobbe* dello stesso Castiglione)

In basso: Giandomenico Tiepolo (attr.), *Studi di teste*, penna e inchiostro su carta, XVIII secolo, Vienna, Albertina, inv. 44103r





## B19. *Studi di teste*

Il metà degli anni Trenta del XVII secolo  
Penna e inchiostro bruno su carta  
danneggiata in basso a sinistra  
Dimensioni sconosciute  
Dijon, Musée des Beaux-Arts

Bibliografia essenziale: Standring 1987a, p. 161; Rutgers 2003, fig. 4 p. 13; *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 43.

Il foglio, tagliato, presenta a sinistra una testa rielaborata dalla stampa *dell'Ecce Homo* di Rembrandt (1636).

La figura inturbantata a destra è uno schizzo a penna del giovane a cavallo vestito di rosso che compare nel *Viaggio di Giacobbe* della Galleria Borghese (cat. A13), che qui abbiamo proposto di datare alla fine del soggiorno romano o comunque alla seconda metà degli anni Trenta.

Stilisticamente ritroviamo il tratto nervoso e spontaneo che Standring associa al foglio di Windsor con *Studi di teste* (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 11 p. 42 e p. 43) collocato dal punto di vista cronologico dopo il 1636, ossia dopo l'acquaforte dell'olandese (cfr. cat. B 18).



## B20. *Paesaggio con un gruppo di figure e animali (attr.)*

Anni Trenta del XVII secolo?

Penna e inchiostro bruno su carta leggermente ingiallita

250x172 mm

Bologna, Collezione Franchi

Bibliografia essenziale: Stubbe, Deusch, Kultzen 1965, p. 15; M. Newcome-Schleier in *Genoese Baroque Drawings* 1972, pp. 24-25; Brigstocke 1980, nota 37 p. 296; *...di bella mano* 1997, cat. 36 pp. 80-81.

Un problema non indifferente per gli studi sulla grafica del Castiglione è la datazione dei disegni di paesaggio (cfr. paragrafo 3.5), la maggior parte dei quali è stata riunita in un album dalla Percy e datata nel pieno degli anni Quaranta-inizio anni Cinquanta (Percy 1968). Brigstocke ha proposto di anticipare la datazione dei paesaggi dell'artista agli anni Trenta, sottolineando che solamente in tal modo si risolvono alcune discrepanze già notate dalla studiosa tramite confronti (Brigstocke 1980).

Per la questione dei fogli di quell'album si rimanda direttamente alle schede dei disegni (cfr. cat. B35 e ss.).

Questo disegno, la cui attribuzione al Grechetto accettiamo in via ipotetica, dimostra, a differenza dei paesaggi della Percy, un segno meno scuro e un effetto maggiormente grafico e non pittorico. Se, dunque, come qui conveniamo, i fogli pubblicati dalla studiosa sono ascrivibili al secondo soggiorno romano, questo andrebbe collocato nel pieno degli anni Trenta.

Esso sembrerebbe rifarsi stilisticamente agli esempi coevi di Pietro Testa. La linea dei monti all'orizzonte corrisponde in gran parte a quella presente nel fondo delle incisioni pastorali degli anni Trenta (Newcome-Schleier 1972, pp. 24-25; cfr.

cat. C2 e C3), mentre le figure, rispetto agli esemplari riuniti da Ann Percy (cfr. cat. B35 e ss.), sono in una scala di rapporti più misurata con gli alberi e gli elementi naturalistici. Nei disegni degli anni Quaranta, invece, la natura giganteggia e domina incontrastata la composizione.

Mary Newcome-Schleier segnala che esiste una copia di questa composizione a Berlino, ascrivibile forse a Salvatore Castiglione (inv. 5742v; cfr. M. Newcome-Schleier in *Genoese Baroque Drawings* 1972, pp. 24-25;).

Il disegno proviene dalla collezione di H. List di Monaco (Brigstocke 1980, nota 37 p. 298).





## B21. *Soggetto non identificato*

Il metà degli anni Trenta del XVII secolo

Olio Bruno-rossiccio su carta

281x405 mm

Windsor, RCIN 8903840

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 126 p. 36; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 15 pp. 48-49.

Il soggetto di questo foglio non è ancora stato identificato. Blunt propone, in via del tutto ipotetica, che il disegno raffiguri l'episodio biblico in cui la coppa di Giuseppe, consigliere del Faraone d'Egitto, viene ritrovata nel sacco di Beniamino, l'ultimo dei figli di Giacobbe (Genesi 44; Blunt 1954, cat. 126 p. 36).

Ma come giustamente fa notare Standring l'atteggiamento delle figure e lo sviluppo della scena non hanno nulla a che fare con questa narrazione: le figure al centro stanno seppellendo e non disvelando un grande tripode antico (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 15 p. 49).

Forse più che un episodio biblico Castiglione ha voluto rappresentare un evento storico o legato alla tradizione greco-romana, influenzato dai dipinti degli anni Trenta di Poussin. Da quest'ultimo deriva l'aggiunta di un muro divisorio tra i primi piani e lo sfondo, espediente ripreso nello stesso giro d'anni anche da De Leone nel *Tobia seppellisce i morti* del Metropolitan (inv. 1989.225), soggetto su cui Castiglione tornerà sia in acquaforte (cat. C32) che in successivi disegni (cat. B53 e B54). Spicca, inoltre, la presenza di edifici di differenti periodi (una torre merlata con accanto forse un porticato anticheggiante) sull'estrema destra, fra i pochissimi di così grande dimensione nei fondali paesaggistici dell'artista.

La composizione è più equilibrata e meglio strutturata rispetto ai fogli a olio

precedenti, con figure studiate e dagli atteggiamenti calcolati e appropriati, evidente riferimento alla grande tradizione del Rinascimento romano. A proposito, Standring sottolinea: "He has not overloaded the foreground with too many figures, and their gestures and expressions are varied and appropriate, with more than a hint of Raphael's seminal tapestry design of a century before" (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 49).

L'opera, quindi, pur non del tutto accattivante dal punto di vista del trattamento grafico, può risultare interessante nello sviluppo della tecnica a olio del genovese ed essere collocata alla fine del primo soggiorno romano.





## B22. *Scena di transumanza*

Anni Trenta del XVII secolo?

Pennello, olii marrone, blu, rosso, bianco e scuro su carta beige

258x380 mm

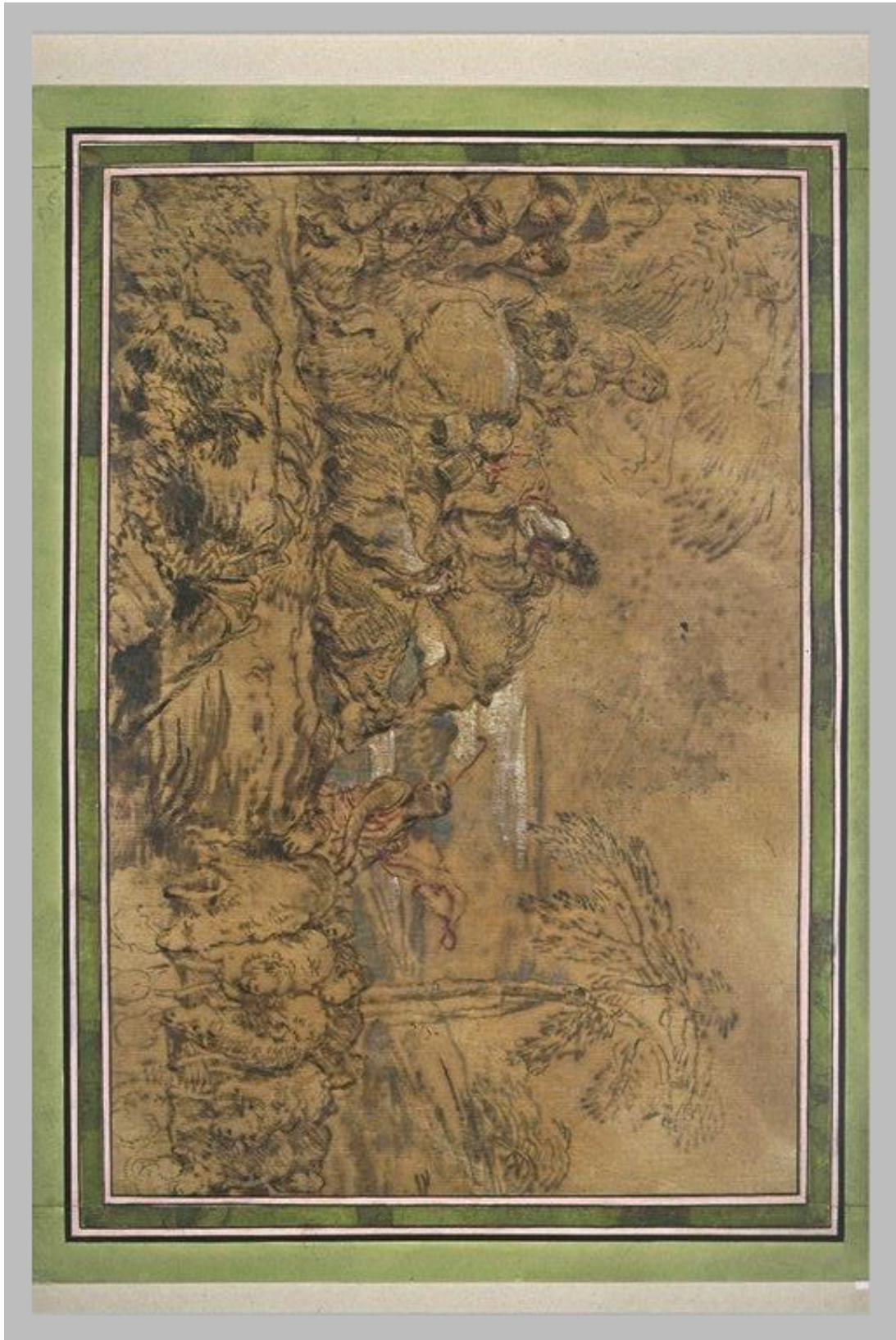
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9466R

Bibliografia essenziale: *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 3 p. 62

Alla luce di quanto evidenziato finora questo foglio dal soggetto pastorale, acquisito dal museo del Louvre nel 1793, potrebbe essere collocato nel pieno e non all'inizio degli anni Trenta, come invece proposto da Ann Percy (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 3 p. 62). Il foglio è stilisticamente affine a un esemplare ora a Francoforte (cat. B23), ma delle varianti del soggetto sono riprese successivamente dai suoi seguaci e imitatori in disegni ora a Windsor (RCIN 903939), a Vienna (inv. 2862, forse opera del cosiddetto "Maestro della famiglia dei Satiri") e all'Ashmolean Museum (inv. 812, studio da), ognuno con proprie declinazioni personali. Ciò testimonia la fortuna di questi prodotti a olio o tecnica mista con soggetti bucolici.



Seguace di Giovanni Benedetto Castiglione, *Pastori e mandrie*, 1660-1680, olii su carta, 342x468 mm, Windsor, RCIN 903839



### B23. *Pastori e pastorelle con gregge*

Anni Trenta del XVII secolo?

Tecnica mista su carta

265x390 mm

Francoforte, Städelches Kunstinstitut, Inv. 4095

Bibliografia essenziale: Van Loo 1746, cat. 6; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 3 p. 62.

Questo disegno è stilisticamente affine al precedente (cat. B22), con il quale condivide approssimativamente anche le dimensioni, tant'è che la Percy ipotizza che abbia potuto costituirne in origine il *pendant* (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 3 p. 62).

Varianti della scena sono in fogli al British Museum di Londra (1895,0915.798, ascrivibile a un membro della cerchia o dello studio del Nostro), in uno a Windsor attribuibile al figlio Giovan Francesco (RCIN 903889) e infine in un bell'esemplare al Metropolitan (inv. 08.227.22), probabilmente ancora una volta un artista della cerchia del pittore.



Cerchia di Giovanni Benedetto Castiglione, *Scena pastorale*, olii e pietra nera su carta, XVII secolo, 284x420 mm, Londra, British Museum, 1895,0915.798







## B24. *Scena di transumanza*

Anni Trenta del XVII secolo?

Pennello, olii marrone scuro, grigio-blu, rosso, bianco su carta

260x369 mm

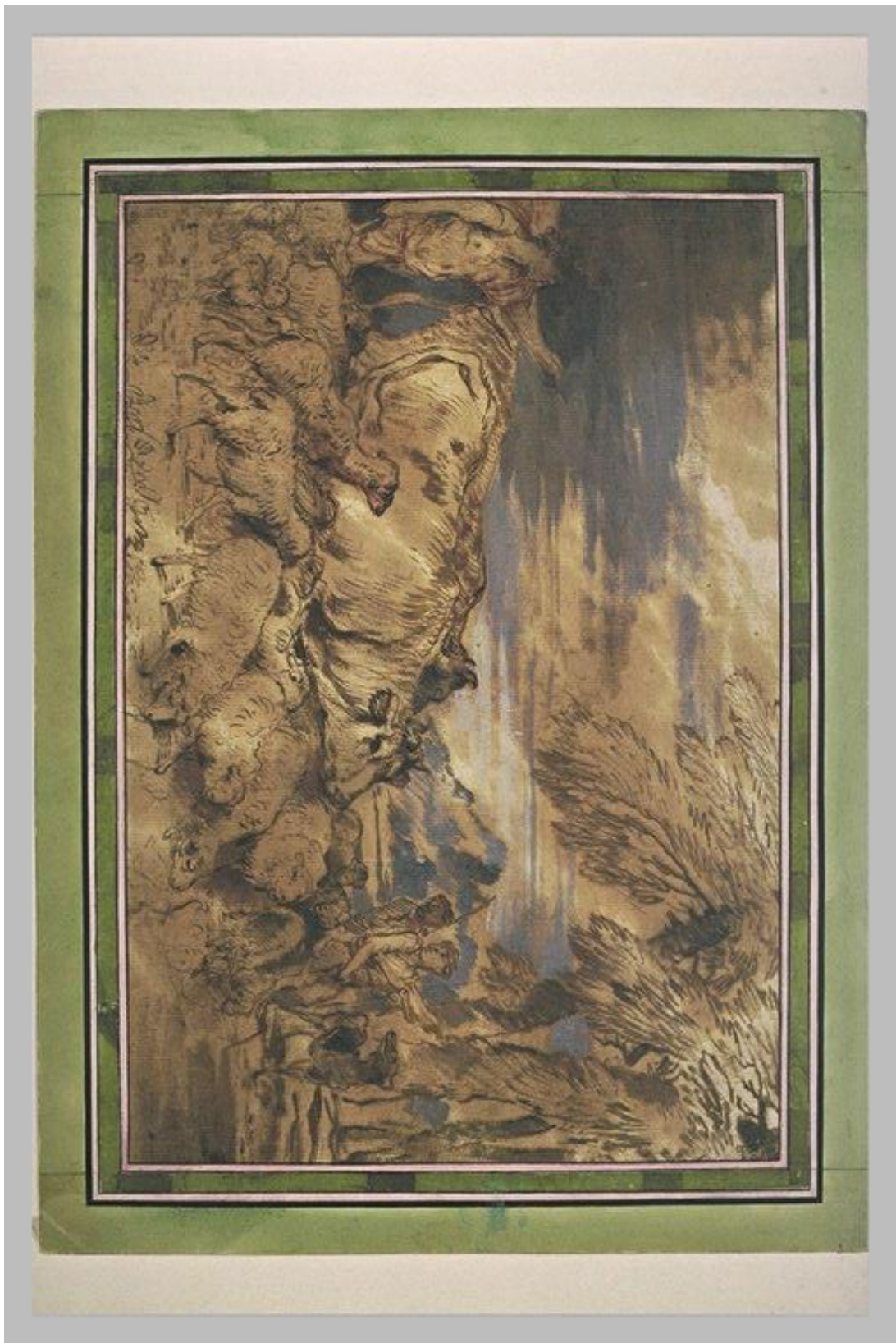
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9464R

Bibliografia essenziale: M. Newcome-Schleier in *Le dessin* 1985, cat. 68 pp. 81-82; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 35 pp. 160-161; Mancini 2017, cat. 363.

Il foglio rientra stilisticamente nel gruppo di disegni pastorali a cui appartengono anche gli esemplari precedenti (cat. B22 e B23) e dovrebbe, quindi, essere collocato negli anni Trenta.

Per le influenze che Castiglione avrebbe potuto subire nel primo soggiorno romano la Newcome-Schleier richiama la cerchia dei neoveneziani e in particolare il napoletano Andrea De Leone, cui potrebbero riferirsi i due grandi buoi al centro (M. Newcome-Schleier in *Le dessin* 1985, cat. 68 pp. 81-82).

La "fusione della luce calda e dell'atmosfera di idillio di ampio respiro" sottolineata dalla Tagliaferro (L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 35 pp. 160-161) collocherebbe questo disegno in un momento cronologicamente successivo ai fogli con soggetti bucolici finora presentati (cat. B22 e B23).



## B25. Busto femminile su base decorata e natura morta

Ante1648?

Penna e inchiostro bruno acquerellato su carta bianca con iscrizione a penna in basso a sinistra: "Castiglione" e in basso a destra a matita: "413"

254x202 mm

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 413

Bibliografia essenziale: Delogu 1928, tav. XXXVa; Moschini 1931, p. 80; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 p. 143; Pignatti 1973, fig. 20; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 p. 208; Magnani, Gavazza, Rotondi Terminiello 2002 cat. 34 p. 64; *Da Luca Cambiaso* 2007, cat. 34 pp. 91-92.

Si tratta molto probabilmente del disegno preparatorio per il busto femminile presente, in controparte, nell'acquaforte *Il Genio* (cat. C5) e ritenuto, secondo una lettura derivante dai testi del Ripa, la rappresentazione allegorica dell'Invenzione (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 pp. 206-208). La posa orientata al contrario si spiega col fatto che, al momento della stampa, l'immagine sulla lastra viene ribaltata. Alla scultura si aggiungono altri elementi: una lepre morta, una tromba, un turbante e un vaso.

La Percy ritiene il foglio una prima idea per la celebre incisione (*Giovanni Benedetto Castiglione*, cat. E16 p. 143).

Recentemente è stato associato a tale disegno un foglio a olio di Amburgo (inv. 21152; *Da Luca Cambiaso* 2007, cat. 34 p. 92 e fig. 34.2), il quale, tuttavia, potrebbe in realtà essere non preparatorio per la famosa stampa, quanto piuttosto, come ben argomenta David Klemm nella scheda online sul sito del museo, una rielaborazione successiva probabilmente realizzata in ambito mantovano. La composizione di quest'ultimo sembra, infatti, rimandare all'impostazione più

prettamente piena e barocca delle *Allegorie Grande* e *Piccola* degli anni Cinquanta, con cui condivide il profluvio di elementi allegorici inseriti nella natura morta a fianco del Genio (come l'astrolabio ad esempio), anziché all'acquaforte del 1648. Con questa comunque si apparenta ancora per alcuni dettagli rielaborati, come la presenza del busto femminile, della palma e della figura in basso con un cesto. Possiamo allora ipotizzare che la composizione di Amburgo sia un foglio di transizione e di elaborazione successivo alla stampa degli anni Quaranta e preparatorio, insieme ad altri, per i rinomati dipinti realizzati dal genovese quando è alla corte dei Gonzaga o addirittura foglio indipendente e venduto separatamente come una personale reinterpretazione e aggiornamento di un soggetto passato.



Giovanni Benedetto Castiglione, *Composizione allegorica*, 1652?, tecnica mista su carta, 475x360 mm, Hamburger Kunsthalle, 21152





## B26. *Testa di giovane con turbante*

Ante1648?

Sanguigna su carta

165x140 mm

Windsor, RCIN 903947

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 58 p. 32 e fig. 14; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 26 p. 68 e p. 65.

Questo foglio è uno dei pochi esemplari a sanguigna noti del Castiglione o attribuibili a lui (Blunt 1954, cat. 58 p. 32). L'esecuzione denota un'attenzione per la pressione del *medium* sul foglio e per una resa vigorosa attraverso i passaggi chiaroscurali.

Il bel volto, ascrivibile con una certa sicurezza alla seconda metà degli anni Quaranta (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 26 p. 68), potrebbe essere servito come modello per la figura del Genio nell'acquaforte omonima (*ibid.*, ma già Blunt 1954, cat. 58 p. 32), da cui la datazione ipotetica proposta.



## B27. *Figura alata e studi di teste*

Il metà- fine degli anni Quaranta del XVII secolo ( *ante*1648?)

Penna e inchiostri bruni acquerellati su carta bianca con iscrizione a penna in basso al centro: "35"

265x375 mm

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 412

Bibliografia essenziale: *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 27 p. 76; *Strandring* 1987b, p. 71; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 40 p. 166; Magnani, Gavazza, Rotondi Terminiello 2002, cat. 35 p. 65; *Da Luca Cambiaso* 2007, cat. 35 p. 92; *Spione* 2020, p. 325 e fig. 7 p. 331 con bibliografia precedente.

Il foglio è stato riconosciuto da Ann Percy nel 1971 come proveniente da un album di disegni del Castiglione (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 27 p. 76) al quale la studiosa riconduce nel 1968 altri esemplari grafici provenienti da vari musei (cfr. oltre cat. B28 per l'album).

Tra i vari studi di teste ve ne compaiono alcune vicine a quelle proposte dal genovese nelle due serie incisive delle *Grandi e Piccole Teste all'Orientale* della seconda metà degli anni Quaranta (cat. C9-C29). Il volto di profilo in basso a destra è associabile a quello del Genio nell'acquaforte omonima, cui rimanderebbe anche la corona laureata, qua offerta da un angelo-Vittoria, che la Percy ipotizza sia un *primo pensiero* per uno degli elementi allegorici della stampa (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 27 p. 76.).

Sicuramente della seconda metà o fine degli anni Quaranta in virtù dei riferimenti evidenziati e per lo stile affine a quello degli altri disegni all'interno dell'album (con cui condivide anche la grafia del numero a fine pagina; cfr. oltre scheda B28), il foglio potrebbe forse essere

datato *ante*1648, anno della pubblicazione dell'incisione.





## B28. *Studi di figure*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo?  
Penna e inchiostro bruno acquerellato su carta bianca leggermente imbrunita con in basso al centro iscrizione a penna: "27"  
275x415 mm  
Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 415

Bibliografia essenziale: Delogu 1928, p. 53 e tav. XXIXb; Moschini 1931, p. 80; Percy 1968, cat. 9 p. 147 e tav. 40; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 24 p. 73; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 39 p. 164 e fig. 158; Magnani, Gavazza, Rotondi Terminiello 2002, cat. 36 p. 66; *Da Luca Cambiaso* 2007, cat. 36 p. 92.

Nel 1968 Ann Percy riunisce in un unico album una serie di disegni dispersi nei vari musei internazionali, suddividendoli in quattro sottogruppi: paesaggi, "capricci", un foglio con la *Peste di Ashdod* e una serie di scene con famiglie di satiri (Percy 1968). Questo foglio è incluso nel secondo gruppo, la cui datazione comune è dei tardi anni Quaranta, anche se recentemente si è proposto di spostarne la realizzazione nel decennio successivo (*Da Luca Cambiaso* 2007, cat. 36 p. 92).

Il soggetto non è ancora stato definito.

Ciononostante, il gruppo centrale sembrerebbe uno studio di figure per una composizione con Mosè che mostra agli Israeliti le Tavole della Legge, sorrette da due infanti, e invita alla loro osservazione (Deuteronomio 6-11; ipotesi riportata in *Da Luca Cambiaso* 2007, cat. 36 p. 92).

A questa porzione del foglio si aggiunge quella in alto a destra con una serie di caricature schizzate velocemente, forse influenzate dalla pratica comune del Mola e del Bernini (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 24 p. 73).

Questo riferimento alla realtà romana potrebbe essere un elemento discriminante per l'esecuzione del foglio nel secondo soggiorno romano, come

sostenuto dalla Percy (Percy 1968, pp. 144-145), e non, come ritenuto di recente, nel pieno degli anni mantovani.



## B29. *Studi di figure nude*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo  
Penna, inchiostro bruno acquerellato su carta  
con iscrizione a penna in basso al centro: "15"  
e sul margine destro: "24"  
258x384 mm  
New York, The Metropolitan Museum of Art,  
Rogers Fund, 65.112.4

Bibliografia essenziale: *Drawings from New York* 1967, cat. 78 pp. 58-59; Percy 1968, cat. 6 p. 147 e tavola 38a; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 22 pp. 72-73; Bean, Turcic 1979, cat. 119 e fig. 119 p. 90; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 34 p. 38.

Questo foglio rientra nei "capricci" dell'album del Castiglione riconosciuto dalla studiosa Ann Percy nel 1968 (si rimanda alla scheda cat. B28 per approfondimenti a riguardo).

Il soggetto non è stato identificato: la Percy lo ha ritenuto dapprima una scena bacchica (Percy 1968, cat. 6 p. 147), ma successivamente ha riproposto il titolo generico di *Unidentified Subject* (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 22 pp. 72-73).

Bambach e Orenstein hanno ipotizzato che le figure, le quali si presentano disposte nello spazio come in un rilievo, siano colte in una scena di punizione non meglio riconoscibile (*Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 34-35 p. 38).

L'esecuzione del disegno durante il secondo soggiorno è stata accettata. Nel catalogo del 1996 appena citato gli autori sostengono che i fogli presentati in mostra e provenienti dall'Album del Castiglione "evoke the subject matter, technique, and mood of the late drawings of his contemporary Pietro Testa" (*ibid.*). Il foglio è stato acquistato a Londra nel 1965 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 22 pp. 72-73).





### B30. *Studio di figure e Caricature*

Fine degli Anni Quaranta del XVII secolo  
Penna, inchiostro bruno e acquerello marrone su carta con iscrizione in basso al centro a penna: "10" e sul margine destro: "32"

260x365 mm

New York, The Pierpont Morgan Library, IV, 194

Bibliografia essenziale: Fairfax Murray 1912, IV, cat. 194 (come Luca Giordano); Blunt 1954, nota 1 p. 13 (come Castiglione); *Drawings from New York* 1967, cat. 79 p. 59; Percy 1968, cat. 7 p. 147 e tavola 38b; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 23 p. 73; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 35 p. 38.

Il foglio, proveniente dalla collezione di C. Fairfax Murray e poi acquistato da Pierpont Morgan a Londra nel 1910 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 23 p. 73), rientra nelle scene di "capricci" dell'album del Castiglione riconosciuto da Ann Percy nel 1968 (cfr. cat. B.28).

Stilisticamente è prossimo al foglio del Metropolitan (cat. B29) con cui condivide la datazione alla fine degli anni Quaranta e un trattamento liquido e continuo della linea (*Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 34-35 p. 38).

L'atteggiamento delle figure, colte in un momento di rabbia e disperazione, potrebbe indicare che la scena raffigurata rimandi a un soggetto pestilenziale (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 23 p. 73).

In basso a destra sono presenti una caricatura di un volto di profilo, molto prossimo agli esempi coevi del Bernini, e la mano di una figura senza viso in atto di indicare verso l'osservatore.

8/1000 Les Les



76

1788



**B31. Gruppo di figure che osservano una donna con un'iscrizione**

Fine degli Anni Quaranta del XVII secolo-1650 ca

Penna e inchiostro bruno su carta e acquerello con tocchi di pittura marrone su carta beige con iscrizione in basso al centro: "17" e sulla pergamena: "IN/SIT/comodo/comque (o cosiquo)/e/ cosi"

265x405 mm

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 9459R

Bibliografia essenziale: Bean 1958, fig. 2 p. 268; *Dessins romains* 1959, cat. 36 p. 29; *Drawings from New York* 1967, II, p. 59; Percy 1968, pp. 144, cat. 8 p. 147 e tav. 39; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 25 p. 73; Bober 2018, fig. 20 p. 65 con bibliografia precedente.

Il foglio fa parte dei "capricci" allegorici dalla non chiara identificazione disegnati dal Castiglione e riuniti da Ann Percy in un album nel 1968 (cfr. cat. B28).

La scena rappresenta un gruppo di figure maschili e femminili e di differenti età sedute in atto di osservare con attenzione una donna velata che indica loro il contenuto di un rotolo di pergamena vergato con alcune parole.

Ann Percy ha notato che il volto di quest'ultima fanciulla sembra riprendere quello del piedistallo con l'Invenzione nell'incisione del *Genio* del 1648 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 25 p. 73).

Dal punto di vista stilistico, il disegno sembrerebbe leggermente posteriore ai precedenti finora analizzati dell'album (cat. B27-B30) e una datazione tra la fine del V e l'inizio del VI decennio parrebbe più probabile. Si tratta, comunque, di un foglio eseguito ancora durante il secondo soggiorno romano, come testimoniano i

modelli grafici a cui Giovanni Benedetto si ispira, comuni alla maggior parte dei "capricci" esaminati: dal Bernini al Mola, al Rosa e a Poussin.



### B32. *Il cieco guida il cieco*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo-  
1650 ca

Penna, inchiostro bruno e acquerello grigio  
marroncino su carta beige numerata in basso  
al centro: "21"

260x383 mm

Londra, Courtauld Institute Galleries, Witt  
Collection, 3845

Bibliografia essenziale: *Drawings from The Robert Witt Collection* 1953, cat. 48 p. 20; *Hand-list* 1956, cat. 3845 p. 68; *Drawings from New York* 1967, II, p. 59; Percy 1968, p. 144, cat. 11 p. 148 e tavola 41b; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 26 p. 76.

Il disegno, acquistato da Sir Robert Witt e poi entrato nelle collezioni del Courtauld Institute of Art nel 1952, fa parte dei "capricci" dell'album del Castiglione individuato nel 1968 da Ann Percy (cfr. cat. B28).

La scena illustra la parabola dei ciechi riportata nel Vangelo di Matteo. Gesù, rivolgendosi ai Farisei, li avrebbe difatti apostrofati nel seguente modo: "Lasciateli! Sono ciechi e guide di ciechi. E quando un cieco guida un altro cieco, tutti e due cadranno in un fosso!" (Matteo 15,14).

Il foglio, uno dei pochissimi dell'artista che ritrae parabole evangeliche (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 26 p. 76), presenta due uomini ciechi che bagordamente avanzano insieme a un giovinetto, anch'egli cieco, a sua volta legato a un cane, mentre la scenetta viene derisa da caricaturali e grotteschi passanti in secondo piano.

Ann Percy ipotizza che il soggetto e la composizione siano stati ripresi dall'omonimo dipinto di Domenico Fetti realizzato a Mantova anni prima, anche se ammette che la realizzazione del foglio è antecedente al soggiorno mantovano di Castiglione (*Ibid.*). Inoltre, come ricorda la

studiosa, entrambe le versioni del dipinto nel 1650 sono già in Inghilterra (cfr. Askew 1961, cat. 56 e 58 pp. 35-36). E' possibile, dunque, che il genovese conosca l'operato di Fetti già nel secondo soggiorno romano attraverso copie o incisioni.

Non è da escludere, comunque, che l'artista possa servirsi anche di ulteriori riferimenti. La parabola dei ciechi ha attratto particolarmente l'attenzione dei pittori fiamminghi, come di Pieter Brueghel il Vecchio, e Grechetto potrebbe essere entrato in contatto con questo tema già nella natia Genova e a Roma osservando le collezioni aristocratiche dei grandi mecenati dell'epoca.



P. Brueghel il Vecchio, *La parabola dei ciechi*, 1568, tempera su tela, 86x154 cm, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



D. Fetti, *La parabola dei ciechi*, 1621 ca, olio su tavola, 60,7x44,2 cm, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts, 49.13



### B33. *Scena allegorica*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo-  
1650 ca

Penna, inchiostro marrone e acquerello con  
iscrizione in basso al centro: "36"

399x253 mm (irregolare)

Ubicazione attuale ignota

Bibliografia essenziale: Popham 1958;  
*Drawings from New York* 1967, II, p. 59; Percy  
1968, p. 144, cat. 10 p. 148 e tav. 41a.

Ann Percy ha inserito questo foglio, all'epoca nella collezione londinese di Wilfrid Thesiger (Percy 1968, cat. 10 p. 148), nel gruppo dei "capricci" dell'album di Castiglione da lei stessa individuato (cfr.cat. B28), con cui condivide una datazione al secondo soggiorno romano ed elementi stilistici affini.

Il soggetto, forse un'allegoria, non è ancora stato identificato. La scena raffigura degli anziani barbuti in diverse pose con dei putti che li assistono nella scrittura o nella lettura di testi. A sinistra due uomini, uno velocemente tratteggiato di profilo e l'altro di spalle, stanno posizionando un foglio su di un grosso libro, mentre un infante tende loro uno stilo. A destra un'altra figura maschile, con le gambe incrociate e l'atteggiamento meditabondo, tiene nella mano destra una penna d'oca, mentre un angioletto regge il plico di carta su cui sono state tracciate alcune righe. Un'ennesima figura, una donna, è abbozzata a lato. In generale, si potrebbe supporre che il foglio presenti forse degli schizzi di profeti, Evangelisti o uomini ispirati.

Analizzando il modo in cui viene utilizzato l'acquerello per stendere delle ombre leggere e rinforzare gli scuri e il veloce tratto a penna, è possibile ipotizzare che il disegno sia stato realizzato a cavallo tra il V e il VI decennio, come altri due

"capricci" dello stesso album (cfr. cat. B31-B32).





### B34. *Paesaggio pastorale*

1647-1651

Penna e inchiostro marrone su carta beige danneggiata, numerata in basso al centro: "95" e con iscrizione in alto a sinistra sempre in inchiostro marrone: "G.B."

275x396 mm

San Francisco, Achebanch Foundation for Graphic Arts, 1963.24.115r

Bibliografia essenziale: Hellman 1915, cat. 60 p. 51; Percy 1968, p. 144, cat. 5 p. 147 e tav. 37a; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 28 p. 76; Brigstocke 1980, fig. 8 p. 296.

La questione dei disegni di paesaggio del Castiglione è piuttosto complessa, dal momento che non si tratta di fogli preparatori per dipinti da cui è possibile trarre una datazione ipotetica.

Questo foglio rientra nella serie di "paesaggi" ricondotto da Ann Percy nel 1968 a un album di Castiglione, cui ella ricollega anche altri gruppi di disegni con "capricci", una scena pestilenziale e una serie di scene con famiglie di satiri (Percy 1968, pp. 144-145).

In quell'occasione la studiosa data le penne paesaggistiche al secondo soggiorno romano e nel 1971 ribadisce la propria datazione nel catalogo della mostra di Philadelphia (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 28 e ss. pp. 76 e ss.).

Nel 1980, tuttavia, Hugh Brigstocke ritorna sulla questione pubblicando il *Viaggio di Giacobbe* del 1633 (Brigstocke 1980). Nell'articolo lo studioso propone di antecedere la datazione dei paesaggi dell'album al decennio precedente, in concomitanza col primo viaggio romano, proponendo che essi vadano associati alle opere coeve di Pietro Testa e al circolo di Cassiano dal Pozzo.

Nel 1990, in occasione della retrospettiva dedicata a Giovanni Benedetto, Laura Tagliaferro rivendica la proposta di

Brigstocke, il quale "poneva il problema se non sia stato il Castiglione ad esercitare una positiva influenza sugli artisti della cerchia di Poussin a Roma durante gli anni Trenta" (L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 34 p. 160).

Anche Anna Orlando ritiene che la datazione al primo soggiorno romano sia più corretta (A. Orlando in *La pittura* 2004, pp. 264 e ss.)

E' da osservare che alcuni dei confronti proposti da Brigstocke, con l'avanzare degli studi, si sono dimostrati fallaci: dei disegni del Castiglione che egli porta come paragone stilistico una parte sono stati correttamente riattribuiti ad Andrea De Leone (cfr. Di Penta 2016, cat. D17 p. 154, D.41 p. 166). Inoltre, osservando con attenzione la modalità secondo la quale sono eseguiti gli elementi arborei (suggerimento della mia amica e collega Kelly Galvagni) è possibile associare, pur tenendo conto dei diversi *medium*, questi disegni ai dipinti del secondo periodo romano, come già intuito dalla Percy (cfr. par. 3.5 in questa tesi).

La semplice proposta di datazione sulla base del modello (Pietro Testa) di alcuni disegni non è sufficiente per giustificare una data differente per le opere di un artista, come Grechetto, il cui stile è vario ed eclettico e presenta complessità pure per gli esperti del settore. Come, difatti, rammenta la Percy questi disegni di paesaggio mostrano somiglianze di stile con artisti vari, da Guercino a Rosa (addirittura alcuni sono stati attribuiti a Marco Ricci, cfr. *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 28 p. 76), il che renderebbe la datazione di ognuno piuttosto arbitraria se basata esclusivamente su possibili referenti e modelli di stile.

Inoltre, la composizione stessa, col paesaggio che giganteggia e pare inghiottire le sue piccole figure, rimanda a una concezione più matura e barocca

della natura, in concomitanza con gli sviluppi della pittura e della grafica romana tra il V e il VI decennio del XVII secolo (Testa e Poussin maturi, Dughet). La datazione al secondo soggiorno romano avanzata da Ann Percy nel 1968 e nel 1971, che qui si accetta, è, in più, stata accolta di recente anche in occasione del riordino dell'opera grafica del Grechetto a Windsor per alcuni disegni di paesaggio particolarmente vicini a quelli riuniti dalla studiosa americana nell'album da lei stessa reso noto (cfr. cat. B41 e ss.). Ciò ha permesso anche la datazione di altri fogli stilisticamente precedenti a quelli della Percy e collocabili agli anni 1640-1645 (cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 20 e 21 pp. 60-61).

Questo ovviamente non esclude il fatto che il Nostro si sia interessato al paesaggio già precedentemente (cfr. cat. B20), ma i fogli dell'album in esame sono, per i motivi poc'anzi evidenziati, databili al secondo stanziamento nell'Urbe. Dopotutto, anche un disegno al Cooper-Hewitt Museum di New York, identificato da Elaine Dee come parte dell'album (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 34 p. 81), per noi non è databile al viaggio romano del genovese, ma è riconducibile, a detta di chi scrive, dubitativamente a un periodo precedente (inizio degli anni Quaranta) o a uno immediatamente successivo (anni Cinquanta).

Per quanto riguarda il foglio in esame, mentre sul *recto* è presente un panorama naturalistico dominato da un prominente albero, sul *verso* sono schizzati una montagna, delle figure in varie pose, cavalli e un mezzo busto maschile con iscrizioni ("125" e "107"; "Castiglione" e "87" con alcune parole illegibili; cfr. *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 28 p. 76).



Giovanni Benedetto Castiglione, *Caravana in riposo davanti a un'erma*, inizio del V decennio del XVII secolo? VI decennio del XVII secolo?, penna e inchiostro su carta con iscrizioni, 415x272 mm, New York, Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design, Smithsonian Institution, 1938-88-7096



### B35. *Paesaggio pastorale*

1647-1651

Penna e inchiostro bruno su carta con iscrizione a matita in basso a destra: "Salvator Rosa" e numero in inchiostro marrone in basso al centro: "57"; siglato in alto a sinistra "G.B." (quasi illeggibile)

281x418 mm (irregolare)

Edimburgo, National Gallery of Scotland, RSA  
198

Bibliografia essenziale: Andrews 1967, cat. 4 p. 380 e tav. 5; Percy 1968, cat. 2 p. 147 e tav. 34b; Andrews 1968, I, p. 36 e II, fig. 276; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 29 p. 78.

Si tratta di uno dei fogli di paesaggio ricondotti da Ann Percy a uno stesso album di Castiglione nel 1968 (cfr. cat. B34).

Prima del riconoscimento operato indipendentemente da Keith Andrews e Ann Percy il disegno è stato ritenuto di Salvator Rosa.

Grechetto può conoscere di persona il napoletano durante il secondo soggiorno romano: da questi, in particolare riguardo il foglio in esame, deriva la varietà cromatica e una composizione energica, così come l'enfasi per un paesaggio fine a se stesso (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 29 p. 78).

Agli esempi di Rosa e di Pietro Testa il genovese aggiunge poi un proprio caratteristico trattamento degli elementi arborei, tramite l'uso di scarse linee parallele e a zig-zag per la resa del fogliame e l'inserimento di alberi o tronchi ritorti su fondali con montagne abbozzate in lontananza (*ibid.*).

La scena naturalistica è completata da due piccole figure umane sull'estrema sinistra, probabilmente pastori velocemente schizzati.

Questi risultano affini a quelli che l'artista ha, con altrettanta velocità, inserito nelle

piccole scene campestri ad acquerforte realizzate tra la seconda metà e la fine degli anni Quaranta (cat. C39-C44).

L'ultima osservazione, unita alle precedenti, è un ulteriore riscontro che conferma la datazione del foglio e della serie in cui è inserito al secondo soggiorno romano, così come acutamente suggerito da Ann Percy.





### B36. *Paesaggio pastorale*

1647-1651

Penna e inchiostro bruno su carta beige con iscrizione a matita in basso a sinistra: "Salvator Rosa" e numero in basso al centro: "18"; siglato in alto a sinistra: "G.B." (quasi illeggibile)

256x393 mm

Edimburgo, National Gallery of Scotland, D 889

Bibliografia essenziale: Percy 1968, cat. 1 p. 147 e tav. 34a; Andrews 1968, I, p. 36 e II, fig. 274; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 30 p. 78.

Si tratta di uno dei fogli di paesaggio dell'album di Castiglione riconosciuto da Ann Percy nel 1968 (cfr. cat. B34).

Come il precedente, anch'esso a Edimburgo (cfr. cat. B35), il disegno è stato a lungo ritenuto di Salvator Rosa. Lo dimostra l'iscrizione apposta in basso a sinistra al momento di una precedente catalogazione.

Entrambi gli esemplari provengono dalla collezione di David Laing, da cui però si sono estraniati in diversi momenti: questo in esame viene infatti acquisito dalla Royal Scottish Academy nel 1910, mentre il foglio precedente (cat. B35) circa cinquant'anni dopo, nel 1966 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, catt. 29 e 30 p. 78), da cui una diversa sigla di identificazione.

Nella scena l'ampia veduta naturalistica, composta dagli alberi doppi, tronchi e ritorti caratteristici del genovese, da un fondale con montagne schizzate e da arbusti abbozzati, è completata da due gruppi di piccoli pastori, il primo a destra che conduce gli armenti, il secondo al centro mentre emerge dalla boscaglia.





### **B37. *Paesaggio pastorale***

1647-1651

Penna, inchiostro bruno e acquerello su carta beige con iscrizione in inchiostro marrone in basso a sinistra: "S.R." e due volte a matita: "Salvator Rosa"; numerato in basso al centro: "28"

277x416 mm

Edimburgo, National Gallery of Scotland, D 893

Bibliografia essenziale: Percy 1968, cat. 3 p. 147 e tav. 35a; Andrews 1968, I p. 36 e II, fig. 275; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 31 p. 78.

Questo foglio è uno dei paesaggi dell'album del Castiglione individuato da Ann Percy nel 1968 (cfr. cat. B34).

Come i due precedenti (cat. B35 e B36) anche questo disegno, proveniente dalla medesima collezione di David Laing, è stato a lungo ritenuto di mano del napoletano Salvator Rosa (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 31 p. 78). L'aggiunta dell'acquerello, volta a rinforzare gli elementi naturalistici del primo piano, rende il paesaggio, nel cui fondale riconosciamo, a destra, anche una cittadina, estremamente evocativo e pittoresco.



### B38. *Paesaggio pastorale*

1647-1651

Penna, inchiostro marrone e acquerello su carta numerata in basso al centro: "23" e siglata in alto a sinistra: "G.B."

272x410 mm

Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, C 1922/68

Bibliografia essenziale: Percy 1968, p. 144, cat. 4 p. 147 e tav. 36; Thiem 1969, p. 197 e fig. 3 p. 191; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 32 p. 78; Thiem 1977, cat. 67 p. 42; L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 34 p. 160; A. Orlando in *La pittura* 2004, fig. p. 264 e p. 265.

Si tratta del foglio più classicheggiante e vicino ai modi bolognesi tra quelli di paesaggio nell'album di Castiglione riconosciuto da Ann Percy nel 1968 (cfr. cat. B34).

Prima della recente attribuzione al genovese, suggerita da Christel Thiem alla studiosa americana (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 32 p. 78), è stato ritenuto di Guercino.

L'alto livello di questo raffinato disegno con un paesaggio "puro" (A. Orlando in *La pittura* 2004, p. 265) è stato sottolineato da tutti gli studiosi che ne hanno trattato, e che nelle pubblicazioni più recenti l'hanno associato ai fogli di Pietro Testa degli anni Trenta, ritenendolo eseguito durante il primo soggiorno romano (cfr. L. Tagliaferro in *Il Genio* 1990, cat. 34 p. 160).

In realtà, a ben guardare, come mi suggerisce la mia amica e collega Kelly Galvagni, la modalità di stesura dell'acquerello e in generale il trattamento grafico degli elementi naturalistici sono assimilabili ai disegni del Lucchesino del decennio successivo, del Poussin maturo e del Dughet, quest'ultimo al lavoro tra la fine del 1646

e il 1650/1 nella chiesa di San Martino ai Monti (cfr. par. 3.5 in questa tesi).

Inoltre, l'effetto finale, prettamente suggestivo, rivela una mano esperta e matura e, di conseguenza, esclude una datazione agli anni Trenta (cfr. cat. B20, anche se dubbiamente attribuito al genovese).



G.R.

### B39. *Paesaggio pastorale*

1647-1651

Penna, inchiostro marrone e acquerello su carta numerata in basso all'angolo destro: "4"; siglata in alto: "G.B."

214x298 mm

Edimburgo, National Gallery of Scotland, D 673

Bibliografia essenziale: Percy 1968, cat. 3a p. 148 e tav. 35b; Andrews 1968, I, p. 36 e II, fig. 273; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 33 p. 78.

Pur non riportando un numero di pagina in basso come i disegni dell'album riconosciuto da Ann Percy nel 1968 (cfr. cat. B34), la studiosa ha collegato questo foglio ai precedenti per affinità di stile e soggetto, così pure per la sigla "G.B." in alto che appare in numerosi esemplari analizzati (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 33 p. 78).

E' ancora da notare che questo paesaggio, tradizionalmente attribuito a Marco Ricci, proviene dalla medesima collezione (quella di David Laing) da cui sono stati acquisiti gli esempi della National Gallery di Edimburgo proposti finora (cat. B35, B36 e B37).

Allo stesso modo, difatti, la composizione è dominata da alberi torti e abbinati che giganteggiano su un panorama, il quale a sua volta pare inghiottire le figure di pastori e capre. Gli animali, con i loro atteggiamenti di curiosità e probabilmente osservati dal vero, aggiungono una sfumatura bozzettistica alla scena che tanto piacerà alla pittura e alla grafica del Settecento veneziano, influenzate, Marco Ricci in testa, dall'operato del pittore genovese.





#### B40. *Viaggio pastorale*

Il metà degli anni Quaranta del XVII secolo?

Olii su carta  
345x473 mm

Amsterdam, Stedelijk Museum, Coll. Fodor

Bibliografia essenziale: *Museum Fodor* 1938, cat. 89; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 36 p. 81.

Il disegno potrebbe essere stato realizzato durante il secondo soggiorno romano come dimostrano le affinità stilistiche e compositive con alcuni dei paesaggi a penna e acquerello della serie dell'album del 1968 (cfr. cat. B34). Ann Percy mette in relazione questo foglio con alcuni conservati a Windsor (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 36 p. 81), attualmente datati all'inizio del V decennio (RCIN 904089, RCIN 904083 e RCIN 904056). Tuttavia, la modalità di esecuzione dell'albero e in generale della vegetazione sono nettamente più evolute rispetto all'esemplare di Windsor RCIN 904083, che qui si ritiene, in accordo con la catalogazione online, eseguito in un momento precedente, ossia nella prima metà degli anni Quaranta.

Il foglio in esame sembra, difatti, essere l'anello di congiunzione temporale tra il disegno a olio appena descritto e quello con montagne RCIN 904056, per noi cronologicamente successivo (cfr. cat. B41). Se si osservano in sequenza i disegni, possiamo notare come le figure si facciano pian piano più piccole e il paesaggio più maestoso, così come la natura più definita e ricca, in accordo con alcuni dei paesaggi dell'album riconosciuto da Ann Percy nel 1968 (cfr. cat. B34).

L'olio su carta RCIN 904089 è apparentemente vicino a questo di Amsterdam, anche se compositivamente

e stilisticamente si rivela di poco precedente e appartenente ancora al primo lustro del V decennio (cfr. *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 22 p. 62 e p. 57).



In alto: Giovanni Benedetto Castiglione, *Pastori e gregge*, 1640-1645 ca, olio marrone rosato su carta, Windsor, RCIN 904083

In basso: Giovanni Benedetto Castiglione, *Paesaggio con pastori e greggi*, 1640-1645, olii marrone e rosso marroncino su carta, 338x478 mm, Windsor, RCIN 904089



### B41. *Paesaggio montano*

1647-1651

Olio marrone su carta

398x550 mm

Windsor, RCIN 904056

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 122 p. 35.

Il foglio, stilisticamente e compositivamente più evoluto rispetto all'esemplare di Amsterdam (cat. B40), rientra a pieno nei disegni del secondo soggiorno romano. Mostra, difatti, numerose affinità con i paesaggi dell'album individuato da Ann Percy nel 1968 (per la questione cfr. cat. B34).

Il trattamento degli elementi arborei e delle figure, così piccole rispetto alla natura che le circonda, tradisce la conoscenza dei quadri di Salvator Rosa e di Gaspard Dughet.

La composizione è stata ripresa, in controparte, in un altro foglio di Windsor (RCIN 903936) in penna, inchiostro e acquerello, cronologicamente successivo.



Giovanni Benedetto Castiglione, *Paesaggio montano*, penna, inchiostro e acquerello su carta, anni '50 del XVII secolo, 204x313 mm, Windsor, RCIN 903936





**B42. *Paesaggio con pastori e gregge***

1647-1651

Penna e inchiostro su carta

242x369 mm

Windsor, RCIN 903935

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 11 p. 29 e fig. 7.

Il foglio rivela la conoscenza dei quadri di paesaggio romani di Salvator Rosa e Gaspard Dughet e mostra affinità stilistiche e compositive con alcuni dei disegni dell'album riconosciuto da Ann Percy nel 1968 (per la questione cfr. cat. B34).

In particolare, la composizione sembra apparentata con quella proposta in uno degli esemplari di Edimburgo (cat. B37), con il primo piano dominato da un albero contorto e quasi preromantico, delle costruzioni umane (qui si distinguono, tra le altre, un ponte e una torre rotonda) in secondo piano e la montagna in lontananza.





### B43. *Paesaggio con pastori e gregge*

Il metà degli anni Quaranta?

Penna e inchiostro su carta

167x224 mm

Windsor, RCIN 903939

Bibliografia essenziale: Blunt 1945, p. 164 e tav. 28d; *Id.* 1954, cat. 10 p. 29.

Blunt data erroneamente il foglio in esame agli anni Trenta, ritenendolo un esempio di connessione tra la tradizione genovese in cui il Grechetto si forma e le esperienze della Roma barberiniana (Blunt 1945, p. 164).

Molto più corretta è, invece, la cronologia moderna, che colloca il disegno nel V decennio.

Se lo confrontiamo con l'esemplare precedente, sempre a Windsor (cat. B42), e con altri disegni ascritti alla prima metà degli anni Quaranta (RCIN 903937), questo sembrerebbe a tutti gli effetti l'anello di congiunzione tra l'intermezzo genovese e il ritorno a Roma sotto i Pamphilj. Potrebbe, dunque, essere ascritto alla seconda metà del V decennio. Sulla scia di questa conclusione è ipotizzabile, basandosi su elementi stilistici, che sia stato realizzato nell'Urbe durante il secondo soggiorno.

La resa dei particolari naturalistici e arborei non sembra raggiungere i livelli di finezza che invece risultano pienamente conseguiti in alcuni fogli dell'album individuato dalla Percy nel 1968 (cfr. cat. B34-B39).



Giovanni Benedetto Castiglione, *Paesaggio con mandrie*, 1640-1645, penna e inchiostro su carta, 165x219 mm, Windsor, RCIN 903937



**B44. *Paesaggio con pastori e gregge***

Fine degli anni Quaranta- inizio degli anni Cinquanta?

Penna e inchiostro su carta

167x221 mm

Windsor, RCIN 903938

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 12 p. 29.

Per motivi stilistici si può ipotizzare che il foglio in esame sia posto cronologicamente dopo i disegni di Windsor della prima metà del V decennio (cfr. RCIN 903937) e tra quelli ascrivibili alla fine del suddetto/ inizio del successivo, ossia nel pieno del secondo soggiorno romano.

Castiglione pare raggiungere gli orizzonti poetici e quasi preromantici di alcuni esempi paesaggisti dell'album individuato nel 1968 (cat. B34-B39), cui è assimilabile per stile e per concezione del soggetto e della composizione.

Possiamo, dunque, azzardare che sia stato realizzato a Roma, forse successivamente al disegno precedente sempre di Windsor (cat. B43).





## B45. *Gruppo di figure*

1647-1651

Penna, inchiostro e acquerello su carta

221x271 mm

Windsor, RCIN 8903921

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 36 p. 32.

Il foglio è stilisticamente affine ad alcuni dei disegni allegorici e dal soggetto non identificato dell'album individuato da Ann Percry nel 1968 (cfr. cat. B31 e B33). Anthony Blunt lo associa, per via del soggetto che egli propone di riconoscere in figure adoranti Cristo in croce, ad altri due esemplari conservati a Windsor (Blunt 1954, catt. 36 e 37 p. 32).

In realtà, uno dei due (RCIN 903913) è stato correttamente ridatato, nella catalogazione online, al pieno degli anni Cinquanta. L'altro (RCIN 903894) rielabora, in verità, poche delle tante figure studiate nel foglio in esame per una composizione con un Cristo sulla croce acrivibile a decenni successivi (anni '50-'60 del XVII secolo).

Il nostro disegno, difatti, presenta uomini e donne velocemente schizzati e posti su una diagonale ascendente da sinistra a destra. All'interno del gruppo i personaggi reagiscono ognuno a proprio modo, finendo alcuni in pose quasi caricaturali. I profili di certuni rimandano, inoltre, a molti di quelli abbozzati in diverse pagine dell'Album del 1968 (cfr. cat. B31 e B33).



In alto: Giovanni Benedetto Castiglione, *Cristo sulla croce con figure che si lamentano*, 1650-1660, olii su carta, 262x390 mm, Windsor, RCIN 903984



In basso: Giovanni Benedetto Castiglione, *Un gruppo di figure in stato di terrore o adorazione*, 1655 ca, penna e inchiostro su carta, 190x340 mm, Windsor, RCIN 903913





### B46. *Pastori e greggi*

Il metà degli anni Quaranta del XVII secolo  
Olio marrone rossastro su carta  
225x365 mm  
Windsor, RCIN 903870

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 79 p. 34.

Questo foglio è connesso con il *Viaggio di Giacobbe* del Palazzo Reale di Genova che chi scrive ha ipotizzato di ricondurre stilisticamente alla seconda metà degli anni Quaranta (cfr. cat. A16).

Se per il dipinto è al momento possibile solo supporre una datazione agli anni 1645-1650, per il disegno in esame l'esecuzione in quel periodo pare piuttosto verosimile.

Dobbiamo ricordare che Castiglione si serve liberamente dei prototipi da lui stesso creati cosicchè gli olii su carta che riprendono alcune figure (nel nostro caso il Patriarca a cavallo) dei dipinti sono da considerarsi come opere autonome.

Il foglio mostra una varietà di tocco che testimonia libertà esecutiva e capacità di bilanciamento dei toni superiori rispetto agli esemplari del lustro precedente (cfr. Windsor RCIN 904089, RCIN 903856 o RCIN 904066) e invece comuni ad altri disegni sempre della collezione reale inglese (cfr. cat. B47 e B48).



Giovanni Benedetto Castiglione, *Tobia richiede i soldi dovuti a suo padre*, 1640 ca, olii su carta, 402x542 mm, Windsor, RCIN 904066



### **B47. *Pastori e mandrie***

Il metà- Fine degli anni Quaranta del XVII secolo

Olii rosso e arancio su carta

223x428 mm

Windsor, RCIN 903888

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 112 p. 35.

Il foglio in esame è ascrivibile alla seconda metà degli anni Quaranta. Mostra, inoltre, un'evoluzione stilistica rispetto all'esemplare precedente (cat. B46), il che tradirebbe un'esecuzione leggermente successiva, ossia verso la fine del V decennio, quando il pittore è a Roma per la seconda volta.

La composizione della carovana è sviluppata a simulare un fregio antico con le pecore al centro poste in aggetto, a indicare una curva nella traiettoria del percorso.

Nel folto gruppo di personaggi, ognuno rappresentato indaffarato in un diverso compito e con un proprio atteggiamento, spicca a sinistra un suonatore di flauto verso cui si volge il cane alla testa dei mandriani.





### **B48. *Pastori e mandrie (attr.)***

Il metà- Fine degli anni Quaranta del XVII secolo

Olio rossastro su carta

249x373 mm

Windsor, RCIN 904026

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 127 p. 36.

Si tratta di un olio su carta attribuibile a Giovanni Benedetto e realizzato con molta probabilità verso la fine degli anni Quaranta, in concomitanza con il secondo viaggio del genovese a Roma.

Il *medium*, trattato alla stregua di una sanguigna, crea suggestivi effetti chiaroscurali sulla colonna a sinistra e sul gruppo di oggetti e umani nei primi piani (in particolare nel pastorello col cane a guinzaglio all'estrema destra).

La composizione, costruita secondo moduli geometrici e lineari che permettono la piena visualizzazione di ciascuna figura, da una parte pare richiamare modelli poussiniani e classicisti (come nella colonna a sinistra), dall'altra rimanda ad alcuni paesaggi dell'album individuato da Ann Percy nel 1968 (medesima distribuzione degli elementi nei piani lontani del panorama a destra).





### B49. *Pastori e greggi (attr.)*

Il metà degli anni Quaranta

Olii marrone e blu su carta

398x559 mm

Windsor, RCIN 904051

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 115 p. 35.

Questo foglio con pastori colti durante la transumanza delle greggi è ascrivibile per motivi stilistici alla seconda metà degli anni Quaranta e attribuibile al Nostro.

La composizione, con al centro le figure umane e animali disposte a cerchio, mostra, difatti, una maggiore elaborazione rispetto a esemplari datati al lustro precedente.

L'esecuzione più libera ed efficace nella resa atmosferica, la monumentalità e assieme la caratterizzazione delle figure, così come la gradazione dei toni e del tocco che permette la successione dei piani senza eccessivi stacchi sono indizi di una maturazione e di una cronologia successiva ai fogli della prima metà degli anni Quaranta.

Alcuni degli elementi ricompaiono in altre opere grafiche: è il caso dell'asino all'estrema sinistra che ritroviamo in un disegno a penna a Windsor dell'inizio del V decennio (RCIN 903998).

La maestria esecutiva di Castiglione e la datazione avanzata permettono di accarezzare l'ipotesi di una realizzazione in ambito romano.



**B50. *Predica di San Giovanni*  
(attr.)**

Il metà degli anni Quaranta

Olio marrone su carta

236x347 mm

Windsor, RCIN 903880

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 67 p. 34.

Il foglio, attribuibile, seppur con qualche incertezza, alla mano del Castiglione, propone un motivo neotestamentario. Elevatosi su di una roccia a sinistra, di fronte a una folla varia costituita da pochi personaggi in primo piano e da alcune in *silhouette* in lontananza, San Giovanni Battista sta predicando (Marco 1, 1-8).

Il trattamento degli alberi e l'efficacia rappresentativa del pennello, che indugia con variazioni di tono per rappresentare più efficacemente i dettagli e caratterizzare ulteriormente le figure in primo piano, potrebbero costituire indizi preziosi per la datazione del foglio alla seconda metà degli anni Quaranta e forse al soggiorno nella Roma pamphiljana.

Una variante del soggetto è in un disegno del decennio successivo custodito alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 2572).





## B51. *Fuga in Egitto (attr.)*

Fine degli anni Quaranta

Olio marrone rossastro su carta

222x382 mm

Windsor, RCIN 903852

Bibliografia essenziale: Blunt 1954, cat. 70 p. 34.

La fuga in Egitto, narrata sia nei Vangeli sinottici che in quelli apocrifi, rientra nella grande tematica dei viaggi tanto cara al Castiglione, il quale dedica al soggetto biblico anche una celebre acquaforte (cat. C6) e un monotipo (cat. C37) da essa dipendente.

Proprio la vicinanza tematica con la rinomata incisione stampata a Roma può costituire uno degli elementi per avanzare una proposta di datazione intorno alla fine degli anni Quaranta.

Pur diversamente strutturato, il gruppo di destra della Sacra Famiglia si inserisce in una composizione ambientata in un paesaggio bucolico descritto per piani paralleli che lentamente sfumano verso la montagna in lontananza. L'introduzione del tempio in secondo piano pare rammentare le opere poussiniane sia coeve che del decennio precedente su cui l'artista genovese sembra riflettere su rame, carta e pittura durante il secondo viaggio a Roma.

A sinistra la scena è occupata da dei pastori che, fermata la mandria, si genuflettono di fronte alla famigliola di Nazaret. Anche questo elemento è presente, seppur rielaborato diversamente, nella più rinomata incisione (cfr. cat. C6).

Le reminescenze di modelli classicisti del periodo, assieme ad alcuni indizi stilistici (come la libertà esecutiva, la composizione sviluppata in orizzontale, perfettamente bilanciata e volta a enfatizzare le simbologie

apparentemente celate, la definizione dei contorni e dei toni chiaroscurali) permettono una datazione alla fine degli anni Quaranta, in concomitanza con la presenza del genovese nell'Urbe.

Non si dimentichi, infine, l'alta taratura simbolica. Se si osserva attentamente il disegno, si noterà che i piani compositivi e narrativi sono caratterizzati da elementi svettanti: sulla sella dell'asino Maria, nel cui grembo il Bambino Gesù trova riposo; la tenda dei pastori; il tempio; la montagna nel fondo. Abbandonata la natura (la montagna) e i credi pagani (il tempio), la divinità si rivela in Maria, nuova tenda dell'Alleanza, Madre Chiesa e Sede della Sapienza. Il rifugio dei mandriani pare richiamare le tende nelle quali i Patriarchi del popolo ebraico, durante i loro viaggi, hanno custodito i beni più preziosi e indirettamente, quindi, quella in cui è stata conservata l'Arca dell'Alleanza. L'opposizione tra il precario rifugio abitativo, buio perché vuoto e abbandonato, e Maria, nel cui seno la divinità ha scelto di riparare rivelando la vera fede, è evidenziata nettamente anche dalle rispettive collocazioni agli opposti del foglio.

Si tratta, dunque, di un'opera estremamente raffinata sia per la modalità esecutiva e tecnica che per il trattamento della tematica e della simbologia latente.

Il gruppo principale sarà ripetuto dal figlio Giovan Francesco in un disegno a Windsor a lui attribuito (RCIN 903965).





## B52. *Ninfe e satiri di fronte a un'erma*

Fine degli anni Quaranta  
Penna, inchiostro e acquerello su carta  
190x235 mm (irregolare)  
Collezione privata

Bibliografia essenziale: *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 35 p. 81

Il disegno è databile agli ultimi anni Quaranta per via delle somiglianze con gli elementi arborei presenti nei paesaggi dell'album individuato da Ann Percy nel 1968 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 35 p. 81; cfr. cat. B34).

Il foglio riprende temi classicisti poussiniani: Ann Percy nel 1971 riscontra reminescenze delle opere degli anni Trenta del francese nel gruppo di putti con la capra a destra, così come nel motivo della ninfa che tenta di cavalcare un satiro a sinistra (*ibid.*).

Questa penna testimonia, dunque, quel particolare momento, individuato nel secondo viaggio nell'Urbe degli anni 1647-1651, in cui Castiglione, sull'onda della moda poussiniana, inserisce sul mercato una serie di opere grafiche e pittoriche che si ispirano alle composizioni che il grande maestro della Normandia ha realizzato il decennio precedente.

La tecnica esecutiva, assimilabile, come già detto, a quella dei paesaggi dell'album (cfr. cat. B34 e ss.), le citazioni poussiniane e la presenza della giustapposizione dell'erma, simbolo fallico maschile, e del grande vaso in secondo piano, allusione al ventre femminile, sono indizi rivelatori per la datazione alla fine del V decennio.

L'opera in esame, da sempre attribuita a Castiglione, compare per la prima volta nella collezione di Sir Jonathan Richardson, dalla quale è passata per vari

proprietari sino alla vendita all'asta Sotheby's nel 1968 (lotto 69; cfr. *ibid.*).



### B53. *Tobia seppellisce i morti*

Fine degli anni Quaranta

Olio e pigmenti rosso scuro e marrone su carta danneggiata al centro

275x410 mm

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1929.535

Bibliografia essenziale: *The Bulletin* 1932, pp. 163 e 166; Blunt 1945, p. 144 e tav. 27d; Richards 1970, fig. 7 p. 278; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 15 p. 68; Di Penta 2014, fig. 49 p. 35.

Il soggetto di Tobia che permette alla sua tribù di dare sepoltura ai propri defunti (Tobia 1, 18) è stato affrontato più volte dall'artista, compresa una celebre acquaforte prettamente rembrandtiana (cat. C32).

Del tema si era interessato nel decennio precedente anche Andrea De Leone in una famosa tela oggi al Metropolitan (1989.225). Miriam Di Penta ritiene che l'artista napoletano si sia soffermato su vari *exempla* grafici del Castiglione che avrebbero potuto costituire per lui un repertorio da cui attingere (Di Penta 2014 p. 35). Tra gli esempi la studiosa propone anche questo foglio, che tuttavia De Leone non avrebbe potuto conoscere dal momento che esso viene realizzato alla fine degli anni Quaranta, ossia all'incirca dieci anni dopo il completamento della tela di New York.

Questa datazione è supportata dalle citazioni poussinesche, dall'alto classicismo di cui è imbevuta la composizione e dalla capillare diffusione di vasi, statue e colonne in rovina che rimanda indirettamente al tema del tempo che tutto rovina, riallacciandosi alla *Temporalis Aeternitas*. La stessa regia della scena, che sviluppa la narrazione su piani distinti ma allo stesso tempo collegati dalle raffinate pose e dagli atteggiamenti delle figure, così come il

trattamento riservato all'albero sulla destra assimilabile a quello dei coevi olii su carta, rafforzano questa proposta.

Francesco Bartolozzi ha dato del disegno un'interpretazione incisoria (Baudi di Vesme, Calabi 1928, cat. 3).

Il tema del foglio, acquistato dal museo nel 1929 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 15 p. 68), è riproposto in un olio su carta contemporaneo (cfr. B54) e nei disegni cronologicamente posteriori della National Gallery di Victoria (P85/1970) e della Witt Collection di Londra (1502).



Francesco Bartolozzi, *Tobia seppellisce i morti* (da Giovanni Benedetto Castiglione), incisione stampata a seppia, 265x400 mm





### B54. *Tobia seppellisce i morti*

Fine anni Quaranta-Inizio anni Cinquanta del XVII secolo

Olii su carta beige

414x289 mm

Chatsworth, Devonshire Collection 622

Bibliografia essenziale: Blunt 1945, p. 143 e tav. 27a; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 16 pp. 68-69; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 33 p. 37.

Si tratta di uno dei quattro disegni riconducibili al Castiglione sul tema veterotestamentario di Tobia che permette la sepoltura dei morti della propria tribù (cfr. cat. B53).

Pur essendo influenzato dal set delle composizioni poussiniane, l'artista genovese preferisce sviluppare la scena in verticale, ingrandendo le figure e ampliando in lontananza il panorama, nel quale possiamo distinguere monumenti e costruzioni anticheggianti che paiono riprendere una famosa incisione di Pietro Testa con l'avvelenamento di Sinorice del 1640 circa.

Singolare è la reinterpretazione del gruppo centrale tratto dall'omonima tela di Andrea de Leone del decennio precedente (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19289.225). Grechetto decide di presentare di spalle, e non di profilo come nel quadro del napoletano, il vecchio Tobia, con l'obiettivo di coinvolgere emotivamente lo spettatore facendone sua proiezione nel foglio. I portatori, invece, pur riproposti l'uno mentre parla con Tobia e l'altro indaffarato a sostenere il corpo del defunto, abbandonato nella medesima posizione del dipinto newyorkese, vengono redatti secondo il *modus operandi* del genovese. I loro fisici sono scavati da tratti guizzanti che enfatizzano il dramma dell'evento, le posture sono direzionalmente corrette alla luce di una

maggiore aderenza alla realtà, le linee di contorno sono aspre a rimarcare uno stile tra "the fluidity of his late style and the dry tightness of his early one" (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 16 pp. 68-69).

Stilisticamente e compositivamente, in ultima analisi, il disegno è imparentato con *l'Espulsione di Agar* sempre a Chatsworth (cat. B55), con il quale dovrebbe condividere la datazione al secondo soggiorno romano.



Pietro Testa, *Sinorice portato fuori dal tempio di Artemide mentre tenta di sfuggire agli effetti del veleno*, 1640 ca, acquaforte, 286x412 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 26.70.3(40)





## B55. *L'espulsione di Agar*

Fine anni Quaranta- inizio anni Cinquanta  
del XVII secolo

Olii colorati su carta

390x275 mm

Chatsowrth, Devonshire Collection 619

Bibliografia essenziale: Wunder 1960, p. 223;  
*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 17  
p. 69.

Il soggetto di questo foglio, stilisticamente prossimo al precedente (cat. B54) con cui condivide anche la datazione, è tratto dal libro della Genesi (21, 9-14).

La scena rappresenta il momento in cui il Patriarca Abramo caccia dalle sue terre la schiava egiziana Agar e Ismaele, il figlio da lei avuto, alla presenza compiacente della moglie Sara, che si sporge da un parapetto anticheggiante insieme al piccolo Isacco: "Sara vide che il figlio partorito ad Abraamo da Agar, l'Egiziana, rideva; allora disse ad Abraamo: «Caccia via questa serva e suo figlio; perché il figlio di questa serva non dev'essere erede con mio figlio, con Isacco». La cosa dispiacque moltissimo ad Abramo a motivo di suo figlio. Ma Dio disse ad Abramo: «Non addolorarti per il ragazzo, né per la tua serva; acconsenti a tutto quello che Sara ti dirà, perché da Isacco uscirà la discendenza che porterà il tuo nome. Anche del figlio di questa serva io farò una nazione, perché appartiene alla tua discendenza». Abramo si alzò la mattina di buon'ora, prese del pane e un otre d'acqua e li diede ad Agar, mettendoglieli sulle spalle con il bambino, e la mandò via. Lei se ne andò e vagava per il deserto di Beer-Sceba."

L'angelo berniniano che compare in alto a destra, in corrispondenza di Agar piangente, indica la protezione accordata da Dio alla donna e alla sua discendenza.

La composizione è costruita in modo tale che le figure delle due antagoniste, Sara e Agar, siano presentate agli opposti del foglio e collegate da una diagonale. Così l'osservatore coglie la supremazia accordata a Sara, rappresentata appunto in posizione sopraelevata, e ne segue lo sguardo di soddisfazione fino alla povera schiava, panneggiata come una scultura ellenistica.

Il soggetto è riproposto in due fogli all'Albertina di Vienna, uno sicuramente ascrivibile al Grechetto (cat. B59) e uno, ad avviso di chi scrive, più prossimo ai modi del figlio Giovan Francesco o di un personaggio della sua cerchia (inv. 2843). Il foglio in esame è entrato in collezione già nel 1723 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 17 p. 69).



## B56. *La predica di Cristo agli Apostoli*

Fine anni Quaranta- inizio anni Cinquanta del XVII secolo

Olii colorati su carta beige piegata verticalmente al centro (probabilmente tagliata in due parti poi ricomposte)

365x575mm

Venezia, Gallerie dell'Accademia

Bibliografia essenziale: Bassi 1939, fig. 8 p. 183; *Ead.* 1959, cat. 45 p. 98; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 18 p. 69.

Il foglio, databile secondo Ann Percy agli anni del secondo soggiorno romano del Castiglione (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 18 p. 69), ripropone spunti poussiniani.

La scena è compositivamente dipendente dall'*Ordinazione* della seconda serie dei *Sette Sacramenti* del Poussin (dipinta entro il 1648 per Paul Fréart de Chantelou), ma la figura del Cristo richiama, in controparte, anche lo schema adottato nella prima versione della tela, realizzata per Cassiano dal Pozzo.

La stessa ambientazione con monumenti di stampo classicheggiante sembra rifarsi alla variante per Chantelou ora a Edimburgo (inv. NGL 06746 E).

La Percy propone, inoltre, che il genovese abbia guardato al *Cristo risana i ciechi* del Louvre (1650; inv. 7821; cfr. *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 18 p. 69), ma è opportuno sottolineare che la posa delle figure inginocchiate in primo piano è presente anche nella prima versione dell'*Ordinazione*, ora al Kimbell Art Museum (AP 2011.01), così come anche in varie tele degli anni Quaranta e non solo del pittore francese.

La diretta ripresa di elementi di stampo poussiniano può costituire, comunque, un indizio di non poco valore per la realizzazione del foglio in ambito romano.



In alto: Nicolas Poussin, *Ordinazione* (II versione), 1647, olio su tela, 117x178 cm, Edimburgo, Scottish National Gallery, NGL 067.46 E

In basso: Nicolas Poussin, *Ordinazione* (I versione), 1636-1640 ca, olio su tela, 95x9x121,6 cm, Forth Worth, Kimbell Art Museum, AP 2011.01





### B57. *Dio appare a Giacobbe*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo  
Tecnica mista su carta parzialmente  
impregnata di olio, piegata al centro e in  
basso a sinistra e con i quattro angoli  
rimpiazzati  
385x525 mm  
New York, The Metropolitan Museum of Art,  
65.176

Bibliografia essenziale: *Drawings from New York* 1967, II, cat. 76 p. 58; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 19 p. 69; Bean, Turcic 1979, cat. 118 p. 89 e fig. 118; *Genoa: Drawings and Prints* 1990, cat. 31 p. 35; Magnani 1990, fig. 326 p. 268.

Questo disegno a tecnica mista rappresenta l'apparizione di Dio a Giacobbe e alla sua famiglia nella città di Bethel: "Dio apparve un'altra volta a Giacobbe, quando tornava da Paddan-Aram, e lo benedisse" (Genesi 35, 9).

La citazione delle Logge Vaticane di Raffaello è rielaborata in chiave barocca secondo la maniera scultorea del Bernini, mentre gli elementi architettonici classicheggianti rimandano alla conoscenza dell'operato di Nicolas Poussin (*Genoa: Drawings and Prints* 1990, cat. 31 p. 35).

Sulla base di questi indizi Carmen Bambach e Nadine Orenstein nel 1990 propongono una datazione tra la fine degli anni '30 e l'inizio del successivo decennio (*ibid.*).

Tuttavia, alla luce di quanto evidenziato finora, sia per la composizione più fastosamente barocca, che per i dettagli antiquari tipici del secondo soggiorno romano, per l'ambientazione classicheggiante che ritroviamo in opere coeve del Castiglione (cfr. cat. B53 e ss.), e in ultima analisi in virtù dell'esame stilistico, il foglio va datato, come già suggerito da Ann Percy (*Giovanni*

*Benedetto Castiglione* 1971, cat. 19 p. 69) alla fine degli anni Quaranta.

Altre versioni del soggetto sono a Berlino (cat. B58), già nelle collezioni Robert Witt e Misme e a Windsor (*ibid.*). Quest'ultimo è un esemplare di ottima qualità attribuito a Salvatore Castiglione e datato agli anni Cinquanta.



Salvatore Castiglione (attr.), *Dio appare a Giacobbe*, 1650 ca, olii su carta, 227x371 cm, Windsor, RCIN 903872





### **B58. *Dio appare a Giacobbe***

Fine anni Quaranta- Inizio anni Cinquanta  
del XVII secolo

Tecnica mista su carta

284x416 mm

Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, NdZ  
12511

Bibliografia essenziale: Schulze Atcappenberg  
in Duckers 1994, cat. V.46 pp. 284-285 con  
bibliografia precedente.

Il foglio presenta una variante del  
soggetto veterotestamentario proposto  
nel disegno coevo precedente (cat. B57).  
A differenza di quest'ultimo, tuttavia, non  
è dato alcun spazio alla componente  
archeologica anticheggiante. La scena è,  
difatti, nettamente divisa tra il primo  
piano, dove agiscono i personaggi, e  
l'ampio paesaggio con l'orizzonte basso  
(Schulze Atcappenberg in Duckers 1994,  
cat. V.46 pp. 284-285).

Il gruppo divino, stavolta presentato di  
spalle, è stato ripreso con precisione dal  
fratello Salvatore in un disegno a olio a  
Windsor (RCIN 903872, cfr. cat. B57).

Cambia, rispetto all'esemplare  
precedente, anche l'atteggiamento delle  
figure femminili, là in piedi, qua più  
affettuosamente coinvolte nei vincoli  
famigliari, coi bambini in seno e gravitanti  
attorno alla curva formata dalla schiena di  
Giacobbe.



## B59. *Cacciata di Agar*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo  
Olii rosso e marrone su carta danneggiata agli angoli e ai bordi e con un'iscrizione in basso a destra: "5H"  
343x492 mm  
Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 2843

Bibliografia essenziale: Wickhoff 1891, XII, cat. 282; Stix, Spitzmuller 1941, cat. 513; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 17 p. 69; Goldner 1988, I, cat. 40 p. 10; L. Tagliafferro in *Il Genio* 1990, cat. 35 p. 160; Birke 1991, fig. 223 p. 185.

Il disegno è una variante della più famosa composizione di Chatsworth (cfr. cat. B55) databile alla fine degli anni Quaranta.

Il soggetto veterotestamentario (Genesi 21, 9-14) è sviluppato in orizzontale come un fregio. Ricompaiono le medesime figure del foglio di Chatsworth ma non raggiungono lo stesso livello qualitativo e di eleganza.

L'atteggiamento di Sara, posta in secondo piano dietro un parapetto, è qua di manifesta avversione, tant'è che la bocca si piega in un'espressione arcigna e il braccio si distende a indicare la cacciata perentoria della schiava egiziana.

Anche l'angelo svolazzante è colto in una posa differente: è di fianco ad Agar e sembra già consolarla, indicandole, tramite il dito rivolto verso l'alto, la protezione divina.

L'ambientazione di stampo anticheggiante ripropone elementi tipici di incisioni e dipinti coevi, cosicchè la scena sembra per la metà di destra ambientata in un cimitero o di fronte a un grande monumento funebre. Riusciamo, difatti, a distinguere un alto parapetto con iscrizione su cui si erge un sarcofago con due puttini e un'anfora soprastanti.





## B60. *Cristo e la Samaritana al pozzo*

Fine anni Quaranta- Inizio anni Cinquanta del XVII secolo?

Olii colorati su carta

286x378 mm

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 2849

Bibliografia essenziale: Wickhoff 1891, XII, cat. 293; Stix, Spitzmuller 1941, cat. 521.

Il foglio, stilisticamente prossimo alla *Predica di Cristo agli Apostoli* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. B56), mette in scena l'incontro del Redentore con la Samaritana presso il pozzo di Giacobbe a Sicàr: "Gesù dunque, stanco del viaggio, sedeva presso il pozzo. Era verso mezzogiorno. Arrivò intanto una donna di Samaria ad attingere acqua. Le disse Gesù: «Dammi da bere». I suoi discepoli infatti erano andati in città a far provvista di cibi. Ma la Samaritana gli disse: «Come mai tu, che sei Giudeo, chiedi da bere a me, che sono una donna samaritana?». I Giudei infatti non mantengono buone relazioni con i Samaritani. Gesù le rispose: «Se tu conoscessi il dono di Dio e chi è colui che ti dice: "Dammi da bere!", tu stessa gliene avresti chiesto ed egli ti avrebbe dato acqua viva». Gli disse la donna: «Signore, tu non hai un mezzo per attingere e il pozzo è profondo; da dove hai dunque quest'acqua viva? Sei tu forse più grande del nostro padre Giacobbe, che ci diede questo pozzo e ne bevve lui con i suoi figli e il suo gregge?». Rispose Gesù: «Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna». «Signore, gli disse la donna, dammi di quest'acqua, perché non abbia

più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua. [...]So che deve venire il Messia (cioè il Cristo): quando egli verrà, ci annunzierà ogni cosa». Le disse Gesù: «Sono io, che ti parlo»" (Giovanni 4, 6-25).

La scena è occupata dalle monumentali figure dei due protagonisti in un dialogo serrato: a sinistra Cristo, il quale con *nonchalance* si rivolge alla donna in una posa elegante, a destra la Samaritana, dal vestito discinto che le svela il petto e la brocca alla sua destra posta sull'orlo del pozzo.

Il segno veloce delinea gli elementi come in un fotogramma che pian piano mette a fuoco i componenti, in ciò aiutato dalla commistione cromatica del rosso, del bruno e dell'azzurro grigiastro, in un effetto corale di grande suggestività.





## B61. *Allegoria dell'Eucaristia*

Fine anni Quaranta- inizio anni Cinquanta  
del XVII secolo

Tecnica mista su carta

440x685 mm

Monaco, Staatliche Graphische Sammlung,  
1909:1

Bibliografia essenziale: Delogu 1928, tav. XXXVI; *Italienische Zeichnungen* 1967, cat. 25 p. 75 e tav. 73; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 20 p. 72.

Questo disegno è stato riprodotto quasi esattamente in controparte nel più rinomato monotipo su fondo bianco degli Uffizi (cfr. cat. C47), alla cui scheda si rimanda per un approfondimento sul soggetto rappresentato.

La datazione si basa, oltre che sul riscontro con l'incisione, anche sullo stile del foglio, con una pennellata densa molto vicina al *Dio appare a Giacobbe* del Metropolitan (cat. B57; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 20 p. 72). L'olio su carta, proveniente dalla collezione di Anton Maria Zanetti, sviluppa la scena classicamente, ma ha già in sé qualcosa di quella maniera barocca che caratterizzerà i disegni degli anni Cinquanta.



## B62. *Sacrificio pagano*

Fine anni Quaranta- inizio anni Cinquanta del XVII secolo

Tecnica mista su carta beige scura riquadrata di 10-15 mm dal bordo

573x422 mm (irregolare)

Chicago, The Art Institute of Chicago, 68.77

Bibliografia essenziale: *Art and Auction* 1967, p. 105 e ill. p. 108; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 21 p. 72; Joachim 1980, cat. 4C11; *Seventeenth-Century* 2014, p. 22, cat. 14 p. 52 e ill. p. 53.

Questo soggetto dimostra la capacità di regia del Castiglione di una scena compressa in uno spazio limitato ma piuttosto articolata in piani e personaggi, a segnalare l'ormai raggiunta maestria esecutiva e padronanza della tecnica dell'olio su carta.

Ann Percy ha dato del foglio una lettura interessante e approfondita (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 21 p. 72). Ella ha dapprima notato che alcune delle figure costituiscono dei tipi di cui l'artista e la sua bottega si servono come repertorio di base in disegni e dipinti coevi e successivi che rappresentano figure di offerenti. E' il caso del bel foglio del fratello Salvatore a Windsor (RCIN 903876) o del dipinto del Grechetto col *Sacrificio di Pan* oggi a Ottawa (3525), cronologicamente successivo e forse riferibile al periodo mantovano (cfr. T. Standring in *Il Genio* 1990, cat. 23 pp. 136-137).

D'altronde, l'artista genovese si concentra spesso anche su sacrifici legati al mondo veterotestamentario, come testimoniano le molte soluzioni del *Sacrificio di Noè*.

La studiosa americana ha proposto che le fonti di questo sincretismo possano essere costituite dal modello poussiniano e dall'influenza di testi rinascimentali come il *Discours de la religion des anciens*

*romains* di Guillaume du Choul (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 21 p. 72).

Nel testo, infatti, oltre ad analizzare il vasto catalogo di oggetti utilizzati dagli antichi durante le cerimonie sacrificali, da cui Castiglione potrebbe aver attinto, si propone un interessante parallelo tra i riti pagani e quelli cristiani.

E' da aggiungere che questa mistione tra sacro e profano è presente in tutta la cultura castiglionesca, ed è stata evidenziata negli studi recenti che si sono concentrati sul territorio genovese (cfr. in particolare Magnani 1990, 2003a e 2014). Il sincretismo religioso e culturale è, difatti, parte fondante dell'espressione del pittore genovese e in questo Roma ha giocato sicuramente un ruolo di indirizzamento verso una particolare e unica declinazione dell'atteggiamento, alla luce anche di quanto emerso nel corso di questa ricerca (cfr. per approfondimenti in questa tesi par. 3.2, 3.3, 3.5, 4.3).

Il disegno, proveniente dalla collezione di Sir William Drake prima di passare in diverse mani e infine giungere nel 1968 nel museo di Chicago, avrebbe avuto probabilmente un *pendant*, ora perduto, che avrebbe rappresentato l'episodio dell'Antico Testamento in cui Tobia seppellisce i morti (pubblicato in Blunt 1940, fig. 27c). I due fogli sarebbero stati accostati per lo sviluppo verticale della scena, l'ambientazione anticheggiante e il trattamento cromatico (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 21 p. 72).



Giovanni Benedetto Castiglione, *Tobia seppellisce i morti*, fine anni Quaranta-inizio anni Cinquanta ?, olii su carta, già in coll. de Vries



Salvatore Castiglione (attr.), *Sacrificio di fronte la statua di un dio*, Il metà degli anni Quaranta, Olii su carta, 254x385 mm, Windsor, RCIN 903876



Giovanni Benedetto Castiglione, *Offerta a Pan*, anni '50 del XVII secolo, olio su tela, 154,9x228,6 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, 3525







### B63. *Assunzione della Vergine*

Fine anni Quaranta del XVII secolo

Tecnica mista su carta firmata in basso a sinistra: "G. Bened. Castiglione"

Dimensioni sconosciute

Sotheby's London, 11 luglio 2001, lotto 72

Bibliografia essenziale: Cola 2019, p. 364 e fig. 179 p. 363 con bibliografia precedente.

Il disegno è stato recentemente proposto da Timothy J. Standring nel corso della conferenza *Castiglione's etching The Genius of Castiglione* tenutasi in occasione della giornata di studi dedicata ai *Pittori del dissenso* curata da S. Albl, G. M. Weston e A. V. Sganzerla il 17 maggio 2013 a Roma (Cola 2019, p. 364).

Il soggetto rielabora nella propria maniera e con leggere varianti nei putti, nella postura di Maria e nella quinta architettonica l'*Assunzione della Vergine* che Nicolas Poussin ha realizzato nel decennio precedente (*ibid.*; il dipinto del francese ora è alla National Gallery di Washington, inv. 1963.5.1).

Il foglio potrebbe costituire una delle prime versioni su un tema che l'artista genovese e la sua bottega affronteranno più approfonditamente a partire dal VI decennio in numerosi disegni (cfr. gli esemplari di Windsor RCIN 903955 e del Museum of Fine Arts di Budapest, inv. 2297).

Il foglio, passato all'asta Sotheby's nel 2001, rappresenta significativamente una testimonianza per collocare il pittore genovese durante il suo secondo soggiorno nell'Urbe nel clima romano di neopoussinismo degli anni Quaranta, come già sostenuto più volte.



In alto: Giovanni Benedetto Castiglione, *Assunzione della Vergine*, 1650-1655 ca, olii su carta, 475x358 mm, Budapest, Museum of Fine Arts, 2297

In basso: Salvatore Castiglione, *Assunzione della Vergine*, 1650-1660 ca, olii su carta, 356x263 mm, Windsor, RCIN 903955



**B64. *San Giovanni Battista  
predica nel deserto***

1647-1651

Penna, inchiostro bruno, acquerello e tracce di matita nera su carta con iscrizione in basso al centro: "(G.) Castiglione" e a penna e inchiostro bruno sul *recto*: 17 e sul *verso*: 13  
207x298 mm

Sotheby's London, 4 luglio 2012, lotto 44

Sitografia:

<https://www.sothebys.com/en/auctions/eca-talogue/2012/old-master-british-drawings-sale-112040/lot.44.html>

Il disegno è stilisticamente prossimo ai paesaggi dell'album individuato da Ann Percy nel 1968 (cfr. cat. B34 e ss. e in particolare cat. B38), ed è databile agli anni del secondo soggiorno romano.

Nonostante il foglio riporti sia sul *verso* che sul *recto* dei numeri di pagina (tra loro non concordanti), non sembra provenire dallo stesso celebre album della Percy per via delle sue dimensioni.

Il soggetto rappresenta il Battista che, ritiratosi in una zona selvatica e desertica (come narrato in Marco 1, 6), coglie l'occasione per predicare di fronte ad alcuni viaggiatori.





## B65. *Alessandro Magno presso la Tomba di Ciro*

Fine anni Quaranta- inizio anni Cinquanta del XVII secolo

Tecnica mista su carta con iscrizione al centro: "Memorie/VITA"

580x429 mm

Washington, National Gallery of Art, 1981.10.1

Bibliografia essenziale: Cropper 1984, nota 274 p. 61; *Italian Paintings* 1992, fig. p. 319; *Pietro Testa* 2014, cat. VI.13c pp. 343-345.

Il disegno, affine per motivi stilistici al *Sacrificio pagano* di Chicago (cfr. cat. B62), riprenderebbe un episodio narrato da Plutarco.

Lo storico racconta che Alessandro Magno, giunto in Persia, si sia recato presso la tomba di Ciro il Grande e che sia rimasto talmente colpito e turbato dall'iscrizione che vi era sopra, tradotta per lui da un interprete in greco, da essere costretto a meditarvi.

Si poteva leggere: "O uomo, chiunque tu sia e da qualunque posto tu venga, ma che verrai lo so, io sono Ciro, colui che fondò l'impero persiano. Non mi invidiare questo piccolo pezzo di terra che copre il mio corpo" (Plutarco, *Vita di Alessandro*, 69).

Cropper, tuttavia, riconosce nella scena la rara iconografia dell'incontro tra il poeta Omero ed Achille (Cropper 1984, nota 274 p. 61), tema trattato nel 1645 circa da Pietro Testa in una tela oggi non rintracciata (cfr. S. Albl, A. Canevari in *Pietro Testa* 2014, cat. VI.3 pp. 343-345).

Il giovane sovrano macedone è colto mentre uno scrittore barbuto e laureato, fisiognomicamente vicino ad alcune figure presenti nell'album individuato da Ann Percy nel 1968 (cfr. ad esempio cat. B33), gli mostra la trascrizione delle

parole incise sulla targa del sepolcro, attenendosi così al racconto plutarco.

Pur non riprendendo le parole esatte della biografia, Castiglione offre la *summa* del discorso riportando l'accostamento di due singoli vocaboli: Memorie/VITA. Così facendo offre la chiave di lettura dell'aneddoto e allo stesso tempo si riallaccia tematicamente, e perfino nell'impostazione compositiva, alla *Temporalis Aeternitas*. Difatti, sia il racconto che il foglio si riconnettono perfettamente al tema dell'*Et in Arcadia ego* guercinesco: prima o poi la morte giungerà per tutti ("ma che verrai lo so") e renderà vane le memorie del passato. Tant'è che anche al grande Ciro, fondatore di un impero, non resta che accontentarsi di quel "piccolo pezzo di terra che copre il mio corpo".

Il disegno è stato esposto nella prima metà del 2012 alla mostra *The Baroque Genius of Giovanni Benedetto Castiglione* tenutasi alla National Gallery di Washington (gennaio-luglio 2012).





## B66. Noè conduce gli animali nell'arca

Inizio anni Cinquanta del XVII secolo?  
Olii marrone e rosso su carta con iscrizione  
"Castiglione" in basso a sinistra  
245x390 mm  
Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1981-63

Bibliografia essenziale: *Italiaan tekeningen* 1970, I, cat. 116, p. 35 e fig. 78 p. 89; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 90 p. 109; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 46 p. 192.

Per il disegno, acquisito dal museo olandese nel 1981, è stata recentemente proposta una datazione alla seconda metà degli anni Quaranta (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 46 p. 192). Ann Percy lo ritiene, invece, eseguito all'incirca dieci anni dopo (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 90 p. 109).

In questa sede si propone che il foglio sia databile al VI decennio del XVII secolo, forse realizzato agli inizi, in concomitanza con la maturità dell'artista e con gli ultimi mesi di stanziamento nell'Urbe.

Il soggetto veterotestamentario è stato più volte oggetto dell'interesse del pittore genovese. Nel foglio si ripetono elementi entrati a far parte del repertorio del Castiglione: in particolare l'asino in primo piano, costretto a portare brocche e bagagli, è una costante che ritorna, in diverse angolazioni, nelle opere pittoriche degli anni Quaranta e Cinquanta. Secondo Jonathan Bober la composizione compressa è collegabile col *Viaggio di Abramo* della Galleria di Palazzo Spinola, documentato a partire dal 1652 (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 46 p. 192), mentre la Percy la considera vicina a un dipinto di collezione privata genovese del periodo tardo dell'attività del Grechetto (*Giovanni*

*Benedetto Castiglione* 1971, cat. 90 p. 109).

Il soggetto, oltre che in pittura, è stato riproposto nel VI decennio anche in incisione (cfr. cat. C56) ed è modello di vari disegni di bottega (cfr. Windsor RCIN 903903 e RCIN 903850).



In alto: Bottega di Giovanni Benedetto Castiglione, *Noè conduce gli animali nell'arca*, 1650-1660 ca, acquerelli e olio su carta, 294x365 mm, Windsor, RCIN 903903

In basso: Giovan Francesco Castiglione (attr.), *Gli animali entrano nell'arca*, 1660-1700 ca, tecnica mista su carta, 280x404 mm, Windsor, RCIN 903850



## B67. *Circe*

1650-1651 ca

Penna e inchiostro su carta con piega verticale ai bordi laterali, riquadrati e rifilati, e iscrizione in basso a sinistra: "Benedete Castellon"

198x280 mm

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 1897

Bibliografia essenziale: *Catalogue Raisonné* 1775, cat. 356 p. 57 (come *Melancholia*); *Stift und Feder* 1929, cat. 2 p. 12 e fig. 133 (come *Melancholia*); Blunt 1945, cat. 2 p. 15; Percy 1970, fig. 8 p. 15; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 70 p. 98; Suida Manning 1984, p. 697 e fig. 688 p. 698; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 89 pp. 229-230; Sganzerla 2014, p. 106 e fig. 76 p. 202.

Il foglio, proveniente dalla collezione di Pierre-Jean Mariette (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 70 p. 98), propone il tema della maga Circe circondata dagli animali (cfr. per approfondimenti par. 4.7 in questa tesi). Il soggetto è stato ripreso in controparte in una celebre incisione (cat. C44) e in un dipinto ora a Milano (cat. A31), con i quali condivide anche il trattamento degli elementi e la tipologia delle figure, così come la datazione al medesimo giro d'anni.

Tutte le versioni citate, e in particolare l'acquaforte con la quale il foglio meglio si associa, rappresentano la figlia del Sole in atteggiamento melanconico, con la bacchetta in mano, attorniata dai suoi averi e accompagnata da un gruppo di belve (in questo caso un pavone, una capra e un cane che ricompaiono identici nell'incisione). Sia nel disegno in esame che nella versione calcografica la donna è, inoltre, ritratta all'interno del proprio antro, mentre nella tela del Museo Poldi Pezzoli ella è presentata all'aperto.

Negli anni successivi, l'artista genovese realizzerà differenti versioni sul medesimo tema sia su tela che su carta.



Giovanni Benedetto Castiglione, *Circe*, I metà degli anni Cinquanta del XVII secolo, olii su carta, 394x560 mm, Windsor, RCIN 904067





## B68. *La Trinità adorata da San Giovanni Battista e Sant'Agostino*

Anni Cinquanta del XVII secolo  
Tecnica mista su carta beige  
Già coll. privata inglese

Bibliografia essenziale: Blunt 1945, p. 41;  
*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 43 p. 83.

Questo disegno, databile per motivi stilistici agli anni Cinquanta del XVII secolo e quindi alla piena maturità dell'artista, potrebbe forse essere stato realizzato durante gli ultimi mesi di attività dell'artista a Roma per via della diretta citazione di elementi derivanti da opere di Lanfranco.

La conoscenza e lo studio delle opere del pittore emiliano da parte del Castiglione si devono alla realizzazione dell'*Immacolata Concezione* per Osimo (cfr. cat. A25), consegnata nel 1650.

A partire dalla pala per i Fiorenzi Grechetto e la sua bottega eseguono una serie di opere pittoriche e grafiche sul tema dell'estasi e dei santi francescani in adorazione (cfr. *Vision & Ecstasy* 2013 e par. 4.4 in questa tesi).

Il foglio in esame, proveniente dalla collezione Crozat, potrebbe essere stato eseguito nell'Urbe a causa di numerosi elementi derivanti dalle tele del Lanfranco nella cappella Bongiovanni in Sant'Agostino (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 43 p. 83). Al medesimo modello si è rifatto qualche anno prima anche Pietro Testa nel santo vescovo che compare nel *Miracolo di San Teodoro* del 1645-1646 (cfr. A. Canevari, G. Fusconi in *Pietro Testa* 2014, cat. IV.17 pp. 248-249).

Il gruppo con la Trinità è una ripresa in controparte di quello che compare al centro de *Agostino medita il mistero della*

*Trinità*. Sant'Agostino, invece, è una rielaborazione, sempre allo specchio, del suo omonimo nell'*Incoronazione della Vergine con Sant'Agostino e Guglielmo*, pala d'altare della cappella Bongiovanni, di cui ricalcano persino l'inclinazione estatica della testa e la gestualità espressiva (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 43 p. 83).

Questi elementi non sono, tuttavia, delle discriminanti per poter collocare pienamente il foglio in ambito romano, in quanto l'artista si serve di prototipi lanfranchiani anche in fogli del pieno VI decennio e dell'inizio del successivo (cfr. Windsor RCIN 904010, fig. 116 in par. 4.4).



In alto: Salvatore Castiglione (attr.), *San Francesco in estasi*, 1655-1660, olii su carta, 278x388 mm, Windsor, RCIN 903985

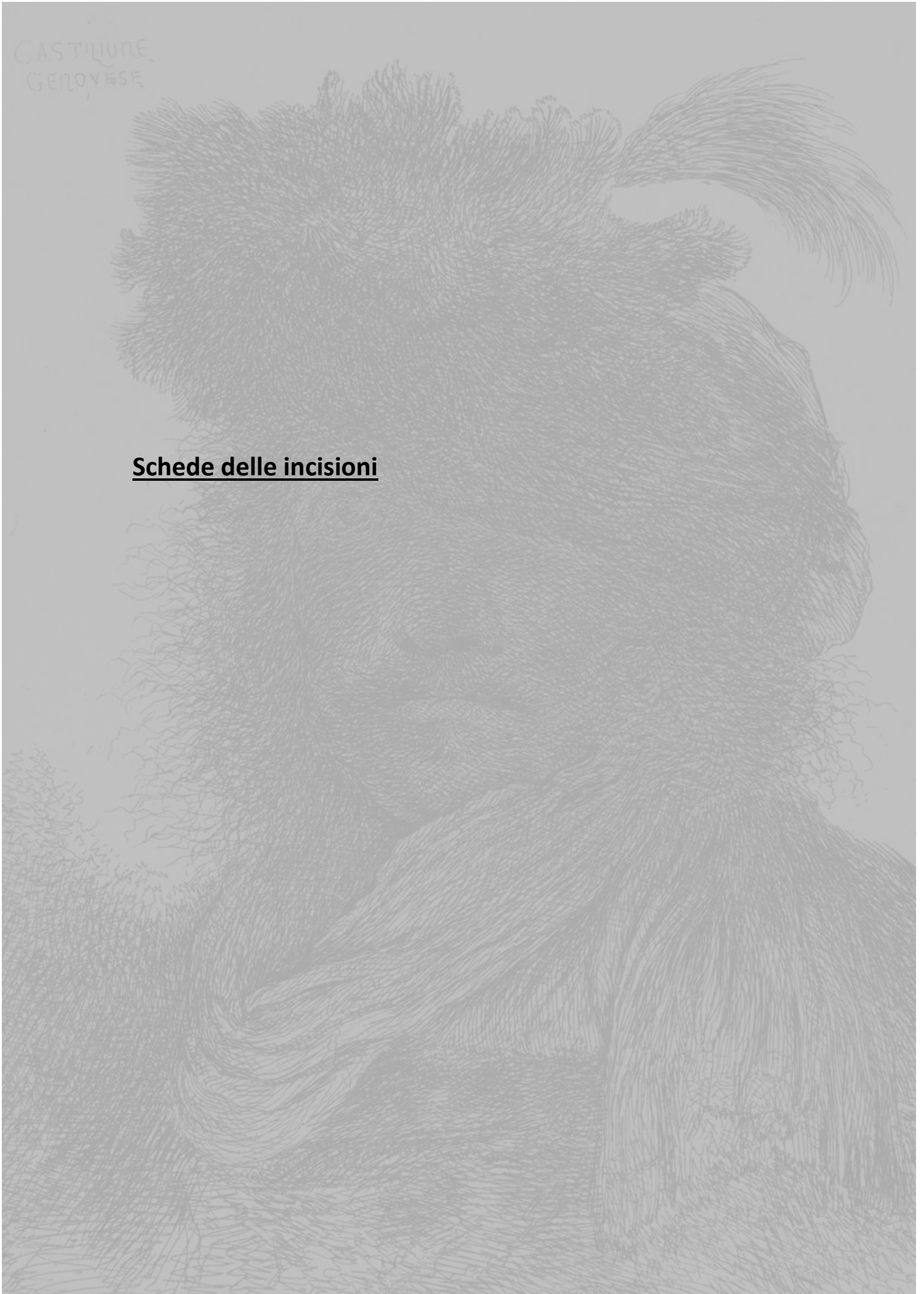
In basso: Giovanni Benedetto Castiglione, *San Francesco abbraccia la croce*, 1655 ca, olii su carta, 398x283 mm, Windsor, RCIN 903978





CASTIGLIONE  
GEROVASE

**Schede delle incisioni**



**C1. Antiporta per <<ORATIO DE S. SPIRITU ADVENTU AD SANCTISS. D. N. URBANUM VIII PONT. OP. MAX. HABITA IN SACELLO PONTIFICUM QUIRINALI A D. ANTONIO PIGNATELLO, Neapolitano Sem. Rom. Convinct. Romae, Francisci Corbelletti MDCXXXIII>> (incisa da C. Audran su disegno di Castiglione)**

1633

Antiporta incisa firmata: <<Io Bened Castilion lenouen Inuentor C. Audran Fe>>

Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Misc. 1383 (Misc. In 4° 590)

Bibliografia: G. Ruffini in *Il Genio* 1990, cat. 94 pp. 235-237; Rice 2010, pp. 244, 252 e fig. 15 p. 263; Sposato-Friedrich 2014, pp. 40-44 e fig. 5 p. 24; Lorizzo 2015, nota 62 p. 71.

Si tratta dell'unica prova di committenza editoriale di Castiglione. Al genovese si deve l'invenzione della composizione emblematica, il cui disegno è andato probabilmente perduto, e da cui Charles Audran (Parigi 1594-1674) ha tratto l'incisione in analisi.

La tavola è servita a illustrare il discorso celebrativo pronunciato da Antonio Pignatelli, all'epoca allievo del Collegio di Propaganda e dal 1691 papa Innocenzo XII, alla presenza del pontefice Urbano VIII nella cappella papale del Palazzo del Quirinale il giorno di Pentecoste dell'anno 1633, secondo una prassi diffusa nel XVII secolo (G. Ruffini in *Il Genio* 1990, cat. 94 pp. 235-237).

Castiglione sviluppa un'immagine articolata dall'alto valore allegorico, di cui non va sottovalutato anche l'aspetto

ornamentale dedotto dalle miniature dei manoscritti e che determina una maggiore ricerca di complessità durante il processo di creazione compositiva e iconografica (Sposato Friedrich 2014, pp. 42-43).

Il soggetto prescelto per l'orazione, stampata dall'editore Francesco Corbelletti (attivo a Roma tra il 1626 e il 1637 circa), è tratto dal Libro di Daniele (7, 9-10): "Io continuavo a guardare, quand'ecco furono collocati troni e un vegliardo si assise. La sua veste era candida come la neve e i capelli del suo capo erano candidi come la lana; il suo trono era come vampe di fuoco con le ruote come fuoco ardente. Un fiume di fuoco scendeva dinanzi a lui, mille migliaia lo servivano e diecimila miriadi lo assistevano. La corte sedette e i libri furono aperti."

Il giovane Pignatelli trae spunto da questo passo per improntare il proprio discorso sulla potente antitesi tra fuoco e acqua. Così egli pone al centro dell'oratoria il *flumen igneum* "qui fontem habet in corde Patris, & Filij" e che "alimentum enim ab igne, non ab aqua capere debbit beatum hoc viridiarum" (G. Ruffini in *Il Genio* 1990, cart. 94 pp. 235-237, da cui è tratta la seguente analisi iconografica). Il fiume di fuoco, che nasce in cielo e da qui discende, diventa per il credente la fonte della vita immortale in Cristo.

L'invenzione del Grechetto mescola il passo biblico con la modernità, in una crisi temporale e in una commistione di piani storici che poi caratterizzerà di per sé tutta la sua produzione.

Il registro superiore dell'incisione è occupato dalla riproposizione letterale del brano di Daniele. Dio, assiso sul Suo trono con ruote fiammeggianti, dalla barba bianca (sineddoche per i capelli "candidi come la lana") e gli attributi regali (libera aggiunta del Nostro), è la fonte da cui scende all'umanità il "Fluvius

igneus" indicato dal cartiglio, che attraverso una serie di saltelli giunge fino alle monumentali figure del primo piano. Tutt'attorno, ai lati delle nubi squarciate dalla visione divina, campeggiano angeli con spade e saette di fuoco. In fondo, il tema stesso della fiamma è prettamente congegnale all'occasione della festa di Pentecoste.

Il fuoco dell'amore di Dio giunge a inondare il registro inferiore, occupato dalle figure allegoriche dei Quattro Continenti. A destra, in piedi e dalla pelle e sembianze di indios, l'America, con un gonnellino di foglie e un arco e faretra, pone il proprio cuore a ricevere l'acqua infiammata. L'Asia, assisa in primo piano, è riconosciuta per gli oggetti orientali (un turbante turco e i gioielli) che la accompagnano. A sinistra, in alto, è l'Africa, che regge una zanna di elefante sulle spalle, ha una face in mano e poggia su un nido di serpenti. Infine, in basso a sinistra, abbigliata come una regina, l'Europa si volge, unica, direttamente a osservare la visione divina, a sottolineare la sua predominanza e la sua primarietà sulla rivelazione cristiana. Le sta al fianco un putto che regge una cornucopia, simbolo dell'abbondanza e dei doni dello Spirito Santo, festeggiato proprio durante la celebrazione della Pentecoste. L'Europa appoggia il proprio piede destro sul globo centrale su cui spiccano le tre api dello stemma del papa e della famiglia Barberini. La sfera è sormontata dalla tiara papale, a rimarcare l'intento encomiastico nei confronti del pontefice. Anche se non possediamo ulteriore documentazione in merito, l'incisione testimonia come, giunto in città da poco tempo, l'artista sia riuscito ad assicurarsi una prestigiosa committenza nell'ambito barberiniano. Con i suoi numerosi piani di lettura, l'antiporta sembra, come già enunciato, anticipare la crisi di fonti letterarie, tempi e temi (passaggio da

Antico a Nuovo Testamento fino alla modernità) che diventerà una delle modalità più caratteristiche e affascinanti dell'attività produttiva del Grechetto.

Inoltre, il fatto che si tratti di una commessa editoriale di alto lignaggio permette di rammentare e di evidenziare ancora una volta i circoli eruditi e la committenza ricercata per cui Castiglione realizza i suoi capolavori, destinati perlopiù a una cerchia ristretta di mecenati facoltosi e raffinati.





## C2. *Giovane pastore a cavallo*

1635 ca

Acquaforte firmata in basso a destra e datata:

<<GIO BENEDETO 163.../ CASTILIONUS GENO.

FEC.>>

198x250 mm

Windsor, RCIN 830470

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 28; Blunt 1945, p. 162 e nota 4; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E4 p. 136; *L'opera incisa* 1982, cat. 5; Bellini 1985, cat. 28; Standring 1987b, n. 5 p. 72; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 53 p. 183, *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 3 p. 29 e pp. 27, 30; *Le invenzioni* 2017, cat. 2 p. 29.

L'incisione, di soggetto bucolico, è datata tradizionalmente al 1638 per via della data "appena visibile" (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 53 p. 183), letta a partire da Anthony Blunt appunto come "1638" (Blunt 1945, p. 162 e nota 4).

Ultimamente, tuttavia, si tende a ridatarla alla metà degli anni Trenta (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 3 p. 29), poiché a tutti gli effetti non si riesce bene a discernere l'ultima cifra, tesi qui condivisa per una serie di riferimenti stilistici e artistici che si riporteranno nelle prossime righe.

Ciononostante, ancora alcuni storici si ostinano nel presentare la vecchia data e al contempo sostenere che sia stata realizzata durante il primo soggiorno romano del pittore (*Le invenzioni* 2017, cat. 2 p. 29).

Sappiamo dal 2013 che il Castiglione nel 1637 è difatti rientrato a Genova, per via della scoperta del contratto d'affitto stipulato con Ascanio Spinola il 29 luglio di quell'anno (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 53).

Di conseguenza, se l'acquaforte fosse veramente datata al 1638 tutte le precedenti letture che hanno posto al centro dell'analisi la dimensione romana

e le sue influenze dirette andrebbero a cadere nettamente.

Come si può ben constatare dalla visione diretta, la cifra "8" incriminata non è così ben leggibile, e pare più lecito ridatare l'incisione al 1635 circa, nel pieno del primo viaggio nell'Urbe del Grechetto.

La stessa Ann Percy dichiara di non riuscire a leggere l'ultimo numero ("in all impressions I have seen these numbers are not legible"), ma ritiene la data plausibile in virtù di quanto si sa negli anni '70 del Novecento sul primo stanziamento romano del genovese (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E4 p. 136).

Sia per motivi tecnici che stilistici, a noi pare opportuno accettare dunque una datazione intorno alla metà del decennio. Come, d'altronde, sottolinea la studiosa americana la composizione divisa da una diagonale si ricollega agli esempi pittorici e grafici degli anni Trenta e la stessa scritta "genovese" suggerisce che l'opera sia stata realizzata a Roma (*ibid.*).

Sono evidenti le suggestioni delle acqueforti romane del Lorrain, "nei quali i primi piani chiaroscurati di quinte arboree, figure e animali, contrastano con uno sfondo reso venescente dalla luce" (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 53 p. 183).

Bellini sottolinea alcuni difetti tecnici, come la poca efficacia della morsura, le macchie e le striature che segnano verticalmente la stampa, manifestazioni dell'imperizia e della poca dimestichezza del Castiglione con la tecnica che poi diventerà una delle sue punte di diamante (*L'opera incisa* 1982, cat. 5 e Bellini 1985, cat. 28).

Secondo Percy, infine, quest'opera ha già qualcosa di "Rembrandtesque" (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E4 p. 136), dato che suffraga l'ipotesi, qui ampiamente sostenuta (per approfondimenti cfr. anche paragrafo

3.8), secondo la quale il pittore si sia avvicinato a Rembrandt già a Roma, e non una volta rientrato a Genova.





### C3. *Due pastori con il gregge*

1635 ca

Acquaforse firmata in basso: <<G. BENED./  
CASTILIONUS GEN. F.>>

240x303 mm

Il stato

New York, The Metropolitan Museum of Art,  
67-793.1

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 29;  
Focillon 1930 (ed. 1965), pp. 158, 169;  
*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E5  
p. 126; D'Amico, Ferrara, Bellini 1977, cat. 47;  
*L'opera incisa* 1982, cat. 6; Bellini 1985, cat.  
29; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 54 p. 184;  
*Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 43 p.  
44.

L'acquaforse è estremamente vicina, per stile e composizione, all'incisione *Giovane pastore a cavallo* (cat. C2), con cui condivide la datazione e la realizzazione durante il primo soggiorno romano (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E5 p. 136; si rimanda alla scheda C2 per gli approfondimenti sulla datazione). A conferma giunge anche l'aggiunta "gen" che specifica la provenienza del pittore ed è usata da questi quando si trova fuori Genova.

L'incisione è, inoltre, imparentata con la precedente per il tema pastorale, per la composizione tagliata in diagonale e per lo stile grafico che già ammette echi e suggestioni rembrandtiani (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 54 p. 184).

La datazione alla metà degli anni Trenta, confermata dai suddetti dati, viene suggellata dai confronti con le opere pittoriche coeve (*ibid.*).





#### C4. *Baccanale davanti all'erma di Pan o del dio Termine*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo ? (*ante*1648)

Acquaforse firmata in basso a destra: <<G. BENED.TO CAS. / P.>>

229x183 mm

Iscrizione in basso: "Jo. Jac.mo Rossi form. Romae 1648 alla Pace"

l stato

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, s.n.

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 16; Bernheimer 1951, p. 48; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E8 p. 138; *L'opera incisa* 1982, cat. 10; Suida Manning 1984, p. 696; Bellini 1985, cat. 16; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 56 pp. 194-195; Zeitler 2004, fig. 4 p. 5; *Le invenzioni* 2017, cat. 3 p. 30.

Il soggetto dell'acquaforse rimanda al mondo bacchico: un satiro è posto in corrispondenza di un'erma, al di sotto di un albero frondoso, mentre una Baccante suona il tamburello e un uomo è colto nell'atto di trasportare un vaso antico.

Bartsch intitola l'acquaforse, conosciuta in tre stati, *Festa di Pan* (Bartsch 1821, XXI, cat. 16), mentre Bellini ripropone il titolo di *Baccanti col Dio Termine* col quale compare nell'Indice delle stampe di G. Giacomo De Rossi (*L'opera incisa* 1982, p. 74).

Nonostante l'opera risulti stampata a Roma nel 1648, come riporta l'iscrizione, la maggior parte della critica ritiene che il rame sia stato inciso nell'intermezzo genovese precedente al secondo soggiorno romano (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E8 p. 138; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 56 pp. 194-195). Nello stesso 1648 *Festa davanti all'altare del dio Termine* è elencata nell'Inventario dei beni del negozio della famiglia De Rossi (Consagra 1993, p. 519).

Vista la vicinanza con il *Baccanale* della Galleria Sabauda (cat. A15) che qui si

ritiene eseguito nella Roma pamphiliiana, proponiamo che l'incisione sia stata eseguita e completata a Roma, ultima delle sperimentazioni del Castiglione su un tema che, sviluppato negli anni Quaranta a Genova, deve particolarmente prenderlo (come dimostrano il *Satiro sotto un'Erma* o il *Pan disteso di fronte a un grande vaso*, acqueforti associate a questa per temi e stile).

Si può proporre, in via ipotetica, che Castiglione abbia realizzato e stampato questa incisione a Roma come ultima di una serie di riflessioni sul tema del mondo arcadico e primitivo, andandosi a inserire in un mercato, quale appunto quello dell'Urbe, in cui soggetti poussiniani vanno molto di moda, e le stesse erme risultano presenti nelle opere non solo del francese, ma anche di Pietro Testa detto il Lucchesino.

Inoltre, in pittura Grechetto sembra aver riutilizzato queste figure in vari componimenti datati al secondo soggiorno romano: ricordiamo, oltre al già citato *Baccanale* di Torino, anche la versione di quest'ultimo nel Museo Lecuyer di Saint-Quentin (cat. A16) e *l'Omnia Vanitas* di Kansas City (cat. A24). Riteniamo, dunque, di poter spostare l'esecuzione di qualche anno, attorno al 1647, e comunque all'inizio del suo secondo stanziamento nella città papale, in quanto, per motivi stilistici, la stampa è vicina, seppur leggermente successiva, ad altri esempi già nominati che sono datati intorno al 1643-1647.

L'opera, di cui qui pubblichiamo un raro stato proveniente dalle collezioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, ha attratto le attenzioni di artisti coevi e delle generazioni successive: la Percy rammenta uno studio a penna, forse ascrivibile al figlio Giovan Francesco, ora a Pittsburgh, un disegno tratto dall'incisione agli Uffizi e una copia a olio

di Subleyras esposta a Londra nel 1966  
(*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971,  
cat. E8 p. 138).

\*Ringraziamo per l'immagine il Dott.  
Francesco Moschini e per la disponibilità  
a discuterne la Dott.ssa Giulia De Marchi.





## C5. *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione*

1648

Acquaforte firmata in basso a destra:  
<<Genium Io:/ Benedicti/ Castilionis/ Ianune-  
/ Inu. Fe.>>

366x245 mm

Iscrizione in basso: "Si vendono in Roma da Gio: Iacomo de Rossi, 1648" e a destra dedica a Matthijs van Merwede: "Ills.o atq. Orn.mo/ D. Ma:/ Da Meruhe Dno de/ Clootuijck bonar Artium/ Maecenati dignissimo/ Jo: Jacobus De Rubeis D.D.D."

Il stato

Windsor, RCIN 830465

Bibliografia: Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 313; Bartsch 1821, XXI, cat. 23; Blunt 1954, p. 33; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143; *L'opera incisa* 1982, cat. 56; Suida Manning 1984, p. 695; Bellini 1985, cat. 23; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 pp. 206-208; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 48 p. 47; Magnani 2003c, p. 146; Jetter 2004, cat. 37 pp. 259-262; Zeitler 2004, fig. 7 p. 9; Tsai 2010, *passim*; Stagno 2012, pp. 99-102 e fig. 80 p. 100; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 27 p. 69 e pp. 65-67; Sposato-Friedrich 2014, pp. 38-39 e fig. 4 p. 23; *Portrait of the artist* 2016, cat. 126; Sabitt 2016, fig. 16 p. 65; *Le invenzioni* 2017, cat. 12 p. 39.

Questa stupenda incisione, la cui matrice è ora conservata all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. 369), è una delle più rinomate dell'artista (Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 313). E' da considerarsi il manifesto della poetica castiglionesca e della rivendicazione dell'autorialità dell'artista.

Nonostante la Percy ne ipotizzi la realizzazione a Genova intorno al 1645-1647 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143), per noi l'opera è stata incisa a Roma, come già afferma Blunt, il quale propone come data possibile il biennio 1647-1648 (Blunt

1954, p. 33). Dillon ricorda, difatti, un'estrema vicinanza stilistica con *La fuga in Egitto* (cat. C6), che la Percy ritiene eseguita a Roma (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 pp. 206-208) e che mostra nette assonanze con le acqueforti coeve di Pietro Testa (si rimanda alla scheda successiva dell'opera).

Il significato della stampa è piuttosto complesso e comporta la decrittazione di una serie di simbologie e la conoscenza di teorie letterarie e artistiche.

Il Genio è lo spirito guida, il *daimon* socratico che compare nella *Tavola di Cebete Tebano* illustrata dal sarzanese Agostino Mascardi (Stagno 2012, p. 101; cfr. paragrafo 4.3 in questa tesi). Esso è stato variamente interpretato come un semplice spirito maestro in cui si riuniscono formalmente l'iconografia della Fama Buona e della Fama Chiara (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 65) o come un autoritratto allegorico dello stesso Castiglione (Magnani 2003c, p. 146 e Stagno 2012, p. 99). Questa seconda lettura si è basata sulla prossimità con l'acquaforte che oggi perlopiù si ritiene possa in realtà rappresentare Bernini (cat. C8). Ciononostante, è possibile proporre un'autoidentificazione, seppur criptica, del Genio col cappello piumato, simbolo della sua stessa autonomia e rivendicazione, con l'artista genovese.

La sua posa deriva dalla *Personificazione di Roma* (fig. 119 paragrafo 4.5) del trattato *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, un manuale destinato alla pratica artistica (*Castiglione Lost Genius* 2013 p. 67).

La lettura tradizionale, in accordo con gli scritti di Ripa (vd. paragrafo 4.5 per tutte le precise citazioni di passi dal testo dell'*Iconologia*), vede nella natura morta in primo piano, in cui ad oggetti artistici si aggiungono animali e piante, non "lo scopo [...] di acquistare la fama dipingendo dei soggetti campestri"

(Bartsch 1821, XXI, cat. 23), quanto un'allegoria della fecondità e della produttività del Genio (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143).

Quest'ultimo è disposto in corrispondenza di un monumento a forma di tronco di cono su cui è collocato un busto femminile, tratto dalla statua parlante di Madama Lucrezia (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 65), che può essere interpretato come l'Invenzione (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 pp. 206-208).

Un ramo di palma incornicia la composizione: oltre che come simbolo del pregio della virtù, poiché è pianta che non si piega al vento, è simbolo della terra natia dell'artista (*ibid.*).

A sinistra, la corona di lauro allude al premio che attende colui che ha compiuto i giusti passi, mentre il putto festante con la tromba e il tamburo sono chiari attributi della Fama che si spande festosa ai quattro venti (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143).

La stampa, al primo posto nei cataloghi di vendita della stamperia romana di G. Giacomo De Rossi (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 64 pp. 206-208), sembrerebbe avere un messaggio ottimista e positivo: guidato dal proprio Genio, l'artista ottiene Fama e Gloria e il riconoscimento dovutogli, mentre all'ombra dell'invenzione la sua attività si fa estremamente produttiva e originale.

Ciononostante, Ann Percy sottolinea come all'interno della stampa siano presenti alcuni elementi che rimandano a un aspetto distruttivo: il monumento su cui si staglia l'Invenzione è mangiato dalle erbacce e liso dal tempo, mentre la natura morta in primo piano sembra avere un messaggio di *vanitas*, riallacciandosi, anche compositivamente, alla *Melancholia* (fig. 104 paragrafo 4.4)

(*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E16 pp. 142-143).

Il messaggio, allora, si fa più profondo: "nella celebre acquaforte il Genio, che nell'aspetto di giovinetto aggraziato dalla lunga chioma rispetta la tradizione iconografica confluita nel manuale del Ripa [...] è interpretabile come la parte più nobile dell'uomo, che lo spinge a superare la <<vana erudizione>> nel campo ove dispiega i propri talenti, per attingere alla Sapienza che, unica, trascende i limiti della decadenza e della mortalità insiti in ogni umano raggiungimento" (Stagno 2012, p. 102).

Un messaggio, dunque, a carattere universale e che può essere declinato a seconda dei casi e dei campi d'indagine.

Il destinatario dell'incisione è il nobiluomo olandese Matthijs van Merwede, signore di Clootwyck, in Italia dal 1647 al 1651, vicino, ma non sodale, della compagnia dei Bentvueghels (cfr. per gli ultimi approfondimenti su di lui paragrafo 4.5).

Un probabile studio per l'incisione è oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. B25), mentre un foglio a sanguigna è stato messo a confronto da Blunt con la testa del Genio (cat. B26; Blunt 1954, cat. 58 pp. 32-33; *Castiglione Lost Genius* 2013 cat. 26 p. 68).

La stampa è d'ispirazione a Salvator Rosa per *Il Genio di Salvator Rosa* (fig. 106 paragrafo 4.4). Nell'acquaforte del napoletano l'autorivendicazione dell'autonomia dell'artista assume una sfumatura più polemica nei confronti della società. Probabile dittico insieme alla *Visita di Alessandro Magno nello studio di Apelle* (fig. 107 paragrafo 4.4; Wallace 1979, p. 82), la versione del Rosa presenta il Genio all'interno di una rete di simboli di più chiara lettura e lo pone in un atteggiamento "sprezzante della morte perché affidato a certa e imperitura fama" (Volpi 2014, p. 140).



Si vendono in Roma da Gio: Giacomo de' Rossi 1644 alla Pace

M. sig. D. M.  
D. Ma.  
Da Marco Ditt. de  
Cloginck & long. Ar. n. n.  
Marconi dignissimo  
De R. ubi? D. D. D.

## C6. La fuga in Egitto della Sacra Famiglia adorata dai pastori

1647-1648 circa

Acquaforte firmata in basso a destra: <<GIO BENED.<sup>s</sup> CASTIGLIONVS / GENOVESE sic/ in. pin.>>

299X206 mm

Iscrizione in basso: "Si stampano in Roma per Gio. Dom.co Rossi alla Pace all Insegna/ di Parigi" e "Con licenza de Superiori".

In basso la dedica a Don Luigi Pio: "All Ill<sup>mo</sup> Sig Sig et Pron mio Colend<sup>mo</sup> / Il sig Abb. D. Luigi Pio/ A chi possevo meglio dedicare io un peregrinaggio delle Verggini delineate dal Sig Castiglioni/ che a V. S. Ill<sup>mo</sup> la quale con si prodiga mano seppe dispensarmi i suoi favori mentre sui di passag:/ gio per Ferrara quasi anch io peregrinando la Supplico dunq a gradir questo virtuoso tributo della/ mia Devot.<sup>mo</sup> il quale apparira piu ammirabile per essere Pio et a V. S. Ill<sup>mo</sup> hum<sup>te</sup> m inchino/ Di V. S. Ill<sup>mo</sup> Aff.<sup>mo</sup> Devot:<sup>mo</sup> et Obligat:<sup>mo</sup>/ Gio: Domenico de Rossi"

Il stato

Windsor, RCIN 830456

Bibliografia: Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 313; Bartsch 1821, XXI, cat. 12; Focillon 1930 (ed. 1965), pp. 178, 180; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E17 p. 144; *L'opera incisa* 1982, cat. 20; Bellini 1985, cat. 12; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 66 p. 209; Magnani 1990, fig. 361 p. 296; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 52 p. 49; *Le invenzioni* 2017, cat. 11 p. 38.

Il soggetto dell'incisione, tra le più rinomate del Grechetto (Soprani, Ratti 1768-1769, I, p. 313), è tratto dal Vangelo dello Pseudo Matteo (*L'opera incisa* 1982, p. 1000) e raffigura il momento del miracolo, operato dal Bambino Gesù, della palma di datteri che si piega per dare i suoi frutti alla Vergine: "Nel terzo giorno di viaggio, gli altri camminavano, ma la beata Maria stanca per il troppo calore del sole del deserto e vedendo un albero di palma disse a Giuseppe: <<Mi

riposerò alquanto all'ombra di quest'albero>>. Giuseppe dunque la condusse premuroso dalla palma e la fece discendere dal giumento. Sedutasi, la beata Maria guardò la chioma della palma, la vide piena di frutti e disse a Giuseppe: <<Desidererei, se possibile, prendere dei frutti di questa palma>>. Giuseppe le rispose: <<Mi meraviglio che tu dica questo, e che, vedendo quanto è alta questa palma, tu pensi di mangiare dei suoi frutti. Io penso piuttosto alla mancanza di acqua: è già venuta meno negli otri e non abbiamo onde rifocillare noi e i giumenti>>. Allora il bambino Gesù, che riposava con viso sereno sul grembo di sua madre, disse alla palma: <<Albero, piega i tuoi rami e ristora mia mamma con il tuo frutto>>. A queste parole, la palma piegò subito la sua chioma fino ai piedi della beata Maria; da essa raccolsero i frutti con i quali tutti si rifocillarono. [...] La palma subito si eresse, e dalla sua radice incominciò a scaturire una fonte di acque limpidissime oltremodo fresche e chiare. Vedendo l'acqua sorgiva si rallegrarono grandemente e si dissetarono con essi anche tutti i giumenti e le bestie" (Vangelo dello Pseudo Matteo 20, 1-2; per un approfondimento sulla fortuna del brano nella cultura e nelle arti visive genovesi cfr. Magnani 1990, pp. 297-301).

La scena è completata dall'irruzione, in secondo piano, di pastori con greggi che si prostrano in adorazione della Sacra Famiglia.

L'invenzione della palma scossa dalla presenza dei putti si deve a Pietro Testa, e in particolare alla sua *Allegoria della Pittura*, acquaforte databile al 1637 circa per la dedica al Cardinal Franciotti (*L'opera incisa* 1976, cat. 15 p. 48).

L'opera, andata in stampa presso Giandomenico de Rossi, non è datata, ma è molto probabilmente realizzata a Roma nello stesso periodo di quelle uscite dal



torchio di Giangiacomo de Rossi, fratello minore di Giandomenico, ossia intorno al 1648 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E17 p. 144).

E' possibile visionare la composizione, ripetuta in un monotipo su fondo bianco alla fine degli anni Quaranta (cat. C38), in un primo stato senza dedica (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 66 p. 209).

Quest'ultima, rivolta a Don Luigi Pio, è stata aggiunta dal De Rossi, come si evince dal primo stato dell'incisione che non presenta né iscrizione né dedicatario (*ibid.*).

La stampa è stata di spunto, insieme ad altre opere pittoriche e grafiche del genovese, per Giandomenico Tiepolo per la serie *Idee pittoresche sopra la fuga in Egitto*, pubblicate nel 1753 (*ibid.*).



In alto: Pietro Testa, *Allegoria della Pittura*, 1637 ca, acquaforte, 338x427 mm, Il stato, firmata e con dedica al Cardinal Frangiotti, Gonnelli 12-13 dicembre 2016, lotto 119

In basso: Giandomenico Tiepolo, *Maria e Giuseppe escono dalla casa*, dalla serie *Idee pittoresche sopra la fuga in Egitto*, 1753, acquaforte e bulino, 190x248 mm, Il stato, Itineri, Milano 30 maggio 2018 lotto 47.



Si ha scoperto in Roma per Gio: Doni? Rossi alla Pace sul disegno di P. G.

All' Ill. Sig. Duca di Prato mio Colend<sup>o</sup>  
Il Sig. Ab. D. Luigi Pio

A voi potrei meglio dedicare il mio peregrinaggio delle Vergini dedicate del Sig. Cardinali  
che a voi, Ill. a quali con il presente mio, regno, dispiaccio il mio favore, mentre fu di passio  
che per favore quasi tutti in peregrinando la Supplicia d'ogni a grande questo ancora tributo, della  
"Dona" il quale apparca più ammirabile per essere "Pio" si a "S. S. Ill." non si mi ha

Di V. S. Ill.  
Al. Doni? e l'Opera  
Gi. Domenico Ratti

Con licenza de' Superiori.



## C7. *Natività con il Padre Eterno e angeli*

Seconda metà degli anni Quaranta – Inizio degli anni Cinquanta del XVII secolo

Acquaforte firmata in basso a destra: <<CASTILIONE/ GENOVESE>>

209x406 mm

New York, The Morgan Library, 2012.136.325

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 7; Lasaref 1930, p. 102; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E18 p. 144; *L'opera incisa* 1982, cat. 22; Bellini 1985, cat. 7; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 65 p. 208; Magnani 1990, fig. 343 p. 281; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 53 p. 50; Standring 2001; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 34 p. 77; *Le invenzioni* 2017, cat. 15 p. 42.

Il tema della Natività deve particolarmente affascinare il Castiglione, che lo ripropone in numerose varianti grafiche e pittoriche, tra cui la più celebre è la pala della chiesa genovese di San Luca (fig. 83 paragrafo 4.1), alla quale è strettamente connesso il gruppo degli angeli in adorazione.

Tale tematica deriva dall'attenzione che il Grechetto rivolge costantemente ai modelli proposti da uno dei suoi più apprezzati maestri, il Van Dyck, dal quale trae persino un disegno a penna ora a Princeton (Inv. x1948-789: *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 7 p. 65; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 65 pp. 208-209 riportato con numero di catalogo erroneo). Quest'ultimo, una rielaborazione da un dipinto del fiammingo a Parma, è collocato nell'intermezzo genovese e vicino al già citato quadro in San Luca (ossia intorno al 1645) e andrebbe, quindi, posto all'origine delle numerose variazioni su questo soggetto, filone in cui va inserita anche l'incisione in esame.

Per motivi stilistici (la carica barocca, il sapiente uso dei giochi chiaroscurali) e

per la presenza dell'aggettivo "genovese" nella firma l'opera va datata al secondo soggiorno romano, ossia all'indomani del 1647 e prima della fine del 1651. Secondo Standring l'incisione andrebbe posta proprio sul finire del secondo viaggio nell'Urbe, intorno al 1650, per l'utilizzo della luce e di particolari effetti tecnici ottenuti in alcune porzioni anche con la puntasecca (*Castiglione Lost Genius* 2013, pp. 73-78).

La Percy documenta l'esistenza di un dipinto anonimo a olio su legno, tratto dall'incisione, una volta ritenuto del Van Dyck (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E18 p. 144).

Il tema sarà ripreso più tardi in un olio su rame dello stesso Castiglione del 1659 al Louvre (Standring 2001; *Castiglione Lost Genius* 2013, p. 78). Qui si ripropone in *primis* il modello della *Natività* di San Luca.



Giovanni Benedetto Castiglione, *Natività con Maria e il Bambino*, 1645 ca, penna, inchiostro bruno, pennello e acquerello bruno su carta, 251x186 mm, Princeton University, Art Museum, x1948-789



## C8. Ritratto di Gian Lorenzo Bernini?

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Acquaforte firmata in alto a sinistra: <<CASTILIONUS / GENOVESE. FE.>>

186x134 mm

Il stato

Windsor, RCIN 830472.g

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 31; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 156; C. Marcenaro in *Mostra dei pittori* 1969, cat. 70; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E19 p. 144; Meroni 1975, III, n. 20; *L'opera incisa* 1982, cat. 8; Bellini 1985, cat. 31; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 67 pp. 209-212; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 25 p. 66 e p. 65; *Portrait of the artist* 2016; Sabitt 2016, fig. 22 p. 71; Zanelli 2016, fig. 10 p. 17; *Le invenzioni* 2017, cat. 21 p. 48; Repetto 2020, p. 275 e fig. 5 p. 276; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 53 pp. 192-197.

Si discute tuttora sull'identità della persona raffigurata in questa acquaforte. Due sono le linee di pensiero: che si tratti di un autoritratto del genovese oppure che sia un secondo ritratto di Gian Lorenzo Bernini, dopo quello pittorico di Palazzo Bianco realizzato più di una decina di anni prima (cat. A5).

L'ipotesi dell'autoritratto è stata sostenuta dai primi critici e studiosi, a partire dal Bartsch, che a sua volta si rifà alla tesi di Heineken. Questi ritiene che Castiglione abbia "inciso due volte il suo ritratto" (Heineken 1769, cat. 4 e 5 p. 694) proponendo di riconoscerne il volto in una stampa delle *Grandi Teste* e in una delle *Piccole Teste* (vd. oltre cat. C9-C29). Rielaborando quest'ultima proposta, Bartsch descrive per ben due volte la composizione pur riportandola in due numeri differenti, creando in effetti problemi di riconoscimento per via della doppia catalogazione (cfr. *L'opera incisa*

1982, pp. 66-67; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 67 pp. 209-212).

Anche Focillon ritiene di riconoscere nel volto i tratti del Grechetto e il suo "carattere sognante, acutissimo nell'occhio vivo e pungente" (Focillon 1930 ed. 1965, p. 156).

Gianvittorio Dillon si pone sul medesimo fronte, sostenendo che l'identificazione sia avvalorata da un dettaglio tecnico, ossia dalla duplice iscrizione: nel I stato, accanto alla firma, compare il nome "Castilionus" inciso in basso a sinistra (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 67 pp. 209-212).

In realtà, già numerosi dubbi sono stati sollevati in merito quando la Marcenaro, pubblicando il dipinto di Palazzo Bianco che ritrae Bernini (cat. A5), ne ha rivisto i tratti somatici, confrontando inoltre gli autoritratti grafici e pittorici dello stesso Gian Lorenzo (C. Marcenaro in *Mostra dei pittori* 1969, cat. 70).

Ann Percy rammenta che "there is no evidence to support the identification of the subject as a self-portrait, and it probably is merely another of the artist's studies of heads, although it would be rash to entirely discount the possibility that it does represent Castiglione himself" (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E19 p. 144).

Standing ritiene, invece, che "the self-confident, even cocky defiance that issues from the face, staring directly at us, would seem to render such doubts redundant", accettando così l'identificazione del ritratto con lo stesso Castiglione, il quale si è autorappresentato con due piccole caricature e un abbigliamento simbolico che alluderebbe alla sua furia creativa (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 65; tesi riproposta in Reynolds, Peter Clayton 2016).

Marie Repetto ha, tuttavia, riportato l'attenzione sul Bernini in virtù del

ritrovamento recente del ritratto del Castiglione inciso nell'edizione delle *Vite* di Soprani presente nella Biblioteca Civica Aprosiana di Ventimiglia (Repetto 2020, p. 275; per la riscoperta vd. De Cupis 2016-2017, pp. 79-80). I tratti fisionomici del Grechetto maturo sono completamente differenti da quelli presentati nell'acquaforte in esame, forse davvero ritratto del Bernini, mentre sono estremamente simili a quelli dell'*Autoritratto* grafico di Stoccolma e al presunto *Autoritratto* dipinto degli Uffizi (cfr. Repetto 2020, fig. 3 p. 275 e n. 5 p. 286).

Nonostante Bober non abbia preso visione degli elementi proposti dalla Repetto e dagli ultimi studi, che non cita (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 53 pp. 192-197), alla luce di quanto evidenziato finora qui si ritiene possibile che l'acquaforte sia un ennesimo ritratto del Bernini.

Anche se collocati su differenti fronti, tutti gli studiosi si ritrovano concordi nel proporre l'influenza del modello rembrandtiano e una datazione alla seconda metà se non fine degli anni Quaranta, per via della prossimità con la serie delle *Grandi Teste* all'Orientale (cat. C9-C13).

Avvalorata anche dalla scritta "genovese", l'esecuzione romana sembra un altro elemento che farebbe propendere per un ritratto del grande regista del Barocco romano più che dello stesso pittore ligure.

Nella collezione di Windsor la stampa è inserita nella serie delle *Grandi Teste all'Orientale* (cat. C9-C13), con cui condivide molti aspetti. Così è stata anche presentata recentemente nel catalogo della mostra *A Superb Baroque. Art in Genoa 1600-1750* (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 53 pp. 192-197).



In alto: Jean Fayneau, *Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto*, incisione per le *Vite* del Soprani, II metà del XVII secolo, 240x165 mm, Ventimiglia, Civica Biblioteca Aprosiana

In basso: Giovanni Benedetto Castiglione (?), *Autoritratto*, olio su tela, 54x43 cm, Firenze, Uffizi, inv. 2051



G. CASTILIONVS  
GENOVESE. FE.



### C9-C13. *Grandi Teste all'Orientale*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

C9: *Testa di vecchio volto di profilo a destra*

Acquaforte siglata e firmata in alto a destra:

<<CASTILIONE>>

187x137 mm

Windsor, RCIN 830472.a

C10: *Testa di uomo con i baffi volto di profilo a destra*

Acquaforte firmata in alto a sinistra:

<<CASTILIONVS/ GENOVESE>>

187x153 mm

Windsor, RCIN 830472.

C11: *Testa di vecchio con grande barba*

Acquaforte firmata in alto a sinistra:

<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

180x151 mm

Windsor, RCIN 830472.d

C12: *Testa d'uomo visto di fronte in ombra o uomo con cappello piumato*

Acquaforte firmata in alto a sinistra:

<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

180x149 mm

Windsor, RCIN830472.f

C13: *Testa d'uomo con turbante piumato*

Acquaforte firmata in alto a sinistra:

<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

178x148 mm

Windsor, RCIN830472.e

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 48-52; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 164; Blunt 1954, p. 6; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E19 p. 144; D'Amico, Ferrara, Bellini 1977, cat. 63-64; *L'opera incisa* 1982, cat. 41-45; Bellini 1985, cat. 48-52; Standing 1987b, p. 72; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 68-72 pp. 212-218; Rutgers 2002, pp. 329-332; *Rembrandt* 2003, cat. 35; Rutgers 2003, in particolare fig. 7 p. 17; Jeutter 2004, cat. 52-53 e ss. e *passim*; Zeitler 2004, figg. 8 e 9 pp. 10 e 11; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 37-

40 pp. 82-86 e p. 81; Sganzerla 2014, pp. 49-56 e fig. 33 p. 178; Sabitt 2016, fig. 1-4 pp. 50-53; Zanelli 2016, figg. 1-5 pp. 8-12; *Le invenzioni* 2017, cat. 23 p. 51, cat. 25-28 pp. 53-55; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 48-52 pp. 192-197; A. Orlando in *Da Cambiaso a Magnasco* 2020, cat. 10 pp. 110-113, fig. 4 p. 112; I. Rossi in *Rembrandt alla Galleria Corsini* 2020, cat. 8a pp. 97-98.

La serie di acquaforti in esame si apparenta stilisticamente con il presunto *Autoritratto* dell'artista, da noi ritenuto probabile *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini* (cat. C8).

All'origine delle cinque stampe catalogate dal Bartsch sotto il nome di *Les grand têtes d'hommes coëffées à L'Orientale* (Bartsch 1821, XXI, cat. 48-52) per distinguerle dalla serie delle *Piccole Teste* (cat. C14-C24), sono i modelli rembrandtiani.

In particolare, Castiglione deve guardare con interesse ai *tronies* della tradizione olandese, non veri e propri ritratti quanto piuttosto teste di carattere, a volte dai profili e difetti fisiognomici o dalle espressioni volutamente esagerati, nel cui ambito si cimentano soprattutto Rembrandt (cfr. a puro scopo esemplificativo fig. 94 in paragrafo 4.2) e Jan Lievens (*Castiglione Lost Genius* 2013 p. 81; cfr. per i *tronies* e in generale sull'argomento schede successive, cat. C14-C28).

Come già in altri momenti, Castiglione prende a riferimento le incisioni rembrandtiane degli anni Trenta, rielaborandole tuttavia secondo una modalità tutta personale.

Il processo di appropriazione degli *exempla* olandesi da parte del genovese si risolve con la trasformazione "di quei ritratti immaginari in tipi caratteristici, destinati ad attrarre la curiosità più per il loro aspetto pittoresco, reso con singolare bravura dall'incisore, che per la



loro misteriosa identità umana” (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 68-72 pp. 212-218). L’obiettivo di presentare figure diverse tra loro non è quello di divertire o semplicemente stupire l’eventuale osservatore, quanto quello *in primis* di dimostrare la propria abilità tecnica e di elaborare una versione del tutto esclusiva dei metodi operativi, in cui chiari e scuri si contrappongono secondo modalità del tutto caratteristiche e “uno spirito di <<forte affinità>>” (Zanelli 2016, p 19).

Basti osservare la peculiarità della *Testa d’uomo visto di fronte in ombra o uomo con cappello piumato* (cat. C12), a volte ritenuto un autoritratto (cfr. A. Orlando in *Da Cambiaso a Magnasco* 2020, cat. 10 pp. 110-113, soprattutto fig. 4 p. 112), “di rara efficacia fantastica nel suo violento controllo” (Focillon 1930 ed. 1965, p. 164).

Ciò inevitabilmente ha reso il Grechetto lo snodo fondamentale tra le incisioni di Rembrandt e quelle dei veneziani Giambattista e Giandomenico Tiepolo (cfr. anche *Raccolte di teste* 1970).

Dal momento che l’aggettivo “genovese” è aggiunto solo in alcune stampe, Blunt ipotizza che la serie sia stata iniziata a Genova e completata poi a Roma durante il secondo soggiorno (Blunt 1954, p. 6).

Tuttavia, a partire dagli studi della Percy (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, sotto cat. E19 p. 144), i critici datano questa serie alla seconda metà- fine degli anni Quaranta, e quindi a Roma (Zanelli 2016, p. 19; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 48-53 pp. 192-197), nella fase più rembrandtiana dell’attività del genovese.

Ciononostante, gli studiosi non convergono sulla successione delle serie *Grandi* e *Piccole Teste*: secondo Ann Percy, le *Piccole Teste* vengono realizzate qualche anno dopo (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, sotto cat. E19 p. 144), mentre Bellini, pur riproponendo per le

*Grandi Teste* la datazione della studiosa, ha avanzato la tesi di anticipare cronologicamente le *Piccole Teste*, secondo lui eseguite prima della versione di più grande formato (*L’opera incisa* 1982, cat. 41-45 e Bellini 1985, cat. 48-52; per l’argomento cfr. schede successive, cat. C14-C28).



Giandomenico Tiepolo, *Vecchio barbuto*, 1757-1762, acquaforte e bulino, 170x122 mm, Gonnelli 9-10 ottobre 2017, lotto 121



C9





C10





C11



C12





C13



## C14-C28. *Piccole Teste all'Orientale*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

### C14: *Testa d'uomo barbuto volto a destra*

Acquaforse siglata e firmata in alto a sinistra:  
<<CASTILIONVS/ GENOVESE>>

111x82 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art,  
2012.136.328

### C15: *Testa di vecchio volto a destra*

Acquaforse siglata e firmata in alto a sinistra:  
<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

111x80 mm

Windsor, RCIN 830471.c

### C16: *Testa di vecchio con turbante volto a destra*

Acquaforse siglata e firmata in alto a destra:  
<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

112x82 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art,  
17.50.17-66

### C17: *Testa di vecchio volto a sinistra che guarda in basso*

Acquaforse siglata e firmata in alto a sinistra:  
<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

110x80 mm

Windsor, RCIN830471.g

### C18: *Testa di giovane volto di tre quarti a destra con cappello piumato*

Acquaforse siglata e firmata in alto a destra:  
<<CASTILIONVS/ GENOVESE>>

108x80 mm

Il stato

Windsor, RCIN830471.h

### C19: *Testa di vecchio con lunga barba e turbante volto a sinistra*

Acquaforse siglata e firmata in alto a sinistra:  
<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

111x83 mm

Il stato

New York, Metropolitan Museum of Art,  
17.5017-73

### C20: *Testa di giovane con turbante volto a sinistra*

Acquaforse siglata e firmata in alto a sinistra:  
<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

111x83 mm

Windsor, RCIN830471.j

### C21: *Testa di giovane con turbante reclinata a sinistra*

Acquaforse siglata e firmata in alto a sinistra:  
<<CASTILIONE>>

111x82 mm

Windsor, RCIN830471.k

### C22: *Testa di giovane con turbante piumato reclinata a destra*

Acquaforse siglata e firmata in alto a destra:  
<<CASTILIONE/ GENOVESE>>

111x80 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art,  
17.50.17-51

### C23: *Testa di vecchio barbuto con copricapo orientale*

Acquaforse firmata in alto a sinistra:  
<<GIO. BENED.S/ CASTILIONVS/ GENOVESE>>

99x80 mm

Windsor, RCIN830471.n

### C24: *Testa d'uomo nascosta da un cartiglio*

Acquaforse

108x81 mm

Windsor, RCIN830471.o

### C25: *Testa d'uomo di profilo a destra con cappello piumato*

Acquaforse firmata in alto a sinistra:  
<<CASTILIONE>>

110x80 mm

Il stato

New York, The Metropolitan Museum of Art,  
17.50.17-77

### C26: *Testa d'uomo giovane voltato a sinistra con la tromba*

Acquaforse siglata e firmata in alto a destra:  
<<GB/ CASTILIONE/ GENOVESE>>

108x80 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art, 17.3.1810

C27: *Testa d'uomo con un piccolo turbante decorato con piume e un fiocco di profilo a destra*

Acquaforte siglata e firmata in alto a destra:

<<GB/ CASTILIONE/ GENOVESE>>

110x80 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art, 17.50.17-75

C28: *Testa di giovane uomo con turbante piumato di profilo a destra*

Acquaforte siglata e firmata in alto a destra:

<<GB / CASTILIONE/ GENOVESE>>

110x80 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art, 17.50.17-72

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 32, 34, 37-43, 45-46; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 183; Rohn 1932, p. 15; Blunt 1954, p. 6; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, sotto cat. E19 p. 144; D'Amico, Ferrara, Bellini 1977, cat. 56; *L'opera incisa* 1982, cat. 23, 25, 28-34, 36-37; Bellini 1985, cat. 32, 34, 34S1, 37-43, 45-46, 41; Standring 1987b, p. 72; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 73-84 pp. 218-223; *A Noble Collection* 1991, pp. 240-241; Rutgers 2002, pp. 329-332; *Rembrandt* 2003, cat. 87-89; Rutgers 2003; *Id.* 2004; Jeutter 2004, cat. 52-53 e ss. e *passim*; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 41-49 pp. 87-91 e p. 81; Sganzerla 2014, pp. 49-78; Sabitt 2016; *Le invenzioni* 2017, cat. 29-33 pp. 56-60.

Queste quindici incisioni si distinguono dalle loro sorelle maggiori, le *Grandi Teste* (cat. C9-C13), per le dimensioni piuttosto ridotte, motivo principale per la creazione del gruppo da parte del Bartsch (Bartsch 1821, XXI, cat. 32-47), e per dettagli tecnico-stilistici.

Dalla serie Rutgers ha espulso una *Testa* (Bartsch 36), restituendola al fratello Salvatore Castiglione (Rutgers 2004).

Pur avendo modelli identici- Rembrandt ma soprattutto, in questo caso, le

incisioni del suo collaboratore Jan Lievens (si guardi ai suggestivi confronti proposti per le *Grandi e Piccole Teste* in Rutgers 2002, pp. 329-332 e anche in Zanelli 2016, figg. 9 p. 16 e 12-13 pp. 18-19)-, queste stampe si caratterizzano per una maggiore immediatezza, uno spirito più grafico e vicino alla penna. Ciò, evidente anche a una prima occhiata, si spiega, nella maggior parte degli esemplari, con l'uso di una morsura piana, ossia la limitazione a una sola immersione o morsura in acido per la lastra di rame (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 73-84 pp. 218-223).

La vicinanza al Lievens è stata ribadita recentemente in virtù della somiglianza, sul piano tecnico, di effetti per le ombre e i toni scuri (Sganzerla 2014, pp. 70-73) e, nell'ambito dei contenuti, per la varietà e la versatilità raggiunte dall'esecutore.

Focillon scrive: "la punta libera, ardita, impaziente del Castiglione, le sue indicazioni sintetiche, una certa decisione brusca sono caratteristiche che comunque lo apparentano agli acquafortisti nordici, ma con la facilità del corsivo italiano che dà neri uguali e ignora il lavoro della puntasecca" (Focillon 1930 ed. 1965, p. 183). La spontaneità di esecuzione delle *Piccole Teste* le rende simili a schizzi sperimentali concepiti, come i modelli di Rembrandt, per un circolo ristretto di amatori e *connoisseurs* (Sganzerla 2014, p. 76).

La datazione è stata variamente discussa. Blunt, vista la presenza soltanto occasionale dell'aggiunta "genovese", ritiene, come per le *Grandi Teste*, che queste stampe siano state iniziate a Genova e poi a Roma (Blunt 1954, p. 6), tesi sostenuta anche da Marjorie B. Cohn (*A Noble Collection* 1992, pp. 240-241).

La studiosa Ann Percy ritiene, invece, che siano state eseguite entrambe verso la fine degli anni Quaranta, in una successione che vede prima le *Grandi e*

poi le *Piccole Teste* (Giovanni Benedetto Castiglione 1971, sotto. Cat. E19 p. 144). Bellini, accettando una datazione tra il 1645-1650, e quindi in accordo con Blunt, propone tuttavia che le *Piccole Teste* siano cronologicamente precedenti alle *Grandi* (*L'opera incisa* 1982, cat. 23, 25, 28-34, 36-37 e Bellini 1985, cat. 32, 34, 34S1, 37-43, 45-46, 51).

Sta di fatto che nell'inventario dei beni della stamperia De Rossi del 1648 le *Teste Grandi* e *Piccole* sarebbero da riconoscersi nei "Libri di teste negre di Castiglione grande" elencate nella *Lista della roba quadripartita pro singulis* (Consagra 1993, p. 519 e Sganzerla 2014, pp. 54-56).

Un foglio della Bibliothèque Nationale di Parigi ha dimostrato che l'esecuzione delle due serie è avvenuta in contemporanea (Inv. Be.9): la grande stampa presenta insieme alcuni esemplari sia delle *Grandi* che delle *Piccole Teste* con alcuni piccoli schizzi (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 73-84 pp. 218-223, in particolare cat. 84). Gli *essais de pointe* sono stati poi divisi in quattro stampe catalogate dal Bartsch (B 63, 64, 65, 67; cfr. anche schede C38-C43 in questa tesi).

Questa è la testimonianza tanto attesa che la diatriba sulla successione dei due gruppi vada chiusa a favore di una contemporanea datazione alla seconda metà-fine degli anni Quaranta.

Sulla base dell'incisione di Parigi Anita Viola Sganzerla, riprendendo le teorie già avanzate da Franz Rohn (Rohn 1932, p. 15) e Marjorie B. Cohn (*A Noble Collection* 1992, pp. 240-241), propone che nella serie delle *Piccole Teste* siano da riconoscersi due sottogruppi formati l'uno da sei e l'altro da nove esemplari, distinti su base stilistica e realizzati in due fasi diverse (Sganzerla 2014, pp. 51-56). Alla medesima studiosa si deve un approfondimento sull'evoluzione della

figura dell'Orientale dalla fine del Trecento ai tempi di Castiglione, con una particolare annotazione sui *Trachtenbücher* (i cosiddetti "libri di costume"; *ivi*, pp. 57-73). Due di essi sono elencati anche nell'inventario delle proprietà di Rembrandt del 1656 e potrebbero costituire un'importante fonte iconografica: *Ces moeurs et fachons de faire de Turcz* con disegni di Pieter Cocke van Aelst (1502-1550) e *Wolgerissene und geschnittene Figuren in Kupffer und Holz durch. Den Kunstreichen und weitberumten Melcher Lorch für die Mahler Bildthawer und Kunstliebenden. an tag gegeben Anno 1619* per mano del danese Melchior Lorch (Flensburg 1526/1527-1583 ca; cfr. Strauss, van der Meulen 1979, doc. 1656/12, n. 234). Perfino di Rubens si conosce un *Costume Book*, composto da duecentocinquanta fogli conservati al British Museum di Londra e realizzati fra il 1603 e il 1612 (Belkin 1978, pp. 32 e ss.).



Giovanni Benedetto Castiglione, *Sei teste e alcuni piccoli schizzi di teste e paesaggi*, acquaforte, I stato, 296x207 mm, Parigi, Bibliothèque Nationale, Be.9



C14



C15



C16



C17





C18



C19



C20



C21



C22



C23



C24



C25





C26



C27



C28

## C29. *L'Orientale che grida*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Acquaforte

102x110 mm

Unico stato

Torino, Musei Reali- Galleria Sabauda, inv. 2793

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 55; *L'opera incisa* 1982, cat. 40; Bellini 1985, cat. 55; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 85 p. 225; *Le invenzioni* 2017, cat. 34 p. 61; Spione 2020, fig. 11 p. 333.

Questa testa molto rara è stata associata stilisticamente e tecnicamente alle *Piccole Teste*, con cui condivide diversi aspetti, come la morsura piana (cfr. cat. C14-C29) ma non le dimensioni. Da ciò deriva la datazione unanimamente accettata dagli studiosi.

Bartsch cataloga la stampa come *L'Oriental criant* (Bartsch 1821, XXI, cat. 55), titolo con cui è universalmente nota. Ulteriori confronti sono stati proposti da Bellini (*L'opera incisa* 1982, cat. 39).



### C30. *Testa di Orientale*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo  
Monotipo ritoccato con olio nero e  
acquerello marrone su carta marroncina  
317x236 mm  
Windsor, RCIN 903946

Bibliografia: Blunt 1945, p. 165; *Id.* 1954, pp. 9, 25, e cat. 217 p. 43; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. M12 p. 156; Minonzo 1982, cat. M20 p. 124; Bellini 1985, cat. 136; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 106 p. 250; *The Art of Italy* 2007, cat. 41; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 36 pp. 80-81; Sganzerla 2014, p. 48 e fig. 29 p. 176.

Questo stupendo esemplare di monotipo in positivo, o a fondo bianco, è uno dei massimi esempi del talento artistico di Castiglione nel destreggiare una tecnica che richiede una maggiore abilità rispetto ad altre e di cui forse è stato egli stesso l'inventore.

Blunt, dopo averla erroneamente datata una prima volta agli anni Trenta (Blunt 1945, p. 165), ritiene che la stampa di Windsor costituisca una seconda battuta, e pensa che la prima, andata perduta, sia quella "Testa di orientale" che Francesco Algarotti dichiara di aver ricevuto da Giandomenico Tiepolo (Blunt 1954, cat. 217 p. 43) e di aver poi a sua volta donato al conte Bruhl (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 106 p. 250).

Ciò conferma la diretta conoscenza delle stampe del Grechetto da parte della famiglia Tiepolo e la ripresa di tali modelli nelle loro opere pittoriche e grafiche (*ibid.*).

Dal punto di vista tecnico, questo spiegherebbe anche i ritocchi in olio e acquerello, necessari a rinvigorire i toni scuri.

Ann Percy data il monotipo a una fase avanzata della carriera dell'artista, attorno al 1655 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. M12 p. 156),

datazione accettata, tra gli altri, anche dal Dillon (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 106 p. 250) e da Anita Viola Sganzerla (Sganzerla 2014, p. 48).

Tuttavia, di recente, in occasione della revisione del catalogo grafico dell'artista a Windsor operata da Standing e Clayton, il foglio è stato anticipato alla fine degli anni Quaranta, in accordo con la temperie culturale rembrandtesca, già segnalata dal Blunt (Blunt 1945, p. 165), e con le acquaforti delle *Grandi e Piccole Teste*, cui si apparenta per il tema, pur se rielaborato in una tecnica differente (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 36 pp. 80-81).





### C31. *Testa di Orientale*

Fine degli anni Quaranta del XVII secolo  
Monotipo con tocchi di acquerello marrone o  
inchiostro su carta con iscrizione in alto a  
sinistra: <<GB/ CAST.<sup>s</sup>>>  
191x153 mm  
Londra, Victoria&Albert Museum, E.371-  
1992

Bibliografia: Calabi 1930, cat. 6 con  
bibliografia precedente; *Giovanni Benedetto  
Castiglione* 1971, p. 152 e fig. M10c p. 155;  
Minonzio 1982, Mon. 16; Bartsch 1982, XLVI,  
cat. 132, Mon.16 p. 104.

L'esemplare in esame, un monotipo su  
fondo bianco, non raggiunge il livello  
artistico del precedente più noto (cat.  
C30), ma va datato al medesimo periodo  
ossia alla fine degli anni Quaranta, anche  
per la somiglianza con la fisionomia di  
alcune delle *Teste all'Orientale* (cat. C9-  
C29) (*Giovanni Benedetto Castiglione*  
1971, p. 152). Ciononostante, il museo  
riporta online una datazione erronea al  
1635-1640, in un giro d'anni in cui il  
genovese non ha ancora approntato tale  
tecnica.

Se confrontato con quello di Windsor  
(cat. C30), il foglio presenta degli effetti  
maggiormente pittorici in alcuni  
elementi, come ad esempio nella resa del  
copricapo e della pelliccia.

Nel 1971 la Percy segnala il monotipo  
nelle collezioni di Holkam Hall a Norfolk  
(*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, p.  
152 e fig. M10c p. 155), secondo  
un'indicazione del Calabi (Calabi 1930,  
cat. 6).

L'opera, comprata in Italia da Thomas  
Coke durante il suo Grand Tour tra il 1714  
e il 1718, è stata acquisita dal Museo alla  
fine del Novecento grazie all'Art Fund e al  
National Heritage Memorial Fund.





### C32. *Tobia seppellisce i morti*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Acquaforte firmata in alto a sinistra: <<GIO. BENEDETO/ CASTIGLIONE/ P.>>

206x300 mm

Windsor, RCIN 830450

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 5; Berheimer 1951, p. 49; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E20 p. 144; *L'opera incisa* 1982, cat. 58; Bellini 1985, cat. 5; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 86 pp. 225-226; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 49 p. 48; *Rembrandt* 2003, cat. 64; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 31 p. 74 e p. 73; *Le invenzioni* 2017, cat. 19 p. 46; Sganzerla 2017, nota 47 p. 449.

Il soggetto di questa celebre incisione è tratto dall'Antico Testamento e rappresenta il momento in cui Tobia, come egli stesso narra nel suo Libro, fa seppellire i cadaveri di coloro che sono stati uccisi da Sennacherib durante la deportazione della sua tribù a Ninive: "Seppellii anche quelli che aveva uccisi Sennacherib, quando tornò fuggendo dalla Giudea, al tempo del castigo mandato dal re del cielo sui bestemmiatori. Nella sua collera egli ne uccise molti; io sottraevo i loro corpi per la sepoltura e Sennacherib invano li cercava" (Tobia 1, 18).

L'acquaforte in esame rappresenta il maggior momento di accostamento al chiaroscuro rembrandtiano insieme a *Il ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo* (cat. C33) e la *Resurrezione di Lazzaro* (cat. 35), tutti e tre databili durante il secondo soggiorno romano dell'artista, tra il 1647 e il 1651 (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E20 p. 144).

La fonte luminosa è ridotta a una sola torcia così potente che alcuni degli uomini inturbantati sono costretti a

coprirsi gli occhi (*Castiglione Lost Genius* 2013, p. 73).

L'atmosfera sospesa e funerea è sottolineata dal bambino che con orrore attraversa la scena e dagli uomini che con sorpresa assistono alla sepoltura notturna. Questi elementi sono intensamente espressivi, come nelle incisioni del Van Rijn, e servono a indirizzare l'animo dell'osservatore verso sentimenti contrastanti, appunto di stupore ma anche di terrore.

I drammatici e solenni accenti rembrandtiani sono risolti in chiave grafica con una sovrapposizione di linee e segni che dall'oscurità, in alto a sinistra, si spostano verso il chiarore della fiaccola al centro in basso. Il tutto non è esente, tuttavia, da una sfumatura grottesca "che è ancora quella dell'umanità primitiva dei pastori e dei satiri cari al Castiglione" (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 86 pp. 225-226).

Il soggetto deve avere avuto una certa fortuna tra Seicento e Settecento, come dimostrano il dipinto di Andrea de Leone oggi al Metropolitan (fig. 60 paragrafo 3.5; per l'opera si rimanda direttamente a Di Penta 2016, cat. Q.60 pp. 121-122 con bibliografia precedente), già ritenuto di Poussin (Blunt 1939-1940, pp. 143 e ss.), e il quadro attribuito a C.F. Hutin della prima metà del Settecento recentemente esposto a Torino (P. Stépanoff in *Sfida al Barocco* 2020, cat. 187 pp. 474-476).





### C33. *Il ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Acquaforte firmata in basso a sinistra: << CASTIGLIONE GENOVESE/ INV E DIS>>

302x207 mm

Windsor, RCIN 830457

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 14; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 180; Berheimer 1951, p. 49; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E21 pp. 144-145; *L'opera incisa* 1982, cat. 57; Bellini 1985, cat. 14; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 87 pp. 226-227; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 51 p. 49; *Rembrandt* 2003, cat. 53; Zeitler 2004, fig. 12 p. 13; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 30 p. 72 e p. 73; *Le invenzioni* 2017, cat. 20 p. 47; Sganzerla 2017, fig. 6 p. 451.

La scena rappresentata è un episodio narrato nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Si vuole che, durante la persecuzione dei cristiani da parte dell'imperatore Valeriano, i corpi dei due Principi degli Apostoli siano nascosti in un "pozzo" da alcuni "pii Greci", con l'intenzione di trasportarli successivamente nel proprio Paese. Il "pozzo" non sarebbe altro che una fenditura nelle catacombe della Via Appia. Il loro intento, illustrato anche da Antonio Bosio nel frontespizio della sua *Roma sotterranea* del 1632 (Sganzerla 2017, fig. 5 p. 448), a sua volta ispirato a una pittura murale perduta del portico della vecchia basilica vaticana di San Pietro (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 87 p. 226), è però impossibilitato dalle truppe romane.

Questa fonte è già segnalata da Blunt (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E21 pp. 144-145).

Tuttavia, non siamo in grado di dire se il soggetto rappresentato sia più precisamente il ritrovamento dei corpi (titolo con cui è ormai riconosciuta

l'incisione) o l'effettivo nascondimento dei medesimi (Bambach, Orestein 1996, cat. 51 p. 49; Sganzerla 2017, p. 450), anche se l'atteggiamento di stupore e curiosità che pare disegnarsi sui volti degli astanti meglio si addirebbe alla prima ipotesi.

Ann Percy riporta che il tema dell'incisione deve essere particolarmente attinente con gli eventi politici del periodo. Nel 1645, infatti, viene avanzata la proposta, sorta in seno alla Chiesa romana, di riqualificare il culto dei due santi che avrebbero dovuto essere posti sullo stesso livello di importanza (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E21 pp. 144-145, a cui si rimanda per approfondimenti riguardo la questione delle fonti letterarie).

Forte di questi chiarimenti, l'invenzione grafica del Castiglione assume una valenza ulteriore: lo straordinario pozzo, o meglio antro di roccia, che descrive si rivela una delle trovate più pittoresche dell'epoca.

Alla luce della fiaccola che gli Orientali inturbantati, "i pii Greci" della leggenda, portano innanzi con atterrito sconcerto, il Grechetto fa corrispondere un impianto grafico tecnicamente complesso e articolato in cui ogni elemento dello spazio risponde a proprio modo al baluginare della fiamma. Di conseguenza, i vari piani spaziali appaiono differenziati grazie all'intrecciarsi dei segni e la narrazione acquista quel valore di particolare drammaturgia visionaria e "tenebrosa" che colpisce la fantasia del Focillon. Quest'ultimo ne parla in termini entusiastici, calzanti anche per il *Tobia seppellisce i morti* (cat. C32) e per la *Resurrezione di Lazzaro* (cat. C35): "il fascino delle riesumazioni, dei seppellimenti, di tutte le scene funebri che si svolgono nello scenario e nell'atmosfera dei sotterranei, fu diffuso

dal Caravaggio e dalla sua scuola, come dai pittori napoletani che ne regolarono anche la messa in scena [...]. Il Castiglione vi aggiunse anche un suo pittoresco rupestre, un sentimento da racconto fantastico” (Focillon 1930, ed. 1965, p. 180).

Non ci sono dubbi dunque che un’incisione come questa, realizzata durante il secondo soggiorno romano, e quindi tra il 1647 e il 1651, possa aver esercitato una potente attrazione sulla tradizione grafica coeva e successiva e sia stata proposta come antesignana di alcune soluzioni del Piranesi (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 87 p. 226).

Il soggetto è stato riproposto, in controparte, in un monotipo su fondo nero databile al medesimo periodo (cat. C34).



Antonio Bosio, *Roma Sotterranea*, Roma 1632 (frontespizio)







### **C34. *Il ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo***

Seconda metà- Fine degli anni Quaranta del XVII secolo

Monotipo firmato al centro: <<CASTILIONE F.>>

297x205 mm

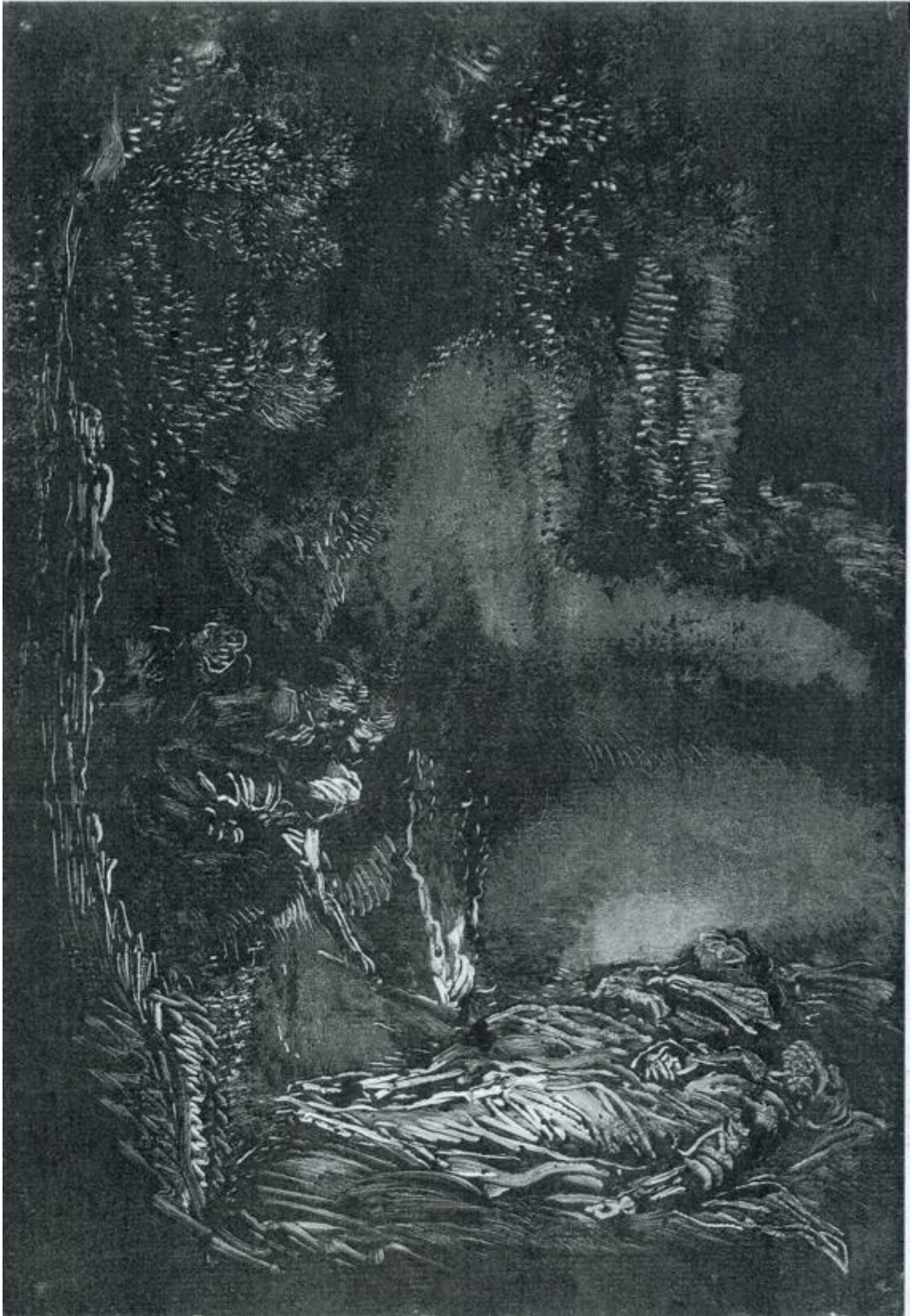
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Etsampes, réserve

Bibliografia: Calabi 1923, cat. 15 pp. 249-250; *Id.* 1925, cat. 17; Delogu 1928, cat. 16 p. 54; Calabi 1930, cat. 18; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. M5 p. 150; Minonzio 1982, cat. 5; Bellini 1985, cat. 121; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 96 p. 238.

Questo monotipo su fondo nero riprende il soggetto della più celebre acquaforte (cat. C34), trasformato per l'occasione in un suggestivo "lume di notte".

La tecnica utilizzata sviluppa la scena in senso pittorico: siamo all'interno di un vero e proprio antro buio da cui zampillano le scintille di una fiaccola.

Il gruppo di Orientali è appena visibile, in controparte, individuabile per pochi tratti sommari, rispetto al complesso scenografico che in questa versione si fa più profondo e affascinante.



### C35. *La resurrezione di Lazzaro*

Seconda metà degli anni Quaranta del XVII secolo

Acquaforte firmata in basso a destra nel margine: << CASTILIONE GENOVESE - P >>

227x318 mm

Windsor, RCIN 830451

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 6; Focillon 1930 (ed. 1965), p. 162; Berheimer 1951, p. 49; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E22 p. 145; *L'opera incisa* 1982, cat. 59; Bellini 1985, cat. 6; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 88 p. 228; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 50 p. 48; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 32 p. 75 e p. 73; *Le invenzioni* 2017, cat. 18 p. 45.

Si tratta dell'ultima delle scene di notturno più prettamente rembrandtiano incise dal Castiglione, dopo il *Tobia seppellisce i morti* (cat. C32) e *Il Ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo* (cat. C33).

Come nota, infatti, la Percy "the use of chiaroscuro becomes less diffused and more sharply defined than in previous two" (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E22 p. 145). La ricostruzione cronologica proposta dalla studiosa e qui adottata è pienamente condivisibile, pur non essendo supportata da una data precisa, che la stampa purtroppo non reca. Sappiamo solamente che essa compare negli *Indici* di vendita di Giovanni Giacomo De Rossi nella cui stamperia romana viene passata al torchio (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 88 p. 228).

La composizione, che ripropone il celebre episodio evangelico della miracolosa resurrezione di Lazzaro di Betania (Gv 11, 1-44), pare ispirata, ancor prima che a Rembrandt, a un'incisione dello stesso soggetto di Jan Lievens (*Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 50 p. 48). Con quest'ultima, in specie, condivide il particolare orrorifico delle mani del morto che si innalzano dal sepolcro a

simboleggiare il ritorno in vita del cadavere.

La scena tratteggiata dal genovese è ricca di *pathos*: al gesto imperativo del Cristo, da cui promana una luce soprannaturale che lascia intatta la lastra, corrisponde lo stupore degli astanti inturbantati. Questi, al lume di una fiaccola crepitante, osservano con meraviglia il ridestarsi dall'aldilà di Lazzaro, che apre i suoi occhi vitrei e rialza le braccia all'interno del sepolcro. La maestria del Castiglione nel calibrare luci e ombre permette di distinguere appieno i vari piani spaziali e narrativi della vicenda rappresentata e di apprezzare a fondo la meticolosità nella descrizione dei vari elementi presenti, dalle espressioni delle figure alle decorazioni e ai supporti architettonici.

Il risultato finale è fortemente suggestivo, e non stupisce che l'artista abbia cercato di replicarlo in disegno a olio su carta (Windsor, RCIN 903834), in monotipo sia nero (cat. C36) che bianco (Museo Civico di Bassano del Grappa, XXI-603-2671, databile agli anni '60) e che lo stesso Salvatore Castiglione ne abbia dato una propria versione (Metropolitan Museum di New York, 17.50.17-43).



Rembrandt Van Rijn, *Resurrezione di Lazzaro*, 1642, acquaforte, Torino, Gal. Sabauda 3047



In alto: Jan Lievens, *Resurrezione di Lazzaro*, 1631 ca, acquaforte e puntasecca, 355x 297 mm, Londra, British Museum, D.8.70  
In basso: Salvatore Castiglione, *Resurrezione di Lazzaro*, 1645, acquaforte, 110x181 mm, New York, MET, 17.50.17-43



Giovanni Benedetto Castiglione, *Resurrezione di Lazzaro*, 1660 ca, olio marrone e bianco su carta, 295x404 mm, Windsor, RCIN 903834





-81 CASTRE DE GEORGES - 8

### C36. *La resurrezione di Lazzaro*

Seconda metà- Fine degli anni Quaranta  
del XVII secolo

Monotipo firmato sul sarcofago: <<  
CASTILIONE F>>

205x280 mm

Vienna, Albertina, It. III, 15, p. 23

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 4 p. 41;  
Calabi 1923, cat. 17; *Id.* 1925, cat. 20; Delogu  
1928, p. 35; Calabi 1930, cat. 2L; *Giovanni  
Benedetto Castiglione* 1971, cat. M5a p. 151;  
Welsh Reed 1980, cat. 8 pp. 72-73; Minonzio  
1982, cat. 6; Bellini 1985, cat. 122; G. Dillon in  
*// Genio* 1990, cat. 97 p. 241.

Quello in esame è uno dei cinque  
monotipi che Bartsch studia nella  
collezione dell'arciduca Alberto Sachsen-  
Teschen e che egli paragona, per la  
peculiarità, a risultati raggiungibili con la  
tecnica dell'acquaforte (G. Dillon in *//  
Genio* 1990, cat. 97 p. 241).

Il suggestivo notturno è una variante della  
celebre acquaforte che chiude il periodo  
più prettamente rembrandtiano del  
Castiglione (cat. C35).

Se si osserva la scena, si notano alcuni  
cambiamenti notevoli, come la posizione  
della figura di Cristo, qua posta di spalle a  
sinistra. Gesù è nettamente vicino al  
gruppo degli astanti, ridotto in unità  
numeriche, e a Lazzaro, il cui volto è  
tagliato dalla conformazione del sepolcro.  
Come ben annota Welsh Reed, oltre alle  
differenze compositive, il monotipo si  
caratterizza per l'uso di punte di legno, di  
cui l'autore si è servito per ottenere un  
segno filamentoso, e dei polpastrelli delle  
dita (Welsh Reed 1980, cat. 8 pp. 72-73).

Il genovese ha, infatti, impiegato  
quest'ultime per pulire la lastra di rame,  
ottenendo quel coinvolgente effetto  
finale con i grigi del fondo e le superfici  
architettoniche su cui la luce sembra  
baluginare incantevolmente.





### C37. *La fuga in Egitto*

Fine degli anni Quaranta

Monotipo

217x302 mm

Vienna, Albertina DG2003/339

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 3 p. 41; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, fig. M10b p. 154 e 152 con bibliografia precedente; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 66 p. 209 con bibliografia precedente.

Questo su fondo bianco è uno dei cinque monotipi catalogati dal Bartsch nella collezione dell'arciduca Alberto Sachsen-Teschen (Bartsch 1821, XXI, cat. 3 p. 41). Si tratta di una riproposizione con poche varianti della più celebre acquaforte di qualche anno prima (cat. C6) alla cui scheda si rimanda per un approfondimento sul soggetto rappresentato.

L'opera in esame si discosta dal modello, ripreso in controparte, non solo per il trattamento più pittorico, frutto della differente tecnica utilizzata, ma anche per l'assenza degli angeli sulla palma e per la presenza dell'Orientale con ombrello e suo probabile seguito che sostituiscono i pastori in cui la Sacra Famiglia incappa nell'acquaforte. Questa aggiunta, insieme al pittoricismo tipico del monotipo su fondo bianco, sortisce un effetto peculiare, quasi da atmosfera trasognata.



### **C38-C43. Sei piccole scene**

Seconda metà-Fine degli anni Quaranta del XVII secolo

*C38: Due pastori, due alberi e un gregge di pecore*

Acquaforse

25x149 mm

Windsor, RCIN 830478

*C39: Bagagli con animali*

Acquaforse

25x147 mm

Windsor, RCIN 830479

*C40: Due uomini a piedi e uno a cavallo che conducono una mandria*

Acquaforse

22x145 mm

Windsor, RCIN 830480

*C41: Due uomini conducono un mulo dietro un gregge di pecore*

Acquaforse

28x147 mm

Windsor, RCIN 830481

*C42: Una mucca, quattro figure e pecore in un paesaggio*

Acquaforse

21x127 mm

Windsor, RCIN 839482

*C43: Un uomo a cavallo seguito da un uomo a piedi mentre conducono il bestiame*

Acquaforse

25x149 mm

Windsor, RCIN 830483

metà e la fine degli anni Quaranta del XVII secolo.

La citata presenza nel foglio di Parigi e lo stile vicino agli *essais dei pointe* della suddetta stampa catalogati dal Bartsch (B 63, 64, 65, 67) rendono incontestabile l'autografia.

La datazione proposta anche online è sostenuta, in aggiunta, dalla libera ripresa di modelli di alcuni dipinti coevi: si guardi, ad esempio, per C40 il *Viaggio di Giacobbe* di Palazzo Reale (cat. A17).

Si tratta di sei piccole aquaforti di un formato pressochè omogeneo che sono databili allo stesso periodo delle *Grandi e Piccole Teste* vista la presenza di una di queste nella stampa della Bibliothèque Nationale di Parigi (fig. di confronto in C14-C28), e comunque tra la seconda





## C44. Circe

1650-1651

Acquaforte firmata in basso a destra: << G. BENED.S CASTILIONVS. / GENVENSIS. In Pin>>  
217x302 mm  
New York, The Metropolitan Museum of Art,  
2012.136.324

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 22; Focillon 1930 (ed. 1965), pp. 166, 181; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E23 p. 145; Albricci 1973, p. 40; *Stampe italiane* 1975, cat. 120; *L'opera incisa* 1982, cat. 60; Klibansky-Panofsky-Saxl 1983, p. 365; Suida Manning 1984, pp. 691, 697; Bellini 1985, cat. 22; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 89 pp. 229-230; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 54 p. 50; Zeitler 2004, fig. 10 p. 12; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 29 p. 71 e p. 73; Sganzerla 2014, pp. 102-127; Sabitt 2016, fig. 24 p. 73; *Le invenzioni* 2017, cat. p. 14 p. 41.

L'acquaforte affronta il tema della maga Circe, non più mera rappresentazione del racconto omerico e ovidiano (cfr. paragrafo 2.5), ma vera e propria reinterpretazione in chiave filosofica, ermetica e finanche alchemica (cfr. paragrafo 4.7).

Non è un caso che negli inventari più antichi venga citata come *Melanconia* (Bartsch 1821, XXI, cat. 22), con la quale condivide numerosi aspetti rammentati già da Panofsky (Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, p. 365).

L'identificazione con Circe si deve a Gioconda Albricci (Albricci 1973, p. 40).

A partire dagli studi di Ann Percy (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E23 p. 145), la critica accetta la datazione proposta dell'inizio degli anni Cinquanta. Come giustamente nota la studiosa "the use of Rembrandtesque chiaroscuro is rather tight and dense in comparison to the more diffuse and evocative effects of the etchings of the late forties", ragion per cui l'acquaforte va considerata cronologicamente

successiva agli esemplari più prettamente vicini a Rembrandt (cat. C32, C33 e C35). La stampa è stata definita un "tour de force" tecnico per il raggiungimento di un bilanciamento dei toni e per lo sviluppo in bassorilievo della composizione (Sganzerla 2014, p. 102).

Il segno è netto e deciso, le forme si sono fatte più consistenti, i contorni più definiti e il buio delle opere precedenti è stato trasformato nella fitta boscaglia sulla destra o nell'ombra intorno alla maga.

Dal punto di vista compositivo, Anita Viola Sganzerla associa questa incisione a quella del *Diogene cerca l'uomo* per la disposizione degli elementi principali (animali da un lato, figure umane dall'altro), l'isolamento dei protagonisti, identificati ognuno da un attributo e vestiti entrambi esoticamente, e infine per la comune presenza di rovine e animali (*ivi*, pp. 108-109).

Sulla base di considerazioni di ordine stilistico è stato possibile datare allo stesso periodo la tela del Museo Poldi Pezzoli di Milano (cat. A31), con cui la stampa si apparenta, e un disegno a Darmstad (cat. B67), che la Percy ritiene preparatorio per questa incisione (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 70 p. 98).

I simboli a carattere astrologico sul libro, così come i segni a terra che rimandano al cerchio magico tracciato dall'incantatrice e i particolari animali quali il pavone e il cervo, sono tutti elementi che permettono di leggere la scena ben oltre il racconto mitico e di collocarla in una dimensione ermetica e a carattere alchemico (cfr. Lavaggi 2001 e approfonditamente paragrafo 4.7).

La presenza di un cappello piumato in primo piano, spesso presente nelle opere del Nostro e associato da Lauro Magnani alla descrizione del Ripa del "Contento" (Magnani 2003c, p. 146), potrebbe rafforzare l'idea che Castiglione rifletta in



prima persona sui significati allusivi della stampa (Sganzerla 2014, p. 107). La Sganzerla ammette a riguardo: “in virtue of their richness in cultural references [...] Castiglione’s etchings seem to challenge the beholder’s own wit and erudition” (*ivi*, p. 131).



## C45. *L'entrata degli animali nell'arca*

1650 ca

Acquaforte firmata in basso a sinistra: << CASTILIONE/ GEIEP >

204x400 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art, 2018.672

Bibliografia: Bartsch 1821, XXI, cat. 1; Focillon 1930 (ed. 1965), pp. 160, 170; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. E24 p. 145; *Stampe italiane* 1975, cat. 121; *L'opera incisa* 1982, cat. 61; Bellini 1985, cat. 1; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 90 pp. 230-231; *Genoa: Drawings and Prints* 1996, cat. 55 p. 51; Zeitler 2004, fig. 6 p. 7; *Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 33 p. 76 e p. 73; *Le invenzioni* 2017, cat. 16 p. 43; J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 47 pp. 192-197.

Dal punto di vista stilistico, la stampa in esame si avvicina alla *Circe* (cat. C44), con la quale condivide il medesimo trattamento di segni e di contrasti tra luce e ombre.

Soggetto tra i più frequentati dall'artista, l'episodio biblico è narrato con un tono "maturo e grandioso" (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 90 pp. 230-231) che permette di dislocare su una movimentata diagonale l'entrata degli animali nella lontana arca, in corrispondenza della quale appare il Patriarca Noè con la famiglia.

La scena si sviluppa dal buio della foresta, realizzato con un reticolo di linee e una regia sapiente nella resa dei piani di oscurità che scandiscono i livelli spaziali, alla piena luce dell'imbarcazione in lontananza sulla sinistra.

La composizione fa perno intorno alla figura del cavallo al centro, che spicca per il biancore del foglio, risultato di una lastra non incisa, se non minimamente.

Si respira, come nota Focillon, "una certa aria di grandezza e di mistero" (Focillon 1930, ed. 1965, p. 170).

Standing ritiene che questa stampa sia accompagnata dalla *Natività con il Padre Eterno e Angeli* (cat. C7), che ha le stesse dimensioni e che quindi andrebbe datata anch'ella alla fine del secondo soggiorno romano, intorno al 1650 (*Castiglione Lost Genius* 2013, cat. 33 p. 76 e p. 73).

Jonathan Bober propone di anticipare la datazione dell'acquaforte in esame alla fine degli anni Quaranta (J. Bober in *A Superb Baroque* 2020, cat. 47 pp. 192-197).

Il soggetto è riproposto con varianti in un monotipo su fondo nero che per motivi stilistici (la libertà e la flagranza del segno) in questa sede riteniamo più tardo di questa versione (New York, The Metropolitan Museum of Art, 36.55.1)



Giovanni Benedetto Castiglione, *Noè e gli animali entrano nell'Arca*, 1650-1655 ca, monotipo, 24,6x35,3 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 36.55.1)





## C46. *Bestiame che guarda un fiume*

1650 ca

Monotipo

205x,314 mm

Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Bibliografia: Calabi 1923, cat. 14 pp. 248-249 e p. 247; Delogu 1028, cat. 15 p. 54; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. M6 p. 152 con bibliografia precedente.

Questo monotipo su fondo nero a tema bucolico è datato dalla Percy alla fine degli anni Quaranta, in concomitanza con la *Natività* dell'Albertina (It. III, 15, p. 21). Tuttavia, la datazione di quest'ultima è stata, per motivi stilistici, avanzata di qualche anno (cfr. G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 98 p. 242 cui si rimanda per la bibliografia), al pieno del sesto decennio. Agli occhi di chi scrive sembra opportuno che la stampa in esame sia successiva agli esemplari in monotipo su fondo nero finora analizzati e di poco precedente alla *Natività* dell'Albertina.

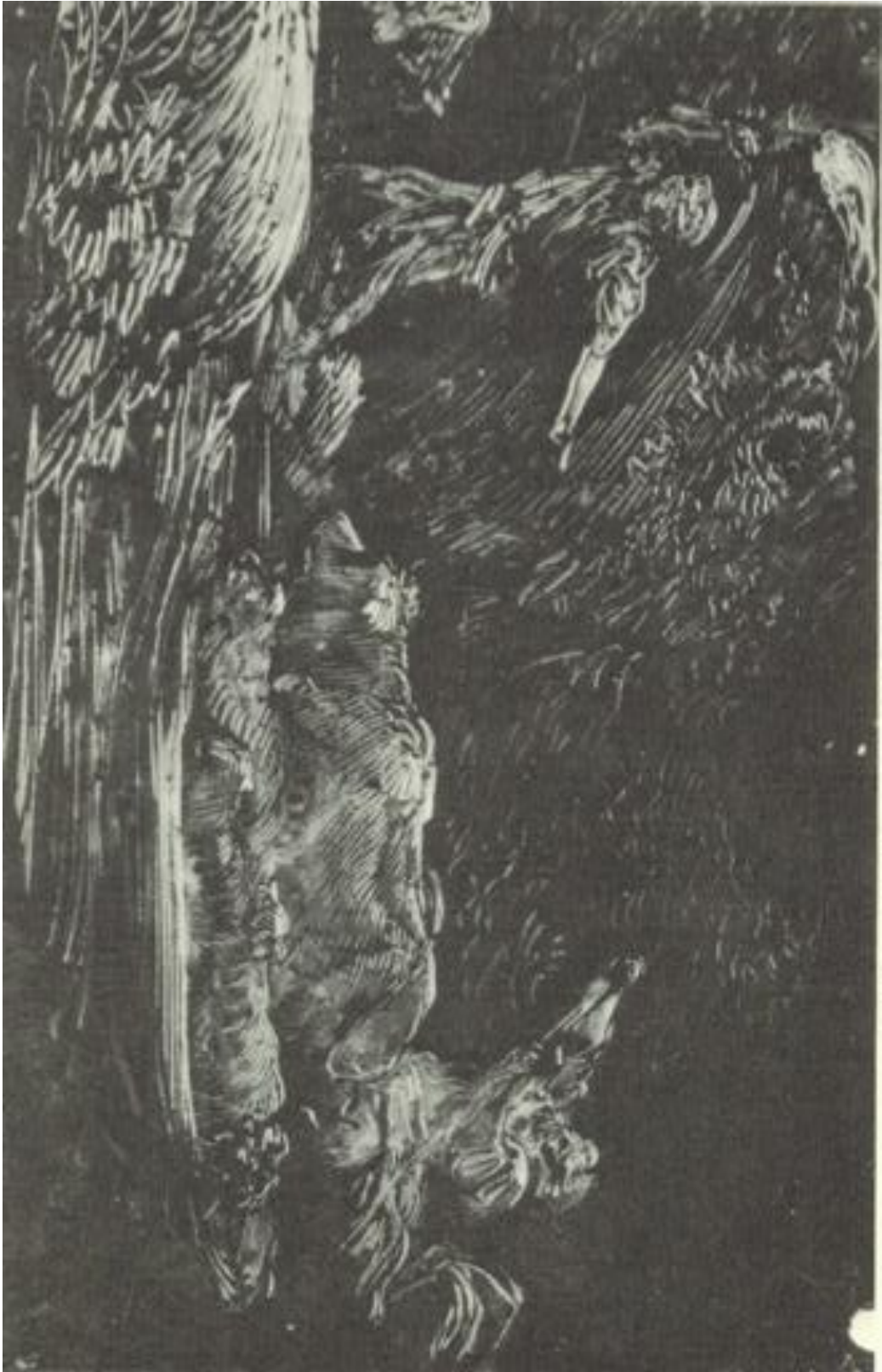
Potremmo ipoteticamente proporre che essa sia stata realizzata tra le ultime incisioni del secondo soggiorno romano o tra le prime del rientro a Genova.

Il segno è molto più libero e netto rispetto alla *Resurrezione di Lazzaro* (cat. C36): ne consegue che le figure siano rese con maggiore fisicità, laddove nell'esempio appena citato esse sono mangiate dal buio e realizzate con linee filamentose e nervose. D'altra parte, la libertà esecutiva non raggiunge i livelli della *Natività* dell'istituto austriaco, per cui il monotipo proposto sembrerebbe porsi a metà strada tra le due soluzioni stilistiche e quindi collocabile cronologicamente tra gli esempi appena rammentati.



Giovanni Benedetto Castiglione, *Natività*, VI decennio del XVII secolo, monotipo, 356x248 mm, Vienna, Albertina (It. III, 15, p. 21)







## C47. *Allegoria dell'Eucaristia*

1650 ca

Monotipo

490x695 mm

Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe,  
inv. 119 bis st. sc.

Bibliografia: Calabi 1923, cat. 2; *Id.* 1925, cat. 2; *Id.* 1930, cat. 2; *Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, fig. M10d p. 154 e p. 152; *Stampe italiane* 1975, cat. 118; Minonzo 1982, cat. 18; Bellini 1985, cat. 134; G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 103 p. 247; Magnani 1990, fig. 328 p. 269.

Si tratta del più grande monotipo mai realizzato dal Castiglione, apparentemente una seconda prova (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, fig. M10d p. 154 e p. 152; Minonzo 1982, cat. 18) del migliore tra quelli incisi su fondo bianco.

La stampa riprende fedelmente un disegno del Grechetto databile allo stesso giro d'anni e oggi a Monaco di Baviera (cat. B61).

Quest'ultimo "riechieggia in chiave grandiosamente barocca le composizioni classicizzanti di Poussin della fine del quinto decennio" (G. Dillon in *Il Genio* 1990, cat. 103 p. 247).

Come sottolineato da Ann Percy in relazione al disegno a olio di Monaco, il soggetto non è una trasposizione dall'episodio evangelico in cui Cristo istituisce l'Eucaristia, ma una rappresentazione allegorica in cui la figura di Dio Padre supportata da putti e la croce sostenuta da angeli si manifestano di fronte a un tempio pagano. (*Giovanni Benedetto Castiglione* 1971, cat. 20 p. 72) Di conseguenza, Cristo sta istituendo il Sacramento mentre gli Apostoli reagiscono atterriti alla visione.



## Appendice documentaria<sup>1</sup>

### 1. Grechetto a Roma

#### 1.1. Carte del processo del 1635 a Tommaso Dovini<sup>2</sup>

Archivio di Stato di Roma (ASR), Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, 22 marzo 1635 e giorni seguenti, ff. 894-1007

894r:

*Die 20 februarius 1635*

*Jo. Bapta Greppus filius Petri Januens*

*Ad Populum [...]*

Deve sapere si come hieri verso le 18 hore  
in circa dopo haver pranzato me ne uscij  
fori di casa per andare un poco a spasso  
Verso il Corso; quando arrivai in quella  
Cantonata dove sta il fruttarolo incontro  
al palazzo de'Capponi fui assaltato  
da uno mascherato da todescho, che non conobbi  
Chi fusse; perche aveva una maschera  
in viso, una barba posticcia bianca lunga  
et con capigliatura similmente posticcia negra  
Di giusta statura, il quale senza dirmi  
Cos'alcuna mi tirò uno colpo con un

894v:

Coltello lungo un palmo, et mezzo in circa

Quando [...] del viso per

sfregiarmi, ma come piacque à Dio

Mi arrivò solamente nel labio di sotto dalla

Parte manca, dove [...] restai un poco ferito

Come si puo'l vedere, il che si conosce

Un poco di cicatrice [...]

In labro inferiore à [...] sinistra

---

<sup>1</sup> Dove necessario, sigle e trascrizioni sono state sciolte per una lettura più agevole dei documenti.

<sup>2</sup> Il documento è stato reso noto parzialmente da Bertolotti 1884, pp. 176 e ss. e soprattutto Curti 2003, pp. 141-157 e Vannugli 2003. Recentemente è stato analizzato all'interno della tesi di dottorato di Tiziana Zennaro (Zennaro 2017, I, pp. 75-108) elaborato che, date le difficoltà della situazione emergenziale, non si è stati purtroppo in grado di reperire e consultare. In questa occasione è stato riletto e ritrascritto interamente dall'originale per favorirne la lettura.

[...]et se lo non mi  
Fosse ritratto indietro, et riparatomi con  
Il braccio mi caverebbe tagliato mezo  
Mostaccio; si mise À fuggire verso il  
Popolo, et lo gli corsi dietro, ma no' lo potei  
Arrivare; me ne ritornai poi à casa, et  
presi la spada di mia difesa con animo  
Di [...] quello che haveva procurato  
di assassinar mi; così me ne andai lì nella  
Piazza del popolo; perché lì veddi tre  
Mascherati con vestiti da todeschi, alla quali

895r:

Dissi che si levassero le maschere per vedere  
se vi potevo riconoscere qualche mio  
Malevolo; uno di quelli si levò la maschera  
Subito; se bene non fù quello che mi tirò  
Il colpo, et quelli doi altri, tra i quali facilmente  
vi poteva essere quello, che mi tirò il  
Colpo con il coltello quale si notò da  
Una manica del giuppone, si serrorno  
Dentro una bottega lì al popolo, che  
Non so dire chi ci abiti, ma stà vicino  
À un certo Tavagnino tappezzatore; et  
Così lo me ne tornai indietro; lo per adesso  
Non posso sospettare con nessuno; poiché  
Non posso assicurarmi con verità chi sia  
quello, che mi hà fatto tale affronto.  
Per haver lo più malevoli per causa del mio  
essercitio, essendo lo pittore, mà acciò sappia  
Che questo è negotio premeditato; perche  
hoggi sono otto giorno, che passando lo avanti

895v:

La hostaria del moro al popolo dopo pranzo  
Che ero mascherato a cavallo, certi che  
Stavano alle finestre dell'istessa hostaria  
Mascherati cioè uno da Todescho, et gli altri  
Non mi ricordo come fossero mascherati  
Quell'vestito da Tedesco nel passare  
Che lo feci mi disse: ecco lì quell' Ceccho  
Fottuto, lo conosco; ma lo senza replicare  
Seguitai il mio viaggio; si [...]

Mascherati, che erano [...] quel giorno nella  
Detta hostaria; [...] ; affinché

À [...] sempre [...]  
Sia [...] in ogni miglior [...]

898r:

[...]Relationum Barb. Anni 1635  
Die Jovis 22 martiis 1635  
Jo. Baptam Petri Greppi Romanus vulneratus in  
tibia dextera [...] aparte [...]  
[...] vulneribus [...] plumbei en  
[...] A periculo [...], et  
[...] ad Populo

Die 22 martiis 1635 [...], et [...]

Jo. Bapta filius Petri Greppi Romanus  
In domo [...] habitationis sibi Rome  
[...] Ad populum vulneratus in tibia  
Dextera prope [...]inferiori ut [...]

898v:

Videre non [...]  
Int: a quanto tempore [...]  
Rt: io mi trovassi in [...] gamba  
dritta, [...]ferite fatte  
[...] di fuori nella ligatura  
[...] in qua alle tre hore di notte  
Int: quo in loco [...]  
Rt: lo fui ferito nella strada dritta de  
[...] la [...] dell'ora poco lontana  
Da casa mia con una botta o d'archibugio  
O terzarolo [...], che mi fu sparato  
Nel ritornare a casa mia  
Int: a quo [...] fuerit [...]  
huc [...], et ob  
Quam causam

899r:

Rt: L'archibugiata [...] fu  
[...]Me da Tomaso Dovini Romano  
Pittore habitante al Leoncino vicino alla  
strada della Croce, il quale mi tirò dal can-  
tone della Chiesa di Sant'Orsola dove lui  
Stava fermo aspettandomi che lo tornasse  
À casa, et [...]  
Fra di noi se qualchuno [...] origine in quanto  
[...] De hora racconterò a Vossia.

Sappia che trè anni sono in che praticando detto Tomasso  
Con un tale Andrea Sacchi Pittore Valent' homo  
con il quale cominciai pure io a praticare  
Et poichè il detto Tomasso vedeva che il d. Andrea mi face-  
va più carezze, che non faceva a lui comin-  
ciò a pigliarmi odio [...], et andava dicendo  
Pubblicamente male di me con detto Andrea, et con  
Altri miei amici ad effetto che il detto Andrea non  
Praticasse più con me, et quando era con me

899v:

Me mi diceva male del detto Andrea  
[...] pratica, et il suo fine non  
Teneva ad altro che esser solo a tener la prati-  
ca di d. Andrea, et perché vedde che con tutta la sua  
Zizzania Andrea, et lo continuammo la pratica  
Si allontanano dalla pratica di detto Andrea et -  
Va à me grosso che il d. Andrea haveva  
Conosciuto la sua malignità l'aborriva  
Che duo un anno in ca.  
Che quando ce li [...] gli parlasse [...]  
Per forza uno altro. Venendo il Carnevale di  
Quell'anno lo recitai in una Commedia fatta  
Da diversi Pittori amici nella strada de Greci  
In casa del Sig. Soderini, dove feci la parte  
Del franzese, che dissi alcune facetie come  
Sogliono fare li commedianti senza nominare  
E cognominare persona alcuna, et parti-  
colarmente dissi: ci è uno che si delecta tagliare  
li panni a dosso all'altro, taglia et retaglia  
Et non fa niente, et perché il sudd. Tomasso fu

900r:

Fù a sentire detta commedia, et pigliò  
Per se dette parole, come lo in effetti li havevo dette  
Per lui sotto facetia, et mi andò tanto più grasso  
Di stomaco, che finalmente me l'ha dimostrato  
Nel tempo di carnevale prossimo passato in  
Uno de quali giorni lui si mascherò da Todescho  
Et mi appostò nella Cantonata de rencontro  
La casa di Amerigo Cappone, et vedendomi uscir  
Di casa m si fece incontro ce lo lo conobbi  
Benissimo alla statura, et all'occhio negro  
Che si vedeva dentro alla maschera, il quale  
Caccio mano ad un coltello che haveva dentro  
La manica del braccio manco ò dritto salvo  
Il vero, che dico fecer l'haveva nella manica



Del braccio dritto perché lui è solito andare  
Per il più ammantato alla mancina, et  
Con d. Coltello che era longo un palmo, et mezzo  
In circa mi tirò una botta di taglio verso  
La faccia per sfregiarmi, che se bene lo cercai  
Salvarmi dubitando mi volesse sbruffare mi

900v:

Mi colse un poco nel labro di sotto dalla parte  
Manca dove mi ferì, et ne diedi del tutto rela-  
tione nel Tribunale di Mons. Ill. Governatore  
Che fu notato Gio. Guillamo, con il quale restai  
In appuntamento di condurli li testimoni per save-  
re il ca-, ma per mia prigritia non li condussi  
Et mi soviene che per coprirsi la sua capigliatura  
Alla franzese si mise una capigliaia longa  
Da diavolo benché andasse vestito da Todescho  
Che credo che il vestito gli prestasse uno  
Che sta in strada de condotti di rencontro  
La fontana, che il giorno seguente si  
Fece prestare pure dal medesimo un vestito  
Alla franzese, et si maschero con un altro  
Suo compagno da facchino chiamato per soprannome  
Galliego Pittore che habita con lui  
Nella qual mascherata di franzese, e di facchino  
Il sud. Tomasso vestito da facchino portava  
Una pignatta piena di color turchino con  
Un pennello, et dietro alla schiena un cartello nel

901r:

Nel quale si leggeva: Non si da più bianco,  
Ma di turchino, et Galliego mascherato da fran-  
zese portava il mio ritratto in una tela  
Dipintori con la spada al fianco, et quando  
Vedeva per il corso altri Pittori pigliava il pennello  
In polvere di color turchino, et lo dava nel mio  
Ritratto dicendo: Non si da più di bianco ma  
Di turchino, et le d. dimostrationi andavano  
Facendo pubblicamente per il corso per dar la burla  
À me di una sala che lo depinsi in casa dell'Em.  
Sig. Cardinal Crescentio di tre figurine, che  
Per dar gusto al Sig. Conte Crescentio fratello del  
Sig. Cardinale le disfecì, et in cambio di darli  
Il bianco gli diedi il turchino con intentione  
Pur di rifarle a gusto suo, et accortosi che lo face-  
vo poco cono di queste sue bagatelle, hieri  
Su le 23 hore, et mezza quando lo in carrozza

Con il Sig. Agostino Tassi, Petruccio Mozzaggio  
Et un altro giovane chiamato Antonio lo veddi  
Il sud. Tomasso su per la strada del babuino vicino à

901v:

Vicino a strada vittoria, si turbo vedendomi  
Et lo mi levai dalla portiera mi tirai un poco  
Indietro per non vederlo, ma mi fu riferito dalli  
Sud. Antonio et Petruccio, che viddero d. Tomasso mor-  
Dicasse il suo dito, seguitassimo il nostro viag-  
Gio, et in casa del Sig. Agostino smontassimo  
Di carrozza dove mi trattenni sino alle  
Tre hore di notte circa, di dove poi partito  
In compagnia di detto Antonio, et del cocchiere del  
Sig. Agostino, che mel diede per accompagnar-  
Mi fino a casa accio non mi succedesse  
Male alcuno per l'imicitia et il cenno  
Di mordicarsi il deto che sapeva passava,  
Et esser passato tra il sud. Tomasso, et me,  
Dal qual Tomasso nel ritornare che feci a casa  
In mezzo alli sud.tti fu da lui sparato una  
Archibugiata o terzarolata dal cantone  
Della Chiesa di Sant'Orsola, et mi colse  
Nella gamba dritta nella ligatura della ligaccia

902r:

Ligaccia come ho detto di sopra et V.S. puol vedere  
La sotto calzetta di tela bianca, et la calzetta  
Di seta negra nelle quali si vedono doi busci  
Et nella ligaccia di taffettano negro fatta  
À rota si vede esser quasi tutta abbrugiata  
Et perforata  
Qua [...] esse perforata [...] forarmi  
Or [...] ab alio, alio [...] Murire alio, in Corso [...] nella  
[...] Coloris nigri  
factus modus [...] esse combusta in  
Et foratus, [...] ut  
[...] Plumbeis en [...] La qual botta d. Tomasso  
Me la tiro da traditore [...] et  
Postosi in quel cantone in [...] per la causa  
sud., et lo conobbi benissimo d. Tomasso che lo veddi  
Fermo in d. Cantone che sebene non portavo lume  
Per il lume della luna, benché poco, lo conobbi et

902v:

Et raffigurai benissimo perché lo veddi anco da vicino  
 Che fu quando lo soprij di otto passi lontano  
 In circa lo cercai di allontanarmi, et gli guar-  
 davo per non perdermelo con li occhi, et accio  
 Non mi offendesse veddi fare il foco nel focone  
 Et nel istesso tempo mi sentij coglier la  
 Botta sud. figij verso casa mia, et cascai  
 In terra poco lontano dalla botta, che mi  
 Pigliorno li sud. che mi accompagnavano  
 Corsero anco delli vicini al mio strido  
 Che feci, et mi condussero qui in casa dove  
 Fui medicato, et messo in questo letto dove  
 Hora mi ritrovo, et questa mattina  
 Essendo venuto a vedermi mio padre chiama-  
 To Pietro Greppi quale habita da se ha trova-  
 To nel buccio della chiave in d. mia porta  
 Questa [...] che hora consegno a V. S.  
 scritta con il lapis rosso da pittore  
 Con tre maniscule che dice: In Parte à fare  
 Recomedie, ce cosi se fano ri spolveri de rivagi

903r:

Rivagi de Giacobe ringua infame[...]tens  
 In manibus me cartulas bambacionas  
 [...] Palmi, et altra [...]  
 Seu dignitor. seu [...] ad unus pictoris  
 Rubei in tribus [...] factis  
 literis maiusculis incipiens In Parte, et  
 Finiens Infame, et penes me [...] et mi  
 [...] fine, et  
 [...] Et sequestro d.a<sup>3</sup> anzi mio  
 Padre credendosi fosse una cit.e l'ha mostra-  
 Ta à mons. Giuseppe spetiale nostro vici-  
 No, et poi l'ha portata à me, la quale  
 Vista tengo che questa sia stata scritta  
 Da lo d. Tomasso ò veramente da Galliego suo com-  
 pagno perche non mi pare sia mano di d. Tomasso  
 Et in esplicazione del contenuto in d.a po-  
 Sappia V. S. che in quell'istessa commedia fatta  
 In casa del Soderino facetiosamente dissi anco  
 Che lo facevo un spolvero per fare li viaggi  
 Di Giacobe, et questo lo dissi perche ci era nella d.a

---

<sup>3</sup> Per facilitare la comprensione del testo cfr. Curti 2003, nota 65 p. 153: "c'è il pezzo di carta allegato, con constatazione in latino, in corsivo con inchiostro nero "originale trovato ed esibito da Gio.Batta Vittoria": la scritta è in maiuscolo e in rosso "INPARTE A FARE RE COMEDIE/ CHE COSCI SE FANO RI SPORVERI/ DE RI (L cancellata) VAGI DI GIACOBE RINGUA/ INFAME".

903v:

D.a commedia a sentir recitare un tal Bened.  
Genovese Pittore che al presente si ritrova in Napoli  
Da dieci giorni in qua il quale dipingeva  
Spesso li viaggi di Giacobbe, et perche d. Tomasso  
Per mostrare che d.a archibugiata non mel'habbia  
Tirata lui, ha fatto fintione di d. Cartello, et  
Messomelo alla porta di casa accio lo dia la  
Colpa di d.a archibugiata al d. Bened., non  
Sapendo [...] lui si ritrova in Napoli  
Il qual Bened. in modo alcuno non puol  
Essere stato perche si ritrova in Napoli prima che  
Partisse mi parlo, non ha mostrato mai  
Disgusto alcuno di quella facetia che dissi  
Per lui nella sud. Commedia, et perche conobbi  
Effettualmente che s fu d. Tomasso come ho detto di  
sopra.

Int: [...] quibus vestimentis [...]

Rt: D. Tomasso portava in testa il cappello di feltro  
Negro grande che ordinariamente suol portare  
Per Roma di giorno, et portava un ferraiuolo che mi

904r:

Mi pare di color moschio, che l'ho visto  
Portare di giorno qualche volta a suo padre  
Chiamato Marco Venetiano, d. Tomasso hieri  
Sera quando mi [...] dal cantone dove sta-  
Va fermo mi tiro poco lontano, da d.o canto-  
Ne dove mi stava aspettando [...]samente  
Int: [...]natus, et [...] quibus, et  
Aliquo alio genere [...] ultra  
[...]Terzaribus  
Rt: Io veddi Tomasso che era solo quando mi tiro dett.  
Archibugiata, et mi pare che portasse anco  
La spada sotto oltre al terzarolo o nel  
[...], et potrebbe essere che fosse stato con  
Altri accompagnato poi che nella piazza  
Del Popolo veddi doi ò tre homini salvo il  
vero, che non conobbi chi fossero ne veddi se

Int: [...] contra d. Thomas  
Depredictis [...]

904v:

Rt: [...] contro d. Tomasso et fu istanza  
[...]

*Die d.a Jovis 22 Martiis 1635*

*[...] Valentino Pellegrini*

*Nus [...] solita habi-*

*Tationis [...]*

*Antonius Pastorius filius Heronimi Romanus*

*[...]Fuit*

Rt:

Sopra l'archibugiata che [...]

Sera a Gio. Batta Greppi Pittore Romano

Int:[...], tempore

Et [...] Jo. Baptam

[...]

Facti [...], et [...]

Rt: lo ero con d. Gio. Batta quando heri sera

Gli fù tirato l'archibugiata, et hora raccon-

905r:

Terò [...] fatto al fatto, et qual

Tanto che lo [...] da capo

[...] Carnevale passato il d, Gio. Batta

Racconto in casa del sig. Cavallier Agostino

Tassi dove forse et anco[...], che

Una persona mascherata da Todescho gli have-

va tirato una botta con un cortello per

Sfregiarlo; hieri poi andando ambe noi

In carrozza con il sud. sig. Cavallier Tassi

[...] Avanti al cantone di strada

Vittoria al sig. Gio Batta mennando verso un

Giovane Pittore chiamato Tomasso che se gli dice

Il Caravaggino che stava su nel mezzo del d. Cantone

Presso Strada Vittoria [...] che quello che Tomasso

Per quanto egli credeva, et haveva [...]

Era stato che di Carnevale mascherato come

Todescho gli haveva tirato per sfregiarlo, il

Qual Tomasso [...] che haveva la spada sotto

guardava, et [...] nostra carrozza

905v:

[...] Egli in compagnia di doi o tre altri

[...] Dopo che [...] tornati a casa del sig.

Cavalliero con Franc. Lauri parimenti pittore

Che il sig. Agostino lo piglio in carrozza per

Strada, che stava in casa di una certa donna

Che non gli so il nome ci trattenessimo li in

Casa del sg. Cavallier fino alle tre hore di

notte, et volendosene Gio. Batta tornare

A casa sua, il sign. Cavalliero disse à me, et  
sign. Franc., et al Cavalliero che andassimo ad accom-  
pagnarlo [...]

Che parlavano con d. Tomasso, come partendo  
Tutti quattro noi traversassimo la piazza del  
Popolo dalla casa del sig. Cavalliero che essi  
[...] Fino alla loro strada che [...]  
Ripetta, et [...] per entrare [...]

Nella quale è la casa del d. Gio. Batta, giunti  
Sulla cantonata di Sant'Orsola fu tirato l'archi-  
bugiata che colse à Gio. Batta, et cadde in ter-  
ra, et lo voltatomi veddi uno fuggire che nem-  
meno

905bisr:

Meno portava [...], che [...]  
Era ò terzarolo, ò archibugio corto et correva  
Verso la cantonata che va al babuino, noi all'hora  
Cioè Franc.o, il cocchieri et lo, et il pizzicarolo  
Che sta inanti S. Orsola avanti alla  
Del quale cadde d. Gio. Batta, lo pighigliammo  
Nelle braccia [...] fino à casa sua, dove  
spogliato, et messo in letto veddi che era ferito  
Nella ligatura della ligaccia della gamba  
dritta e doi ferite pentranti dentro, et  
Tonde una poco discosta dall'altra, et  
Fu mandato a chiamare il Cerugico dal quale  
Fu medicato, et poi me ne tornai alla casa  
Del sig. Cavalliero che potevano essere tra le  
Quattro ò cinque hore di notte; Quando poi à  
Chi hà stato quello che tiro dett'archibugiata  
lo non posso dirlo perche non lo veddi in  
faccia, che quando mi voltai egli gia fuggiva  
Come ho detto, ma [...] che alla statura, et grandezza  
Che dell'istessa del sopradd. Tomasso

905bisv:

Int: [...] Baptam  
[...] Solus [...]  
Rt: Colui che fuggi fù solo ma[...] che [...] altri  
In sua compagnia che [...] intorno  
Int: et [...] habere dicat in vere  
Nec ne [...] Jo. Bapta  
[...] non fuisse ab ipso benecognitus  
Quia [...], et  
[...] quia fuit;  
[...] Jo. Bapta vulnerato



Melius [...] cognosci ab  
Rt: E' vero che haveva la luna, et la notte hier sera  
Era chiara, et se lo [...] colui [...] faceva  
Haverei [...] di Gio. Batta non  
Mi [...] il che conoscesse perche  
[...] Haveva andava guardando et  
Il che non faccio lo che la botta mi giunse al  
Improvviso che questi mi [...] et, nel voltarmi  
Indietro lui haveva voltato faccia, et  
se ne fuggiva.

906r:

Int: Quo in loco in [...] inhabitet  
Rt: Sig. [...] Che habita al Leoncino vicino  
Alla strada della Croce [...] in Roma alla  
Del qual luogo detto homo doppo haver tirato  
La botta se ne fuggi che è [...] strada  
Del babuino  
Int: Inferit [...] te  
[...] Citis inter [...] Thomas et Jo. Baptam  
Rt: Ho sentito dire non solo dall'istesso Gio. Batta ma  
D'altri ch'in casa del Sign. Cavalliero, che  
È Tomasso passava  
In qua, et particolarmente [...] di certe parole  
Dette dal sig. Gio. Batta nel recitar nella  
Commedia, ma di queste cose lo non ne sono  
Informato più di tanto.

906v:

*Die Veneris 23 Martiis 1635*  
*Per Ill. Mons. et Valentinus Pellegrinus Inter presente, et*  
*[...] In fere D. A. C. In*  
*Loco [...] examinis.*  
*Thomas Duinus filius Marci Romanus mi delato*  
*[...] Venetianis dicens*  
Int: Cuius fit exercitiis, et professionis [...]  
Rt: il mio esercizio è di Pittore, che dipingo in casa  
mia, et insegno ancora a qualche giovane.  
Int: a quo[...] arte pictorica diduerit  
Rt: Il mio maestro è stato il Sig. Cavallier Giovanni  
Lanfranco  
Int: In amicitia, et conversationis habuerit cum  
Aliis pictoribus et quibus  
Rt: [...] lo ho avuto amicitia di altri Pittori, et  
Particolarmente del Sig. Andrea Sacchi con occasione  
Che andavo all'Accademia li in casa sua, et  
Essendo lo giovane et lui maestro

Provetto gli demandavo spesso parere et

907r:

Et consiglio nelle cose della professione.

Int: An alii discipuli seu juvenes ad discendam picturam  
Artem ad domum d. Andrea Sacchi accederent, et eam illo  
De ead. tempore [...] ]

At: Nel tempo che lo praticavo, et andava alla schola  
Del Sig. Andrea Sacchi ci andavano, et praticava-  
no ancora altri giovani, et particolarmente  
Antonio Chiusano et Francesco Vestri parimente  
pittori.

[...] da certo tempo in qua lo abbia lasciato  
Di frequentare più la schola del Sig. Sacchi poiche  
Mi accorsi che non pareva che lui avesse  
Più [...] d'esser visto dipingere.

Int: De quo tempore frequentaret scholam  
Sacchi, et a quanto tempore utra illius conver-  
sationes [...]

At: Saranno tre o quattro anni [...] d.o saranno  
Tre anni, [...] che lo tralascia d'andare  
Frequentemente come fu [...] prima ella schola, et  
Accademia de Sig. Sacchi, et quando lo lasciai  
Entro a praticare con il Sacchi per imparare da

907v:

Da lui Gio. Batta Greppi mio amico che lui  
lavorava, et dipingeva entro il giorno li con  
Il Sig. Sacchi, ma lo non mi ci trattenevo  
Ma andavo a dipingere a casa mia.  
[...] il sig. Franc.o Vestri, Gio. Batta Greppi, et lo  
praticavamo assieme, et con occasione si raggionava  
Di pittura, Franc. et lo lodavamo il Sig.  
Sacchi, et cosi a Gio. Batta venne volontà  
Di venir ad imparare ancora da lui, si  
Come ci [...] introductione, non so se per  
Mezzo di altri o da se, ma lo lo vedevo venire  
All'accademia, et in quel tempo lo gia have-  
Vo cominciato a non andare, cosi spesso a casa  
Del sig. Sacchi, ma a lavorare in casa  
Mia, et mi lasciava solamente vedere da  
Lui di tanto in tanto per mostrare qual-  
che cosa che facevo.

Int: Quid fit de [...] Francisco et Jo. Bapta  
Et a quanto tempore utra illius non  
Viderit

908r:

Rt: Ne e bene tanto di Franc.o, quanto di Gio. Batta  
Questo cioè Gio. Batta so che alcuni giorni che fu non  
L'ho visto che [...] volta fu la seconda ò

Terza[...]

Mente non mi [...]

Con Ant. Chiusano [...]

Quanto poi a Franc.o lo veddi martedì ò mer-  
coledì [...] ora l'Ave Maria o poco dopo, che

Lui [...] et lo andavo alla Madonna del

Popolo, et li incontrassimo [...] Strada del Babuino

Int: Ubi inhabiter [...], et

Alicuis, et cuius

Rt: lo habito qui in Roma al Leoncino, cioè nel vicolo

Del Leoncino, nella strada della Croce, che riesce

Nella piazza della Trinita della monti, et la

Casa dove habito è delle moniche di San Silvestro

Et con me non ci sta altri che un Giovane

Spagnolo chiamato Girolamo al quale lo fo le spese

908v:

Spese, et gli insegno di dipingere che perciò un

Gentilomo chiamato Pietro Giovanni Dottor

Aces Spagnolo che tiene cura di lui mi paga

Venti scudi l'anno, eri inoltre pratica anco-

Ra in casa mia un giovane chiamato

Giovanni Toro che viene ad imparar a dipin-

Gere, ma non magna ne alloggia con me

Se bene ne anno il sud. Girolamo dorme

In casa mia che doppo cenato se ne va

A casa dell'Em. Sig. Card. Borgia, dove

Lui dice haver amicizia, et conoscenza

Et ordinariamente parte da casa mia

Tra le doi, et le tre hore.

Int: Quid fit [...] Heronimo

Rt: [...] Girolamo fu preso [...] hier sera

Con me circa la mezza hora di notte mentre

Andavamo alla madonna del Popolo che

lo fù- presi giusto [...] della [...]

Venendo [...] la strada del Babuino

909r:

Int: An tempore [...] captur- alii [...] alicos spes in [...]

Rt: quando lo et Geronimo fossimo presi in compagnia

Nostra ci era Giovanni Toro, che tutti tre

Me andavamo al Popolo.

Int: Qua hora [...] heri de mane, et quo profectus

Fuerit

Rt: Hier mattina che fu giovedì lo mi levai ca le tredici  
hore, che Girolamo venne a bussare a casa  
Et mi sveglio, et quando fui levato andassi-  
mo di compagnia lui, et lo a casa dea Sig.a Cate-  
rina acconciatete per pigliare parte di un  
Habito da monaca di Santa Chiara che me  
[...] et lo portassimo a casa dove l'ho  
[...] Per volermene servire in ritrarlo in  
Un quatro et doppo non uscii più di casa in tutto  
Hier che attesi a lavorare se non hieri sera a  
Per andare al popolo che fui poi preso prigionie  
Int: Ubi facerit [...] sera precedente

909v:

[...] Post. Hora 24 diei mercuriis  
Rt: mercoledì sera passato circa [...] lo, et Girolamo  
Andassimo al Popolo, et ci trattenissimo un poco  
In chiesa, un poco andassimo passeggiando li  
Per la strada del Babuino finche poteva  
Essere un hora, et poco più di notte, che entrassi-  
mo nell'Hostaria di Francesco et Carlo, che stanno  
Su nel Cantone del Vicolo del Leoncino, et  
Ivi ci trattenessimo a cena che inanzi che  
si mettesse in ordine, et finche cenassimo, et  
Dopo trattenutici un poco entro doi hore  
Et mezza in circa vicino alle tre, che ci  
Portassimo, et tornassimo in casa mia  
Che Girollamo non porta certe teste di pesce  
Avanzate mentre cenavano o per dire  
Meglio che mi diede l'hoste per dare al gatto  
Poiche noi non cenassimo se non acciughe  
Bianche con un insalata, et at arrivati che  
Fossimo a casa come ho detto Girollamo lascio  
Le suddette teste, et se ne andò a dormire per quanto

910r:

Quanto lui disse secondo il solito a casa del Sig.  
Card. Borgia, et lo serrato l'uscio di casa,  
Me andai al letto, et in quel mentre sentii  
Sonare le tre hore, et mi levai poi la mattina  
[...] Che lui busso come ho detto alle tredici  
Hore  
Int: an. Fero mercaris tam [...] quam Hieronimus  
[...] et cuius generis [...]  
Inermes  
Rt: Sig. Si che mercoledì sera nell'andare al Popolo

Et quando fui all'hostaria portavo la spada  
Come faccio sempre ogni sera, et pur l'have-  
vo hier sera quando li sbirri mi presero ma  
Girollamo non haveva arme ne hier sera  
Ne il mercoledì sera perche ordinariamente  
La porta, et altri arme che la spada io non  
portavo.

Int: ut [...] fuerit, et [...] quibus  
Moratus fuerit [...] totus mercuriis prefectus  
Ante quam ad [...] Maria de populo et ad

910v:

Et ad ho[...] accederet  
Rt: Giovanni Toro haveva portato prima  
A casa mia un fiasco di vino, et per questo mercole-  
di non uscii di casa a pranzo, et mandai  
Lo spagnolo cioè Girollamo a comprare del pane  
Et del caviale, et cosi feci colatione senza  
Uscir di casa a pranzo, et doppo pranzo cioè fino a  
Sera, conforme a ho detto, la mattina poi del  
Detto mercoledì mi ricordo che uscii forse di casa  
Ma non mi ricordo bene se andai a casa  
Ella Sig.ra Caterina acconciateste per recordar-  
gli che procurasse l'habito da monaca  
Del quale l'havevo pregata ovvero se ne  
Andai a pigliare del gesso nella bottega  
Di m. Antinoro a San Carlo al Corso, che  
In uno delli doi luoghi lo fui quella matti-  
na di mercoledì ma non mi ricordo à  
Quale, et altrove non fui, che me  
Ne tornai a casa, et non uscii più in tutto

911r:

Tutto il giorno.  
Int: An [...] mercaris [...] mane solus vel  
De domo eniverit  
Rt: La sud. Mattina di mercoledì uscii solo di casa  
Et con me non ci venne nessuno, che Girolla-  
mo resto in casa.  
Int: An diebus mercuriis, et Jovis prontis aliqua persona  
Et cuius domus [...] et que [...]  
Rt: In casa mia ieri, et avanti ieri che fumo giovedì  
Et mercoledì non fu nessuno persona in casa mia  
Che lo habbia visto [...] se non Girollamo  
Che sta con me, et Giovanni Toro, che sta  
A dipingere.  
Int: Qua hora in die mercuriis

In cuius domo Joannis Taurus  
Rt: Giovanni Toro secondo che è solito questo  
Mercoledì passato da casa mia tra le  
23 et 24 hore.  
Int: [...] pro nunc examen  
Et [...] ad locum usum reponi

911v:

*Die Sabbati 24 Martiis 1635*

*Per Ill., et Em. Valentinus Pellegrinus*

*[...] Mag. in manhorie solitis*

*Habitis [...] presente et assistente[...]*

*D. L- Pantaleone [...]*

*Josephus filius q. Dialini de Dialinis de Pavia*

*Uti delato finit. Unitatis [...] pt.*

*Fuit*

Int: cuius fit evenitis, et professionis, et quo in loco  
Inhabitet in Roma

Rt: il mio esercizio e' fare il cocchiere et servo al  
Presente il Sig. Agostino Tassi che habita nel  
Fine della strada del corso verso la piazza del  
Popolo proprio dove si dice la mossa de  
Barbari, et l'habito ancora lo.

Int: An fuit nec profumat tamen sua  
[...]fui en mig.

Rt: Penso che NS mi voghia esse per quel che occur-  
se mercoledì sera passata ca le tre hore di  
A Gio. Batta Greppi Pittore.

Int: Quid evenerit d. Jo Bapta et servo, et tota  
Illius facti

912r:

Rt: [...] a ns. come segui il facto et l'archi-  
bugiata che fu tirata al sign. Gio. Batta.

Deve V. S. Sapere che mercoledì al mio solito andai  
a pigliare con la carrozza su le 23 dove vi era  
Il sig. Agostino Tassi che stava nel palazzo  
dell'Em.o Sign. Card. Panfilio in piazza  
navona, dove lavorava a Pittura con altri  
Suoi Giovanni, che simile in Carrozza lui assie-  
Me con Gio. Batta Greppi, Antonio Pastori  
Et Petruccio Bonamico, et li condussi per la strada  
Della Ritonda, et poi al babuino per pigliare  
Francesco Lauro, et mentre fussimo nel cantone  
Di strada Vittoria vicino ad una bettola icon-  
trassimo Tomassino Pittore che stava fermo in



D. Cantone, veddi che quando la Carrozza si  
Avvicino con il suo deto della mano dritta  
O manco [...] verso di essa, et si mor-  
se nel med. deto, seguitai avanti con la Carroz-  
za, et nella strada alli Greci pigliai in Car-  
rozza Francesco Lauro, quale [...] condussi in casa

912v:

In casa del sig. Agostino, andai poi a mi-e  
La Carrozza, et a governare li Cavalli, et poi  
Me ne andai di forza non [...] da fare  
A loro, et trovai che d. sig. Agostino raggi-  
nava li [...] con detti Giovanni, et quando  
Fu vicino alle tre hore di notte il sig. Agostino  
Ordino a me assieme con Fran. Lauro, et  
Antonio Pastore che andassimo ad accompa-  
gnare Gio. Batta sud. a casa sua stante  
Li suspetti che lui haveva, si come in effetti li accom-  
pagnassimo, che quando fussimo vicino al  
Cantone di [...] la lo veddi che d. Can-  
tone vi stava fermo il sig. Tomassino Pittore  
Che quando vide noi si [...] dal Cantone  
Et venne alla volta nostra fece sette  
O otto passi lasciandoci passare avanti, et  
Tirò con un terzarolo una botta d'archi-  
bugiata alla acolta di d. Gio. Batta, che lo  
Veddi il foro quando prese foco la polvere nel  
Focone, intesi lo scasso della rota il tombo  
Della botta, la quale colse al d. Gio. Batta nella

913r:

Nella gamba destra per[...] nella ligatura  
Dalla parte di fuori a canto al genoralio, dove lo  
Fori di doi botti fatti da palle d'archibugiata  
Per la sua botta, et ferite niente d. Gio Batta  
Disse subito al traditore: mi hai assassinato, et  
Fuggi alla volta della pizzicaria che sta li vicino  
Et lo veddi cadere in su la porta della d.a pizzi-  
caria li in strada, et d. Tomassino fatto che  
vedde la botta si mise a fuggire con il terzarolo  
In mano per la piazza del popolo verso il babui-  
no, et lo assieme con li sud. Anto., et Franc.o  
Recondussimo a casa d. Gio Batta Greppi cosi  
Ferito che habita poco lontano da sant'Orsola  
Dove gli fu tirato, fu spogliato, et messo in letto  
Et veddi allhora le ferite che haveva, et cio  
Visto lo me ne tornai a casa con il sig. Ant.

Et così passo il fatto della sud. archibugiata.  
Int: quando cognoverit [...] Thomas Pictore et ser[...]  
Non esset  
Rt: lo conobbi benissimo d. Tomassino che mercoledì sera tiro

913v:

Tiro d.a archibugiata al s. Gio. Batta nel  
Luogo detto di sopra verso le tre hore di notte  
Perche sebene era notte, era però un poco lume  
Di luna, et il Cielo Chiaro, et perché gli stavo  
Vicino lo conobbi benissimo che lo veddi in faccia, et  
La sua cagliara longa, et negra.  
Int: qu- Thomas unus [...] in accessu ad domus  
prefati Jo. Bapta et fero retiment[...]  
Rt: Hio. Batta Greppi, et Anto. andavano in mezzo  
À me che havevo la mano dritta, et a Franc.  
Lauro che stava à mani manca verso  
sant'Orsola, et Gio. Batta haveva la sua  
Mano dritta ad Anto. Quella sera nel ritor-  
Nare alla casa Gio. Batta Greppi.  
Int: an fuit vel [...] encognitare valeat  
Aut infirmatus fit qua de causa d. Io. Bapta  
Suspicaret in accessu fieri ad illius domo eu fero  
Rt: Gio. Batta dubitava che nel ritornare a casa  
Sua per strada non gli fosse fatto qualche  
Incontro da d. Tomassino perche disse li in casa  
Che il cenno che Tomassino haveva fatto con morsicasse

914r:

Morsicasse il deto li nel cantone di strada  
Vittoria mentre era in Carrozza alla portiera  
Verso d. Tomassino li haveva fatto per lui, oltre  
Che anco ho inteso dire da d. Gio. Batta che questo  
Carnevale prossimo passato fusse stato assalta-  
to da d. Tomassino mascherato da Todescho con  
Un coltello longo per sfregiarlo, et per questo temeua  
Di ritornar solo, et però il sig. Agostino gli  
Dava ogni sera la compagnia per ritornare  
A casa.  
Int: An fuit [...] fit aut diei [...]  
Ob quas causas d. Thomas Pictor procuraverit  
In diebus tavanalibus offendere d. Jo. Bapam  
Et modo ill. [...] fuerit, et [...]  
-hieraverit  
Rt: lo so per haver inteso dire li in casa del sig. Agostino  
Che tra d. Tomassino, et Gio. Batta ci passava  
Odio per causa di non so che drigusti passati

Tra di loro con occasione di una Commedia per li quali  
Si vede che adesso gli habbia tirato l'archibugiata

914v:

Bugiata

*[...]et ubi [...]sponte [...]*

*Petrus filius Marini Bonamici Romanus puer anno-  
duodecim [...] qui abig. [...]*

*Int. ob cuius puerilem etatem fuit*

Int: An cognoscat Jo. Baptam Greppium, et Thomam Dovi-  
Num, et an sciat [...] modo sit [...]

Tus inter eos aliquas intendere

Seu Inimicitias, et qua seu quibus de causis

Rt: Sig. si che lo conosco Gio. Batta Greppi che se gli  
Dice Tittarella, et Thomaso, che se gli dice Carava-  
gino tutti doi Pittori, et li conosco con occasione che  
Servo il sig. Agostino Tassi, che è pure Pittore  
Et tra d. Tomasso, et Gio. Batta so che sono non  
Amici perche ho sentito li in casa del sig. Ago-  
stino il med. Gio. Batta raccontare che  
Tomasso gli voleva male, et dubitava che  
Non gli haveesse qualche incontro, et mercoledì  
Passato doppo le 23 hore tornando lo a casa in

915r:

In Carrozza con il sig. Agostino che ci erano  
Ancora il sig. Gio. Batta, Anto. Pittore, et Franc.  
Lauro che lo pigliassimo alli Greci prima che ar-  
rivassimo alli Greci che Franc. non era ancora  
Montato in carrozza nel passare a capo a strada  
Vittoria vedessimo il soprad. Tomasso il quale  
Havendo [...] Gio. Batta in carrozza mor-  
dendolo si morsico il dito, et gli minaccio

*Die sim. 26 Martiis 1635*

*Int. Ill. et adm. D. Dom. [...] Salvinus*

*Inter [...] sub. in loco solito [...]*

*Hieronimus Francolinus filius q. Petri Francolini Hispa-  
nicus cui delato Int.*

*Int. fuit*

Int: Anq. [...] requiat cons. in quo loco fuerit captus  
Solutus vel associatus cum quo vel cum quibus

Rt: mi ritrovo prigionero che li [...] mi presero  
Giovedì a sera alle 24 hore all'uscita

Della strada del babuino per andare al Popolo

915v:

Popolo mentre che ero in Compagnia di  
Un Pittore mio maestro chiamato Tomaso  
Dovini, et un a loro giovine chiamato Giova-  
nni Toro, che ancor lui fa il Pittore.

Int: Ubi int, et unde venint [...] prenominitis  
tempore fus. captur.

Rt: Quando li sbirri ci pigliorno noi andavamo  
Alla Chiesa della mad. Del Popolo alla statio-  
ne, et venivamo da casa del sud. Tomasso  
Mio maestro. Int: An solitus fuerit, et fit cum Thoma eius magistro  
presente. [...] an de due vel [...]

De nocte

Rt: Ordinariamente lo sono solito di andare per Roma  
Assieme con d. Mio maestro, et di giorno, et  
Di notte secondo che viene l'occorrenza

Int: In quo loco fuerit [...] mercuriis  
Antecedenti eius capturas

Rt: Il mercoledì giorno avanti alla mia cattura  
Lavorai tutto il giorno in casa di Tomasso  
Mio maestro, che lavorai sin fino a 24 hore et

916r:

Et dopoche uscissimo di casa d. Tomaso, et lo soli  
Che prima di noi era uscito di casa Giovanni  
Toro che non so dove fosse andato, et il mio maestro  
Et lo ce ne andassimo alla stazione al Popolo  
Et dopoche uscissimo di chiesa, ce ne andassimo  
In strada del babuino, et [...] fino all'Amba-  
sciatore di Spagna, et di poi ce ne andassimo passeg-  
giando fino che era un hora, et mercoledì  
Notte circa, che andassimo [...], a cena  
d. Tomasso, et lo nell'host- di Carlo, et Franc.  
Presso alla strada della Croce, dove ci tratte-  
nessimo cenando una mezz'ora circa, che  
Dopoche uscissimo da d. hostaria che potevano essere circa  
Doi hore di notte in circa, et ce ne andassimo  
A casa di T. Mio maestro, quale sta vicino  
A d. hostaria ch'entrati che fussimo in casa  
Potevano essere doi hore di notte in circa, che  
lo lasciai T. Mio maestro, quale credo che se  
Ne andasse à letto et lo me ne andai à dormire  
À casa di un amico mio vicino al corso  
Che non so come si chiami la strada ma sta

916v:

Sta vicino a San Carlo, quale anco mio  
[...] Giuseppe non so de quali, ma è  
Aragonese, ma fece un [...], quale  
Sta prigionero, per debito mi [...] nona, che soglio  
Andare a dormire quando in casa del Sig. Card.  
Borgia, quando da questo mio amico, et quando  
Sto a dormire in casa di T. mio maestro.

Int: An d. sera hieri mercuriis [...] et Thoma suis  
Magister vel eor. aliquis esset armatus

Rt: Quando lo mercoledì sera andai al Popolo  
Con il mio maestro non portavo arma  
Ò [...] alcuna, conforme è solito portare  
Quando va per Roma la notte.

Int: An d. eius [...] et ferret alicuo

Genus armor

Rt: lo non veddi al mio maestro altro che la spada  
Ma non potei vedere se sotto al ferraiolo  
Portasse altri arme.

Int: An fuit vel [...] venit non [...] Thomas

Eius magister habuerit, et habeat in miri- et

917r:

Et [...]

Quibus, et qua de causa

Rt: lo non so ne meno ho inteso dire che d. Tomaso mio  
Prima habbia havuto ne al presente habbia ini-  
micitia, o dispiacere con nessuno.

Int: An cognoverit, et cognoscat Jo. Bapta Greppius

[...] et quat.s sciat an fit eius amicus

Vel inimicus

Rt: lo conosco Gio. Batta Greppi che se gli dice  
Titta che fa il pittore, che tra di noi non ci è  
amicitia più che tanto, ma ci conosciamo di  
Vista.

Int: An d. Jo. Bapta sit amicus Thomae magistri [...]

Rt: Sign. si per quanto si vede d. Gio. Batta è amico di  
Tomasso mio maestro perche vedo che si salutano  
assieme, che l'ultima volta che li veddi salutare  
Assieme fu questo Carnevale, che Tomaso, et  
lo li incontrassimo alli Borghesi, che detto  
Titta stava parlando con una persona che  
lo non conosco, et con questa occasione lo veddi  
Che si salutarno assieme.

917v:

Int: An sine [...] preteriti [...]

Rt: Sig. no che in questo Carnevale non mi sono  
Mai mascherato.  
Deinde [...] al si sig. che questo Carnevale  
Io mascherai una volta, che andavo vestito  
Mezzo alla francese, che assieme con me si masche-  
ro Tomassino mio padrone da Fachino Imbian-  
catore, che andavamo a cavallo, che lo portavi  
In mano una tela nella quale vi erano  
Disegnati alcuni ritratti d'homini cacciati  
Et detto Tomasso mio padrone portava una  
Pila di color turchino stemperato con  
L'acqua con un pennello grosso che detto mio  
Maestro andava dicendo per le strade, dove  
Passavamo: Non si da più di bianco, mà di  
Turchino con pigliare quel pennello con il  
Color turchino, et mi imbrattata il vestito  
Che portavo, et lo andavo dicendo per strada: che  
Belli ritratti cacciati, et con quest'invenzione  
Questo carnevale ci mascherassimo una volta

918r:

Volta sola, ma non mi ricordo la giornata  
Precisa che ci mascherassimo.  
Int: An Thomas eius Dominus ultra [...] Roma  
[...] de presenti anno  
Rt: Io non so se Tomaso mio padrone si hà mascherato più  
Volte questo Carnevale so bene che con me  
Non si è mascherato altro che quella volta che  
Ho detto.  
Int:et [...] quas Thomas eius dominus  
[...] bona supra  
Rt: Io non so a che fine d. maestro, et lo andassimo vestiti  
Da maschere nel modo detto di sopra, ma lui  
Mi disse che voleva che lo mi vestisse in quel  
Modo, et lo senza cercar di saper altro da lui  
Mi vestii, et andavo dicendo: a belli ritratti  
Caricati perche cosi mi haveva ordinato d.  
Mio padrone portasse d. pennello, et pila  
Et andasse gridando: non si da più di  
Bianco ma di turchino.  
Int: An alias fuerit [...] et car. quobus

918v:

Quobus [...] causa, et quando relastatus  
Rt: Io mai mi son stato prigionie, et ne meno fu d'esser  
Stato processato per debitto alcuno solo che un anno  
Fa circa lo feci a pugni cn Stefano Floridori



Pittore ne la piazza dell'Ambasciatore di Spagna  
Con occ.ne d. Stefano mi haveva da fare  
Certa quantità di denari che gli havevo presta-  
to, et perche d. Stefano me li negava, et me  
Li stava la burla sopra, et dopo haverline  
lo domandati, et fatti domandare da altri  
Il detto Stefano non me li voleva dare, che  
Perciò un giorno detto Stefano et me esserci  
Trovati su la piazza dell'Ambasciatore di  
Spagna alla Trinita de monti lo dissi al  
Detto Stefano se mi voleva restituire li  
Miei denari, lui mi disse non mi haveva  
Da dar niente, et pero ci attaccassimo assie-  
me alli pugni, che in d. rissa che fussimo assie-  
Me lo veddi che d. Stefano resto offeso in una  
guancia, che gli veddi uscire del sangue  
Che non so in che modo restasse ferito d. Stefano in d.a

919r:

In d.a guancia, ma m'immagino perché lo in quel  
Tempo andavo mal vestito, et tenevo alla mia  
to la manicha con certe spille, dubito che mentre  
Ci dammo de pigni assieme uno delli detti spilli  
Che tenevo nella manicha gli facesse rosse  
In d.a guancia, mia [...] causa il detto Stefa-  
no mi diede il consenso alcuni mesi sono, et  
Anco lo havevo [...]Intentione di haverne la  
pratica.

*D. Acceptatis [...] pro*

*Nunc ad locum [...] reponi mandavit animo*

*Tamen.*

*Die d.a*

*[...]in loco solito enamunis*

*Joannes Thomas filius q. Hortentiis Romanus cui*

*Delato [...]p.t*

*Fuit*

Int: Quomodo, et a q.t.c., et qua de causa repivat  
carceratus

Rt: lo mi trovo prigione da fiera sera in qua che feci  
Presso al moro in strada a canto la piazza dell'

919v:

Dell'Ambasciatore di Spagna mentre andavo  
Al Popolo, et non so per qual causa fu lo preso  
[...]

Int: An esset solus vel [...] tempore sub capt.  
Rt: Quando lo fui preso ero solo.  
Int: Cuius fit avenitiis, et professionis, et quo in  
Loco in habitet in Roma  
Rt: L'eserci. mio e di pittore, et habito nel vicolo  
De Borgognoni qui in Roma.  
Int: An de veniret, et quo ire heri [...]  
Tempore sub captura  
Rt: Io mi ero partito da casa mia hier sera per strada  
La prima alla marca per andare al Popolo alla  
Stazione.  
Int: An esset fermatus vel i- tempore  
Sub captura  
Rt: Io non portavo arme di sorte alcuna quando  
Fui fatto prigionie.  
Int: An esset solitus quolibet sera evadere ad  
Pro [...]  
Rt: Quando si, et quando no ero solito si andava la

920r:

La sera al populo alla statione.  
Int: Quo in loco exercitat arte Pictoris  
Rt: Io dipingo in casa di un certo Tomaso Caravaggino  
Int: Quo in loco fit [...] d. Dominus Thomas hic Roma  
Rt: La casa di Tomaso Duini, che se gli dice il Caravaggino  
Sta al Leoncino vicino alla strada della Croce  
Qui in Roma.  
Int: [...] q.t.c. illum ad pigendum  
Rt: Saranno doi mesi in circa che lo vado a dipingere  
In casa di d. Tomasso che ci vado per imparare  
[...] ma lo mene vado à magnare, et  
A dormire in casa mia on cerco li [...] suoi  
Co lui non cerca li miei [...]  
Int: An solitus fuerit, et sit [...] Thomas [...] va-  
gari  
Rt: IO non son solito andar per Roma con d. Tomasso  
Perche non tengo fattica sua se non tanto  
Quanto vado in casa sua a dipingere  
Et la sera quando sona l'ave maria sempre  
Mi retiro a casa.

920v:

Int: [...] d. Thomas non [...]  
Rt: In queste sera che potranno essere tre ò quattro  
Sere fa in circa che della sera precisa lo non me  
Ne ricordo m'incontrai con d. Tomasso,  
Con un certo Girollamo Francolino, che tutti

Andavamo verso al Populo alla stazione  
Et mentre che stavamo li parlando  
Assieme [...], et fecero pri-  
gione per lui, et detto Girollamo, et lo me ne  
Andai per il fatto mio perché sapevo non haver  
Da far niente con la Carte.

Int: An fiat quod et causa [...]

[...] Thomas, et [...]

Rt: lo non so ne mai posso ca[...] per la causa  
[...] pigliassero prigione Tomasso, et  
Gio [...]

Int: An fiat vel [...] quod. d. Thomas

Habuerit, et habeat Inimicitiam cum aliqua  
Persona

921r:

Rt: lo non so ne meno ho inteso dire se il d. Tomaso  
Habbia inimicitia con nessuno.

Int: An cognoverit, et cognoscat Jo. Baptam Greppim  
Pub[...]

d. Thomas, et Jo. Baptam eis [...]

Rt: Sig. si che lo conosco per nominata Gio. Batta Greppi  
pittore, et non so se tra Tomasso, et Gio. Batta  
Ci ha passato disguido o dispiacere alcuno.

Int: An [...] anno in diebus [...] precisi ipse  
d. [...] pro-matus inceserit

Rt: Sig. no che questo Carnevale non mi sono  
Mai mascherato.

Int: An salaria Thomas, et Hieronimus parti Thomasi  
Per Urbem inceserint

Rt: lo non ho visto che in questo Carnevale si siano  
Mascherati ne Tomasso ne Girollamo suddetto

*Irene D. acceptatis per pro nunc examen*

*Et [...] pro nunc ad [...] reponi*

*[...] animo tamen.*

*Et ante quas a loro examinis desedecet*

921v:

È ben vero che lo ho sentito dire che [...] di  
Questo Carnevale passato Tomasso, et Girolla-  
mo con lui si mascherarono che d. Tomasso si  
Vestisse da facchino pare à me portando  
Una pignatta di color turchino, et un  
pennello, et Girollamo, andasse vestito  
Da Pulcinella, et che portava una tela  
Con diversi ritratti caricati di gesso  
Su la tela, et che d. Tomasso cosi masche-

Rato ma di turchino, che lo veramente non  
L'ho visti ma l'intesi dire da diversi  
Pittori che l'havevano visti, che adesso  
Non mi sovviene chi sono quali Pittori  
dicessero, che Tomasso, et Girolamo haveva-  
no fatto questa Inventione per burlare  
Gio. Batta Greppi Pittore perche d. Gio Batta  
Dipinto una certa sala in casa del Sig.  
Card. Crescentio, et perche lui nel dipingere  
Non si era portato troppo bene

922r:

Dato di bianco alla d. Pittura ò di turchino, et  
Per questo Tomasso andava dicendo per burlar  
d. Gio. Batta: Non si da più di bianco ma di  
Turchino.

*Die d.a*

*[...] per me [...] Romae in officiis meis*  
*Franciscus Laurus filius Baldassarius Romanus*  
*Cui delato Int.o veritatis dicend. pt.*  
*Int. fuit per me.*

Int: Cuius fit exercitiis, et professionis, et quo in loco  
Inhabitet hic Romae

Rt: L'esercizio mio e di pittore, et abito qui in Roma  
Al corso vicino alla casa del sig. Agostino  
Tassi, et de rincontro la casa del Cavallier  
Gioseppino.

Int: Quando huic [...]

Et an fiat [...] parte pro hit examinans

Rt: Io son venuto qua all'off. perche mi è stato fatto

922v:

Fatto Intendere che mi venisse ad esamina-  
re, et tengo [...] esaminato, sopra  
L'archibugiata de mercoledì sera prossimo  
Passato fu sparata contro Gio. Batta Greppi  
Pittore il qual fatto passo in questa maniera  
Il mercoledì prossimo passato la verso il  
Tardi fui preso in carrozza dal sig. Agostino  
Tassi Pittore assieme con d. Gio. Batta, Ant.  
Pastori pittore, et Petruccio dalla casa della  
Sig. Antonia Viglietti Cortegiana la quale habita  
Alli Greci, che gli dipingevo con cimbalò, et  
Mi condusse in Carrozza fino a casa sua  
Dicendomi che mi haveva da parlare, et andato

In casa di d. sig. Agostino li smontassimo tutti  
Salissimo di sopra, et ci trattenessimo li con il  
sig. Agostino raggionando fino alle doi hore  
Et mezza di notte in circa, et poi Gio. Batta  
Voleva tornarsi a casa d. sig. Agostino disse  
Ad Anto. Giuseppe suo Cavaliero, et à me che  
Li accompagnassimo con poco fino a casa che habita li

923r:

Li vicino, che uscissimo tutti quattro assume, et  
Raggionando come si suol fare passassimo  
La piazza del popolo, tirassimo alla volta della  
Strada che va dal popolo verso ripetta nella  
Qual strada habita d. Gio. Batta, che tutti quattro  
Andavamo in filo, et trovati che fussimo al  
Cantone della Chiesa di sant'Orsola poco più  
Giu dal cantone fu tirato un archibugiata  
ò, terzarolata dalla parte di dietro, et di vicino  
Si come conobbi al botto, alla quale botta tutti  
Si misero in fuga, et lo mi sentei la botta cosi  
Vicino che tenni sempre sempre colto, à me  
Che essendomi messo a correre cascai in terra per  
Fare quattro passi in circa, mi levai in piedi  
Et andai alla vita della pizzicaria che sta  
Li vicino sant'Orsola dove veddi che erano andati  
Li sud., veddi che Gio. Batta era in terra, et era  
Ferito nella gamba dritta nella legatura della  
Legania che gli haveva il sangue, et all'ora  
Mi assecurai che la botta non era colta à me

923v:

me, ma a d. Gio. Batta, il quale si lamentava  
Grandemente di d. ferita lo ricondussimo a casa  
Sua dove fu spogliato, messo a letto, et medicato  
Et veddi che era ferito di doi ferite fatte da palle  
D'archibugio nella gamba dritta dalla parte  
Di fuori accanto al genocchio, che lo andai  
A chiamare il Cerusico a San Giacomo per farlo  
Medicare, et poi me ne tornai à casa, dove  
Non rossetti rientrare perche si erano accostati  
Al letto tutti di casa bussai, et non me  
Intesero, et cosi andai dormire in casa  
Del sig. Angelo Caroselli Pietro mio amico  
Che sta nella strada de Greci, et lo non veddi  
Da chi fusse sparata d. Archibugiata ò terza-  
rolata ne da qual parte sente bene che  
Fu dalla parte di dietro, che lo non veddi nessuno

Perche non mi revoltai in dietro per la paura che  
Ebbi, ho inteso si bene dire dopo da sud. Agosti-  
no sud. Che la d. botta era stata tirata contro  
Il d. Gio. Batta da Tomaso Domino Pittore ma

924r:

Ma non ho inteso dire per quali causa, et questo  
È quanto lo so, et posso dire intorno al d. fatto  
D'archibugiata ò terzarolata che fosse.

Int: An illo sera luna luceret nel ne

Rt: Era un poco lume di luna, et il Cielo chiaro quella sera

Int: An in accessu aliquis [...] invenerit, et quod

Dicat

Rt: Noi sig. andassimo raggionando tutti quattro assie-  
me che per cui lo non veddi nessuno perche non li tenni.

Int: An essent armati vel in armis

Rt: Noi tutti eravamo senz'arme

*Io Francesco Lauro ho deposto quanto di  
Sopra per verità mano propria*

*Die Martiis 27 Martiis 1635*

*[...] per me de Romae in off. Meis [...], et  
Assistente [...]*

*Camillus filius Stephani Campitori de Faventia*

*Cui de lato Int. veritatis [...] Int.*

*Fuit per me.*

924v:

Int: Cuius fit exercitiis, et professionis, et quo in  
Loco inhabitet hic Romae

Rt: Io sono servitore con il sig. Agostino Tassi Pittore  
Quale habita al Popolo alla mostra de Pan-  
Tari, et li habito ancor lo da all'incirca sei an-  
Ni in qua.

Int: An cognoverit et, cognoscat aliquos qui [...]

Thomas Dominus Romanus Pictor, et quat.

[...] A quanto tempore vita, et qua occ.ne

Rt: Io conosco un tal Tomasso Pittore che se

Gli dice Tomassino da questo Carnevale prossimo

Passato in quale, con occasione che d. Tomassino veniva

In casa del sig. Agostino Tassi a chiamare

Un tal Angelo Carosello Pittore

Dal qual d. Tomassino e stato allevato, et

Gli è stata insegnata la pittura, et con

Questa occasione lo lo conosco.

Int: a quanto tempore circa non viderit d. Thomas



Et quo in loco ultimo [...] illum viderit

Rt: Saranno circa dodeci giorni che lo non ho visto più d.

925r:

Dt. Tomassino che l'ultima volta che lo lo vedesse  
Lo veddi una sera la verso un hora, et mezza di  
Notte circa che stava fermo alla Cantonata della  
Casa del sig. Annibale Campo alla bocca del  
corso, che non mi ricordo che giorno fosse, che lo  
Lo veddi con occasione che tornavo da casa del Cavalli-  
nizzo chiamato il sig. Giovanni alla casa del  
sig. Agostino Tassi, dove ero andati a chiamare  
Il garzone.

Int: An [...] esset [...] sera, et an deter[...]  
lumen

Rt: lo ero solo, et non portavo lume perche era lume  
Di luna chiaro.

Int: An d. Thomas esset solus vel associatus illo sera  
In d. loco

Rt: D. Tomasso stava solo fermo li in d. Cantonata  
Ma più in qui verso il popolo ci stavano doi  
Altri homini fermi che lo non conobbi che non  
Veddi stava fermo al fine della strada del corso

925v:

Corso, et l'altro stava de rincontro la casa  
Del sig. Agostino, che non li possetti conoscere  
Ne meno come andassero vestiti  
Ne se fossero giovani o vecchi, perche entrai  
Subito in casa, et dissi il tutto al sig. Agostino  
Che ci stava anco li in casa in Titta Pittore,  
Il qual sig. Agostino disse con Titta fecero:  
Tomassino sta per farci qualche burla pero  
Sabati sera nel ritornar a casa, che mi  
Ricordo anco che si fece accompagnare à  
Casa dal Cavallerizzo accio non gli venisse  
Male alcuno al d. Gio. Batta, che lo non so  
Altro.

Int: An esset armatus vel in armis d. Thomas, et  
Pariter aliis qui astabant

Rt: IO veddi che Tomasso haveva la spada sotto al ferra-  
iolo che veddi benissimo perche avanzava al  
Ferraiolo, et conobbi benissimo lui perche era  
Lume di luna chiaro, et non a-ai se  
Quell'altri lumini che stavano fermi nel luogo  
Che ho detto di sopra avessero arme di sorte alcuna

926r:

Alcuna, et questo è quanto possa dire per la  
venta.

*Die Martiis 27 Martiis 1635*

*[...] per me de [...] Romae in off. meis*

*Franciscus filius q. scholari Ginesis de P- nonaveris*

*D. mi delato Int. recitatis dicend. pt.*

*Int. fuit per me*

Int: Quom loci inhabitet hic Romae et cuius fit exer-  
Citiis, et professionis

Rt: lo abito al popolo in faccia all'hostaria del moro  
Et l'essercitio mio e di fare la pelliccaria

Int: Quomodo accesserit ad off. in sponte vel  
Moratus

Rt: lo son venuto qui all'off. perche son stato chiamato  
Ad Informar la Corte.

Int: An fiat [...] per quo fit examinanandus vel [...] enco-  
gitare valeat

Rt: lo non so sopra di che debba essere esaminato se

926v:

Se non me

Int: An circa eius domus, et quo loco de  
Recenti aliqui [...] evenenit, et quat.

Quid [...]

Rt: Li vicino alla mia bottega di sera non  
È successo altro che non solo che mercoledì à sera  
Prossimo passato la verso le doi hora, et mezza  
Di notte in circa intesi fu tirata un archibugiata  
Li in strada vicino la bottega mia che intesi  
Il bombo che fu di vicino, et il bombo fu  
Gagliardo, et poco dopo al bombo veniva  
In bottega mia correndo Gio. Batta Greppi  
Pittore mio vicino gridando aiuto aiuto  
Ohimè ohimè entro dentro dicendo aiutatemi  
Che son morto, mi è stato tirato un archi-  
bugiata, et appresso a lui entrono doi altri  
Giovani che lo non conoscono se non à vista  
Ma non à nome, che stanno in casa  
Del sig. Agostino Tassi Pittore, et veddi  
Che d. Gio. Batta era ferito nella gamba dritta

927r:

Dritta dalla parte di fuori nella legatura della  
Limaccia di doi buchi fatte da palle di piombo

Dali quali gli veniva gran quantità di  
sangue, così lamentava che gli erano resta-  
to dentro la gamba le palle, dove si tratten-  
ne un poco et poi fu rimediato a casa che  
È li vicino, et ci concorsero molti vicini  
Al rumore perché fu una botta tanto ga-  
goliarda che credo fosse stata intesa per tutto  
Il vicinato.

Int: An fiat vel [...] aut [...]

quibus [...] d.a archi-

Bugiata contra d. Jo. Baptam , et ob quas

Causas

Rt: Io non so ne meno ho sentito dire da chi sia stata

Sparata d.a archibugiata contro detto Gio. B.

Ne per qual causa, per la qual archibugiata d.

Gio. Batta si ritrova in letto [...] male

Ma da ci fosse sparata lo potrà sapere da

927v:

Da quelli che erano con d. Gio. Batta quando gli

Fu tirata la botta, la quale venne di casa

Dalla piazza del popolo.

Int: Quinas sint eius vicini

Rt: Li miei vicini sono Franc. Vermicellaro, ma d.

botta [...] maestro Anibale

Calzolaro, il [...] hoste, Ant. Fruttarolo

Et altri li quali potero sentire ancor

Loro la botta.

*Die d.a*

*[...] per me de [...]*

*Franciscus filius q. Antonis [...] de Como mi*

*Delato Int. [...] dic. pt. [...] Int.*

*Fuit per me*

Int: Qua arte propter, et quo in loco

Inhabitet hic Romae

Rt: Io so il vermicellaro, et habito al popolo vicino

Sant'orsola, dove anco habito.

Int: Quando ad off. accesserit an sponte vel moratus

928r:

Rt: Sono venuti li sbirri a casa mia, et mi hanno detto

Che lo venisse all'off. ad esaminarmi, et perciò lo son

Venuto.

Int: An fiat causas suas vocationis ad [...]

Examinis aut illos aliquo [...] encogitare

Valeat

Rt: Io non so ne meno mi posso immaginare la causa  
Per la quale sia stato citato ò fatto venire ad  
Informar la corte ne so qua di che debba essere  
Esaminato mentre non me lo dice.

Int: An [...] cuius [...] et domus de recenti alicui  
Non[...] et quat.

Rt: Mercoledì notte prossimo passato la verso le doi in  
Tre hore di notte in circa mentre lo mi ero anda-  
to al letto, che ancora non mi ero addormen-  
tato intesi in strada una botta d'archibugia-  
ta che una botta gagliarda, che intesi il  
Bombo, et denotava che la botta venisse dalla  
Piazza del popolo, et all'ora non sentei altro  
Ne mi levai alla botta, et la mattina del  
Giovedì seguenti Intesi dire per il vicinato pubbli-  
camente per pubblica voce, et fama dalla maggior

928v:

Maggior parte del popolo che la sera era  
Stato tirato un archibugiata li vicino à  
Sant'orsola a Gio. Batta Greppi Pittore  
Mio vicino, et che era restato ferro nella  
Gamba dritta, et che per detta ferita, et botta  
Si ritrovava in letto gravemente ammalato  
Si come anco di presente si ritrova, et questo e  
Quanto è successo di novo li nel vicinato.

Int: An fiat vel [...] aut Informatus  
Fit a quo quibus, et qua de[...] et occasione  
Fuerit archibugiata offensus d. Jo. Bapta Greppius

Rt: Io non so ne meno ho inteso dire da chi fosse  
Stata sparata d.a archibugiata contro  
Detto Gio. Batta ne per qual causa.

Int: Quinas sint eius vicini

Rt: Li miei vicini sono Franc. Pizzicarolo, li  
Pignattara, et altri.

*Die d.a*

*[...] per me de [...]*

*D. Josephus Cavallerius filius q. Alemmanni de Porio Morano*

929r:

*No in Sabina cui delato Int. [...] dic. pt.*

*Int. fuit per me*

Int: Cuius fit exercitiis, et professionis, et quo in loco  
Inhabitet in Romae

Rt: lo fò spetiale qui in Roma che ho la spetiaria propri  
Al popolo nella strada che da ripetta va al  
Popolo vicino sant'Orsola nella qual spetiaria  
Anco habito.

Int: Quomodo et qua de causa [...] accesserit  
Et an sciat [...] quo fit

Rt: Son stato citato ad Informar la Corte, et per questo  
Son venuto per fare l'obbedienza et non so ne  
Meno mi posso immaginare su qual che debba  
Essere essaminato.

Int: An cognoverit, et cognoscat Jo. Baptam Greppium  
Pictorem Romanum, et quat. fit sciat a quanto  
Tempore utra, et qua de causa

Rt: Sig. si che conosco Gio. Batta Greppi Pittore Romano  
Mio vicino da sei anni in quasi circa con occasione  
D'averci passato più volte.

Int: An fuit quid sit ad pus. d. Jo. Bapta, et quo in

929v:

In loco

Rt: Gio. Batta di parte di [...] ferito nella  
Gamba dritta vicino al genocchio di che fossi  
Fatti da palle di piombo da mercoledì a sera  
In qua, che d.a seta la verso le 2 in tre hora  
Di notte gli fu sparato un archibugiata  
O terzarolata li vicino sant'orsola, che  
lo havevo serrato la bottega, et me ne stavo  
In casa li vicino al foro con mia moglie  
Et Intesi la botta dell'archibugiata la quale  
Demostrava veniva dalla piazza del popolo  
Et poco dopo lo fui chiamato da mad.  
Franc.a moglie di d. Sig. Gio. Batta, la quale  
Mi disse che lo andasse un poco la perche  
Suo marito era stato ferito, uscii di corsa, et  
Trovai d. Gio. Batta nella pizzicaria di Fran.o  
Che stava sopra una cassa a sedere, et dal  
Piedi dritto gli usciva gran quantità di  
Sangue, et dicevano che gli stato tirato un  
Archibugiata lo con altri che erano li recondussi  
A casa sua d. Gio. Batta quale fu messo in letto spogliato

930r:

Spogliato, et medicato, et [...] veddi la  
Botta, ma lui non mi disse ne da chi gli fosse  
Stata tirata dett'archibugiata ne per qual causa  
Ne lo gli lo domandai nel [...]  
altri, che poi me ne tornai a casa, et

La mattina seguente mentre stavo aprendo  
La spetiaria veddi che m. Pietro padre del d. Gio.  
Batta anco dal dove si mena la  
Della porta di d. Gio. Batta un pezzo di carta  
Piegato come una citazione la quale alla  
Mia presenza apri, et dispiego, et veddi che  
Era scritta con lapis rosso di tre grandi, et  
vicina in parte a fare rec-re, et altro  
Che hora non mi ricordo.  
Int: An si vident d. cartulas illas recognoscent  
Rt: Sig. si che mentre lo vedesse quella carta che se trova-  
va nella porta di d. Gio. Batta lo la riconiscerei

Et ostenta sibi per me [...] ,  
Meliore fine cartella miei consignata.

930v:

Jo. Baptam Greppium lapide rubei depicta  
[...] in prt.  
Et sinceri Infame, et per [...] bene sua in gesta  
Et [...] pt. [...] fuit per me.  
Int: An Cartula qua [...] sibi [...] sit illa  
[...] sibi ostenta fuit per Petrum, et quos  
Rt: lo vedo benissimo questa carta che il m. mi fa vedere  
Et monstra[...] con lapis rosso, et lettere  
Maiuscole che comincia In parte, et fenisce  
Infame, al quale havendo molto bene vista  
[...] et letta gli dico che è quell'  
Istessa carta che ms. Pietro trovo nel bucino  
Della chiave nella porta di Gio. Batta suo figlio  
Piegata come una cit.e giovedì à mattina  
Et che lo lessi, ma non saprei dire al M. Di chi  
Fosse mano, et questo è quanto posso dire  
A Ms. per la verità.

*Io Giuseppe Ciccarilli ho deposto quanto  
Di sopra per la verità di mano propria.*

931r:

*Die Martiis 27 Martiis 1635  
Pro Curia con Hieronimus Francolinus  
Pictorem [...] In off. meis compt.  
Ill., et [...] D. Luisi Pantaleonus subl.s, et ad  
Tanto magris officiend. d. Hieronimus  
Ad pro [...] esse solitus delinquere,  
[...] Thomas Dovini Pictoris in  
Facto repetiis, et repro- processus in  
Fabricatus d. Hieronimus pro [...] illato*



*In persona Stephani Floridori, [...] in presenti  
Processu apponi, et cum eamd. utra pro ead.  
Causa [...] ad ulteriora [...] pt. Juris  
Fuerit non solus [...] sed et ob alio meliori  
Modo [...]  
Tunc per Ill., et Em. D. Valentinus Pelle-  
grinus hic sedens processu [...] fabricatus con-  
d. Hieronimus in causa [...] mandavit  
Offerens se paratus hic loco, et tempore  
Int. et  
[...] libro Relationis [...] anni 1634  
Die Martiis 25 Aprilis 1634  
Josephus Casanova in via fratina barbitonsor.*

931v:  
*Stephanus [...] Pictore vulneratus in manilla  
Dextera ca oppositione quinque punctos  
Facti [...] aliquali periculo  
Et cum [...]  
A Hieronimo Francolino Pictore.  
Stab. Il ferito attaccato a sant'Andrea delle fratte  
Vicino all'arte bianca.  
[...] libro Relationis anni 1633*

*Die 25 Mercuriis Aprilis 1634  
Visi [...] fuit per me  
Stephanus q. Jo. Bapta de Floridoribus Romanus facend. in  
in domo habitationis mag. i Josephi Case-  
[...] In via Sabina [...] et delato Int.  
Vitatis dicend. ut Int. fuit per me.*

Int: Quomodo, et a q. reperiat in Cabili, et qua de causa  
Rt: Questa mattina alle 14 hore stando avanti il  
Palazzo del Sig. Ambasciatore di Spagna  
À capitano li Gerollamo Francolino Pittore  
Lo quale mi era amico, et mi ha chiesto se volevo

932r: Volevo aggiustarlo, et dargli li sette gr- de  
Mi parte doi mesi sono, al quale ho risposto  
Se non basta li sette giuliis ve ne darrò anco  
Delli altri ma potetti haverli senza lamentarti  
Et dolerti con tanti come hai fatto perche non  
Son homo da fare stare ànessuno, et passeggiando  
con lui li per quella piazza non mi sono ac-  
corto se non quando mi son Inteso offeso, et  
Ferito in faccia con ricorso di botta di cortello  
Assai longo, et [...] che haveva in mano

Che mi ha fatto un sfisio nella monella destra  
In doi luoghi cioè uno de ritto all'orecchia  
Et l'altro supra il baffo arabi dalla parte  
Destra che per l'offesa stande che sentissi dal  
dolore, et sangue mi abbondava non  
Mi sono posuto difendere per esser cio stato cosi  
all'improvviso, et fu di bona fede mente di-  
cevamo et passeggiavamo insieme come Ms.  
Suol vedere pt. esso not. d.  
Me videre potessi ob medicamenta apposita in  
Faccia d. [...] a parte dextera in fa-

932v:

[...] per [...] ad seu[...] fine  
Et [...] mi sono cominciato à  
Dolere, et lamentare dicendo al traditore che  
[...] di fare à questo, et certe genti che non ho conos-  
ciuto, che vidi [...] se ne sono scandelizzate  
Vedendo un atto tale, che gridavano ancora loro  
Et dicevano guari a quel traditore, che tradimento  
Ha fatto à quel povero giovane cosi e [...]  
Gio. Mauro dentro il Palazzo dell'Ambasciatore  
Di Spagna, et perciò son venuto qua à farmi me-  
dicare da ms. Gioseppo Barbiero di dove per il  
Dolore che ne ho Inteso per ancora non fosse partito  
Et me ne sto in letto.  
Int: An dictus Hieronimus esset solut aut associatus  
Rt: Girolamo era solo all'ora ma ho bene inteso  
Da m. Giuseppe barbiero che poco doppo passeggiava  
D. Girolamo con Ms. Tomasso Caravaggino Pittore all'  
[...] Suo maestro al quale gli ha dato Tomaso  
Denari come Ms. lo potra sapere da M. Giuseppe  
Barbiero.  
Int: Qui an essent presente tempore [...] fuit vulneratus  
Rt: Quando lo son stato ferito ci erano molte genti in d.a strada

933r: Strada ma non ho incontrato nessuno, ma mi  
Ricordo che ci erano Una donna che vende l'acqua  
Fresca che fa cantonata vicino al Sig. Imbianca-  
tore, et il fruttarolo che habita avanti  
d.a donna, che non so il nome, et altri che  
Non mi ricordo.

Int: An intendat [...] cum d.a  
[...] et alios  
Rt: Sig. si che d. Girolamo vedi querela, et fù instantia  
Sia castigato conforme alla giustizia.  
Int: Ubi solebat habitare d. Hieronimus

Rt: Girollamo non haveva luogo permanente  
Se bene soleva bazzicare, et pernottare in casa  
Di una tal D. Ortensia, che habita in via  
Vittoria nel vicolo vicino al babuino, che incontro  
Detta donna ci sta un febraro, la qual donna  
Alcuni mesi fa l'haveva dato commodita di dormi-  
re, ma non so se adesso poi ci vadi più.

*[...] eod. libro*  
*Die 6 mais 1634*  
*[...] per me de*

933v:

*Joannis d. mediolanus fruttarolus in Palacio*  
*Trinitatis montium testis mi delato Int. Factis*  
Opp. Me Int.

Rt: [...] con occasione che mi  
Mi nome una vita [...] ad Informar la Corte  
Et fu anco citato anco [...] Florentina, che vende  
L'acqua fresca in contro à me lei disse à mia  
Moglie che la settimana prossima passata verso  
La fontana era stata ferito uno, et [...]  
Ma lo non ci sapessi dire chi era il ferito, ne chi lo  
Ferisse ne perche causa perche lo ho quattro figli, et  
Cammino di [...] del resto non  
So altro, et d.a donna non so come si chiami, ma  
Il marito si chiama Bastiano.

*[...] libro [...] anni 1635 fol.24*  
*Die mercuriis 17 Januariis 1635*  
*Pro Hieronimo Francolino Pictore Hispano cum quorumq.*  
*In mei Domo const. Stephanus filius q. Jo Bapta*  
*De Floridoribus Romanus Pictor ad*  
*De factis ab [...] tistibus bene cognitus*  
*Qui sponte [...] revocavit, et revocat qu.*

934r:

*[...] Hieronimus Francolinus de mense*  
*Aprilis 1634 per acta [...] causa*  
*[...] sibi in facies allatt. per d. Hieronimus*  
*Ut si processu causis ad quod illiusq. cassationi*  
*Consensit et quo ad*  
*Non molestari petiit et ita factis Int. supra*  
*Quibus [...] Romae in Barberia Josephi*  
*[...] hispani in via ferrattina [...] partibus*  
*eod. D. Josepho et D. Petro*

*per [...] asst. eund. Cognoscere*

*Die 30 Martiis 1635*

*Pro In. Con Thomas Dovinus Pictore non scarce-  
Ratus In off. compt. Ills., et [...] D. Leuius  
Pantalonius[...] et ad tanti magis acti  
[...] d. Thomas Carceratus, et proband. fuisse  
Et esse solitus terzarolius per inter arportare  
Et cum eo delinquere deducuit ad notitias  
[...] qual. d. Thomas de mense [...] pronti  
Seu hic Romae in via Crucis interfecit Carcer  
[...] Jacobi Bolog- Carceratis cum terzarulis  
Ut sint Informati Infracti tistes q. petiit*

934v:

*[...]redigi, et adulta. in causa  
[...] et itaque [...] et si supra quibus  
Ens. Domenicus Jacobi Bologne Carrectenis  
Ens. Antonius [...] Gorpes  
Ens. Francescus Jacobi Manellini Carrectenis  
Ens. Jo. Anthonius de Blanchis Carrectenis*

*Die Veneris 30 Martiis 1635*

*per me de [...] Romae in off. meis  
Dominicus filius q. Jacobi Bologne Romanus mi  
Delato Int. veritatis dicend. pt. factis Int. fuit  
Per me.*

Int: Cuius sit exercitiis, et professionis, et quo in loco Inha-  
Bitet in Roma

Rt: L'esercitio mio e di carrettiero, et abito qui in  
Roma a capo la strada della Croce, de incon-  
Tro l'hostaria del moro.

Int: Quando ad off.um acceperit an sponte vel mora-  
tus

Rt: Io son venuto qui all'officio perche son stato citato ad  
Informar la Corte.

Int: An sciat causam suam vocationis ad Ca[...]

935r:

Pntri sci enamicis aut illo. aliquo anco-  
Gistare valet

Rt: Io non so ne meno mi posso immaginare la causa  
Per la quale sia stato citato ad Informare la corte  
Che supra di che hora mi voglia esaminare

Int: An qui c., vel aliquo eius animalis mensibus  
[...] elapsus aliquid mali evenevit, et quas

Rt: Alli mesi passati, che sarà stato sei mesi sono mi  
Fu ammazzato un cane che lo avevo di pelo  
Rosso, d'altezza di cane di un palmo, et mezzo  
In circa, che fu ammazzato da Tomasso figlio di Marco  
Pittore che habita li vicino al Leoncino  
Il quale gli tirò una terzarolata che quan-  
do fu ammazzato lo non lo veddi, ma mi lo riferse  
Franc. Borghese Carrettiero che habita in strada  
Vittoria il quale mi disse che d. Tomasso have-  
va ammazzato il mio cane in mezzo la strada  
Della Croce, et che gli haveva tirato una  
Terzarolata, contro del qual cane d.  
Tomasso alla mia presenza alcuni giorni prima

935v:

Giorni prima l'ammazzasse, stando d. mio cane  
Colco in strada li a canto la porticina della  
Sostana del mon., che risponde de incontro  
La porta di casa mia veddi che gli tiro una  
Terzarolata, ma all'ora non lo colse  
Che diede nel muro li vicino la strada, et  
Tirato che gli hebbe si rimise il terzarolo  
Sotto al ferraiolo, et poi se ne andò via  
Alla volta di casa, et non parlo, ne lo gli  
Dissi cos'alcuna per non pigliar parole  
Con d. Tomasso, et ho inteso per il vicinato  
Pubblicamente che d. Tomasso gli tirasse a d.  
Mio cane, et l'ammazzasse per rispetto che  
Gli avesse strappato un poco il ferraiolo  
Nel passare che haveva fatto de li avanti  
Casa mia

Int: An aliquis [...] fuerit quando d. Thomas  
cons. d. Canem spt. d. terzarolius amplosito  
Pn. sive a big. offentione, et quando  
[...] illum necavit

Rt: La prima volta quando d. Tomasso tiro il terzarolo contro

936r: Contro il mio cane che non lo colse, non mi  
Ricordo chi ci fosse presente ma all'ora li nella hostaria  
Del moro ci stava ms. Antonio che non so il suo  
Cognome il quale doppo la botta mi parse di  
Vederlo in strada, ma non so se vedesse mentre  
Li tiro, et lo debbero vedere anco li vicini che fu  
Poco doppo il mezzo giorno, et quando l'am-  
mazzo si trovo d. Jonn. Carrettiero che me lo  
Riferse à me dal quale Vs. Sappia chi altri

Fose presente, ne lo mi ricordo del giorno  
[...] ne mise, ma solo che sarà stato  
[...] il nero, il quale lo non lo veddi  
Me mezzo morto, ne so dove fosse trovato, et  
Questo è quanto posso dire per la [...]

*Die Venersi 30 Martiis 1635*

*Per Ill. et ad m. [...] D. Dom.cus Salvinus*

*[...] sub-[...] in loco solito mis.*

*Thomas Dovinus de quo supra delato Int.*

*Veritatis dicend. pt. factis Int. fuit per*

936v:

Int: In ipsi D. occurrat aliquid [...] ultra

Et quos [...] in alio [...]

Rt: A me non occorre di dir niente oltre a quello  
Che ho detto nell'altro mio examine.

Int: Et monibus ad [...] pro civitate que.

Hora esset dum illo sero diei [...] se

Ad domum contulit

Rt: Quel mercoledì sera [...] che lo fui trovato

A casa mentre che lo mi spogliavo per andare

Al letto sentii un suo luggio che [...] tre

Hore di notte.

Int: An in illo sero diei mercuriis fuerit in socie-  
tate alterius quam Hieronimi Hispani

De quo de [...] in alio suo examine

Rt: Quel mercoledì a sera oltre a Girollamo

Spagnolo fù anco in mia compagnia Giovan-  
ni Toro.

Et deinde d. non [...] che Giovanni Toro fu

Con me giovedì a sera, ma il mercoledì

Sera precedente con me non ci fu altri.

937r:

Altri che il sud. Girollamo.

Int: In de presenti anno in diebus [...] ipso

d. fuerit in nocte

Rt: Questo carnevale prossimo passato lo sono stato sempre

In Roma

Int: An d. tempore an fuit ad [...] aliqua

Camera

Rt: Sig. no che del presente anno in tempo di car-  
nevale non sono mai stato assente in

Commedia alcuna

Int: An de d. tempore in annis precedentibus

[...] aliquas commedias



Rt: Sig. si che li anni passati in tempo di carnevale  
Io ho sentito una Commedia, la quale s'è  
Recitata questo Carnevale fece un anno  
In casa del sig. Nicola Soderini alla  
Strada delli Greci, che la recitorno alcuni  
Pittori.  
Int: An record. de inter con-ibus comedia  
Presente de q. eius [...]  
Rt: Io mi ricordo che in d. Commedia vi recito un tal

937v:

Tal Antonio Chiugiano, con certo Petrignano,  
Gio. Ba. Greppi, un certo Modenino, et alcuni  
Altri quali adesso non mi sovengono  
Et questa commedia conteneva un pa-  
chentato di un figlio Pittore  
Int: Ut dicat quam partem ageret in d.a comme-  
dia d. Jo. Bap. Greppius?  
Rt: Gio. B.a Greppi fece doi parti nella d.a  
Commedia una era di con un homo sordo,  
Et l'altra da franzese ò da Ragnetto  
Int: An in d.a Comedia [...] interfuerit solus  
Vel associatus  
Rt: Alla d.a Commedia lo ci andai solo, che  
Mi ci havevano invitato quelli gi[...]  
Che recitavano.  
Int: A quo vel a quibus [...] fuerit Invita-  
tus ad dictam Comediam  
Rt: Io passavo avanti la Casa del sig. Soderini  
Dove si faceva la Comedia, et  
Della Casa vi stavano li sud. Pittori che

938r:

Che recitavano in d.a Comedia, et fui Invitato  
Ad intrare alla d.a Comedia ma non  
A V.S. da chi delli sud. Pittori fosse Invitato ad  
entrare in d.a casa  
[...] casa mà il sud. Gio Batta Greppi non so se il  
Giorno istesso o il giorno avanti fu a casa  
Mia acciò li prestasse una mezza spada  
Che se ne voleva servire in d.a Comedia  
Mentre faceva la parte del sordo, et lo ce la  
portai, et con questi occasione lui mi disse, ce se  
Io mi fusse lasciato rivedere sarei intrato alla  
Comedia, et haverei havuto  
Int: De presenti anno in diebus [...] per  
Anfuerit presentem, et quat. [...] dicat quantis, et

An solus vel associatus  
Rt: Quest'anno nell'ultimo giorno di Carnevale  
Io mi mascherai a Cavallo in habito da  
Facchino in compagnia di Girolamo Spagnolo  
Che fu preso parte in mia compagnia, quale  
[...] in habito da francese, et in quest'  
Anno non mi sono mascherato altro che

938v:

Che questa volta  
Int: Unde habuerit Indumenta tam pro se quod  
[...] Hieronimo  
Rt: Girollamo, et me andassimo per li habiti suddetti  
Per mascherarci nel vicolo de Balestrari  
Ad una bottega che detti habiti li imprestava  
Una donna, quale lo non conosco, che  
Pagai se bene mi ricordo che deci buciroli  
Per habito, qual habiti detto Girollamo  
Et me li portassimo l'alla stalla  
Della Cancellaria, et ce li salessimo, di  
Vestirci in una stanza che tiene un  
Pittore chiamato Mariano non so de  
Quali, dove ci fumo condotti li cavalli  
Da un ragazzo, che li pigliassimo, a nolegio  
Qui vicino a tor di Nona, da uno che  
Non conosco, et cavalcassimo li alla  
Cancellaria, dove anco  
A sera, et doppo esser tornati alla Can.  
Facessimo una [...] et poi portassimo  
L'habito a quella donna.

939r:

Int: [...] et Hieronimus [...] aliquis  
Pre manibus et quat. Quid [...]  
Rt: Quando lo andavo mascherato come ho detto porta-  
vo in mano una pila di color turchino con  
Un pennello, et Girollamo sud. portava in  
Mano un quatro dentro al quale vi erano  
Ò tre teste disegnate, come bamboci  
Et ne lui ne lo portavamo altro.  
Int: An qui[...] et Hieronimus [...] aliqua  
Profferrent [...] personati audebant per  
Urbem  
Rt: Mentre lo andavo per Roma cosi mascherato  
Andavo dicendo: Non si da più di bianco ma  
Di turchino, et Girolamo lo non so quello che  
[...] perche uno andava avanti, et

L'altro Indietro, et quando lo camminavo d.  
Girollamo con d. Pennello gli dava di tur-  
chino

Int: Ad quem [...] profumet, verba pta.

Rt: lo andavo dicendo se sud. parole per capriccio  
mio, et non per altrui fine.

939v:

Int: [...]coloris turchini

Rt: La pignatta con il color turchino, et il  
Pennello lo lo portavo per poter dire quelle  
Parole che dicevo, et non per loro altro.

Int: Ad quem [...] de finet Hieronimus d. quatro

Rt: lo non so perche causa detto Girollamo portasse  
d.o quatro se non tanto quanto ce lo  
Diedi lo per questo.

Deinde disse anco: questi Pittori che recitorno  
Quella Comedia mostrorno alcuni ritratti  
Cioè alcuni disegni ha la bela, che non  
Saprei dire a V.S. che cosa ci fossero, uno de  
Quali fu quel Modenino che conteneva  
Certe testine disegnate grande, et  
piccole, et anco ci fu al sud. Gio B. Greppi  
Che anco il suo quadro conteneva l'istessa  
Cosa, che questi Pittori mostravano questi  
Quatri, et dicevano di certe cose delle quali  
lo adesso non mi ricordo.

940r:

Int: An [...] habuerit, et habeat in [...] et  
[...] cum aliqua persona, ad quam vel  
Quibus, et qua de causa

Rt: lo ho avuto più volte dispiacere con alcuni  
Con li quali ho fatto questione, et poi ho anco  
Fatto [...] assieme perche non ci era  
Tra di noi male nessuno

Molti anni sono hebbi casa con un Cavallier  
Di malta, et quest'altri con li quali lo ho havuto  
Casa non li conosco più che tanto, et con  
Altri lo non ho havuto Inimicitia ò disparere  
Et [...] non mi trovo havere disparere  
Con nessuna persona al mondo.

Int: An Jo. Bapta Greppius fit amicus alicui  
Meius ipsius d.

Rt: Gio. Batta Greppi è mio amicissimo intrinseco  
Et il più caro amico che lo habbia, et è venuto  
In casa mia à vedere le mie opere che facevo

Ogni volta che ha voluto et lo ancora  
Sono andato in casa sua, che in casa mia  
Non ci lascio venire a vedere le cose mie se

940v:

Se non li amici

Int: Quam diem fit quod d. Jo. Bapta Greppius non  
Accesserit ad domum suam

Rt: L'ultima volta che il d. Gio. Batta fu a casa

Mia fu se bene mi ricordo intorno a natale

Poco prima o poco doppo [...] il vero, che

Ci venne con occasione, che mi riportava

Puttino di creta che lo gli havevo portato

Et perche lui non mi trovo in casa lo

Lascio in contro casa mia in mano

Di una donna della quale non mi ri-

Cordo il nome, ma è figlia di Claudio

Solino, et è maritata ad un stracciarolo

Che non habita più nella stessa casa

Ma poco lontano.

Int: An quem solitum fuerit, et fit asportare

Aliud genus armor. ultra ensem

Rt: lo mai ho portato altro arma che la

Spada

Int: An d. et aliud [...] quam terzarolium [...]

941r:

Rt: lo mai ho portato ne terzarolo ne archibugio perche

lo quest'arme non le so adoperare, non ho occasione

Di portarle ne meno ho licenza di portar

Armi

Int: Monitus ad [...] pro autoritate [...] fit

Quod [...] non auderit supturum Jo. Baptam

Greppium

Rt: Il detto Gio. Batta Greppi lo non l'ho più visto

Dalla seconda settimana di quatragesima

In qua che lo veddi che veniva dalla strada Vitto-

ria, et andava verso la piazza della Trinita

Et era se bene ricordo in compagnia di Ant.

Chiugiano Pittore, et lo venevo dal Popolo

Ci Incontrassimo, et ci salutassimo assieme

Ma non ci parlassimo perche eravamo un

Poco discosto.

Int: An [...] fit quod [...] d. Jo. Bapta-

[...] in die mercuriis precedenti capturam

Ipsi.

Rt: Sig. no che lo non veddi mai il sudd. Gio.

941v:

Gio. Batta In quel mercoledì avanti che  
Io fussi preso perche lo stetti a lavorare quel  
Giorno in casa insino alla sera fino  
All'ave maria, che [...] in d. tempo  
Dell'ave maria di casa, et me ne andai  
Al popolo in compagnia del sud. Girollamo  
Spagnolo, et mai mi incontrai in  
Quella sera con d. Gio. Batta.

Int: An cognovent ill. Augustinum Tassim et  
Quam [...] an illo sero diei mercuriis  
Illum viderit

Rt: lo conosco benissimo il sig. Agostino  
Tassi che lo non veddi mai quel mer-  
coledì sera

Int: An fiat [...] quod ad [...] fit  
[...] Jo. Baptam Greppium

Rt: D. Sig. Gio. Batta. Greppi otto ò dieci giorni circa  
Or avanti che lo venisse prigione lo hebbi  
Nova che lui stava bene, ma de poi  
lo non ho sentito più bene ne male di

942r:

Di lui.

Nunc [...] examin [...] et  
Pro nunc ad locum suum reponi.

*Die sabbati 31 martiis 1635*

*[...] per me [...] Roma in domo*

*In via felicia ad capita domor. presente, et*

*Al [...] et ubi D. Lucius Pontilleone subl.*

*Antonius Brigorius filius q. Alberti mediolanensis*

*Cui delato Int. civitatis dicend. pt. factis per Jur.*

*Ad opportunas Intes.*

Rt: Sopra quanto V.S. mi domanda gli posso dire per la  
Verità come sei mesi sono in circa salvo il nero  
In tempo che lo stavo nell'hostaria del moro alla  
Trinita de monti un giorno che lo non ho  
À memoria che giorno fosse ne di che mese  
Stando in cantina ad assaggiare certo  
Vino Romanescho in verso il mezzo giorno  
In ca Intesi che in strada fu sparato un archi-  
bugiata, et al rumore salii nell'hostaria doman-  
dai che cosa era stato, et mi fu detto da alcuni

942v:

Alcuni homini che lo non mi ricordo che un  
Pittore haveva sparato una terzarolata  
Contro il cane del Carrettiero che  
Che abita de rincontro la procella di  
Detta hostaria del moro, et che gli havesse tirato  
Perche gli havesse strappato un poco il ferra-  
iolo, che lo poi non cercai altro, ne mi fu  
Detto altro, ne Ho saputo chi Pittore fusse  
Quello che tiro d.a terzarolata gli posso di  
[...] dire che lo veddi in strada d. Dom. pron.  
Del cane, et hora mi ricordo chi altro ci fusse  
Perche lo non [...] tanto maggiormente  
Che era stato tirato al cane, et questo  
E quanto posso dire per la verita.

*Die d.a*

*[...] per me de [...] Roma in officis meis  
Franciscus filius Jacobi Marcelleri, al.[...] Romanus*

943r:

*Romanus cui delato Int. veritatis dicen. pt factis  
Int. fuit per me*

Int: Cuius sit exercitis, et profissionis, et quo loco  
Habitet hic Roma

Rt: L'esercitio mio e di carrettiero, et habito in strada  
Vittoria qui in Roma

Int: Quomodo ad [...]ponte vel [...]

Rt: lo son venuto qui all'off. per cha- perche  
La mia persona mi ha detto che è stato lasciato  
[...] a casa che lo venisse all'off., et per  
Questo son venuto.

Int: An siat supra quo sit examinandos vel  
[...] valeat

Rt: lo non la so la causa sopra la quale debba essere  
Esaminato ma si bene mi vado immaginando  
Mi voglia esaminare sopra sul cane di S.  
Bologna Carrettiero che fu ammazzato in strada  
Della Croce in faccia alla bottega del Carbona-  
ro, che non so come si chiami, ma sta passato  
Il fornaro per andare in su verso il moro poiche d. Dom.o

943v: D. Dom.o mi ha detto che lui ancora è stato esa-  
Minato in questa causa

Int: Ut [...] de quo tempore [...] fuerit interfectus  
d. [...]quo genere [...] et a quo seu quibus



Rt: Il cane di d. Domenico che era un cane di pelo rosso,  
Et si chiamava per nome lupo alto un palmo  
Et mezzo circa fu ammazzato con una terza-  
rolata che gli colse nella spalla dritta o poco  
Sotto dove gli fece dei bucci, dalli quali scan-  
dellava gran quantità di sangue, et li  
Bucci erano fatti da palle di piombo, et era  
Poco lontano, et distante uno dall'altro  
Et lo non posso assolutamente dire che li tirava  
Poi che stavo scaricando il mostro al sig. D-  
Che non so de quali, quale habita in faccia  
A Bastiano fornaro, et mentre stavo scaricando  
Intesi una botta di terzarolo li vicino in strada  
sud.a mi voltai a quella volta veddi d. cane  
Et lui in terra che stirava le gambe, et li vicino  
Ci veddi un tal Tomaso figlio di Marco

944r:

Che è Pittore, et habita vicino al Leoncino, il  
Quale[...] et veddi che quando vedde me fece  
Atto quando si vol mettere qualche cosa in  
Fretta sotto al ferraiolo, et mi volto la schiena  
Et haveva un ferraiolo longo che perciò non li  
Possetti vedere l'arme, et se ne andò subito in  
Per la strada della Croce, et doi o tre volte  
[...] stando messo il cane, et lo riferì il tutto  
A Domenico Bologna padrone del cane, il quale  
Mi disse che il giorno avanti d. Tomaso  
Alla presenza di d. Domenico haveva tirato  
Una terzarolata al d. suo cane, et che non  
L'haveva colto, et cio intesi tenni fusse  
Stato d. Tomaso che l'haveva ammazzato, ne  
Possette esser stato altri perche li in strada  
Non veddi altro che lui, che fu una mattina  
A bonhora a doi ò tre hore di giorno alla fine  
Del mese di [...]che lo non mi ricordo  
Del giorno preciso, et con me ci stava un  
Tal d. Gio. Anto.di Bianco Carrettiero che habita alla

944v:

Alla [...] nel vicolo di San Giacomo, ne so ne  
Meno ho Inteso dire per qual causa fosse  
Stato ammazzato d. cane, et questo (è tutto)

*Die 5 Aprilis 1635*

*Franciscus q. Franc. de Grassis Romanus qui dilato sibi*

*Juram. [...] dicend. factos III. [...]*

*Int. quomodo veridita.*

Rt: Io sono venuto ad Esaminarmi perche sono stato citato ad Informar la Corte

Int: An sciat [...] valeat causas

[...] sentis examinis

Rt: Io non so ne posso maginarmi la causa per la quale Ho stato citato et V.S. voglia essaminarmi.

Int: An unquam [...] fuerit in citat.

Comedia in domo D. Soderini et quando, et quomodo

Rt: Sig. si che io Sono intervenuto alla Comedia in Casa del Sig. Nicola Soderini alli Greci et ci intervenni questo

945r:

Questo Carnevale ha fatto l'anno tre volte che due Volte recitai in d.a comedia che fu la parte di Tartaglia Et l'altra volta stetti a sentire.

Int: Qui [...] essent alii amici et de quibus

In d. Comediis

Rt: Li recitanti di d. due Comedie nelle quali io recitai Erano alcuni pittori et in particolare Gio. Batta Greppi Antonio Giusano Geronimo Petrignano da Forli Et de gli altri non mi ricordo, ma non so chi fussero Quelli che recitorno nella comedia nella quale Non recitai io, et quelle dove nelle quali io recitai Erano intitolate la prima Li accidenti Notturni, et La seconda La Pittura esaltata, che non mi ricordo Il soggetto della prima, ma nella seconda della Pittura si finse, che un Principe haveva una Figliola et voleva maritarla ad un Pittore

Int: An in comediis [...] fuerit satirici

[...] aliqua persona tam implicitis quam explicitis, et

De qua, et quomodo

Rt: Io non so che in d. Comedie si trattasse satiricamente sopra La persona di alcuno tanto implicitamente quanto

945v:

Esplicitamente se non che nella Comedia della Pittura In una scena che faceva Gio. Batta Greppi et Girolamo Petrignano che quello faceva da franzese Et questo da Gratiano [...] fuori certe tele tre tele nelle quali vi erano ritratti che In uno vi era il ritratto finto della figlia del Principe, et negli altri due vi erano le delineature Col Gesso che Gio. Batta disse doppo fatta la Comedia Che erano ritratti alterati ò caricati cioè retratti

con qualche membro fatto à sproportione per beffare  
Ma non mi disse di chi fossero quelli ritratti, ma  
Sentii mentre erano in [...] scenario tra di loro  
d. Gio. Batta et Girolamo, quello è un ritratto di  
Uno che da dieci scudi il mese della Dama  
Et quello altro gli da una dobbietta et ce li stava  
Motteggiando tra di loro sopra quelli ritratti  
Et d'altro io non intesi motteggiare cioè  
[...] molte altre cose ma io non le ho à memoria  
Int: An [...] et [...]seu modo [...]cuius vel quor.  
Essent effigiat.

946r:

Rt: Io non seppi allora ne meno so adesso, di chi fussero  
Quelli ritratti col motteggiare che fu fatto in quella Comedia  
Perche io sono scultore et loro sono Pittori, et non pratico  
Con loro, ma si dovevano bene intendere fra di loro  
Int: An cognoscat Tomam Duinum Pittorem et quas  
An interfuerit comedias

Rt: Sig. si che io conosco Tomasso Duino Pittore, il quale  
Quale intervenne alla d.a Comedia tanto alla prima  
Quanto alla seconda, ma pero non recito, ma  
Stava à sentire.

Int: An fuit d. Tomas motum aliquod

Circa [...] satiricis illusionibus tunc in [...]

Rt: Io non o che d. Tomasso facesse motivo nemmeno circa  
Di motteggiamenti fatti in d.a Comedia, et non so che  
Ne abbia fatto mai parola nessuna ne allhora  
Ne doppo perche io non pratico con lui, et a me non  
Me ne ha parlato mai

*Io Francesco Grassi ho detto per la verità qua di sopra  
Mano propria*

946v:

*Die Veneris 19 Aprilis 1635*

*Const. [...] Per Ill. et ad. [...] Dom.o Salverio*

*Int. Sublato [...] sabellis presente, et assistente*

*[...] et facti D. Lucius Pantaleone subli.*

*Thomas Dovinus de quo supraq. cui delato Int.o veri-  
tatis dicend. [...] factis [...] Int. fuit per me*

Int: An ipsi [...] aliquid dicere ultra

[...]deposuit in aliis suis [...]et quid

Rt: Io non ho altro da dire oltre a quello che ho detto  
Nell'altri miei esami

Int: Et monitus ad [...] ab num

Quid in illo die mercuriis de quo alias fuit

Int. viderit Jo. Bap. Greppium  
Rt: Sig. no che in quel mercoledì del quale  
Altre volte son stato domandando lo non  
Veddi mai il sud. Gio. Ba. Greppi  
Int: An in illo die mercuriis ipse [...] vagatus fuerit  
Prope  
Rt: Sig. si che lo quel mercoledì all'ave maria  
Di sera [...] in ca. lo passai avanti alli Greci

947r:

Greci che venivo da casa mia, et andavo verso  
Il Babuino, et da li al popolo  
[...] Informata quod in illo die mercuriis ca. hora 23 cum [...] transeundo prope  
[...] ipse [...] vidit [...] Jo. Bap. Greppium  
Supra [...] misis veritatem dicat.  
Rt: Sig. no che lo non veddi quel mercoledì a sera  
Il d. Gio. Ba., et chi vorrà dire questa cosa  
Che lo l'abbia visto? Io so che non l'ho visto  
D. subuingente quod non solus [...] de  
Per misis Informata verit. etiam quod ipse C.  
Jo. Bap. [...] ipsius [...] sibi [...]  
Dit  
Rt: Se si trovarà tal cosa che lo abbia minacciato  
d. Gio. Ba, et mi sia [...] il d. sara  
Falso come è falsa la fede del [...]  
Int: Et monitus ad dicen. pro veritate numquid  
In d. sero diei mercuriis ipse C. fuerit prope  
[...] ad populum, et [...] dicat  
De quo tempore preciso, ad quos eff., et an

947v:

An solus vel associatus  
Rt: Quel mercoledì a sera lo non fui mai intorno  
Alla chiesa di sant'Orsola al popolo  
Et monibus ad pro veritate num quid  
In d. sero diei mercuriis defenet aliquod  
Genus amor., et signanter archibusium  
Seu terzarolium  
Rt: Quel mercoledì à sera conforme ho detto altre  
Volte non portai mai altri arme che  
La spada, et mai portai ne terzarolo ne  
Archibugio  
Ad quod curia est pariter Informata quod  
In illo sero diei mercuriis ca hora novetis 2.a  
Ad [...] archibusio vel terzarolio quo  
Ipsa C. erat armatus positus in [...] prope

D. [...] Jo. Ba. Greppium  
Ad proprium domum redditum. illoq.  
Et agnoscit contra ipsum [...] terzarolium  
Vel archibusium canem supra [...] nullis

948r:

Nullis dictis verbis in [...] eumq. in tibia dextera  
Et [...] qui [...] presentis in fuga  
Erga plateam se dedit  
Facent. nec [...] a testibus de  
Bene Informatis de mendacio convinci  
Rt: Non è vero che lo abbia tirato quest'archibugia-  
ta che Ill. dice, et addi hore, et mezza di notte  
Quel mercoledì a sera lo ero a tavola assieme  
Con Girollamo spagnolo che sta con me dentro  
L'hostaria di Franc.o, et Carlo [...] nella  
Strada della Croce, che è un hostaria che fa  
Cantone avanti che li amici all'hostaria  
Del moro conforme ho detto nella mia  
Prima esame  
Nunc D. ad Caminend. [...] de  
[...] ad veritatem fatend., et ad [...] alias  
Meliores [...] et [...] mand. ad eius  
Ad [...] Petrum filium Marini Bonamici  
[...]inter ipsos [...]personar.  
Et nominas recognit. fuit [...] per

948v:

Int: An ea que deposuit in eius examine  
Sint, et modo pro veritate in facie. present.  
[...] confirmare intendat  
Rt: Tutto quello che lo dissi nel mio esame  
Fu da me detto per la verità, et per verità son  
Pronto di Confermarlo in faccia di Tomaso  
Qui presente.  
[...] per me [...]claram  
Intelligentiam depositam [...] de qua  
Supra in present. proc. et  
[...] et intellecta pt. [...] fuit

Int: In ea qu. audivit fuerint ab ipso  
Pro veritate de solita, et [...]  
Rt: lo ho Inteso benissimo quanto V.S. mi ha fatto leg-  
gere, et incontro il tutto esser stato detto da  
Me per la verità et per verità lo confermo  
In faccia di Tomaso qui presente

949r:

Presente ipso C. [...] et dicente ancor  
Io ho inteso quello che dice q. Regallo, et dico che lui  
Non dice la verità, et che non si trovava mai  
Quello che lui dice contro di me  
Resp. d. et dicente lo ho detto la verita, et se non  
So se stato vero lo non l'havera detto  
Et data per D. facultate ipsi C. Interrogandi  
Cum prot. quod de [...] testes con-  
Frontati non repetant.  
Rt: C. Io non voglio domandar altro a costui  
Qua declarat. habita, et cum uterq. ipsor.  
[...] in sero dicto D. [...] licentiavit, et ad  
eff. qua lupia [...] ad horam [...] mand. Ad  
Josephum de Phalinis de quos.a  
Quo ad.o delatoq. ambilius Int.o veritatis dic.  
pres. Int. fuit  
Int: An cognosceat present.  
Rt: Io conosco questo giovane che si chiama il sig.  
Tomasso Pittore del quale ho deposto nel  
Mio es.ne

949v:

Int• C. In present. D. cognoscint  
Rt: Io non conosco Giovane che mi viene  
In faccia, et mai qui l'ho visto  
Int: An ea qu. deposuit in suo ex.ne per personam  
Presente C. [...] sint, et modo pro veritate  
In eius faciem approdare intendat  
Rt: Tutto quello che dissi nel esame e  
La verita, et per verità son pronto di con-  
Firmarlo in faccia di Tomaso qui presente  
[...] lecita per me [...] ad claram  
Intelligentiam deposit ipsi [...] de qua  
In presenti procurator. et [...] bene audita, et  
Intellecta pt. [...] fuit  
Int: An ea qu. audivit faciunt ab ipso pro  
Veritate deposit, et modo pro veritate  
Confirmet in facies presentis  
Rt: Io ho inteso benissimo quanto V. S. Mi ha fatto  
Leggere riconosco il tutto esser stato detto  
Da me per la verita, et per la verità lo confer-  
mo in faccia di Tomaso qui presente.

950r:

Presente ipso C. pta di. audiente, et dicente Ancor  
Io ho inteso quello che dice [...] che mi è venuto



In faccia, et dico che non dice la verita, et se ne  
Mente per la parola, ne si trovarà mai che lo habbia  
Fatto quello che lui dice contro di me perche lo son  
Galant'homo, et non ho fatto mai se non  
Actione  
Rep.te lo ho detto la verità  
Et data per D. facultatem ipsi C. cum prop. de qua alias  
Rt: lo non li voglio domandare altro  
Qua declarat. habita, et cum uterq. persisteret in dicto  
D. acceptatis examen dimisit [...] Licentiauit  
Et C.a locum suum reponi mand.t [...] tamen

*Die Veneris 20 Aprilis 1635*

*[...] per me [...] Roma in off. meis*

*Jo. Antonius filius q. Bernardini de Blancis*

*Romanus cui delato Int.o veritatis dicend.*

*pt. factis Int. fuit per me*

Int: Quam artem profiteat ipse [...] et quo in loco

950v:

Loco Inhabitet hic Roma

Rt: L'es. mio e di carrettiero, et qui Roma

Habito alla frella

Int: Quomodo ad Curiam [...] fuit

[...] curatus

Rt: lo son venuto qui all'off. perche son stato citato

ad Informar la Corte

Int: An sciat causam suam vocationis ad Cam., et

Presentis [...] aut illos aliquo

Re valeat

Rt: La causa per la quale V.S. mi voglia esaminare

lo me la credo Immaginando perche ho inteso

Da Franc. alias Borghese Ca-, che mi ha

Detto che amor lui si esaminato, et la causa e

Questa che una mattina a bon hora

In tempo delle vecadembrie prossime passate

Che lo non mi ricordo ne del giorno ne del

Mese stando con d. Franc. a di car-

Rette di mosto a casa di un homo che lo non

Conosco ma habita in strada della Croce

Quasi in contro a Bastiano fornaro intesi che

951r: Che li in strada della Croce non molto lontano

Da noi fu sparato una terzarolata dalla parte

Di sopra verso la trinita, et voltatomi a quella

Volta veddi in terra un cane di pelo rossiccio

Che stirava le gambe, et li vicino a d. Cane

Ci stava uno che si Tomaso Pittore  
Figlio di Marco Coronaro, il quale quando  
Ci vedde voltati verso lui fece atto di mettersi  
In fretta una cosa sotto al ferraiolo che lui  
Portava ch era un ferraiolo lungo, che fece  
Tanto questo che non rossetti vedere che cosa  
fusse, et poi ando in su verso la Trnita, et  
Spesso spesso ci andava voltando in dietro, et  
Osservando il cane, Franc.o et lo andassimo alla  
Volta del cane, veddi che era ferito nella spalla  
Dritta di doi bucci dalli quali gli usciva  
Sangue, et morse [...] che noi facessimo subito  
Giustitia che d. Tomaso l'havesse ammazzato  
Poiche li in strada non ci era altri che lui, et  
Doppo Intesi dire che d. Cane era di un tal Domen.o

951v: Domenico Carrettiero quale habita a capo la strada  
Della Croce, et che d. Tomaso li havesse  
Ammazzato per dispetto che gli havesse mor-  
sicato, et questo è quanto so, et posso dire  
Per la verità, che non mi ricordi ce li havesse  
Altri presente che d. Franc.o mi compagno

*Die sabbati 21 Aprilis 1635*

*[...] Per Ill., et [...] D. Valent.*

*Pellegrino [...] in loco solito*

*[...]Thomas Dovinus de quo supra cui delato veritatis  
dicend. pt. factis [...] Int. fuit per me*

Int: An melius sit dispositus dicere pro veritate  
An eo die mercuriis [...] ante carce-  
Rationem, et de quo supra fuit Int.  
[...] in Angelo [...] Jo. Baptam  
Greppium illi transeunte in cum, et de quo li-  
[...]ietate [...]

Rt: E vero come dissi nell'altro examine che il mercoledì

952r:

Mercoledì avanti alla mia carceratione la  
Sera mi fermai un poco nel cantone di strada  
Vittoria a Raggionare con Franc. Vestri Pittore  
Ma non è già vero che in quale tempo lo vedesse  
Li in quel luogo ne passare in Carozza ne  
Stra fermo Gio. Batta Greppi, che se fosse vero  
lo lo disse.

Int: Ad quod ultra [...] eid. confrontatos habet  
Alias probationes [...]

d. sero in pt. loco [...] strada victoriae  
[...] prefacta Jo. Baptam in  
[...] illoq. observasse, et per [...]  
Id fecisse ob animumque habeat  
d. Jo. Baptam pt. fecisse pretendi. eu. sero  
d. nocte  
Rt: Non è la verita niente, che lo la sud. sera  
del mercoledì mentre stavo in strada  
Vittoria vedessi il sud. Gio. Ba. come non è vero  
Che la sud. sera di notte lo li offendesse, ne gli  
Facesse dispiacciate nessuno perche non ne

952v:

Ho havuto occasione, et non ho havuto mai seco  
Alcun disguido.  
Int: Nunc [...] convincendum [...]  
Ad sero alias meliores fines [...] mand. ad  
piam presentiam ad [...] Antonium Pastorium Roma-  
num testem supra enactum  
Quo ad. to delator. [...] Franc.o eccitatis  
De pt. tantis per Int. ac facta inter pros  
Mutua nominum, et personalit. recognit. in f.  
Fuit  
Int: An ea qui deposuit in precedenti ex. ca personas  
Presentes [...] vera sin, eaq- modo pro veritate  
Ad unq. [...] paratus fit confirmare, et rati-  
ficare  
Rt: Sig. si che quello che ho detto nel mio es. è la verità  
Et cosi sono pronto a confermarlo adesso  
In faccia di d. Tomaso qui presente.  
Et lecta per me [...]to ad claras ambor. intelligen-  
Tiam deposita supt. Antonis [...] de qua sup.

953r:

In presenti proc. fol. [...] et per ambos bene audita, et  
Intellecta pt. [...]fuit  
Int: An ea quo modo legi audivit fuerint ad ipso pro veri-  
tate dicta, et pro veritate ratificet modo in  
[...]presenti.  
Rt: lo ho inteso benissimo quanto Ms. mi ha fatto legere, et  
Riconosco essere il mio examine, et quanto in  
Esso si contiene tanto et. la persona di Tomaso qui  
Presente come d. altri la verità, et cosi hora  
Lo confermo in faccia di Tomaso qui presente soggiun.  
Solamente che havendo Inteso chiamare in d. esame  
il sig. Agostino Tassi per Cavalliero, dico che  
non so se egli sia Cavalliero, ma molti lo

Chiamano chi per Sig. Agostino, et chi per  
Cavalliero  
Presente pta. audiente, eti dicente questo non dire  
La verità  
Et facta ipsi facultate interrogandi a. eum pt.ne  
Et notificate quod testes confrontati In-  
Stilus Tribunalis amplius non[...]

953v:

Rt: Io non voglio Interrogarlo d'altro se non che dico  
Di non haver visto quello che lui dice  
[...] declaratione habita d. ad. licentiavit, et  
Continuando examen ad ipso C. fuit  
Int: An siat vel dici audiverit in mia  
[...] pron.ti fuisse aliquos canes in-  
terfectus Dom.co [...] Bologne.  
Rt: Sig. si che lo conosco per vista un tal Dom.co detto  
Menicone Carrettiero alla strada della Croce  
Incontro l'hostaria del moro, et è vero che  
d. sett. passato gli fu ammazzato un cane  
Che gli li ammazzai lo perche era assai fasti-  
dioso Int: Quo in loco, et quomodo d. Canem Interfecerit  
Rt: Ammazzai d. Cane con un terzarolo, che me lo  
Presto il maggior Domo del sig. Cardinale  
Spinola, et me lo mando per un[...] che  
Me lo porto fin li in quel luogo dove am-  
mazzai d. Cane tirandogli con quel terza-  
rolo

954r:

Rolo che fu nella strada della Croce  
[...]il sud. cane morsicava à tutti, et più di una  
Volta si avvento a dosso ancora à me, et parti-  
colarmente un giorno mi strappo un pezzo di ferraiolo  
Di manto di Spagna onde essendo accanto quell'istesso  
Giorno in casa mia il maggior Domo del sig. Card.  
Spinola il quale voleva che lo desse l'azzurro ad  
Un suo quatro, et trovandomi tutto conturbato  
Domando che cosa havevo, et gli dissi quel che  
Mi haveva fatto il cane sud., et egli mi persua-  
se che li ammazzasse, et mi offerse di prestarmi  
Per tal effetto il terzarolo, ma lo perche un poco  
prattico, et non havevo più tirato con tal  
Arme nol spari con la pallottola contro d.  
Cane non lo colsi, ma la seconda volta  
Poi, che fu un giorno o doi doppo salvo il  
Vero gli tirai di novo, et li Investii.

Int: Unde habuerit pulverem, et alia necessaria ad onerandum p.tum terzarolium

Rt: Quel ser. del maggior domo mi porto la pallottola il

954v:

Il terzarolo anco, et perche non colsi il cane  
Egli se lo riporto, et dipoi un giorno o doi  
Salvo il vero, torno d. ser. con il med. terzarolo parimente unico che tirai, et ammazzai  
D. cane Int: In quo loco, et quibus partibus fuerit d. tormentus [...] d. terzarolo ab [...] famulo  
Ipsi C. consignatus, et an arbiterit  
fact.

Rt: Quel ser. del maggior domo mi porto li una et  
L'altra volta il terzarolo li nella strada  
Et lo tenne lui sempre, et non me lo consiglio se non quando venne il tempo che  
lo lo volsi scaricare, perché lo non mi arreschiavo di portar quell'arme che egli la  
Poteva portare come Corno di palazzo, et quando  
lo scaricai il terzarolo pero le- che rifuse  
Gente avante ma lo non li accurai, ma  
Il sud. Ser. fu presente, et quando  
Sparai li una, et li altra volta come ho  
Detto

955r:

Detto, et sparato che ebbi tanto la prima quanto la  
Seconda terzarolata voltai per un vicolo li vicino  
Et d. Ser. mi venne appresso, et incontinentem  
Gli reassignai il terzarolo  
Int: D. d. ut nominet personam sup.ti ferrauli, et dicat qualitates pictur. seu quadri aliquo ut a.o confecti  
prec.e praefecto Dovinus Em. D. Card. Spinola  
Rt: Non so il nome di quel ser. del sud. Sig. maggior  
Domo, il quale si chiamava il sig. Don Ferdinando  
Et d. ser.va un giovane di questa statura spagnolo che vestiva di negro con una borsetta sino  
Il ginocchio, et il quadro che lo gli feci era  
Una concettione della Madonna in grande  
Int: An de [...] et accommodatione sibi  
Facta de d. terzarolio sit aliqua persona Informata, et signantens an de pti. notitiam habuerit oster. Francolinus qui [...] carceratus fuit  
Rt: Girolamo che fu questo [...] con me hebbe notitia  
Di quanto hora ho raccontato cioe, che lo ammazzai il cane, et che mi fu prestatato il terzarolo

lo

955v:

Lo ma non mi ricordo se gli dissi che me  
L'haveva portato detto maggior Domo perche  
Alle sud. cose egli non si trovo presente, ma lo  
Gli raccontai di haver ammazzato quel cane  
Int: An tandem sit dispositus [...] seu quibus  
Fuerit [...] archibusiata contra Jo. Baptam  
Greppium in Curia pretendat [...] delictus fuisse  
Ab ipso C. [...] non solus [...]  
Vide licet Josephi [...] lini de  
Eid. confrontati ac extra et minis prece-  
dentibus, de quibus [...] Josephi, et  
Petrus Bonamicus confrontati in eius facies  
Deposuerunt, nec [...] in eius mendaciis  
Negantis [...] Jo. Baptam eo fero de quo  
Convincit ptis. Josepho Petro, et [...] eum  
Confrontato sed etiam Curia habet alios testes  
Qui deposuit [...] C. quod sero preceden-  
ti delicto de nocte permanente, et observan-  
te prope [...] D. Agostini Tassi in qua  
Erat solitus [...] d. Jo. Bapta, et  
Hor

956r:

Hor fecisse per [...] ut conceptis [...] et Intentio-  
nem illum offendendi exequutioni commode demandare  
Posset  
Rt: Non è la verità che lo sia stato di sera fermo ad osservare  
Ne attorno, ne appresso alla casa del Sig.  
Agostino come non è vero che lo habbia offeso  
Ne habbia havuto Intentione di offendere Gio.  
Ba. Greppi perche come ho detto non havevo causa  
Int: D. ad Convincendum ipsum de mendacio, et  
Disponendum ipsum ad vertiate fatendas, et ad  
[...] alium meliorem finem, et [...] mand.  
Per me eid. Legi depositionem Camilli  
De qua supra in presenti procesu  
[...] lecta, et per ipsum bene audita, et intellecta  
pt. [...] fuit per D.  
Int: quid modo respondeat ptis  
Rt: lo ho intro benissimo quanto ha deposto Camillo  
Ser. del sig. Agostino Tassi, et che Ms. mi  
Ha fatto leggere, et dico non è vero niente Che

956v:



Che lo sia stato di notte fermo li in  
Quel luogo vicino a casa del sig. Agostino  
Tassi perche non ci havevo da fare, e ben vero  
Che innanzi notte una colta o doi sono stato  
A Casa del sig. Agostino a lasciare il  
Sig. Agnelo Caroselli, et mi pare d'esserci  
Stato una volta anco di notte, che  
La moglie di d. Caroselli mi disse che  
Se lo volevo trovarlo andare a casa del sig.  
Agostino

Int: Et D. d. ut receda ab [...] vias  
Quia in [...] quoque Justitia [...] ispum de  
Archibusiata [...] in persona Jo. Bapta  
Enquo alias usus fuit simili armor.  
Ad Interficiendum canem Dom.ci [...] fuit  
Rt: L'occasione che lo ebbi di ammazzar quel cane  
Fu grande, et non ne potei far di meno  
Ma non per questo si ha da creder che  
lo habbia tirato a Gio. Batta con il quale  
Come

957r:

Come ho dato non ho havuto nesun dispiacere  
Nunc D. acceptatis et pro nunc [...] dimisit, et  
C. Ad locum ad [...] sum reponi mand.

*Die Lune. 23 Aprilis 1635*

*[...] per Per Ill. et Rev. D. Valentinus Pellegrinus*

*[...] in loco solito [...]*

*Hier. Francolinus de quo supra cui delato Int.o verita-  
tis dicend. Et factis pt. fuit per D.*

Int: An siat [...] audiverit, aliquo modo  
Sit Informatus Thomas Dovinus eius dominus canem  
Aliquam Interfecisse, in quo loco, de quo tempore  
Et [...] presentibus, et [...]  
Rt: Sig. si che lo ho inteso dire, ma non mi sono  
Trovato presente che Tomasso Dovini ha ammazzato  
Un cane che lui med. me l'ha raccon-  
tato, et da altri non l'ho saputo, ma non  
Mi disse ne in che luogo ne con che arme  
Lui l'havesse ammazzato, mà solamente  
Raggionando un giorno in casa del sig. Card.  
Borgia

957v:

Borgia, che di quel tempo non stavo con

d. Tomasso, et fu l'inverno passato, ma  
Del tempo previsto non me ne posso  
ricordare, et mi raccontò d'haver  
Ammazzato un cane perche gli haveva  
Strappato il ferraiolo se bene non  
Mi disse ne di chi fosse il cane, nemmeno  
Con che sorte d'arme li havvesse am-  
mazzato

Int: Et d. ut cane ut a [...] quia supt.  
Thomas deposuit [...] in processu  
[...] cum ipso C. [...] armor. [...] deci-  
derit [...] canem Jo. et bene record.  
Et [...] referat de quibus in [...]

Est Informatus

Rt: Non è vero che Tomaso non habbia detto con  
Che sorte d'arme ammazzasse il cane, ma  
Mi fisse solo che l'haveva ammazzato  
Per la causa sopradd., che lo in quel tempo  
Non

958r:

Non stavo in casa di d. Tomaso

Int: A q.t.c. moret in domo d. Thomas

Rt: lo andai a stare con d. Tomaso doi anni sono  
Che a luglio che viene faranno doi anni, et  
vi stetti quattro mesi, et poi mi partii, et  
Doppo vi sono tornato ultimamente avanti  
Carnevale prossimo passato doppo le feste di natale.

Int: An fuit [...] sit Informatus d. Thomas picturas  
Seu imaginas Conceptionis Beatae Mariae  
Virginis confecisa pro aliqua persona, et  
Et de quo tempore

Rt: Quando doi [...] sono lo stavo con il sup. Tomaso  
Lui faceva un quadro per un gentilhomo d.  
Sig. Card. Spinola che era un quadro grande  
Della Concettione, et d. Gentilhomo si chiama  
Il sig. Don Ferdinando Alvarais, che era mastro  
Di casa ò maggior domo di sua Eminenza  
Che quando lo partii da d. Tomaso il quadro  
Non era fenito, ma pero era a bon termine  
Et ci mancava a dare l'azzurro, et lo non so  
Di qual tempo Tomaso dase quel quadro  
Fenito

958v:

Fenito al Sig. Gentilhomo.

Int: [...] ad [...] d.o Roma [...]

Quando, et qua occasione receperit  
Rt: Io non so qual sia del sud. Sig. Don Ferdinando ma  
[...] che partisse di Roma con il sud. Card.  
Suo padrone, il quale mi pare che adesso sia  
Un anno che parti da Roma  
Int: Ad quod [...] ipse ad Thoma tempore taverna  
Cuis [...] prudentes deferrent  
[...] colori celesti seu azzurro, et alter  
eod. colore aptum pictures alias narratis  
Supra [...] alter vero [...]  
Non si da qui di bianco ma d'azzurino  
Rt: Come ho detto nella altri esami lo feci quel che  
Feci cioè d'andar mascherato et di portar  
Li ritratti cacciati perche Tomaso me l' [...]  
Così sua Inventione [...] che fine, et  
Perche egli nel dare a detti ritratti del color  
Turchino disse le parole che raccontai cioè  
Non

959r:

Non si da più di bianco ma di turchino lo non lo so  
Ne so quello si volesse Inferire  
Nunc D. Acceptatis examen [...] et ipsum ad locum  
Su. reponi man. animo

*Die Veneris 27 Aprilis 1635*

*[...] per me [...] Romae in off. meis*

*Andreas Galliorus filius q. Thomas de Valletellina cui delato*

*Int.o veritatis dicend. pt. tantis [...] Int. fuit per eaq.*

Int: Quo in loco Inhabitet in Roma et cuius sit  
Exercitis, et professionis

Rt: Io abito alla longara in casa mia incontro il  
Palazzo del Duca della Corgna dalla banda del  
Fiume, et adesso non fo exercitio alcuno bene è  
Vero che doi anni, et molto continuai ho servito  
Per portinaro nel palazzo dove habitava l'Em.  
Sig. Cardinal Spinola mentre fu in Roma  
Primieramente alle stimate, et poi a piazza  
colonna, che lo servii fino parti da Roma, et per  
Prima havevo servito il sig. Sciolo Calvi quale  
Era maggior domo del sig. Cardinal Spinola  
Il

959v:

Il quale morse nel palazzo alle stimate

Et all'ora entrai per portinaro  
Int: An [...] teneat de quo tempore Emin.  
D. Cardinalis Spinola ab Urbe dicesserit  
Rt: Il sig. Cardinal Spinola parti da Roma alla fine  
Del mese di Aprile, o all'entrata di maggio  
Dell'anno prossimo passato 1634 che anno alla volta  
Di Genova, et per li avvisi che si havevano per  
[...] intesi che si trattenne in Genova per  
Sino li 3 del mese di [...] di dove poi parti  
Per Spagna dove al presente si ritrova per  
Quello s'intende per li avvisi che ne se hanno  
Int: An conoscere familiare d. Emin. D. Cardinalis  
Spinola  
Rt: Sig. si che lo conoscevo tutta la famiglia del Sig.  
Card. Spinola, et tutta la sua famiglia, et  
Servitu.  
Int: An in [...] ab Urbe prefati Emin. Spinola aliquis  
De illius familia in palate pro- remansevit  
Rt: Nella partenza dell'Emin. Signor Spinola da Roma  
Restorno in casa molti della sua famiglia  
Che mi pare fossero da quindici ò sedici persone  
Le

960r:

Le quali tutte ebbero la parte come quando ci era  
Il sig. Cardinale fino alli 7 di settembre passato di  
Qual tempo fu poi [...] la servitù d'altre  
Persone in poi che sono il sig. Cavallier Cintio  
il sig. Don Diego Paviglia Spagnolo, et il Caval-  
liero pure spagnolo  
Int: An cognoverit, et cognoscat aliquos qui  
D. Ferdinandus [...] in d. Palatio Emin.  
Spinoli  
Rt: Nel palazzo del sud. Sig. Cardinale io ci ho conosciu-  
to un gentilhommo che si chiamava il sig. Don  
Ferdinando, che li in casa non ci era altri  
Che lui di tal nome il quale serviva per cop-  
piero il sig. Cardinale, et anco quando il sig.  
Cardinale Andava fuori di Roma perche si menava  
Il suo maggior domo seco, restava nel palazzo  
Il sud. sig. Don Ferdinando, et lui haveva cura  
Della casa, et commandava come se fosse stato  
Maggior domo, nella qual carica di maggior  
Domo d. Sig. Don Ferdinando resto anco qui  
In Roma quando parti il d. sig. Cardinale  
Per Genova, et lo l'ho conosciuto per haver più volte  
Trattato

960v:

Trattato, et parlato seco occasione di stare  
Anch'io nel med. palazzo, et d. Don Ferdinando  
Era spagnolo, et l'ho conosciuto per tutto il  
Tempo che il sign. Cardinale è stata in Roma  
Che venne da Spagna con il sig. Cardinale

Int: Quo in loco modo repe- d. D. Ferdinandus

Rt: Il sig. Don Ferdinando parti di Roma l'anno  
Prossimo passato o di luglio ò di Agosto salvo  
Il vero che mi ricordo che era d'estate, et faceva  
Gran caldo et ando chiamato dal sig. Cardinale  
Et in luogo suo venne qui in Roma il sig.  
Cavallier Cintio quale hoggi di serve in d.  
Palazzo per maggior domo.

Int: An aliquis alias sit informatus de predictis ultra  
Ips[...]

Rt: Delle cose sud. ne sono informati anco Ms Rinaldo  
Che non so di chi quale era speditore in d.a Corte  
Et al punto habita in d. palazzo, Venantio  
Da Camerino quale era decano de staffieri in d.a  
Corte et hora sta per Palaferniero con il sig.  
Card. Francese al palazzo de francese, Un tal  
Guglielmo detto Val d'oste quale era Palafr-  
niero

961r:

Niero et hora sta con un Vescovo franzese a San  
Salvatore delle Cupelle, Un tal Bastiano  
Romanino che sta con la madre del Sig. Principe  
Borghese, Antonio Cavaliero che era po. Cocchiero  
Del Sig. Cardinale, et hora si ritrova al s[...]

Trio di Un Ant. straordinario di Spagna  
Al Palazzo del sig. Salviati, al Collegio

Gio. Batta, che non so di chi quale era secondo Cochieri

Et habita alli cappellari a canto fanturi

Et sta per secondo Cavliero con il sig. Ambre. dell'Inc.e li quali tutti per esser stati in un  
[...] essere informati della sud. partita del

Sig. Cardinale, et del sig. Don Ferdinando et

Questo è quanto posso dire per la verità

Die Dom. 29 Aprilis 1635

[...] per me [...] Romae in off. meis [...]

Franciscus filius Jacobi Macellari alius Borghese Carcera-  
rius Roma in via vittoria cui delato [...] verita-

961v:

tatis dicend. pt. factis per Int. fuit

per me

Int: An memoriam teneat diebus retro actis in

[...] Curia se examinasse Iudicialiter n aliqua

causa, et quant.s dicat in qua causa

Rt: Io mi ricordo molto bene che li giorni passati

Che se mal non mi ricordi fu un sabato à

Sera mi esaminai qui in questo off.o che

Mi esaminò VS sopra un cane che fu ammazza-

to nella strada della Croce, che era di Mencio

Carrettiero che fu ammazzato per quello possetti qui

Dicare da un tal Tomaso Pittore figlio di Marco

Coronaro si come deposi nel mio esami al

Quale per la verità mi riferisco

Int: An d. Thomas eo tunc esset solus vel associatus, et

Quat.s associatus dicat ad quo seu quibus

Rt: Tomaso era solo ne con lui ci veddi nessuno ne appresso

Lui, ne lontano da lui, anzi che li nella strada

Della Croce quella mattina quando fu ammazzato

d. Cane non ci veddi altro homo che lui, che per esser

La strada dritta è larga se ci fossero stati altre

Persone lo li havevi viste, come veddi d. Tomaso

Et con

962r:

Et con me non ci stava altri che Gio. Anto. del

Bianco Carrettiero, et questo è quanto posso dire per

La verità.

*Die d.a*

*[...] per me de mt. Romae in off. meis*

*Jo. Ant.s filius q. Bernardini de Blanchis Romanus*

*Carreteius in via Sagitta cui delato Int.o veritatis di-*

*cend. pt. factis per Int. fuit per me*

Int: An recordet diebus retro actis Judicialiter ali-

qua causa testimonium per [...] fuisse, et quat.s

Per dicat in qua Curia, et supra qua causa

Rt: Di questo presente mese di Aprili che non mi ricordo del

Giorno preciso lo mi esaminai qui in questo off.o

Da VS, et mi esaminaste per conto del cane

Di Menicone Carrettiero quale gli fu ammazzato

Le vendembre passate nella strada della Croce con

Una botta d'archibugio ò terzarolo che fosse, per quali

Possetti giudicare da Tomaso Pittore figlio di Marco

Coronaro si come lo deposi nel mio esami al

Quale mi referisco per la verita.



962v:

Int: An d. Thomas Pictor eo tunc esset solis vel  
Associatus

Rt: Tomaso sud. Pittore quando fu ammazzato d. Cane  
In d. Strada della Croce era solo che lo me ne  
Ricordo benissimo ne vicino a lui ne discosto da  
Lui ci stava persona, ne homo alcuno, che lo se  
Ci fusse stato qualche altro homo, ò persona per esser  
La strada della Croce dritta, larga, et senza  
Impedimento alcuno lo l'haverei visti, si come  
Veddi d. Tomaso, et vidde anco Franc.o Borghese  
Carrettiero mio Compagno che tutti doi stavamo  
Assieme a fracicare il mosto, et è quanto  
Posso dire per la verità

*Die Jovis 3 Mais 1635*

*Const.[...] pts [...] in loco solito*

*Examinis presente, et assistente*

*Lucio Pantaleone sub.li [...]*

*Thomas Dominus de quo supra cui delato Int. veritatis*

*Dicend. pt. factis per Int. fuit per me*

Int: An sibi occurrat aliquid en se dicere ultra -

963r:

qat dimit, et deposuit in aliqui suis examinibus ante  
Quas Interog.

Rt: A me non occorre dir altro oltre a quello che lo dissi  
Et deposi nell'altri miei esami prima d'esser  
Interogato

Int: An siat vel sit Informatus Jo. Baptan Greppius  
Mentibus retro alaptis conficisse aliquam picturam  
Et precipue in domo D.D. de Crescentiis, et quas d[...]  
Quas

Rt: Quest'anno prossimo passato d'estate d- Gio. Batta Greppi dipinse  
Una sala nel Palazzo del Sig. Crescentis che lo ci fui  
A vederla una volta che non era finita di dipingere  
Et un altra volta che stava gli in fine se bene  
Mi ricordo

Int: An siat vel sit Informatus aut aliquo modo dici  
Auverit opus confectus per d. Jo. Baptam Greppium  
Fuerit graditus a D.D. de Crescentiis

Rt: Per quello che puteti dire da certi giovani pittore, che  
Non mi ricordo hora chi sono, ma l'Intesi avanti  
Carnevale prossimo passato che il sig. Conte Crescentio quale  
Era fuori di Roma in tempo che Gio. Batta Greppi

Dava

963v:

Dava fine alla d.a pittura, tornato a Roma, et  
Vista l'opera Intesi che non restasse soddisfatto  
di doi figure finte di statue di marmo tra  
Mezzo a doi pilastri d'architettura che stava-  
no in prospettiva alla sala ò ad una facciata  
D'essa, le quali figure d. sig. Conte per esser  
La sala piccola voleva che d. Greppi et Felippo  
Suo compagno facessero una prospettiva che  
Apparisse più sfondato per mostrare che la sala  
Fosse più grande, et che le d. figure in forma  
Di statua non le voleva, le quali fece come  
Degli fece dar sopra la colla, et rifare una  
Nova pittore di Contanza Inoltre Intesi  
Anco pure da pittori che non mi ricordo chi  
Siano che d. Gio. Batta haveva fatte tre figure  
Cioè le tre dee con le lune in testa, nel mezzo  
Sotto alla sala, le quali al sig. Conte non  
Piacevano, et voleva che le ritocasse, et facesse  
A suo gusto, et perche ho inteso dire che d. Gio  
Batta recusasse di farlo il sig. Conte disse che  
Era

964r:

Era padrone della sala, et che ne poteva fare quello  
Che voleva, et lui lo voleva no pagare, se quali figure  
Furono levati, che lo veddi alcuni giorni doppo con  
Occasione passai per d. Palazzo che le d. Dee non ci stavano  
Più come ce l'haveva fatte d. Gio Batta ma gli  
Era stato dato sopra di colore et tinta come di  
Nuvolo, che le figure non si vedevano più, et questo  
E quanto ho Inteso et questo particolare  
Int: An siat vel dici audiverit aut informatus sit  
A quo seu quibus fuerit d.a pittura devastata  
Rt: Io non so ne ho inteso dire ne in altra maniera  
Son informato chi habbia guastato d. pittura  
Et datovi sopra altro colore  
Int: An fuit vel informatus si d. Jo. Bapta equetalevit  
Cancellationem pt. picturam  
Rt: Io non so il [...] di Gio. Batta se à me fosse intra[...] -  
nato mi sarebbe dispiaciuto, ma à lui non so  
Se gli dispiacesse che fossero guastate d. Pitture  
Int: An melius se adiposuerit veritatem [...] quam  
[...] non fecerit et dicere pro veritate non de  
Habuerit

964v:

Habuerit terzarolius cum quo d. Canem d. Dom.ci

Interfecit in via Crucis ut [...] est

Rt: Io ho detto a VS che il terzarolo l'ebbi in prestito

Dal Sig. D. Ferdinando maggior Domo del sif.

Cardinal Spinola che me lo porto il suo ser.e

Come ho detto nell'altro mio es.ne

Et me noto replicante ut recedat à mendaciis

Et libere dicat unde habuerit terzarolus ptum

Post quam ab eod. ferdinando ut ast. habere

Non potuit cum eo tunc Romae non esset ut

In proc. apparet Deo

Rt: Il terzarolo me lo presto d. Sig. Don Ferdinando come

Ho detto, et lui all'ora era a Roma, et parti

Doppo questo fatto, et me lo porto il suo serv.e come

Ho detto

[...] de mto.[...] ad convincendum [...] de mendaciis

Ac diponendum ad veritatem fatendam, et ad

Alium meliorem Franc., et [...] eid. legi deposi

Tunc And. Gallini de qua sopra in pnti proc.

Qua- per me decta, et per ipsum bene audita, et

Intellecta

965r:

Intellecta pt.,[...] fuit per me

Int: Quid modo respondet ptis

Rt: Io ho inteso benissimo quanto VS mi ha detto, et che depose

Il sud. Andrea che la partenza del sud. Don Fer-

Dinando da Roma il quale perche nella sua deposi-

tione dice ambiguamente che parti da Roma

ò di luglio ò d'Agosto questo non mi pregiudica

perche feci pensa bene trovava che parti di ser.e

come ho detto Io, et che partisse o di luglio o d'Agosto

non dice la verità perche assolutamente d.

Don Ferdinando mi porto il terzarolo, et mi lo porto

Il suo ser.e

Et me noto subuigente quod presentem mendacim

Dicit quod famulus d. D. Ferdinandi sibi ter-

zarolius detulevit ad locum commisi delicti quia

In proc. contrario constat Deo

Rt: Il Ser.e sud. Che mi porto il terzarolo non lo posette

Veder nessuno perche non stava a canto à me

mentre tiraci al cane ma mi stava acquattan-

do denaro al vicolo che viene a strada vittoria

Lontano dal luogo dove ammazzai il cane per

Un

965v:

Un tiro d'archibugio in ca, dove d. ser.e mi  
Consigno il terzarolo si fermo li, et lo andai solo  
A tirare al cane  
Et me noto replicante, et ipsum [...] ad  
libere veritatem facendam supra acportatione  
d. terzarolis, qui alter Curia pretendit  
Fuisse, et esse solitus acportare a una pta  
Per Urbem ut in [...] satin apparet in delitis  
Per eum d. genere armor. patiat  
Rt: Il terzarolo non l'ho portato se non tanto quando  
Tirai le doi volte contro d. cane che mi fu  
Portato come ho detto da sud. Ser.e, ne son  
Stato solito portar tal arme per Roma, et  
Quando sarò alla larga farò le mie difese  
Et provarò tutto il contrario  
Tunc [...] acceptatis [...] de mto examen dimisi, et  
[...] ad largam poni mandavi [...]  
Fine pre[...]

966r:

Die 3a Mais 1635  
[...] per me in off. Meis [...]  
q. Pauli Juliis Rem. cui delato per me In.  
de veritate dic. pront. factis In. fuit per me  
Int: An dicat cuius sit professionis  
Rt: lo ho detto non fo essercitio alcuno perche vivo del mio  
[...] vero che per il passato ho servito il Card.  
Spinola figliolo del marchese Spinola mentre fù in  
Roma che lo servii sino alla sua partenza per  
che di poi se n'andò in Spagna  
Int: Per quanto temporis [...] d. [...]  
Eminent. Card. Spinola et in [...]  
Rt: lo hò servito il Card. Spinola dal primo giorno che  
Lui venne in Roma sino alla sua partenza che sarà stato  
Da quattro anni in Roma et ero suo dispensiere et spen-  
dita  
Int: An in familia d. Eminent. D. Card. Spinola fuerit  
Aliquis nuncupatus D. Ferdinandus et [...] dicat  
Quod off.m haberet

966v:

Rt: [...] nella famiglia del Card. vi era un gentil-  
homo chiamato Sig. Don Ferdinando che era coppiero

Di Sua Eminenza et poi [...] ultimamente doppo  
La partenza del Card. circa doi mesi per maggiordomo  
Et agente et fù lasciato in Roma da d. Card. per fare  
Firme dei candelieri una [...] grande di argento  
Con una Cassa parimente d'argento per [...] santo  
Int: An dicat de quo tempore dixesserit ad Urbe d.  
Eminent. D. Card. Spinola  
Rt: Il Card. Spinola parti d'anno passato ò l'ultimo ò il  
Penultimo giorno del mese di Aprile  
Int: An dicat d. D. Ferdinandus ad [...]  
Amplius in Urbe  
Rt: [...] il sig. D. Ferdinando non sta più in Roma  
Perche partì subito che fumo finiti li d. lavori [...]  
Va à tornare il Card.  
Int: De quo tempore preciso dixesserit ab Urbe d.  
D. Ferdinandus Januam versu [...]  
Rt: Il s. Don Ferdinando parti di Roma doppo la

967r:

La partenza del Cardinale circa di mesi, che à mio giu-  
ditio deve partire dal mese di Giugno ò al più lungo al  
Principio di Luglio del anno passato che io presi li  
Cavalli per il mio viaggio et la at lo viddi partire  
Et se VS ne vuole sapere la giornata precisa nella  
Quale D. Ferdinando parti di Roma lo vedrò dalli  
Miei libri et gli lo saperò anco dire precisamente  
Int: In familia d. Emin. D. Card. Spinola adesset  
aliquis alius nuncupatus D. Ferdinandus  
Rt: Non[...]nella famiglia del Ca. Spinola non ci  
sia nessun altro che si chiamasse Ill. D. Ferdinando se non  
Quel gentilhommo che ho detto di sopra

*Die Veneris 4 Mais 1635*

*[...] per me de mt. Romae in off. meis*

*D. Rinaldus de Juliis de quo supra cui delato Int.o verita-  
tis dic. pt. factis [...] Int. fuit per me*

967v:

Int: An sibi occurrit aliquis dicere ultra ea que  
In sua oc.ne sero facti ca [...] D. Ferdinandi pti  
Rt: A me mi occorre dire per la verità che hieri doppo  
Esser partito dall'off., et tornato a casa  
Havendo fatto diligenza nella libri della  
Del sig. Cardinale Spinola dove fu annotato  
La [...] di qualsivoglia persona che  
Fosse al servizio di d.a Corte, et che havesse la

Ratione che è quanto a due parte, ho trovato che d. Sig. Don Ferdinando hebbe la ragione Per tutto li 20 di Giugno dell'anno prossimo passato 1634 nel qual giorno anco parti di Roma Per Genova, che cosi anco [...] notato in d. Libro tutto li 21 di d. mese, et anno sotto Queste precise parole ò pure simili, [...] la La ratione di Don Ferdinando partito hier di Roma, et questo è quanto posso dire A VS. per la verità et la partenza di d. Sig. Don Ferdinando da Roma, la qual partenza Potrà

968r:

Potrà anco sapere d'And. Gallini portinaro, et D'altri della famiglia ma da nessun altro potrà Havere la giornata precisa come ha saputo da Me

*Io Rinaldo de Giuliis ho deposto quanto di  
Sopra per verità mano propria*

Die 4a Maiis 1635

[...] D. Valent. Pellegrino [...]

Thomas Dovinus de quo [...] cui delato Int. Veritatis dicend. Pt. factis Int. fuit per D.

Int: An [...] se disposuerit ad veritatem  
Supra archibusiata qua Curia ostendit aliquo fuisse  
Offensus [...] per Jo. Baptam  
Greppium [...] supra pluries fuit  
Rt: La verità l'ho detta, et non è vero altis. che io  
Habbi tirato l'archibusiata a Gio. Battista Greppi  
Et [...] D. d. et ipsum C. [...] recedat eo magis quia probationibus indibus

968v:

[...] granatus in procillu appareat

[...] ei locus per negandi remanent

P.o [...] Emin. Joseph Dialianus Testis eid. [...] confirmandum

Deposit. de visu cognovissi [...] quad.

[...] placit

2o Id Joseph admi- dep.ne Petri Bonamici

Affirmat eod. die [...] delicti

Ante [...] qui digita miratus

Fuit cum Jo. Bapta transenatem



3o Non solum de quad. [...] sed cum  
[...] eo sero Jo. Baptam quad. transenate  
in Cam. Ant. Pastorius in hac parte contulit  
Cum Josepho Petro probat enad. ad solum  
[...] Jo. Baptam in Curia, seden. diligeter  
observessi

4o Fuit [...] ipse C. prope [...] Aug.ni Tassi  
obtinari [...] diebus ante delictum  
In deposuit Camillus [...] et quo obstenditum  
quod d. Jo. Baptam solitum[...] morari  
in domo pred. Aug.ni expettaret, animo illum  
offendit

969r:

5o [...] ex odio quodo intercedebat  
Inter ipsos, quod [...] ex eo dum  
Ipse personale tempore  
In illis [...] Hier.o eius damulo, eode fere-  
Picturam vulgo [...] caricato al nove  
Dicembre non si dà più di bianco, mà di turchino  
Quod [...] non est [...] ferisse in odio  
[...] Jo. Baptam ob picturas in domo  
D. De Crescentiis cancellator. de quibus  
Deposuit, et formatus fallus fuit  
6o de[...] inditiis ex occisione [...] ab ipso  
Confessata cum terzarolo, et sui eod. armor.  
Genere quo fuit vulneratus Jo. Baptam  
[...] ipsum C. solitus [...] talibus annis  
7o remanet convinctus de delat.e terzaroli quod dum  
Canem occidit, cum ex terstibus examinatis  
[...] tunc tamquis ipsum C. Solum et  
Non associatus fuisset, inde ex elusa remanet  
Palliata ipsum [...]

969v:

Terzarolium fuisse sibi usque gradillum locum  
Ab alia persona allatum  
8o pariter concinctur pred. terzarolum non potuisse  
Habere [...] D. Ferdinando [...]  
Emin. Card.lis Spinola, cum ultra persona  
[...] alius ea de reciati sit ex. qui deposuit  
[...] d. Don Ferdinandi, et optima con-  
scientia reddit [...] quia librum  
Rationes vulgo [...] quem damiliaribus d.  
Em [...] et ca eo apparet  
[...] d. Don Ferdinandi die  
Junis, et [...] tempus acci[...]

[...] mendacia,  
[...] Resp.ne ips. C. ex quibus magis  
Ne magis remanet aggravatus de sup. delicto  
[...] relictus tand. subter [...] et libera  
Supra eo veritates depuat  
Rt: Qui ho detto altre volte che non è vero che io habbia  
Tirato archib.a a Gio. Ba. Greppi perche lui mi era  
Amico, e chi ha detto il contrario non ha detto il vero  
Et

970r:

Et si bene [...] et ammazzai il cane, altra cosa è  
Il tirare ad un cane che ad un homo, et  
Il Terzarolo anco ho deo mi fù portato in  
[...] e lo provarò, et [...] da Don  
Ferdinando come hò detto, e  
Che me si da io ne sono in[...]  
Tunc [...] ex.ne  
illum [...] ipsum C. non largam [...] mand.vit  
[...] ad suos faciend. defent. eis  
Et [...] noleva dec.it

*Die 18 Maiis 1635*

*[...] meis dom. Hier. Francolinus de quo al., cui delato In. veritatis  
Dicend. [...] In. fuit per me*

In: An melius cognoverit [...] supra  
Per ipsum allato in personam [...] melius  
Qua [...]  
Rt: Io la verità l'ho detta negli altri es. che è  
Vero che io hebbi rissa con Stefano Fio-no  
Et si hà offeso ed le spille che io havevo nelle

970v:

Braccia, cioè nelle maniche del giappone  
che in [...] io non so come sia restato  
Ferito  
Et sibi [...] Curia  
D.m Stephanum in d. rixa habita en ipso C. fuisse  
vulneratus in [...] incidenti cum aliq. perso.  
[...] spillis, ideo [...]  
Rt: Si Stefano non si fosse ferito ad qualche contilla  
Lui da sè, non so come possi esser stato  
Tunc [...] en dem.to [...]  
C. [...] ex.stens [...]  
Suas faciend. de [...] procilla  
[...] et cita preiud.

Die lun. 16 Julii 1635

[...] reperitus fuit per P. Ill., et Em. C. D.

Thomas Castiglionum Contem. [...] cui

Verbi Curia de [...]

Franciscus Laurus filius Baldasarius Flam-

Et sub die 26 martiis pnt. pro [...] en.

971r:

Ent. Cui delato Int. veritatis dicend. pt. factis

Int. fuit per D.

In: Quomodo huc accesserit, et qua de causa

Rt: Io son venuto qua per esaminarmi che mi è

Venuto a chiamare un [...] cugino di Toma.

Pittore cart.o che non so come si chiami, che

Mi è venuto ad avvisare a casa che lo

Neanche all'off. ad esaminarmi nella cad.

dell'Archibugiata che fu sparata a Gio. Ba.

Greppi Pittore

In: An fuerit sibi dictus supra quibus depone- haberet

Et an aliquid sibi perlectus fuerit

Rt: A me non mi è stato detto ne letto cos.

Alcuna sopra du che havesse a deponere

Ma solamente che mi venisse ad esaminarmi

Et dicesse la verità e quello sapevo

In: An d.a causa eumq. [...] vel habitat

Cum d. Greppio fuerit aliis personibus, et

Rt

971v:

Rt: In questa causa di questa archibugiata

Sparata al d. Greppi lo sono stato esaminato

Un altra volta che faranno quattro

Mesi in c.a, et all'hora lo mi esaminai

Perche Il. Sig. Agostino Tassi mi fece sapere

Cioè mi disse lui stesso che lo mi fosse

Venuto ad esaminare, et cosi ci venni

In: An cui d. suis ex.e facto ad [...] d. Ag.o

Tassi deposuerit quid quid feriret, et supra

Quibus esset Informatus supra d. explosi.

Archibusiata.

Rt: Sig. si che lo dissi all'ora tutto quello che

sapevo, et ero Informato dell'archibugiata

Sparata al d. Greppi

In: Qua oc.ne fuerit reg. ad Ag. Tasso ut depo-

neret in d. causa, et an Interesse aliquod

Haberet in ea d. Agostinus

Rt: Dirò a VS lo lavoravo in compagnia di d. Sig.  
Agostino nel Palazzo del Sig. Cav. Panfilio  
che ci doveva venire anco d. Greppi quella  
Mattina

972r:

Mattina che la sera li successe il caso dell'archi-  
bugiata, che lo quel giorno lavorai in casa  
d'Antonia Viglietti, et mi vennero à  
Pigliare in Carrozza d. Agostino Tassi, et  
Greppi, et mi messorno a casa di d. Agostino  
Tassi, et ivi restassimo d'accordo d'andare  
A lavorare tutti assieme la mattina se-  
guente in d. Palazzo sicome ci andassimo  
lo, et il sig. Agostino, che Gio. Ba. Non ci venne  
Perche fu ferito la sera, et perche quella sera detto  
Agostino Tassi mi mando ad accompagnare  
A casa d. Gio. Ba. Greppi, et sapeva che lo mi  
Ero ritrovato presente quando gli fu sparata  
L'archibugiata al d. Gio. Ba mi disse la  
Che bisognava che lo mi fosse esaminato in detta  
causa, et lo gli risposi che ogni volta che  
lo gli o stato chiamato sarei andato ad esami-  
narmi, et cosi de li a doi giorni in ca.  
Essendo in d. Palazzo del sig. Cav. Panfilio  
d. sig. Agostino mi mando esami-  
narmi

972v:

Narmi all'off. che modo con me  
Petruccio suo ragazzo ad insegnarmi il  
Not.o, et non so che altri Interesse havebbe  
d. Agostino Tassi in d. Causa solo l'amici-  
tia, et la dipendenza che haveva d. Greppi  
Da lui che lavoravano assieme  
Int: An legato facto stato atq. [...] Aug. [...]  
Ipsi Communicaverit quid quid recidisset, et  
Adivesset in eo ac [...]  
eid. propalaverit, et quando  
Rt: La sera instessa doppo che successe d. archibugia-  
ta lo tornai a casa di d. Sig. Agostino in compagnia  
Di Anto. Pastore, et Giosepe Cocchiero, che  
Haveva [...] mandati d. Agostino ad accom-  
pagnare d. Greppi, et lo narra i ogni  
Cosa [...] et destintamente di  
Tutto quello che havevo visto, et sentito  
In quel facto dell'archibugiata, et li era

Presente anco la Sig.ra Lodovica sua donna  
Et Petruccio suo ragazzo, et all'ora il  
sig. Agostino non mi disse altro se non  
Che

973r: Che gli rincresceva il seguito, et stava facendo  
Giuditio chi poteva esser stato che havesse  
Sparato dett'archibugiata mostrando che  
Gli dispiacesse

In: Ut modo [...] recenseat ea [...] dixerit  
d. Agostino aliis presentibus que viderit, et audiverit  
In d. facto

Rt: Io raccontai al sig. Agostino presenti quell'altri  
Che mentre tornavamo li a ripetta vicino  
Alla casa del Greppi fù sparato un archi-  
Bugiata di dietro per fianco che haveva colto  
Gio. Batta in un ginocchio, et dissi che non  
Havevo potuto veder nessuno.

[...]en se lo demandai si quel fatto all'istesso  
Gio. Batta, et anco alli d. Antonio, et Giuseppe  
Se havevano visto, et conosciuto nessuno  
che havesse sparato dett'archibugiata, et  
Ogn'uno di loro mi disse che non haveva conos-  
ciuto nessuno, et che haveva sentito fuggire  
Solamente, et queste cose Io li dissi  
Et refersi al sif. Agostino come ho detto  
In:

973v:

In: Ut modo dicat an petievit a dictis Jo. Ba.,  
Anto, et Josepho qui in simul, et eod. tempore  
Nun quid aliquos cognovi sunt en deliquentis  
Vel separatim, et diverso tempore, et  
In quo loco hori precise

Rt: Io domandai nell'istesso tempo à tutti tre  
Congiuntamente cioè a d. Gio. Ba. Gioseppe,  
Et Anto. se havevano conosciuto nessuno, e  
Nell'istesso tempo mi risposero tutti tre  
Che non havevano conosciuto alcuno  
Et questo fu li nella pizzicaria incontro

Sant'Orsola nella quale d. Gio. Batta  
Era cavato doppo esser stato ferito

In: An dum petiit [...] an aliquos cogno-  
scissent, et quod negazione ab uno quoq.

Ipsa [...] fuit res[...] aliquis alius  
Fuerit presente, et ptam Jra.ne, ac  
Ne audiverit

Rt: Nella pizzicaria quando lo demandai alli  
Sudetti se avessero conosciuto qualche d'  
Uno

974r:

Uno et [...] mi risposero di no ci era nella  
Pizzicaria el Pizzicarolo, et la moglie che  
Non so come si chiamino, mà lo non so se loro  
Sentissero

In: An [...] fuisset [...] quod

Aliquid [...] me in [...] esse

Re vera quod d. aliquis epito. aliquis

En de [...] cognoverint, et quod

Rint cum propalare aliqua de causa

Rt: [...] essere ogni cosa, et che avessero conosciu-

To qualche d'uno, et non li havessero [...]lato

In: An post ad [...] ad domum d. Aug.ni Tassi d.

Sero It., Ant., et Josephi propalaverint

factum sequitum Ago.o Tasso in simul, et eod.

tempore, vel separatum ac diverse et

Quat.s quis fuerit pl. In d. ac [...]

Rt: Doppo che andassimo a casa del Sig. Agostino

Tassi d.a sera lo solamente raccontai al d. sig.

Agostino il fatto di d.a archibugiata, et tutto

Quello che havevo visto, et sentito come ho

Detto se bene già esso lo sapeva perche Ant.

Si era

974v:

Si era partito dalla pizzacaria, et era andato

A casa di d. Sig. Agostino a dirglielo, et non so

Che gli raccontassero altro perche alla mia

Presenza non gli dissero niente

In: Qua re d. Agostinus transmiserit ft.o, et

Alios de [...] ad association. d. Jo. Ba. d. sero

Rt: lo non so perche causa d. Sig. Agostino mandasse

Me con li altri doi ad accompagnare d. Gio.

Ba. quella sera a casa, et solo Intesi che

D. Agostino gli disse a d. Gio. Ba. che li avesse

caro, ma lo non sapevo niente, et

Solo seppi che questo Carnevale gli era

Stato fatto un affronto al d. Gio. Batta

Che gli era stato tirato un colpo per

Che li intesi dire da lui med., ma non

Disse da chi

In: An continuaverit laborare cum d. Au. Tasso

Et ad quid continuat, vel se separaverit



Ab eo, et quabis quando, et qua  
Rt: lo continuai a lavorare con il sig. Agostino  
Da trenta giorni in ca. finche hebbi finito  
La

975r:

La sala, et poi lasciai che non ci hò più lavorato  
Perche non ci è stata occasione  
In: A q.b.c. non vidit d. Agu.num, et cum eo fuit allogatus  
Rt: E' un pezzo che lo non hò visto d. Agostino che sarà  
Un mese in circa che lo l'ho salutato, et parlatoli  
Come stava

In: An d. seco quando [...] fuit an habita luna  
[...] vel non adesset in loco explosionis vel  
[...] illor.

Rt: Era la luna quella sera che fu sparata l'archi-  
bugiata, et si vedeva che era poco, ma faceva  
Lume che si vedeva a camminare per strada  
Ne noi altri non portavamo lume, ne ci era  
Lume in loco nessuno li vicino

In: Ut dicat precise quando incedeverit tempo-  
Re d. explosionis ac tam [...] facti

Confuso, vel an aliquo ord.e, et quo [...]

Rt: Quando fu serata l'archibugiata andavamo  
Tutti quattro assieme in fila à canto uno all'  
altro, che lo stavo li ultimo à mano manca  
Et a canto à me ci stava nel mezzo Gio. Ba.  
Et

975v:

Et app. Ad esso Ant., et poi Giuseppe à mano  
Dritta

In: An en presente ipsius vel aba lia fuerit  
Sa archibusiata

Rt: L'archibugiata fu tirata non dalla banda  
Mia dall'altra dove stavano detti  
Giuseppe, et Ant., che ci è una strada che  
Và alla piazza dell'oca

In: An [...] audito archibusiata viderit

Vel [...] audiverit aliquid vel aliquos

Fugiens, et quo versus

Rt: Subito sentita la botta dell'archibugiata sentii  
Correre, et fuggire, che tutti noi pure fuggissi-  
mo, che lo subito mi misi a fuggire verso la  
pizzicaria, che camminai tre ò quattro passi  
Et cascai, che pensavo che l'archibugiata  
Havesse colto à me, che pero mi trattenne

Che fu l'ultimo ad arrivare alla pizzeria  
Dove già erano arrivati Gio. Batta., Giuseppe  
Et Anto., et lo non so se quelli che sparano  
Fussero

976r:

Fussero uno o più perché come ho detto tutti fuggissimo  
Et non potevo discernere quanti fossero  
L'altri che fuggissero, et se la avessero sparato  
L'archibugiata

In: Ut modo dicat quando fuerit monitus vel citatus  
Ad se examinens in ista causa denno

Rt: Io fui citato ad esaminarmi di novo sopra dic.

Ca che lo venni all'off.o dal not.o dove stava

Il fratello di Tomaso quale mi disse che lo

nuniasse, et per prima non mi aveva parlato

Et perché non mi potetti esaminare all'ora

Mi è venuto ad accusare hoggi che lo venisse

In: An siat quod aliquid posset esse deponere

Ad favore d. Thomas Dovini cart.i [...] et

Paciter an frater d. Thomas de eo notitias

Haberet

Rt: Sig. sì che lo so che in questo secondo esame potevo

deponere a favore di d. Tomaso Dovini cart.o

Questa causa, et era che mi ero scordato di

dire nel passato esame quel che fu deposto adesso

Cioè, che havendo domandato nella pizzi-

caria a d. Gio. Ba., Anto, et Giuseppe se l'ave-

vano

976v:

Vevano conosciuto qualched'uno mi avesse-

ro detto di no, ma il fratello di Tomaso non

ne sapeva niente, et lo non li havevo con-

ferito con nessuno

Subtens en se lo son venuto a deponerlo per gra-  
vare la mia conscientia

In: Ut dicat in quo gravaste conscientiam ca

Primum examen quod [...] ad presentem enonere

Rt: Havevo gravato la conciencia perché non

havevo detto nel passato esame tutto quello che

havevo da dire conforme ho detto adesso, et non

vi altro

Et ei dicto per D. an dolo se et en proposito non depo-

Suisset pta. in primo examine, et an ad [...] ali-

cuis, et commodo

Rt: Sig. no che lo non havevo tralasciato di dire

Queste cose nel primo esame ne che lo ne fosse  
Stato richiesto da nessuno, ma solamente per-  
che lo me ne scordai, et non per altro  
Et lenta de mto. depositio. It. de qua sopra ad  
[...] Fratelli pentias., et per pium bene audita  
Et

977r:

Et intellecta pt. ast. fuit per D.  
In: An ea que sibi legi audivit fuerint ad ipso dicta  
Et deposita eaq. confirmet, etan habeat eis  
Aliquid addere vel diminuere  
Rt: lo ho inteso quanto mi è stato letto, et riconosco  
Per il mio esame, et di novo lo confermo adesso  
Et lo non ho che aggiungere, ne levare cos'alluna  
A quel tanto che ho detto, et deposto  
Nunc [...] ad [...] data pro parte d. Thomas  
Fuit per D. Cutius Pantaleonem [...] modo supra  
[...] Int. et pr.o  
In: An fuit monitus de Importantia  
Et recte [...] et lo son solito confessarmi, et  
Con [...] ogni anno nella Parrocchia  
Del Popolo, et anco quattro volte tra l'anno  
In Roma, et ho restituito sempre il bollettino  
Et ogni anno mi sono com.o, et non son stato  
Mai scom.bo  
In: 2m Rt: L'esercitio mio è di fare il pittore per  
Vivere, et l'esercito mi frutta quando dieci  
Scudi il mese, et quando più, et habito in casa  
Mia

977v:

Mia con mio padre, et non penzo à vivere  
Che quello lo guadagno lo do à mia madre  
Et alle mie sorelle, et del resto mi avanza  
Mi vesto, lo son povero giovane figlio di fa-  
miglia  
In: 3m Rt: lo son Romano, et sto in casa di mio  
Padre come ho detto di sopra, et vivo come hò  
Detto di sopra  
In: 4m Rt: lo non sono stato mai in prigione, ne son stato  
Interrogato ne processato per nessun delitto  
In: 5m Rt: lo mi sono esaminato in una causa civile  
A favore di una donna chiamata Hortentia  
Intro Paolo Papa per gli atti del P[...]  
Caplino che sarà quattro ò cinque anni sono  
Et d. Hortentia [...] la lite, che lo non

Havendo de [...] nesuno di chi venisse ò per-  
Et nelle causa criminali lo mi sono esaminato  
Doi volte solamente in questa causa  
In: 6m Rt: Tutti l'esamini che lo ho fatti è parti-  
colarmente questo in questa presente causa  
L'ho fatto di mia spontanea volontà  
Che

978r:

Che il Sig. Agostino Tassi me ne ricerco doi ò  
Tre volte nel Palazzo del sig. Card. Panfilio dove  
Lavoravo alla presenza d'Ant. Pastori, et Angelo  
Carosello come ho detto di sopra nell'Interrogatorio  
Che lo li dissi che mi sarei venuto ad esaminare  
Ma che non ricevesse qualche affronto sopra la  
Parola sua, che non ci fu altro discorso  
In: 7m Rt: Il sig. Agostino Tassi sapeva che lo ero informato  
Della causa dell'archibugiata perche in quella sera  
Che fu sparata lo andai assieme con Gio. Batta  
Greppi che lui me ne [...] et non fui a-r-  
Bitto da d. Tassi di metter particolare accio do-  
[...] sopra di quello deponere  
In: 8m Rt: Io so che d. Tassi ricercò Ant. Pastori dicen-  
Doli per quanto Intesi lo che si venissero semplice-  
mente di esaminare, et alla mia presenza  
Non Intesi che dicesse altro, che questo fu nel  
d. Palazzo del sig. Card. Panfilio, che ci erano presenti  
l'Indoratore, che non so come si chiami che gli  
Disse va a dire la verità che se tu non la dici  
Non mi tornare più avanti, et Ant. rispose  
Che

978v:

Che lasciasse fare a lui perche haverebbe detto la  
Verità, non fui citato, et all'off.o ci andai  
Assieme con Petruccio che venne ad Insegnar-  
mi il noto, il quale parti subito che non  
Fu presente al mio esame  
In: 9m Rt: Doppo che fui esaminato non fui domandato  
Da nessuno quel che lo havebbe deponere  
In: 10m Rt: Il sig. Agostino Tassi mi ricerco à me  
Per l'interesse dell'amicitia che  
Lui, et Gio. Ba. non ci haveva altro Interesse,  
Che lo credo lo facesse per giovare a Gio. Ba. Greppi  
Et fare le vendette con la giustizia contro chi  
Fosse stato che havebbe offeso d. Gio. Ba. perche  
Credeva che lui se ne [...] che non dice-

va contro chi in particolare, et non so  
Se lo facesse per nocere a Tomaso Dovini  
Per farlo precipitare, et carcerare nelle  
Carcere

In: 11m Rt: Io mi sono esaminato in questa causa doi  
Volte con questa, et à me non mi è stato dato  
Ne cos'alcuna per quest'esamine  
Ne meno ne spero cos'alcuna

In: 12m

979r:

In: 12m Rt: Avanti che lo mi esaminasse la prima volta  
[...] da persona alcuna supra a quello  
Dovevo deponere ne mi furo letti ne fatti Interrogato-  
rii ne so che hà stato Instruito altri sopra a d. Esame  
Mi ricordo se bene, che il sig. Agostino doppo che  
Antonio Pastori ritorno dall'esame gli disse  
Che cosa haveva deposto, et lui gli racconto ogni  
Cosa all'hora esso Agostino gli disse perche non  
Haveva detto d'haver conosciuto Tomaso Dovino  
che haveva tirato l'archibugiata, et Ant. gli rispose  
Che non lo poteva dire, che questo discorso fu in  
Casa d'esso Agostino a canto al foro, che ci erano  
Presenti se non noi tre cioè Agostino, Antonio, et  
Io, che non mi ricordo il giorno preciso, ma  
Era sull'hora di pranzo

In: 13m Rt: Io conosco Tomaso Dovino, che saranno  
Quattro anni, con occasione che tutti doi eravamo d'una  
Accademia, et non sono ne amico ne  
suo, et non ho havuto mai dispiacere con esso  
Ne in fatti ne in paroli, ne lo ho fatto cattivo  
off.o contro di lui, ne lui ha procurato nuocere à me  
Che lo sappia

In: 14m

979v:

In: 14m Rt: Io ho conosciuto et conosco Gio. Ba Greppi da  
Quattro anni in qua, non son Informato delle sue quali-  
Ta sono suo amico, et ho conversato con lui nell'acca-  
demia, ci ho magnato, et tento qualche volta  
Nell'hostaria, ci abbiamo fatto li servitii l'uno l'  
Altro ma lo non son debitore ne creditore suo  
Ne ci ho tanto mai con lui alcun altro Interesse  
Servigii, et consiglio In: 15m Rt: Io non son li costumi di Gio. Batta Greppi, l'  
Ho visto bene nel cantone della Greci fare a pugni  
Con Camillo Marchetti Pittore, che non so per che causa  
Del resto lo non ho visto altro dal d. Gio Ba.  
Et lo lo tengo per [...] stia con sua moglie

Et in quanto a me lo l'amo che non so se li altri  
Gli vogliano bene, è un poco homo bizzarretto che non so se sia odiato d'altri che lo non  
ci conosco

Altro vitio, et la verità sua è dipingere, del

Resto lo non so che habbia altra verità

In: 16m Rt: lo non son informato dell'inimicitia

che habbia Gio. Ba. Greppi, ne so li suoi Inimici

In: 17m Rt: lo non son informato di tutti li amici di d.

Gio. Ba se non di d. Agostino, et Silvio Indoratore

All'Appollinare, che d. Silvio li conosce da

Et

980r:

Et il sig. Agostino per circa che ha cominciato a dipin-  
gere in casa sua, che non so a che amici la

Loro amicitia, ne so con chi soglia più praticare

ne da chi soglia più ricevere servitii, et favori

In: 18m Rt: lo son solito praticarli spesso con d.

Gio. Ba., et son andato di notte con esso cinque o sei

volte, che hanno andati all'accademia assieme

D'inverno qualche volta soli, et qualche volta

Accompagnati, che non mi ricordo dell'altri

compagni, et non mi occorse mai cos'alcuna

Se non in quella sera che fu tirato quell'archi-

Bugiata al popolo, che eravamo in compagnia

Di quelli che ho detto di sopra, che del tempo preciso

Adesso non mi ricordo

In: 19m Rt: In quella sera che fu tirato l'archibugiata

A Gio. Batta lo mi ritrovai in casa del Tassi che

Fui pigliato in carrozza in casa della Viglietti

Cortigiana con quelli più che ho detto di sopra

Al quale mi riferisco, che mi trattenni in casa di

d. Tassi sino alle doi hore, et mezza in circa di notte, andai

Poi ad accompagnare d. Gio Batta à casa, che senti

l'horiuolo

980v:

L'horologio in casa del sig. Agostino dove mi

No doi hora, et poi quando mi partii in compagnia

Delli sopra incontrati poteva essere doi hora

Et mezza in circa, et l'horologio fu quello del popolo

Ne so se quell'horologio veda giusto ò pure

Un poco prima ò poco doppo agli altri

In: 20m Rt: lo partii [...] come ho detto di sopra

Con [...] Gio. Ba., et Giuseppe senza lume, et

Per le scale ci fece lume Giuseppe, che poi lo

L'al Camello, che pigliassimo tutti una



Strada, et andassimo tutti affilati, che  
Gio. Ba., et tanto andavano in mezzo  
Et fossero che lo ho detto di [...], che ci accompagnassi-  
mo in quel modo inavvertitamente.

In: 21m Rt: Io non mi ricordo di quel andavamo  
Ragionando assieme, ma so bene che furno  
Buffonanie che ogn'uno ne diceva

In: 22m Rt: Per strada non incontrassimo persona alcuna  
Che lo vedesse, et à me una volta sola è occorso  
Di notte incontrar un amico cognoscente, et  
Poi trovare non esser quello che questo fu di notte  
Che non haveva la luna, che sé nel corso incontro  
Al

981r:

Al Palazzo del Pallavicini che potevano essere tre  
Hore di notte, che lo ero solo, che lo [...] Camillo  
Che è un giovane che non è esso, et dissi a quella persona  
Perdonatemi che lo non so chi fosse perche non lo conosci  
Et vedo che questa persona contra venire anco  
All'altri  
Tunc D. [...] preventus examen pro nunc  
Dimisit animo tamen [...]  
Neri mand.o de

*Die Martis 17 Julis 1635*

*Continuatus fuit examen in sup.to Franc.o Lauro per D. Lutium  
Pantaleonem sublem. [...] in Carceribus [...] de  
Sabellis cui delato Int. veritatis dicend. pt. factis  
Int. fuit supra Int.*

In: 23 Rt: Io non so se di notte si possa destinguere  
et riconoscere li colori senza lume di candela ò luna  
Ben lucente, et part.e un color negro da un  
Berrettino per che lo non ci ho fatto riflessione

In: 24 Rt: Nel cantone di sant'Orsola nel  
Passar

981v:

Passar che lo feci quella sera dell'archibugiata in  
Compagnia delle sopra nominati lo non veddi ivi  
Nel cantone alcuna persona perche non ci

In: 25 Rt: Ut ad pronium

In: 26 Rt: Nisuno di noi portava arme di sorte  
Alcuna

In: 27 Rt: Io mi mossi ad andare ad accompagnare  
Gio. Batta Greppi [...] dal sig. Agostino,

Et à me non mi disse per sogetto nessuno à altro  
Che lo l'accompagnai semplicemente per creanza, che  
Se lo havebbe saputo che a Gio. Batta gli dovesse  
Succedere male alcuno lo non ci sarei andato

In: 28 Rt: lo mi riferisco a quel tanto che ho  
Detto di sopra nell'Interrogatorii fattemi dal  
Sig. Castiglione

In: 29 Rt: L'archibugiata che fu tirata lo la sentii  
all'improvviso, et cosi cred'anco dell'altri persone  
Tutti ci mettessimo a fuggire in un tempo, et  
doppo tirata l'archibugiata lo mi mossi a fuga  
Come ho detto di sopra pensando lo fu colta à me  
Et poi andai alla pizzicaria dove stava Gio. Ba.  
Greppi

982r:

Greppi, et lo condussi fino à casa a farlo medi-  
care, che cosi fecero anch'altri miei compa-  
gni, che lo non stavo fermo cercando di veder  
Quello che haveva tirato, ma cercavo di salvar-  
mi dubitando di qualche d'un altra archi-  
bugiata, et lo tirata l'archibugiata me  
Ne fugii, et cascai, doppo mi levai, et andai  
Alla pizzicaria dove era d. Greppi ferito lo condussi  
In casa fu spogliato, et medicato, me ne  
Andai poi dal sig. Agostino Tassi a raccon-  
tarli il seguito, et poi me ne andai a dormire  
A casa d'Angelo Carosello perche in casa mia non  
Rossetti entrare, et il simile fecero l'altri  
Compagni sopra nominati

In: 30 Rt: Quando ci trovassimo tutti da Gio. Batta  
Che era ferito non fu altrimenti discorso di chi  
Havebbe tirato dett'archibugiata ne manco fu detto  
Chi poteva esser stato che questo fu in casa sua  
Ma li alla pizzicaria fu discorso di quanto hò  
Detto di sopra che lo non posso dir altro  
In: 31

982v:

In: 31 Rt: La sera dell'archibugiata che lo sentisse  
Non fu trattato di darsi querela da Gio. Ba. Greppi  
Contro persona alcuna mentre che lo ci fui presente la  
Mattina poi lo non fui a casa sua che andai a lavora-  
rne dal sig. Card. Panfilio con il sig. Agostino  
Che lo non so chi consigliasse ne sconsigliasse  
Di dar querela o far altro  
Nunc D. acceptatis [...] dimisit, et J.C. retinere

Mand. de mto [...]

*Io Francesco Lauoro ho deposto quanto di sola per  
La verità mano propria*

*Die Merc. 18 Julii 1635*

*[...] et repetibus fuit per Per Ill., et adm. [...]D.*

*Io Thomas Castiglionem Inten. [...]*

*cui de sab. in loco solito ex.ni*

*Franciscus filius q. Scuola Ginesis de Prato Novaro*

*[...] cui delato Int.o de veritatis dicend. pt.*

*Factis [...] Int. fuit per D.*

In: Quomodo hic accessent, et qua de causa

Rt: Io son venuto qui che mi e stato portato un

Dal

983r:

Dal Caporale dell'hocavio mio mi venisse a

Ad esaminare, che lo non so personal causa mi

Debba essere

In: An alias se examini subvenit, et quique

In causa caclueris cum archibusiata in personam

Jo. Ba. Greppi, et quat. fuit de quo tempore

Rt: Io mi son esaminato un altra volta nella causa

Dell'archibugiata contra a Gio. Batta Greppi, che

Fu in tempo di quatragesima, che lo non mi

Ricordo ne del mese ne del giorno

In: An in d. cuis occasione deposuerit qui quid feciet, et

Esset Informativ supra d. vulnere, et male quid

Presente mi fecit in eo quod prosit modo deponere

Rt: Io dissi in d. mio esame tutto quello che

sapevo, et che ero Informato circa la d.a ferita, ne lo

Tralasciai niente che lo potessi dire di più di quello

Che lo deposi

In: Ut [...] an fecit quomodo [...]

Illi qui ad [...] ipsius in quesum fecerint d.

Sero qui erant in [...] d. Jo. B. Vulne-

Ratos

983v:

Rati, et an essent [...]

Rt: Quelli che erano in compagnia di d. Gio. Batta Greppi

Ferito, che venero con esso in d.a mia compagnia

Quella sera lo non so come si chiamino, so

Che uno è cocchiere del sig. Agostino Tassi, et lo non

Veddi che fossero se non doi conforme ho detto

Nel altro mio esame, et che ho detto al  
Hora cosi mi rifirmo  
In: Qua dum d. Vulneratus et suis  
Fuerint in d. eius [...] d. Sero [...]  
Rint eod. tempore  
Rt: D. Gio. Ba., et compagni stettero in d.a mia  
Sin che venne la madre, et la moglie di d. Gio.  
Ba. et lo [...] che sta li vicino, et fu portato  
In casa sua, che quelli doi, che erano in sua  
Compagnia [...] e portarlo, che non  
Pare che nessuno si pentisse  
In: An aliquis en eius qui erant in societate d. Jo. Ba.  
Vulnerati aliquid dixerunt dum  
In d.a eius [...], et precipue [...] aliquam  
In d.

984r:

In d. facto  
Rt: Io non ho inteso dir niente a quelli che erano  
In compagnia di d. Gio. Ba. mentre stettero  
Nella mia bottega ca. li delinguenti in d. fatto  
Ne altro che quello che sapevo l'ho detto nel mio  
Esame  
In: An fuit vel aliquo modo sit Informatus quod  
Aliquis en [...] p. d. Jo. Ba. vulnerati in d. Eius  
Apotheca petievit ad eod. Jo. Ba. et aliis locis  
An cognovessent aliquum deliquentem in d.  
facto, et quid fuerint ab eis en  
Ipso responsum  
Rt: Io non ne so niente di questo perche lo anco non so ne  
Intesi altro se non quello che ho deposto nel mio  
Esame di prima, et non Intesi altramente che  
Io ho demandato quante cose à nessuno  
In: Ut modo diceat pro veritate an suis d. Jo. Ba.  
Qui nigri si fuerint d.a apothecam essent duo tantus  
Vel plures, et personis  
Rt:

984v:

Rt: Io non veddi che fu pero se non doi li compagni  
Di Gio. Batta che entrorno in bottega con esso ferito  
Et lo non veddi altri, mà uno era il Cocchiero  
Del sig. Agostino Tassi come ho detto, et l'altro  
Era giovane come mé, mi pare fosse vestito  
Di nigro, che lo non veddi altri che mi ricordi  
In: An [...] viderit, bel audiverit quod d.  
Jo. Ba. vel aliquis ipso si in d.

Fuerit ad d. Jo. Ba. vel aliquo  
Rt: lo non ho visto ne sentito che d. Compagni di Gio.  
Ba. habbiano nella mia bottega parlato ne d-  
Cos'alcuna al d. Gio. Ba, ne tra di loro, che  
Tutto quello che lo ho saputo l'ho deo nel mio  
Passato esame  
[...] lecto per me [...] de qua supra  
In presenti proc. facta sub die 23 martii  
[...] et verbo ad verbas pt.[...], et per ipsum  
Ut [...] bene audita, et parte letta pt.  
In: An ea [...] sub legi audiverit sint illa  
[...] ipse dixit, et de pro lecit, et ad habeat ptis  
Aliquid

985r:

Aliquid addere vel demere, aut in aliqua parte  
corrigere, vel in toto confirmare  
Rt: lo ho inteso benissimo quanto VS mi ha fatto leggere  
[...] esser il mio esame che feci all'ora  
Et di novo lo confermo adesso ne lo ci ho che  
aggiungere, ne diminuire al d. mio esame  
Nunc D. mand. per me legi In. data per pro partes  
Thomas Dovini, et supra eius In. pt.  
In: [...] fuit monitus de importantia Int.i, et  
Per Juris in forma et recte respond.  
Modo super veniente Ill. D. Cutio Pantaleonis subli.  
Fuit per eamd. prosequendo 1m In. Int. Rt: Sig si  
Che quest'anno mi sono confessato, et com.to  
Et ogni anni soglio farlo quattro, et cinq. volte  
L'anno nella Curia del popolo dal Curati, et  
Ho sempre restituito il bollettino, et mai ho lasciato  
Nessun anno di non confessarmi, et lo non sono  
Sc.  
In: 2m Rt: lo fo l'esercitio del pizzicarlo per vivere  
Et non so quanto mi frutti perche lo non ho fatto  
Mai quanto conto ma a me mi basta a vivere, et  
Vò

985v:

vo campando d'anno in anno  
In: 3m Rt: lo son di Prato [...] di Novara, et tengo  
Casa da me in Roma, et vivo a spese proprie, con  
Persone di bottega e tengo garzone  
In: 4m Rt: lo son stato in prigione che fu non mi ricordo perche  
Ne mi ricordo d'esser stato processato ne Int. per  
Delitto alcuno, et non ho Impedimento alcuno di un  
Stare alla mia patria, e da deci in qua lo ne

Son fora

In: 5m Rt: lo sign. mi son esaminato tanto per civile

Quanto per criminale ma quante volte non

Me ne ricordo ne a favore di chi ne chi venisse

Per d. esame In: 6m Rt: Tutti l'esami che lo ho fatto tanto in civile

Quanto in criminale, et put. in questa presente

Causa lo fui citati, et non son stato ricercato

Da nessuno

In: 7m Rt: L'esame lo feci per lavori

In: 8m Rt: lo venni solo all'off.o quando fui citato et

In reliquis [...] scire

In: 9m Rt negative

In: 10m Rt ut ad proximum

In

986r:

In: 11m Rt: Doi volte mi sono esaminato con questa volta in

Questa presente causa, ne mi è stato promesso ne denari

Ne servitii ne favori

In: 12m Rt: Nessuno mi Instrui di quello dovevo deponere

nell'esame che lo feci ne mi furono letti ne

Interrogatorii ne altra materia, ne so che

Sia stato Instruito nessun altro in questa presente

Causa ne so che sia stato nessuno a cio

Deponesse conforme l'Instrutione

In: 13m Rt: lo non conosco Tomaso Dovini

In: 14m Rt: lo conosco Gio. Batta Greppi a vista come

Mio vicino che non son Informato delle sue

Qualità, et mi è amico come vicino, ne con

Lui ci pratico, ne son suo creditore ne debitore

Ne ho avuto con lui Interesse alcuno

In: 15m Rt: lo [...] d. Gio. Ba. nello stato suo per tale

Quale è che non sono Informato delle qualità

Sue

In: 16m Rt: lo non sono Informato dell'Inimicitia di

Gio. Ba. Greppi perche lo non cerco li fatti suoi

In: 17m Rt: lo non son Informato dell'amici di Gio. Ba.

Greppi

In: 18m Rt: lo non soglio praticare con Gio. Ba. Greppi, et

Non

986v:

Et non sono mai andato di [...] seco

In: 19m Rt negative In: 20m Rt ut ad proximum

In: 21m Rt ut ad proximum

In: 22m Rt ut ad proximum

In: 23m Rt: lo non saprei riconoscere un color negro



Da un berrettino, et altro colore scuro di notte  
Che non lucesse la luna, ò non ci fosse lume  
In: 24m Rt negative  
In: 25m Rt ut ad proximum  
In: 26m Rt ut ad proximum  
In: 27m Rt ut ad proximum  
In: 28m Rt: Io non mi ricordo se in quella sera che fu tirata  
Tal archibugiata fosse luminato ò scuro, ne lume di  
Luna  
In: 29m Rt: Io sentii il rombo dell'archibugiata mentre  
Io stavo nella bottega mia, et [...] se altri la sentisse-  
ro all'improvviso oppure premeditatamente  
In: 30m Rt: Io mi referisco a quanto ho detto di sopra  
In: 31m Rt nihil scire

987r:

Die lun. 30 Julis 1635  
[...] Pro D. Thoma Dovino Picture  
Et adherens [...]  
D. Fran.cus Vestrius filius q. Joannis Romanus etatis  
Supra annor. viginti quatuor. in pt. ast.  
Ind[...] et per me [...] Romae in off.o mei [...] presente  
Et assistente Ill., et ad. [...] D. C- Pantaleonis  
sub.li [...] cui delato Int. veritatis dicend.  
pt. factis [...] Int. fuit [...] supra Int. datis pro  
Part. fini ad [...] Int. et p.o  
In: 1m Rt: Io son informato dell'importanza del  
giuramento, et so che chi giura il falso non  
Solo pena morta lente ma è tenuto anco alla  
restitutione, et puol essere ancò gastigato,  
Et mi sono confessato, et com.o questa  
Di renunciatione pros.ta nella Curia di San Lorenzo  
In Lucina da un prete  
In: 2m Rt: La mia professione, et exercitio e di Pittore  
Son Romano, habito in Strada Vittoria, et lo  
Non son stato mai esiliato  
In: 3m Rt: Io non sono stato mai car.to in nessun  
Luogo

987v:

Luogo, ne son stato mai processato ne in questo in nessun  
Luogo  
In: 4m Rt: Io son povero, et non ho stabili ne altri beni  
Che vivo della pittura, a spese mie, non ho debiti  
Ne capitale  
In: 5m Rt: Io non mi sono esaminato mai in causa alcuna  
Ne Civile ne Criminale

In: 6m Rt: Io conosco Tomaso Dovini da cinque anni  
In qua con occasione che veniva in casa del Sig.  
Andrea Sacchi mio maestro, et non è ne mio debi-  
tore, ne creditore, ne ho ricevuto dal sud. servitio  
Alcuno, ne dispiacere

In: 7m Rt: Io non ho pratica ne conversazione stretta  
Con d. Tomaso se non che con occasione del Sig. Andrea  
Sacchi siamo stati assieme all'Accademia, et  
Qualche volta havevano fatto colazione assieme  
Et lo bingo per anco come li altri amici per ess'altri  
Della professione come son lo; et lo non havendo havuto  
Intrinsichezza con esso Tomaso non posso sapere ne  
Esser Informato delle sue qualita, che non so il —  
Che lo non son Informato d'altri costumi che lui è  
Bon giovane, si porta bene nella professione, che  
Non

988r:

Non son Informato d'altro, ne ho saputo li suoi [...]  
Pensieri perche non mi ha conferito li suoi Interessi et  
[...]

In: 8m Rt: Io non ho mai magnato con Giuseppe [...]  
Cocchiere d'Agostino Tassi, non ho seco dormito conversato  
Ne [...] solo che l'ho visto solo una volta

In casa di Gio. Ba. Greppi che fu il giorno seguente  
Che li fù tirata l'archibugiata con occasione che andando  
In casa di d. Gio. batta Greppi entro assieme con  
Me salissimo di sopra, et sentii che disse a d. Gio.  
Batta come stava, et che ce l'haveva mandato  
Il sig. Agostino Tassi accio lo vedesse come stava  
Et come si sentiva, et d. Gio. Batta gli rispose che  
Stava male, et gli domando se haveva conosciuto  
Nessuno di quelli che gli tirorno l'archibugiata, et  
d. Giuseppe gli rispose che non haveva conosciuto  
Nessuno altro che haveva visto uno fuggire ne mi  
Ricordo che dicesse altro

In: Pro fine ut modo dicat quomodo cognoverit ipse [...] d.  
Josephum esse Aurigam prefati Augustini Tassi

Rt: Benche lo non conoscesse per primo d. Giuseppe per Cocchiere  
d'Agostino Tassi lo conobbi in quel giorno che d. Gio.

Batta Greppi mi disse esser tale

In

988v:

In: Ut recenseat sermonem [...] d. Joseph [...]

Auriga cum prefato Greppio qu. hora esset, et qui essent  
Presentes

Rt: lo ho detto di sopra che non mi ricordo che Gio. Ba. Greppi  
Dicesse altre parole con Giuseppe Cocchiero se non che  
Se haveva conosciuto quelli che tirorno l'archibugia-  
ta, che questo fu alle dici e otto hore di giovedì giorno  
Seguente all'archibugiata, che c'erano presenti Antonio  
Chiusari, et le sue donne dal Greppi che credo che sentissero  
Il tutto come lo di sicuro che d. Anto [...] l'ha  
Inteso perche un giorno [...] mi disse  
Che in Casa di d. Gio. Batta se lo mi ricordavo che altro  
Giuseppe haveva detto, et ricercato il d. Gio. Batta  
[...] haver [...] quelli che gli tirorno l'Archibugia-  
Ta in quella strada  
In: Quid dicet ipse [...] deponent pro Greppi  
Ac muliebre [...]  
Rt: Il d. Greppi, e le sue donne pensano che quello che ne-  
Ghino tanto più che le sue donne andavano e venivano  
E [...] in Casa perche facevano li ser-  
Vitii, che [...] all'amalato  
In: An possit esse, quod d. Greppium solum per prope  
[...] illum qui ex plurami d. [...] ipsum  
tam,[...] ne an fughet e [...] cum  
Con

989r:

Confideri [...]

Antonio Chusiano cum [...] amici offendenti

Thoma Dovini

Rt: Puol'essere che il d. Greppi non voleva dire quell[...]

Non gli [...] di chi gli fu [...] tirata l'archi-

Bugiata ò per li [...] che VS dice che non si [...]

è facesse sapere a Tomaso Dovini, ò che non

Completasse in [...] persone amici del med. Dovi-

ni, acciò lo facessero fuggire di mano della Cor-

te ò per altre causa che porterno [...] per-

sino il d. Greppi che lo no le sò

In: An [...] quod d. Josephus Augustinis

Ser. ministri ne [...] d. Thomas Dovinum

Ex placisse d. archibusiata nisi [...] examinibus

Rt: lo non posso sapere se d. Giuseppe Cocchiere fosse stato

Avvisato da qualche persona à non pro parlare è di-

re che il d. Thomaso Dovini avesse tirato l'

Archibugiata che si dice se non nel'altro del esame

[...] che detto Greppi avesse querelato, è perch'

Essere ogni cosa che sia stato avvisato, è non sia stato

Avvisato

In: An quid [...] partium, in [...], cui Int. [...]depone-

989v:

Re quod Judicium, [...] quorum ex [...]

Referrì

Rt: Io [...] e credo che uno sia obbligato di dire [...]

So la verità in giudicio, è con il giuramento per il penato che mi è che [...] di giudizio dimandato privatamente, dall'istessa Corte de persone particolari

Et presenteque Ill. Fra. Rt: Io non posso [...]

Ne posso sapere la natura costumi è qualità

Di d. Giuseppe perche è pochissimo che Io li conoscessi [...] che ho detto di sopra

In: 9m Rt: Io non sò che d. Giuseppe si sia mai esaminato in causa, ne Civili ne Crimin. solo si

Intesi che si dicesse [...] che non mi ricordo chi

Che d. Giuseppe si esami in una Causa Criminale

contro un certo sugenti, che non sò chi sia

E che per la sua deposizione avesse li Curd. Dicendo

Che avesse mostrato un quadro al sig. Agostino

Tassi, è più fù stimato [...]

mi fu detto a d. Iur. dall' [...]

Li [...] che non mi ricordo ne il giorno

ne il mese, ché ne anco mi ricordo, chi ci fussero

990r:

Fussero presenti Io non li ho [...] che [...]

Cisse contro d. surgenti, è però non sò quello d.

Continense

In: 10m Rt: [...] Io sò che Gio. Batta Greppi hà recitato

in molte comedie che c'ho [...] recitare

quattro ò cinque volte che la prima volta l'

[...] al Popolo, l'altra in Casa

Del sig. [...] è l'ultima in Casa del

Conte Soderino Io non mi ricordo il soggetto, si

Bene che d. Gio. Batta faceva la parte di Fran-

zese, né mi ricordo In [...] quel che si dicesse,

ne si suprad. Comédie

[...] né sò, che habbi richiesto

Di [...] di persona alcuna sò bene che li altri

Recitanti per quello mi ricordi furono uno Antonio

Chiusano da Innamorato, Geronimo Petrignano

Et [...] un altro chiamato il Mode-

Nino Pittore, che faceva da Zanni, l'altri furono

Grassi da Tarzaghi, et altri, che non mi ricordo

990v:

*Die Martis 31 Julis 1635*

*Ex.ni [...] per me de*

*Franciscus q. Joannis Vestri Romanus testis cui delato Int.*

*Verus dicend. pt. [...] In.i et fuit presente [...] exam.*

*Supra [...] partis*

In: 11m Rt: Hò detto di sopra, che lo fui presente a quattro  
Ò cinque còmedie come hò detto di sopra dove recitò il Greppi  
Che faceva il Franzese [...]  
Furno fatti [...] se non gli [...]  
E [...] in mano, qualche volta perche non me  
[...] dalla còmedia à qualche vol-  
ta, da stuppiato e portava [...] più grande di  
[...] alcuni segno di gesso che non sò sig. a chi si so-  
migliassero, che per la lontananza dalla scena  
[...] fingere li somiglianze à meno  
Puntava detta sola sentii che maneggiò  
[...] mà lo non me ricordo quello che si dicesse  
Ne che nominasse si furno pii come persone che  
[...] ridere su a li scolanti, è non sentii che si  
[...] che fuori  
In

991r:

In: 12m Rt: Io sò che à una Còmedia che si fece in  
Casa del Conte Soderino Thomasso Dovini li fù ad  
ascoltarla, che lo lo viddi in mezzo alla sala nel-  
la quale pure stava il d. Greppi, né lo sentii  
Che d. Thomaso fosse di al. recitanti nominato  
Né motteggiato, né stamburato, che lo non ci reci-  
tai

In: 13m Rt: Io non sò che d. Thomaso si  
[...] che d. Greppi l'habbia ritratto ne Caricato,  
[...] motteggiato e stamburato nelle Còmedie e ne  
Anco hò Inteso di [...] vendicare con d.

Greppi

In: 14m Rt: Io ho sò che d. Thomaso habbia ricevuto  
Offesa da alcuno né che sia solito riceverne ò che  
Ne habbia fatta [...] perche lo non l'hò visto  
Mai rissare con nessuno fur. intesi, una volta che lui ha-  
veva fatto per [...] altro che non  
Sò perche causa mi fù detto, che fù su la Piazza  
Di S. Lorenzo in Lucina

In: 15m Rt: Io non hò [...] alt. Thomaso  
Altra arme, che la spada, alt. multi, ne sò di che

991v:

Animo sia, ò coraggioso, ò vile In reliquis referse ad  
Superium dictum  
In: 16m Rt: lo non sò se d. Thomaso ricevendo affronto ò  
Offesa fosse [...] di risentisse, In reliquis refer-  
se ad superium dictum  
In: 19m Rt: lo credo di essere homo di bene è timorato di Dio  
Et se lo ricevessi offesa benché mortatile cercherei di ven-  
Dicarmi con la giustizia che lo non hò ricevuto offesa [...]  
Ne hò avuto [...] di farmi riferì., è lo non fusse  
Thomaso sia stato offeso dal Greppi nelle Còmedie  
È però non posso sapere, che habbia procurato pigliar-  
ne vendetta  
In: [...]  
facult. ad cum pertinere  
In: 27m Ommisis omnibus aliis  
Rt: lo conosco Gio. Batta Greppi dal istesso [...]  
Che lo Conobbi Thomaso Duino all'Accademia  
Come sideva il sup. et Il. Greppi è  
Si presenta bene nella persona et lo non son informato altri-  
Menti de suoi costumi, perche non l'hò [...]  
Che tanto, et lo non lo tengo per bugiardo ne per [...]

992r:

Giovine, et Intesi che [...] una volta d. Greppi  
Ammazzò un tal Paolo Pittore, né fù bandito, è poi  
Fù rimesso  
In: 28m Rt: lo non mi ricordo che d. Greppi habbia  
Havuto mai parole con il sup. ne che habbia offeso  
In qu. se non quanto ho detto di sopra  
In: 29m Rt: lo non sò che d. Thomaso habbia havuto Ini-  
Micitia ò Malevolenza con d. Gio. Batta ma si  
Bene li hò visti parlarsi, salutarsi quan-  
Do si ricontravano et uno andava a Casa del altro per quanto  
Hò inteso dire [...] el sò in fù praticare, e —  
Tanti  
In: 30m Rt: lo non sò che d. Thomaso fù and. ma  
[...] la presenza di d. Gio. Batta  
E Agostino Tasso  
In: 31m Rt. se referri ad superium dictum  
In: 32m Rt: Quando li sud. Gio. batta e Giuseppe Coc-  
chiero dissero presenti me Antonio Chiusano e le  
Sue donne che non havevano conosciuto quello che gli ti-  
rò l'archibugiata In d. Giovedì giorno seguente  
All'archibugiata erano alle [...] hore è mezza in circa

992v:

Perche ad Antonio Chiusano è me mentre andavamo



Verso Casa di d. Greppi, ci [...]  
Sue di [...] e il sud. ragionamento finì [...] che  
Ne [...] il d. Gio. Batta Greppi ferito  
In: 33m Rt: Non hò parlato mai in vita mia a Agostino  
Tasso  
In: 34m Rt: Io non sò chi ferisse Gio. Batta Greppi questo  
Carnevale passato [...] per la strada di Ripetta  
In: 35m Rt: Io non hò visto doppio Carnevale praticare  
d. Thmaso con sup. Gio. Batta  
In: Fino in ipsel. sit Informatus que [...] ad hoc  
[...] dici aliquum esse hominum

Rt: [...] che uno si dire homo di  
[...] che li sogni habbia il timore di Dio, e non faccia  
[...] ne sò che se riceve altro qual[...]  
Che è di [...] un che fù  
Li [...] il timore di Dio  
In: Sciat qumd. de qualit. ab ipso significate ad [...]  
In Thoma Duino Rt: Io non sò che le supra. Cattive qualità, siano in persona di Tho-  
maso

993r:  
Thomaso Duino, ma più tosto per quello hò conosciuto  
Hà più delle bone che delle cattive qualità  
In: An cognoscat Hier. Francolinus, et quam si dicat  
A q-t-c. et qua occasione  
Rt: Io non Conosco questo Geronimo Francolino  
In: An [...] precedenti  
[...] Cum Thoma Duino,  
Dicat si quo loco [...] sermones solitum quibus presentibus  
Et qua occasione  
Rt: Dall'Ave Maria [...] dell'archibugiata che fù  
Tirata [...] sera, lo mi Incontrai venendo dal Po-  
polo, lo andai a Casa habitando in Strada Vittoria  
Con Thomaso Dovini è con un certo Spagnolo che  
Fù con lui [...] Continuai di strada Vittoria, che ci e  
[...] al Babuino, che lo mi ricordo che  
Ragionando con li sud. havevo mà ci tratteness.  
À ragionare non di mezzo quanto [...] che ci era  
Anco uno Spagnolo [...] di d. Spagnolo era che si  
Misero à ragionare assieme e l'occasione fù come amici  
Di di fronte quando ci Incontrammo di Casa dalla  
[...]  
In: [...] In qui lumene habuit

993v:  
D. Thoma in [...] loco aliqua personam vagaret in

[...] qua [...]

Rt: lo non viddi passare nessuno [...] che lo stavo  
Ragionando cum d. Thomaso poi ch'era tardi e non  
Finito il passeggio delle Carrozze viddi bene molta  
Gente che andavano ò tornavano dalle fratine à pred.

In: An [...] presente quando fuit ex

[...]ntum d. Jo. Baptam

Rt: lo non fui presente quando fù tirata la d. Archibugiata  
Al Greppi perche lo me ne andai a letto all'Ave  
Maria perche [...] del male

In: An ipse [...] Inf. de amicis, et Inimicis Jo.

Ba. Greppi Rt: lo non son Informato né delli amici, ne delle Inimici di Gio.

Batta Greppi

In: An ipse [...] Inf. de querela [...] Tho-

Mas Duinus ex alis in profato Jo. Bapta

Rt: lo non hò vista la querela data da Gio. Batta Greppi contro

Thomaso Duino ma l'ho Inteso che dall'istesso

Gio. Batta è da suo padre, che havevano dato querela

Contro Thomaso presupponendo che gli avesse tirata

L'archibugiata

In

994r:

In: An credat [...] esse [...] sine [...]

Tum [...]

Rt: Per quanto hò Inteso che d. Thomaso Duino che in

Quella sera che fù tirata l'archibugiata lo ne [...]

[...] lo credo che fù ingiusta la querela, che di

[...] Greppi In: An ipse sit Informatus de ali quibus [...]

Per [...] Jo. Bapta. Greppi a Thoma Duino

[...]

Rt: lo non son informato [...] che l'habbino fac[...]

To l'un l'altro cum Thomaso Duino e il Greppi

In: An sciat quid d. Thomas sit amicus, familiaris, [...]

d. Andreaq. Sacchi [...]

Amicitia se [...] aliqua displacentia

Rt: lo sò che d. Thomaso è amico come gli altri di Andrea

Sacchi ne sò che nel tempo della loro amicitia sia

Seguito tra di loro dispiacere alcuno

In: An ipse [...] quid sit publ.ce Informato [...] quo

[...] d. sera inter se [...] habeat

Rt: [...] lo che sia quando c'amaz[...]

Zato homo in Roma, è che si dice per tutta Roma, e [...]

994v:

Sò quello che sia pubblico e [...] è lo non sò le d. offese perche

Sia [...] come né anco lo sò li loro origini

In: An [...] ipse d. Thomas Duinum [...] esse delinquentem sine [...] de pref. Archibusia-  
Ta ex [...] Jo. Baptam Greppim  
Rt: Per quello che ho Inteso che d. D.Thomaso Dovini, da suo Padre [...] è gli costi dove cenò in quella  
Sera d. [...] Thomaso è [...] è non delinquente dell' Archibugiata tirata al Greppi  
In: An cognoscat ipse [...] Petruccium Bonamicum, [...] Qui [...]  
Rt: Io non conosco Petruccio Bonamico per nome [...] che lo conoscessi per [...]  
In: An ipse ex. sit Infromatus de Instigatore [...] Thomas Duinum [...]  
Rt: Io hò Inteso che da Thomaso Duini [...] È [...] di altri, che mi ricordi che fù Instigatore in questo proc. [...] Agostino Tassi [...]  
Deinde de [...] ad artem per part. d. Thomasi [...] et omissis aliud  
Supra 6. d. E' vero che quel mercoledì a sera mentre Raggio-

995r:

Raggionavo come ho detto con Thomaso Duini  
Su l cantone di [...] non gli veddi  
[...] alcuno [...] né  
Veddi passare la Carrozza d'Agostino Tasso  
In: 7m tam scire quantum supra dep. In In.ii ad quem  
In: 8m ne scire  
In: 9m Rt: Io non sò che Gio. Batta Greppi habbia Inimici  
In: 10m Rt: Io hò visto come ho detto conversare Insieme Gio. Batta Greppi e Thomaso Duno mà non sò che sentii l'habbino fatta l'un l'altro  
In: 11m Rt: Io sò che Thomaso è amico del Sauli  
Come fino li altri gioveni, che vanno da lui e lo trovava come haveva li altri gioveni  
In: 12m Rt: Di che lo Conosco d. Thomaso l'ho conosciuto  
Perche mi [...] ne hò vista che mà habbia dato fastidio à nessuno, mà lo non [...]  
Riputato dagli altri  
In: 13m Rt: Io non sò che fù Imposto Favor contro Thomaso di quell'archibugiata al Greppi ne hò en. Tito che come hò detto di supr. Che lui ne fù [...]  
In: 14m Rt: Io non sò le particolarità e qualità di Giuseppe

995v:

d' [...] Cocchiere perche non lo Conosco se non nel modo che  
Hò detto in quanto hò Inteso dire delle sue qualità det-

to di sopra

In: 15m Rt: Io come hò detto di sup. non conosco Petruccio Bonamico

In: 16m tam scire quantum sup. dep. ad quem  
[...]

*Io Francesco Vestri o diposto in verità  
Quanto di sopra e per la verità mano propria*

Die Jovis 2.a Aug. 1635

Pro ed. [...]

quò sup. [...]

Anthonius q. Angeli Chiusani Dm. testis [...] sub  
annum. 24 cui delato In. ver. dicen. pt. factis Int.  
Fuit prius supra In.i in [...] parti

In. 1m Fuit munitus de [...] Importantia Int.  
[...] Pasqua [...] Confisato, et comunicato in d.  
Mani

996r:

Mani[...]

In: 2m Rt: Io son Pittore et son nato in Roma, et habito  
Nelle Case del sig. Barattolo Lombardi a S. Maria in Via  
E non ho havuto mai ne esilio ne[...]

In: 3m Rt: Io non son stato mai in prigione una vota a tempo  
Di Mon. Ravasi fui processato per haveri ma[...]  
À Andrea Cittadine Barliero et pagai di[...]

In: 4m Rt: Son più presente povero che ricco e per lavoro e non  
Possiedo niente, et hò debito di una siginta che feci al  
s. Gio. Minto di 120 scudi che lo [...] mia madre  
Et vivo alle spese di Mad. Drusilla de Orlandis mia  
Madre

In: 5m Rt: Io mi esaminai un'altra volta Civilmente  
All'ufficio del Colonna [...] A.C. a favore di media-  
tore, che haveva difatta un quadro a un Ricardo, e  
Più non lo volle e questa fù sette anni sono

In: 6m Rt: Sig. si che Io Conosco Thomaso Duino da cinque  
Anni in quà con occasione che veniva in Casa del s. Andre  
Sacchi mio Mastro, né lo hò ricevuto servitio in s. che es-  
so Thomaso perche non li hò praticato mai dimesticamente  
Né da Lui [...]

996v:

In: 7m Rt: Come hò detto di sup. non hò praticato né conversato  
Insieme al d. Thomaso ne son informato de sui costumi  
E qualità, in reliquis neg.

In: 8m Rt: Io non conosco Giuseppe Dialino Cocch. d'Agostino  
 Tassi perché non ci ho mai magnato  
 In: 9m Rt: Io hò Inteso dire a [...] al Corso in una spetie-  
 ria, che d. Giuseppe Cocc. Sia esaminato Criminalmente in  
 Una causa contro il sug. chiamato Bollo in [...]  
 Io non lo Conosco, e che per la sua deposizione haveva [...]  
 Condo che poi il quadro che [...] che lavora solo  
 D. sup. al s. Agostino Tasso fù tornato in [...]  
 Cum Innocent. e qualcos'altro l'hò Inteso dire da differenti per-  
 sone che lo l'conosco [...] che lo [...] pas-  
 Seggiando nel muricciolo del d. Farn. [...] in prin-  
 cipio della [...] di d. Thomasso, che ci erano presenti  
 Multi altri genti quali Io non conosco  
 In: 10m Rt: Gio. batta Greppi di Carnevale di anni [...]  
 Recitò in Comedie fatte in Casa del Soderini, che  
 Ci [...] anni Io che lui fece le parti di Ragaz-  
 Zo chiamato Borghese, et Io feci la parte d'Innamorato  
 Che la prima Comedia era il soggetto Notturmo, cioè gli acciden-  
 ti Notturni, e la seconda la Pittura esaltata, Io non  
 Mi

997r:

Mi ricordo anzi non Intesi quel che si dicesse perche lui non fece  
 Mai nome con me ne lo [...] a fare la mia parte, et  
 Hò Inteso dire da diversi Pittori tanto Fiamonghi quanto  
 Franzisi con l'occasione che ricevè l'archibugiata d. Gio. Batta  
 Che si discurreva del disgusto che haveva dato col suo re-  
 citare, co[...] diversi pittori.

In: Per parti sibi ut recinseat [...] illum archibusiatam d.

Jo. Baptam Greppium [...] multas Picturas [...]

Citando comedias quia non est verisimile [...]

Nominunt [...] qui [...] de d.

Facto quum illum qui [...] presentes d. narratum

Verbis offensos, a [...] Jo. Bapta. cum ipse [...]

Occasione recitasset in d. Comediis, [...]

Multus esse invitatus

Rt: Io hò Inteso dire da tante persone che d. Gio. Batta habbi

Disgustato colle sue Comedie che Io non me ricordo ch'uno

Di disse di ciò part.i però non li posso nominare et In-

tesi dire che gli offesi, è quelli che si disgustorno per li suoi

Strambotti In vero Benedetto Castiglione Genovese

Il quale fa toccato su la professione della Pittura che Io non

Mi ricordo particolarmente quello che gli dicesse et un certo Gio.

Ant. pure Genovese Pittore, che fù medesimamente toccato, è

997v:

Motteggiato che Io non me ricordo me. sup. che particolare ma

Sù che fù supra la professione  
In: 11m Rt: Thoma [...] nelle d. Comedie  
[...] e tanti e il d. Greppi [...] habito  
Da Franzese et hò Inteso dire che d. Greppi portava in  
Mano, che lo non gli viddi [...] sola con alcuni [...]  
che non si può fingere à che si assomigli In reli-  
Quis se referre ad superium dictum che med.o [...]  
Cundo di chi Intesi dire quanto hò detto di sopra  
In: 12m Rt: In tutte di le pred. Comedie lo sò che ce[...]  
Ti, venne Thomaso Duino che lo ce lo veddi en-  
[...]ma non sò che loro si [...], e se andasse [...]  
Ò [...] perche multi vogliono et lo dippoi non ab-  
Badai più a lui che non hò ne hò Inteso dire, che d. Tho-  
maso fosse nominato dai recitanti motteggiato ne  
Stambonato In reliquis se referri ad superium dic.  
In: 13m Rt ne scire

*Die d.a 2 Augusti 1635*

*Pro eod. [...]*

*ubi supra per me [...] quo supra assistente*

*Antonius [...]*

998r:

Antonius q. Angelus Ciusani de quo supra[...] cui delato Int. veri-  
tatis dicen. pt. factis Int. fuisse quando examen  
Fuit supra In. Int.

In: 14m Rt: lo non so ne meno ho Inteso dire che d. Tomaso  
Hà solito ricevere, et supportare ingiurie senza  
Resentirsi, ne far risentimento ne meno ne pubblico  
Ò privato ho Inteso ben dire che una volta fece  
Questione con un Cavalier di Malta da diverse  
Persone che non mi ricordo, che fù a San Lorenzo  
In Lucina che non mi ricordo perche causa  
Ne intesi come il fatto passasse

In: 15m Rt: Ho visto la sera qualche portar la spada  
Al d. Tomaso con occasione che seco mi son incontra-  
To, che lo non gli ho visto portare altr'arme  
Che si vedesse, né so di che animo sia ò vile ò cosa.  
Gioso che lo non l'ho visto mai rissare con nessuno  
Et pero non posso sapere sia stato vincitore ò  
Perdenti che lo non ho Inteso dire altro che di questo  
Cavalliero che ho detto di sopra

In: 16m Rt: lo non posso sapere l'animo di Tomaso

In reliquis se referre ad superium dictum

In: 17m

998v:



In: 17m Rt: lo so homo da bene, et timorato d'Iddio, et rice-  
Vendo offesa anco notabile non me ne resentii per-  
che son timorato d'Iddio, et ne ho ricevuto per il [...]

Dall'offese, che mi furno tirate in part.e alcune  
Sassate, che furno anco imprigionati quelli che mi tirarno  
Et lo li perdonai, et posso solo giudicare me stesso, et  
Non altri non sapendo l'omo di Tomaso Duino

In: 18m Rt: lo ho bona memoria, et mi ricordo di tutte  
Le cose che importano al mio Interesse, et di qualche  
Altra cosa notabile da ricordarsi ben che sia  
Interesse d'altri, et se da un anno in qua mi

Direte di quel che devo ricordarmi lo diro ricor-  
dandomi, et nelle cose notabili banche non siano pro-  
prie e ci fò memoria locale, et osservo il tempo

Et l'hore, et se osservo talmente che mi basta l'ani-  
Mo doppo doi ò tre mesi ricordarmene puntualmente

In: 27m Ommissis aliis ad causam Rt: lo conosco Gio. Batta  
Greppi da quattro ò cinque anni in qua con occasione che  
Lui veniva in casa del sig. Sacchi mio mastro, et  
lo lo tengo per bon giovane, savio, quieto, et [...]

Di buona vita, et costumi, che à me non mi ha  
Fatto

999r:

Fatto mai dispiacere, et mentre lo tengo per homo  
Da bene per conseguenza lo tengo anco per veridico  
Et non so che abbona dato mai fastidio ad alcuno

In: 28m Rt: lo non so che habbia havuto mai parte  
Con alcuno né offeso alcuno

In: 29m Rt: lo non so che d. Tomaso habbia havuto Ini-  
micitia, et malevolenza con Gio. Ba. Greppi, ne  
Che di lui se ne sia mai voluto, et per il contrario  
Di Gio. Ba.

In: 30m Rt: lo non son andato mai di novo con Tomaso  
Et pero non posso sapere se d. Tomaso andasse  
A torno alla porta della casa di Gio. Ba, et d'Agostino  
Tassi

In: 31m Rt: lo vedo che per termine di cristiano, et d'articolo  
Di fede nomino giovasse il fallo

In: 32m Rt: lo mi trovai presente in casa di Gio. Ba. Greppi  
Tra le 18 et le 19 hore il giorno seguente che gli  
Fu tirato l'Archibugiata che credo fosse giorno di  
Giovedì presente Franc.o Vestri, et le sue donne, che  
Andavano avanti et indietro che loro non potevano  
Et potevano sentire, che Giuseppe Cocchiero d'  
Agostino Tassi essendo entrato in casa di d.  
Greppi [...] con me, e havendoli lo damandato

Alla

999v:

Alla presenza della sud. se havesse conosciuto chi havesse  
Tirato l'archibugiata al d. Gio. Ba. d. Giuseppe rispose  
Che non havevano conosciuto nessuno, et lo che d.  
Giuseppe è cocchiere d'Ag. Tassi per haverlo Inteso  
Da Gio. Ba., et poi l'ho visto menar la sua  
Carozza

In: [...] fisso quid audeat dicere [...][ si contra[...] depo-  
nent presente fati Joseph auriga d. Jo. Ba. Greppi,  
Et [...] Jo. Baptam

Rt: Se loro dicessero il contrario di quello che ho detto lo la  
giusta. ci provvederebbe

In: 33m Rt: Non [...] mai parlato d. Agostino Tassi  
Dell'archibugiata tirata à Greppi se non che una  
Volta o doi mi domando come stava d. Greppi, che non  
Mi ricordo del giorno, et fu per il corso, alla presenza  
Di un suo giovane, et mostro d'haver disgusto che  
Fosse successo questo danno a Gio. Batta, ne so che d. Tassi  
L'ha mai [...] con nessun testimone esaminato  
Per il fino.

In: 34m Rt: Io non so chi ferisse questo Carnevale  
Passato Gio. Batta Greppi al Corso

In: 35m Rt: Io non ho visto doppio carnevale particul.  
Gio. Batta

1000r:

Gio. Batta Greppi, et Tomaso l'ho ben visto salutare  
L'un capo à strada vittoria che d. Tomaso era in  
Compagnia di un altro che mi pare fosse il sig. Franc.o  
Alberti Pittore, et il Greppi in mia compagnia  
Che ci cavassimo il Cappello tutti quattro ad un  
Tempo [...], che lo non posso dire se cavasse  
d. Tomaso il Cappello à me ò a d. Greppi  
Deinde [...] solitis In. de eventu fuit ad examen supra  
[...] et pro In. [...]

Supra 6: omissis aliis de [...] nihil scire

Supra 7: d. Io mi trovai presente come ho detto di sopra in quel  
Giovedì giorno seguente all'archibugiata tirata  
Al Greppi, et intesi che tanto d. Gio. Ba. quanto  
d. Giuseppe disse che non havevano conosciuto che  
Gli havesse tirato l'archibugiata alla presenza  
Di quelli che ho nominato sopra

Supra 8: d. - querela contro dicesse per [...] per varii  
suspetti, ma fu detto che ci era stato il [...] arigello di Roma  
Assieme con il notaio ad esaminar d. Gio. Ba

Supra 9: d. lo ho inteso dire dal d. Gio. Batta Greppi che per  
Haver tacciato tante genti in commedie lui si era  
Fatti

1000v:

Fatti tanti Inimici, che questo fu una sera doppo  
L'archibugiata in casa sua, che non credo ci fosse  
Presente nessuno

Supra 10: d. lo non so che d. Greppi, et Dovini si habbiano  
Fatto servitii assieme, e ben vero che l'ho visti  
Praticare, et conversare assieme

Supra 11m: d. Doppo che lo pratico in casa d'Andrea Sacchi che  
Saranno cinque anni in circa d. Tomaso è stato [...]  
Dal d. sig. Sacchi, et d. Sacchi amava tutti li suoi  
Giovani universalmente

Supra 12m: d. lo tengo d. Tomaso perch'uno [...]

Supra 13m: d. lo non so che sia un impostura la carcerazione  
De d. Dovini, mà ho inteso dire pubblicamente per[...]  
Nell'accademie che d. Tomaso sia stato carcerato per l'archi-  
Bugiata innocentemente

Supra 14m: dt. Giuseppe Cocchiero tengo che sia [...]  
Fa il cocchiero in reloquis se refert ad superium dictum  
In Interrogatorri

Supra 15m: d. lo non conosco Petruccio bonamico

Supra 16m: d. Si dice per Roma pubblicamente che non mi ricordo che  
L'habbia detto per esser diverse persone Agostino Tassi  
In questa causa dell'archibugiata faccia pubblicamente  
l'Int.

1001r:

L'Interrogatore contro d. Tomaso, et non so che  
Instruisse li testimonii ne somministri altro  
Alla Corte so bene che una volta mi ricordo che  
lo volesse esaminare per la verità se havevo  
Inteso nelle Comedie che recito il Greppi tacciar  
Tomaso lo gli risposi di no, et lui non mi disse  
altro, et ho inteso dire da d. Tomaso che Agostino  
Sud. va dicendo de se non lo puole precipitare  
Per mezzo la giustizia, lui gli vol tirare un  
Archibugiata quando esce

*Io Antonio Ciusani ho deposto quanto di  
Sopra mano propria*

*Die lun. 6 Augusti 1635*

*Pro eod. D. Vicentius Adreantius filius q. Emanuel  
De Anversa etatis sub annor. Trigintasex er.*

*pt. ast. testis In[...] et per[...] meis*  
*Presente, et assistent Ill. et Em. D. Jo Dom.o de Rubeis*  
*Sub.li en.tus cui delat Int.o veritatis dicend. pt. factis Int. fuit prius supra Int.nis in actis*  
*datis pro parte fini, et*  
*Ad [...]*

1001v:

*Ad [...] Int. et pro [...]*  
*In pm et Ante quam per legent. [...] In.*  
*Supra [...] Ill., [...] D. Lucio Pantaleonis sub.li [...]*  
*Per eumd. In. et p.o*  
In pm: Fuit monitus de Importantia Int., et recte rep.  
Et proseguendo Rt: Io mi son confessato, et combo. Di  
Pasqua di resurrezioni di questo presente anno in San  
Lorenzo in Lucina mia parrocchia  
In 2m Rt: Io son pittore, son d'Anversa, habito in Roma  
Alla Trinità de Monti in casa di Lorenzo Battiloro, et  
In Roma mi ci ritrovo dall'anno Santo passato in qua  
Et son qui per lo studio della pittura, che non ho nessun  
Impedimento in patria  
In 3m Rt: Io sono stato in prigione per debito, et una volta  
Per parole che hebbi con fattore et fui in prigione in  
Tor di nona, che ci stetti doi giorni, et uscii assoluto  
Et non son stato ne Inq.to ne processato per altro delitto  
In 4m Rt: Io son povero giovane, et non ho altro che la  
Virtu non ho debiti, et vivo delle mie fatighe  
In 5m Rt: Mi sono esaminato un'altra volta in una causa  
Civile nell'ufficio del Gov.re a favore di un Pittore  
Vabino

10002r:

Vabino che non mi ricordo il nome, et sarà stato  
Da tre ò quattro anni fa in circa  
In 6m Rt: Da otto in dieci anni in qua lo conosco Tomaso  
Dovini con occasione che lui è Pittore, et ci siamo ritrovati  
All'accademia non è debitor mio, ne creditore  
Ne ho ricevuto servitii alcuni da lui  
In 7m Rt: Io non ho pratica ne conversatione  
Stretta con d. Tomaso, ne son informato de sui costumi  
Et qualita, ne mi ha conferito mai li suoi serviti  
In 8m Rt: Io non ho mai magnato con Giuseppe Diali-  
ni Cocchiero non ci ho praticato ne conversato seco  
Ne conosco la sua natura  
In 9m Rt ne scire  
In 10m Rt: Io non so che Gio. Ba. Greppi habbia mai fatto  
Ò recitato nessuna commedia se non per inteso dire  
Che recito in commedia in reliquis nescire, ho Inteso

Bene che la commedia era sopra la pittura, et  
Che trovava alcuni pittori, li quali ne hanno havuto  
Disgusto, che non so li disgustati, ne che disgusti se ne  
Habbiano ricevuti

In 11m Rt negative

In 12m Rt negative

1002v:

In 13m Rt: lo non ho Inteso dire che d. Tomaso si sia lamenta-  
To del Greppi che li habbia ritratto ne i caricati motteg-  
giato, et strambuttato nella Commedia

In 14m Rt: lo non so che d. Tomaso sia solito offendere, et  
Ricevere offese, o risentirsi che privatamente e pubblica-  
mente

In 15m Rt: lo non so se d. Tomaso sia vile o coraggioso  
se sia solito portar arme di giorno o di notte

In 16m Rt: lo non so l'animo di Tomaso se ricevendo offesa  
D'alcuno se ne risentesse

In 17m Rt: lo stimo esser homo da bene, et timorato d'Iddio  
Et quando fusse toccato nell'honore me ne risentisse  
Con la giustizia, et per il passato lo ho havuto qualche  
Disgusto, et ne ho fatto pasaggio

In 18m Rt: lo credo d'haver bona memoria, et ricordarmi  
Di tutto quello è passato da un anno in qua, et bona  
Memoria de fatti miei, et della altri, et non cerco  
Fatti d'altri, et nelli miei fatti pro- osservo l'hora [...]  
Che bisogna, et li fatti dell'altri lo li osserverei secondo  
Occasione come dire se lo avesse d'[...] una [...]  
In qualche luogo che mi fosse stata data l'hora lo l'-  
rei puntualmente, et mi bastaria l'anno doppo,  
I

1003r:

I tre mesi ricordarmene

In: Pro fino a quanto tempore citra non videvit

Thomam Duinum, et ultra[...] in quo loco luci cum viderit

Rt: Da che d. Tomaso e stato fatto prigioniero lo non l'ho visto

Se non in tor di nona una volta che fu quando

Fu tagliata la testa a Mons. Amodei, che lo gli

Diedi il bon giorno, et poi me ne andai via, et lo veddi

Una volta che lo lo vedesse lo veddi in strada vicino a casa

Mia che fu doi ò tre giorni in circa doppo l'archibugiata

Che fu sparata contro il Greppi, che non mi ricordo di

Che giorno preciso ma fu di marzo

In: An Int. un qua cenaverit cum d. Thoma Dovino, et qua

Hora d. Thomas sit solitus cenare de mense februarii

Et martii Rt: Non mi ricordo d'haver magnato mai da che son in Roma

Con Tomaso Dovini, ne meno fuori di Roma, et  
lo ho trovato infinite volte d. Tomaso nell'hostaria al  
Cantone della Croce di diversi tempi tanto d'estate,  
Quanto d'Inverno, che l'hoste si chiama Franc.o non  
So il suo cognome, che lo si.re non ho l'ora certa da  
cenare, et magno secondo l'appetito, et ho trovato d.  
Tomaso

1003v:

Tomaso in d. hostaria quando alle tre quando alle quattro  
e quando alle doi hore di notte a cenare, che lo non  
Sapevo l'ora sua, et non l'osservavo, et lo vedevo che  
Veniva di marzo, et d. aprile di quatragesima alle  
Tre, et quattro hore secondo che arrivavo lo, che sempre  
L'ho trovato tanti per il più

In: An sit Informatus qua hora petievit d. Thomas hospitium  
Prefactum tempore quatragesimali de mense februarii  
Et martii prn.ti

Rt: lo non son Informato a che hora precisa d. Tomaso andasse  
À cena alla pred. hostaria di Franc.o nel tempo di quatra-  
gesima delle mesi proferiti di febraro, et marzo

In: An se sit Informatus de mense martii cenasset d.  
Thomas in hospitio prefati [...]

Rt: lo ho visto d. Tomaso quasi ogni sera del mese di marzo  
Prossimo passato cenare nella d. hostaria da Franc.o

In: Ut dicat ultima rima quem dies esset qui viderit d. Thomam  
In d. hospitio cenare

Rt: L'ultima volta che lo veddi cenare d. Tomaso nella pr.  
Hostaria credo che fosse di giorno di mercoledì credo alli 21  
Del mese

In: Ut modo dicat qua hora esset illo sero c. D. Thomam  
Cenare vidit in d. hospitio

Rt

1004r:

Rt: In quella sera che lo veddi cenare l'ultima volta come  
Ho detto d. Tomaso nella d. hostaria poteva essere in circa alle  
Tre hore perche lo non cenai, mà hebbi una sol volta  
In compagnia d'Emanuel fiammingo mio com-  
pagno, et quando reuscissimo fuori ci [...] tre  
Hore

In: Ut modo dica in Int.una cum eius socio tibi esset in  
Ead. mansioni in qua permaneva ad cenandum d. Thomas

Rt: Sig. no che lo quando hebbi [...] con il mio compa-  
gno nella d. hostaria non hebbi nella medesima stanza  
Dove cenava d. Tomaso, ma passai un pezzo più oltre  
Che lui non mi poteva vedere



In: Per quantum temporis spatium commoraverit ad bibendum  
In d. hospitio  
Rt: Io mi trattenni nella d. hostaria a bere un mezzo quarto d'  
Hora in circa  
In: An observaverit quid fecisset in prefato hospitio d. Thomas  
Rt: Io non osservai che facesse d. Tomaso in d. hostaria, veddi solo  
Che stava magnando gli diedi la bona sera, et non dissi  
Altro  
In: An curarverit in societate cuius cenasset d. Thomas  
Rt: Io non osservai in compagnia di chi cenasse d. Tomaso

1004v:

Perche passai per [...] dandoli solo la bona sera  
In: An Int. de relique sit in d. hospitio d. Thomas ad Cenam  
Rt: Io non mi ricordo d'haver [...] d. Tomaso  
A cenare nella d. Hostaria quando Io mi partii assieme con  
Il mio compagno  
In: An Int. sit solitus per [...]  
Rt: Io per Roma non porto mai horologio  
In: Ut modo dicat quod horologium esset illum quod [...] audi-  
verit ut [...] post quam [...]  
Cum eius socio  
Rt: Io credo fosse l'horologio de Greci se bene non lo so de sicuro [...]  
Che sono quella sera tre hore di notte doppo che Io partii  
Dall'hostaria assieme con il mio compagno  
In: An [...] sit esse quod I. non bene audiverit d. Thomas, et  
Fefelli potuerit  
Rt: Erano tre hore secure quelle che mi sonorno  
Doppo che fui uscito dall'hostaria sud. quella sera per andare  
A casa, et non mi son potuto gabbar  
In: An d. holorogius quod sonare audiverit d. sero esset italicus,  
Gallicus, hispanicus, seu Theatonicus  
Rt: Quell'horologio che Io sentii quella sera era Italiano  
In: In quo loco loci d. horologium sonare audiverit, et quod  
Distet

1005r:

Distet locum ab hospitio pt  
Rt: Quando mi sonorno le tre hore di notte all'ora ero  
Arrivato li alla porta di casa mia la quale sta lontano  
Dall'hostaria suddetta intorno quaranta passi per strada  
Retta la quale Io feci quella sera  
Deinde absolutis int.is pt.is de[...] fuit ad[...] et  
po.[...]  
Supra p.o d. Io non so a che hora d. Tomaso Dovini andasse  
All'hostaria di Franc.o ò Carlo posta alla strada della Croce  
Dove entrai a bere ancor Io in quella sera con il

Mio compagno sopra nominato perche ce lo trovai à  
cena come ho detto di sopra, et non mi ricordo se  
Ce lo lasciasse come ho detto di sopra, et non posso sapere  
Quanto tempo si trattenesse li in d. hostaria perche lo non  
Stetti con lui  
In causa scientis [...] Adrias

*Die Mercuris 9 Aug. 1635*

*Pro eod. ex. fui ubi sup. per me de [...] qui supra  
Fran.cus q. Mattei Melani Roman. testis [...] factis  
Fine annor. 24 [...], cui delato Int. veris dicend. pt.  
Factis per Juram., en fui prium supra Int. presentis*

1005v:

Ad.- In[...]

In pm: Fuit moniteurs per[...] in  
[...] lo mi son confessato e comunica-  
To questa Pasqua prossima passata nella Parrocchia di S.  
Lorenzo in Lucina  
In 2m Rt: Il minister. è di far l'hoste e son  
Romano che habito in Strada della Croce  
In 3m Rt: Io son [...] in Roma cinque o sei  
Volte per casi Crimin.li in [...]  
[...] Borgo, è in Campid. mi [...] doi volte  
Per li [...] de Madri de[...] per le [...]  
in Campid. per un  
[...] dagli hosti che almeno [...]  
[...] avanti a loro et lo andai avanti al se-  
cundo in Borgo perche feci [...] che  
[...] in uno ci erano doi delitti, che uno hanno  
Pagato e li sghirri li fecero il pegno, et un'altra  
Multa [...] perche non si [...]  
[...] e fui servito con [...] di rappresentatia  
In 4m Rt: Io non hò ne sicure [...] hò [...]  
cred. che delitto è [...] entrati [...]  
Con

1006r:

Con il mio sudore  
In 5m Rt: Io che mi ricordi [...] mi son esaminato  
In Causa né Jur. Civile ne Crimin.le  
In 6m Rt: Sign. si che lo Conosco Thomaso Dui-  
ni di molto tempo in qui per [...] mà da sette  
Ò otto mesi in quà che è venuto à magnare  
E bere in Casa mia compensando li cinque mesi  
Che è prigionare lo non sò suo delitto, mà sò bene  
Con eod. di alcuni [...] è non hò in ch. dal dire [...]

In 7m Rt: lo non altra conversatione, et quattro  
Secuta con d. Tomaso, che ssendo venuto per il tempo  
Che ho detto bisogna l'ho servito à tavola come l'altri  
Che son venuti alla mia hostaria, lo non ero Informato  
Delli suoi costumi, et qualita, lo non so li suoi  
Secuti, et pensieri, et disgusti poiche lui non  
Me li ha conferiti

In 8m Rt: lo non conosco Giuseppe Dialino Cocchiero  
d'Agostino Tassi

In 9m Rt: lo non so se questo Giuseppe che VS dice  
L'hà mai esaminato in nessuna causa ne Civile  
Ne Criminale

In 10

1006v:

In 10m Rt: lo conosco per vista di doi ò tre volte  
Gio. Batta Greppi, che l'ho visto con un Indoratore  
Che non so come si chiami, che ha la bottega all'  
Appollinare, che doppo venne l'archibugiata lo  
Domandai se chi era quel pittore che haveva rice-  
vuto d. archibugiata, et mi fu detto che era un  
Certo Tettarelo, et mi fu detto, che portava  
Una gabbanella negra, che andava con quell'  
Indoratore, et all'ora lo mi figurai fosse questo  
Il Greppi del quale VS mi Interog., et non  
So che d. Gio. Batta habbia mai recitato in alcuna  
Commedia

In 11m Rt: lo non son stato presente à nessuna  
Commedia dove recitasse d. Greppi

In 12m Rt nihil scire

In 13m Rt: lo non so che d. Tomaso si sia lamentato  
Mai di d. Gio. Batta. Greppi

In 14m Rt: lo non ho cercato se d. Tomaso sia solito  
Ricever offese senza risentirsene ò vero favo-  
ri sentin.to publico ò privato

In 15m Rt: lo ho visto d. Tomaso che portava la  
Spada di notte sotto al ferraiolo che si vedesse  
Et

1007r:

Et se portasse altr'arme corta sotto o non l'ho  
Vista perche portava il ferraiolo, lo non so che sia  
D'animo vile, ò coragioso, ne che habbia [...] d'  
Alcuno

In 16m Rt nescire, et refert se re[...] ad superium dicta

In 17m Rt: lo tengo per certo d'esser homo timorato d'Iddio, et  
Da bene, et ogni serpe ha il suo veleno, che voglio

Intendere che se lo havesse qualche offesa me ne  
risentirei, et lo non ho havuto mai offesa nessuna  
Se non per le carcerationi d. di sopra, le quali ho la[...]  
Correre senza fame resenti.o alcuno, lo non  
So l'Inturi[...] di d. Tomaso  
In 18m Rt: lo soglio haver buona memoria nelle  
Cose mie che mi riportano, et mi ricordo di  
Molte cose che mi sono parlate da un anno in  
Qua, che mi sono state più importanti, et mi  
Sono premute, et circa li fatti d'latri io non fò  
Osservanza ne d'hore ne di minuti  
In 19m Rt: lo non ho notato a che hora solesse  
Venir a cena nella mia hostaria d. Tomaso, et  
Del mese di febbraio, et marzo prossimo passati puol essere  
Che venisse quanto ad un hora, quando a doi, et quanto  
Alle

1007v:

Alle tre, et soleva magnare sempre ordinaria-  
Mente che questi Pittori non li ho visti mai  
Digiuare, et quando mio fratello, et quando lo  
Eravamo soliti servirlo a tavola  
In 20m Rt: lo non so a che hora sia solito retirarsi la  
Sera a casa doppo cena d. Tomaso nelli suddetti mesi  
Di febbraio et marzo poiche quando esce dalla mia  
Hostaria non gli vado dietro  
In 21m Rt: lo non so alli quanti del mese fosse l'ultima  
Volta che d. Tomaso cenò alla mia hostaria, mi ricordo  
Bene che fù un mercoledì a sera passata la metà  
Della quatragesima, et seconda settimana della  
Solattione al popolo, et in sua compagnia  
A cena ci fu un spagnoletto suo giovane, che non  
So come si chiami, che lo notai a che hora  
Arrivasse nell'hostaria perche non ho l'horologio  
Ne meno accurai quanto tempo si trattenesse  
nell'hostaria, ne a che hora partisse perche non  
Intesi l'horologio  
In 22m Rt: lo non mi ricordo se li sud. Tomaso, et spagno-  
letto quella sera di mercoledì subito che arrivorno all'  
Hostaria cominciassero à magnare ò si trattenessero  
Ne che cosa facessero poiche l'hosti non vanno  
Osservando

1008r:

Osservando tante cose, ne mi ricordo quel che d. sera  
Magnassero, e ben vivo che sollevano magnare  
Dell'acciughe bianche, come ne anco mi posso ricordare

Se lo ò mio fratello sempre li sud. a tavola poi che comunente serviamo tutti, non so che ragionamento tra Di loro avessero ne per quanto magnassero

In 23m Rt: Non credo che nella tavola dove magnorno

D. Tomaso et Spagnoletto ce ci magnasse altri

Per quanto mi ricordo, che magnorno in una

Tavoletta piccola, che sta li nella prima stanza,

Ci erano altre tavole, et altri Pittori a cenare

Non solo in quella stanza, mà nell'altra

ancora, che tra'altri mi ricordo del sig. Gasparo

Fiammengo, Guglielmo, et Vincenzo et molt altri

Che adesso non mi ricordo, che furno serviti da

Me, et mio fratello come ho detto di sopra, et non sò

A che hora lo fermasse l'hostaria di mercoledì a sera

Ne a che hora me ne andasse al letto, ma per

L'ord. di quel tempo si suole stare fino alle

Quattro hore

In 24m Rt: lo non stetti alle corte di d. Tomaso ne

Quella sera ne l'altra perche gli do la robba poi attendo

All'

1008v:

All'altri, ne gli [...] alle corte d. che amino [...]

Alla sua partita, et puol'essere, et non puol'essere

Che si partisse d. Tomaso per andare a fare qualche

Servitio come evacuare il ventre o altro, et che

lo non lo vedesse, ma lo tengo per difficile, et quel

Che non possa essere che partisse senza che lo lo vedessi

Et se non lo almeno mio fratello, et la raggione

E che bisogna paghi per bottega, la quale non

Sta mai sola, et non si suol partire senza farne

In 25m Rt: lo non osservai ne soglio osservare che

Quello facesse d. Tomaso d.a sera nella mia

Hostaria

In 26m Rt se referre de superium dicta

In 27m Rt: lo conosco Gio. Ba. Greppi come ho detto di sopra

Et non son Informato delle sue qualità

In 28m Rt: lo non so che d. Gio. Batta. habbia havuto

Parole ne offeso nessuno

In 29m Rt nescire

In 30m Rt ut ad primum

In 31m Rt: lo credo che si deve credere più ad uno che ha

giurato, che ad un altro che discorre, perche uno

Che

1009r:

Che giura deve dire la verità, et uno che discorre

Dice quanto gli pare  
Reliqua ommissa quia non pertinebant [...]  
Deinde de eventu fuit ad examen supra [...], et p.o  
Supra 1.o: Puol'essere che l'articolato [...] di mercoledì à  
Sera fosse nella mia hostaria d. Tomaso circa un hora, et  
Mezza di notte si come fu circa e doi hore di notte, et  
Questo lo so per le lume che erano consume, et non  
E vero che si trattenesse a discorre, et cenare un  
Altra hora, et [...] ma secondo mi pare  
Si trattenne solo mezz'ora in circa  
Supra 2o: Facciano il conto secondo la risposta che lo fui  
Di sopra, che vedrà che hora poteva esser in circa  
Quando Tomaso, et suo giovane partirno dalla  
Mia hostaria d.a sera, et le teste di pesce puol essere  
Che gli fossero stati dati, ò da mio fratello ò da me  
Ma lo non mi ne ricordo, ero si bene solito a dargli  
Le quando me le domandava lo non andai dietro  
A lui quando si parti dalla mia hostaria, che perciò  
Non posso dire che strada facesse ne dove andasse  
Ne che hora tornasse a casa  
Supra 3o

1009v:  
Supra 3o se referre ad supraium dicta In Interrogatorii  
Supra 4o: La mia hostaria è lontana dal vicolo di Sant'  
Orsola al Popolo molte, et molte [...], mà  
lo non l'ho misurate, et puol'essere che in andare  
E tornare voglia circa un quarto d'ora, ma lo  
Non ho fatto prova, et è vero che d. Tomaso  
Non si pote partire dalla mia hostaria che  
lo non l'avesse visto per la ragione che ho detto  
nell'Interrogatorii  
Supra 5o: lo non mi ricordo se d. mercoledì a sera [...]  
La luna

*Io Fran.co Melani ho diposto quanto si sopra  
Per la verità mano propria*

## 1.2. **Una Procura a Gio. Battista Raggi**

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Hilarius Paradisus, aprile 1648,  
ufficio 7, 19 aprile 1648, ff. 339r-340 r**

339r:  
*Procura  
Die 19 Aprile 1648*

In [...] Ill. Dm. Joannes Benedictus, ac Salvator de Castiglionibus



germani fratres filii Bonae Memoriae Domini Jo. Francisci Januensis mihi benecogniti  
extras spositionibus omnibus uti heredes d. beneficiati [...] dixerunt Bonae Memoriae  
G. Dominum eorum Prit. ex Instr. rogato ad.nis partes per D. Joannem Franciscum  
Lauagninum [...] janus de anno 1633 seu ad quod  
ac et quovis alio titulo, et nomine, ac omni alio mel.i modo  
constituerunt In folio cum et cuius. ipsor [...] Ill. Dm.  
Joannem Baptram Raggium filius Bonae Memoriae Domini Jo. antonii Nob. Patritius  
Januensis  
altissimus ad aptor. [...] Ill. Dm. Constitutis, et eorum cuius. in soli et per  
nominibus, et per eis exigebat ac quamvis personas omnes, et quacumq.  
pecuniam rendet bonor. d. summas cuiusvis personis per ipsis -que  
qmlis aut heredibus partibus, ac et quovis alio titulo, pt. [...] iure causa  
et [...] debitas, et in futurum qmlis de fides deque enactis per quos  
opugent supra quietam cuiusvis exceptioni ac spei rinunciandi  
Jura adfaciunt soluere talia cum qualia sunt itaquod contra  
[...] quand. [...] soluere nec ne remeantis, nil als  
qmlis differabetis omnibus suis juris, et factis remediis opportunis  
et de supra requisitis cogisset compelleri cuntraque illos on.ta op.na  
decincignato, et deliberans pig.nib., gratiosa, rigorosa sup.is fuga

339v:

de Inventariand. describendo, et alia opportuna [...] et impo[...]  
suiq. illa impetrata reali, ac personali executioni demandans, olim  
scim illorum bona quemq. debet. person. quacumq. personas et se-  
questronis facisset, sequta vero soluere ac rei debita satisfactione,  
ac dum, et quando, et opportuna melius eid. Ill. D. Procuratori ut s.a constituto  
fine habuerit carceratorum excarcerationi, pignora.ni ex.ne ablator. resta.ni  
ac sequestros revoc.nis [...] bona quacumq. eor. Dm. Consti-  
tutis suo, et alio quovis titulo ut s.a possessa uni, [...] personis  
per timpore, sive timporibus, respintione aut respintionibus subq.  
pactis eid. beneplacitis locorum poss. sine [...] recuperandor.  
bonor. quovis [...], et [...] reales, actuales, et corporales [...],  
et ad ispsius, ac captas continuans oportunas prestationes dixess.  
de supraquisit faci. se in ipsorum nominib. in comunis recognosci  
facisset, et actus de supra opportunus faciss. [...] s.a recuperanda  
bona in quovis loco posita, et [...], et cuiusvis specieis simili  
mod. uni [...] personis, et precio sine precii reperibilit. eid.  
beneplacitos subq. paucis, captis, conditionibus et concusionibus,  
clausulis, cauthelis permissionib. et obligationibus eid. [...] Nec non  
cum ipsum Dm. Constitu. debitoribus quovisq. [...] g.nt et concordans  
cuiq. illis sua compitta et taliala [...] illorum [...] beneficis [...] illorum  
renunciand. q.aq. suas compromissus, de Lauda, [...] ac arbitria  
Comprovari [...] de supra aliis approb., ac per ratis, gratis, validis,  
et firmis [...] nec illis

340r:

nec illis contradi. promict. p.nt et de emictione q.li, et particulari omnibus ut s.a alienandribus in formularis valida, et sinc [...] Januenses Instrumentis sine Instro. quemq. in permissis, et circa, ea qmlis necessaria, et opportuna per quemcumq. [...] rogari faci., et in illis per plenaria cond. Dm. Constitutis nominibus obliscentia per ips. Ill. D. Procurator. permictebat ipsos Dm. Cons.tos et eorum qum[...] in folio in forma juris valida Instro., stil.is d.i Loci, aut alia strictio- ni permissione obligans illorumque heredes Jura. et bonas in forma Nec non ad omnes, et singulas conditiones et [...] Dm. C. Litos, et causas, civiles, et [...], et [...] et mo- Dus contra quacumq. personas active, et pessime agendo calumnia. et quecu.que alia juramenta sic ita [...], et si resta- in premissis, et illorum parte aliqua requisita necessaria vero et opportuna in ipsorum DD. Constitus. animabus et eorum cuius. eccetioni separatim, ac omni etc. prestandum, et sub eundem et cum clausula ad lites amplissima juxta formularius Romanum veliunt Sostit. et d.i loci consuetudem Latissime extendere et generaliter idem cum clausula et potestate in omnibus subsequendum litis substituendam et generaliter promictente etc. relevante etc. supra quibus etc.

*Ac. Romae [...]*

*Ri Jo. Gabella Jo. Bapt. Januese C. [...]*

*Corredolis Janua en Jo. Aug. Valente [...] de eod.*

*Locorum Pro. D. Hilarius Paradisi C. Cr.*

### 1.3. **Un'altra Procura a Gio. Battista Raggi**

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Hilarius Paradisus, aprile 1648, ufficio 7, 19 aprile 1648, ff. 338r-v**

338r:

*Procura*

*Die 19 Aprilis 1648*

In [...] Const.is Ill. Dm. Joannes Benedictus Castiglionis B(onae) M(emoriae) D(omini) Jo. Franc.i filius Januese mihi benecognitus ac Maria Magdalena B.M.D. Gionesii Gotuzzi decognito coniuges assen.tis ipsos esse cred.res hered.tis d.i D. Gionesiis in certa pecuniam summa occ.ne residui dotis eid. Ill. Dm. Maria Magdalena per ill. seu alia persona permissio propta pont. omnibus in simul, et in solidum uti plures, ac respice. [...] et pro cumq. suo jure et mit.e, unitimq. Dis- iunctim, ac alo omnis constituerunt Ill. D. Joannim Baptam. Raggium B. M. D. Joannis Antonii filius Nobilissum Patritius Janueses [...] ad ipsor.m Dm. Constitutis, et eorum cuius. ut s.o nomini- bus exigend. a d. hered. residuo d.a permissa dotis, et

a quavis alia persona omnes, et [...] alias pecuniam [...] et bonor. [...] quovis pertendi causa, et occ. one ipsis Dm. Coniugibus locorum alicui debitos, et in futurum debendas deq. enactis se habuisset constituis soluentis quietans et liberans, ac titulos absoluet cuiusvis ex. ni superiq. eor. [...] renunciand. et quacumq. quietantia per publicas ipsas privatas et quorumvis [...] faciss., et per solut. sui soluet ad favorem soluit

338v:

Jurius per cessionem faci. per talibus qui alia d.a [...] sunt faciebat itaquod cum [...] retorquand. [...] reputandisq. sinc soluendi dilationis, [...] fugii, sic recusantis cogisset compelle. cogiq. facisset et vig.e ipso. Dm. Constituis Jurius quorumcuq. et eorum cuius. [...] ac omnis per mta ex. na de consignans, et deliberans pig. nibus gnosa nig.a sup. is fuga de Inventarians, describat et alia opportuna impetrans, et [...] illorum bona quecumq. debitorum in exa. do capti, sublattari Eo deliberari facisset, eund. q. debitorum personas et corpora capi carcerari, detineri et arrestari faci., et eund. bona personas quoscumque personas sequestrans et rei debita satisfactione subsequata sub die et quando eid. Ill. Dm. Procuratori magis videbitur pignorum in ex. ne ablat. m reso. ni carcera. ex carc. ni, ac seq. ns revoc. ni Constitutus etc. Nec non Domum, sive partis dotalis Domus ipsius D. Mariae Magdaleneae eidem Ill. Castiglione eius viro assignati positi in Civitate Janue de [...] Parrocchiam quae Ecclesiae Sancti Stephani in Carugio Parmeggiano appertovi iunxta suos finis prout et alia quemq. ipsorum DD. Coniugum bona ubicumq. posita et confinante locare, et accordare, personea sive personis eid. Ill. Procuratori fideiussione, fideiussis, pro accordo et respintione, sine respintionibus et afflictibus, et p. ti, sine [...] sub qui [...] pactis captis, conditionibus concusitionibus obligationibus et cauthelis ad illius libitu. voluntatis et de sup. unum nec plur. rogans Instrum. sine Instr. per qu. cum. mod. [...]

#### 1.4. Procura per rilasciare dei soldi alla nipote Giulia Maria

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Jo. Garzias Valentinus, aprile 1647, ufficio 32, 17 aprile 1647, ff. 1348r-v (forse 1444r<sup>4</sup>):**

1348r:

*Procura*

*Die 17 Mensis Aprilis 1647*

---

<sup>4</sup> Seguendo la rilegatura del volume, il documento parrebbe finire a questo foglio, anche se la grafia cambia. Si pubblica perciò qui questo ultimo foglio, dove sono comunque riportati formule conclusive di rito, dubitativamente.

In [...] presentis Constitutus. Mag. D. Jo. Benedictus  
Castilionis q. D. Jo. Francisci Januensis ab uno  
Ex infra scriptis testibus mihi cognito bene cognitus  
sponte ac ad m.ri modo profecit constitut.  
Procuratorem suum Loco seu posuit ut ponet  
D. Rafaellem Valetaurem fil. Mag.li Jo.  
Baptam presentem, et imperantem qui tamen  
posset d.m munus exercire a se solo, et  
abq. Conpe. d.ti D. Jo. Bapta eius Patris speci-  
a[...] et expressa ad [...] Const.is, et  
pro eo describendum, seu describi Instand.  
[...] et quarumque summas pecuniarum  
Excitentium In Credito Capite, et ractione  
D. Julia Maria fil. D. Jo. Baptistae Castilioni  
Tum in Cartulario<sup>5</sup> scribentium Cambior.  
Numerati cum Argentei, et Regalium  
Ill. Conservar. d. Giorgei quam In quo-  
cumque alio Cartulario d.ar Comperar.

1348v:

Illorumque seu ibi faciendum, et Curandum In Credi-  
to Capite, et ratione d.a Julia Maria In  
Cartularis paga. et sextantium eor.  
Quorumcumq. Annonq. cum verbis exciscentibus  
Sub Cred.to d.ae D. Juliae Mariae, In uno ex  
d.tis Cartularis d.dq. summas pecuniar.  
Girans In quamcumque personam seu  
Personas pro pretio d.a pagar. Iscribendar.  
In Credito d.ae D. Juliae Mariae et pro premissis  
Et circa premissa faciendum, et fieri  
C[...]dum quodcumq. actus necessarios et  
Opportunus, pro detentione et seviptione  
d.ar pecuniar. ut supra describendar.  
Et si talia farent que m.tum re[...]enit  
Magis speciale quam [...] est expeg.  
Dans, et Concedens, d.to eius Procuratori omnem  
facultatem, et hauctoritatem necessariam  
Et opportunam promittens sublipor[...]  
Omnium procurator. bonor. per ore leuond. sub

(forse 1444r)

Consensen. [...] tantis Juramentis supra  
Quibus etc.

*Actum Romae in Canceleria [...] Cunc. de Sebellis*

---

<sup>5</sup> Nel Banco genovese di San Giorgio i *Cartulari* erano i libri di registro.

*presentibus D. Paulo fil. J. Hieronium Priuni  
Romano, et Ill. Ignatio Capranica fil. q.  
And. Romano  
Pro D. Joanne Garzia Valentino notario  
Fran.scus Maria Malinus In.*

#### 1.5. Procura per Salvatore Castiglione 1

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1557, 7 gennaio 1649, ff. 57r-v e 90r**

57r:

*Procura Die 7 Januari 1649*

Per Ill. D. Joannes Benedictus Castilionus gentilissimo Jo. Francisci Januens ab uno ex infra scriptis testibus mihi notario cognito cognitus personaliter citiar. sponte ac omni meliori modo fecit constitutis suum Procuratorem Per Ill. D. Salvatorem Castilionum suum germanum fratrem presentem ad ipsius D. Constituentis nomine, et pro eo exigendum habendum, et recuperandum, ac habuisse eo accepisse confitendum etiam per medium quorumvis publicorum Bancorum omn. et singulas pecuniarum rerum, et bonorum summas, qualitatis, et quantitatis cuiusvis generis et speciei ipsi D. Constituenti à quibuscumq. personis Communi, Corpore Collegio Universitate et Loco pior. quavis causa, et occasione, sui titulo debitos et in futurum debendas, deq. habitis et exactis, ac habuisse, et recepisse confissis debitores solventes, et quos opus fuerit tam per publicas quam per privatas scripturas Juramento, aut quovis alio robore vallatas qui etandium liberandum poenitus et absolvendum Jura quoque qua.s opus sit in favorem solventium

57 v:

et aliorum ptorum talia tamen qualia et dummodo cedend., et transferend., solvere vero Debentes, et recusantes, aut alias quomodo differentes ad debitus satisfactionem omnis eius Juris, ac facti, et de stilo Curiae Civ.is

Genuae solitis remediis necessariis, et opportunis cogend. et compellend. eos q. capi carcerari detineri, arrestari eorumque bona auferri sequestrari vendi destrali, sublastari, et deliberari, ac sibi insolutus dari et adiudicari petend. eo obtinend. ac quoscumque actus tam iudiciales quam extraiudiciales et in premissis quomodolibet sequestros faciend. usque ad integras rei debitae satisfactionem supra sequuta, ac dum et quando D. Procurator ruilebit., et placebit carcerato. excarcerar. bonorum ablatorum restitu. sequestrorum revocat. ac quaecumque sine [...] Tam publicar. quam privatar. cessat. ne et carceratione concener. corpus suumq. cumq. Necessarios, et opportunos eodemq. in premissis omn. l. et eorum quolibet faciend. et exequas ea omnes, et singulares quo ipsum D. Constituens faceret, et exequend. ac Facere, et exequi possent si pns, et

*cogiq. et compelli  
faci.*

*dand. et  
prestand.*

(continua a) 90r:  
personaliter premissis omnis inte[...], ac et si alia facend., qua multas exigeren. magis speciale pntibus [...] express. cum clausula in eiusd. personi[...] ad litis Jure Julius Lucio Civ. is Genuae latissime, extendens, et facultate substituenti qu. ad litis tantu. [...] plures Procuratores sui Procuratores totius quotium [...]

*Actum Romae in officis meis In [...] ibi D.  
D. Jo. Vincentis Navarra q. Joannis  
Antoniis Albinganens Disi, et Ill. D. Jo.  
Fra. Alexandr. fil. D. Josephi de Pontu  
Mauritii [...] Disi. mihi cogniti  
quid D. Jo. Benedictus Constituyente  
[...] cognoscere affirmavit.*

#### 1.6. Procura per Salvatore Castiglione 2

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Plebanus Rufinus, vol. 1557, 6 marzo 1649, ff.390r-391v**

390r:  
*Procura Die 6 Martiis 1649*



Per Ill. D. Jo. Benedictus Castilionis g.m Jo. Franc.  
Januens mihi congritus citiar. tas uti pntis  
ac proprio et particulari nomine quas uti  
Procuratores g.m Jo. Bapstistae Castilioni eius germ.i  
fratris ac et uti deputatus à Ser.m Senatu  
Ser.ma Reipublica Januens vigore decreti facti  
sub die 15 Februariis 1641 seù nec [...] et  
tan quam Procuratores d. gm. Jo. Francisci eius Patris  
eo quolibet ex dd. nominibus tam divisim  
quam coniuctim et insolid. et alicis si  
alio m.ri modo sponte ob fecit constituis  
suum Procuratorem Per Ill. D. Salvatorem  
Castilionum suum germanus fratrem  
absens tanq. pntim. ad ipsius D. Constitutis  
ad nominibus [...], et pro eo exigendum  
habendum, et recuperand. ac habuisse  
eo recepisse confitind. etiam per medium  
quorumvis publicor. Bancor. omnes et  
singulas pecuniarum, scud., et bonorum  
summas, qualitatis et quantitatis cuiusvis  
generis, et speciei ipsi D. Constituenti à  
quibuscum. Personis, Communi, Corpore  
Collegio, Universitate, et Loco pior. dd. Nomin.

390v:

seù eorum quolibet aut alia quavis de causa  
et occasione, seu titulo debitas, et in futurum  
debendas, deq. habitis, et exactis, ac habuisse  
et recepisse confissis debitores solventes, et  
quos opus faciet tam per publicos quam per  
privatas scripturas Juramento, aut alis  
quovis robore vallatas quietand. liberand.  
poenitus et absolvend. Jura quocq. per qua.s  
opus sit in favorem solventium et aliorum  
ptorum. talia tamen qualia et dummodo  
cedend. et transferend. solvere veris debentis,  
et recusantis, aut alias quomodo libet diffe-  
rentis ad debitam satisfactionem omnibus  
[...] Juris ac facti, et de stylo Curiae Civ.is  
Genua solitis remediis necessariis, et  
opportunis cogendum et compellendum  
cogig. et compilli faciend. eosq. capi  
carcerari, detineri, arrestari, eorumq.  
bona auferri, sequestrari, vendi, distrali  
sublastari, et deliberari ac sibi in-

solutus duci et adiudicare petend. et  
obtinend. et propter ea eor. quibuscumq.  
D.

391r:

Judict. eo in quibuscuis tribunalis Ser.ma  
Reipublica Januens eiusq. Dominis comprehend.  
et quas cumq. instantias necessarias, et  
opportunas ac quo suis actus tam iudicialis,  
quam extraiudicialis, et in premissis quo-  
modolibet requisitos faciend. usq. ad  
integram rei debita satisfactionem,  
sua sequuta, ac dum, et quando dicto D.  
Procuratori videbitur et placebit, carcera-  
torum excarcerationi, bonor. ablator.  
restitutioni, sequestrorum revocationi  
ac quamcumq. scripturam tam publicar.  
quam privatarum cassationi, et lacera-  
tioni consentiend., et quoscumq. consensus  
necessarios, et opportunos dandum, et  
prestandum calumnia quoq., et alium  
quodvis Juramentum licitum tns, et lo-  
n[...]. in eius animam subland. et pre-  
standum, et denig. in premissis omnibusque  
eorum quolibet faciend. et exequend.  
ea omnia, et singulas, quae ipsum et D.  
Constituens facer., et exequeretur,

391v:

ac facere, et exequi posset si presens et personaliter  
premissis omnibus [...], et etiamsi talia  
[...], quae mandatum exigent magris spe-  
ciale, quam pntibus est expressum, cum claus.a  
in eisd. premissis amplissima ad litis  
In Stylum Curiae Civ.is Genua Latissime  
Extendens, et simili, vel limitata facult.e  
substituend. una, seù plures Procur.  
totius quovis et generali permetteret  
relevand. supra quibus

*Actum Romae domi Solita habitationis D.  
Constituentis posito ad Capita domorum  
pntibus ibi Dm. Silvestro Rubeno fil. D.  
Josephi Fulginati., et Alex.ro Comminotto  
fil. D. Josephi Pisano.*

#### 1.7. **Il testamento di Pietro Muzii**

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Pacicchellus Franciscus, (ex ufficio 11) ufficio 18, 30 ottobre 1648, ff. 356r-358v<sup>6</sup>**

356r:

*Testam.to bo. me. Petri Muti*

*Die 30 octobris 1648*

Per Ill. D. Petrus filius bo. me. Achillis Muti Rom-  
Mihi benecognitus sanus Dei gratia mente sensu  
Loquela visu, et intellectu, licet corpore lan-  
guens iacens in lecto si mens casus [...] futura  
Mortis cum nil sit certius morte nil q. incertius  
Hora et puncto illius nolens intestatus decedere  
Ne post eius mortem aliqua his seu controver-  
sia inter suos successores et heredes [...]   
Sua sponte facere procuram. ac fecit hac suum  
Ultimum nuncupatiu. testamentum quod de  
lure civile dicit. sine scriptis in [...] modus  
Et formas sequentes.

In primis animas suas tanquas corpore nobiliore  
Humiliter et dovete Altissimo Creatori eius  
Gloriosissime sempre Virgini Matri Mariae  
[...] Curiae Celestie humiliter e devote  
Contendavit et cum venenit hora  
Mortis sua voluit eius Cadaver seppelliri

356v:

In d.a B. Mariae Supra Minerva de Urbe in  
sepultura in qua fuerunt sepulti eius Pa-  
rentes in pedi Cappella S.ma Annuntiata cui  
e. reliquit [...] sepultura

Pro Jure legati mandavit per infrascriptos eius he-  
Redes celebrari facere Missas S.ti Gregorii, Missas  
In E.ma S.ti Laurentiis entra menia Urbis, Missas  
Ad Columnas S.ti D. Nostri in E.ma S.a Praxedis  
Et Missas in E.ma B. Mariae liberationis in foro  
Bovario

Pro Jure legati alias [...] mandavit per infrascriptos  
Eius heredes celebrari facere in E.ma seu [...]   
Riis per ipsos D. testatores ut d.i nominatis in-  
franscriptis eius Tutoribus et Curatoribus Missas  
Mille infra Annus à Die abitus ips. D. Pesta-  
Toris

Pro Jure legati et alias omnis Vulgariter lo-  
que nolo lascia à Portia da Viterbo Came-

---

<sup>6</sup> Ringrazio la mia amica e collega Kelly Galvagni per avermi segnalato questo documento.

riera della Sig.ra Agnese sua diletissima  
Consorte scudo uno il Mese oltre il salario so-  
lito pur che continui à stare al servitio  
Della detta D.a Agnese per tre anni prossimi  
Doppo la Morte di d.o Testatore cum bona

357r:

soddisfat.e di s. D.a Agnese et d. D.o Paulo Salam.o  
suoi Tutori e Curatori talm.te che licentiandoli  
ò d.a D.a Agnese ò d. D. Paulo, ed senza causa  
alcuna, il presente legato cessi talm.te che ad [...] piu  
servito cessi il legato

Pro Jure legati lascia à Clemente Guidotti suo ser-  
vitore sei scudi l'Anno cive ogni mese larata  
Oltre il soluto Salario purchè cotninui à servire  
Per doi Anni doppo la morte di d.o Testatore come  
Si è eletto nel soprad. legato di Portia  
Pro Jure legati p. lassa alla Sig.ra Diana Donati sua  
Diletissima socera il quadro di Gio. benedetto  
Genovese del S. Pietro piangente con sua  
cornice d'oro

Pro Jure legati p. lassa al Padre Generale de Ca-  
puccini pro tempore di Roma la Reliquia  
Del Cranio del Beato felice della Madona  
Religione de Capuccini della qual Reliquia  
Due haverne Instrumento pub.ci rogato  
Per atti del Sig. Leonardi noli dell'Em. Sog-  
Card. Vicarii

Pro Jure legati lascia à Giovanni Petrucci  
Da Pon. in Sabina suo ministro della

357v:

della gabella della legna dell'Ospedale de'  
mendicanti di S. Sisto di Roma l'Infratti  
suoi eredi e per loro l'Infrascritti suoi Tu-  
tori è Curatori gli debbono dareq aulche  
recognot.e [...] li cinq. Scudi il Mese, che è  
solito darli ad arbitrio di essi Sig.ri Tutori è  
Curatori ogni volta però che egli si porti bene  
Nel suo servitio con diligenza è fedeltà talm.te  
Che se paressi à d.i Sig.ri Tutori è Curatori che  
Non facesse il servitio con diligenza è fedel-  
tà come s.a possino ad abritrio loro ed senza  
Causa licentiarlo et rimoverlo dall'offitio  
Come potrebbe fare esso d. Testatore  
Pro Jure legati p. lassa alla Sig.ra Elisabetta Bo-  
nesiis sua diletissima Cognata la Carrozza

Grande con le sue Vacchette bandinelle di  
Damasco è sette specchi eccettuato li fini-  
Menti è di ciò basta che ne facci ricevuta  
Il Sig. Pietro Paulo Salamonio suo dilette-  
simo cognato è Marito di d.a Sig.ra Elisabetta  
Pro Jure legati si lassa al d. D.o Salamonio il  
Quadro dipinto da Mario defiori  
Pro Jure legati p. lassa al S. Pietro Paulo Salam.o

358r:

il suo calamaro Polverino è pennarolo d'ar-  
gento con l'arme del d. Testatore  
Pro Jure legati p. lassa al d. Carlo Casini scudi  
Sessanta da parseli in trè paghe ogni pa-  
ga la rata parte da cominciarsi à segui-  
tarsi le d.e paghe ad arbitrio della detta Sig.a  
Agnese et d. Pietro Paulo Salamonio  
[...] dichiara esso Testatore che in virtù del tes-  
tamento fatto dalla bo. me. della Sig.ra Cecilia Ric-  
cia sua Madre rogato per li atti dell'Arigone  
si devono doppo la morte del Padre Alcigi de  
[...] dell'Ordine de Minimi di S. Fran.co  
de Paula nella S.ma Trinità de Monti oggi  
vivente (che il Sig.r iddio lo conservi) far-  
li celebrare alcune Messe de Morti è perciò  
Ordina e Comanda alli medesimi eredi che  
In ogni modo subito seguito il Caso adem-  
pischiano detto testam.to del che ne incarica  
Il Tutore e Curatore  
[...] dichiara haver tenuto la sabella della  
legna di S. Sisto nella quale hebbe parte  
cioe nell'affitto passato la Sig.ra Flavia  
Ghetti e perciò voglio che facendone istanza

358v:

se gli rendi conto dichiarando in oltre haverli  
dato grossa somma de denari come nel  
libro del Monte alla sua partita è forse al  
trove alle quale si riferisce è se fatti li conti  
apparirà di Giustitia che resti ereditiere [...]  
[...] che se gli paghi tutto quello che la gius-  
titia ordinerà  
[...] Odina che delli primi denari che si ritrar-  
ranno dal prezzo dell'infrascritti mobili si pa-  
ghi il debito che apparirà debitore alla sua  
partita del Monte della Pietà  
[...] dichiara haver gran quantità de Mobili

in casa li qauli considera esser superflui  
è non necessari per li suoi figlioli in questa eta  
piccoli nella quale si ritrovara perciò Ordina  
è comanda è ne incarica l'Infrascritti suoi  
Tutori e Curatori che quanto prima ne debba-  
no far inventario de tutti quanti, è succes-  
sivam.te per lasciare per servitio delli eredi  
Quelli che saranno necessari et in specie  
Tutta la bianchiera, il rimanente poi delli  
Mobili che si rimaranno superflui ci deb-  
Bano vendere per via della depositaria Urbana.  
[...]

## **2. La famiglia Raggi a Roma**

### **2.1 I Luoghi di Monte del marchese Gio. Battista Raggi 1**

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 22 agosto 1644, ff. 214r-218r**

214r:

*Quiet.a Die 22 Augusti 1644*

Per Ill. D. Antonius Franciscus Farsetus mihi noto cognitus sponte  
omni meliori modo declaravit, et confessus fuit habu-  
isse et recipisse ad Ill. D. Jo: Baptista Raggio q. Antoniis  
nob. Jannens licet absens Ill. D. Bonifatio Granara et  
Jannens in hac parti ut d. Procuratore, et Agentio eiusdem D.

Jo: Baptisti uno mecum noto stip.to in tot. scutis  
auri stampis ex Civitatio Januens per Triremes Ponti-  
ficias ipsi D. Antonio Francisco remissis preci., et va-  
lorem locorum mille ducentorum triginta septem  
montis auri vacabilis; nec non locorum Centum quin-  
quaginta quinq. montis salis in auro non vacabilis, et  
locorum ducentorum triginta unus Montis fidei, et  
Aliorum locorum [...] viginti quinq. montis [...]

vennalis ipsum D. Antonium Fran. de ordino

Ill. D. Jo: Baptisti Designatorum ad fautorem personam  
conferitam et discriptam In folio quod ipse D.

Antonius Franciscus mihi tradidit, et consignans per senioris  
Infrascripti [...] In oro De quorum locorum,  
aut ptur, resignatum, nec non aliorum locorum  
quinquaginta septum aliorum montium per ipsum

214 v:



D. Antonium Franciscum Designato de ordino D. Bonifatiis  
abserentis fecisse illa resignatione ex commissione habita.  
a D. Ill. Jo. Baptista, ad favorem personam in calce scripta  
filis descriptam precio et valore Il. D. Jo. Baptam qua  
Supra stipulata repetita quietavit, absolvit, et liberavit  
Per pactum ex.ni per speiq. [...] Promittens Gusi  
quietantiam et per m ipsa omnia attendere, et observare  
ac habere Rata et Cons. quicquam facere sub quovis  
per [...] alias de quibus absq[...] Pro quibus observandis  
Se ipsum, suosq. Heredes. Bona. in forma Camera Apostolica  
cum alis per iuras oblig. renun. confessis et  
Juravit fuit quibus.

*Ac. Romae in pal. solita habitationis Ill.mi et  
[...] D. Laurentii Raggis Thes.i[...]  
pntibus ibi Dm. Vittorio Lambardo Poli-  
titanon, et Mario q. Mariis de Phimbinotti.*

[A lato a sinistra:] Facultosi, et toto  
eo quod d. D.  
Anto. Franc. a.  
Ill.mo D. Jo: bapta  
conso- d. bo[...]  
ba pro locis  
Montium usuq.  
In pnt. diem  
Designatis, quo  
Pro quavis alia  
Causa, et ord.  
Et pro quorumq.  
Alio computo,  
Et rog.o mi[...]  
eos [...]  
Pmtin. die Tenuto

215 r:

In oro à 8.

- l. 40 In faccia di Maria Geronima Carmagnola à dispositione  
di Ambr. Carmagnola figlio di Geronimo suo Padre
- l. 50 In faccia di Vincenzo figlio di Francisco Spinola di Battista  
à dispositione di detto Fran. Suo Padre
- l. 30 In faccia di Nicolò Serra figlio di Gio. Pietro
- l. 30 In faccia di Gio. Carlo Serra figlio di Gio. Pietro
- l. 30 In faccia di Paolo, e di Gio. Batta Giustiniano figli di  
Nicolò l. 15 per ogniuno
- l. 20 A' dispositione di Tomasina di Ls. Bart. fornaro

- l. 50 In faccia di Eugenio Giacinto, Gio. Agostino, e Tomasina  
l. 10 per ogniuno, e L. 20 di Clarice figli di Gironimo Durazzo, a disposizione di esso, Gironimo suo Padre
- l. 6 In faccia di Gio. Andrea figlio di Gio. Stefano Cardarino à disposizione di suo Padre
- l. 12 In faccia di Gio. Batta Spinola figlio di Tommaso
- l. 100 Cioè l. 60 in faccia di Maria Gironima Carmagnola  
l. 20 d'Innocenzo fiesco l. 10 di Lorenzo Lomellino, e  
l. 10 di Vincenzo Spinola à disposizione di tutti l.100-  
di Amb. Carmagnola
- l. 100 A' disposizione di Luca Giustiniano figlio dell'Illustrissimo Ales.  
\_\_\_\_\_ in faccia di Ales.; e di Lorenzo l. 25 ogniuno, et in  
l.469 faccia di Gio. Batta suoi figli l. 50

215 v:

Somma l. 469 \_\_\_\_\_

- l. 40 In faccia di Stefano di franchi à disposizione di Gio.  
suo Padre
- l. 50 In faccia di Carlo Doria à disposizione di Gio. Ambrogio  
suo Padre
- l. 52 In faccia di Gio: Francisco, do Gio: Batta, di Gio: Amb.  
di Gio: Domenico, di Gio: Giorgio figli di Gio: Filippo Cattaneo l. 10 per ogniuno, e l. 2 in faccia di Suor Angela Maria Cattarina Cattanea à disposizione di esso Gio: Filippo
- l. 20 Cioè in faccia di Artemitia, e di Lucretia, l. 8 e l. 4 di Giulia figlie dell'Eccellentissimo Cattaneo Pinello olim Nicolò Cattaneo à disposizione dell'istesso
- l. 40 Cioè in faccia di Giovanna Catt.na figlia di Gio: Batta Lasagna l. 13 di Paola figlia dell'Eccellentissimo Felice Mari l. 18 in faccia di Anna Maria figlia di [...] Agostino Pinello figlio di Costantino.
- l. 10 Cioè in faccia di Giuseppe Maria Durazzo l. 5 in faccia di Agostino, altri 5 à disposizione di Giacomo Filippo
- l. 60 In faccia di Ridolfo al battesimo Ridolfo Marcia di Gio:  
L. 740 Francisco, di Gironima Maria, di elena, e di emilia  
l. 12 per ogniuno figli tutti di Anton Giulio Bri-  
gnole Sale à disposizione di esso Padre

216 r:

l. 740 \_\_\_\_\_ Somma del Cambio \_\_\_\_\_

- l. 32 In faccia dell'Abbate Giorgio Maria l. 12 di Geronima di Pierfrancesco figli di Nicolò Durazzo l. 10 per ogni

- uno à dispositione di esso Nicolò
- I. 50 In faccia di Amb. al batt.mo Amb. Maria I. 18 di Ben-  
dinelli al batt.mo Gio: Maria Bendinelli I. 16 di Gio:  
Franc. al batt.mo Gio: Francisco Maria I. 16 à dispositio-  
ne della Sig.ra Placidia figlia del fu Amb. Gentile, e  
Moglie dell'illustre Gio Batta Negrone loro Madre
- I. 40 In faccia di Marco Antonio Sauli di Paulo I. 15 di  
Stefano de franchi figlio di Gio: I. 12 di Oratio della  
Torre figlio di Raffaele I. 8 e di Agostino Agnolo del fu  
Gio: Tommaso I. 8 à dispostione tutti di Gio: Antonio  
grondona
- I. 30 In faccia cioè di Suor Lucia Catt.na, di Suor Lucia Maria  
di Vittoria, d'Adamo, di Cosimo, di Carlo Maria Cent.mo  
figli dell'Eccellentissimo Marco figlio di Cosimo à 5 per ogniuno, et à  
dispositione di esso Eccellentissimo Marco
- I. 25 In faccia di Lorenzo figlio di Luca Giustiniano à disposi-  
tione di esso Luca
- I. 10 Cioè in faccia di Suor Giovanna Vittoria, al secolo, Lavi-  
I. 927 nia I. 3, Alt.anti di Suor Maria Teresia, al secolo, Ce-  
celia e I. 4 di Anna Margarita, al secolo Anna, figlia

216 v:

I. 927 \_\_\_\_\_ Somma [...] \_\_\_\_\_

- della Sign.ra Marcia dell'illustre Gio: Batta Spinola, e moglie  
dell'illustre Andrea Imperiale, à dispositione di essa Sign.ra  
Maria
- I. 12 In faccia di Giacinto Adorno di Gabrielis
- I. 50 In faccia di Paolo Andrea e di Nicolò figli di Ugo per-  
cio I. 25 per ogniuno à dispositione di esso Ugo Lor Padre
- I. 2 In faccia di Suor Costanza madalena Ferrari dell'illustre  
Andrea Ferrari Monaca nel Monastero di S. Leonardo  
di Carignano a Genova
- I. 9 In faccia della Sig.ra Paola figlia dell'illustre Signor Giacomo Cattaneo  
e moglie dell'ultimo her- del Sig. Francisco Marini
- I. 7 In faccia dell'illustrissimo Stefano de Mari del fu Francisco
- I. 20 In faccia di Gio: Batta, e di Gironima figli di Gironimo  
Panesi, dell'illustre Gio: Battista I. 10 per ogniuno a dis-  
positione di esso Gio: Batta
- I. 100 In faccia di Gio: Stefano Spinola di Jo: Baptista
- I. 50 In faccia di Nicolò Scaglia di M. Francisco
- I. 10 In faccia di Donna Angela Monaca professa in Santa  
I. 1187 --- Marta, al secolo, Maria Leonora, I. 5 e di D. elena  
Mad.na non professa nel Monastero di Nostra Sig.ra delle  
Gratie al secolo Maria figlie di Luigi Saoli, a dispositione

di esso Luigi

217 r:

l. 1187 Somma del cambio

l. 50 In faccia di Suor Maria Chiara dell' Illustre Gio: Batta Granella

l. 1237 e di suor Maria Anna Vittoria figlia di Francisco Viale di Suor Maria Angela figlia di Raffaele della Torre Monache nel Monastero della Santissima Annunciata di Genova, l. 10 per ogniuna, l. 10 in faccia di Suor Maria Geltruda figlia di Filippo Spinola e l. 10 di Suor Maria Orsola Conversa, figlia di Gio: Libone monache nel Monastero dell' Incarnazione, et à disposizione di Marco Antonio Doria  
Sale in oro non vac. - à 5.

l. 12 In faccia di Antonio Maria Soprani di Bernardi

l. 100 In faccia di Nicolò Maria Lomellino di Antonietto

l. 40 In faccia di Gio: Batta Serravalle di Camillo

l. 152 Fede à 5.

l. 47 In faccia della Sig.ra Antonia figlia dell' Illustre Gio. Ba. Spinola

l. 80 In faccia della S. Isabella figlia dell' Illustre Giacomo Raggi e moglie dell' Illustre Gio: Batta Brignole

l. 10 In faccia di Nicolò Roccagli di Giorgio

l. 15 In faccia di Bartolomeo de Fornari di Bartolomeo

l. 36 In faccia di Madalena figlia dell' Illustre Lazaro Scaglioso e moglie dell' Illustre Gio: Batta Fasonello

l. 13 Al [...] Prete Giacomo Bardi

l. 191

217 v:

L.191 Somma [...]

l. 40 In faccia di Antonio Maria Soprani q. Bernardi

l. 231 Dov. 2a Crett.e à 4

l. 500 In faccia di Antonio Psinola di Cesare in due patenti di l. 250 l'una

l. 50 In faccia di Giacomo Guasco di Giovanni

l. 50 In faccia del medesimo

~~l. 25~~ In faccia di Gio: Batta massimo di Lorenzo de peali

l. 625 partite de Monti rassegnati di ordine dell' Illustre Gio: Batta Raggi del fu Giovan Antonio che sono cioè

l. 1237 In oro à otto l- 155 Sale in oro à 5.

l. 231 Fede che fruttano 5. e

l. 625 Novennali [...] erett.e che fruttano 4. e mezzo, Illustre Anton Francesco Farzetti presente, dice, e confissa haver Avuto il prezzo in contanti dal Signor Illustre Gio: Battista

Raggi del fu G. Antonio in tanti scudi d'oro delle stampe provistili da Genova detto Sig. Gio: Battista con le Galere di N.S., et da esso ricevuti, e trovati in conformità delle di carico, e per ciò quieti, e libera detto S.

Gio: Batta, in ogni miglior modo.

Di più lo libera, e quieti di tutto quello, e quanto hanno havuto, de fare insieme sino al presente giorno tanto

218 r:

tanto per rassegne de Monti, quanto di ogn'altro contro, e specialmente, dell'Infrascritte partite de' quali come appare per altra ha fatta tutto questo stesso giorno, e stato detto Sig. Antonio Francesco Farzetti pagato, e sodisfatto in contanti dal Sign. Bonifatio Granara dell'illustre Gio: Francesco di cui ordine, e disse per commissione fatali dell'illustre signor Gio: Batta hà rassegnato l. Infrascritte Monti, cioè

- l. 8 In faccia di Domina Appollonia, et Anna Lovagli figlie di Nicolò Tovagli à dispositione di esso Nicolò
- l. 8 In faccia di Lelio Maria Spinola
- l. 20 In faccia di Batta M.a Arpiata di Pantaleone
- l. 21 In faccia di Gio: Francesco figlio di Anton Giulio Brignole Sale à dispositione della Signora Geronima moglie dell'illustre signor Gio; Francesco Brignole.

## 2.2 I luoghi di Monte del marchese Gio. Battista Raggi 2

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 22 agosto 1644, ff. 212r-213v**

212r:

*Quiet.a Die 22 Augusti 1644*

Per Ill. D. Antonius Franciscus Farsettus mihi noto cognitus Sponti ac omni meliori modo declaravit et confessus fuit habuisse, et recipisse a Rev. Cam.ra Ap., et pro ea Ab Illus. D. Bonifatio Granara Jannens pnte. tot Loci montium Cameralium, quorum valor, Et precium unita Conventione inter eos habitam, et Initam absensit ad scuta centum sexaginta sex millia sexcentum, sexaginta sex [...] summam fecisse, et esse in facta factionem rata, et Pontimio ipsum D. Bonifatium languentis in partito scutorum fecientim millium inter d. Cam.ra ex una Et Per Ill. D. Stephanum Pallavicinum ex altera Partibus facto, in actis meis ad De. qua

summa, locisq, pris eumdem D. Bonifatius, ut aptur,  
pntim quietavit, absolvit, et liberavit per pactum  
Exceptioni speiq. rinun.

Ulterius D. Antonius Franc. Simili sponte decla-  
ravit, et confessus fuit habuisse, et recipisse ab  
Eodem D. Bonifatio uts. A pnt. Precium locorum

f. 212 v:

Quingentorum, et duorum montis fidei, locorum centum  
Sexaginta quinque monito auri In auro non Vacabilis,  
Locorum quaraginta montis salis vacabi., locorum octa-  
ginta montis macinatus, et locorum centa, et sexdecim  
Montis auri vacabilis ipsium D. Antonium Fran.  
In diversis [...], et partitis assignatis ad favorem personam  
descriptarum et contentarum in folio quod mihi  
Facti D. Antonius Fran. Et Bonifatius consigna-  
[...] Infrascripti monti fidei quorum locorum  
Precio et valore ac de mni et toto eo quod dictus  
D. Antonius Franciscus à pto D. Bonifatio, et ptus  
D. Bonifatius à D. Farsetto consequi debent [...]  
pro louis montium usq. in pntim diem assignato, et si  
Folio non Inscriptis, quam ex quavis alia [...]  
Et occasione, et pro procuratorumq. alio computo, et assignato  
Inter eos usq. In pntim diem sequti lese ad  
Invium et [...] quietarunt, et absolverunt  
partem speiq. renunciantos  
Promittentis filii ipsis ad invium quietantiam [...]  
liberationem ac optimissa omnia et singula

(Continua a) 221 r:

Semp., et omni tempore attendere, et observare, et  
Habere rata contraq. quisquam non facere sub  
Quavis [...] alias de quibus absq. Pro quibus  
Omnibus observandis sese heredes bona in  
Forma Camera Apostolica Cum alis utra obligarunt [...]  
consen. Suiq. factis jurarunt supra quibus.

*Act. Romae in pal.o solita habit. Ill. et  
D. Laurentii Raggis Thes.i[...]  
Pntibus ibi Dm. Vittorio Lambardo  
Politianons et Mario d. Mariis d.  
Phimbinotti.*

213 r:

Monte fede che frutta 5 percento  
. 220 In faccia di Gio. Stefano Pallavicino q. Simonis  
l. 50 In faccia di Ansaldo Pallavicino Ill.mi Agostini



- I. 80 In faccia di Nicolò Maria Lomello q. Antonietti
- I. 112 In faccia di Federico Imperale q.
- I. 40 In faccia dell'illustre Signor Gio. Avanzino al pnte Rovosto noncto di Sorriglia [...] di Sort.a

Sale in oro, che frutta 5 percento

- I. 6 In faccia dell'illustre Prete Pellegrobogliano in due volte
- I. 20 In faccia di Neapolion Spinola di Stefano
- I. 6 In faccia di Francesco Maria Campione
- I. 3 In faccia di Suor Maria Prasceda
- I. 3 In faccia di Ansaldo Cattaneo I. 12 In faccia di Barnaba Cent. dell'illustre Luigi
- I. 22 In faccia di Pietro Bolis
- I. 40 In faccia di Ansaldo Pallavicino Ill.mi Agostini
- I. 13 Di Barnaba Cent. De Il.i Luigi
- I. 40 In faccia di Gio: Giacomo Campione di Francesco Maria  
Sale vac.le in moneta à 8.
- I. 40 In faccia di Francesco Rimbalieri  
Del Macinato à 8.
- I. 80 fatti rassegnare da Francesco Ravenna in faccia di Bonifatio Granara di Jo. Francesco  
In oro vac.le à 8.
- I. 10 In faccia alla Sig. Violante Spinola moglie dell'illustre Carlo Cent. dell'illustro Luigi I.
- 41 In faccia di Barnaba Cent. dell'illustre Luigi
- I. 8 In faccia di Stefano Poggio
- I. 8 In faccia di Appollo et Anna Tovagli, figlie di Nicolò Tovagli

213 v:

- I.8 In faccia di Lelio Maria Spinola
- I. 20 In faccia di Batta Maria q. Pantaleonis
- I. 21 In faccia di Gio. Francesco figlio di Anton Giulio Brignole Sale a favore  
s.ra Gironima moglie dell'illustre Gio. Francesco Brignole

### 2.3 Lorenzo Raggi concede un affitto a uno speciale

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 19 novembre 1644, ff. 727r-729v e 774r-v**

727r:

*Affictus Arom.arias Die 19 Novembri 1644*

Ill.mus R.mus D. Laurentius Raggius fanct.mi D. N.  
Papa, et Reverendae Camerae Apostolicae generalis Thesau.ris  
eiusdem sanctissimi et Camerae Apostolicae noie.  
et alias omni alio modo spinte locavit  
ac in locationem, et affictus dedit aeq. concessit  
D. Jo. Baptista de Nicolis pntis Aromatarias  
seu exenitiu. Aromataria pro servitio  
tremium S.D.N. Papa ad habendum, et  
exercendum norcemnium [...]imum

die prima mens Ianuaris anni 1646  
incidans et ut sequitur continuans ad  
partis et capitulis descepeninitis eo concor-  
datis tenoris inferius registrans  
Huiusmodi autem locationem Illus. Et R. mus D.  
Thesaurarius quos a pro nomine fecit  
erga D. J. Baptam presented ad no-  
vemni id ptum. uts. a incipiens, et ud pactis  
qua mihi Ill. mus Thesau. rius consig.  
in folio census infi B. De sig.

727 v:

Promittentis Ills. Thesaur., et D. Jo. Bapta  
pacta et capitula pta. omniaq. ine., et  
pnti Instr.o conta semper et ori tempore habere  
rata ac attendere et observare [...]  
quicquas faceres subquovis ptextus  
al. de quibus absq. [...]  
d. Ill. mus D. Theusa. ius Camerae predictae  
eiusdem Cam. era bona vero D. Jo. Bapta  
sed haeredit. ac bonas inf. a Camera Apostolica cum solitis [...]  
citas obligaverunt rend. consen. sicq. tactis pet.  
a [...] jurarunt, sup. quibus.

*Ac. Romae in pal. Solita habitatis*  
*Ill. mi D. Thes. i [...] ini Dm.*  
*Claudio Marcello Callisto Hierolamo*  
*[...]*

728 r:

1. Che detto Gio. Battista Nicola sia obligato tenere una spetiaria in Civitavecchia finita di quanto farà di bisogno per servitio delle Galere.
2. Facendo e componendo medicamenti in Roma sian visitate le dispense dal Protomedico, ò suo collegio conforme all'ordini di sommi Romani Pontefici prima che siano portate à Civitavecchia, e componendosi in Civitavecchia dal Medico delle Galere.
3. Che detta spetiaria in tutto, ò in parte posso esser visitata dal medico delle Galere e da altri ad ogni beneplacito di Mons. Ill. Si.
4. Che dovendo uscir le Galere debba imbarcar la provisione, che li sarà data in nota dal medico, e mancando robba in tempo di navigatione, e non provedendo cossì il Proved.:

provvedere alli prezzi, che trovarà, e trovandola, e pagandola più cara del prezzo stabilito con esso Mon. Ill. vadi à danno del detto spetiale App.

5. Sia obligato à navigar di persona lui, ò suo compagno, e questo acciò il servitio dell'Ammalati sia fatto con quilla carità, che si deve

728 v:

e non mandarci ragazzi, ò persone, che non siano atte à tal servitio à declaratione del sudd. Mon.

Ill. Tes.re

6. Che non dia robba nessuna alli Barbieri senza ricetta, et ordini dal medico con dire il nome cognome, e galera (dove) che dovrà servire d.a robba, mostrarla mentre li saldaranno li conti.

7. Che trovandosi le Galere in viaggio, e mancando elettuari e sciroppi, ò cose che si danno per bona non possi il speziale provederne senza la presenza del medico, eccettuato quando fossero cose minime à dechiaratione del Proved.

8. Che il speziale, ò suo Giovane debbano ogni volta Che il medico fà la visita in Civitavecchia Come fuori trovarsi à quella visita à quell'hora, che gli sarà fatto intendere dal medico voler visitare, e questo ancò li medicamenti ordinari ordinati non patischino dilatione, siano apparecchiati, et amministrati in tempo.

9. Che le robbe, che s'imbarcano per servitio dell'infermi occorrendo qualsiasi caso fortuito andassero

729 r:

andassero à male vadi à danno dello spetiale e non della Rev. Cam.a, ma solo gli sia pagato quanto haveva dato, e distribuito con ordine, e ricetta del medico.

10. Che tassati li conti dal medico delle Galere, ò dalli Consoli di Roma conforme alla tariffa fatta dalla Rev. Cam.a, ò suo Decano, Protomedico, Consiglieri, Consoli de spetiali dechiarata, e non arbitraria debba olere la tassa, che sù essi sarà fatta relassare e far [...] alla Rev. Can.a; di più trentacinque per cento e che detti conti tassati siano sempre in arbitrio

di Mons. Ill. Si. di farli rivedere, e per vietare le fraudi il medico nol tassarli conti debba rincontrar le ricette alla presenza del Prov. conforme al solito.

11. Che la Rev. Cam.a sia obligata di farli saldar li conti e pagando intieramente di quello haverà da avere ogni sei mesi in Roma, non saldandoli farli dar danari à buon conto ma che ogni principio d'anno gli siano saldati, e pagati tutti li conti dell'anno passato.

729 v:

12. Item s'obbliga durante il tempo di detto appalto mantenerlo in possesso, e non pigliar robba da altri ma tutto quello che bisognerà (per le) Galere pigliarlo dalla spetiaria di d. App.re altrimenti vuol esser tenuta ad ogni danno, et interesse.

13. Item perche la spetiaria in Civitavecchia hà bisogno di Droghe, Zuccari, et altri cose si obliga la Rev. Cam.a a farle passare franche gli medicamenti, che si fabricaranno in Civitavecchia tutte le robe che vi bisogneranno tanto per mare quanto per terra, che bisognassero passar per Roma, per passo, e parimente gli siano passate franche tutte le robbe che partiranno da Roma per servitio di detta spetiaria conforme al solito per Civitavecchia non pero quanto alla Dogana di Roma.

14. Item promette la d.a Camera che in tempo si faranno pagamenti alle genti scapole il Proveditore farà pagare al spetiale tutto quello che haverà giustamente da avere da detta gente.

15. Item si concede in tempo di navigatione, due rationi

(continu a) 774 r:

rationi da offitiale secondo il solito in robbe li concede anco licenza di poter portar qualsiv.a sorte d'armi offensiva, e defensiva si in Roma, come in Campagna di giorno e di notte in qualsivoglia luogo, e prohibite tanto à loro, quanto à due Compagni che serviranno in d.a spetiaria conforme all'altri offitiali Camerali.

16. E perche in tempo di navigatione alle volte

si dividono le Galere, e bisognano più persone per servizio di detta spetiaria, però si concede à detto App.re di potersi servire d'un soldato ò marinaro in quelli tempi, che li bisogneranno, come è stato solito.

17. Item si concede à detto Appaltatore di poter pigliare uno, ò più compagni con le medesime facultà à lui concesse, ò limitate à suo rischio (per) il tempo, che à lui parerà durante detto appalto à dichiarat.e però di Mons. Ill. Tes.re

18. Item che detto appalto habbia à durare per

774 v:

nove anni da cominciarsi al primo Gennaro 1646, come seguita da finire.

19. [...] potrebbe essere che introducendosi sulla d.a Terra di Civitavecchia li Pri. della Madalena ò li fasti ben fratelli, ò altra Religione la santità di Nostro Signore volesse maggior comodità à quelli unire la detta spetiaria, si conviene però per patto espresso che in tal caso il d. affitto s'intenda terminato, e d. Conduttore non possa pretendere cosa alcuna dalla d.a Camera la quale debba però pigliare la d.a spetiaria con le robbe, massaritie, e stilli d'essa che ci haverà d. Conduttore quando siano giudicati però buoni e recipienti dal medico delle d.e Galere à stima di due periti da eleggersi uno per parte, et in caso di discordia dal Te. Lo. da eleggersi comunemente; eseguita la stima paganli il prezzo d'essa liberamente.

#### 2.4 Concessioni di papa Urbano VIII a Lorenzo Raggi nel dicembre del 1643

Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 19 dicembre 1643, f. 1004r

1004r:

Mons. Raggi nostro Tesoriere generale Havendo Voi sicome ci havete riferito, fatto diversi partiti con Stefano Pallavicini per pagare diverse somme di denari in Bologna per servizio del nostro esercito con darli per ogni novanta Bolognini di quella moneta in scudo di mta Romana e perche alcune volte è occorso che del denaro de il medemo Pallavicini ha pagato à Voi per rimetterlo à Bologna vi ne sete servito per mandarlo à Perugia, Viterbo e forse altrove,

e quello anco havete ritenuto in Roma conforme gli ordini dativi dal R.mo Card.e  
Francesco Barberini nostro Nepote per pagar similmente le soldatescge che sono in quei luoghi e per  
supplire  
ad altri bisogni della nostra Cam.a in Roma e volendo Noi che al med. Pallavicini per  
quelle  
somme che ha pagato à Voi per rimettere à Bologna per li detti partiti, e che voi vi ne sete  
servito  
per altri bisogni della nostra Camera come s.a gli si facci buono tutto quello che importa  
conforme  
lo stabilimento fatto con esso: Pertanto di nostro moto proprio, certa scienza, e piene  
della  
nostra potestà ordiniano à Voi che facciate buono al detto Pallavicini tutto quello, che impor-  
tarà il denaro da lui pagato per li sudetti partiti alla sudetta ragione di bolognini novanta  
per ogni scudo di mta Romana ancorche con effetto non sia stato mandati à Bologna, ma  
tutti gli ordini, che saranno necessarii per il rimborso del d. Pallavicini che tale è mente  
e volontà nostra espressa. Volendo Noi e decretando che la pnte vaglia et habbi effetto  
essecutione e vigore, e ancoche n. s'ammetta, e rem.i in Cam.a e ne suoi libri non ostante  
le cose sud.e la Const.e ò Bolla di Pio 4.o nostro Pred.re de registrandii, e quali.a altre  
Constit.ni, et  
ordinarioni Ap.liche nostre, e di nri Predecessori, e quali.a usi stili, e consuetudini, et  
altre  
cose, che facessero in contravis, alle quali tutte, e singoli havendo il tenor d'esse per  
espresso, et  
spea.to in questa à sofficienza per questa volta solamente deroghiamo. *Dato nel nostro  
Palazzo Ap.lico in Vaticano li 19 Dicembre 1643*

*Urbanus Papa VIII*

## 2.5 Concessioni di papa Urbano VIII a Lorenzo Raggi nel maggio del 1644

Archivio di Stato di Roma (ASR), *Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 11 maggio 1644, f. 1033r*

1033r:

Mons. Raggi nostro Thesoriere Generale Havendo a Voi d'ordini dativi à bocca dalli Rev.mi  
Cardinali Francesco, et  
Antonio Barberini nostri Nipoti fatti pagare da Anton Francesco Farsetti, e Prospero Pavia  
nostri De-  
positarii nostri sborsi di diverse somme de danari in [...] della passata guerra senza  
haverne fatto prender  
Ricevuta, et in specie scudi mille d'oro dati al Marchese Villa, et havendo anco fatto  
riscattare la prigioni  
Di guerra, che erano nelle for.e de Principi Collegati per ordini dativi da medesimi come  
sopra e volendo  
Noi provvedere che per nessun tempo non possa ne à Voi, ne ad altri esser domandato  
Conto de tali pagam.ti



Ma che siano accettati, e fatti buoni li do. pagamenti fatti con li soliti mandati ancorche non apparrà ric.ta  
Della persona à chi si è pagato il danaro. Pertanto di nro moto proprio, certa scienza, e pienezza della nra  
Pot.à assoluta ordiniamo, e decretiamo che siano accettati, e fatti buoni li detti pagam.i fatti con li mandati  
Nostri ancorche non apparrà la ricevuta della persona à chi si sono pagati, et anco che siano accettati, e fatti  
Buoni li pagamenti, fatti per il riscatto delli detti prigionieri che tale è mente, e volontà nra espressa. Vo-  
Lendo, e decretando che la pnte vaglia, et habbia effetto, essecutione, e vigore ancorche non s'ammetta, e  
Registro in Camera, e nelli suoi libri non ostante la Const.one, ò Bolla di Pio 4.o nro Pred.re d.o regnandi  
E quals. altre Const.oni, et ord.oni ap.liche nostre, e de nostri Pred.ri, e quals. usi stili, e consuetudini et altre  
Cose che facess.o in contrario, alle quali tutti, e signole havendo il lor tenore per espresso in q.a soffica  
Per questa volta solam.e deroghiamo. *Dato nel nro Palazzo Ap.co in Vaticano li 11 Maggio 1644*

*Urbanus Papa VIII*

## 2.6 Concessioni di papa Urbano VIII a Lorenzo Raggi nel luglio del 1644

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 22 luglio 1644, f. 984r**

984r:

Monsig. Raggi nostro Thesoriere generale havendo la nostra Camera di difesa dello Stato nella passata guerra contratto un grosso debito, e concedendo per soddisfare a quello per supplire a molti altri gravi et evidenti bisogni della med.a nostra Camera provvedere una notabil somma di denaro, habbiamo risoluto un sussidio ò gabella d'un quattrino s.a ciascuno libra di carne. Se si macella -erosi vender a minuto per tutto il mio stato ett.o mediatam.te, et immediatamen.te soggetto alla Federaz. eccetto le città di ferramedi Bologna da pagarsi da quelli che comprano d.a Camera minuto nel medo e forma che fù in posto. Da - quattrino dalla fol.me di Giulio 3o nostro predecessore e l'altro rimposto altrimenti da Noi del mese di Luglio 1642. Per tanto di nuovo proprio certa scienza e pienezza dalla nostra potestà vogliamo decretiamo et ordiniamo che per l'avvenire cominciando dal 6° del mese di Agosto pross. per tutta la carne che si macella eccend. e in quals. Città terra e luogo del nostro stato immediatam.te et immedi. soggetto alla sede ap.a, eccetto solam.te Ferrara e Bologna, dalli compratori di ella tanto Laisi quanto

sec.li ad i quals.a sorte secolari e Regolari monaci delle dodici Cong.ni con li loro servitori lavoratori affittuarii garzoni o- renasii seco falli monache fuore oblate, terziare biloche frati mendicanti d'ogni qualità Cavalieri di malta storpita[...]  
pagnie Cong.ni con fraternità a qual.a altro luogo pio di quals.a forza e nome Vescovi Arcivescovi Primati Patriarchi Ca[...]  
etiam delatore legati Prelati Can.i Capitoli e quale altro che habbia ò pretenda havere attent.e i privilegi di non [...]  
garesimi li fussi ò facultà d'aprire ò fare aprire essercitare ò fare essercitare macelli taverne pi Vicariere bot[...]  
Di quals.a sorte per vendere ò far vendere carne à minuto etiam case e botteghe Abb.a e commende proprie, [...]  
desto di farlo per uso e commercio proprio e delle loro famiglie et anca. Pnpi Duchì, Marchesi Conti, Baroni feudatari[...]  
et alm. Sig.ri di quals.a fonte e grado a parim.te li loro sudditi ecco falle lavoratori fru.ri e ministri di quals.a [...]  
sà econ. siano e si chiamino eccettuando solamente da questo [pag.to](#) la carne morticina che non si vende à minuto go [...]  
Lepri e capretti et un porco per ciasc.a famiglia e non bastando uno havuta ne prima licenza dall'Appaltatore che-  
sarà pro t.pe di questo sussidio à gabetta quale sia tenuto darla subito che possano amazzar più in modo per[...]  
non paghino libre settanta di carne porcina per testa e persona che sia sopra quattordici anni siano tenuti erba[...]  
gari Lagarea Rev. Nostra Camera con quatrino per libra nel modo, e forma con l'istesse dechiarationi Capi-  
soli e patti con li quali si discutono li due altri simili quatrini imposti cioè uno da d.o Giulio terzo e l'altro  
da Noi quali dechiarationi patti e capitoli e tutte singole altre cose contenute nelli chirografi ò mo[...]  
proprii dell'Impositione si detta gabella li tenori de quali vogliamo s'habbino per espressi et imposti in ql.  
di parola in parola Vogliamo anco che nell'attingerla di questo aumento d'un altro quatrino s'ò farmi  
e debbano osservarsi inviolabilmente da tutti e perciò ordiniamo a Voi et à tutti li R.mi Card.li legati Viol[...]  
gati Governatori Potestà et altri affitti a li eminstri delle Provincie città terre e luoghi del datto [...]  
stato e à tutti altri à chi spetta che così eseguischino et osservino e faccino eseguire, et osservare, inviolabilmente  
commettiamo à Voi et a chi bisogna che per tal effetto mediato e spediate tutti gl'ordini che saranno necessa-  
rii condeputar Commissarii esattori e far bandi, et altri provisioni che stimarete necessarie che tale à me-  
e volontà nostra espressa Volendo Noi e decretando che la presente vagliava habbia effetto essend-  
vigore ancorche non s'ammetta ò registri in Camera e nelli suoi libri non ostante le cose Pro.ecario che-

di bisogno la nostra regola de jure - usitata non tollendo la Cons. e di Pio quarto n. o  
Predecessore de acquisi-  
tioni, e concetioni concesse da Noi e dà quals. a nostri Predecessori e dalla Sede ap. ca e  
quals. a artisti Per [...]  
tudini e tutte e singole altre cose che nelle cedole de moti propriis e chirografi sognati da  
Noi sopra [...]  
posizione del altro simil quaminò habbiamo voluto e dichiarato che non ostino à quali  
tutte et  
la havendo il tenor d'esse espresso et inserto in questo à sufficienza ancor che havessero  
clausole. [...]  
riet di derogatorie e che per la loro derog. e bisognasse farne espressa e specifica  
mentione havend.  
niente di meno il tenor d'esse specificato in questo à sufficienza per questa volta so [...]   
deroghiamo. *Dato nel nostro Palazzo Ap. o questo dì 22 di luglio 1644.*

*Urbanus Papa VIII*

## 2.7 Concessioni di papa Innocenzo X a Lorenzo Raggi nel novembre del 1644 1

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 25  
novembre 1644, f. 789r**

789r:

Mons. Raggi nostro Thesoriere Generale Havendo Gio. Battista, et Aless. Siri alla quali  
altre volte sotto li 17 di Maggio del  
anno 1638 fui dalla [...] d'Urbano Nostro predecessore per suo particolari chirografo  
concesso per Essi e Compagni che havessero  
nominati l'Appalto della Thesoreria di Campagna, Satio, Maritima e Sabina, e delle Terre  
di Ponte Corvo, Filettino, Net-  
tunno, Monte S. Giovanni, et altri luoghi annessi per nove anni prossimi cominciati al 9°  
dicembre dell'anno 1641, ce-  
duto e renuntiato, con la riserva del vivo consenso, e beneplacito à Filippo d'Aste  
Negotiante in Roma l'Appalto della Sud.ta Thes.ria  
pnti anno 1644, e da finire come segue con essere d.o Filippo obligato di pagare alla  
nostra Camera l'annuo Cento di scudi Vent'uno  
mila che sono obligati pagare li medemi Siri e di dare anno la Cedola Bancaria, et di  
osservare, et adempire tutto quello à che sono  
obligati detti Siri a favore della nostra Camera, conforme al sud.o Instro d'Appalto,  
com'appare dall'Instro rogato per gli atti di  
Ruffino Plebani Notario della detta nostra Camera et havendovi hora supplicato li med.mi  
Siri et Aste à volerli fàr gratia di concederli  
il detto nostro beneplacito, e consenso e volendo Noi farli gratia, e favor particolare  
Abbiamo risoluto compiacerli nella loro domanda  
nel modo però che di sotto si dirà. Per tanto havendo per espresso, e specificato in  
questo il tenore dell'Instro. dell'Appalto della  
Suddetta Thesoreria di Campagna, et altri luoghi sudetti concesso alla sud.i Siri, e  
dell'altro Indstro. di Cessione e denuntia da essi fatta

al d.o Filippo con ogn'altra cosa quanto si voglia necessaria ad esprimersi. Di nostra certa scienza e pienezza della nostra potestà al d.o d'Aste, e confermiamo et approviamo, d'Instro fatto hà di loro, supplendo tutti, e singoli difetti, tanto sostanziali, quanto formali, che in qualsivoglia modo vi fossero, ò potessero dirsi esserci intervenuti; Vogliamo però e decretiamo, che per la suddetta cessione e renuntia, e per il pnte nostro consenso, beneplacito, e confirmationi, et altre cose sud.e li sudetti Siri non siano, ne s'intendino in modo alcuno liberati dall'obbligo, che essi hanno con la nostra Camera per la concessione della Suddetta Thesoreria, ma che restino obbligati à favore di essa Camera il pagamento del sud.o annuo censo, e per l'osservanza e l'adempimento delle cose contenuto nel sud.o Instro come se non havessero fatto tal cessione, e che da Noi no fosse stato dato il sud.o consenso, e beneplacito, e perciò decretiamo anco, che le cose sud.e non s'intende pregiudicato in cos'alcuna alle ragioni della sud.a nostra Camera, ne meno fatta innovatione al Sud.o Instro fatta con essi, mà quello resti nel suo vigore, come se le cose sud.e nò fossero fatte, ne seguite, e che tal'è mente, e volontà nostra espressa Volendo Noi, e decretando che la pnte vaglia et abbia effetto essecut. e vigore ancorche nò s'ammettere, Regri in Cam.a e ne i sud. Libri, non ostante la Constitutione, o Bolla di Pio 4° nostro predecessore de regrandis, e qualsivoglia altre Constitutioni, et ordinationi Apostoliche nostro e de nostri predecessori, e qualsivoglia avvisi, stili e consuetudini, et altre cose, che facessero in contrario, alle quali fatte singole ha[...] il tenore d'essa per espresso, et inserto in questo à sufficienza per questa volta solamente deroghiamo. *Dato nel nostro Palazzo Apostolico in Vaticano li 25. Novembre 1644*

*Innocentius Papa X.*

## 2.8 Concessioni di papa Innocenzo X a Lorenzo Raggi nel novembre del 1644 2

Archivio di Stato di Roma (ASR), *Notai R. C. A., Plebanus Rufinus*, vol. 1547, novembre 1644, f. 1010r

1010r:

Mons. Raggi nostro Tesoriere Generale: Volendo Noi far gratia, e favor particolare à Francesco Mascambruni nostro SottoDatario, al quale habbiamo conferito l'Abbatia di S. Pietro

In Valle di Todi vacato ultimamente per morte dell'Abbate Roscioli habbiamo risoluto donarli

Li frutti, che per la morte del detto Roscioli restavano inessatti della medema Abbatia, che con-

sistono in rubbia vent'otto di grano, che vagliono scudi cento cinquanta, et anco al c.i bestiami

Che erano in d. Abbatia, e che dagli heredi di detto Roscioli furno levati e condotti in Foligno

Che possono valere cinquanta scudi e spettano alla nostra Camera: Pertanto di nostro moto  
Proprio, certa scienza, e pienezza della nosyta potestà ordiniamo à Voi che in nome nostro,  
e della nostra Camera diate, e doniate, si come anco Noi con questta diamo, e doniamo per donat.e  
libera, et irrevocabile, che si dice fare inter vivos al detto Francesco Mascambruni le de rubbia  
vent'otto di grano, e li sudetti bestiamo, cedendoli tutti, e singole ragioni, et attioni, che sopra  
correrà che gli consegnì il detto grano, e vestiamo, con questo però che paghi alla nra Cam.a  
nel conto di soglie scudi quindici mta, nelli quali siano comprse le rigaglie nostre, et d. altri offitali Camerali, e sopra di ciò gli ne stipularete l'Instromento necessario obbligando per l'osservanza d'esso la detta nostra Camera, che tale è mente, e volontà nostra espressa  
Volendo Noi, e decretando che la presente vaglia, et habbi effetto, essecutione, e vig.e senz'altra  
Solennità, et insinuatione, et ancorche non si ammetta, e registri in Camera, e nei suoi libri  
Non ostante la Consituitione, ò Bolla di Pio 4.o nostro Pred.re che registranti e quals.a altre Const.ni  
Et ordinationi Ap.liche nostre, e di nostri Predecessori, li statuti di Roma, e sue riforme, e Qual si voglia usi stili, consuetudini, et altre cose, che facessero in contrario, alle quali tutte,  
e singole havendo il lor tenore per espresso, et inserto in questo à soffic.a per questa volta sol.a  
deroghiamo. *Dato nel nostro Palazzo Ap.lico in Vaticano questo dì nov.re 1644*

*Innocentius* Papa X.

## 2.9 Concessioni di papa Innocenzo X a Lorenzo Raggi nel novembre del 1644 3

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 30 novembre 1644, f. 1014r**

1014r:

Mons. Raggi nostro Tesoriere Generale essendo Noi informati delli molti negotii e cause che  
Sono, e si trattano nelel Congregationi di Conti, Monti, e Baroni, et acciò che più facilmente si  
Possa attendere alla speditione, ò terminatione d'esse habbiamo resoluto aggiungerci un' Altra persona idonea, e sufficiente, che oltre gl'altri Deputati possi assistere, et intevenire In d.e Congregationi: Pertanto con la presente di nostro moto proprio, certa scienza, e pien.a  
Della nostra potestà deputiamo, et aggiungiamo alle d.e Congregationi di Conti, Monti, e Baroni Mons. Lorenzo Imperiali chierico della nostra Camera per le sue virtù, et qualità à Noi benissimo note in modo tale che possi intervenire, et intervenghi, et habbi

il suo voto in ciascuna d'esse come se da principio fosse stato deputato ad intevenire in quelle insieme con fli altri, e con li an. privilegii, et facultà contenute, et epsresse nelle lettere, e chirografi spediti per le d.e Congregationi di Conti, Monti, e Baroni tanto dalla fel.me di Clemente Ottavo, quando da Paolo Quinto nostri Predecessori, il tenor delle quali vogliamo che s'habbi qui per espresso, et inserto di parola in parola, non ostante le d. lettere, e chirografi, che facesse in qualsivoglia modo in contrario, à quali tutte, e singoli ancorche havessero decreti, e clausule insolite, e per lor derogat.e bisognasse farne espressa mention, havendo nondimeno il tenor d'esse per espresso, et inserto in questo à sofficienza per questa volta solamente, e per l'effetto sud. in tutto, e per tutto [...]  
*Dato nel nostro Palazzo Apl. In Vaticano li 30 Nov.re 1644*

*Innocentius Papa X.*

2.10 **Una procura di Lorenzo Raggi per rinnovare un contratto stipulato dallo zio Ottaviano**

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 27 luglio 1644, ff. 118r-v e 123r**

118 r:

*Procura Die 27 Julis 1644*

Ill.mus et Rev.mus Laurentius Raggius San.mi D. N. Papa et Rev. Camerae Apostolicae generalis Thes.rus, qui alias ap.ca auctem de perpetuo simplu beneficio Ecc.co Ablatus nuntio in ecclesia sancti Benedicti Capuan sito per obitum [...] Octaviani Cardinalis Raggis vacan. provisus extulit asserens habere montia, quod ptus b. m. Card.lis Raggius redditus, et [...] eiusdem beneficis seu Abbati. adm. Rev. D. Jo. Dom.co de Ambrosia per triennio ad sui duranti sub rogitu D. Benedicti not. Capuan in locationem, et affictum tradidit, atq. Concessit per pl. ex instro de supra celebrato sponte ac omni m.i mod. declaravit, et declarat velle stare locat.ni, et affictui redditum, et proventum d. beneficiis, seu Abbati. per d.m b. m. Card.lem Raggium ad favorem D. Jo. Dom. ut ptur factum, dictumq. affictum continuare [...] modo, et forma p. In Instrum. De supra celebrato [...] pro tempore, quo

118 v:

ille durat in omnibus, et per omnia ac simili sponte ac omnis fecit et constituit procuratorem. suum d. [...] Rev. D. Jo. Dom.co de Ambrosia absen. ad ipsius Ill.mi D. Constituentis nomine, et pro eo frutus, redditus, et proventus quoscumq. d. beneficiis feci Abblatis



decursos, debitus, et non exactus ac in futurum  
decurrens, et debendos cuiuscumq. generis, et speciei  
ab afflictuariis, amendatariis, Laboratoribus, et aliis  
quibus [...] opus petendum, habend., exigendum  
et recuperand., ac habuisse, et recipisse confiten.,  
deq. habitis, et ex actis, seu habuisse, et recipisse  
confessis, solventes, et quos [...] opus quietandum,  
liberand., et absolvend., ac quietantias, et liberat. nes  
quoscumq. In favor. solventiam, et aliorum  
quorum [...] opus faciend. per eosdemq. debitores  
d. opus facerit ad summas per eos debitas, et in  
futurum debendas sibi tradens, et consignandum  
omnibus Viri juris, et factis remediis necessariis,  
et opportunis rogi, et compelli peten., Instan.,

123 r:

et obtinendum, eosq. capi, carcerari, detineri, et arrestari,  
bonaq. auferri, sequestrari, vendi, sublastari, et deliberari  
pariter petendum, et obtinend. usq. ad Integram conse-  
quationem, et satisfactionem summae debitaee, et debend.  
qua sequuta, ac dum, et quando d. D. Procuratori videbitur  
et placuerit carcerato. excarcerat. ni, bono. ablato.  
[...], ac sequestrorum revocat. ni consentiendum  
et quoscumq. consensus desupra necessarios, et opportunos  
prestandum et [...] promittens relevans  
supra quibus.

*Ac. Romae in pal.o solita habit.nis Ill. D.  
Contis. pntibus ibi. Ill. D. Fran. Ant.  
Ruberto [...], et D. C. [...] Manillo  
Callisto*

#### 2.11 Una procura firmata da Lorenzo Raggi 1

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 22 novembre 1644, ff. 334r-v**

734 r:

*Procura 4 partis Die 22 novembris 1644*

Ill. mus et Rev. mus Laurentius Raggius Sanctis. D. N.  
Papa et Rev. Camerae Apostolicae generalis Thesau.rius  
In[...]ndo omnibus, et quibuscumq. facul. bus  
D. S. Ill. mo per diversas Constitutionis summor.  
Pontificium concessis, seu alias quomodol.  
Competens, Rev. Cam. Ap. lica nomine, et al.  
Omni alio m. i modo sponte promisit.  
Dare tradere et consignare seu dari, tradi

et consignare facere D. Andrea Martino  
absen. Me not.o pro eo stipulan., et  
acceptan., quantam partem omnium et fing.ans  
pecuniari., aerum, et bonorum per Cameram  
Apostolicam mediante propalat.e et denunciati.e  
Per ipsum dandis, recuperandor., ac reali.  
Et cum effectu immerandor. Dummodo  
tamen de [...] propalandis, et denunciand.  
Camera predicta, vel eius officiales

734 v:

notitiam aliquam haerenis non habuerim.  
Liberi, ut absq. aliqua exceptione ab de qui.b  
absq. me not.o uts.a stipulan. [...] quib.  
omnibus, observan. Cameras ptam eiusdq.  
Camerae bonar. Jurar. in ampli. et fructioni  
In Camera forma cum solitis clausulis citra.  
oblig. rent. con. sicq. tanto pectore  
juravit, supra quibus etc.

*Ac. Romae in pal.o solita habit.nis Ill.*  
*D.[...] pntibus ibid. Dm. C. Laurio*  
*[...] Calliste Bagnitio [...]*

## 2.12 Ventisei scudi d'oro approvati da Lorenzo Raggi

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 17 settembre 1644, ff. 699r-v**

699r:

*Opliot.a Die 17 7bri. 1644*

Ill.mus et R.mus Laurentius Raggius Sanct.mi D. St.  
Papa, et Rev. Camerae Apostolicae generalis Thesau.rius  
Attinta solutione scutor. viginti sex  
Auri stampar. pro parte Ven. Capituli, et  
Cleri Curtone. Cam.a Ap.lica in computo  
Spolior. pro paga debita in prexim.ta fisti-  
vitate SS. Petri et Payli Apostolor. pro  
Compositione spolior. per fato Ven. Cap.li, et  
Cleri penes Ill. D. Laurentiu. Mattheinu. d.  
Camerae Depositarium generalem vig.e ordinis  
Ill. D. Angili de Grandis eor. splolior.  
Comp.ta facta, ex eiusd. D. Depositariis [...]  
In calce pti ordinis facta ten. sponte  
d.a Rev. Camera Apostolica nor., et alias omni  
alio m.li modos de dd. scutis viginti sex  
auri stampat. ut supra solutis de bene cont.

Vocavit dictusq. Ven. Capitulum, et  
Clerum Curtone. Me nor. pro eo

699v:

stipulan. quietavit exceptionis speiqu.  
Ad cauthelam renunciavit et per pacta per  
Sicq. tacto pectore Juravit supra quibus

*Acta Romae in pal.o solita hab.nis Ill. D.*  
*Thes.rii pntibus ibid. Ill. D. Franc. Ant.*  
*Rub[...], et Laur.[...]*

#### 2.13 Un consenso per la conclusione di un subappalto firmato da Lorenzo Raggi

Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1547, 9 dicembre 1644, f. 844r

844r:

*Noi Lorenzo Raggi Thes.re generale di N. S. R. e della R. C. A.*

Havendoci fatto sapere il sig. Paolo Antonio Monticchio Appaltatore Generale della Gabella delli editi generali per rubbio del macinato imposta ultimamente dalla S.tà di Papa Urbano 8.o fol. mem. nel Distretto di Roma, che si sono offerti li Sig.ri Tarquinio Trassi E Gio. Paolo Triglia di pigliare in subappalto Torrita per Anni [...] da cominciare al p.o di maggio passato, e come segue Da finire, e che negoziato, e doppo trattato sopra il prezzo per Avvantaggiarli al possibile li d.i Sig.ri Tarquinio, e Gio. Paolo non Hanno voluto pagare più, che di scudi cinquanta l'anno, perciò in Esecut.ne dil Chirografo di Urbano 8.o di fol. mem., et aggiustam.to Fatto con il s.r Paolo Antonio Monticchio per gli atti del Plebano Notaro di Camera per Instro rogato il di 25 Giugno 1644 per La presente ci contintiamo, e li diamo il nostro Consenso, che d.o S. Paolo Antonio possa concludere il d.o subappalto per il prezzo sod.o E farne instro con d.i Sig.ri Tarquinio, e Gio. Paolo, che cosi Ci contintiamo non solam.te come s.a, ma in goni altro miglior modo  
*Dato dal nro Palazzo q.sto di 9 xbre 1644*  
*Lorenzo Raggi Tes. G.*

#### 2.14 Una procura firmata da Lorenzo Raggi 2

Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1557, 24 aprile 1649, ff. 816 r-v e 858r

816 r:

*Procura Die 24 Aprilis 1649*

Emin.mus et R. Mus Laurentius Sancta Maria in

Dominica S. Re. Diaconus Cardinalis Raggius [...] sponte ac omni m.ri modo. fecit con-stituit suos Padrem Ill. et R.mus D. Emilius Alterium episcopum Camerines ad Nuntium Apostolicum in Civitate Neapolis residentem absentem tanquas presentem ad ipsius Em.i D. Cardinalis Constis nomine Et pro Em.a Sua cora.m Ill. et be. Dmo Pro Rege Regni Neapolis ac Regia Cam.a in Civitate et Regno ptis Ill. DD. Cam. Praesidentibus Thesau.rio, et aliis officialibus, et Ministris quibus opus fuerit comparend. Ac Fractam centum vegetum viri Liberam francam immunes et exemptas a Civitate et Regno ptis ipsi Comin. D. Cardinali Raggio Constituenti per pnti Anno 1649 concessa seu concedendas petend. habend. expediend. ac expedir. Faciendum ac dd. centum vegetis viri Liberas francas immunes et exemptas Ab omnibus oneribus, Daciis, solutionibus

816v:

Et gabillis a Civitate et Regno ptis in una Seu pluribus viribus, et partitis, ac prove, et Quemadmodum d. Ill. D. Proc. videbitur, et Placebis extiasend. extiasi. curand. et pro d. extractione ac aliis premissis quoscumque ilesupra necessarios opportunos, et iniubentis actus nec non qua suis quietantias, et [...] las Juramento, et alio quovis robore Vallatas faciend. valland., et firmand. Nec non Suptam Baccam quibuscumq. personis per pro precis d. Mons. D. Procuratori [...] vended. dritum. precium ab [...], et aliis quibus opus fuerit Etiam per medium quorumcumque publicor. Bancorum exigend. habend. et recuperand. Ac habuisse et recepisse confitend. degne habitis et exactis ac habuisse, et accepisse Confissis quos opus fuerit quietand. Et quasiumq. quietantias us.a faciend. Cum clausulis opportunis, et cum simili Aut limitata facultate substituend. Unum sine [...] Procuratorum, et Procuratores totius quorium. et [...]

(continua a) 858r:

Per mitten. relevan. Supra quibus

*Actum Romae in Palatio solita habitationis d.*

*Emin.mi D. Cardinalis Constituentis posit.*

*In Platea Capranica pntibus ibid. Am-*

*R. D. Julio Martino et Ill. D. Paulo Hieronimo*

*Mambilla Januens*

## 2.15 Una substitutio firmata da Lorenzo Raggi

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1557, 30 aprile 1649, ff. 885r-v**

885r:

*Substitutio Die 30 Aprilis 1649*

Emin.mus R.mus Laurentius S. R. Cardinalis Raggius  
Procurator. constitutus ad Ill.mus D. Angelo Pallavi-  
cino q. Jo. Francisco Patritio Genuens ad compo-  
nendum transigend. ad M. D. Gasparo S. Jo.is  
Soffetti, et quibuscuis aliis personis occasione  
Quorumcumque creditores ipsi D. Angelo quo-  
modolibet competens quamvis summas debiti  
condonand., computa solidand., exigend.  
quietandum et faciendum alia contenta et exequessa  
In Instiun, pubblico [...] cum  
Facultate substituend. Per D. Bartolomeum  
Borsottum notarium publicum Genuens. sub  
Die 21 februaris [...]: Genua ut apt.  
De supra rogat, et publicat literis legibus  
Curia Archiep.alis Genua muniti, et in  
Archivio Urbano exhibit quod in Em.mus D.  
Cardinalis pro manibus habens mihi  
Consegnavit ten. sequen. D. In novum  
Reservata in primis et ante omnia ipsi Em.mus  
D. Cardinali facultate Procurator. ut infra  
Substituend. revocand., seu facultatem

885v:

Illi concedendas revocandi minuend., vel  
Limitandi, ac alios. substituendis sponte  
Ac omni m.i modo[...] facultati  
substituend. in eod. [...] procura  
uts.a attribuita substituend. D. Angeli  
Pallavicini Procuratorem. ac loco Em.a Sua  
posuit Ill.D. Marium Capponum q.  
Jo. Antonis de Sabia Albiganens Disi

Pntem Ad omnia, et singulas in eod. prainsens  
Mandato procura contenta, et exquessa  
Quaecumq. in omnibus, et per [...], ac nihili  
Poenitus excluso faciend. agend. exequend.  
Et exercend., procuratori ipsum Em.mus D. Card.lis  
Substituens facere, agree, exequi, et exercere  
Posse et si pns, et personaliter in premissis  
Omnibus interesse et gnl. premitteris  
Quos.a [...] rebus supra quibus etc.

*Actum Romae in Palatio Solita habitat.nis Em.mus  
D. Card.lis Substituentis pntibus ibiq. Ill.mus,  
D. Michaele Imperiali Patritis Genuens  
Et [...] D. Julio Marino de eod.*

### 2.16 Una procura firmata da Lorenzo Raggi 3

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1557, 12 giugno 1649, ff. 1129r-1130v e 1164r(?)**

1129r:

*Procura Die 12 Junii 1649*

Emin.mus et R.mus D. Laurentius Sancta Maria in Do-  
minica S. R. Diaconus Cardinalis Raggius,  
Qui nuperius asservit, de perpetuo simplici  
Beneo Bulico Abbatia nuncupato sub Invor.e  
s. Blasiis alias S. Maria da fonte bono nunct.,  
In Paroli sui alia Cu.a Sancta Anatolia  
Camerinens Disi per oblitud. bo. me. Dpd. Caroli  
Perbenedicti tunc vacante per Sanct.mus D. N. D.  
Innocentius divina providentia Papa Decimus  
[...] exitu propri apparere erixit ex  
Literis Ap.licis sub Datas Roma apud S.ta  
Mariam Maiorem sub anulo Piscatoris  
Die q.a pntis mensis Junii de supra exped.is  
Ad [...] in alit. citiar. sponte ac omnis  
Fecit constituis suum Procuratorem Ill. D.  
Prosperum Georium absen. ad ip. Cam. D.  
Cardinalis Constis. nomine, et [...]  
Ap.licas cui, et quibus opus fuerit notificand.  
Et presentand., ac per omni modo illam  
Ex eiucione, et ad implemen. requirend. et  
interpellan. nec non eiusd. simplicitis Bene-  
fitis Abbatia nuncupat. omniumque, et

1129v:

Singulorum illius bonoru. veram, realem, actuaalem



Et corporale possidend. capiend., captamque, et apprehensam animo, et corpore, continuand. et retinend.  
Ac continuare, et retinere velles et. post suos ex d. benef., et illius bonis discensus et recessum declarand., et profitand. ac quoscumque actus Possessorios veramque possessionem tenstantes  
Ac necessarios, et opportunos, et in premissis Quomodolibet fieri solitos, et conficetos faciend. Juramentis de observan. facultas et Ordinationes d. Parolis, seu alterius Ecclesia Seu alia quodumque quom. requisitus Civitatis tamen et Constitus. in anima ip. Cm.D. Constituentis subeund., et prestand. [...]  
Simplex beneficium Abbatia nancupato Omniaque, et singula illius bona pta. regend. Gubernand., et administrand. regig. gubernari, et administrari faciend., quoscumque [...] Ministros Colonos et Laboratores Ad ipsos in illis existens confirmand. seu Ipsius ex eis. amovend., et expellend. eius mers. Arbitris, et alios in et. locus ponend., et [...] seu etiam id. simplex Beneficius, sui Abbatia, omniaque et Sing.a

1130r:

Singula illius bona ptd. de Jura, [...] intisitus, et posuentis quoscmque unifeci Pluribus personis per unius afflictibus, et Responsionibus, ac pro tempore, estemporib. Ipsi Ill. D. Padri magis placitis, et Benevisis, et à Jure permissis locandum Affictandum, et arrindand., in locat.e Affictum, et arrindamentum dand., et Concedend. duosq. annuos afflictus, et resp.es Seu quascumque alias pecuniam. rerum, et Bonorum summas qualitatis et quantitatis Cuiuscuis generis, et speciei a quibuscuis d. economis, ministris, Colonis, Laboratoris, Affictuaris, Arrendatoris, tas pntibus Praeteritis, quam pntibus, et futuris, et Alqs. quibuscumque personis occasione eorum administia. annuos afflictus, Sui responsionend. aut alia quamvis de causa occasione, seu titulo ipsi Em.mo D. Card.li Consti. tanquas husi Proviso debito, et In futuris debend. exigend. habend., et

recuperand., ac habuisse, et recepisse confitend.  
deq. habitis, et ex actis, ac habuisse, et accepisse

1130v:

Confissis solventis, et quos opus fuerit tam per  
Publicas, quam per privatas scripturas Jur.to  
Aut alio quovis robore vallatas quietand.  
liberand. poenitus et absolvend. soluere vero  
Debentis accusantis, aut aliis quomodolibet  
Differentis ad debitam satisfacciones omni.  
Visi Juris, et facti remediis necessariis, et  
opportunis cogend., et compellend., cogiq. et  
compelli faciend., eosque de fuga suspectos  
iurand., et allegrand. ac capi, carcerari, detineri  
intestari, eorumque bona afferi, sequestrari  
vendi, sublastari, deliberari, ac sibi si  
solutum. dari, et adiudicari petend. et  
obtinend. usque ad integram au debita  
Satisfactionem, qua sequuta, ac dum  
Et quando d. D. Procuratori videbitur  
Et placebit Carcerator. excarcerationi  
Bonorum abblatorum restitutioni, sequestrorum  
revocationi, et quarumque suipturans  
Tas publicar. quas privatar. casat.ni et  
Lacerat.ni consentend., et quoscumque consensus  
desc. Necessarios, et opportunos prestand.,  
et supra premissis, et eor. quolibet unus fui

1164r?:

Fuisse venditum, ac de illius emit.e in forma  
premittend., et supra premissis omni. Et eorum.  
Quolibet unus seu plura Instra. Per quoscumq.  
Not.os publicos cum factis, at aliis clausulis  
caudilis conditionibus, conventionis permissionibus  
Et obligationis solitis et consuetis, et in simi-  
lis requisitis, et apponi solitis rogari, et  
Stipulare petend. et faciend. et per observa.  
Per d. D. Patrem. promittend. dd. DD. Con-  
stituentis in solid. eorud. haeredes et bonos  
Et. Si forma R. C. Ap.ca cum solitis [...]  
Obligand. et quodacumque Jur.tus captand.  
Et [...] per mitten.[...]  
Supra quibus.

*Actum Romae domi solita habitat.is dd. DD. Con-  
stituenti. posita in Regione Campi Martis  
pntibus ibid. D. Petro de Peribonis q. Bapta*

*Januens, et D. Dom. de Surre q. Fabritiis  
À Surre Ariminens Disi. mihi cog. qui  
Med. Cambos dd. DD. Constis. cognoscere  
Affermavit*

2.17 **Una procura firmata da Lorenzo Raggi 4**

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1557, 12 giugno 1649, ff. 1131r-1132v**

1131r:

*Procura Die 12 Junii 1649*

Emin.mus et R.mus Laurentius Sancta Maria in Dominica  
S.R. Diaconus Cardinal Raggius, Abbas seu per-  
petuus Commendatarius Abbatia Sancti Benedicti  
Barens, previa revocazione cuiuscumque Prod.ris, seu  
Procuratorum per S. Cm: ab infrancta, seu illorum  
Aliqua haeteniis quomodolibet constitutorum  
Pnali. sponte ac omni miliori modo fecit  
Costitutit suum Procuratorem D. Antonium  
Pontum [...] anbsentem ad ipsi Emi.mi  
D. Constituentis nomine, et pro et omnia, et  
Singola bona ad d. Abbatiam spectantia, et  
Pertinentia regendum, gubernandum, et  
doministrandum Colonos, et Laboratores in  
Illis eius arbitrio ponend., et removend., eademque  
Bona uni, seu pluribus personis pro annuis  
Affictibus, et responsionibus ac tempore, et  
Temporibus ipsi D. Procuratori magis placitis, et  
Benevisis, et à Jure permissis locandum, affi-  
ctandum, et amendandum, ac in locationem  
Affictum, et arrendamentum dandum, et  
Concedend., dictosque annuos affictus, et respons.es

1131v:

Ac quamcumque aliam pecuniarum, aerum et bonous.  
Summam qualitatem, et quantitatem a Procuratori,  
Seu Procuratoribus ut supra revocabis, Colonis, Laboratoribus,  
Ministris, ac Affictuariis, et Arrendatariis tam  
Praeteritis, quam praesentibus et futuri bonous.  
Abbatia, et aliis quibuscumque personis , [...] eorum,  
et cuiuslibet eorum exactionis, admin.nis ac  
Annuo. affictuum, et responsionum, aut alia  
Quavis de causa, et occasione ipsi Emin.mo Dn.  
Constituenti uti Abbati, seu Commend. per facto  
Debito, et in futurum debend. Exigendum,  
habendum, et recuperandum, ac habuisses, et

Recepisse confitendum, deq. habitis, et exactis  
ac habuisse, et receppisse confissis solventis, et  
Quos opus fuerit tam per publicas, quam  
Privatas scripturas Juramento aut alio  
Quovis robore vallatas quietand., liberand.  
Poenitus et absolvend. solvere vero de-  
bentis, recusantis, aut alias quomodolibet  
Differentis ad debitam satisfactionem omnib-  
usq. Juris, et facti remediis necessariis, et opportunis  
cogendum, et compellendum, cogiq., et compell.  
faciend., eosque de facta suspectos iurandum, et

1132r:

Allegandum ac capi, carcerari, detineri arristari  
Eorumq. bona afferri, sequestrari, vendi subla-  
stari deliberari ac sibi in solutum dari, et  
Adiudicari petendum, et obtinend. Usq. ad integras  
Rei debita satisfactionem, qua sequuta, ac  
Dum et quando d. D. Procuratori videbitur,  
Et placebis Carceratorum excarcerationi  
Bonorum ablatorum restitutioni, sequestr.  
Revocationi, ac quarumcuque scripturar.  
Tam publicarum, quam privatarum cassationi  
Et lacerationi consentiendum, et quoscumque  
Consensus necessarios, et opportunos dand., et  
Prestandum et supra premissis, et eorum  
Quolibet unum, seu plura Instrumenta  
Cum pactis capitulis, et conventionibus de sup.  
In eundis, et concordandis, ac ad promissionib.  
Et obligationibus necessariis, et opportunis  
Per quoscumque notarios publicos rogari, et  
Stipulari iurandum et per observatione  
De sup. promittendorum ipsum Em.mus D.  
Constem. in quais Juris valida, et de  
Stylo Curia Civitatis [...] solita  
Et consueta forma obbligand. cum  
Clausula si in premissis opus facerit

1132v:

Amplissima ad litis Juro stylum d. Curia  
[...] latissime extended., et facultate sub-  
stituendi quo ad lites tantis unis seu plures  
Procuratores totius quotius ei videbitur, et placebit  
Et [...] permitten. relevan. supra quibus

*Actum Romae in Palatio solita habitat. Em.mi D.  
Card.lis Constituents pntibus ibid. Ill. D. Veriano*

*Basso de Tuscanillia, et Adm. R. D. Julio  
Martino Januens*

2.18 Una procura da Lorenzo per il fratello Giovan Battista Raggi (estratto)

Archivio di Stato di Roma (ASR), Notari R. C. A., Plebanus Rufinus, vol. 1557, 12 giugno 1649, ff. 1133r-v<sup>7</sup>

1133r:

*Procura Die 12 Junii 1649*

[...]

Pontus d. D. N. Innocen. Papa, undecimi anno quem  
In meo not.i pubblici testiumq.: Infrastum ad hoc  
Speciali curator. et rogatorum pnti. [...]  
Emin. mus et R. mus Laurentius Card. lis Raggius tut.  
S. Maria in Dmica, Abbas sui perpetuus Com. uis Ab.  
Sui Com. S. Maria de Tiglieto Aquens [...]  
Fecit constitui. et solemnita. ordinavit [...]  
Centum, ac [...] procurem actorem per ac Infrastum  
[...] Et loco ispsius Em. mi d. Card. lis Abbatis posuit,  
posuit Ill. mum D. Jo. Baptam Raggium eius fratrem  
[...] eius. Em. mi et R. mi D. Car. lis abbat.  
constituentis et pro eo ad dicend. ad deputand. sacerdotem d. D. procuri sui  
In d. Abbatiali S. Maria de Tiglieto  
Bene virum illumque [...] Illmo Dmo [...]  
sui eius perilli et m. D. D.  
Petend. et [...] eundem sacerdotem, à pref. o Ill. mo et Dmo  
Suis eius Dno Vicario [...] gnali approbari et degustari loco [...]  
Ronciglioni sacelli, [...]  
suis alterius parochie.  
Pro nonnullis domibus d. a. respechie. parochiam et animarum  
Parochianum esistenti. in eisdem domibus, [...] et longe  
Restantibus per nonnulla milliaria à d. s. eor. parochialibus auleriis  
[...] (il foglio è tagliato in questo punto)

1133v:

patandum in divinis per tempus d. o D. procuri benevisum, eidemque  
Sacerdoti [...] objendo et nominando, promettend. constituend. Absolvend.  
mercedem seu salariis ab ipso concordans, eundemque sacerdotem et Curab.  
In poss. one muneris [...] dimittend. et [...] faciend. et conservand.  
Illumque seu eius elutionem revocand. et alius seu alios, denus  
Objend. et nominand. semelet pluries et pro premissis et premissas  
Quolibet unus et plura instrum chiostra et alios quamvi [...]

---

<sup>7</sup> Il documento si presenta in pessimo stato. La grafia risulta di difficile decifrazione e diversa rispetto ad altri esemplari estratti dallo stesso volume. Il foglio è tagliato e in parte ripiegato. Si è preferito, dunque, proporre un estratto del documento.

Publicos et privatos, et sub [...] formis pochis et cord.nib. d.o Dno procuri  
Suo benevisis facend. et denique premissis occurrere et dependens  
actus [...] not.o [...] ac d.o D. procuratorum [...] benevisis  
In iudicio et [...] faciend. [...] si tales forent que mandatum  
exigerent magis speciale et ad substituend. [...] Promittor.  
[...] Delevans. De quibus omnibus  
Supra Quibus.

*Actus Romani Palatio solita habitat.is Em.mi D. Card.lis  
Constis. Posito in Platea Capranica presentibus ibid.  
Ill. D. Veriano Basso de Tuscanilla, et Adm. R. D.  
Julio Martino Januens*

### 2.19 Una quietantia del marchese Tommaso Raggi

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai A. C., Bernardinus Lollius, vol. 3908, 30 agosto 1666, ff. 424r-v**

424 r:

*Quia.- 1000 mt. Pro Ill.mo D. Marchese Thoma Raggio  
Die 30 augusti 1666*

Adm. R. P. Octavianus Raggius fil. Ill.mi D. Marchioris  
Thoma. Raggi Januens ad pns exittens in Ven. Domo Proba.nis  
S. Andrea Sor.bis Jesus ad Montem Quirinalem mihi cognito  
sponte, ac omnibus per pro residuo ac finali solutione scutor.  
mille mt. ac Sui favorem reservato per una vice tantum  
in Instro Denunciat.nis, et refut.nis per eum fact. erga  
dm. Ill. Dm. Marchiorem suum Genitorem per acta  
Simoncelli Connotus die 23 Augusti 1665. Seu per adquod  
Nunc in meis, ac bestian., actual. habuit, et recepit à  
pto Ill.mo Marchiore Thoma Raggio sine licet absens  
per manu tamen per Ill. D. Jo. Bapta. signis eius in hac parte  
Procuratoris ibid. pntis, scuta quingenta mt. de Jul. per  
scuto mediante tamen ordine per d. Ill. March.em  
Thomam Raggiu ut apparet subscripto Banco S.ti  
Spiritus Urbis directt. d. summas in se continens, cuius  
Copia. penes me dimisit ad effectum hic inferendi [...],  
et illius originale in sui potestatem receipt, et ad Sé ipsum  
trasiit, et fracto., de quo et pecuniis in eo conten[...]  
nunc dum, et quando curavit se bene contentu. except.ni

f. 424 v:

et genera. ad cauthela., renavit., et de illis, ac toto integra  
summa scutor mille mt., ex quo [...] alia scuta  
quingenta recepisse ab or. Ill.mo D. Marche. usq. sub die 27  
Augusti 1665 med. altero suis ordine eiusd. Banco dire[...]  
ad quem eumd. Ill.m D. Marchionem absens stupulat.nem

quo supra interveniens, meg.s in omnibus, et per omnia  
quietavit, liberavit penitus, et absolvit, gratia perpetua.  
[...] quiam ratam gratam, validam, acta firmam  
habere, et tenere invio labiliter observare, contraq. non  
facere quovis [...], ac esse bonam validam et legittimam,  
beneq. valide et legittime fac., sibiq. facere simillo et licere,  
et pro habitus sem. et quandorumq. man.re permifi. Alias  
etiam ad omnia damna de quibus. Pro quibus Scipsum  
heredes bonas juraq. In forma Rev. Cam. Ap.lica eum  
ful. [...] citras obligavit [...] confec. unicas, et ita  
tantis juravit sub quibus.

*Actum Romae in Ver. Domo Professa sor.tis Jesus pntibus  
Adm. R.P. Emilio Vincio q. Bonisannis filii firmam,  
a R. Adamo Romer filiq. All. Adamo de Nissia  
inlessia testibus.*

(segue foglio sciolto non numerato, malrilegato e piegato da cui si possono leggere solo le  
seguenti parole:

un Notaro sotto [...] giorno, che [...] D.C.  
dal 30 Agosto 1666.  
500 [...] Tomasso Raggi Loro sigilli )

## 2.20 Una procura del marchese Tommaso Raggi 1

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai A. C., Bernardinus Lollius, vol. 3908, 11 settembre  
1666, ff. 494r-v e 513r-v**

494 r:

*Procura Die 11 septembris 1666*

Ill.mus D. March. Thomas Raggius Patritius Januensis  
germanus frater, et heres beneficiarius bo. Me. Em.mi D.  
Card.lis Octaviani Raggi, et eo nomine, creditor  
ut ass.i, V. Minoris Hospitalis Janue heredis  
bo. me. Jo. Bapta Ravaschiero in scutis duobus  
millibus ducentis sexaginta quattor auri stampam.  
vel in alia veriori summa, ex causa diversuum  
apocam., seu alia quavis de causa; sponte, ac ommils.  
fecit, constituit suum Procuratorem Ill.m D. Liviam  
Mariam in aream Janue degens, abs., tanq.m [...] ]  
special., et expresse ad ipsius Ill. D. Const.is nom.e,  
et pro eo, eiusq. parte, d.a duomillia ducenta  
sexaginta quattuor auri stampam., seu aliam veriore  
summa eius D. Consti uts.a debita à pred. V. Minori  
Hospitali Januens uti herede pred. b. m. Jo. Bapta



Ravaschiero, ab Ill.mo Magistrato d. V. Minori Hospitali

494 v:

seu ab aliis, et à quibus opus fuerit, et mediu. quoru. [...] publicorum Bancor. petendum, habendum, remper. exigendum, et consequendum, et de summa exacta, D.m V. Min. Hosp.le, et quos opus [...] quietandum, liberandum [...], et absolvendum [...] et quas unq. quias, tam per publicas quam per privatas scripturas, [...] et gnales virum., et alio quovis robore vallatas facien., et subscriben., et si opus fuerit d. una quoq. talia qualia sunt, et dummodo con. ips.

D. Constem. ullo unqua temp. retorqueri possint, nec et in concursu, nec renea. de [...] d.o jurius, nec ad restitut. pecuniam, nec ad aliud quiquas, in favorem pres. V. Minoris Hospitalis et quom. opus fuerit cedend., transferendum et in cum receptionis pred.aq pecuniam prosuit-tendum, et ipsum D. Costem. obligandum, restituere, et reddere eamd. summa. ut.a recipient. prioribus, et potioribus creditoribus dicti bo. Me. Jo. Bapta Ravaschiero, et contribuere cum equalibus, et qualia jura habentibus, et ad omne D.mi m- libere- alias de quibus. Item supp. (continua a) 513 r:

supp. med. cum V. Minori Hosp.li, illiusque Ill. D.D. aff.i, component., transigen., et concordandum, et quas cumq. concordias, transationes et compositiones sub illis partis, captis, et quo missionibus d. Ill. suo Procuratori magis placitis et benevis. faciendum.

Item ex causa premissor., con.d.o V. Minor. Hosp., et quos opus fuerit agendum, et causandum, citem. prosequendum, et terminand., coram quibus suis D.D. Judicibus, et Tribunalibus, et ubi opus fuerit comparendum et quascumq. compari., et sustar[...] de supra nec.ias et opp.nas faciendum Ipsum Ill.mus D. Constem., eius Jura in omnibus, et per omnia fuendum, defendendum except.es dandum, et replicand. debbes indurend., inductos. examinari faciend. per sentiam., seu sentin. quascumq. tam interlocutionis, quias diff.as ad sui fan. ferri, et pro vulgari peten., et obtinen., et resp.e audien. et à quocumq. [...] appell., appellates prosequend. calumnia, et aliud quodcumq. [...]

juram. in eius anima dandum, et subendum,

513 v:

[...] per seu aliis cli. ad litus amp.mis latissime  
quandocumq. ea tende. viata. singulus loci, ubi  
png. procurator. mam. ea liberi contigerit  
et sup. predicis, et eorum. quolibet unum, seu plura Instra.  
per manus cuiscuis pud.ci notaris cum solitis, et confuerit  
clausulis fieri, rogari, et stipulari petend., faciend. et pro  
observant.e promittendum ipsum D. Constem., eiusq. heredes per  
bona in quavis valida, et ubi contrahetur solita, et  
consueta f.a obligandum, quodcumq. juram. de sup.  
nec.ris, et opp.nis in eius anima pregandum et [...]  
promitten., relevan. sup. quibus.

*Actum Romae in off. meis pntib. Dm. Jo. Bapta  
Signio filio q. Jo. Thoma, et Julio Bussio fil. q.  
Benedicti ambobis Januens.*

#### 2.21 Un pagamento del marchese Tommaso Raggi

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai A. C., Bernardinus Lollius, vol. 3908, 14 settembre 1666, ff. 537r-538v**

537 r:

*Soc.tas 300:mte Pro Ill.mo D. marche. Thoma Raggio  
Die 14 settembris 1666*

D. Joseph fecchia filius g.mo Antoini de S. Gemine Narnions  
Dioc.s mihi cognito sponte, ac omnibus in, et supra eius futuro  
officio notarianus tribunalis Ill.mi et Rev.mi D. A.C. in sui  
favorem de proximo resignan. à D. Sebastiano Pasquetto  
eiusd. A.C. notaris, num in meis, ac test. habuit, et re-  
cepit ad facultatem duraturam per annum ab hodie prox. fut.  
et postea ad beneplacitum precedente cum disdicta quindecim  
die. ante, que fieri possit et d.d.c., et in eventum absentis ab Ill.  
D. Contradictos, sine edictum publicum, et ita facta valeat  
auctet, et officiat oud. personal. et serv. ser. facta foret ab Ill.mo  
D. Marche. Thoma Raggio Patritio Januens pnte scuta  
tercenta mt. incl. X. per scuto, integra, et ab q.s minut. futurum  
primi semestris, mediante ordine per d.mo Marche., ut apparet  
subscripto Banco S. Spiritus directo, et d.a summas vise continen.,  
cuius copia penes me misit ad eff. benoris, et illius originale  
infri p.bene recepit, et ad se lpsum [...], de  
quo, et pecuni. in do contentis ex munu per dum, et quando  
vocavit sca.ni [...], et gnat. ad cautelam remune.

537 v:

et eumd. Ill. D. March. Thomaso pnte. quietavit, etiam  
per animum  
qu. scuta tercenta mt. D. D. Joseph fecchia reddere, et restituere  
pmis in eius. D. March. Thoma. pnti statim d.a societate finita  
seu disdicta, et interim illa durante, facere eund. Ill. March.  
Thoma particeps. de omnibus, et singulis sui summi officis  
fructibus, et emolum., ob quom. in certi sustinem., et ad eccitan. calculo  
fastidia illos taxasse [...] ad nar. scutum acto mte per quo  
cent.io, et anno, quos sic taxaros soluere permissis de semestri  
in semestre, et in principio cuius. semestris ratam partem  
[...]. Rome liberò alias de quibus. supp.  
periculo autem vite. ipsius D. Josephi fecchia morien.  
morte sua mali, et non violenta, nec ab homine violenter illata  
seu inflicta, sicuti telo, ferro, veneno, igna, aqua, bello, barulo  
fame, ac exceptis et peste, et parto, et pregnantia, illorumq.  
causa, et occ.ne, in omnibus autem aliis casibus, d. D. Joseph, et  
per illius mortem supra [...] d.a tercenta mte racipisse suique  
heredes non teneantur ad aliud, quam ad flut. frunum  
usque hunc decurso., et non solutorum, [...] Resencata  
tamen facultate eiu. March. Thoma, d. mit. periculum  
transferendi in unam, seu plures alias personas ei benevisas  
precedente in tl. XV dieque fieri debeat put.a de  
disdicta diem fuit, ac supervivente persona nominata  
et suumq. hunc curentis semestris [...] fuerint percepti, [...]

538 r:

*Sign.ri Ministri del Banco di S. Spirito si compiaceranno di pag.e al sig.  
Giuseppe Fecchia trecento mta, qli. glieli faccio pagare  
Per capitale d'una Comp.a d'off. di simil somma hoggi con-  
tratta à mio fav. sop.a l'off. di notariato A. C. da rassegnarsi  
infra persona dal sig. Sebastiano Pasquetti da dimane per  
un anno da hoggi pross. à rag.e di otto per cento l'anno  
et il tutto alla forma dell'Instr. rog. per gli atti del [...] non A.C., al q.le he con sua ric. saranno ben  
pagati. Rilasa qt. di 24. settembre 1666  
300 mta Thomaso Raggi Loro sigilli*

## 2.22 Tommaso Raggi per sua figlia monaca Suor Maria Francesca Raggi 1

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai A. C., Bernardinus Lollius, vol. 3909, 5 ottobre 1666, ff. 19r-v e 32r-v**

19r:

*Oblig. Die 5 Octobris 1666*

Sapendo l'III. Sig. March. Tomaso Raggi, che d'un credito, qual trà l'altri

tenea con L' Ec.ma Cam.a della Ser.ma Rep.ca di Genova nel Cart. della Compera vitalizia di capitale di reali sedici mila à vita della Ill.ma Sign.ra Maria Polissena hora Rev. S. Maria Francesca Raggi sua figlia monaca nel Ven. Monast. di S. Brigida della Città di Genova, con obligo sopra d'essi di rispondere del loro frutto annualm. lire cinquecento cinquanta moneta corrente alla d.a M. R. S. Maria Francesca devante La dilei vita, come apparma dat. Cartula., è stato dall' Ill. Sign. Deputati di d.a Ec.a Cam. nei mesi à dietro disposto, con haver restituiti e signati detti reali 1600: al d. Sig. March. Tomaso nelli Cartularii<sup>8</sup> di S. Giorgio della d.a Città di Genova, col che è venuto à cessare ut loro fatto e così manca La ripons.e annua di d.e lire 550: à favore di d.a M: Rev. S. Maria Fran.a Sua figlia. E non volendo in modo alcuno d. Ill. Sig. Marchese Tomaso che per quanto detto capitale al presente non sia più fruttifero, mandi d.a Sig.ra Sua figlia del suo annuo reddito di già assegnatole devante sua vita, perciò costituito alla presenza di me notaio, e testimoni sottoscritti, di sua spontanea, e libera volontà et in ogn'altro miglior modo, per se, e qualunque suoi heredi e successori In vig. del pnt. publico Instro hà promesso e promette alla d.a M. R. S. Maria Francesca Raggia sua figlia

19v:

ò sia per essa alla M. R. D. Abbadessa, e monache del detto Ven. Monastero d. S. Brigida di Genova tutto che assens., stipuli[...] Desse loro [...], di dare, e sborsare, ò sia far pagare effettivamente in denari contanti ogn'anno, cominciando dal giorno che furon restituiti, e girati d. reali 1600 nel cart. di S. Gio. lire cinquecento cinquanta moneta corrente di Genova alla Sud.ta M. R. S. Maria Francesca devante La di lei vita, e fino à tanto, che naturalmente viverà, da [...]dersi, et esigersi dalla sola senza Intervento, ò cons.o d'alcuno suo Superiore, Monastero, ò Capitolo, ancor per mezo di Procuratore da costituirsi semplicemente da essa, La metà cioè ogni sei mesi senza contradditione alcuna, e al d. effetto obbliga espressamente, et hipoteca alla d.a M. R. S. Maria Francesca sua figlia, ogni g. essa al d. V. Monast. Di S. Brigida, tutto che assenti, con. Stipulat.e di me non per comes.a, ogni, e qualunque suoi, e de suoi sign.ri figli, heredi, e successori, che saranno, beni si mobili, come immobili, denari contanti, crediti, Luoghi de monti, et altri effetti presenti, e da venire firmati tanto in là d.a Città di Genova, quanto in questa di Roma, et in ogni altra parte del mondo, ad esso, sua agenda, et heredità spettanti, et in qualon. modo appartenenti. À segno tale che per d.e lire 550: annue al tempo di ciasched' un pagamento

---

<sup>8</sup> Nel Banco genovese di San Giorgio i *Cartularii* erano i registri.

quando ne sia interamente fatto frà giorni otto dopo discaduto il termine possa d. M. R. S. Maria Francesca, òsia il di lei Procurator. havere liberamente Jus, attione, e regresso à detti qualunque beni, crediti, Luoghi de monti, contanti, et altri effetti di d. Sig. Marchese Tomaso, sua heredità, et heredi, et altri frutti, reditie, [...] e detti frutti, sedici e

(continua a) 32r:

a pigioni di proprio accettà., et in vigor solamente del presente patto, et oblig. domandare, rimborsare, e scuotere de qualun. loro debitori possessori, ocupatori, conduttori, et in qualsiasi modo obbligati con prenderne il poss.o ancora, et obbligarli, e trattenere in se ogn'anno tanto qn. importassero d.d. lire 550: m.ta corrente per L'assegnat.e di sopra fattale, e di più [...] tutte si cagionassero per fare d'atti, e far perciò tutto quelle dichiarazioni obligationi, e quietanze ch'occorressero, ancora nelli libri de monti Camerali, et altrove, per la totale, et intiera sodisfat.ne di d. annuo Credito. Dichiarando hora Sig. Marche. voler per il sud. effetto comprare in persona di d.a S. Maria Francesca sua figlia luoghi otto del monte S. Spirito vacabile, e ciò per adempimento di suo obbligo. Costituendo al d. effetto la S.ra M. Rev. S. Maria Francesca sua figlia Sua Procuratrice Irrevocabile, e come in cosa, et effetto proprio, con facultà bastantissima à quanto sopra, e con autorità insieme di poter disporre de sud.i effetti, e crediti per l'equivalente della sua partita ogn'anno, essendo Sua principal'Interesse, et volontà, che d.a Sig. Sua figlia venga pronta, et intieramente ogn'anno à suoi dovuti termini sodisfatta di d.e lire 550: assignatele per sua rendita vitalizia, e così in [...] come sopra promette, et obliga per osservanza delle cose suddette, se stesso, e suoi figli, et heredi e loro rispettivamente beni, et effetti presenti, e futuri, et. nella più ampla forma della Rev. Cam. Apostolica con le fol.de e ren., e giura d. Ill. S. March. Tomaso toccate descrittione, renunciando à qualunq. benef. di legge ò Statuto potesse addursi in contraciò à suo favore

32v:

in ogni miglior modo supra quibus.

*Actum Romae in off. meis pntib. Petro e [...] facti  
D. Christophoro Jando fil. q. Ocatvis de Monte  
S. Martini firm. [...] et D. Jo. Bapta Signio  
fil. q. Jo. Thoma Januens*

## 2.23 Tommaso Raggi per sua figlia monaca Suor Maria Francesca Raggi 2

**Archivio di Stato di Roma (ASR), Notai A. C., Bernardinus Lollius, vol. 3909, 5 ottobre 1666, ff. 29r-v e 31r**

29r:

*Procura Die 5 octobris 1666*

Ill. mus D. Marc. Thomas Raggi Patritius Januens degens in Urbe viens, quab anno 1649 sub die 27: mais, seu alio veriori tempore, in partita regalium sexdecim mille, de quibus Ipse credibus exigebat in Cartul.s per Ec.ma Camerae Ser. Rep. Genua ratio compere vitalitio ad vitam Ill. Maria Polissena, num R. Maria Francesca eius filia monialis in Ven. Monasterio S. Brigidae civitatis Genua, fuit per ip.s Ill. D. Thoma Procuratorem impositum onus annue respon.nis libram quingentam quinquaginta mtes aurensis ad favorem d. R. Maria Francesca eius vita mali devante, ut ea cart.o pte Ec.ma Camera, et quod de mense Julis prox. elapso fuit. partita D. Ill. M. Deputatus M. d. Ec.ma Camerae, et de Ipso. ordine destituta Ipsi Ill. D. Thoma, et ei girata in Cart. Regalum Ill. officis d. Georgis, cum onere predicto, ut ex d. Cart. Regalum videre est; et volere de d.a partita disponere, d alt. sponte voluntarie, omniq. alio mel. modo per tenore pntis pub.ci Instru declarat in primis, et confitetur, de nolle ulterius partita [...] regalium sedeci mille subiacere eius modi oneri respons.nis annuan. lil. 550: ad favorem d.a R. Maria Franc. in feudo Mariae Polysenae eius filiae, et si onus per sum.quant. infect., à dictis Regalis 1600, tollit, et abdicat, cum maxime eid. R. Maria

29v:

Fran.a providerit, seu provisum sit [...] consimili annuo reditu in eius satisfaction. per successive Procurator. fut. constituit Ill.m D. Lucam Maria Inuream Januens abs., tanq.m pnten. ad faciend. pntem declaratione de [...] d.o onero à pta partita md. Cartular. regalium, eamq. per d.d. scribas eiusd. Cartularis scribi, et registrari faciend. scrib. eius credito dictaq. regalia sexdecim mille, et alias quascumq. partitas [...] regalium, qua scutom auri, vel argenti, et libra., ac pagam. scriptas, et scribendas, griatas, seu girundas in d.o, et quolibet alio ea cartulariis S. Georgiis d. Civitatis Genuae in creditum atq. dispos. ipsius Ill. D. Thoma Raggi per quamcumq. personam seu personas, magistratus, et alios quovis, quavis rat.e, occ.re, et causas petendum, habendum, et exigendum, in alium, seu alios girandum ac de eis ad sui libit. disponendum, tàm cum causa, quàm fine, et pro illis quietans [...]ptandumq. partitas prediutas, et unam quamq. ipsam et pro resto, et complem., et sub aliis conditionibus, obligationibus, et vinculis, quibus girat. fuerint, conditionesq. et obligationes in ipsis appositas, vel apponendas ad implendum, et observand., auruq., et scripturas [...] per nec.ias: confitendum conficiq. mandan.

in omnibus, ut dum D. eius Procuratri mellus videbitur, et placuerit, et pro ut faceret, seu facere posset, et mandaret Ipse Ill. D. Constens., si pred. is personali interesse per 8 ans, et concedens d. eius Procuratori in premiss. et circa ea omni modo facultem Promittens habere ratu omne id sub hypoteca, et gnali persona et bonom. eius obligat. e Reris cuicumq. Juris, et statutom. beneficios sup. quibus *Actum in off. meis pntis P[...]*

(continua a) 31r:

*ad. m D. Christophoro Jando olio q. Octavis de Monte  
S. Martini firmans dits., et d. Jo. Bapta Signio filio q. mo  
Jo. Thoma Janunens testibus.*

## 2.24 Tre lettere del cardinale Lorenzo Raggi a Paolo Falconieri

**Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. Lat. 9528, pt. 3, ff. 448r, 517r e 518r-v**

1) 448r :

Ill Sig.,

Giustificato è il dolore di VS. ill. ma per la nuova gravissima perdita, che hà fatto di Mons. suo fratello, che goda in cielo, et io che non solo ammirava il suo merito, ma professava particolari obbligazioni alla sua persona, ne hò partecipato vivamente. Compatisco col più vero affetto del cuore V. Ill. e la di lui casa, ma spero ancora, ch'ella saprà ritrarre sua prudenza, e pietà, i motivi del necessario conforto. Jo le auguro intanto da Dio la compensa di sì gran danno, et desideroso di corrispondere all' [...] bontà, che molte occasioni di servirla, e li bacio le mani. Genova 30 Novembre 1675

Vs. Ill.

La perdita che Vs. Hà fatto di cui degno fratello è mia [...] montare la mia afflitione.  
Card. Raggi

2) 517r:

Ill Sig., Io non hò saputo de dissertationi così ostinate dà madama à mio fratello, et all'improvviso intesi lo supra rancore [...] quello che Dio hà cogni [...] dal dottore ed ambedue. Il figlio nato può scordarsi della madre dalla quale deve sperare i suoi vantaggi. In [...] i tumulti con sommessi disordini. A D. [...] 26 agosto 1674 Card. Raggi f.

3) 518 r:

Ill Sig.

La confidenza, che sempre ho praticato colla Casa di Vs. Ill. mi fa sperare la continuazione de suoi favori. La divisione di madama poggi [...] marito quanto può ,o è giunta inaspettata, altrettanto mi hà ferito il cuore. Per [...], et alla verità fraterna, desidererei la riunione, priego Vs. Ill. come la dir [...] ben informata di su [...] anche efficaci per ridarse à perfettione:

518v:

In affare così arduo [...]. Di tutte le notitie che Vs. Ill. mi darà, farò secreto dopo silentio, e sé ne conserverò gratissima obligatione, e le bacio le mani. Genova 15 luglio 1674



Ne favorisca di far consegnare lo incluso al marchese mio fratello nella [...] causare Vs  
incomodo.

Card. Raggi

2.25 **Una lettera di Giovan Battista Raggi a Tommaso Vallemani**

**Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Barb. Lat. 9845, f. 102r**

102r:

Ho scritto al Cardinale mio f.llo, che [...] de Vs. quel tanto mi deve, dovendo servirmene  
per un [...] de denari, che molto maggiore devo fare per un mio necessitosio negozio; dalli  
conti vedrà quanto vado creditore, onde non mi resta altro che di pregarla à continuarmi  
le sue grazie con darmi occ.ne di suoi comandi e[...].

Genova li 30 Xmbre 1652

## **Bibliografia**

### **A**

#### **ACKERMAN 1961**

G. Ackerman, *Giambattista Marino's Contribution to Seicento Art Theory*, in *The Art Bulletin*, XLIII, 1961, n. 4, pp. 326-336

#### **Agostino Tassi 2008**

*Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 19 giugno-21 settembre 2008), a cura di P. Cavazzini, Roma 2008

#### **AGOSTI, STOPPA 2020**

G. Agosti, J. C. Stoppa, *Polemica e pace sul "Grechetto"*, in *Prospettiva*, 169/171.2020 (gennaio-ottobre 2018), pp. 262-273

#### **AGRIPPA 1531**

C. Agrippa, *Henrici Cornelii Agrippae De Occulta Philosophia Libri*, Anversa 1531

#### **AIKEMA 1995**

B. Aikema, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600*, Princeton University 1995

#### **AIKEMA 2014**

B. Aikema, *L'esordio*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio- 5 ottobre 2014), a cura di P. Marini, B. Aikema, Verona 2014, pp. 21-36

#### **AIVANHOV 2003**

O. M. Aivanhov, *Dall'uomo a Dio. Sephirot e gerarchie angeliche*, Piegara 2003

ALBL 2014

S. Albl, *Nicolò Simonelli e i suoi rapporti con Castiglione, Mola, Rosa, Testa e altri*, in *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Atti della giornata internazionale di Studi (Roma, Istituto Austriaco, 17 maggio 2013) a cura di S. Albl, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014, pp. 81-96

ALBRECHT-BOTT 1976

M. Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barocks. Studie zur beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos Galeria*, Wiesbaden 1976

ALBRICCI 1973

G. Albricci, *La vera "Malinconia" del Castiglione*, in *I Quaderni del conoscitore di stampe*, III 1973, 16, pp. 40-43

ALEANDRO 1623

G. Aleandro, *Le Lagrime di penitenza di Girolamo Aleandro. A imitazione de' sette Salmi penitenziali*, Roma 1623

ALEANDRO, ROCCO, GIOVANNETTI 1996

G. Aleandro, G. Rocco, M. Giovannetti, *Esercizi fisiognomici*, a cura di L. Rodler, Palermo 1996

ALEMANNO 1995

L. Alemanno, *L'Accademia degli Umoristi*, in *Roma moderna e contemporanea*, 3 (1995), pp. 97-120

ALFONSO 1972

L. Alfonso, *Liguri illustri: Gio. Benedetto Castiglione il Grechetto*, in *La Berio*, 1972, n. 2, pp. 40-45

#### ALFONSO 1981

L. Alfonso, *Liguri illustri: Bernardo Strozzi*, in *La Berio*, XXI, 3, 1981, pp. 12-37

#### ALGERI 1979

G. Algeri, *Castiglione Giovanni Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXII, Roma 1979

#### ALGERI 2008

G. Algeri, *Valerio Castello e le "Storie di san Giacomo" nell'oratorio della Marina*, in *Valerio Castello 1624-1659. Genio moderno*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, 15 febbraio- 15 giugno 2008), a cura di M. Cataldi Gallo, L. Leoncini, C. Manzitti, D. Sanguineti, Milano 2008, pp. 41-51

#### ALGERI 2016

G. Algeri, *Castiglione rivisitato (il punto su quarant'anni di ricerche)*, in *Giovanni Benedetto Castiglione. Le Grandi teste all'Orientale. Un dono di Anna De Floriani*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 24 novembre 2016- 23 aprile 2017), a cura di G. Algeri, G. Zanelli, Genova 2016, pp. 25-43

#### ALIZERI 1846-1847

F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, 2 volumi, Genova 1846-1847

#### ALIZERI 1875

F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1875

#### ALLOISI 1994

S. Alloisi, *Note sul «Maestro della Betulla»*, in *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 18 novembre 1994- 29 gennaio 1995), a cura di R. Vodret, Roma 1994, pp. 114-125

#### A Loan 1962

*A Loan Exhibition of Neapolitan Masters of the 17th and 18th Centuries*, exhib. catalogue (New York, Finch College Museum of Art, ottobre-dicembre 1962), ed. by R. Manning, New York 1962

#### AMADEI 1981

E. Amadei, *Due contratti genovesi di Pierre Puget*, in *Notizie da Palazzo Albani*, n.1 1981

#### AMENDOLA 2017

A. Amendola, *In viaggio con gli Orsini. Simon Vouet e Giulio de Grazia tra Genova e Napoli*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata, A. Amendola, Cinisello Balsamo 2017, pp. 439-451

#### AMORETTI, PLOMP 1998

M. Fontana Amoretti, M. Plomp, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections*, I, *Liguria*, Firenze 1998

#### ANDREWS 1967

K. Andrews, *Recent Acquisitions at the National Gallery of Scotland*, in *Master Drawings*, 5, n.4 (1967), pp. 379-381, 416-435

#### ANDREWS 1968

K. Andrews, *Catalogue of Italian Drawings, National Gallery of Scotland*, Cambridge 1968

ANGELONI 1641

F. Angeloni, *La Historia Augusta Da Giulio Cesare insino à Costantino il Magno. Illustrata con la verità delle Antiche Medaglie da Francesco Angeloni alla Maesta Christianissima di Luigi XIII il Giusto*, Roma 1641

A Noble Collection 1992

*A Noble Collection. The Spencer Albums of Old Master Prints*, exhib. catal. (Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge 1992), ed. by M. B. Cohn, Cambridge 1992

ANSELMI 2001

S. E. Anselmi, *L'attività di Bernardo Castello nel palazzo Giustiniani-Odescalchi di Bassano Romano*, in *Studi romani*, 49, 2001, pp. 111-117

ANTINORI 2002

A. Antinori, *Il palazzo Muti Papazzurri ai Santi Apostoli nei secoli XVI e XVII: notizie sull'attività di Giovanni Antonio de Rossi, Carlo Fontana e Carlo Francesco Bizzaccheri*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia e Architettura*, N.S. 34/39, 1999/20002 (2002), pp. 439-446

ANTINORI 2014

A. Antinori, *Riflessi di edifici parigini in residenze romane del tardo Seicento: i palazzi Muti Papazzurri alla Pilotta e Mancini*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.s. 60/62.2013/14, pp. 169-182

Anton van Dyck 2004

*Anton van Dyck. Riflessi italiani*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 19 febbraio- 20 giugno 2004), a cura di M. G. Bernardini, Milano 2004

Antonie van Dyck 1999

*Antonie van Dyck, 1599-1641*, catalogo della mostra (Anversa 15 maggio-15 agosto 1999, Londra, Royal Academy of Art 11 settembre-10 dicembre 1999), a cura di C. Brown, H. Vlieghe, Belgio 1999

#### APOLLONI 2007

D. Apolloni, *Un Castiglione ritrovato: "Giacobbe che pasce l'armento di Labano"*, inciso da Pietro Monaco, in E. Saccomani, a cura di, *Il cielo, o qualcosa di più*, Cittadella 2007, pp. 342-345, 447-448

#### APROSIO 1673

A. Aproso, *Biblioteca Aprosiiana*, Bologna 1673

#### ARBIZZONI 2009

G. Arbizzoni, *L'ambizione epica e il sacro: la "Gerusalemme distrutta" e la "Strage degli Innocenti"*, in E. Russo, a cura di, *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del convegno (Basilea, 7-9 giugno 2007), Alessandria 2009, pp. 209-236

#### ARCONATI LAMBERTI 1679

G. C. Arconati Lamberti, *Il Testamento di Ferrante Pallavicino detto il flagello de Barberini*, Regunea 1679

#### ARDISSINO 2009

E. Ardissino, *Le "Dicerie sacre" e la predicazione di primo Seicento*, in E. Russo, a cura di, *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Alessandria 2009, pp. 165-184

#### ARGAN 1986 (ed. 2016)

G. C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana. Dal Manierismo al Neoclassicismo*, Firenze 1986 (ed. 2016)



ARIZZOLI-CLEMENTEL 1998

P. Arizzoli-Clémentel, *Due disegni del Grechetto a Lione*, in A. Forlani Tempesti, S. Prospero Valenti Rodinò, a cura di, *Per Luigi Grassi*, Rimini 1998, pp. 274-287

ARONBERG LAVIN 1975 M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975

ARMSTRONG 1985 J. Armstrong, *Painting File*, J. Paul Getty Museum, 13, December 1985

ARSLAN 1965

E. Arslan, *Opere del Grechetto a Genova, a Milano e a Firenze*, in *Arte lombarda*, 10.1965, pp. 169-178

Art and Auction 1967

*Art and Auction: The Year at Sotheby's and Parke-Benet, 1966-67*, New York, 1967

Art in America 1942

*Art in America*, Gennaio 1942

Art in Italy 1965

*Art in Italy 1600-1700*, catalogo della mostra (Detroit Institute of Arts, 6 aprile- 9 maggio 1965), ed. by F. Cummings, R. Enggass, New York 1965

Artisti a Genova 1985

*Artisti a Genova: disegni dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Stanza del Borgo 1985), a cura di M. Newcome-Schleier e S. Bareggi, Milano 1985

Art News 1942

*Art News*, 1 Febbraio 1942

ASKEW 1961

P. Askew, *The Parabal Paintings of Domenico Fetti*, in *The Art Bulletin*, 43.1961, pp. 21-45

ASOR ROSA 1979

A. Asor Rosa, *La lirica del Seicento*, Bari 1979

ASSARINO 1654

L. Assarino, *Scelta di lettere di Luca Assarino. Da lui medesimo in questa terza impressione corrette & emendate*, Milano 1654

ASSARINO 1659

L. Assarino, *Giuochi di fortuna successi d'Astiage, e di Mandane Monarchi della Siria. Descritti in Cinque Libri da Luca Assarino con li Argomenti in fine dell'Opera*, 5 voll., Venezia 1659

ASSARINO 1662

L. Assarino, *La Stratonica di Luca Assarino. Libri tre. Con l'aggiunta del Quarto Libro*, Bologna 1662

A Study 1988

*A Study of Genius: Master Drawings and Watercolours from the Collection of Her Majesty the Queen in the Royal Library, Windsor Castle*, exh. cat. (Sydney, Art Gallery of New South Wales, 1988), ed. by J. Roberts, Sydney 1988

A Superb Baroque 2020

*A Superb Baroque. Art in Genoa 1600-1750*, exhib. catalogue (Washington, National Gallery of Art, May 3-August 16, 2020; Roma, Scuderie del Quirinale, October 3, 2020- January 10, 2021- POSTPONED), ed. by J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Princeton 2020

AUSSERHOFER 1991

M. Ausserhofer, *Archivnotizen zu Gioacchino Assereto und anderen Genueser Malern des 17. Jahrhunderts*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 35, 2-3 (1991), pp. 337-356

AVELLINI 1982

I. Avellini, *Tra Uморisti e Gelati: l'Accademia romana e la cultura romana del primo e pieno Seicento*, in *Studi seicenteschi*, XXIII, 1982, pp. 109-137

AVERY 1997

C. Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, Londra 1997

## **B**

BADIEE BANTA 2019

A. Badiee Banta, *Tra sacro e profano: il Prete Genovese a Venezia*, in *Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019- 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova 2019, pp. 173-181

BAGLIONE 1642

G. Baglione, *Le Vite De' Pittori, Scultori Et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a'tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, Roma 1642

BAGNARA, BRUNO 2003

L. Bagnara, M. Bruno, *La quadreria della sala. Ipotesi per una ricostruzione*, in, *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, catalogo della mostra (Genova, Museo dell'Accademia Linguistica di Belle Arti, 22 marzo- 11 maggio 2003), a cura di L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, Genova 2003, pp. 70-73

BALDINUCCI 1682

F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682

BALDINUCCI 1681-1728

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, voll. 6

BALDINUCCI 1812

F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, voll. 4-14, Milano 1811-1812

BALDINUCCI 1845

F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, Milano 1845

BALDINUCCI 1846

F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, edizione critica a cura di F. Ranalli, Firenze 1846

BANCHERO 1844

C. Banchemo, *Guida alle bellezze di Genova*, Genova 1844

BANCHERO 1846

G. Banchemo, *Genova e le due riviere*, Genova 1846

BARBERI 1982

F. Barberi, *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, Roma 1982

BARBERINI 2013

M. G. Barberini, *Felice Zacchia Rondinini tra arte e devozione nella Roma del Seicento*, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, 2013, 13, pp. 25-38

BARBERI SQUAROTTI 2002

G. Barberi Squarotti, *Il tragico negato. Adone*, in *Critica letteraria*, XX.2002, pp. 441-452

BARBI 1900

A. S. Barbi, *Un accademico mecenate e poeta, Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze 1900

BARKER 1999

E. Barker, *The Arcadian Shepherd a Painting by Poussin*, in G. Perry, *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven 1999, pp. 24-42

BARNES 1986

S. J. Barnes, *Van Dyck in Italy 1621-1627*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2 voll. 1986

BARNES 1997

S. J. Barnes, *La società genovese nei ritratti di Van Dyck*, in *Pittura fiamminga in Liguria (secoli XIV-XVII)*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 1997, pp. 229-258

BARNES 2004

S. J. Barnes, *Van Dyck in Italy*, in *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, ed. by S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar, H. Vey, New Haven-London 2004, pp. 145-235

Barocco a Roma 2015

*Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo-Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2015

Barocco mediterraneo 1989

*Barocco mediterraneo. Genova Napoli Venezia nei musei di Francia*, catalogo della mostra (Napoli 1989), Napoli 1989

BAROCCHI 1971

P. Barocchi, a cura di, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano-Napoli 1971

BARROERO 1979

L. Barroero, *Nuove acquisizioni per la cronologia di Poussin*, in *Bollettino d'Arte*, IV, 1919, pp. 69-74

BARSACCHI 2015

M. Barsacchi, *Il mito di Demogorgone. Origine e metamorfosi di una divinità "oscura"*, Venezia 2015

BARTOLETTI 1989

M. Bartoletti, *Paggi, Giovan Battista*, in M. Gregori, E. Schleier, a cura di, *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. 2, Milano 1989, pp. 832 e ss.

BARTOLETTI 1997

M. Bartoletti, *Giovanni Carlone*, in M. Bartoletti, L. Damiani Cabrini, a cura di, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997, pp. 103-109

BARTOLETTI, DAMIANI CABRINI 1997

M. Bartoletti, L. Damiani Cabrini, a cura di, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997

BARTOLI 1660

D. Bartoli, *La ricreatione del Savio in discorso con la natura e con Dio. Libri due del P. Daniello Bartoli Della Compagnia di Giesù*, Venezia 1660

BARTONI 2012

L. Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma Barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte*, Roma 2012

BARTSCH 1797

A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les Estampes qui forment l'Oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux Imitateurs*, 2 voll., Vienna 1797

BARTSCH 1803

A. Bartsch, *Le Peintre graveur*, vol. XX, Vienna 1803

BARTSCH 1821

A. Bartsch, *Le Peintre graveur*, vol. XXI, Vienna 1821

BARTSCH 1982

A. Bartsch, *The illustrated Bartsch. Masters of the Seventeenth Century*, XLVI (Formerly vol. XXI, part 1), New York 1982

BARTSCH 1985

A. Bartsch, *The illustrated Bartsch. Commentary Volume*, New York 1985

BASAN 1767



F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, I, Parigi 1767

BASAN 1775

F. Basan, *Catalogue Raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composaient le Cabinet de feu Mr Mariette*, Parigi 1775

BASSI 1939

E. Bassi, *Disegni dell'Accademia di Venezia*, in *Rivista d'Arte*, 21 (1939), pp. 175-186

BASSI 1959

E. Bassi, *Atti e Memorie dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia 1959

BATORSKA 1978

D. Batorska, *Grimaldi and the galleria Muti-Papazzurri*, in *Antologia di belle arti*, 2.1978, 7/8, pp. 204-215

BATTISTI 1960

E. Battisti, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, in *Arte Antica e Moderna*, n. 9.1960, pp. 77-89

BAUDI DI VESME 1899

A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino 1899

BAUDI DI VESME 1909

A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino 1909

BAUDI DI VESME 1968

A. Baudi Di Vesme, *Schede Vesme, L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1968

BAUDI DI VESME, CALABI 1928

A. Baudi di Vesme, A. Calabi, *Francesco Bartolozzi, Catalogue des Estampes*, Milano 1928

BAVA 1995

A. M. Bava, *La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino 1995, pp. 211-264

BAYER 1995

A. Bayer, *A Note on Ribera's Drawing of N. Simonelli*, in *Metropolitan Museum Journal*, 1995, v. 30, pp. 78-80

BEAN 1956

J. Bean, *Un tableau inédit de Castiglione au Musée de Saint Quentin*, in *Revue des Arts*, n. 6 1956, 115

BEAN 1958

J. Bean, *Un groupe de dessins génois*, in *La Revue des arts*, 8.1958, pp. 267-272

BEAN 1963

J. Bean, *Form and Function in Italian Drawings: Observations on Several New Acquisitions*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, March 1963, pp. 225-239

BEAN 1965

J. Bean, *Un tableau inédit de Castiglione*, in *La Revue des arts*, 6.1956, p. 115

BEAN, TURČIĆ 1979

J. Bean, L. Turčić, *17th century Italian Drawings in The Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art*, New York 1979

BELKIN 1978

K. L. Belkin, *The Costume Book*, in *Corpus Rubensianum Ludwing Burchard*, part XXIV, London 1978

BELLINI 1985

P. Bellini, *Giovanni Benedetto Castiglione*, in *The Illustrated Bartsch*, 46, *Italian Masters of the Seventeenth Century, Commentary*, New York 1985

BELLINI 1997

E. Bellini, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova 1997

BELLINI 2002

E. Bellini, *Agostino Mascardi tra <<ars poetica>> e <<ars historica>>*, Milano 2002

BELLONI 1973

V. Belloni, *Penne, pennelli e quadre. Cultura e pittura genovese del Seicento*, Genova 1973

BELLONI 1974

V. Belloni, *Pittura genovese del Seicento*, 2 voll., Genova 1974

BELLONI 1975

V. Belloni, *Caroggi, Creuse e Montae. Documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo genovese dal Cinque all'Ottocento*, Genova 1975

BELLONI 1988

V. Belloni, *Scritti e cose d'Arte Genovese*, Genova 1988

BELLORI 1664

P. Bellori, *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti di Statue e Pitture, ne'Palazzi, nelle Case e ne'Giardini di Roma*, Roma 1664 (riedizione Roma 1976)

BELLORI 1672

P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672 (ed. cons. a cura di E. Borea, Torino 1976)

BELTRAMI 2016

L. Beltrami, a cura di, *Legge e ordini dell'Accademia degli Addormentati di Genova (1587)*, Manziana 2016

BENATI, BROGI 2016

D. Benati, A. Brogi, a cura di, *Itinerari d'arte: dipinti e disegni dal XIV al XIX secolo. Fondantico arte e antiquariato, 4 novembre-23 dicembre 2016*, Bologna 2016

BENEDETTI 2001

S. Benedetti, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma 2003

BENESCH 1967

O. Benesch, a cura di, *Master Drawings in the Albertina*, London 1967

BENISCELLI 2011

A. Beniscelli, a cura di, *Libertini Italiani. Letterature e idee tra XVII e XVIII secolo*, Milano 2011

BENISCELLI 2014

A. Beniscelli, *Introduzione. Per una storia anticonformista nella Genova del Seicento*, in in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del

convegno (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Roma 2014, pp. 7-40

BENOCCI 1998

C. Benocci, *Camillo Pamphilj e la grande villa barocca: le componenti culturali*, in *Le virtù e i piaceri in Villa: per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, a cura di C. Benocci, Milano, 1998, pp. 36-51

BENOIST 1953

L. Benoit, *Catalogue du Musée des Beaux-Arts*, Nantes 1953

BERGSTROM 1956

I. Bergstrom, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London 1956

BERNARD, COUSTILLAS-LE STRAT, NORDEZ 1997

M. Bernard, M.F. Coustillas-Le Strat, D. Nordez, *Images de la Bible au Musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes 1997 (conference)

Bernardo Strozzi 1995a

*Bernardo Strozzi. Genova 1581/82- Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio- 6 agosto 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Sciré, G. Rotondi Terminiello, Milano 1995

Bernardo Strozzi 1995b

*Bernardo Strozzi. Master Painter of the Italian Baroque (1581/82-1644)*, catalogo della mostra (Baltimora, The Walters Art Gallery, 10 settembre- 26 novembre 1995), ed. by J. Spicer, P. Lukehart, M. Lucy, Baltimora 1995

Bernardo Strozzi 2019

*Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019- 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova 2019

BERNARDI 1968

M. Bernardi, *La Galleria Sabauda di Torino*, Torino 1968

BERNHEIMER 1951

R. Bernheimer, *Some drawings by Benedetto Castiglione*, in *The art bulletin*, 33.1951, 1, pp. 47-51

Bernini 2017

*Bernini*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017. 4 febbraio 2018) a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Perugia 2017

BERNSTOCK 1986

J. E. Bernstock, *Death in Poussin's Second Et in Arcadia ego*, in *Konsthistrisk tidskrift*, 1986, n. 5, pp. 54-66

BERNSTOCK 1987

J. E. Bernstock, *Guercino's Et in Arcadia Ego and Apollo Flaying Marsyas*, in *Studies in Iconography*, 1987, n. 11, pp. 137-183

BERTELLI 1973

S. Bertelli, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze 1973

BERTI 2018

F. Berti, *Dipinti e Arresi Antichi. Tornabuoni Arte*, Firenze 2018

BERTI TOESCA 1952

E. Berti Toesca, *Il cavalier Marino collezionista e critico d'arte*, in *Nuova Antologia*, LXXXVII.1952, pp. 51-66

BERTOLO 2014

L. Bertolo, "*Stabat Venus dolorosa*" nell'"*Adone*" di Marino, in *Quaderni di Italianistica*, 2 (2014), pp. 99-124

BERTOLOTTI 1834

D. Bertolotti, *Viaggio nella Liguria Marittima*, Torino 1834

BERTOLOTTI 1884

A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena 1884, pp. 177-184

BERTOLOTTI 1885a

A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII, studi e ricerche negli archivi romani*, Modena 1885

BERTOLOTTI 1885b

A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova. ricerche e studi negli archivi mantovani*, Modena 1885

BERTOLOTTI 1888

A. Bertolotti, *P.P. Rubens, Coneille de Wael, Jean Roos, Antonie Van Dyck. Lettres et renseignements inédits*, in *Bulletin-Rubens*, fasc. III, 1888, pp. 197-216

BERTRAND 2005

P. F. Bertrand, *Les tapisseries des Barberini et la decoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Turnout 2005



BERZAGHI 1988

R. Berzaghi, *Cicli pittorici seicenteschi nel Palazzo Ducale di Mantova*, in *Paragone*, 1988, nn. 459-461-463, maggio-luglio-settembre, pp. 88-96

BESOMI 1969

O. Besomi, *Ricerche intorno alla "Lira" di Giovan Battista Marino*, Padova 1969

BESTA 2010

R. Besta, a cura di, *Musei di Strada Nuova a Genova*, Milano 2010

BESTA 2017

R. Besta, *La "favola antica" di Circe in Sinibaldo Scorza e nel primo Barocco genovese*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 142-145

BESTA, PRIARONE 2019

R. Besta, M. Priarone, *Il dibattito sull'"Ecce Homo" di Palazzo Bianco: storia e fortuna critica di un "ritrovamento" tra vicenda attributiva e ipotesi di provenienza*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di Anna Orlando, Genova 2019, pp. 34-45

BETTINI 2015

M. Bettini, *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Torino 2015

BEYER 2007

J. Beyer, *Castigliones Monotypien. Bilder aus Licht und Dunkelheit*, Berlin 2007

BIANCHI 2015

C. Bianchi, *Il <<Quaderno di appunti>> di Anton Giulio Brignole Sale: vita e cultura a Genova nell'età barocca*, Bologna 2015

BIAVATI 1977

G. Biavati, *Momenti rubensiani nella pittura genovese*, in *Rubens e Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 18 dicembre 1977- 12 febbraio 1978), a cura di G. Biavati, I. M. Botto, G. Doria, G. Fabretti, E. Poleggi, L. Tagliaferro, Genova 1977, pp. 257-274

BIAVATI 1979

G. Biavati, *"Paesaggi con figure": problemi di collaborazione tra paesisti e figuristi*, in *Bollettino dei musei civici genovesi*, 1.1979, 2, pp. 93-123

BIAVATI FRABETTI 1984

G. Biavati Frabetti, *Affreschi inediti di Luca Cambiaso*, in *Bollettino dei musei civici genovesi*, 6.1984, 16/18, pp. 25-51

BIETTI FAVI 1990

M. Bietti Favi, *La pittura nella chiesa di San Marco*, in *La chiesa e il convento di San Marco*, 1990, II, pp. 213-246

BIKKER 1998

J. Bikker, *The Deutz Brothers, Italian Paintings and Michiel Sweerts: New Information from Elisabeth Coymans's "Journael"*, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 26, n. 4 (1998), pp. 277-311

BIORKLUND, BARNARD 1955

G. Biorklund, O. Branard, *Rembrandt's Etchings. True and False*, Stoccolma 1955

BIRKE 1991

V. Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, München 1991

BIRKE, KERTESZ 1992-1997

V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, voll. I-IV, Wien 1992-1997

BIZONI 1606

B. Bizoni, *Europa Milleseicentosei. Diario di viaggio*, 1606 (ed. a cura di A. Banti, Milano-Roma 1942)

BLANC 1870

M. C. Blanc, *Historie des Peintres de toutes les Ecoles*, Parigi 1870

BLANC 2017

A. Blanc, *Sculptor ludens, l'estampe come medium pictorial: Production, enjeux et reception des eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)*, PhD diss., Université de Genève 2017

BLUNT 1937-1938

A. Blunt, *Poussin's Notes on painting*, in *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937-1938, pp. 344-351

BLUNT 1939-1940

A. Blunt, *A Poussin-Castiglione problem*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939-1940, pp. 142-147

BLUNT 1945

A. Blunt, *The Drawings of Giovanni Benedetto Castiglione*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945, pp. 161-174

BLUNT 1950

A. Blunt, *Poussin Studies; V: The Silver Birch Master*, in *The Burlington Magazine*, 92, 1950, pp. 69-73

BLUNT 1954

A. Blunt, ed. by, *The Drawings of G.B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1954

BLUNT 1959

A. Blunt, *Poussin Studies: VIII- A Series of Anchorite Subjects Commissioned by Philip IV from Poussin, Claude and Others*, in *The Burlington Magazine*, 101, 1959, pp. 388-390

BLUNT 1965

A. Blunt, *Poussin and his Roman Patrons*, in *Walter Friedlander zum 90 Geburtstag*, Berlino 1965, pp. 58-75

BLUNT 1966a

A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue*, London 1966

BLUNT 1966b

A. Blunt, *Poussin and Aesopo*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 29, 1966, pp. 436-437

BLUNT 1967

A. Blunt, *Nicolas Poussin*, New York 1967

BLUNT 1971

A. Blunt, *The inventor of the soft-ground etching: Giovanni Benedetto Castiglione*, in *The Burlington magazine*, London, 113.1971, pp. 474-475

BLUNT 1980

A. Blunt, *The Silver Birch Master, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet and others*, in *The Burlington Magazine*, 122, 1980, pp. 577-582

BLUNT 1995

A. Blunt, *Nicolas Poussin*, University of Michigan 1995

BLUNT, COOKE 1960

A. Blunt, L. H. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960

BLUNT, SCHILLING 1971

A. Blunt, E. Schilling, *The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings with a History of the Royal Collection of Drawings*, London 1971

BOBER 2018

J. Bober, *The Artists' Album in Baroque Genoa*, in *LIBRI E ALBUM DI DISEGNI 1550-1800 Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica (Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 30 maggio- 1 giugno 2018)*, a cura di Vita Segreto, Roma 2018, pp. 55-66

BOBER 2020

J. Bober, *The Style of the Baroque in Genoa*, in *A Superb Baroque. Art in Genoa 1600-1750*, exhib. catalogue (Washington, National Gallery of Art, May 3-August 16, 2020; Roma,

Scuderie del Quirinale, October 3, 2020- January 10, 2021- POSTPONED), ed. by J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Princeton 2020, pp. 65-89

#### BOCCARDO 1987

P. Boccardo, *Per la storia della Quadreria di Palazzo Spinola, in Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimensione storica, Quaderno della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*, Genova 1987, pp. 63-87

#### BOCCARDO 1997

P. Boccardo, *Ritratti di collezionisti e committenti*, in *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-13 luglio 1997), a cura di S. J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Milano 1997, pp. 29-58

#### BOCCARDO 2002

P. Boccardo, *Viceré e finanziari: mercato artistico e collezioni tra Madrid e Genova (secoli XVII-XVIII)*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2002, pp. 220-239

#### BOCCARDO 2003

P. Boccardo, *Finanza, collezionismo e diplomazia tra la Spagna e Genova*, in *Arte, diplomazia de la Monarquia Hispanica en el siglo XVII*, a cura di J. J. Colomer, Madrid 2003, pp. 313-333

#### BOCCARDO 2004a

P. Boccardo, *Genova e Rubens. Un pittore fiammingo tra i committenti e i collezionisti di una Repubblica*, in *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 5-11

#### BOCCARDO 2004b

P. Boccardo, *Arazzi rubensiani a Genova. Le <<Storie del console Decio Mure>> “ad istanza delli Genovesi” e le altre serie documentate*, in *L’Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 103-109

#### BOCCARDO 2004c

P. Boccardo, *Tommaso (1595-1679) e Gio. Batta Raggi (1613-1657)*, in *L’Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di Piero Boccardo, Milano 2004, pp. 320-326

#### BOCCARDO 2004d

P. Boccardo, *Gio. Vincenzo Imperiale (1582-1648)*, in *L’Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 279-285

#### BOCCARDO 2004e

P. Boccardo, *Gerolamo (1546-1627) e Gio. Agostino (1582-1621) Balbi*, in *L’Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 163-167

#### BOCCARDO 2004f

P. Boccardo, *Marcantonio Doria*, in *L’Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 261-277

#### BOCCARDO 2006

P. Boccardo, *Da Roma a Madrid, da Madrid a Genova, da Genova a Roma. Vicende della “Conversione di Baulo” del Caravaggio sullo sfondo del mercato internazionale delle opere d’arte nel Seicento, in Capolavori da scoprire. Odescalchi, Pallavicini*, catalogo della mostra



(Roma, Galleria Pallavicini, 1-4 giugno 2006; Palazzo Odescalchi 15-18 giugno 2006), a cura di G. Lepri, Milano 2006

#### BOCCARDO 2007

P. Boccardo, *L'attività di Giovanni Battista Castello il Bergamasco a Genova: un artista e la sua cultura tra Roma e Fontainebleau*, in Luca Cambiaso. *Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, 3 marzo- 8 luglio 2007), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo 2007

#### BOCCARDO 2012

P. Boccardo, a cura di, *I Brignole-Sale prima di Palazzo Rosso. Dimore e dipinti (1573-1662)*, Cinisello Balsamo 2012

#### BOCCARDO 2017

P. Boccardo, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Vite, carriere e mecenatismo di Giovan Carlo e Marcantonio Doria*, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri: Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017- 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano 2017, pp. 43-57

#### BOCCARDO 2018

P. Boccardo, *Antoon van Dyck nelle regge repubblicane di Genova*, in *Van Dyck pittore di corte*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Palatine della Galleria Sabauda, 16 novembre 2018- 17 marzo 2019), a cura di A. M. Bava, M. G. Bernardini, Pisa 2018, pp. 47-53

#### BOCCARDO, MAGNANI 1987

P. Boccardo, L. Magnani, *La committenza*, in *Il palazzo dell'Università di Genova: il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, a cura di F. Lamera, G. Pigafetta, Genova 1987, pp. 47-88

#### BOCCARDO, ORLANDO 2004a

P. Boccardo, A. Orlando, *Dipinti di Rubens a Genova e per Genova*, in *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 23-55

BOCCARDO, ORLANDO 2004b

P. Boccardo, A. Orlando, *I ritratti Raggi*, in *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 327-329

BOCCARDO, PRIARONE 2006

P. Boccardo, M. Priarone, *Domenico Piola (1627-1703). Progetti per le arti*, Milano 2006

BOCCARDO, PRIARONE 2009

P. Boccardo, M. Priarone, *Lazzaro Tavarone. "La vera regola di ben disegnare"*, Milano 2009

BOCCARDO, PRIARONE 2017

P. Boccardo, M. Priarone, *Sinibaldo Scorza (1589-1631). "Avvezzo a maneggiare la penna disegnando"*, Genova 2017

BOGGERO 1990

F. Boggero, *Per la pittura genovese tra Cinque e Seicento: il percorso dell'"eretico" Cesare Corte*, in *Arte Cristiana*, 741, 1990, pp. 417-434

BOGGERO 1999

F. Boggero, *Il cantiere di S. Agostino e l'équipe di Giovanni Andrea Doria*, in *Giovanni Andrea Doria e Loano: la chiesa di Sant'Aostino*, Loano 1999, pp. 64-71

BOGGERO 2004

F. Boggero, *Cesare Corte e la Casa d'Austria*, in *Genova e l'Europa Continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2004, pp. 72-83

BOISCLAIR 1986

M-N. Boisclair, *Gaspard Dughet: sa vie, son oeuvre*, Paris 1986

BONFAIT, BOYER 2000

O. Bonfait, J. C. Boyer, a cura di, *Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, Roma 2000

BONZI 1930

M. Bonzi, *Sinibaldo Scorza pittor d'animali*, in *Genova*, 5 maggio 1930, pp. 325-331

BONZI 1932

M. Bonzi, *Un bel Grechetto ritrovato*, in *Il raccoglitore Ligure*, agosto 1932

BONZI 1964

M. Bonzi, *Sinibaldo Scorza e Antonio Travi*, Genova-Savona 1964

BONZI 1965

M. Bonzi, *Dal Cambiaso a Guidobono*, Genova 1965

BORRONI, ALGERI 1979

F. Borroni, G. Algeri, *Castiglione Giovanni Benedetto detto il Grechetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma 1979, pp. 84-89

BORZELLI 1891

A. Borzelli, *Il Cavalier Marino con gli artisti e la "Galeria"*, Napoli 1891

BORZELLI 1898

A. Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino*, Napoli 1898

BOTTENBERG 2019

L. Bottenberg, *Dalla phantasia all'immaginazione: una Venere ignuda di Fidia nella Galleria di Giovan Battista Marino*, in *Parole all'immaginazione. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di A. Torre, Lucca 2019, pp. 177-186

BOTTO 1977

I. M. Botto, *P. P. Rubens e il volume i "Palazzi di Genova"*, in *Rubens e Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 18 dicembre 1977-12 febbraio 1978), a cura di G. Biavati, I. M. Botto, G. Doria, G. Frabetti, E. Poggi, L. Tagliaferro, Genova 1977, pp. 59-84

BOVERO 1958

A. Bovero, *Castiglione Giovanni Benedetto*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, III, Torino 1958

BOYER, VOLF

J.C. Boyer, I. Volf, *Rome a Paris en 1638: les tableaux du Marechal de Crequy*, in *Revue de L'Art*, 79.1988, pp. 22-41

BRACCESCO 1551

G. Braccesco, *La Espositione di Geber Philosopho di Messer Giovanni Braccesco da Iorci Novi, nella quale si dichiarano molti nobilissimi secreti della natura*, Venezia 1551

BRANCACCIO 2001

G. Brancaccio, <<Nazione genovese>>. *Consoli e colonia nella Napoli moderna*, Napoli 2001

BRANDT 2003

R. Brandt, *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte*, Milano 2003

BREJON DE LAVERGNEE 1980

A. Brejon de Lavergnée, *Simon Vouet à Milan en 1621: une lettre inédite de l'artiste français*, in *Revue de l'Art*, 50, 1980, pp. 58-64

BREJON DE LAVERGNEE 1984

A. Brejon de Lavergnée, *Nouvelles toiles d'Andrea Di Lione. Essai du catalogue*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano 1984, vol. II, pp. 656-680

BREJON DE LAVERGNEE 1992

A. Brejon de Lavergnée, *Exhibition Reviews: Genoa: Genova nell'età barocca*, in *The Burlington Magazine*, 134.1992, p. 622

BRIGANTI 1991

G. Briganti, *I dipinti*, in *Palazzo Ruspoli*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1991, pp. 257-276

BRIGANTI, LAUREATI, TREZZANI 1983

G. Briganti, L. Laureati, L. Trezzani, *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, Bergamo 1983

BRIGNOLE SALE 2006

A. G. Brignole Sale, *Tacito abburattato. Discorsi politici e morali (1643)*, in *Il Buratto e il punto. Concettismo, retorica e pittura fra Genova e Bologna (1629-1652)*, a cura di M. Pieri, D. Varini, Trento 2006

BRIGSTOCKE 1978

H. Brigstocke, ed. by, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1978

BRIGSTOCKE 1980

H. Brigstocke, *Castiglione: two recently discovered paintings and new thoughts on his development*, in *The Burlington magazine*, London, 122.1980, pp. 293-298

BRITTON 1808

J. Britton, *Catalogue Raisonné of the Pictures Belonging to the Most Honourable the Marquis of Stafford in the Gallery of Cleveland House*, London 1808

BROWN, KAGAN 1987

J. Brown, R. L. Kagan, *The Duke of Alcalà: His collection and its evolution*, in *Art Bulletin*, 69, n.2 (1987), pp. 231-255

BROWN, KELCH, VAN THIEL 1991

Brown C., Kelch J., Van Thiel P., *Rembrandt. Il maestro e la sua bottega*, Roma 1991

BROWNE 2008

T. Browne, *Religio Medici*, ed. Milano 2008

BRUGNOLI 1957

M. V. Brugnoli, *Il soggiorno a Roma di B. C.*, in *Bollettino d'arte*, XLII (1957), pp. 255-265

BRUNACCI 1662

G. Brunacci, *Vita di Gio. Francesco Loredano*, Venezia 1662

BRUNELLI 2016

G. Brunelli, *Raggi Ottaviano* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, 2016

BRUNO 2016

G. Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, a cura di Fabrizio Meroi, Milano 2016

BRUNO 2017

G. Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, introduzione e commento di Michele Ciliberto, Milano 2017

BRUNO 2018

G. Bruno, *Gli eroici furori*, introduzione e commento di Nicoletta Tirinnanzi, Milano 2018

BRUSONI 1655

G. Brusoni, *Vita di Ferrante Pallavicino*, Venezia 1655

BRUYN, HAAK, LEVIE, VAN THIEL 1986

J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. Van Thiel, *A Corpus of Rembrandt Paintings, II: 1631-1634*, Dordrecht- Boston- Lancaster 1986

BRUZZO 1938

C. Bruzzo, *Note sulla guerra del 1625*, in *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, LXVII, 1938, pp. 155-210

BURKE 1984

M. B. Burke, *Private Collections of Italian Art in the Seventeenth-century Spain*, PhD dissertation, New York University Institute Fine Arts 1984, 3 voll.

BURKE, CHERRY 1997



M. B. Burke, P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 voll., Los Angeles 1997

BURY 1987

M. Bury, *The Senarega Chapel in San Lorenzo, Genoa; New Document about Barocci and Francavilla*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 31, 2/3 (1987), pp. 327-356

BUSCAROLI 1935

R. Buscafoli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935

BUZZETTA 2011

F. Buzzetta, *Aspetti della magia naturali e della Scientia cabala nel pensiero di Giovanni Pico della Mirandola (1486-1487)*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Palermo 2011

## C

CABANI 2000

M. C. Cabani, *Un canto nel canto: <<le vergogne del cielo>> ("Adone VII 167-228)*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di M. Santagata, A. Stussi, Pisa 2000, pp. 251-270

CABANI 2005

M. C. Cabani, *Le parole del cinghiale ("Adone" XVIII 236-239)*, in *Studi secenteschi*, XLIV.2005, pp. 71-89

CABANI 2010

M. C. Cabani, *E noi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce 2010

CALABI 1923

A. Calabi, *The Monotypes of Gio. Benedetto Castiglione*, in *The Print Collector's Quarterly*, vol. 10

CALABI 1925

A. Calabi, *Castiglione's monotype, a supplement*, in *The Print Collector's Quarterly*, vol. 12

CALABI 1930

A. Calabi, *Castiglione's monotype, a second supplement*, in *The Print Collector's Quarterly*, vol. 17

CALASSO 2006

R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano 2006

CALASSO 2018

R. Calasso, *I geroglifici di Sir Thomas Browne*, Milano 2018

CALASSO 2019

R. Calasso, *Il libro di tutti i libri*, Milano 2019

CALCATERRA 1940

C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1940

CALENNE 2019

L. Calenne, *La rivincita dell'Adone sull'Indice. Su un ciclo pittorico dedicato al poema di Giovan Battista Marino nella Villa Sforza ai Quattro Cantoni*, Roma 2019

CALLERY 1854

J. H. Callery, *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, Torino 1854

CALMANN 1960

G. Calmann, *The Picture of Nobody: an Iconographical Study*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII (1/2). 1960, pp. 60-104

CALVESI 1969

M. Calvesi, *A Noir (Melancolia I)*, in *Storia dell'arte*, 1969, nn. 1-2, pp. 37-96

CALVESI 1989

M. Calvesi, *I nomi di Dio: un'incisione di Rembrandt*, in *Arte e Dossier*, dic. 1989, n. 41, pp. 35-39

CAMPOLI 2004

A. Campoli, *Le "Stregonerie" di Salvator Rosa*, in *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura di Dosso Dossi e Salvator Rosa*, a cura di S. Macioce, Roma 2004, pp. 158-184

CANDILIO, BENEDETTI 2011

D. Candilio, M. Benedetti, a cura di, *I marmi antichi del palazzo Rondinini*, Roma 2011

CANEVARI 1901

F. Canevari, *Lo stile del Marino nell'"Adone"*, Pavia 1901

CANONE 2007

E. Canone, *Una scala per l'al di qua. Giordano Bruno: l'orizzonte filosofico della magia e dell'ermetismo*, in *La magia dell'Europa moderna tra antica sapienza e filosofia naturale*, Atti del convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003), a cura di F. Meroi, E. Scapparone, Firenze 2007, pp. 489-511

CANSELIET 1998

F. C. H. Canseliet, *Due luoghi alchemici. In margine alla Scienza e alla Storia*, Roma 1998

CANTALAMESSA 1913

G. Cantalamessa, *Nuovi acquisti della Galleria Borghese*, in *Bollettino d'arte*, anno VII, 1913, n. IV aprile, pp. 113-115

CANTALAMESSA 1914

G. Cantalamessa, *Cronaca delle Belle Arti*, supplemento a *Bollettino d'Arte*, VII.1914

CAPACCIO 1634

G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli 1634

CAPELLI 2007

S. Capelli, *David padre e figlio: qualche aggiornamento sui pittori Lodovico e Antonio David di Lugano*, in *Arte & storia*, 8.2007/08, 35, pp. 224-233

CAPITELLI 1996

G. Capitelli, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj. Da Tiziano a Velazquez*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arte e Civiltà, 28 settembre- 8 dicembre 1996), Milano 1996, pp. 57-80

CAPITELLI 1998

G. Capitelli, *Note su tre generazioni di ritratti di casa Pamphilj. Da papa Innocenzo X benedicente alle <<belle>> della famiglia*, in *Le virtù e i piaceri in villa. Per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, catalogo della mostra (Roma, 2 ottobre- 6 dicembre 1998), a cura di C. Benocci, Milano 1998, pp. 96-104

#### CAPITELLI 2004

G. Capitelli, <<Connoisseurship>> *al lavoro: la carriera di Nicolò Simonelli (1611-1671)*, in *Quaderni Storici*, 116/ a. XXXIX, n. 2, agosto 2004, pp. 375-401

#### Capodimonte 2007

*Capodimonte. Omaggio a Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 26 ottobre 2007- 20 gennaio 2008), a cura di N. Spinosa, Napoli 2007

#### CAPPELLETTI 2018

F. Cappelletti, *Caravaggio, il ritratto, il cavalieri Marino: qualche riflessione per un nuovo collezionista?*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, a cura di A. Zuccari, Roma 2018, pp. 132-137

#### CARACENI POLEGGI 1970

F. Caraceni Poleggi, *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, vol. 1, Genova 1970, pp. 241-333

#### Caravaggio 2019

*Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019

#### Caravaggio in Piemonte 2010

*Caravaggio in Piemonte. Luce e ombre dal Seicento*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 2 ottobre 2010-30 gennaio 2011), a cura di P. Caretta, D. Magnetti, Torino 2010

#### CARDELLA 1763

L. Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma 1763, vol. VII

#### CARMINATI 2000

C. Carminati, *Tre lettere inedite di Anton Giulio Brignole Sale e alcuni documenti sul Brignole Sale gesuita*, in *Anton Giulio Brignole Sale: un ritratto letterario. Atti del convegno* (Genova, 11-12 aprile 1997), a cura di C. Costantini, Q. Marini, F. Vazzoler, Genova 2000, pp. 163-184

#### CARMINATI 2008

C. Carminati, *Giovan Battista Matino tra inquisizione e censura*, Roma 2008

#### CARMINATI 2008

C. Carminati, *Traduzione, imitazione e modernità: Tasso e Marino visti dal Seicento*, Roma 2020

#### CAROFANO 2014

P. Carofano, *Appunti sull'attività toscana di Giovan Battista Paggi, Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. II. Gli universi particolari. Città e territori dal medioevo all'età moderna*, a cura di P. Maffei, G. M. Varanini, Firenze 2014, pp. 187-198

#### CARPITA 2009

V. Carpita, *L'idea del museo di Francesco Angeloni*, in *Storia dell'arte*, n.s. 22/23, 122/123.2003, pp. 93-118

#### CARUSO 2002

C. Caruso, *Saggio di commento alla "Galeria" di Giovan Battista Marino. 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, in *Aprosiana*, X.2002, pp. 71-89

#### CARUSO 2005

C. Caruso, *Un'ipotesi per "La Strage degli Innocenti" di Nicolas Poussin (Chantilly, Museo Condé)*, in *Aprosiana*, XII.2005, pp. 17-26

#### CARUSO 2021

C. Caruso, *L'ordine de La Galeria*, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 13-28

#### CASPER 2019

A. R. Casper, *Painting as Relic: Giambattista Marino's "Dicerie Sacre" and the Shroud of Turin*, in *Art and Reform in Late Renaissance*, ed. by J. M. Locker, New York-London 2019, pp. 218-292

#### CASTAGNA, MASINI 1929

D. Castagna, M. U. Masini, *Genova, Guida storico-artistica*, Genova 1929

#### CASTELNOVI 1953

G.V. Castelnovi, *I dipinti dell'Oratorio di S. Giacomo della Marina a Genova*, Genova 1953

#### CASTIGLIONE 1656

V. Castiglione, *La Maestà della Regina Svecia Cristina Alessandra ricevuta negli Stati delle Altezze Reali di Savoia l'anno 1656*, Torino 1656

#### Castiglione Lost Genius 2013

*Castiglione Lost Genius: Masterworks on Paper from the Royal Collection*, exhibition catalogue (London, Buckingham Palace, The Queen's Gallery, 1st November 2013- 16th March 2014), ed. by T. Standring, M. Clayton, London 2013

#### Catalogue 1833

*Catalogue des tableaux et statues du Musée de la Ville de Nantes*, Nantes 1833



Catalogue 1834

*Catalogue des tableaux et statues du Musée de la Ville de Nantes, Nantes 1834*

Catalogue 1837

*Catalogue des tableaux et statues du Musée de la Ville de Nantes, Nantes 1837*

Catalogue 1846

*Catalogue des tableaux et statues du Musée de la Ville de Nantes, Nantes 1846*

Catalogue 1854

*Catalogue des tableaux et statues du Musée de la Ville de Nantes, Nantes 1854*

Catalogue 1859

*Catalogue des tableaux et statues du Musée de la Ville de Nantes, Nantes 1859*

Catalogue 1876

*Catalogue des tableaux et statues du Musée de la Ville de Nantes, Nantes 1876*

Catalogue 1903

*Catalogue des peintures, sculptures, pastels, aquarelles, dessins et objets d'art du Musée de la ville de Nantes, Nantes 1903*

Catalogue Raisoné 1775

*Catalogue Raisoné des différents objets de curiosités dans les Sciences et Arts, qui composaient le Cabinet de Feu M.r Mariette, Paris 1775*

CAVAZZINI 1998

*P. Cavazzini, Palazzo Lancellotti ai Coronari: cantiere di Agostino Tassi, Roma 1998*

CAVAZZINI 2002

P. Cavazzini, *Towards a chronology of Agostino Tassi*, in *The Burlington magazine*, 144.20002, pp. 396-408

CAVAZZINI 2008a

P. Cavazzini, *La vita e le opere di Agostino Tassi*, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 19 giugno-21 settembre 2008), a cura di P. Cavazzini, Roma 2008, pp. 23-95

CAVAZZINI 2008b

P. Cavazzini, *La "mala fama" di Agostino Tassi*, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 19 giugno-21 settembre 2008), a cura di P. Cavazzini, Roma 2008, pp. 11-22

CAVAZZINI 2008c

P. Cavazzini, *Oltre la committenza: commerci d'arte a Roma nel primo seicento*, in *Paragone*, n. 705, novembre 2008, pp. 72-92

CAVAZZINI 2008d

P. Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, Pennsylvania 2008

CAVAZZINI 2013

P. Cavazzini, *Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman art market*, in *The Burlington Magazine*, 155-2013, pp. 808-814

CAVAZZINI 2014

P. Cavazzini, *A Painting by Michael Sweerts on the Roman Art Market*, in *Oud-Holland*, Leida 127.2014, pp. 109-115

CAVAZZINI 2015

P. Cavazzini, *Agostino Tassi: paesaggio con venditore di cocomeri; Palazzo Chigi in Ariccia*, Ariccia 2015

CECCHI 2019

P. Cecchi, *Bernardo Strozzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, Roma 2019, *ad vocem*

Cento disegni 1967

*Cento disegni napoletani: secoli XVI-XVIII*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi), a cura di W. Vitzhum, A. M. Petroli, Firenze 1967

CERBONI BAIARDI 1965

G. Cerboni Baiardi, *Storia e struttura della prima lirica mariniana*, in *Studi seicenteschi*, VI.1965, pp. 3-35

CERCHI 1996

P. Cerchi, *La metamorfosi nell'Adone*, Ravenna 1996

CERRAI 2003

M. Cerrai, *A proposito del XVII canto dell'Adone: il poema del Marino e le descrizioni fiorentine delle feste per Maria de' Medici*, in *Studi seicenteschi*, XLIV. 2003, pp. 197-218

CERVINI 2001

F. Cervini, *Una quadreria per un convento: scelti e privilegiati*, in *La Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, a cura di F. Cervini, C. Spantigati, Alessandria 2001, pp. 37-53

Cesare Cremonini 2000

*Cesare Cremonini aspetti del suo pensiero e scritti*, Atti del convegno di Padova (Accademia galileiana di lettere, scienza ed arti 1999), a cura di E. Riondato e A. Poppi, Padova 2000

CHAUMELIN 1876

M. Chaumelin, *Giovanni Benedetto Castiglione*, in *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris 1876

CHESNAU 1657

A. Chesnau, *Orpheus Eucharisticus sive Deus absconditus*, Parigi 1657

CICERCHIA 2009-2010

A. Cicerchia, *Giustizia di antico regime: il Tribunale criminale dell'Auditor Camerae (secc. XVI-XVII)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", A.A. 2009-2010

CIERI VIA 2019

C. Cieri Via, *"Una Baruffa Bellissima": The Massacre of the Innocents: an ancient tragedy in modern times*, in *IKON, Journal of Iconography Studies*, 12 (2019), pp. 125-134

CILIBERTO 2003

P. Ciliberto, *Le raffigurazioni della Melanconia di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto: tradizione e modernità nelle elaborazioni secentesche di una allegoria antica*, in *Studi di storia delle arti*, 10.2000/03(2003), pp. 77-92

CILIBERTO 2004

P. Ciliberto, *Tradizione e interpretazione letteraria, magia ed etica nelle raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 59, XXVII, 2004, pp. 207-214

CILIBERTO 2007

M. Ciliberto, *Giordano Bruno*, Roma 2007

CILIBERTO 2010

P. Ciliberto, *Tradizione ed interpretazione letteraria, magia ed etica nelle raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, III ser., 27.2004(2010), 59, pp. 207-214

CILIENTO 1976

B. Ciliento, *Chiesa di Santa Maria della Cella*, Genova 1976

CILIENTO 1986

B. Ciliento, *Interventi di restauro nelle sale didattiche della Galleria, 25.3-29.6.1986*, in *Quaderno della Galleria nazionale di Palazzo Spinola*, 9, Genova 1986

CINELLI CALVOLI, SANCASSANI 1747

G. Cinelli Calvoli, D. A. Sancassani, *Biblioteca volante di Gio. Cinelli Calvoli continuata dal dottor Dionigi Andrea Sancassani, edizione seconda in miglior forma ridotta e di varie Aggiunte, ed Osservazioni arricchita*, vol. 4, Venezia 1747

COCHIN 1758

C. N. Cochin, *Voyage d'Italie ou Recueil de notes sur les ouvrages de Peinture et de Sculpture, qu'on voit dans le principales villes d'Italie*, Paris 1758

COCHIN 1773

C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, Parigi 1773

COCI 1983

L. Coci, *Bibliografia di Ferrante Pallavicino*, in *Studi Secenteschi*, XXIV.1983, pp. 221-306

COCI 1986

L. Coci, *Ferrante a Venezia: nuovi documenti d'archivio. I*, in *Studi secenteschi*, XXVII.1986, pp. 317-324

COCI 1987

L. Coci, *Ferrante a Venezia: nuovi documenti d'archivio. II*, in *Studi secenteschi*, XXVIII.1987, pp. 295-314

COCI 1988

L. Coci, *Ferrante a Venezia: nuovi documenti d'archivio. III*, in *Studi secenteschi*, XXIX.1988, pp. 253-263

COEN 2010

P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze 2010

COHEN 2003

S. R. Cohen, *Rubens' France. Gender and Personification in the "Maria de' Medici's cycle"*, in *The Art Bulletin*, LXXXV (2003), pp. 490-522

COLA 2018

M. C. Cola, *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassicismo*, Roma 2018

COLANTUONO 2000

A. Colantuono, *Poussin's "Osservazioni sopra la pittura": notes or aphorisms?*, in *Studi seicenteschi*, 41, 2000, pp. 285-309

COLOMBO 2000

C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone* di G. B. Marino, Padova 1967

COLONNA DI STIGLIANO 1895

F. Colonna Di Stigliano, *Inventario dei quadri di casa Colonna fatto da Luca Giordano*, in *Napoli Nobilissima*, IV. 1985

CONISBEE, LEVKOFF, RAND 1991

P. Consibee, M. L. Levkoff, R. Rand, a cura di, *The Ahmonson Gifts: European Masterpiece in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1991

CONSAGRA 1993

F. Consagra, *The De Rossi Family, Print and Publishing Shop: a study in the History of the Print History in the Seventeenth-Century Rome*, PhD thesis, John Hopkins University 1993

CONTINI 1992

R. Contini, *Pisa e i non pisani: un'antologia pittorica*, in *Pittura a Pisa tra manierismo e barocco*, a cura di R. P. Ciardi, R. Contini, G. Papi, Milano 1992, pp. 230-235

COOMARASWAMY 1938

A. K. Coomaraswamy, *The inverted tree*, Bangalore 1938

CORRADINO 1880

C. Corradino, *Il secentismo e l'Adone*, Torino 1880

CORRADINI 2007 M. Corradini, *Adone, il tragico e la tragedia*, in *Studi secenteschi*, XLVIII.2007, pp. 39-87

CORRADINI 2011



M. Corradini, *Marino e Dante, in Il centro e il cerchio. Convegno dantesco (Genova, 30-31 ottobre 2009)*, a cura di E. Cappelletti, *Testo*, 32 (2011), nn. 61-62, pp. 263-268

#### CORRADINI 2012

M. Corradini, *“Adone”: il tragico e la tragedia*, in *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, a cura di M. Corradini, Lecce 2012, pp. 225-277

#### CORRADINI 2014

M. Corradini, *Le “storie” e le “favole” di Agostino Mascardi*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Roma 2014, pp. 41-65

#### CORTESI BOSCO 2017

F. Cortesi Bosco, *Tiepolo ermetico: i capricci*, in *Bergomum*, 109/110 (2015-2016) 2017, pp. 13-88

#### COSTA CALCAGNO 1971

P. Costa Calcagno, *Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, a cura di C. Bozzo Dufour, E. Poleggi, Genova 1971

#### COSTANTINI 1986

C. Costantini, *Corrispondenti genovesi dei Barberini*, in *La storia dei genovesi. Atti del convegno*, Vol. VII, Genova 1986, pp. 189- 206

#### COSTANTINI, MARINI, VAZZOLER 2000

C. Costantini, Q. Marini, F. Vazzoler, *Anton Giulio Brignole Sale: un ritratto letterario. Atti del convegno* (Genova, 11-12 aprile 1997), Genova 2000

#### COSTA RESTAGNO 2004

J. Costa Restagno, *Ottavio Costa (1554-1639) le sue case e i suoi quadri. Ricerche d'archivio*, Bordighera-Albenga 2004

COSTELLO 1950

J. Costello, *The Twelve Pictures "Ordered by Velazquez" and the Trial of Valguarnera* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 13, nn. 3-4, 1950, pp. 237-284

COTTA 1987

I. Cotta, a cura di, P. P. Rubens, *Lettere italiane*, Roma 1987

COTTINO 2000

A. Cottino, *La natura morta in Piemonte tra Seicento e Settecento*, in *Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Colorno, 20 aprile- 25 giugno 2000), a cura di G. Godi, Milano 2000, pp. 26-37

CROLLALANZA 1964

G. Di Crollalanza, *Enciclopedia Araldico-Cavalleresca*, Bologna 1964

CROPPER 1984

E. Cropper, *The ideal of painting: Pietro Testa's Düsseldorf notebook*, Princeton 1984

CROPPER 1992

E. Cropper, *Marino's "La Strage degli Innocenti"*, Poussin, Rubens and Guido Reni, in *Studi secenteschi*, XXXIII.1992, pp. 137-164

CROPPER 2005

E. Cropper, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven and London 2005

CROPPER, DEMPSEY 1996

E. Cropper, C. Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996

CURTI 2003

F. Curti, *Precisazioni documentarie su Tommaso Dovini detto il Caravaggino*, in F. Cappelletti, a cura di, *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Roma 2003, pp. 141-157

CURTI 2009-2010

F. Curti, *Nuovi documenti su palazzo Zuccari: proprietà e ristrutturazioni edilizie dal XVII al XIX secolo*, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009-2010, pp. 329-390

CURZIETTI 2006

J. Curzietti, *Cosimo Fancelli, Giovanni Battista Oddi, Lazzaro Morelli: nuove attribuzioni per tre monumenti funebri nella Roma del Seicento*, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, 6.2006, pp. 153-170.

CURZIETTI 2008a

J. Curzietti, *Sul mecenatismo di Carlo Antonio dal Pozzo: novità su Domenico Guidi, sul sepolcro di Giovanni Stefano Roccatagliata, su Jacopo Antonio e Cosimo Fancelli*, in *Studi di storia dell'arte*, 19.2008, pp. 347-354

CURZIETTI 2008b

J. Curzietti, *Una nuova attribuzione ad Arrigo Giardè e Carlo Malavista. Il monumento funebre di Alfonso Vidaschi in S. Bernardo alle Terme*, in *RoISA*, 9, 2008, pp. 69-78

CURZIETTI 2010

J. Curziotti, *Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Andrea Fucigna e Antonio Raggi: la decorazione scultorea della cappella Gavotti in San Nicola da Tolentino a Roma*, in *Studi di storia dell'arte*, 21.2010(2011), pp. 199-210.

#### CURZIETTI 2011

J. Curziotti, *Giovan Battista Gaulli: la decorazione del SS. Nome di Gesù*, Roma 2011

#### CURZIETTI 2014

J. Curziotti, *Il Cenotafio di Suor Maria Raggi in Santa Maria sopra Minerva: Gian Lorenzo Bernini, Lazzaro Morelli e il mecenatismo di Tommaso e Lorenzo Raggi*, in *Studi di storia dell'arte*, 25.2014, pp. 167-182

#### CUST 1900

L. Cust, *Anthony van Dyck. An Historical Study of his Life and Works*, London 1900

#### CUST 2002

L. Cust, *A description of the Sketch-book by Sir Anthony van Dyck used by him in Italy, 1621-1627 and preserved in the Collection of the Duke of Devonshire, K. G. At Chatsworth*, Londra 2002

## D

#### Da Cambiaso a Magnasco 2020

*Da Cambiaso a Magnasco. Sguardi genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 28 giugno 2020), a cura di A. Orlando e A. Marengo, Genova 2020

#### DA COL 1981

I. Da Col, *Un romanzo del Seicento: la "Stratonica" di Luca Assarino*, Firenze 1981 \_

DAGNINO 1990

A. Dagnino, a cura di, *Regesto*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Genova, giugno-agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 247-254

DALLASTA 1992

F. Dallasta, *Pittura e letteratura. Schedoni, Marino, Testi*, in *Philologica*, 1.1992, pp. 99-112

Da Luca Cambiaso 2007

*Da Luca Cambiaso a Domenico Piola: disegni genovesi dell'Accademia di Venezia*, catalogo della mostra (Genova, 13 aprile-8 luglio 2007) a cura di L. Leoncini, schede di E. Gavazza, L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, Milano 2007

DAMIAN 2013

V. Damian, *Quatre niveaux tableaux génois de Strozzi, Castiglione, Piola et Baciccio. Une selection de tableaux du XVIIe siècle*, Paris 2013

DAMIANI 1893

G. F. Damiani, *Sopra la poesia del Cavalier Marino*, Torino 1893

DAMIANI CABRINI 1997

L. Damiani Cabrini, *La famiglia Carlone e Rovio*, in M. Bartoletti, L. Damiani Cabrini, a cura di, *Carlone di Rovio*, Lugano 1997, pp. 13-58

D'AMICI 2014

E. D'Amici, *Un madrigale di Giovan Battista Marino dedicato al Cavalier d'Arpino*, in *Lazio ieri e oggi*, 50.2014, pp. 599 e 307

D'AMICO, FERRARA, BELLINI 1977

R. D'Amico, S. Ferrara, P. Bellini, *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologna 1977

D'AMICO 1979

F. D'Amico, *Su Tommaso Donini detto il Caravaggino e sul Savonanzi*, in *Bollettino d'Arte*, 3, 1979, pp. 79-86

DANESI SQUARZINA 2001

S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani. Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani, 25 gennaio- 15 maggio 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 17-45

DANESI SQUARZINA 2003a

S. Danesi Squarzina, *La collezione di Cristina di Svezia. Appendice documentaria*, in *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 31 ottobre 2003- 15 gennaio 2004), a cura di U. Cederlof, S. Le Pera Buranelli, Milano 2003, pp. 69-89

DANESI SQUARZINA 2003b

S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino 2003

DAPRA' 2008

B. Daprà, *I ritratti di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa. Tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile- 29 giugno 2008), a cura di Marco Chiarini, Brigitte Daprà, Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon, Wolfgang Prohaska, Aurora Spinosa, Nicola Spinosa e Caterina Volpi, Napoli 2008, pp. 58-65

D'ARCO 1857

C. D'Arco, *Delle Arti e Degli Artefici di Mantova*, 2 voll. Mantova 1857

Da Tintoretto a Rubens 2004

*Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, Teatro del Falcone, 14 luglio- 3 ottobre 2004), a cura di L. Leoncini, Genova 2004

DAVIS 1958

H. Davis, *Epitaphs and the Memory*, in *The Classical Journal*, 53, 1958, pp. 169-176

DAVIS 1991

B. Davis, *Pier Francesco Mola's Autobiographical Caricatures: A Postscript*, in *Master Drawings*, v. XXIX, 1991, pp. 48-51

D'AZEGLIO 1841

R. D'Azeglio, *Regia Galleria Illustrata di Torino*, III, Torino 1841

D'AZEGLIO 1866

R. D'Azeglio, *Indicazione Sommaria dei quadri e dei capi d'arte della R. Pinacoteca di Torino*, Firenze 1866

DE CARIA 1987

D. De Caria, *La disputa sul Grechetto*, in *L'esopo*, 9.1987, 33, pp. 52-59

DE CARO 1972

G. De Caro, *Brignole Sale, Anton Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. XIV, Roma 1972, pp. 277-282

DE CUPIS 2016-2017



F. De Cupis, *Giovanni Battista Casoni tra il vescovo Mauro Promontorio e padre Angelico Aprosio. Due approfondimenti "in parallelo"*, in *Ligures*, 14-15, 2016-2017, pp. 67-84

DE DOMINICI 1742

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, 3 voll., Napoli 1742

DE DONVILLE 1989

G. de Donville, *Le Libertin des origines à 1665: un produit des apologètes*, Paris 1989

DE LALANDE 1788

J. De Lalande, *Voyage en Italie*, VII, Yverdon 1788

DE LA FUENTE PEDERSEN 2017

E. de la Fuente Pedersen, *Salvator Rosa's Democritus and Diogenes in Copenhagen*, in *Persepective*, March 2017, published online

DELFINO 1985

A. Delfino, *Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600 e l'inventario dei beni lasciati dal Lanfranco Massa, con una sua breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di stato di Napoli)*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 4.1985, pp. 89-105

DELLA CORTE 1964

F. Della Corte, *"Et in Arcadia Ego"*, in *Maia: Rivista di letterature classiche*, IV, anno XVI, pp. 350-353

DELLA GIOVANNA 1901

I. Della Giovanna, *Agostino Mascardi e il cardinal Maurizio di Savoia*, in *Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro D'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze 1901, pp. 117-126

DELLA PERGOLA 1955

P. Della Pergola, *La Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1955

DELLA PORTA 1623

G. B. Della Porta, *Della Celeste Fisonomia di Gio. Battista Della Porta Napoletano. Libri sei nei quali ributtata la vanità dell'astrologia giudiziaria, si dà maniera di esattamente conoscere per via delle cause naturali tutto quello, che l'aspetto, la presenza, & le fattezze de gl'huomini possono Fisicamente significare, e promettere. Opera nuova, & piena di dotta curiosità*, Padova 1623

DELLA RIVIERA 1603

C. Della Riviera, *Il Magico Mondo degli Eroi del Sig. Cesare Della Riviera al feliciss. Prencipe Vincenzo Gonzaga Duca Serenissimo di Mantova et Monferrato*, Mantova 1603

DELLEPIANE 1971

A. Dellepiane, *I Maestri della pittura ligure*, Genova 1971

DELLE PIANE 2018

G. M. Delle Piane, *Il Grechetto e l'Ordine costantiniano di San Giorgio a Genova*, Genova 2018

DELOGU 1928

G. Delogu, *G. B. Castiglione detto il Grechetto*, Bologna 1928

DELOGU 1929

G. Delogu, *Pittori genovesi del '600: I: Castiglione, Strozzi*, in *L'arte*, 32.1929, pp. 172-182

DELOGU 1931

G. Delogu, *Pittori minori Liguri, Lombardi e Piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia 1931

DELOGU 1935

G. Delogu, *Pittura italiana del '600 e del '700 nella collezione Haussmann*, in *EMPORIUM*, Dicembre 1935, pp. 327-332

DELOGU 1962

G. Delogu, *La natura morta italiana*, Bergamo 1962

DELOGU 1966

G. Delogu, *L'arte del Seicento e Settecento*, in *Conosci l'Italia*, X, Milano 1966

DE LUCA 1996

F. De Luca, *La Cappella Salviati e gli altari laterali nella chiesa di san marco a Firenze*, in *Altari e committenza*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996, pp. 115-136

DE MALDE 1989

V. De Maldé, *Il mondo in nove forme trasformato (canto VI: il giardino del piacere)*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, University of Toronto 1989, pp. 89-102

DE MARCHI 1987

G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725); stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987

DE MARINIS 1914

M. De Marinis, *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi tempi. Studi e ricerche sulla prima metà del Seicento*, Genova 1914

DE MIRIMONDE 1964

A. P. De Mirimonde, *Les natures mortes à instruments de musique de Peter Boel*, in *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1964, pp. 107-144

DEMPSEY 1972

C. Dempsey, *Castiglione at Philadelphia*, in *The Burlington Magazine*, n. 827, February

DE NILE 2016

T. De Nile, *Ascanius e compagni a Roma. La rappresentazione dei "Bentveughels" nelle opere di Domenicus van Wijnen e nuove notizie su Francis van Bossuit e Bonaventura van Overbeek*, in *Studi di Storia dell'arte*, Perugia 27-2016, pp. 211-224

Dentro Caravaggio 2017

*Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017-28 gennaio 2018), a cura di R. Vodret, Milano 2017

DE SAINT ROMUALD 1622

P. De Saint Romuald, *Ephemerides ou Journal chronologique et historique contenant succinctement les choses plus remarquables qui sont advenues de tour en tour, de mois en mois, et d'an en an, depuis le commencement des siècles jus' à l'année 1661, de celui-ci*, Paris 1662

Description 1768

*Description des beautés de Gênes et de ses environs*, Genova 1768

Description 1773

*Description des beautés de Gênes et de ses environs*, Genova 1773

Description 1781

*Description des beautés de Gênes et de ses environs*, Genova 1781

Description 1788

*Description des beautés de Gênes et de ses environs*, Genova 1788

Descrizione 1818

*Descrizione della città di Genova di un Anonimo del 1818*, ed. a cura di E. e F. Poleggi,  
Genova 1969

Descrizione 1818 (ed. 1969)

*Descrizione della città di Genova da un Anonimo del 1818*, a cura di E. e F. Poleggi, Genova  
1969

DESENFANS 1802

N. Desenfans, *A Descriptive Catalogue of Some Pictures of the Different Schools, Purchased for His Majesty, the Late King of Poland*, 2 voll., London 1802

DE SIMONE 2002

G. De Simone, *L'ultimo Angelico: le Meditationes del cardinal Torquemada e il ciclo perduto nel chiostro di S. Maria sopra Minerva*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 76.2002, pp. 41-87

Dessins Romains du XVII Siècle 1959

*Dessins Romains du XVII siècle: Artistes italiens contemporains de Poussin*, catal. (Paris, Louvre, Cabinet des Dessin, 1959), sous la direction de J. Bean, Paris 1959

DE STEFANO 1940

M. De Stefano, *Banchi e vicende monetarie nel Regno di Napoli 1600-1625*, Livorno 1940

De Véronèse à Casanova 2013

*De Véronèse à Casanova : parcours italien dans les collections de Bretagne*, catal. (Quimper, Musée des beaux-arts, 30 avril- 30 septembre 2013/ Rennes, Musée des beaux-arts, 13 décembre 2013- 2 mars 2014), sous la direction de M. Allano, A. Collange-Perugi, M. Laclotte, C. Saucedo-Villabolos, Lyon 2013

DE VITO 1983

G. De Vito, *Ribera e la "svolta" degli anni trenta*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari*, Milano 1983, pp. 39-55

DE VITO 1985

G. De Vito, *Castiglione's "Penitence of St. Peter"*, in *The Burlington magazine*, 127.1985, 990, pp. 622 e 624

DE VRIES 1998

L. De Vries, *Faust of Paulus*, in *De Kroniek van het Rembrandthuis*, 1998, 1/2, pp. 32-37

DEZAILLER D'ARGENVILLE 1745

A. J. Dezailler d'Argenville, *Abregé De La Vie Des Plus Fameux Peintres*, Parigi 1745

DEZAILLER D'ARGENVILLE 1762

A. J. Dezailler d'Argenville, *Abregé De La Vie Des Plus Fameux Peintres*, Parigi 1762

DIBDIN 1822

T. F. Dibdin, *Aedes Althorpianae*, London 1822

...di bella mano 1997

*...di bella mano. Disegni antichi dalla raccolta Franchi*, catalogo della mostra (Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, 15 febbraio- 3 marzo 1997) a cura di E. Riccomini, Firenze 1997

#### DICKERSON 2012

C. Dickerson, *A path to detente?: Reflection on the Bernini-Rosa feud of 1639*, in *Storia dell'arte*, NS31= 131, 2012, pp. 61-82

#### DI FABIO 1997

C. Di Fabio, *Due generazioni di pittori fiamminghi a Genova (1602-1657) e la bottega di Cornelis de Wael*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-13 luglio 1997), a cura di S. J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Milano 1997, pp. 82-104

#### DI GIAMPAOLO 2000

M. Di Giampaolo, *Un nuovo disegno del Grechetto per la "Visione di San Bernardo di Chiaravalle"*, in *Prospettiva*, 98/99.2000(2001), pp. 204-205

#### DILLON 1990

G. Dillon, *Dall'acquaforte al monotipo*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio- 1 aprile 1990), a cura di G. Dillon, Genova 1990, pp.179-182

#### DIONISOTTI 1984

C. Dionisotti, *La galleria degli uomini illustri*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di F.V. Branca, C. Ossola, irenze 1984, pp. 449-461

#### DI PAOLO 2006

R. Di Paolo, a cura di, *Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli*, Monterotondo 2006



#### DI PENTA 2007

M. Di Penta, *Giovan Battista Spinola: cardinal San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Roma 2007

#### DI PENTA 2010

M. Di Penta, *Due inediti di Andrea De Leone. Nuove riflessioni sul "Poussin- Castiglione-De Leone problem"*, in *Storia dell'arte*, 125/126.2010, pp. 95-109

#### DI PENTA 2011

M. Di Penta, *Andrea De Leone (1610-1685), Pittore e disegnatore tra Roma e Napoli*, tesi di dottorato (Roma, Sapienza, Università di Roma), Roma 2011

#### DI PENTA 2014

M. Di Penta, *Novità sul soggiorno di Andrea De Leone a Roma (1630). Riflessioni sul rapporto con Nicolas Poussin, Pietro Testa, Andrea Sacchi e l'ambiente di Casa dal Pozzo*, in *I pittori del dissenso*, Atti della giornata internazionale di Studi (Roma, Istituto Austriaco, 17 maggio 2013) a cura di S. Albi, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014, pp. 59-79

#### DI PENTA 2016

M. Di Penta, *Andrea De Leone (1610-1685): dipinti e disegni*, Roma 2016

#### Disegni genovesi 1989

*Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe 1989) a cura di M. Newcome-Schleier, Firenze 1989

#### DOGLIO 1986

M. L. Doglio, *Mascardi Agostino*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, Torino 1986, pp. 101-103

Domenico Fetti 1996

*Domenico Fetti: 1588/89-1623*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 15 settembre-15 dicembre 1996 ), a cura di E. A. Safarik, Milano 1996

Domenico Fiasella 1990

*Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Genova, giugno-agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova 1990

DON FERRANTE 1902

Don Ferrante, *La quadreria dei Principi di Avellino*, in *Napoli Nobilissima*, XI.1902

DONATI 2008

P. Donati, *Percorso del Sarzana*, in *Domenico Fiasella 1589-1669*, catalogo della mostra (La Spezia, Palazzo della Fondazione Carispe 2008, Sarzana, Fortezza Firmafede e Museo Diocesano, 2008-2009), a cura di P. Donati, La Spezia 2008, pp. 41-133

DONI GARFAGNINI 1985

M. Doni Grafagnini, <<Dell'Arte storica>> di Agostino Mascardi, in *Critica storica*, 22 (1985), pp. 179-221

DONNET 1897

F. Donnet, *Documenti pour servir a l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audernarde, Anvers, etc., jusqu'a la fin du XVIIe siècle*, in *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, XI, 1897, pp. 67-68

DORIA 1978

G. Doria, *Consideraciones sobre las actividades de un «factor-cambista» genoves al servicio de la corona española*, in *Nobiltà e investimenti a Genova in Età moderna*, Madrid 1978, pp. 189-203

Drawings from New York 1967

*Drawings from New York Collections, Vol. II: The Seventeenth Century in Italy*, exh. cat. (New York, The Metropolitan Museum of Art, Morgan Library & Museum, February 23-April 22, 1967) ed. by Jacob Bean, Felice Stampfle, New York 1967

Drawings from the Robert 1953

*Drawings from the Robert Witt Collection at the Courtauld Institute of Art*, exh. catalogue (London, the Courtauld Institute of Art, 1953), ed. by A. Blunt, London 1953

DUCKERS 1994

A. Duckers, *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994

DURAN 1953

R. M. Duran, *Iconografía española de San Bernardo*, Monasterio de Poblet 1953

DURST 1966

H. Durst, *Alessandro Magnasco*, Zurich 1966

DUVERGER 1976-1978

J. Duverger, *Aantekeningen betreffende de patroniem van P.P. Rubens en de tapijten met des Geschiedenis van Decius Mus*, in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XXIV, 1976-1978, pp. 15-42

**E**

EBERT-SCHIFFERER 2008

S. Ebert-Schifferer, *Il teatro filosofico della vanità: le iconografie di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa. Tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 19 aprile- 29 giugno 2008), a cura di Marco Chiarini, Brigitte Daprà, Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon, Wolfgang Prohaska, Aurora Spinosa, Nicola Spinosa e Caterina Volpi, Napoli 2008, pp. 66-82

#### ELSEA 2004

A. L. Elsea, *Juan de Torquemada's Meditationes in the first cloister of Santa Maria sopra Minerva, Rome: a reconstruction of fifteenth-century devotional experience*, Univ. Diss., Atlanta 2033

#### EMILIANI 2008

A. Emiliani, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, 2 voll., Ancona 2008

#### ENGASS 1968

C. Engass, *The Lives of Annibale & Agostino Carracci by Giovanni Pietro Bellori*, London 1968

#### ENGERAND 1901

F. Engerand, *Inventaire des Tableaux commandés et achetés par La Direction des Batiments du Roi (1709-1792)*, Paris 1901

#### ERBENTRAUT 1989

R. Erbentraut, *Der Genueser Maler Bernardo Castello 1557?-1629*, Düsseldorf 1989

#### Esposizione 1868

*Esposizione Artistico-Archeologico-Industriale, aperta nelle sale dell'Accademia Linguistica la primavera del MDCCCLXVIII*, a cura di M. Staglieno, L. T. Belgrano, Genova 1868

ESPOSITO HAYTER 2007

C. Esposito Hayter, *Il Monotipo. Storia di un'Arte Pittorica*, Milano 2007

Etchings of Giovanni Benedetto Castiglione 1967

*Etchings of Giovanni Benedetto Castiglione*, New York 1967

**F**

FAGIOLO DELL'ARCO 1967

M. E M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini: una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967

FAHY 1991

E. Fahy, *Selected Acquisitions of the European Paintings at the Metropolitan Museum of Art, 1987-1991*, in *The Burlington Magazine*, 133.1991, pp. 801-808

FAINA 2014

M. Faina, *La figura di David nei poemi biblici italiani tra Cinque e Seicento*, in *Cahiers d'Humanisme et Renaissance*, vol. 121, Genève 2014, pp. 363-408

FAIRFAX MURRAY 1912

C. Fairfax Murray, *J. Pierpont Morgan Collection of Drawings by the Old Masters Formed by C. Fairfax Murray*, IV, London 1912

FALETTI 1983

M. Faletti, a cura di, *I grandi maestri dell'incisione nelle raccolte della Pinacoteca Nazionale di Bologna: Durer, Rembrandt, Castiglione Genovese*, Bologna 1983

FALOMIR 2001

M. F. Falomir, *Los Bassano en la Espana del siglo de oro*, Madrid 2001

FARIDA 2014

S. Farida, a cura di, *Genovesi a tavola nell'Ottocento. I Raggi e gli Spinola*, Genova 2014

FARINA 2002

V. Farina, a cura di, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002

FARINA 2002-2003

V. Farina, *Aniello Falcone e il disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, tesi di dottorato (Napoli, Università Federico II), Napoli 2002-2003

FARINA 2004

V. Farina, *Gio. Carlo Doria (1576-1625)*, in *L'età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 189-195

FARINA 2007

V. Farina, *Sulla fortuna napoletana dei "Baccanali" di Tiziano*, in *Paragone*, 58.2007, Ser. III, 71, pp. 11-42

FARINA 2011

V. Farina, *Remarques sur le voyage génois de Simon Vouet. Nouvelles réflexions à propos du "Portait de Giovan Carlo Doria", des remises de la galerie des portraits des poètes et d'une nouvelle chronologie pour la "Crucifixion" du Gesù*, in *Simon Vouet en Italie*, Atti del convegno (Nantes, 6-8 dicembre 2008), Rennes 2011, a cura di O. Bonfait, H. Rousteau-Chambon, pp. 87-115

FARINA 2014

V. Farina, *Andrea De Leone: a recently discovered oriental head and some notes on his relation with Castiglione and Falcone*, Arthur Ramon Art, Barcellona 2014

FASSO' 1924

L. Fassò, *Avventurieri della penna del Seicento*, Firenze 1924

FAVINO 2000

F. Favino, *Sforza Pallavicino editore e "galileista ad un modo"*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 79 (2000), pp. 281-315

FEDERICI 2017

F. Federici, *Il poeta e il collezionista: l'apporto di Ottavio Tronsarelli al trattato "Delle memorie sepolcrali" di Francesco Gualdi*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie nell'Italia Centrale Tra Cinque e Seicento* (Roma e Firenze 2015), a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 229-240

FÉLIBIEN 1696

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2 voll., Paris 1696

FERRARI 1987

O. Ferrari, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in *Storia dell'arte*, LVII, 1987, p. 160

FERRARI, SCAVIZZI 1966

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, 3 voll., Milano 1966



#### FICACCI 2017

L. Ficacci, *La pittura*, in *Bernini*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017. 4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Perugia 2017, pp. 234-247

#### FIORE 2015

C. S. Fiore, "*Inusitata spectatculi*": il paesaggio al tempo di *Salvator Rosa*, *Nicolas Poussin* e *Athanasius Kircher*, in *Storia dell'arte*, 142 (2015), Nuova Serie n. 42, pp. 67-84

#### FIORE 2016

C. S. Fiore, *Athanasius Kircher and Landscape between Antiquity, Science and Art in the Seventeenth century*, in *Czech and slovak journal of humanities*, 3 (2016), pp. 79-95

#### FIORE 2020

C. S. Fiore, *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, Roma 2020

#### FIRPO 1944

L. Firpo, *Traiano Boccalini. Storia malinconica d'uno scrittore lieto*, in *Nuova Antologia*, LXXIX, 1944, n. 1724, pp. 99-106

#### FISCHER 1995

C. Fischer, *Ruinmani*, in *Lommebog 68, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst. Copenhagen* 1995, pp. 4-8

#### FLUDD 1617-1619

R. Fludd, *Utriusque Cosmi historia*, 2 voll., Oppenheim 1617-1619

#### FOCILLON 1930 (ed. 1965)

H. Focillon, *Grandi maestri dell'incisione*, Bologna 1965

FOGLIO 1979

E. Foglio, *Un manoscritto autografo de "La Galeria" di Giovan Battista Marino*, in *Lettere Italiane*, III, 1979, 4, pp. 559-563

FORTI GRAZZINI 1988

N. Forti Grazzini, *Arazzi a Milano. Le serie fiamminghe del Museo della Basilica di Sant'Ambrogio*, Milano 1988

FOSI 2003

I. Fosi, *La presenza fiorentina a Roma tra Cinque e Seicento*, in *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italian in der Frühen Neuzeit*, a cura di D. Buchel, V. Reinhard Köln 2003, pp. 43-62

FOSSALUZZA 2008

G. Fossaluzza, *Ludovico Antonio David da Lugano a Venezia (con un'aggiunta sull'interesse per Correggio)*, in *Arte & storia*, 8.2008, 40, pp. 238-249

FOSSALUZZA 2012

G. Fossaluzza, *Un ritrovamento per Lodovico Antonio David da Lugano: la "Natività" un tempo in San Silvestro a Venezia*, circa 1680, in *Arte lombarda*, N.S. 164/165.2012, 1/2, pp. 167-186

FOUCART-WALTER 2001

E. Foucart-Walter, a cura di, *Pieter Boel (1622-1674): Peintre des Animaux de Louis XIV: Le fondes des études peintes des Gobelins*, Paris 2001

FOUCAULT 2009

D. Foucault, *Storia del libertinaggio e dei libertini*, Roma 2009

Fragonard 1988

*Fragonard*, exhibition catalogue (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, September 24th, 1987- January 4th, 1988; New York, The Metropolitan Museum of Art, February 2nd-May 8th, 1988), ed. By P. Rosenberg, New York 1988

Francesco Angeloni 2006

*Francesco Angeloni nella cultura del Seicento*, Atti del Convegno (Terni, 22 novembre 2006), a cura di P. De Angelis, Arrone 2007

FRANGI, MORANDOTTI 2019

F. Frangi, A. Morandotti, *Milano e Genova Pittrici. Mostre e studi nel Novecento*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. Di Macco e G. Dardanella, Genova 2019, pp. 139-175

FRANGIONI 2012

S. Frangioni, *La provenienza del Cristo spirante. Ipotesi di un percorso*, in *Van Dyck e il Cristo spirante*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Palazzo Reale, 12 aprile- 9 dicembre 2012), a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2012, pp. 42-51

FRARE 2003

P. Frare, *Metamorfosi vs conversione. Il mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento*, in *Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche. Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere*, CXXXVII, 2003, pp. 381-405

FRARE 2010

P. Frare, *“Adone”, il poema del neopaganesimo*, in *Filosofia e critica*, 2-3 (2010), pp. 217-249

FRASCARELLI 2014

D. Frascarelli, *“Omnes eiusdem humus naturae”*: lo sguardo degli animali nella pittura del Seicento, in *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Atti della giornata internazionale di Studi (Roma, Istituto Austriaco, 17 maggio 2013) a cura di S. Albi, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014, pp. 147-160

#### FRASCARELLI 2015

D. Frascarelli, *La “pittura eccentrica”*: aspetti dell’arte a Roma tra rivoluzione scientifica e libertinismo, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo-Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2015, pp. 107-113

#### FRASCARELLI 2016

D. Frascarelli, *L’arte del dissenso: pittura e libertinismi nell’Italia del Seicento*, Torino 2016

#### FRASCARELLI 2020

D. Frascarelli, *Rubens, l’antico e l’Italia dei filosofi*, in *Rubens e la cultura italiana. 1600-1608*, a cura di R. Morselli e C. Paolini, Roma 2020, pp. 199-216

#### FRASCAROLO 2013

V. Frascarolo, *La casa studio di Giovan Battista Paggi nella «contrada di porta nova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell’artista*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Genova 2013, pp. 101-117

#### FRASCAROLO 2017

V. Frascarolo, *Gio. Bapt. Paggius Genuensis F. La Nobilissima scienza della pittura di Giovan Battista Paggi*, in *Venezia Arte*, 26, dicembre 2017, pp. 185-196

#### FRASCAROLO 2018

V. Frascarolo, *Genova "disegnatrice". Considerazioni sugli allievi di Giovan Battista Paggi e l'Accademia di Giovan Carlo Doria*, in *Disegno genovese. Dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*, a cura di V. Frascarolo, D. Sanguineti, Genova 2018, pp. 24-79

FRASCHETTI 1900

S. Frascchetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900

FREDERICKEN, ZERI 1972

B.B. Fredericken, F. Zeri, *Census of Pre-nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972

FUCILLA 1939

J. G. Fucilla, *On the vogue of Tansillo's "Lagrima di San Pietro" in Spain and Portugal*, in *Rinascita*, 2.1939, pp. 73-85

FULCO 1979

G. Fulco, *Il sogno di una "Galeria": nuovi documenti sul Marino collezionista*, in *Antologia di belle arti*, 3.1979, 9/12, pp. 84-99

FULCO 2001

G. Fulco, *La <<meravigliosa>> passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Salerno 2001

FUMAGALLI 1997

E. Fumagalli, *Marino, Lucano e la scuola umanistica*, in *Feconde venir le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona 1997, pp. 332-347

FUMAROLI 1995

M. Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano 1995

#### FUMAROLI 2005

M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano 2005

#### FUSCONI 1980

G. Fusconi, *Revisione degli studi sui disegni genovesi tra Cinquecento e Settecento*, in *Bollettino d'Arte*, 6 ser. 65.1980, aprile-giugno, pp. 57-76

#### FUSCONI 2014

G. Fusconi, *"Spiritosi concetti", "belle invenzioni", génie fécond et poétique". La fortuna critica di Pietro Testa nel Seicento e nel Settecento*, in *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo tra Lucca e Roma*, a cura di G. Fusconi con A. Canevari, Roma 2014, pp. 123-142

## **G**

#### GABRIELE 2014

M. Gabriele, *Demogorgone: il nome e l'immagine*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. Ferracine M. Venier Udine 2014, pp. 45-73

#### GABRIELLI 1935

G. Gabrielli, *Accademie romane. Gli Umoristi*, in *Roma*, 13.1935, pp. 173-184

#### GABRIELLI 1955

A. M. Gabrielli, *Un dipinto ignorato del Castiglione*, in *Commentari*, 6.1955, pp. 261-266

#### GABRIELLI 1959

N. Gabrielli, *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1959

GABRIELLI 1965

N. Gabrielli, *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1965

GABRIELLI 1971

N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971

GABRIELLI 2013

E. Gabrielli, *Le lacrime di Pietro*, Perugia 2013

GAJA 2020

F. R. Gaja, *La nazione genovese a Napoli nel Seicento. Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*. Atti del convegno di studi (Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018), a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione, L. Stagno, Milano 2020, pp. 145-157

GALASSI 1992

M. C. Galassi, *Documenti figurativi per un soggiorno romano di Bernardo Strozzi*, in *Bollettino dei Music Civici Genovesi*, 40-42, 1992, pp. 45-60

GALASSI 1998

M. C. Galassi, *La produzione "seriale" nella bottega di Giovanni Bellini: indagini sulle due Madonne del Museo del Castelvevchio*, in *Verona illustrata*, 11, 1998, pp. 3-11

GALASSI 1999

M. C. Galassi, *Paggi, Giovan Battista*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999, p. 401-403



#### GALASSI 2000

M. C. Galassi, *La Strage degli Innocenti di Giovan Battista Paggi per Gio. Carlo Doria: un abbozzo inedito e qualche ipotesi per una "nobile gara"*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Giovanni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, L. De Fanti, F. Varallo, Milano 2000, pp. 369-377

#### GALASSI 2019

M. C. Galassi, *"Vale più una figura buona che cinquanta cattive". Indagini sulla professione del pittore a Genova nel primo Seicento*, Genova 2019

#### GALASSI, PRIARONE 2014

M. C. Galassi, M. Priarone, a cura di, *L'underdrawing del disegno genovese. Dentro la genesi dell'opera grafica attraverso l'esame dell'infrarosso*, Genova 2014

#### GALASSO 1965

G. Galasso, *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino 1965

#### Galeazzo Alessi 1975

*Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento. Atti del Convegno di studi (Genova, 16-20 aprile 1974)*, a cura di W. Lotz, Genova 1975

#### GALILEI 1864

G. Galilei, *Il Saggiatore*, Firenze 1864

#### GALLI 1927

R. Galli, *I Tesori d'arte di un pittore del Seicento (Carlo Maratta)*, in *L'Archiginnasio*, 22.1927, pp. 231-239

GALLI 2007

M. Galli, *Fonti per il Grechetto e Nicolas Poussin: osservazioni su alcune pagine erudite d'Agostino Mascardi*, in *Aprosiana*, n.s., 14, (2006) 2007, pp. 41-53

GALLO 1992

M. Gallo, *Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni*, in *Storia dell'arte*, 76 (1992), pp. 296-345

GALLO 2013a

M. Gallo, *Il rinnegamento, il pentimento, le lacrime e la penitenza di Pietro*, in *Il cammino di Pietro*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 7 febbraio- 1 maggio 2013), a cura di A. Geretti, Milano 2013, pp. 135-155

GALLO 2013b

M. Gallo, *Piedi nudi sulla pietra: Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di San Pietro*, Roma 2013

GALLO TOMASINELLI 1973

R. Gallo Tomasinelli, *Anton Giulio Brignole Sale e l'Accademia degli Addormentati*, in *La Berio*, XIII, 1973, pp. 65-74

GALLO TOMASINELLI 1974

R. Gallo Tomasinelli, *Il passaggio a Genova del Cardinale Infante Ferdinando d'Austria*, in *La Berio*, XXX-1990, 1, pp. 3-21

GARIN 1961

E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze 1961

GARIN 1978

E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Torino 1978

GARLICK 1974-1976

K. J. Garlick, *A catalogue of Pictures at Althorp*, in *Walpole Society*, vol. 45

GATTIGLIA, MARENGO, ORLANDO 2019

F. Gattiglia, A. Marengo, A. Orlando, *Regesto della vita di Bernardo Strozzi nato Pizzorno*, in *Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019- 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova 2019, pp. 372-386

GAUNA 2012

C. Gauna, *I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le "edizioni" di stampe a Venezia: tra tecnica e stile*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 36, 2012, pp. 189-234

GAUNA 2017

C. Gauna, *Pierre-Jean Mariette e le <<connoissances multipliées>>. Classificazioni, gerarchie, valori*, in C. Gauna, a cura di, *La sfida delle stampe. Parigi Torino 1650-1906*, Torino 2017, pp. 7-32

GAVAZZA 1976

E. Gavazza, *Chiesa di San Luca*, Genova 1976

GAVAZZA 1985

E. Gavazza, *Giovanni Benedetto Castiglione e Genova (1640-1650)*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova*, Cinisello Balsamo 1985, pp. 62-70

GAVAZZA 1990a

E. Gavazza, *Per una storia della fortuna critica*, in E. Gavazza, L. Magnani, F. Lamera, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 9-18

GAVAZZA 1990b

E. Gavazza, *Protagonisti e comprimari. Acquisizioni e interferenze culturali*, in E. Gavazza, L. Magnani, F. Lamera, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 19-170

GAVAZZA 1990c

E. Gavazza, *Giovanni Benedetto Castiglione e Genova (1640-1650)*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio- 1 aprile 1990), a cura di G. Dillon, Genova 1990, pp. 35-38

GAVAZZA 2004

E. Gavazza, *La committenza dell'affresco nelle dimore genovesi*, in *L'età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 86-101

GAVAZZA, MAGNANI, LAMERA 1990

E. Gavazza, L. Magnani, F. Lamera, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990

GAVAZZA, ROTONDI TERMINIELLO 1992

E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, *Introduzione*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio-26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna 1992, pp. 12-13

GAUCHAT 1935

P. Gauchat, *Hierarchia Cattolica Medii Aevi sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalum, Ecclesiarum Antistutum Series*, IV, Regensberg 1935

GELLI 1549

G. Gelli, *La Circe*, Firenze 1549

GELLI 1878

G. Gelli, *La Circe. Capricci del bottaio. La sporta e Lo errore*, Milano 1878

Genoa: Drawings and Prints 1996

*Genoa: Drawings and Prints 1530-1800*, exhib. cat. (New York, Metropolitan Museum of Art, April 23-July 10 1996), ed. by C. Bambach, N. M. Orenstein, New York 1996

Genoese Baroque Drawings 1972

*Genoese Baroque Drawings*, exhibit. catalogue (University Art Gallery, State University of New York Binghamton, 1-31 ottobre 1972; Worcester Art Museum, 8 novembre- 10 dicembre 1972), ed. by M. Newcome-Schleier, Binghamton-Worcester 1972

Genova 1992

*Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio- 26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna 1992

Genova pittrice 2020

*Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020

GENSINI 2003

S. Gensini, "L'entrata degli animali nell'arca" di Gio Benedetto Castiglione, il "Grechetto", in *La Casana*, 45.2003(2004), 4, pp. 58-63

GERSON 1942

H. Gerson, *Ausbreitung der Holländischen Malerei*, Haarlem 1942

GHILINI 1647

G. Ghilini, *Teatro d'uomini letterati*, Venezia 1647

GIAMBONINI 1988

F. Giambonini, Cinque lettere ignote del Marino, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova 1988, pp. 307-330

Gian Lorenzo 1999

*Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 24 marzo- 31 maggio 1999), a cura di M. G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1999

GIBLET 1671

H. Giblet, *Lettere del Signor Gio. Francesco Loredano raccolte da Henrico Giblet*, Milano 1671

GIGLI 1958

G. Gigli, *Diario romano (1608-1670)*, a cura di G. Ricciotti, Roma 1958

GINZBERG 1995-1997

L. Ginzberg, *Le leggende degli ebrei*, Voll. 1-2, Milano 1995-1997

GIOMETTI, LORIZZO 2019

C. Giometti, L. Lorizzo, *"Per diletto e per profitto". I Rondinini. Le arti e l'Europa*, Milano 2019

GIORELLO 2013

G. Giorello, a cura di, *Giordano Bruno. Il mito di Atteone*, Milano 2013

Giovanni Benedetto Castiglione 1971

*Giovanni Benedetto Castiglione: Master Draughtsman of the Italian Baroque*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 17 settembre- 28 novembre 1971), ed. by Ann Percy, Philadelphia 1971

Giovanni Benedetto Castiglione 2016

*Giovanni Benedetto Castiglione. Le Grandi teste all'Orientale. Un dono di Anna De Floriani*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 24 novembre 2016- 23 aprile 2017), a cura di G. Algeri, G. Zanelli, Genova 2016

GIROTTO 2010

C. A. Girotto, *Materiali lucchesi per Anton Giulio Brignole Sale gesuita*, in *Studi seicenteschi*, 51, 2010, pp. 259-289

GIULIANO 2016

M. Giuliano, *I geroglifici e la croce: Athanasius Kircher tra Egitto e Roma*, Pisa 2016

GIUNTOLI 2014

F. Giuntoli, *La storia di Giacobbe*, Cuneo 2014

GIXON 1997

B. L. Glixon, *New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi*, in *The Musical Quarterly*, 81 (1997), 311-335

GIXON 1999

B. L. Glixon, *More on the Life and Death of Barbara Strozzi*, in *The Musical Quarterly*, 83 (1999), 134-141

*Gli animali* 2019



*Gli animali nell'arte dal Rinascimento a Ceruti*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 19 gennaio-9 giugno 2019), a cura di D. Dotti, Milano 2019

GOLDNER 1988

G. R. Goldner, *The J. Paul Getty Museum. Catalogue of the Collections. European Drawings*, I, Malibu 1988

GONZALES 2014

R. Gonzàles, *Italian Masterpiece. From Spain's Royal Court*, Madrid 2014

GORI GANDELLINI, DE ANGELIS 1808-1816

G. Gori Gandellini, L. De Angelis, *Notizie storiche degli intagliatori raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre maestro L. De Angelis*, Siena 1808-1816

GOZZANO 2018

N. Gozzano, *Trame commerciali e artistiche: il ruolo dei mercanti fiamminghi nella diffusione dell'arte in Italia nel Seicento*, in *Rubens, Van Dyck, Ribera: la collezione di un principe*, a cura di A. E. Denunzio, G. Porzio, R. Ruotolo, Milano 2018, pp. 25-31

GOZZI 2011

F. Gozzi, *L'Arcadia, la morte e l'albero della vita. Il memento mori in Guercino*, in *Guercino 1591-1666. Capolavori da Cento e da Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 16 dicembre 2011- 29 aprile 2012), a cura di R. Vodret, F. Gozzi, Firenze 2011, pp. 51-63

GRASSI 1973

L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, II, *L'età moderna: il Seicento*, Roma 1973

GRASSI 1984

L. Grassi, *Gian Lorenzo Bernini e Fréart de Chantelou, Salvator Rosa e Nicolò Simonelli: due accademie e una caricatura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, vol. II, Milano 1984, pp. 630-639

#### GRASSO 2017

C. Grasso, *Sinibaldo Scorza incisore*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 204-209

#### GRAUTOFF 1914

O. Grautoff, *Nicolas Poussin: Sein werk und sein leben*, 2 voll., Monaco di Baviera 1914

#### GRAZIOSI 2000

E. Graziosi, *Cesura per il secolo dei genovesi: Anton Giulio Brignole Sale*, in *Studi seicenteschi*, 41, 2000, pp. 27-87

#### GREGORI 2010

M. Gregori, *Ecce Homo*, in *Caravaggio in Piemonte. Luce e ombre dal Seicento*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 2 ottobre 2010-30 gennaio 2011), a cura di P. Caretta, D. Magnetti, Torino 2010, pp. 28-42

#### GRELLE IUSCO 1996

A. Grelle Iusco, a cura di, *Indice delle stampe de' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, Roma 1996

#### GRISERI 1959

A. Griseri, *Appunti genovesi*, in *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his 80th birthday*, 1959, ed. by P. A. Underwood, W. Suida, pp. 312-324

GRISERI 1986

A. Griseri, *La natura morta in Piemonte*, in *La Natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, Milano 1989, vol. 1, pp. 146-195

GRISERI, COTTINO 1989

A. Griseri, A. Cottino, *La natura morta in Liguria*, in, a cura di, *La natura morta italiana*, a cura di C. Priovano, F. Zeri, F. Porzio, Milano 1989, I, pp. 100-145

GROSSO 1909

O. Grosso, *Gallerie di Palazzo Bianco- Palazzo Rosso*, Genova 1909

GROSSO 1910

O. Grosso, *Catalogo descrittivo ed illustrato dei quadri antichi e moderni delle Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso*, Genova 1910

GROSSO 1912

O. Grosso, *Catalogo delle Gallerie di Palazzo Rosso e Bianco*, Milano 1912

GROSSO 1922-23

O. Grosso, A. M. Vassallo e le pitture di animali a Genova nel 1600, in *Dedalo*, III (1922-23), pp. 502 e ss.

GROSSO 1932

O. Grosso, a cura di, *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso, della Pinacoteca di Palazzo Bianco e delle Collezioni di Palazzo Comunale*, Genova 1932

GROSSO 1934

O. Grosso, *Cronache genovesi*, in *Emporium*, 79.1934, pp. 240-244

GUALANDI 1840

M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna 1840

GUALDO PRIORATO 1658

G. Gualdo Priorato, *Scena d'huomeni illustri d'Europa del Co. Galeazzo Gualdo Priorato, conosciuti da lui Singolari per Nascita, per Virtù e per Fortuna*, Augusta 1658

GUALDO PRIORATO 1659

G. Gualdo Priorato, *Scena d'huomini illustri d'Italia del Co. Galeazzo Gualdo Priorato, conosciuti da lui singolari per Nascita, per Virtù e per Fortuna al Serenissimo Principe Giovanni Pesari Doge di Venezia*, Venezia 1659

GUARDIANI 1988a

F. Guardiani, *L'idea dell'immagine nella Galeria di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del Convegno di (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze 1988, II, pp. 647-54

GUARDIANI 1988b

F. Guardiani, *La meravigliosa retorica dell'"Adone"*, Firenze 1988

GUARDIANI 1989

F. Guardiani, a cura di, *Lectura Marini*, Toronto 1989

GUARINO, MASINI 2006

S. Guarino, P. Masini, a cura di, *Pinacoteca Capitolina- catalogo generale*, Milano 2006

GUENON 1990

R. Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, Torino 1990

### Guercino 2011

*Guercino 1591-1666. Capolavori da Cento e da Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 16 dicembre 2011- 29 aprile 2012), a cura di R. Vodret, F. Gozzi, Firenze 2011

### GUERCIO 2003

V. Guercio, *Sur la poésie érotique de Giovan Battista Marino*, in *Versants*, 43.2003, pp. 187-228

### GUERRIERI BORSOI 2017

M. B. Guerrieri Borsoi, *Appunti sul pittore Giovan Battista Greppi, "homo bizzarretto" e artista sfortunato*, in *Latium*, nn. 32-33, 2015-2016 (2017), pp. 1-16

### GUGLIELMINETTI 1964

M. Guglielminetti, *L'"Adone" poema dell'arte*, in *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, a cura di M. Guglielminetti, Messina-Firenze 1964, pp. 107-141

### GUGLIELMINETTI 2004

M. Guglielminetti, *Sulla <<reciproca scambievolezza che lega insieme i principi ed i poeti>>, ovvero le dedicatorie del Marino*, in *I margini del libro*, Atti del convegno internazionale di studio (Basilea, 21-23 novembre 2002), a cura di M. A. Terzaroli, Roma-Padova 2004, pp. 185-204

## **H**

### Hand-list 1956

*Hand-list of the Drawings in the Witt Collection*, Courtauld Institute of Art, London 1956

### HASKELL 1966

F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966

HASKELL 2000

F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Torino 2000

HATTORI 1998

C. Hattori, *A la recherche des Dessins de Pierre Crozat*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1997 (1998), pp. 179-208

HAUTECOEUR 1926

L. Hautecoeur, *Catalogue des Peintures exposées dans les galeries*, 2 voll., Paris 1926

HEIMBURGER 1994

M. Heimburger, *Il Grechetto Giovane: Nuove Proposte*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Milano 1994, pp. 203-07.

HEINECKEN 1771

C. H. Von Heinecken, *Idée générale d'une collection d'estampes*, Leipzig-Wien 1771

HEINECKEN 1789

C. H. Von Heinecken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, vol. 3, Leipzig 1789

HEINEN 2013

U. Heinen, *Concettismo und Bild-Erleben bei Marino und Rubens. Eine medienhistorische Analyse*, in *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis "Galeria"*, ed. by R. Stillers and C. Kruse, Wiesbaden 2013, pp. 349-398

HELD 1980

J. S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens- A Critical Catalogue*, 2 voll., Princeton 1980

HELLMAN 1915

G. S. Hellman, *Original Drawings by the Old Masters- the Collection formed by Joseph Green Cogswell, 1768-1871*, New York 1915

HENDRIX 2017

H. Hendrix, *Il sodalizio romano dei Bentveughels e la tradizione accademica fra Italia e Paesi Bassi*, in *Intrecci virtuosi*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 241-253

HERDING 1970

K. Herding, *Pierre Puget. Das bildnerische Werk*, Berlin 1970

High Ideals 1993

*High Ideals and Aspirations: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1933-1993* (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art), ed. by M. Churchmann, S. Erbes, Kansas City 1993

HIND 2002

C. Hind, *“Palazzi di Genova, disegnati e intagliati”: un collezionista inglese e i disegni per Palazzi di Genova di Rubens*, in *Genova una città di Palazzi*, a cura di E. Poleggi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 184-185

HINTERDING 2008

E. Hinterding, *Rembrandt Etchings from Frits Lugt Collection*, Bussum 2008

HIRSCHFELDER 2001



D. Hirschfelder, *Portrait or Character Head? The term "tronie" and its meaning in the Seventeenth Century*, in *The Mystery of the Young Rembrandt*, exhib. cat. (Staatliche Museen Kassel, November 3, 2001-January 27, 2002; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam, February 20- May 26, 2002) ed. by E. van de Wetering, B. Schackenburg, Isenburg 2001, pp. 82-91

HOFF 1970-71

U. Hoff, *Tobit burying the dead: a newly acquired drawing by G. B. Castiglione (1611?-1665?)*, in *Art bulletin of Victoria*, 1970/71, pp. 19-20

HOLLSTEIN 1949

F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam 1949

HOOGWERF 1911

G. J. Hoogewerf, *Nadere gegevens over Michiel Sweerts*, in *Oud-Holland*, 1911, vol. 29.3, pp. 134-138

HULTS 2005

L. C. Hults, *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe*, Philadelphia 2005

**I**

*I bassifondi del Barocco 2014*

*I bassifondi del Barocco: la Roma del vizio e della miseria*. catalogo della mostra (Accademia di Francia a Roma, Villa Medici-Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris, 6 ottobre 2014- 17 gennaio 2015), a cura di F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano 2014

*I David 2004*

*I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 17 settembre- 28 novembre 2004), a cura di A. Spiriti, S. Capelli, Milano 2004

*I filosofi antichi 2018*

*I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, a cura di S. Albi, F. Lofano, Roma 2018

*I fiori del barocco 2006*

*I fiori del barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, 25 marzo-25 giugno 2006), a cura di A. Orlando, Genova 2006

*Il Caravaggio 2006*

*Il Caravaggio Odescalchi. Le due versioni della "Conversione di San Paolo a confronto"*, catalogo della mostra (Roma, Santa Maria del Popolo, 10-27 novembre 2006), a cura di R. Vodret, Milano 2006

*Il Cinquecento 2017*

*Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2019- 21 gennaio 2018), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2017

*Il Genio 1990*

*Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio- 1 aprile 1990), a cura di G. Dillon, Genova 1990

*Immagini 1996*

*Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, catalogo della mostra (Lecce, 7 dicembre 1996- 31 marzo 1997), a cura di C. Cieri Via, Venezia 1996

INCISA DELLA ROCCHETTA 1979

G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979

INFELISE 2015

M. Infelise, *I padroni dei libri: il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Bari 2015

INSOLERA 1996

M. Insolera, *La trasmutazione dell'uomo in Cristo. Nella mistica, nella cabala e nell'alchimia*, Roma 1996

*Inventaire des tableaux 1709-1792*

*Inventaire des tableaux, commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi, 1709-1792*

IOVINE 2014

M. F. Iovine, *Gli Argonauti a Roma. Alchimia, ermetismo e storia inedita del Seicento nei "Dialoghi Eruditi" di Giuseppe Giusto Guaccimanni*, Roma 2014

*I pittori del dissenso 2014*

*I pittori del dissenso*, Atti della giornata internazionale di Studi (Roma, Istituto Austriaco, 17 maggio 2013) a cura di S. Albl, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014

*I Raggi c.d.s*

*I Raggi tra Genova e Roma. Committenza e collezionismo*, a cura di A. Marengo, A. Orlando, in preparazione

ISARLO 1935

G. Isarlo, *Les précaravagistes*, in *L'Art et les Artistes*, n.s., XXX, 157, 1935, pp. 259-260

ISARLO 1955

G. Isarlo, *Les peintre de la réalité au seizième siècle*, in *Connaissance des Arts*, 33, 1955, pp. 38-43

*I segreti di un collezionista 2000*

*I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 29 settembre- 26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma 2000

ISRAEL 2005

G. Israel, *La Kabbalah. Il senso nascosto delle Sacre Scritture*, Bologna 2005

*Italiaan tekeningen 1970*

*Italiaan tekeningen*, I, Amsterdam 1970

*Italian Baroque 1980*

*Italian Baroque Paintings from New York Collections*, exhibit. cat. (Princeton University Art Museum, April 27th-September 27th 1980), ed. by J. Spike, Princeton 1980

*Italian Paintings 1992*

*Italian Paintings of the Seventeenth- and Eighteenth-century*, ed. by D. De Grazia, E. Gaberson, Washington 1992

*Italienische Zeichnungen 1967*

*Italienische Zeichnungen 15.-18. Jahrhundert*, exhib. cat. (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, May 4- August 6, 1967), by A. Schmitt, Munich 1967

IVANOFF 1957

N. Ivanoff, *Stile e maniera*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 1, 1957, pp. 109-163

IVANOFF 1964

N. Ivanoff, *La parola "idea" nelle "Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura"*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, a cura di L. Anceschi, pres. di S. Bottari, Messina-Firenze 1964, pp. 91-99

**J**

Jacob 2001

*Jacob. Commentaire à plusieurs voix de- Ein mehrstimmiger Commenter zu- A Plural Commentary of- Gen. 25-36. Mélanges offerts à Albert de Pury*, a cura di J. D. Macchi, T. Romer, Genève 2001

JACOBSEN 1896

E. Jacobsen, *Le Gallerie Brignole Sale De Ferrari in Genova*, in *Archivio Storico dell'Arte*, II, 2.1896, pp. 88-129

JACOBSEN 1897

E. Jacobsen, *La R. Pinacoteca di Torino*, in *Archivio Storico dell'Arte*, s. 2, III, fascicolo II

JAFFE' 1983

M. Jaffé, *The Aeneas Cartoons at Cardiff: not Boeports, Rubens*, in *The Burlington Magazine*, 125, n. 965, August 1983, pp. 480-487

JAFFE' 1989

M. Jaffé, *Rubens. L'opera completa*, Milano 1989

JAFFE' 1992

M. Jaffé, *Sammler in Genua: der Eiflub Flämischer Besucher*, in *Kunst in der Republik Genua 1528-1825*, catalogo della mostra (Frankfurt-Main, 5 settembre-8 novembre 1992), a cura di M. Newcome-Schleier, Frankfurt-Main 1992, pp. 24-31

JAFFE' 2001

M. Jaffé, *New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook*, in *The Burlington Magazine*, 143, 2001, pp. 614-624

JAFFE' 2016

D. Jaffé, *Rubens e l'Italia*, in *Rubens e la nascita del Barocco*, catalogo della mostra (Milano, 26 ottobre 2016- 26 febbraio 2017), a cura di A. Lo Bianco, Venezia 2016, pp. 59-70

JAFFE', CANNOR-BROOKES 1986

M. Jaffé, P. Cannor-Brookes, *...sono disegni coloriti di Rubens*, in *The Burlington magazine*, 128, 1004, november 1986, pp. 780-785

JANSEN, SUTTON 2002

G. Jansen, P. C. Sutton, *Michael Sweerts (1618-1664)*, Amsterdam 2002

JEUTTER 2004

E. Jeutter, *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione Genua 1609-1664 Mantua: Eine Untersuchung zu Seinem Stil und Seinen Nachwirkungen im 17. Un 18. Jahrhundert*, Weimar 2004

JOACHIM 1980

H. Joachim, *Italian Drawings of the 18th and 19th Centuries and Spanish Drawings of the 17th Through 19th Centuries*, Chicago, 1980

Jusepe de Ribera 1992

*Jusepe de Ribera 1591-1652*, exhib. cat. (New York, The Metropolitan Museum of Art, September 18- November 29, 1992), ed. by A. E. Perez Sanchez, N. Spinosa, New York 1992

## K

KEAZOR 2008

H. Keazor, *Poussin*, Colonia 2008

KERENYI 2010

K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 2010

KIRCHER 1652-1654

A. Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 3 voll., Roma 1652-1654

KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1964

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy- Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson 1964

KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la Melanconia*, Torino 1983

KLOSSOWSKI 2018

P. Klossowski, *Il Bagno di Diana*, Milano 2018



KONECNY 1994

L. Konecny, *An Unexpected Source for Jusepe de Ribera*, in *Source. Notes in the Art History*, 2 (1994), pp. 21-24

KRISTELLER 1912

P. Kristeller, *Castiglione, Giovanni Benedetto*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler*, VI vol., Leipzig 1912

KULTZEN 1996

R. Kultzen, *Michael Sweerts. Brussels 1618- Goa 1664*, Davaco 1996

*Kunst in der Republik Genua 1992*

*Kunst in der Republik Genua 1528-1825*, catalogo della mostra (Frankfurt-Main, 5 settembre-8 novembre 1992), a cura di M. Newcome-Schleier, Frankfurt-Main 1992

**L**

*La bella Italia 2011*

*La bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, Scuderie Juarriane, 17 marzo- 11 settembre 2011 e Firenze, Palazzo Pitti, 11 ottobre 2011- 12 febbraio 2012), a cura di A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011

LABO' 1921

M. Labò, *Il Palazzo Reale*, Genova 1921

LABO' 1924

M. Labò, *L'Oratorio di San Giacomo della Marina a Genova*, in *Emporium*, 1924, LIX, n. 353, pp. 325-328

La dama genovese 2020

*La dama genovese con l'orecchino di perle. I Serra e le rotte del collezionismo tra Fiandre, Italia e Spagna*, a cura di A. Orlando, Genova 2020

LAERZIO 2005

D. Laerzio, *Vite e dottrine dei celebri filosofi*, ed. a cura di C. Reali, Milano 2005

La fortuna dei Baccanali 2019

*La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, a cura di S. Albl, S. Ebert-Schiffner Roma 2019

LAFRANCONI 1998

M. Lafranconi, *Antonio Tronsarelli: a Roman collector of the late sixteenth century; documents from the history of collecting; 26; published with the assistance from the Provenance Index of the Getty Information Institute*, in *The Burlington magazine*, 140.1998, pp. 537-550

LAFRANCONI 2003

M. Lafranconi, *A Roman collector of the late sixteenth century: Antonio Tronsarelli*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, ed. by C. Baker, C. Elam, G. Warwick Aldershot, Ashgate 2003, pp. 55-78

La Lupa 2008

*La Lupa e la Sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 11 luglio- 9 novembre 2008), a cura di E. Lo Sardo, Roma 2008

#### LAMERA 1981-1982

F. Lamera, *La strage degli innocenti tra Cinque e Seicento: elementi per una lettura monografica e compositiva*, in *Studi di storia delle arti*, IV.1981-1982, pp. 87-94

#### LAMERA 1985

F. Lamera, *La datazione di opere di G.B. Castiglione fino al 1651: appendice bibliografica*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova*, Cinisello Balsamo 1985, pp. 71-74

#### LAMERA 1990a

F. Lamera, *Opere di Gio. Benedetto Castiglione nelle collezioni genovesi del XVII e del XVIII secolo*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio- 1 aprile 1990), a cura di G. Dillon, Genova 1990, pp. 29-34

#### LAMERA 1990b

F. Lamera, *Biografie*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 399-436

#### LAMERA 1990c

F. Lamera, *Miti, allegorie tematiche letterarie per la committenza privata*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 171-246

#### LAMMERTSE, VERGARA 2018

F. Lammertse, A. Vergara, *Rubens Presents... The Origin and Formulation of the Painted Sketch*, in *Rubens. Painter of sketches*, exhibition catalogue (Madrid, 9 aprile -5 agosto 2018; Rotterdam, 8 settembre 2018- 13 gennaio 2019), ed. by F. Lammertse, A. Vergara, Madrid 2018, pp. 11-32

#### LANDI 1818

G. Landi, *Favole di Esopo frigio colla vita del medesimo tradotta ed ornata dal conte Giulio Landi*, Venezia 1818

#### LANDI 2021

M. Landi, *Per una nuova edizione de La Galeria: i testimoni, la tradizione, il testo critico*, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 29-68

#### Landscape 1985

*Landscape Painting in Rome. 1590-1675*, exhib. cat. (New York, Richard Feigen Gallery, 30 January- 23 March 1985) ed. by A. Sutherland Harris, New York 1985

#### LANGDON 1974

H. Langdon, *Salvator Rosa in Florence 1640-1649*, in *Apollo*, 100.1974, pp. 190-197

#### LANGIANO 2014

A. Langiano, *Dal romanzo alla scena: G. F. Busenello e l'Accademia degli Incogniti*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Abi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Roma 2014, pp. 1-13

#### LANGOSCO 2019

G. Langosco, *Taddeo Carlone: la sua attività, la sua eredità*, in *La terra dei Carlone. Arte barocca tra Genova e l'Oltregiogo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Remigio, Parodi Ligure, 29 giugno-1 settembre 2019), a cura di M. Romanengo, Genova 2019, pp. 25-32

#### LANZI 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 2 volumi, Bassano 1795-1796

LANZI 1974

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Firenze 1974

La pittura 1987

*La pittura a Genova e in Liguria*, a cura di E. Poleggi, Genova 1987

La pittura 2004

*La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento. Con saggi di introduzione dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004

La pittura italiana 1924

*La pittura italiana del Sei e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti* (Firenze, Palazzo Pitti, 20 aprile- 6 novembre 1922), a cura di U. Ogetti, L. Dami, N. Tarchiani, Milano-Roma 1924

LARSEN 1988

E. Larsen, *The Paintings of Anton van Dyck*, 2 voll., Freren 1988

La Sacra Famiglia 2018

*La "Sacra Famiglia" di Van Dyck e le collezioni Di Negro e Doria a Genova*, a cura di A. Orlando, Genova 2018

LASAREFF 1930

V. Lasareff, *Über einige neue Bilder von Benedetto Castiglione. Studien für Geschichte des Pastorale*, in *Stadel-Jahrbuch*, 6.1930, pp. 96-108

La terra dei Carlone 2019

*La terra dei Carlone. Arte barocca tra Genova e l'Oltregiogo*. catalogo della mostra (Abbazia di San Remigio, Parodi Ligure, 29 giugno-1 settembre 2019), a cura di M. Romanengo, Genova 2019

#### LATTARICO 2013

J. F. Lattarico, *De l'invective à l'apologie. «L'antibacinata» de Tomaso Tomasi (1642)*, in *Papes et Papauté: respect et contestation d'une autorité bifrons, études présentées et réunies par Agnès Morini*, Saint-Étienne 2013, volume on-line, pp. 334-361

#### LAURE 1999

A. Laure, *Madeleine et la Mélancolie*, in *Marie-Madelein: Figure mythique dans la littérature et les arts*, ed. A. Montandon, Clermont-Ferrand 1999, pp. 129-141

#### LAVAGGI 2001

A. Lavaggi, *Il Castiglione tra oggettività scientifica e inclinazioni magiche ed alchemiche*, in *Anthropos & Iatria* (Rivista Italiana di Studi e Ricerche sulle Medicine Antropologiche e di Storia delle Medicine), anno V, n. 2, 2001, pp. 53-59

#### LAVAGGI 2004

A. Lavaggi, *Oggetti preposti e soggetti posposti nella pittura del Grechetto: alcuni aspetti e significati*, in *Studi di storia delle arti*, 10.2000/03(2004), pp. 237-243

#### LAVIN 1972

I. Lavin, *Bernini's Death*, in *The Art Bulletin*, LIV (1972), pp. 161-186

#### LAVIN 1980

I. Lavin, *Bernini & l'unità delle arti visive*, Roma 1980

#### LAVIN 2007

I. Lavin, *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, Londra 2007

#### LAVIN 2015

I. Lavin, *Il "Sangue di Cristo" riscoperto*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo-Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2015, pp. 179-184

#### Le Caravage et la peinture italienne 1965

*Le Caravage et la peinture italienne du XVII siècle*, cat. d'exposition (Paris, Louvre, Février-Avril 1965), pour la direction de G. Bazin et M. Salmi, Paris 1965

#### Le chiavi del Paradiso 2003

*Le chiavi del Paradiso. I tesori dei Cappuccini della Provincia di Genova*, catalogo della mostra (Milano, Museo dei Beni Culturali Cappuccini, 28 marzo-28 luglio 2003), a cura di L. Temolo Dall'Igna, Milano 2003

#### LE COAT 1973

G. Le Coat, *The Rhetoric of Arts 1550-1650*, Frankfurt a.M. 1973

#### Le dessin 1985

*Le dessin à Genes du XVIe au XVIIIe siècle. 84 Exposition du Cabinet des dessins*, cat. (Paris, Musée du Louvre, 30 maggio-9 settembre 1985), sous le direction de M. Newcome-Schleier, Paris 1985

#### Le Guerchin en France 1990

*Le Guerchin en France*, cat. (Paris, Louvre, 31 mai- 12 novembre 1990), sous la direction de S. Loire, Paris 1990

#### LEENDERTZ 1921



P. Leendertz, *Nederlandsche Faust-illustratie*, in *Oud Holland*, 29 (1921), pp. 130-148

#### Le gout 2006

*Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch : actes du colloque*, Ajaccio, 1er-4 mars 2005, sous le direction de P. Costamagna, O. Bonfait, M. Preti-Hamard, Ajaccio 2006

#### Le invenzioni 2017

*Le invenzioni di Grechetto*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali- Galleria Sabauda, 22 giugno- 29 ottobre 2017), a cura di A. Bava, G. Careddu, G. Spione, Genova 2017

#### LEMBECK 2019

L. Lembeck, ed. by, *Gifts of the European Art form the Ahmanson Foundation*, Vol. 1, *Italian Painting and Sculpture*, Los Angeles 2019

#### LEMOINE 2014

A. Lemoine, *Sotto gli auspici di Bacco. La Roma dei bassifondi, da Caravaggio ai Bentveughels*, in *I bassifondi del Barocco: la Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra (Accademia di Francia a Roma, Villa Medici-Petit Palais, Musée des beaux-arts de la villa de Paris, 6 ottobre 2014- 17 gennaio 2015), a cura di F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano 2014, pp. 23-42

#### LEONARDI 2008

A. Leonardi, *Collezione libri: la raccolta del banchiere-mecenate Ottavio Costa*, in *Annali di Critica d'arte*, n. 4, 2008, pp. 563-605

#### LEONARDI 2013

A. Leonardi, *Genoese way of Life. Vivere da collezionisti tra Sei e Settecento*, Roma 2013

#### LEONARDI 2014

A. Leonardi, *Gio Antonio Sauli e una lettera di Giovanni Battista Manzini: su dieci quadri di Guido Reni acquistati da Anton Giulio Brignole Sale*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Bari*, LIV-LV (2011-2012), 2014, pp. 337-360

#### LEONARDI 2018

A. Leonardi, *Benvenuti al Sud. Il gusto dei genovesi nel Regno di Napoli: materiali di ricerca*, in Id., a cura di, *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Firenze 2018, pp. 105-122

#### LEONARDI, DE SANDI 2018

A. Leonardi, G. De Sandi, *Margherita Nugent (1891-1954). Lo sguardo di un'intenditrice d'arte sul Barocco genovese*, in A. Leonardi, a cura di, *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Firenze 2018, pp. 163-180

#### LEONARDI, MAGNANI 2006

A. Leonardi, L. Magnani, *Al di là della parete. Paesaggio ed elementi di natura nell'illusione dell'affresco a Genova*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del convegno (Lucca 2005), a cura di F. Farnesi, D. Lenzi, Firenze 2006, pp. 149-158

#### LEONCINI 2008

L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova. I dipinti del Grande Appartamento Reale*, catalogo generale, I, Milano 2008

#### LEONCINI 2012

L. Leoncini, *Il Cristo spirante di Palazzo Reale*, in *Van Dyck e il Cristo spirante*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Palazzo Reale, 12 aprile- 9 dicembre 2012), a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2012, pp. 54-59

L'Età di Rubens 2004

*L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Milano 2004

LETI 1678

G. Leti, *Il libello politico ò sia La Giusta Bilancia, nella quale si pesano tutte le Massime di Roma, & attioni de' Cardinali Viuenti*, Castellana [Ginevra] 1678, 2 voll.

LEVACK 2014

B. P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa*, Bari 2014

Le vie dell'estasi 2009

*Le vie dell'estasi: i tesori della Quadreria dei Cappuccini di Voltaggio*, catalogo della mostra (Genova, Museo Beni Culturali Cappuccini, 20 maggio 2003- 5 luglio 2009), a cura di V. Casalino, L. Temolo Dall'Igna, D. Ferrero, L. Piccardo, Genova 2009

LEVINE 1990

D. A. Levine, *The Bentveughels: "Bande Académique"*, in M. A. Lavin, *IL 60. Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, New York 1990, pp. 207-219

Linee, lumi 2016

*Linee, lumi et ombre finte. Disegni dei maestri genovesi tra '500 e '700*, catalogo della mostra (Novi Ligure, Museo dei Campionissimi, 5 marzo- 12 giugno 2016), a cura di V. Frascarolo, C. Vignola, Novi Ligure 2016

LODI 1991

L. Lodi, a cura di, *La Galleria di Palazzo Reale a Genova*, Genova 1991

#### LOFANO 2010

F. Lofano, << e Democrito caccia dal Parnaso i poeti che sian savi>>. *Salvator Rosa e il tema del Democritus cogitans tra Tasso e Accetto*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2009), a cura di S. Erbert Schifferer, E. Langdon, C. Volpi, Roma 2010, pp. 235-242

#### LOIRE 1990

S. Loire, *Musée du Louvre, département des peintures, Ecole Italienne, XVIIe siècle*, Paris 1996

#### LOIRE 2011

S. Loire, *Simon Vouet en Italie (1612-1627). Questions d'attributions et datations*, in *Simon Vouet en Italie*, Atti del convegno (Nantes, 6-8 dicembre 2008), a cura di O. Bonfait, H. Rousteau-Chambon, Rennes 2011, pp. 183-233

#### LOISEL-LEGRAND 1997

C. Loisel-Legrand, *La collection de dessins italiens de Pierre Mignard*, in *Pierre Mignard 'le Romain'*, Actes du colloque organize au musée du Louvre par le Service Culturel le 29 septembre 1995, a cura di J. C. BoyerParis 1997, pp. 55-88

#### LOLLOBRIGIDA 2012

C. Lollobrigida, *Maria Luigia Raggi. Il Capriccio paesaggistico tra Arcadia e Grand Tour*, Foligno 2012

#### LONGHI 1916

R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, in *L'Arte*, 19. 1916, pp. 245-314

#### LONGHI 1928

R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie italiane, I, La R. Galleria Borghese*, Roma 1928

#### LONGHI 1929

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in *Pinacotheca*, I, 5-6, 1929, pp. 258-320

#### LONGHI 1939

R. Longhi, *Un ritratto equestre dell'epoca genovese del Rubens*, in *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, 1939, II, pp. 123-130

#### LONGHI 1956

R. Longhi, *"Verso il riposo" di Giovanni Andrea Ansaldo (1917)*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol 1: Scritti giovanili: 1912-1922*, 2 voll., Firenze 1956, I, pp. 345-346

#### LONGHI 1967

R. Longhi, *L'Assereto (1926)*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Vol. 2: Saggi e ricerche: 1926- 1928*, 2 voll., Firenze 1967, I, p. 36

#### LONGHI 1979

R. Longhi, *Progetti di lavoro. "Genova pittrice"*, in *Paragone*, 349, 1979, pp. 4-25

#### L'opera incisa 1976

*L'opera incisa di Pietro Testa*, catalogo della mostra, a cura di P. Bellini, Vicenza 1976

#### L'opera incisa 1982

*L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 1982), a cura di P. Bellini, Milano 1982

#### LORIZZO 2003

L. Lorizzo, *Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri "rivenditore di quadri" a Roma nella seconda metà del Seicento*, in

*Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, pp. 159-174

LORIZZO 2010

L. Lorizzo, *Pellegrino Peri: il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma 2010

LORIZZO 2015

L. Lorizzo, *Alessandro Rondinini e Felice Zacchia: collezionismo e cultura eterodossa nella Roma del primo Seicento*, in *Storia dell'arte*, 140 (2015), n. 40, pp. 53-72

LORIZZO 2017

L. Lorizzo, *Le "ruine" del Musaeum Romanorum di Francesco Angeloni: Bellori, gli Orsini, Giambologna e tre nuovi elenchi di bronzi e anticaglie*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata e A. Amendola, Milano 2017, pp. 355-369

LOTTI 1966

L. Lotti, *Il palazzo Muti-Papazzurri alla Pilotta*, in *Alma Roma*, 7.1966, 1, pp. 20-23

Luca Cambiaso 1956

*Luca Cambiaso e la sua fortuna*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo dell'Accademia, giugno-ottobre 1956), a cura di G. Frabetti, A. M. Gabrielli, Genova 1956

Luca Cambiaso 2007

*Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, 3 marzo- 8 luglio 2007), a cura di P. Boccoardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo 2007

Luca Giordano 2001

*Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli, marzo-maggio 2001; Vienna, giugno-ottobre 2001; Los Angeles, novembre 2001-gennaio 2002), a cura di N. Spinosa, Napoli 2001

*Luca Giordano 2002*

*Luca Giordano y Espana*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, 7 marzo- 2 giugno 2002), a cura di A. E. Pérez Sánchez, Madrid 2002

LUKEHART 1987

P. Lukehart, *Contending ideale. The Nobility of Giovan Battista Paggi and the Nobility of Painting*, PhD thesis, Baltimora, The John Hopkins University 1987

LUKEHART 1993

P. Lukehart, *Delineating the Genoese Studio: "Giovani accartati" or "sotto padre"?*, in *The Artist's Workshop*, ed. by P. Lukehart, Hanover 1993, pp. 36-57

LUKEHART 1996a

P. Lukehart, *Alessandro Magnasco*, in *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries (National Gallery of Art, Washington)*, Washington 1996, pp. 177-188

LUKEHART 1996b

P. Lukehart, *Bernardo Strozzi*, in *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries (National Gallery of Art, Washington)*, Washington 1996, pp. 248-253

LUKEHART 1996c

P. Lukehart, *Anton Maria Vassallo*, in *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries (National Gallery of Art, Washington)*, Washington 1996, pp. 322-327

LUKEHART 1998



P. Lukehart, *A Paradoxical Priest. Bernardo Strozzi (1581/82-1644)*, in *Bulletin of Elvehjem Museum of Art. Report 1995-1998*, Wisconsin-Madison 1998, pp. 7-24

#### LUKEHART 2008

P. Lukehart, *Carving out lives. The Role of the Sculptors in the Early History of the Accademia di San Luca*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe Studies, The History of Art*, ed. By N. Penny and E. Schmidt, 70.2008, pp. 184-217

#### LUKEHART 2012

P. Lukehart, "Ut icona poesis": *Gabriello Chiabrera, Bernardo Castello, and the "Sacro Volto" of Genoa*, in *Gifts in Return: Essays in Honor of Charles Dempsey*, ed. by M. Schlitt, Toronto 2012

#### LUKEHART 2019

P. Lukehart, *The Evidence of Drawing. Giovanni Battista Paggi and the Practice of Draftsmanship in Late Sixteenth-Century Italy*, in *Drawing Education: Worldwide! Continuities- Transfers- Mixtures*, ed. by N. Nanobashvili, T. Teutenberg, Heidelberg 2019, pp. 53-77

#### LUKEHART 2020

P. Lukehart, *The Rewards of Painting in the Republic*, in *A Superb Baroque. Art in Genoa 1600-1750*, exhib. catalogue (Washington, National Gallery of Art, May 3-August 16, 2020; Roma, Scuderie del Quirinale, October 3, 2020- January 10, 2021- POSTPONED), ed. by J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Princeton 2020, pp. 45-63

#### L'ultimo Caravaggio 2017

*L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri: Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017- 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano 2017

#### LUPARIA 2005

P. Luparia, *“Il Mondo creato” nelle “Dicerie sacre” del Marino*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faine, T. Mattioli, Roma-Padova 2005, pp. 353-394

#### LUPIS 1663

A. Lupis, *Vita di Gio. Francesco Loredano*, Valvasense 1663

#### LUPPI 1990

A. Luppi, *La metafora musicale nelle “Dicerie sacre” di G. B. Marino*, in *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, XI (1990), pp. 37-98

## **M**

#### MACANDREW 1967

H. MacAndrew, *Vouet's Portrait of Giulio Strozzi and Its Pendant by Tinelli of Nicolò Crasso*, in *The Burlington Magazine*, CIX, 770, 1967, pp. 264-273

#### MACIOCE 2003

S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Roma 2003

#### MACIOCE 2004

S. Macioce, *Figure della magia*, in *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, a cura di S. Macioce, Roma 2004, pp. 11-40

#### MACIOCE, DE NILE 2010

S. Macioce, T. De Nile, *Influssi nordici nelle Stregonerie di Salvator Rosa*, in, *Salvator Rosa e il suo tempo. 1615-1673*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2008) a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi, Roma 2010, pp. 139-158

#### Maestri genovesi 1977

*Maestri genovesi dal Cinque al Settecento: Cambiaso, Tavarone, Ansaldo, Orazio De Ferrari, Strozzi, Gio. Andrea De Ferrari, Fiasella, Gio. Benedetto Castiglione, Valerio Castello, Domenico Piola, Gregorio De Ferrari, Tavella, Magnasco*, catalogo della mostra (Firenze, 1977), a cura di M. Newcome-Schleier, Firenze 1977

#### Maestri genovesi 2004

*Maestri genovesi in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, maggio-ottobre 2004), a cura di P. Astrua, A. M. Bava, C. E. Spantigati, Torino 2004

#### Maestri lombardi 2004

*Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 5 maggio- 27 luglio 2003), a cura di P. Astrua, A. M. Bava, C. E. Spantigati, Torino 2004

#### MAGNANI 1978

L. Magnani, *Villa Rosazza (lo Scoglietto)*, Genova 1978

#### MAGNANI 1983-1985

L. Magnani, *Committenza e Arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: materiali di ricerca*, in *Studi di storia delle arti*, V, 1983-1985, pp. 133-184

#### MAGNANI 1987

L. Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 1987

MAGNANI 1988a

L. Magnani, "Novus orbit emergat". *Iconografie colombiane per un arco trionfale*, in *Columbeis*, III, 1988, pp. 203-214

MAGNANI 1988b

L. Magnani, *Pierre Puget a Genova per una committenza aggiornata*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al Primo Novecento*, a cura di E. Parma Armani, M. C. Galassi Genova 1988, pp. 135-142

MAGNANI 1990

L. Magnani, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 247-398

MAGNANI 1995

L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995

MAGNANI 2003a

L. Magnani, *Le Chirst chassant les marchands du Temple de Giovanni Benedetto Castiglione au musée du Louvre*, in *Revue du Louvre*, 53.2003, 3, pp. 50-59, 117, 119

MAGNANI 2003b

L. Magnani, *Alessi, Cambiaso, Castello: un dibattito tra architettura e pittura alla metà del Cinquecento a Genova*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 5-8 novembre 2003)*, a cura di G. Ciotta, Genova 2003, vol. 2, pp. 520-527

MAGNANI 2003c

L. Magnani, *Tra muse, iconografia della pittura e un berretto rosso*, in *Studi di storia delle arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, a cura di E. Buonaccorsi, Genoa 2003, pp. 137-148

#### MAGNANI 2006

L. Magnani, *1666. Un'inedita committenza genovese per Rembrandt*, in *Annali di Critica d'Arte*, 2.2006, pp. 569-584

#### MAGNANI 2007a

L. Magnani, *Luca Cambiaso: idea, pratica, ideologia*, in *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, 3 marzo- 8 luglio 2007), a cura di P. Boccoardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo 2007, pp. 21-61

#### MAGNANI 2007b

L. Magnani, *1666. Een omberende opdracht uit Genua voor Rembrandt*, in *Kronieek van het Rembrandthuis*, 2007, pp. 3-17

#### MAGNANI 2009

L. Magnani, *Barocci e Genova, tra fortuna e negazione*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, 11 ottobre-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Milano 2009, pp. 172-183

#### MAGNANI 2014

L. Magnani, *Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, un vedere "filosofico"*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del convegno (Genova 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Roma 2014, pp. 215-234

#### MAGNANI 2018

L. Magnani, *Galeazzo Alessi, il tardo Rinascimento a Genova*, in *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo*, a cura di C. Montagni, Genova 2018, pp. 33-51

MAGNANI 2019

L. Magnani, *Luca Cambiaso. Intuizioni luministiche a Genova*, in *Caravaggio e i genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana 14 febbraio-24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 24-33

MAGNANI, GAVAZZA, ROTONDI TERMINIELLO 2002

L. Magnani, E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, *Disegni genovesi* (Gallerie dell'Accademia di Venezia), Milano 2002

MAGNANI, STANDRING 1990

L. Magnani, T. Standring, a cura di, *Regesto*, in *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio- 1 aprile 1990), a cura di G. Dillon, Genova 1990, pp. 253-256

MAHON 1961

D. Mahon, *Réflexions sur les paysages de Poussin*, in *Art de France*, 1961, 1, pp. 119-132

MAHON 1962

D. Mahon, *Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition*, Paris-New York 1962

MAHON 1968

D. Mahon, *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*, Bologna 1968

MAHON 1986

D. Mahon, *I pastori d'Arcadia <<Et in Arcadia ego>>*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Museo Civico Archeologico, 10 settembre- 10 novembre 1986; Washington, 19 dicembre 1986- 16 febbraio 1987; New York, 26 marzo- 24 maggio 1987), a cura di A. Emiliani, B. Brown, Bologna 1986, pp. 463-465

#### MAHON 1991

D. Mahon, *I pastori d'Arcadia (<<Et in Arcadia Ego>>)*, in *Il Guercino. Giovanni Francesco Barbieri 1591-1660*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico di Cento, Pinacoteca civica, 6 settembre- 10 novembre 1991), a cura di P. Bagni, D. Mahon, Bologna 1991, pp. 94-98

#### MAHON 1995

D. Mahon, *The written sources for Poussin's landscapes, with speciale reference to his two landscapes with Diogenes*, in *The Burlington magazine*, 137.1995, pp. 176-182

#### MAIER 2002

M. Maier, *Atalanta Fugiens*, a cura di B. Cerchio, Roma 2002

#### MALE 1932

E. Male, *L'Art Religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932

#### MALFATTO 1991

L. Malfatto, *L'inventario della biblioteca di Anton Giulio Brignole Sale*, in *La Berio*, 28, 1988, n. 1, pp. 5-34

#### MALFATTO 1998



L. Malfatto, *La biblioteca di una famiglia patrizia genovese: il fondo Brignole Sale*, in *Da tesori privati a bene pubblico. Le collezioni antiche della Biblioteca Berio di Genova*, catalogo della mostra (Genova, Biblioteca Civica Berio, 27 aprile- 27 giugno 1998), a cura di L. Malfatto, Pisa 1988, pp. 107-130

#### MALFATTO 2000

L. Malfatto, *La biblioteca di Anton Giulio Brignole Sale*, in *Anton Giulio Brignole Sale: un ritratto letterario. Atti del convegno* (Genova, 11-12 aprile 1997), a cura di C. Costantini, Q. Marini, F. Vazzoler, Genova 2000

#### MALVASIA 1678

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna 1678 (ed. Bologna 1841)

#### MANARA 1959

C. Manara, *Montorsoli e la sua opera genovese*, Genova 1959

#### MANCINI 2017

F. Mancini, *Dessins italiens du musée du Louvre, Dessins génois, XVIe - XVIIIe siècle*, Paris 2017

#### MANGO 1891

F. Mango, *Le fonti dell'"Adone" di Giambattista Marino*, Torino-Palermo 1891

#### MANN 2015

T. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie di Giacobbe*, ed. a cura di F. Cambi, Milano 2015

#### MANNUCCI 1908

F. L. Mannucci, *La vita e le opere di Agostino Mascardi con appendici dimettere e altri scritti inediti e un saggio bibliografico*, Genova 1908

#### MANNUCCI 1952

F. L. Mannucci, *Cristoforo Colombo nell'intermezzo di una commedia inedita di Agostino Mascardi*, in *Studi colombiani*, III, Genova 1952, pp. 143-146

#### MANZITTI 1989

C. Manzitti, *Borzone, Luciano*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano 1989, II vol., pp. 648-649

#### MANZITTI 2008-2009

A. Manzitti, *Luciano Borzone "Pittore, e Poeta vivacissimo" nella Genova di primo Seicento*, tesi dottorale, Università degli Studi di Pisa, ciclo XXI, a.a 2008-2009

#### MANZITTI 2015

A. Manzitti, *Luciano Borzone 1590-1645*, Genova 2015

#### MANZITTI 2018

A. Manzitti, *L'iconografia dei filosofi antichi nelle scelte pittoriche della Genova barocca: spunti e considerazioni*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, a cura di S. Albl, F. Lofano, Roma 2018, pp. 258-279

#### MANZITTI 2020

A. Manzitti, *Luciano Borzone: da Genova a Milano e ritorno*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*. Atti del convegno di studi (Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018), a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione, L. Stagno, Milano 2020, pp. 289-297

MARANI-PERINA 1965

E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le Arti. Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, III, Mantova 1965

MARANDEL 2017

J. P. Marandel, *Abecedario: Collecting and Recollecting*, Los Angeles 2017

MARCENARO 1937

C. Marcenaro, *Precisazione sulla pala vandychiana di S. Michele di Rapallo*, in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 18, 1937, pp. 209-213

MARCENARO 1964

C. Marcenaro, a cura di, *Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo*, Torino 1964

MARCENARO 1965

C. Marcenaro, *Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco*, Genova 1965

MARENCO 2018

A. Marengo, *Genova per loro. Pittori fiamminghi nella prima metà del Seicento tra brevi soste e lunghe permanenze*, in *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 9 febbraio- 10 giugno 2018), a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 129-147

MARENCO 2019

A. Marengo, *Simon Vouet a Genova: ragioni e occasioni di un viaggio*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 196-207

MARENGO 2020a

A. Marengo, *Ritratti di famiglia: gallerie di antenati a Genova nel Seicento*, in *Da Cambiaso a Magnasco. Sguardi genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 28 giugno 2020), a cura di A. Orlando, A. Marengo, Genova 2020, pp. 234-24

MARENGO 2020b

A. Marengo, *Breve storia delle raccolte d'arte di Banca Carige e delle illustri provenienze dalle quadriere Doria e Costa*, in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, pp. 32-47

MARENGO, ORLANDO 2018

A. Marengo, A. Orlando, *La quadreria dei Doria di Montaldeo nel palazzo di Strada Nuova. Una prima ricostruzione storica*, in *"La Sacra Famiglia" di Van Dyck e le collezioni Di Negro e Doria a Genova*, a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 80-121

MARENGO, ORLANDO 2019a

A. Marengo, A. Orlando, *Collezionare Caravaggio a Genova tra originali e copie*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio-24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 76-99

MARENGO, ORLANDO 2019b

A. Marengo, A. Orlando, *Una nuova identità per Bernardo Strozzi nato Pizzorno e divenuto Fra Antonio: i suoi anni "genovesi" (1582-1633)*, in *Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019- 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova 2019, pp. 19-41

MARENGO, SANTAMARIA 2018

A. Marengo, R. Santamaria, *Tracce per i pittori fiamminghi a Genova: regesto dei documenti editi e inediti*, in *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 9 febbraio- 10 giugno 2018), a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 148-152

#### MARGIOTTA 1953

G. Margiotta, *Le origini italiane della Querelle des Anciens et des Moderns*, Roma 1953

#### MARIETTE 1741

P.-J. Mariette, *Description sommaire des desseins, des grands Maitres d'Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la maniere de dessiner des principaux Peintres*, Parigi 1741

#### MARIETTE 1744

P.-J. Mariette, *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres (...) dans le cabinet de M. Boyer d'Aguilles*, Paris 1744

#### MARIETTE 1851

J. P. Mariette, *Abecedario de Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, volume 1, Parigi 1851

#### MARIETTE 1854-1856

J. P. Mariette, *Abecedario De P.J. Mariette Et Autres Notes Inédites De Cet Amateur Sur Les Arts Et Les Artistes Ouvrage Publié D'Après Les Manuscrits Autographes, Conservés Au Cabinet Des Estampes De La Bibliothèque Impériale, Et Annoté Par MM. Ph. De Chennevières Et A. De Montaiglon*, volume 3, Parigi 1854-1856

#### MARINI 1983

M. Marini, *Equivoci del caravaggismo 2*, in *Artibus et Historia*, IV, 8, 1983, pp. 119-154

#### MARINI 1992

Q. Marini, *Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l'oratoria sacra*, in *Atti del Convegno I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova* (Genova, 2-4 dicembre 1991), a cura di C. Paolucci, Genova 1992

#### MARINI 2000

Q. Marini, *Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l'oratoria sacra (1992)*, in *Frati barocchi. Studi su A. G. Brignole Sale, G. A. De Marini, A. Aproso, F. F. Frugoni, P. Segneri*, a cura di Q. Marini, Modena 2000, pp. 63-112

#### MARINO 1964

G. B. Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino 1964

#### MARINO 1966

G. B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1966

#### MARINO 2005

G. B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, A. Ruffino, Trento 2005

#### MARINO 2013

G. B. Marino, *Adone*, ed. a cura di E. Russo, Milano 2013

#### Marino e l'arte 2021

*Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021

#### Marino e il Barocco 2009

*Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Alessandria 2009

MAROLLES 1666

M. De Marolles, Abbé de Villeloin, *Catalogues de livrea d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1666

MARSHALL 1993

D. R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi*, Milano 1993

MARSHALL 2016

C. Marshall, *Baroque Naples and the Industry of Painting*, Yale 2016

MARTIN 1965

J.R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965

MARTIN 1983

J. R. Martin, *The Young van Dyck and Rubens*, in *Racar*, 10.1983, pp. 37-43

MARTINI 1985

A. Martini, *Marino postpetrarchista*, in *Versants*, 7.1985, pp. 15-36

MARTINELLI 1950

V. Martinelli, *Le pitture del Bernini*, in *Commentari*, I, 1950, pp. 95-104

MARTINI 2007

A. Martini, *Le canzoni di Giovan Battista Marino. Morfologia, funzione, distribuzione*, in *Studi offerti a Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni dagli allievi padovani*, Firenze 2007, I, pp. 595-623

MASCARDI 1624



A. Mascardi, *Le pompe del Campidoglio per la Santità del Nostro Signore Urbano VIII quando pigliò il possesso*, Roma 1624

MASCARDI 1625

A. Mascardi, *Prose vulgari di monsignor Agostino Mascardi cameriere d'onore di N. Sig. Urbano Ottavo*, Venezia 1625

MASCARDI 1627

A. Mascardi, *Discorsi morali sù la Tavola di Cebete Tebano*, Venezia 1627

MASCARDI 1636

A. Mascardi, *Dell'Arte Historica trattati cinque. Coi sommarii di tutta l'opera estratti dal sig. Girolamo Marcucci e coi privilegi di S. Santità, e d'altri principi*, Roma 1636

MASCARDI 1660

A. Mascardi, *Discorsi morali sù la Tavola di Cebete Tebano. In questa nostra impressione corretti, e migliorati*, Venezia 1660

MASCARDI 1705

A. Mascardi, *Discorsi accademici di monsignor Agostino Mascardi. Con l'aggiunta d'alcuni componimenti spirituali e di varie lettere volgari e latine. Opera postuma novamente raccolta da' manoscritti del medesimo dal padre D. Carlo Maria Mascardi, chierico regolare di S. Paolo, barnabita, pronipote dell'autore*, Genova 1705

MASON RINALDI 1984

S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984

MAYLANDER 1926-1930

M. Maylander, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna 1926-1930

MAZZETTI DI PIETRALATA 2006

C. Mazzetti di Pietralata, *Quadri di casa Raggi. Quattro testamenti (1643-1789)*, in *Annali dell'Università di Ferrara*, 3.2006, pp. 127-151

MAZZETTI DI PIETRALATA 2011

C. Mazzetti di Pietralata, *Paolo e Federico Savelli, ambasciatori dell'Imperatore. Scambi artistici musicali tra Roma e Vienna nella prima metà del Seicento*, in *La dinastia de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Atti del convegno, a cura di J. Martines Millàn e R. Gonzales Cuerva Madrid 2011, pp. 1827-1866

McDONALD 2017

M. McDonald, *The Print Collection of Cassiano dal Pozzo, I: Ceremonies, Costumes, Portraits and Genre*, 3 vols, Windsor 2017

McGARTH 1997

E. McGarth, *Corpus Rubensianum Ludwig Burchard. Rubens: subjects from history: 2, catalogue and indexes*, 13, 1-2, London 1997

MEIJER 1986

B. W. Meijer, *Collezioni e collezionisti fiamminghi e olandesi in Italia*, in *Incontri*, n.s. 1.1985/86 (1986), pp. 72-76

MELONI 1964

S. Meloni, a cura di, *Dipinti del Seicento genovese*, Firenze 1964

MENOTTI 1897

M. Menotti, *Van Dyck a Genova*, in *Archivio Storico dell'Arte*, serie seconda, III, 1897, pp. 281-308, 360-397, 432-470

MEROLLA 1988

R. Merolla, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia, L'età moderna*, II, 2, Torino 1988, pp. 1019-1109

MEROLLA 1995

R. Merolla, *L'Accademia dei Desiosi*, in <<Il gran Teatro del Mondo>>. *Roma tra Cinque e Seicento. Storia, letteratura e teatro*, 3.1995, pp. 121-155

MEROLLA 2008

R. Merolla, *L'Accademia dei Desiosi. Storia e testo*, Roma 2008

MERONI 1971

U. Meroni, a cura di, *Il Grechetto a Mantova. Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione, Fonti per la storia della pittura*, I, Genova 1971

MERONI 1973

U. Meroni, a cura di, *G. B. Castiglione detto il Grechetto. Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione, Francesco Geffels, Daniele van den Dyck, Marco Boschini, Fonti per la storia della pittura*, II, Genova 1973

MERONI 1975

U. Meroni, a cura di, *G. B. Castiglione detto il Grechetto. Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Giacomo Picinni, Jean Claude Richard Abbé de Saint Non Francesco Bartolozzi, Antonio Maria Zanetti di Gerolamo, Théodore Vercruys, Pietro Monaco, Charles Macé,*

*Bonaventura Helzel, Pierre Aveline, Francesco Geffels, Iohannes Franck, Fonti per la storia della pittura*, III, Monzambano 1975

MERONI 1976

U. Meroni, *G. B. Castiglione detto il Grechetto, Fonti per la storia della pittura*, IV, Genova 1976

MERONI 1978

U. Meroni, a cura di, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini, Fonti per la storia della pittura*, VIII, Monzambano 1978

MEROT 1990

A. Merot, *Poussin*, Paris 1990

METLICA 2011

A. Metlica, a cura di, *Ferrante Pallavicino. Libelli antipapa. La Baccinata e il Divorzio celeste*, Alessandria 2011

METLICA 2018

A. Metlica, *Marino e le feste di corte (1608-1609): caroselli e tornei tra Torino e Parigi*, in *Studi seicenteschi*, vol. 53 (2018), pp. 3-32

METLICA 2020

A. Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Milano 2020

MIATO 1998

M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998

MICHEL 1991

C. Michel, a cura di, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin*, Paris 1991

Milano-Genova 2012

*Milano-Genova Andata/Ritorno: percorsi della pittura tra Manierismo e Barocco*, catalogo della mostra (Milano, Roblinat+Voena, 24 Ottobre- 6 Dicembre 2012), a cura di A. Galli, A. Poggi, London 2012

MILLAR 2002

O. Millar, *Van Dyck: Horses and a Landscape*, in *The Burlington Magazine*, marzo 2002, CXLIV, n. 1188, pp. 161-163

Mille peintures 1993

*Mille peintures des musées de France*, catal. (Paris, Gallimard/Beaux Arts 1993), sous le direction de G. Boyer, J.L. Champion, Paris 1993

MINONZIO 1982

D. Minonzio, *Catalogo dei monotipi. Appendice*, in *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 1982), a cura di P. Bellini, Milano 1982

MISSIRINI 1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini*, Roma 1823

MOCHI ONORI, VODRET 2008

L. Mochi Onori, R. Vodret, *Galleria nazionale d'arte antica. Palazzo Barberini: i dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008

MONTAGNI 2018

C. Montagni, *Analisi dell'architettura sacra di Galeazzo Alessi in Genova*, in *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo*, a cura di C. Montagni, Genova 2018, pp. 155-175

MONTANARI 2012

T. Montanari, *Il Barocco*, Torino 2012

MONTANARI 2015a

G. Montanari, *Libri, dipinti, statue: rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova 2015

MONTANARI 2015b

G. Montanari, *Libri e pennelli: dalle "Vite" di Plutarco agli affreschi di Cambiaso nella Villa Grimaldi-Sauli al Bisagno a Genova*, in *Commentari d'arte*, 21, n. 61/62 (maggio-dicembre 2015), pp. 42-56 e 123

MONTANARI 2017

G. Montanari, *Francesco Fulvio Frugoni. Libri barocchi tra Genova, Torino e l'Europa*, Torino 2017

MONTANARI 2018a

G. Montanari, *Le Metamorfosi della Superba: costanze e distanze tra letterati e pittori a Genova dal primo al secondo Seicento*, in <<Le forme in novi corpi trasformate>>. *Mito e metamorfosi tra testo e immagine*, a cura di V. Merola, Fermo 2018

MONTANARI 2018b

G. Montanari, *Between Poetry and Painting: Giovanni Andrea dell'Anguillara's Metamorfosi as a Model for Genoese Baroque Poets and Painters*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, ed. by S. V. Mal'tseva, E. L. Staniukovich-Denisova, A. V. Zakharova, St. Petersburg 2018, Vol. 8, pp. 162-169

#### MONTANARI 2019

G. Montanari, *Il banchiere e Caravaggio: committenze e collezionismo di Ottavio Costa tra Roma e Genova*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 102-111

#### MONTANARI 2016

T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016

#### MONTAGU 1970

J. Montagu, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: sculptors to cardinal Francesco Barberini*, in *The art bulletin*, 52.1970, pp. 278-298

#### MONTESANO 2019

N. Montesano, *Innocenzo XII Pignatelli. Padre dei poveri*, Palazzo San Gervasio 2019

#### MORANDO 1662

B. Morando, *Opere del Conte Bernardo Morando, nobile genovese, divise in quattro tomi*, 4 volumi, Piacenza 1662

#### MORANDO 2009

S. Morando, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XI congresso dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Roma,



Sapienza Università di Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di C. Guerrieri, A. M. Jacopino, A. Quondam, redazione elettronica s. n. p.

#### MORELLI 2020

A. Morelli, *Ottavio Tronsarelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, 2020

#### MORETTI 1990

M. R. Moretti, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova 1990

#### MORETTI 2000

M. R. Moretti, *Nuove composizioni musicali su testo di Anton Giulio Brignole Sale per musica*, in *Anton Giulio Brignole Sale: un ritratto letterario. Atti del convegno* (Genova, 11-12 aprile 1997), a cura di C. Costantini, Q. Marini, F. Vazzoler, Genova 2000, pp. 83-101

#### MORINI 2001

A. Morini, *Divorce à la vénitienne ou l'Eglise brocardée: «Il Divorzio celeste» (1643)*, in *Dérision et démythification dans la culture italienne*, Actes du colloque des 8-9 novembre 2001, sous le direction de M. Viallon-Schoveneveld, Saint-Étienne 2003, pp. 105-124

#### MORO 2010

F. Moro, *Arte antica, avanguardia del suo tempo. Contributi al Seicento lombardo e ligure*, in *Piacenza, terra di frontiera. Pittori lombardi e liguri del Seicento*, catalogo della mostra (Piacenza, Galleria Rosso Tiziano, 31 marzo-27 aprile 2010), a cura di F. Moro, Piacenza 2010, pp. 18-30

#### MORONI 1852

G. Moroni, *Dizionario di erudizioni storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, LVI, Venezia 1852

MORSELLI 2010

R. Morselli, *La "Galeria di Sua Altezza". Tra le opere d'arte, nel Palazzo Ducale di Vincenzo I Gonzaga, in L'Orfeo di Monteverdi*, Milano 2010, pp. 94-105

MORSELLI 2018

R. Morselli, a cura di, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, Roma 2019

MORSELLI 2019

R. Morselli, *Il sistema Rubens. Un cosmopolita intreccio di amici, committenti e agenti, in Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, a cura di R. Morselli, Roma 2019, pp. 11-24

MOSCHINI 1931

V. Moschini, *Disegni del tardo '500 e del '600 all'Accademia di Venezia*, in *Bollettino d'Arte*, 1931, II, agosto- anno XXV, pp. 70-83

MOSES 1985

G. Moses, *Care gemelle d'un parto nate. Marino's Picta Poesis*, in *Modern Language Notes*, 1985, pp. 82-110

Mostra dei pittori 1938

*Mostra dei pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, giugno-agosto 1938), a cura di O. Grosso, M. Bonzi, C. Marcenaro, Milano 1938

Mostra dei pittori 1969

*Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Bianco, 6 settembre-9 novembre 1969), a cura di C. Marcenaro, Milano 1969

Mostra della Pittura 1947

*Mostra della Pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, catalogo della mostra, a cura di A. Morassi, Milano 1947

MUIR 2008

E. Muir, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Bari 2008

MULAZZANI 1997

G. Mulazzani, *Rubens e Genova*, in *Pittura Fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di FabioCinisello Balsamo 1997, pp. 177-201

MULLER 1975

J. M. Muller, *Oil Sketches in Rubens's Collection*, in *The Burlington Magazine*, 117 (1975), pp. 371-377

MULLER 1989

J. M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton NJ 1989

MUNZ 1934

L. Munz, *Die Kunst Rembrandt und Goethes Sehen*, Leipzig 1934

Museum Fodor 1938

*Museum Fodor, 1863-1938: Teekningen Jeuze hit Aanwinsten 1932-1937*, Amsterdam 1938

MUSI 1996

A. Musi, *Mercanti genovesi nel Regno di Napoli*, Napoli 1996

## N

### NAGLER 1835-1852

G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Munchen 1835-1852

### NADLER 2017

S. Nadler, *Gli ebrei di Rembrandt*, Torino 2017

### NATALE 1982

M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli, Dipinti*, Milano 1982

### NAZARI 1591

G. B. Nazari, *Della Tramutatione metallica sogni tre, di Gio. Battista Nazari Bresciano*, Brescia 1591

### Neapolitan Master 1962

*Neapolitan Master of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, exhib. catalogue (New York, Finch College Museum of Art, 31 October – 15 December 1962) ed. by R. Manning, New York 1962

### NEWCOME-SCHLEIER 1978

M. Newcome-Schleier, *A Castiglione-Leone Problem*, in *Master Drawings*, 16.1978, pp. 163-172

### NEWCOME-SCHLEIER 1981

M. Newcome-Schleier, *Drawings by Castiglione*, in *Paragone*, n. 377, luglio 1981, pp. 31-37

### NEWCOME-SCHLEIER 1982

M. Newcome-Schleier, *Genoese Artists in the Shadow of Castiglione*, in *Paragone*, 391, settembre 1982, pp. 25-36

NEWCOME-SCHLEIER 1985

M. Newcome-Schleier, *Castiglione's Teacher Giovanni Battista Paggi*, in *Paragone*, nn. 419-421-423, gennaio-marzo-maggio, pp. 193-201

NEWCOME-SCHLEIER 1988a

M. Newcome-Schleier, *Castiglione dopo il 1650*, in *Antichità Viva*, nn. 3-4. 1988

NEWCOME-SCHLEIER 1988b

M. Newcome-Schleier, *La pittura in Liguria nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Venezia 1988, pp. 9-31

NEWCOME-SCHLEIER 1989

M. Newcome-Schleier, a cura di, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Firenze 1989

NEWCOME-SCHLEIER 1992

M. Newcome-Schleier, *Die Malerei in Genua von 16. bis zum fruhm 19. Jahrhundert*, in *Kunst in der Republik Genua 1528-1825*, catalogo della mostra (Frankfurt-am-Main, 5 settembre-8 novembre 1992), a cura di M. Newcome-Schleier, Frankfurt-am-Main 1992, pp. 43-49

NEWCOME-SCHLEIER 1996

M. Newcome-Schleier, *Castiglione in the 1630's*, in *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna*, anno I, n. 2, 1996, pp. 59-66

NEWCOME-SCHLEIER 1998

M. Newcome-Schleier, *Gregorio de Ferrari*, Torino 1998

NEWCOME-SCHLEIER 2002

M. Newcome-Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2012

NEWCOME-SCHLEIER 2006

M. Newcome-Schleier, *Castiglione in the 1630's*, in *Nuovi Studi*, 2.2006, pp. 59-66

NEWCOME-SCHLEIER 2009

M. Newcome-Schleier, *A little known early painting by Castiglione*, in *Per Giovanni Romano*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, Savigliano 2009, pp. 134-135

NEWCOME-SCHLEIER, GRASSO 2003

M. Newcome-Schleier, G. Grasso, *Giovanni David. Pittore e incisore della famiglia Durazzo*, Torino 2003

NICODEMI 1944

G. Nicodemi, *I disegni del Grechetto nelle raccolte Trivulziane a Milano*, in *L'arte*, 47.1944, pp. 23-38

NICOLACI, GANDOLFI 2011

M. Nicolaci, R. Gandolfi, *Il Caravaggio di Guido Reni. La Negazione di san Pietro tra derivazioni artistiche e operazioni finanziarie*, in *Storia dell'Arte*, 130.2011, pp. 41-64

NICOLLE, DACIER 1913

M. Nicolle, E. Dacier, *Musée municipal des Beaux-Arts : catalogue*, Nantes 1913

NICOLO' 1991

A. Nicolò, *Il carteggio di Cassiano dal Pozzo. Catalogo*, Firenze 1991

Nouveau Guide 1840

*Nouveau Guide de Gênes et de ses environs*, Genova 1840

NOVELLA 1922

P. Novella, *Guida di Genova*, manoscritto del 1922, Biblioteca di Storia dell'Arte del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova

NOVELLA 1929

P. Novella, *Guida storico artistica*, manoscritto del 1929, Biblioteca di Storia dell'Arte del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova

NUGENT 1930

M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700, note e impressioni*, vol. II, San Casciano Val di Pesa 1930

NUSSDORFER 2009

L. Nussdorfer, *Brokers of Public Trust: Notaries in Early Modern Rome*, Baltimore 2009

## O

Oltre 2016

*Oltre. In viaggio con cercatori, fuggitivi, pellegrini*, catalogo della mostra (Illegio, Casa delle Esposizioni, 22 maggio- 9 ottobre 2016), a cura di A. Geretti, Illegio 2016

OPRESCU 1966

G. Oprescu, *Note sur dessin de Nicolas Poussin*, in *Gazette des beaux-arts*, n. 68, novembre 1966, pp. 303-304



ORDINE 2009

N. Ordine, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia 2009

ORLANDO 1996a

A. Orlando, *Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova di primo Seicento*, in *Nuovi Studi*, 2, 1996, pp. 35-57

ORLANDO 1996b

A. Orlando, *Per Stefano Camogli, un "fiorante" genovese*, in *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, 52-53-54, gennaio-dicembre 1996, pp. 65-78

ORLANDO 1997a

A. Orlando, *I fiamminghi e la natura morta a Genova. O del trionfo dell'abbondanza*, in *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 1997, pp. 261-283

ORLANDO 1997b

A. Orlando, *Il barocco floreale di "Peirano Genovese"*, in *Paragone. Arte*, 48.1997 (1998), ser. 3, 14, pp. 47-60

ORLANDO 1998

A. Orlando, *Gli anni genovesi di Pieter Boel*, in *Paragone*, 20 luglio 1998, ser. III.20, pp. 14-25

ORLANDO 1999

A. Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genova 1999

ORLANDO 2000

A. Orlando, *Giovanni Andrea Podestà incisore di Cassiano*, in *I Segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, a cura di F. Solinas, Roma 2000, pp. 173-177

#### ORLANDO 2001a

A. Orlando, a cura di, *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa. 1901-1976*, Torino 2001

#### ORLANDO 2001b

A. Orlando, *Ritrattisti genovesi del Seicento. "Punti fermi", aggiunte e precisazioni*, in *Paragone*, LII, III, n.36 (613), marzo 2001, pp. 19-70

#### ORLANDO 2001c

A. Orlando, *Dipinti già Costa. Una prima schedatura*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa. 1901-1976*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 160-224

#### ORLANDO 2002

A. Orlando, *Le nature morte del Guidobono*, in *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, a cura di M. Newcome Schleier, Torino 2002, pp. 129-144

#### ORLANDO 2004

A. Orlando, *"Pittore eccellente di arabeschi, di fogliami, di fiori, di frutti"*. Stefano Camogli in casa Piola, in *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, a cura di D. Sanguineti, Soncino 2004, pp. 77-100

#### ORLANDO 2006a

A. Orlando, *Ritrovamenti per Sinibaldo Scorza e Anton Maria Vassallo incisori*, in *I fiori del barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, 25 marzo-25 giugno 2006), a cura di A. Orlando, Genova 2006, pp. 141-147

#### ORLANDO 2006b

A. Orlando, a cura di, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Collezione Koelliker*, Milano 2006

#### ORLANDO 2010

A. Orlando, a cura di, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti da collezionismo privato*, Genova 2010

#### ORLANDO 2012

A. Orlando, a cura di, *Pittura fiammingo-genovese: nature morte, ritratti e paesaggi del Seicento e primo Settecento: ritrovamenti dal collezionismo privato*, con la collaborazione di A. Marengo, Torino 2012

#### ORLANDO 2017a

A. Orlando, *Sinibaldo Scorza e gli "animalisti" della pittura fiammingo-genovese del Seicento*, in *"Micrologus Library"*, 83, Firenze 2017, pp. 203-233

#### ORLANDO 2017b

A. Orlando, *Tracce per il nipote pittore: Giovanni Battista Sinibaldo Scorza (1656- post1697)*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 244-249

#### ORLANDO 2017c

A. Orlando, *“Pittore celebre tra i Genovesi”*. *Sinibaldo Scorza all’alba del Barocco*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all’alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 15-39

#### ORLANDO 2018a

A. Orlando, *Anton Maria Vassallo pittore “universale” tra committenza pubblica, collezionismo privato e mercato dell’arte*, in G. Zanelli, a cura di, *Anton Maria Vassallo. Un dipinto per la Galleria Nazionale della Liguria*, Genova 2018, pp. 27-53

#### ORLANDO 2018b

A. Orlando, *Van Dyck e gli altri fiamminghi verso il crepuscolo del “secolo dei Genovesi”*, in *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 9 febbraio- 10 giugno 2018), a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 15-84

#### ORLANDO 2018c

A. Orlando, *Jan Roos e Van Dyck. Tracce di un connubio*, in A. Orlando, a cura di, *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 9 febbraio- 10 giugno 2018) Genova 2018, pp. 85-128

#### ORLANDO 2018d

A. Orlando, *Di casa in casa. “La Sacra Famiglia di Van Dyck” con “Vergini e Sante” di Geronimo Gerardi e Bernardo Cavallino nelle collezioni seicentesche Pallavicino, Di Negro e Doria a Genova*, in A. Orlando, a cura di, *La “Sacra Famiglia” di Van Dyck e le collezioni Di Negro e Doria a Genova*, Genova 2018, pp. 14-35

#### ORLANDO 2019a

A. Orlando, *Animali genovesi d'età barocca. Contesto e protagonisti*, in *Gli animali nell'arte dal Rinascimento a Ceruti*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 19 gennaio-9 giugno 2019), a cura di D. Dotti, Milano 2019

#### ORLANDO 2019b

A. Orlando, *Genio ed estro. Quadri "da stanza", nature morte e ritratti di Bernardo Strozzi per la committenza privata*, in *Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019- 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova 2019, pp. 105-171

#### ORLANDO 2019c

A. Orlando, *Note sull'autografia dell'Ecce Homo di Palazzo Bianco e sulla sua possibile siciliana*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 68-75

#### ORLANDO 2019d

A. Orlando, *Il caravaggismo genovese. Strozzi, Fiasella, Borzone, Assereto, Orazio De Ferrari e altre comparse*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 210-263

#### ORLANDO 2019e

A. Orlando, *I Gentileschi a Genova. Dati certi e incerti per Orazio, Artemisia, Francesco e Giulio*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 150-173

#### ORLANDO 2019f

A. Orlando, *Il riberismo dei Genovesi e le opere dello Spagnoletto sulle rotte del collezionismo tra Italia e Spagna*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, a cura di F. Baldassari e M. Confalone, Roma 2019, pp. 63-71

#### ORLANDO 2020a

A. Orlando, *Il ritratto a Genova nel Seicento. Modelli internazionali e declinazioni locali del naturalismo*, in *Da Cambiaso a Magnasco. Sguardi genovesi*, Catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 28 giugno 2020), a cura di A. Orlando, A. Marengo, Genova 2020, pp. 14-49

#### ORLANDO 2020b

A. Orlando, *Aggiornamenti anagrafici e di catalogo per Stefano Camogli (1619/1690)*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, atti del convegno (Genova, 14-16 dicembre 2017), a cura di D. Sanguineti, Genova 2020, pp. 344-361

#### ORLANDO 2020c

A. Orlando, *I soggiorni di Rubens a Genova, i dipinti per le famiglie Pallavicino e Serra e nuove identificazioni per alcuni ritratti genovesi*, in *La dama genovese con l'orecchino di perle. I Serra e le rotte del collezionismo tra Fiandre, Italia e Spagna*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, pp. 51-81

#### ORLANDO, SANTAMARIA 2018

A. Orlando, R. Santamaria, a cura di, *Presenze inventariali per i pittori fiamminghi a Genova nel Seicento*, in *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 9 febbraio- 10 giugno 2018), a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 170-179

#### ORTOLANI 1970

D. Ortolani, *Cultura e politica nell'opera di Ansaldo Cebà*, in *Studi di filologia e letteratura*, Genova 1970, vol. I, pp. 117-178

OSTROWSKI 1981

J. K. Ostrowski, *Van Dyck et la peinture génoise du XVII siècle aux sources du baroque dans un milieu artistique italien*, Krakow 1981

OTTE 1986

E. Otte, *Il ruolo dei Genovesi nella Spagna del XV e XVI secolo*, Bologna 1986

OTTLEY 1818

W. Y. Ottley, *Engravings of the Most Noble the Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London*, London 1818

## **P**

PACELLI 1987

V. Pacelli, *La quadreria di Vincenzo D'Andrea, giurista e rivoluzionario, da un inventario del 1649*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, 1987, pp. 147-151

PACELLI 2001

V. Pacelli, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2011

PACCHIONI 1932

G. Pacchioni, *La Galleria Sabauda di Torino*, Roma 1932

PAGANO, GALASSI 1988

P. Pagano, M. C. Galassi, a cura di, *La pittura del '600 a Genova*, Milano 1988



Paintings for the Planet King 2005

*Paintings for the Planet King*, exhib. cat. (Madrid, Prado 6 July- 27 November 2005), ed. by A. Ubeda de Los Cobos, Madrid 2005

PALLAVICINO 1641

F. Pallavicino, *Il Corriero svaligiato*, Norimberga 1641

PALLAVICINO 1642

F. Pallavicino, *Baccinata, ovvero Battarella per le Api Barberine. In occasione della mossa delle armi di N. S. Padre Urbano ottavo contro Parma*, 1642

PAMPALONE 2014

A. Pampalone, *Cerimonie di laurea nella Roma barocca: Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di testi*, Roma 2014

PANI 2005

G. Pani, *Paolo, Agostino, Lutero*, Soveria Mannelli 2005

PANOCHOVA 2003

I. Panochova, *Guercino's Et in Arcadia ego. A commentary on the interpretations*, in *Umeni*, 2003, n. 51, pp. 3-12

PANOKSY 1962

E. Panofsky, <<*Et in Arcadia Ego*>>: *Poussin e la tradizione elegiaca*, in *Id.*, *Il significato delle arti visive*, Torino 1962, pp. 223-254

PANTANELLA 1995

R. Pantanella, *Palazzo Muti a piazza SS. Apostoli residenza degli Stuart a Roma*, in *Storia dell'arte*, 84.1995, pp. 307-328

PANTANELLA 2004

R. Pantanella, *Sinibaldo Scorza*, in L. Trezzani, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milano 2004, pp. 344-347

PAOLINI 2020

C. Paolini, *Vincenzo Gonzaga, Peter Paul Rubens and the Mission in Spain. New Documents and Echoes*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di R. Morselli e C. Paolini, Roma 2020, pp. 67-86

Paolo Veronese 2014

*Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio- 5 ottobre 2014), a cura di P. Marini, B. Aikema, Verona 2014

PAOLOZZI STROZZI 1993

B. Paolozzi Strozzi, *La "Trasfigurazione" di Giovan Battista Paggi*, in *Rinvenimenti e restauri nel complesso monumentale di San Marco*, Firenze 1993, pp. 41-44

PAPADOPOLI 1726

N. C. Papadopoli, *Historia Gymnasii Paavini*, Venezia 1726

PAPI 2016a

G. Papi, *Entro l'aria Bruna d'una camera rinchiusa. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Napoli 2016

PAPI 2016b

G. Papi, *Riflessioni sui dipinti Caravaggio per Ottavio Costa, sulle copie e sulla nuova "Giuditta" di Giuseppe Vermiglio*, in *Da Caravaggio, il san Giovanni Battista Costa e le sue copie*, atti del convegno (Empoli, 11 aprile 2015), a cura di V. Simeoni, Empoli 2016, pp. 57-63

PARKER 1956

K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II, Italian Schools*, Oxford 1956

PARMA 1988

E. Parma, *Francesco Fanelli, in La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al Primo Novecento*, a cura di M. C. Galassi, E. Parma Armani, Genova 1988, p. 79

PARMA ARMANI 1997

E. Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante*, Genova 1997

PARODI 1997

S. Parodi, *L'entrata nell'arca tra allegoria sacra e apologo morale nell'opera del Grechetto*, in *Studi di storia delle arti*, 8.1995/1996(1997), pp. 73-82

PASCOLI 1730-1736

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1730-1736

PASCOLI 1992

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni, in Roma presso Antonio de' Rossi, 1730-1736*, ed. critica a cura di V. Martinelli, Perugia 1992

PASSERI 1772

G. B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772

PASSERI 1995

G. B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, ed. a cura di J. Hess, Worms 1995

PASTINE 1986

D. Pastine, *Storia sacra e scrittura sacra*, in *Enciclopedia in Roma Barocca*, a cura di M. Casciato, M. G. Ianniello, M. Vitale, Venezia 1986

PATRONE 2004

S. Patrone, a cura di, *L'archivio Salvago Raggi. Registri contabili e filze di documenti*, Genova 2004

PAVONE 2000

S. Pavone, *Le astuzie dei gesuiti*, Roma 2000

PEDULLA' 2009

A. M. Pedullà, a cura di, *Ferrante Pallavicino. Romanzi e parodie*, Torino 2009

PEDULLA' 2015

A. M. Pedullà, a cura di, *La vita di Sant'Alessio. Descritta e arricchita con devoti episodi del marchese Antongiulio Brignole Sale*, Alessandria 2015

Peintures italiennes 1995

*Peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes : François Cacault : un haut fonctionnaire amateur de peinture*, catal. d'exposition (Paris, Musée du Luxembourg, février-avril 1995), sous le direction de B. Sarrazin, Paris 1995

Pensiero anticonformista 2014

*Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del convegno (Genova 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Roma 2014

PEPPER 1988

S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988

PERCY 1967

A. Percy, *Castiglione's chronology: some documentary notes*, in *The Burlington magazine*, 109.1967, pp. 672-677

PERCY 1968

A. Percy, *A Castiglione "Album"*, in *Master drawings*, 6.1968, 2, pp. 144-148

PERCY 1970

A. Percy, *Magic and Melancholy: Castiglione's Sorceress in Hartford*, in *Bulletin of Wadsworth Atheneum*, VI Ser., 6.1970, pp. 2-27

PERCY 1971

A. Percy, *Castiglione's Life and Work*, in *Giovanni Benedetto Castiglione: Master Draughtsman of the Italian baroque*, exhib. cat. (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 17 settembre- 28 novembre 1971), ed. by Ann Percy, Philadelphia 1971, pp. 21-60

PERCY 1975

A. Percy, *Notes on Castiglione's monotypes*, in *Il conoscitore di stampe*, XXIX, Novembre-Dicembre 1975, pp. 73-78

PEREZ SANCHEZ 1965

A. E. Pérez Sánchez, *Pittura italiana*, Madrid 1965

PERINA 1965

C. Perina, *Dal 1630 alla fine del ducato*, in *Mantova- Le arti*, a cura di E. Marani, C. Perina, Mantova 1965, vol. I

PERINI FOLESANI 2017

G. Perini Folesani, *Elizabeth Cropper, "The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook"*, 1984, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 157-172

Perino del Vaga 2004

*Perino del Vaga: prima, durante, dopo. Atti delle giornate Internazionali di Studio (Genova, 26-27 maggio 2001, Palazzo Doria Del Principe)*, a cura di E. Parma Armani, Genova 2004

PERRONE COMPAGNI 2002

V. Perrone Compagni, *Abracadabra. Le parole nella magia (Ficino, Pico, Agrippa)*, in *Rivista di Estetica*, 2002, n. 42, pp. 105-130

PERRONE COMPAGNI 2008

V. Perrone Compagni, *Problemi di casualità: Pico sulla magia*, in *Nello specchio del cielo: Giovanni Pico della Mirandola e le Disputationes contro l'astrologia divinatoria*, Atti del convegno (Mirandola, 16 aprile 2004- Ferrara, 17 aprile), a cura di M. Bertozzi, Firenze 2008, pp. 95-115

PESCE 1982

D. Pesce, a cura di, *La Tavola di Cebete*, Brescia 1982

PESENTI 1986

F. R. Pesenti, *La pittura in Liguria: Artisti del Primo Seicento*, Genova 1986

#### PESENTI 1992

F. R. Pesenti, *Il primo mento del caravaggismo a Genova*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio- 26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello Bologna 1992, pp. 18-28

#### PESENTI 2005

F. R. Pesenti, *Per discutere circa il tema dell'affresco con "Giove" di Perin Del Vaga nel Palazzo del Principe a Genova*, in *Trasparenze*, 2004 (2005), 24, pp. 3-14

#### PESENTI 2008

F. R. Pesenti, *Cieli e terra negli affreschi di G. B. Castello, il Bergamasco, nel Palazzo di Tobia Pallavicino a Genova*, Genova 2008

#### PESTILLI 1993

L. Pestilli, *"The burner of the midnight oil": a Caravaggesque Rendition of a Classic Exemplum. An Unrecognized Self-Portrait by Michael Sweerts?*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlino 56. 1993, pp. 119-133

#### PETRONIO ARBITRO 1994

Petronio Arbitro, *Satyricon*, int. di L. Canali, trad. di U. Dettore, Milano 1994

#### PETRUCCI 1958

A. Petrucci, *Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX*, Roma 1958, pp. 133, 146, 169

#### PETRUCCI 2006

F. Petrucci, *Bernini pittore. Dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma 2006

#### PETRUCCI 2008

F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 voll., Roma 2008

#### PETRUCCI 2009

F. Petrucci, *Baciccio, Giovan Battista Gaulli (1639-1709)*, Roma 2009

#### PETRUCCI 2014

F. Petrucci, *Mola, artista marginale al Barocco nella Roma del Seicento*, in *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Atti della giornata internazionale di Studi (Roma, Istituto Austriaco, 17 maggio 2013) a cura di S. Albi, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014, pp. 31-43

#### PIACENTINI 1939

M. Piacentini, *Documenti per l'arte barocca: gli artisti in Roma nel 1634*, in *Archivi d'Italia*, 2, 6, 1939, pp. 156-183

#### PIANTONI 2011

L. Piantoni, «*Per le Sagre Storie scorrendo*». *Etica e politica nei 'romanzi religiosi' di Ferrante Pallavicino*, in *Studi secenteschi*, 2011, LII, pp. 43-67

#### PIANTONI 2013

L. Piantoni, «*Sotto l'onde degli inchiostri*». *Note stilistiche ai romanzi di Ferrante Pallavicino, relazione tenuta per il Panel II 'commento' ai testi del Seicento: cantieri e riflessioni coordinato da Elisabetta Selmi e Simona Morando*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, Università La Sapienza, 18-21 settembre 2013), testo online



Piccola guida 1846

*Piccola guida di Genova*, Genova 1846

PICCOLINI 2018

S. e R. Piccolini, a cura di, *Il filo di Arianna. Trattati di alchimia dall'antichità al XVIII secolo*, Voll. 3, Milano 2018

PIERGIOVANNI 2015

P. Piergiovanni, a cura di, *Galleria Corsini. Catalogo dei dipinti*, Roma 2015

PIERGUIDI 2010

S. Pierguidi, *Perin del Vaga versus Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria a Genova*, in *Arte documento*, 26.2010, pp. 166-175

PIERI 1979

M. Pieri, *Capriccio ma non troppo*, in G. B. Marino, *Galeria*, Padova 1979, vol. 1, pp. XXV-XLV

Pierre Puget 1995

*Pierre Puget. Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 marzo- 4 giugno 1995), a cura di M. P. Vial, Milano 1995

Pietro Testa 1988

*Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings*, exhib. cat. (Philadelphia, Museum of Art, November 5- December 31, 1998) ed. By E. Cropper, Philadelphia 1988

Pietro Testa 2014

*Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612-1650) tra Lucca e Roma*, a cura di G. Fusconi con A. Canevari, Roma 2014

PIGNATTI 1973

T. Pignatti, *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Venezia*, Milano 1973

PINTARD 1983

R. Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIe siècle*, Genève 1983

Pittura italiana 1970

*Pittura italiana del siglo XVII: exposicion commemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, Cason del Buen Retiro, aprile-maggio 1970), a cura di A. E. Pérez Sánchez, Madrid 1970

PIO 1724

N. Pio, *Le vite di pittori, scultori e architetti*, Roma 1724

PIO 1977

N. Pio, *Le Vite dei pittori, scultori, ed architetti*, Città del Vaticano 1977

PISTOLESI 2015

M. Pistolesi, *Tra Richini, Bianco e Rainaldi. Un inedito disegno seicentesco per la Chiesa della Missione di Genova*, in *Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro*, n. 56, luglio-dicembre 2015, pp. 69-82

POLEGGI 1977

E. Poleggi, *Un documento di cultura abitativa*, in *Rubens e Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 18 dicembre 1977-12 febbraio 1978), a cura di G. Biavati, I. M. Botto, G. Doria, G. Frabetti, E. Poleggi, L. Tagliaferro, Genova 1977, pp. 85-148

POLLAK 1928-1931

O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.*, ed. postuma a cura di D. Frey, con la collaborazione di F. Juraschek, 2 voll., Wien 1928-1931

POPHAM 1958

A. E. Popham, *The Skippe Collection of Old Master Drawings*, Christie's Sale Catalogue, Nov. 20-21, 1958

PORCELLI 1988

B. Porcelli, *Il canto XIII dell' "Adone": il luogo della peripezia e gli antimodelli del Marino*, in *Italianistica*, XVII.1988, pp. 187-198

Portrait of the artist 2016

*Portrait of the artist*, exhib. catalogue (London, Buckingham Palace, 4 Nov. 2016- 17 Apr. 2017), ed. by A. Reynolds, L. Peter, M. Clayton, London 2016

POSSE 1925

H. von Posse, *Der römische Maler Andrea Sacchi: ein Beitrag zur Geschichte der klassischen Bewegung im Barock*, Lipsia 1925

POZZI 1960

G. Pozzi, *Introduzione e Nota al testo*, in G. B. Marino, *Dicerie sacre e Strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 13-65 e pp. 433-439

POZZI 1971

G. Pozzi, *Metamorfosi di Adone*, in *Strumenti critici*, V.1971, pp. 334-356

POZZI 1973

G. Pozzi, *Ludicra mariniana*, in *Studi e problemi di critica testuale*, VI.1973, pp. 132-162

POZZI 1978

G. Pozzi, *Presentando l' "Adone"*, in *Paradigma*, 2.1978, pp. 93-104

POZZI 2018

F. Pozzi, *Riemerge un 'monotipo' di Giovanni Battista Castiglione (detto il Grechetto), il grande innovatore dell'arte dell'incisione*, in *About Artonline*, n. 102/2018, 11 novembre 2018

Pracht und Pathos 2003

*Pracht und Pathos. Meisterwerke Der Barock-malerei aus dem Palazzo Bianca in Genua*, catalogo della mostra (Berlino, 24 ottobre 2003- 25 gennaio 2004), a cura di R. Contini, Cinisello Balsamo 2003

PREVIDI 2017

E. Previdi, *Attorno al Museo Kircheriano: Athanasius Kircher e la trattatistica organologica a Roma tra XVII e XVIII secolo*, Lucca 2017

PREVITALI 1980

G. Previtali, *Fiamminghi a Napoli alla fine del '500: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher*, in *Relations artistique entre les Pays-Bas et l'Italie à La Renaissance. Etudies dédiés à Suzanne Aulzburg*, a cura di S. Sulzberger, Bruxelles-Roma, 1980, pp. 209-217

PRIARONE 2011

M. Priarone, *Andrea Ansaldo 1584-1638*, Genova 2011

Prima mostra 1956

*Prima mostra dei capolavori della Galleria Sabauda*, Torino 1956

PRIMAROSA 2010

Y. Primarosa, *Giovanni Battista Muti Papazzurri e Charles Mellin: un "nobile dilettante" e un pittore fiorentino alla Corte dei Barberini*, in *Storia dell'arte*, n.s. 27=127.2010, pp. 41-92

#### PRIMAROSA 2014

Y. Primarosa, *Parati, arazzi e cortine a Palazzo Muti Papazzurri in piazza dell'Olmo*, in *Vestire i palazzi*, A. Rodolfo, C. Volpi, Roma 2014, pp. 401-412

#### Private Treasures 2007

*Private Treasures: Four Centuries of European Master Drawings*, exhib. cat. (Washington, National Gallery of Art and The Morgan Library and Museum, 2007), ed. by M. M. Grasselle, A. Robinson, R. Eitel-Porter, Washington 2007

#### PROFUMO MUELLER

L. Profumo Mueller, *L'architettura "ficta" negli affreschi di Luca Cambiaso*, in *Arte lombarda*, 41.1974, pp. 51-76

#### PROHASKA 2014

W. Prohaska, *Introduzione*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Atti della giornata internazionale di Studi (Roma, Istituto Austriaco, 17 maggio 2013) a cura di S. Albl, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014, pp. 11-14

#### PROSPERI VALENTI RODINÒ 2000

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il disegno per Bellori*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, Roma, vol. I, pp. 131-139

#### PROTA GIURLEO 1953

U. Prota Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 1953, p. 66

PUNCUH 1984

D. Puncuh, *Collezionismo e Commercio di quadri nella Genova Sei-Settecento*, in *Rassegna degli Archivi di Stato*, XLIV, 1984, n. 1, pp. 164-218

**Q**

QUADRIO 1744

F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano 1744

**R**

RABONI 1991

G. Raboni, *Geografie mariniane. Note e discussioni sulle biografie seicentesche di Marino*, in *Rivista di letteratura italiana*, 9 (1991), pp. 295-311

Raccolta di teste 1970

*Raccolta di teste: Domenico Tiepolo 1770-1790*, catalogo della mostra (Udine, 1970), a cura di G. Knox, Milano 1970

RAIMONDI 1995

E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura ed arte barocca*, Bologna 1995

RANGONI 1991

F. Rangoni, *Per un ritratto di Francesco Angeloni*, in *Paragone.Arte*, 42.1991, 499, n.s. 29, pp. 46-67

RAGGI 1636

L. Raggi, *Seculum Barberinum sive Aetas Aurea ad Nusicos numeros decantata Auspiciis Eminentiss. ac Reverendiss. Principis Francisci Card. Barberini S.R.E. Vicecancell- dum Pro Laurea Philosphica Disputaret Laurentius Raggius Genuensis In Collegio Romano Societatis Iesu*, Roma 1636

RANGONI 2018

F. Rangoni, *Anthony van Dyck and George Gage in Rome*, in *The Burlington Magazine*, vol. 160, n. 1378 (gennaio 2018), pp. 4-9

RATTI 1766

C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura et Architettura*, Genova 1766

RATTI 1780 a

C. G. Ratti, *Descrizione delle Pitture, Scolture, e Architetture ecc., che trovarsi in alcune Città, Borghi, e Castelli Delle due Riviere dello Stato Ligure*, Genova 1780

RATTI 1780 b

C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genoa in pittura, scultura e architettura*, Genova 1780

RAVAGLIA 1922-23

E. Ravaglia, *Tre "Prove uniche" di G.B. Castiglione*, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 16.1922/23, pp. 419-422

REALE 2002

C. Reale, *La recente fortuna critica di Anton Giulio Brignole Sale*, in *Esperienze letterarie*, XXVII, 2002, 2, pp. 109-117

Recent Acquisitions 1989-1990

*Recent Acquisitions: a Selection*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 48, 2 (fall 1990), New York 1989-1990

REDONDI 2009

P. Redondi, *Galileo eretico*, Roma 2009

REGHINI 1972

A. Reghini, a cura di, *Enrico Cornelio Agrippa. La filosofia occulta o La magia*, 2 voll., Roma 1972

Rembrandt 2003

*Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione a Tiepolo*, catal. d'exposition (Epinal, 6 décembre 2003- 8 mars 2004), sous le direction de M. Gilles, J. Rutgers, B. A. Kowalczyk, Antwerp 2003

Rembrandt 2018

*Rembrandt. Painter as a Printmaker*, exhib. Catalogue (Denver, Art Museum, September 16, 2018- January 6, 2019), ed. By J. Rutgers and T. Standring, Denver 2018

Rembrandt alla Galleria Corsini 2020

*Rembrandt alla Galleria Corsini: L'Autoritratto come San Paolo*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini, 21 febbraio-15 giugno 2020) a cura di Alessandro Cosma, Roma 2020

Rembrandt a Milano 2006



*Rembrandt a Milano. Incisioni dell'Ambrosiana*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 4 maggio- 3 settembre 2006), a cura di P. Bellini, Milano 2006

RENAULT 2002

C. Renault, *Reconnaître les saints et les personnages de la Bible*, Paris 2002

REPETTO 2020

M. L. Repetto, *I volti dell'arte: autoritratti e ritratti di pittori genovesi*, in *Da Cambiaso a Magnasco. Sguardi genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 28 giugno 2020), a cura di A. Orlando, A. Marengo, Genova 2020, pp. 272-303

REPP-ECKERT 2006

A. Repp-Eckert, *Nachträge zu Leben und Werk des Goffredo (Gottfried) Wals (um 1590/1595 - 1638/1640)*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 67.2006, pp. 231-274

RICCIO 1957

B. Riccio, *Contributo a Valerio Castello*, in *Commentari*, 8.1957, pp. 39-46

RICCI 1991

A. Ricci, *Ferrante Pallavicino, the 'Incogniti' and the Print Revolution*, in *McLuhan studies*, I, 1991, pp. 213-224

RICCIARDUS 1591

A. Ricciardus, *Commentaria Symbolica in duos tomos distributa*, 2 voll., Venezia 1591

RICCOMINI 1997

E. Riccomini, a cura di, *...di bella mano. Disegni antichi dalla raccolta Franchi*, Bologna 1997

RICE 1998

L. Rice, *Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale* (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C. L. Frommel, S. Schutze, Roma 1998, pp. 189-200

#### RICE 1999

L. Rice, *Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defense at the Collegio Romano*, in *The Jesuits: Culture, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, ed. by J. O' Malley, S. J. et al., Toronto 1999, pp. 148-169

#### RICE 2006

L. Rice, *Cafà's conclusion*, in *Melchiorre Cafà, Maltese Genius of the Roman Baroque*, ed. by K. Sciberras, La Valletta 2006, pp. 139-152

#### RICE 2010

L. Rice, *Prints for Pentecost. The title plates and frontspieces to an annual sermon in Seicento Rome*, in *L'Estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, sous la direction de B. Brejon de Lavergnée, M. Grivel, Paris 2010, pp. 235-267

#### RICHARDS 1970

L. S. Richards, *A Painting and Two Drawings by Castiglione*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 57.1970, pp. 274-280

#### RIPA 1630

C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1630

#### RIPOSIO 1995

D. Riposio, *Il labirinto della verità*, Alessandria 1995

#### Ritorno al Barocco 2009

*Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte; Certosa e Museo di S. Martino; Castel Sant'Elmo; Museo Pignatelli; Museo Duca di Martina; Palazzo Reale, 12 dicembre 2009- 11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, 2 voll., Napoli 2009

#### RIVOALLAN 2005

A. Rivoallan, *Entre Genes et Rome: le cardinal Lorenzo Raggi, amateur éclairé et homme d'affaires averti*, in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, 11, 2005, pp. 42-80

#### RIVOALLAN 2007

A. Rivoallan, *Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio, et la communauté des Grands de Gênes à Rome*, in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, 12, 2007, pp. 108-118

#### RIVOALLAN 2017

A. Rivoallan, *L'art des lices et la Casa Raggi aux XVII et XVIII siècles*, in *Arachné. Un regard critique sur l'histoire de la tapisserie*, a cura di P. F. Bertrand, A. Nassieu, Rennes 2017, pp. 89-103

#### RIVOLETTI 2013

C. Rivoletti, *Sulla presenza di Ariosto e altri modelli letterari e figurativi nella Galleria di Giovan Battista Marino*, in *Barocke Bildkulturen. Dialog der Kunste in Giovan Battista Marinos "Galleria"*, ed. by R. Stillers und C. Kruse, Wilsbeden 2013, pp. 399-432 e 469, 479

#### ROBERTS 2012

B. B. Roberts, *Sex and Drugs before Rock'n'Roll. Youth Culture and Masculinity during Holland's Golden Age*, Amsterdam 2012

#### RODLER 2000

L. Rodler, *Fra memoria e romanzo. Anton Giulio Brignole Sale nel ricordo di Francesco Fulvio Frugoni*, in *Anton Giulio Brignole Sale: un ritratto letterario. Atti del convegno* (Genova, 11-12 aprile 1997), a cura di C. Costantini, Q. Marini, F. Vazzoler, Genova 2000, pp. 156-162

#### ROETHLISBERGER 1984

M. Roethlisberger, *New works by Tassi Claude and Desiderii*, in *Apollo*, 120.1984, 270, pp. 93-97

#### ROETHLISBERGER 1995

M. Roethlisberger, *From Goffredo Pals to the beginnings of Claude Lorrain*, in *Artibus et historiae*, 16.1995, 32, pp. 9-37

#### ROHN 1932

F. Rohn, *Die Graphik des Giovanni Benedetto Castiglione*, PhD thesis, Berlin 1932

#### Roma 1630 1994

*Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, Accademia di Francia, 25 ottobre 1994-1 gennaio 1995), a cura di O. Bonfait, Roma 1994

#### ROMANENGO 2017

M. Romanengo, *Sinibaldo Scorza e Voltaggio. Vita arte e poetica di un pittore aristocratico*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 40-54

#### ROMANO 1932

P. Romano, *Pasquino e la satira in Roma*, Roma 1932

#### ROMANO 1937

P. Romano, *Quod non fecerunt barbari...*, Roma 1937

RONAKI 1999

E. Ronaki, *La metafora secentesca*, in *Nuova Corvina*, 5.1999, pp. 163-170

RONCHINI 1864

A. Ronchini, *Il Grechetto*, 1864

ROOSES, RUELENS 1898

M. Rooses, C. Ruelens, *Correspondance et documents épistolaires de P. P. Rubens*, 2 voll.,  
Antwerpen 1898

ROSA 1770

S. Rosa, *Satire*, Amsterdam 1770

ROSA 1833

S. Rosa, *Satire e Vita di Salvator Rosa con note d'Anton Maria Salvini e d'altri*, Firenze 1833

ROSA 2003

S. Rosa, *Lettere*, Bologna 2003

ROSAND 1978

E. Rosand, *Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice*, in *Journal of the American Musicological Society*, 31, 1978, pp. 241-281

ROSAND, ROSAND 1981

D. Rosand, E. Rosand, *"Barbara di Santa Sofia" and "Il Prete Genovese". On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi*, in *Art Bulletin*, 63/2 (1981), pp. 249-58

ROSAND 1991

E. Rosand, *Opera in the Seventeenth-century Venice. The Creation of a Genre*, University of California 1991

Rosa-rame 2014

*Rosa-rame. Salvator Rosa incisore nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, 10 aprile- 29 giugno 2014), a cura di M. R. Nappi, G. Angelini, Roma 2014

ROSENBERG 1966

P. Rosenberg, *Inventaire des collections publiques françaises. 14. Rouen. Musée des Beaux-Arts. Tableaux français du XVIIème siècle italiens des XVIIème et XVIIIème siècle*, Paris 1966

ROSENBERG, CHRISTIANSEN 2008

P. Rosenberg, K. Christiansen, *Poussin and nature. Arcadian Visions*, New Haven 2008

ROSENBERG, PRAT 1994

P. Rosenberg, L.A. Prat, *Nicolas Poussin. 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 voll., Milano 1994

ROSSI 1979

F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979

ROSSI 1995

M. Rossi, *La poetica "figurativa" di Giambattista Strozzi il Giovane*, in *I Tatti Studies*, 6 (1995), pp. 169-214

ROSSO DEL BRENNA 1967

G. Rosso Del Brenna, *Giovanni Battista Castello il Bergamasco nella villa delle Peschiere*, in *Arte lombarda*, XIV (1969), 2, pp. 111-118

#### ROSSO DEL BRENNA 1975

G. Rosso Del Brenna, *Il ruolo di Giovanni Battista Castello il Bergamasco*, in W. Lotz, a cura di, *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di studi* (Genova, 16-20 aprile 1974), Genova 1975, pp. 619-624

#### ROTATORI 2020

F. Rotatori, *Da Genova a Roma. Artisti genovesi all'Accademia Nazionale di San Luca*, in A. Orlando, A. Marengo, *Sguardi genovesi. Da Cambiaso a Magnasco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio-28 giugno 2020), Genova 2020, pp. 304-315

#### ROTILI 1974

M. Rotili, *Salvator Rosa incisore*, Napoli 1974

#### ROTONDI TERMINIELLO 1976

G. Rotondi Terminiello, *Il Palazzo Reale di Genova*, Genova 1976

#### ROTONDI TERMINIELLO 1992

G. Rotondi Terminiello, *La Crucifixion de Simon Vouet pour l'église du Gesù à Genes*, in *Simon Vouet*, Atti del convegno (Parigi, 5-7 febbraio 1991), a cura di S. Loire, Parigi 1992, pp. 97-105

#### ROTONDI TERMINIELLO 1995a

G. Rotondi Terminiello, *Analisi dei dipinti: procedimenti operativi di un fare pittorico*, in *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82- Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio- 6 agosto 1995) a cura di E. Gavazza, G. Nepi Sciré, G. Rotondi Terminiello, Milano 1995, pp. 84-94

ROTONDI TERMINIELLO 1995b

G. Rotondi Terminiello, *Il restauro dell' "Assunta" di Guido Reni della chiesa del Gesù a Genova*, in *OPD restauro*, 6.1994 (1995), pp. 128-133

ROTONDI TERMINIELLO 2008

G. Rotondi Terminiello, *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, con la collaborazione di E. Castelliu, M. Pittaluga, Cinisello Balsamo 2008

ROTT 2002

H. W. Rott, *Corpus Rubenianum Ludwig Buchard, Rubens Palazzi di Genova Architectural Drawings and Engravings*, XXII, London 2002

ROUCHES 1929

G. Rouches, *Ecole Italienne: XVI au XVIII siècle*, in J. Guiffrey, sous le dir. de, *La peinture au Musée du Louvre*, vol. 2, Paris 1929

ROYALTON KISCH 1988

M. Royalton Kisch, *A Monotype by Sallaert*, in *Print Quarterly*, 5, pp. 60-61

ROWLANDS 1996

E. W. Rowlands, *The Collection of the Nelson-Atkins Museum of Art. Italian Paintings 1300-1800*, Kansas City 1996

Rubens 2016

*Rubens e la nascita del Barocco*, catalogo della mostra (Milano, 26 ottobre 2016- 26 febbraio 2017), a cura di A. Lo Bianco, Venezia 2016

Rubens e Genova 1977



*Rubens e Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 18 dicembre 1977-12 febbraio 1978), a cura di G. Biavati, I. M. Botto, G. Doria, G. Fabretti, E. Poleggi, L. Tagliaferro, Genova 1977

*Rubens Painter of sketches 2018*

*Rubens. Painter of sketches*, exhibition catalogue (Madrid, 9 aprile -5 agosto 2018; Rotterdam, 8 settembre 2018- 13 gennaio 2019), ed. by F. Lammertse, A. Vergara, Madrid 2018

*Rubens, Van Dyck 2018*

*Rubens, Van Dyck, Ribera: la collezione di un principe*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Stigliano, 6 dicembre 2018- 7 aprile 2019), a cura di A. E. Denunzio, G. Porzio, R. Ruotolo, Milano 2018

RUELENS, ROOSES 1904

C. Ruelens, M. Rooses, *Correspondance et documents épistolaires de P.P. Rubens*, IV, Anvers 1905

RUFFINI 1988

G. Ruffini, *Sotto il segno del pavone. Editoria e cultura genovese nell'età del Chiabrera*, in *Gabriello Chiabrera. Iconografia e documenti*, catalogo della mostra (Genova 1988), a cura di G. Fusconi, G. Ruffini, S. Bottaro, Genova 1988, pp. 61-78

RUFFO 1916

V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, in *Bollettino d'Arte*, X, 1916, pp. 21- 388

RUGGERI 1975

U. Ruggeri, *Disegni del Grechetto*, in *Critica d'Arte*, Firenze 1975, 139, pp. 33-43

RULLI 2018

S. Rulli, *Le dimore dei Di Negro "di Banchi"*, in *La Sacra Famiglia di Van Dyck e le collezioni Di Negro e Doria a Genova*, a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 66-73

RUOTOLO 1982

R. Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneynnden*, Massa Lubrense 1982

RUSSELL 1982

F. Russell, *A Connoisseur's Taste: paintings at Broadlands-I*, in *Country Life*, January 1982

RUSSELL 1989

F. Russell, *The Derby Collection (1721-1735)*, in *The Walpole Society*, 53.1989, pp. 140-180

RUSSO 1979

P. Russo, *L'Accademia degli Umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, in *Esperienze letterarie*, 4.1979, 4, pp. 47-61

RUSSO 2008

E. Russo, *Marino*, Roma 2008

RUSSO 2020

E. Russo, *Percorsi di ricerca per Marino e le arti*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*. Atti del convegno di studi (Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018), a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione, L. Stagno, Milano 2020, pp. 49-57

RUSSO 2021

E. Russo, *Adone e Galeria: intersezioni e sovrapposizione di genere*, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 105-120

#### RUTGERS 2002

J. Rutgers, *Rembrandt in Italia nel Seicento e nel Settecento*, in *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002- 6 gennaio 2003), a cura di E. Hinterding, G. Luijten, M. Royalton-Kisch, B.A. Kowalczyk, J. Rutgers, M. Schapelhouman, P. Scahtborn, Roma 2002, pp. 313-334

#### RUTGERS 2003

J. Rutgers, *La renommée de Rembrandt dans l'Italie du XVIIe siècle*, in *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*, catal. (Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 6 dec. 2003- 8 mars 2004), sous le direction de M. Gilles, B. A. Kowalczyk, J. Rutgers, Epinal 2003, pp. 10-29

#### RUTGERS 2004

J. Rutgers, *Note*, in *Print Quarterly*, 21, 2004, pp. 163-164

#### RUTGERS 2008

J. Rutgers, *Rembrandt in Italie, receptie en verzamelgeschiedenis*, Ph.D. dissertation, University of Utrecht 2008

#### RUTGERS 2017

J. Rutgers, *Jan Van Vliet and Rembrandt Van Rijn: their collaboration reassessed*, in *Rembrandt and his circle. Insight and discoveries*, ed. By S. Dickey, Amsterdam 2017, pp. 285-304

## **S**

SABITT 2016

C. E. Sabitt, *Wearing the Hat of an Other: Alterity and Self-Fashioning in Giovanni Benedetto Castiglione's "Oriental Heads"*, Thesis, University of Oregon 2016

SACCA' 1907

V. Saccà, *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi ricerche*, in *Archivio Storico Messinese*, VIII, 1907, pp. 67-69

SAINT-NON 1770-1773

Saint-Non, Jean Claude Richard abbé de, *Fragments choisis dans les Peintures des Palaix et des Eglises de l'Italie - [des Peintures antiques d'Herculaneum]*, Paris 1770-1773

SAINT-NON, FRAGONARD 1986

Saint-Non abbé de, J. H. Fragonard, *Panopticon italiano. Un viaggio di viaggio ritrovato-1759-1761*, a cura di P. Rosenberg, con la collaborazione di B. Brejon de Lavergnée, Roma 1986

SALERNO 1960

L. Salerno, *The Picture gallery of Vincenzo Giustiniani, 1-2-3*, in *The Burlington Magazine*, 102.1960, pp. 21-27, 93-104 135-148

SALERNO 1963

L. Salerno, *Salvator Rosa*, Novara 1963

SALERNO 1965

L. Salerno, a cura di, *Palazzo Rondinini*, Roma 1965

SALERNO 1970

L. Salerno, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in *Storia dell'Arte*, 5, 1970, pp. 34-65

#### SALERNO 1977

L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, vol. I, Roma 1977

#### SALERNO 1981

L. Salerno, *Immobilismo politico e accademia*, in *Storia dell'arte italiana, Parte seconda Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, vol. 6\*, pp. 447-522

#### SALERNO 1984

L. Salerno, *La natura morta italiana. 1650-1805*, Roma 1984

#### SALERNO 1992

C. S. Salerno, *Precisazioni su Angelo Caroselli*, in *Storia dell'arte*, 76.1992, pp. 346-361

#### Salvator Rosa 2008

*Salvator Rosa. Tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 19 aprile- 29 giugno 2008), a cura di Marco Chiarini, Brigitte Daprà, Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon, Wolfgang Prohaska, Aurora Spinosa, Nicola Spinosa e Caterina Volpi, Napoli 2008

#### Salvator Rosa 2010

*Salvator Rosa (1615-1673). Bandits, Wilderness and Magic*, exhib. cat. (London, Dulwich Picture Gallery, 15th September- 28th November 2010; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 12th December 2010- 27th March 2011), ed. by H. Langdon, Xavier Salomon, C. Volpi, London 2010

#### SANDRART 1683

J. von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga 1683

#### SANGUINETI 2001

D. Sanguineti, *Il gioiello fra decoro e simbolo. Spunto per una ricerca nella pittura genovese*, in *Gioie di Genova e di Liguria. Oreficeria e moda tra Quattro e Cinquecento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 15-40

#### SANGUINETI 2012

D. Sanguineti, *I cristi spiranti di Anton van Dyck: riscontri genovesi*, in *Van Dyck e il Cristo spirante*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Palazzo Reale, 12 aprile- 9 dicembre 2012), a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2012, pp. 6-41

#### SANGUINETI 2015

D. Sanguineti, *“Come si costuma in Roma”*: appunti di committenza artistica della “nazione genovese” in età barocca, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo-Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2015, pp. 197-201

#### SANGUINETI 2018

D. Sanguineti, a cura di, *Disegno genovese dal Bergamasco all’Accademia di Paggi*, Genova 2018

#### SANTAMARIA 2017

R. Santamaria, *Un’arca di Noè figurativa: la casa genovese di Sinibaldo Scorza nell’inventario post-mortem del 1631*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all’alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 58-63

#### SANTAMARIA 2018

R. Santamaria, *Venere a Genova. La collezione di Orazio Di Negro nella villa dello Scoglietto: dipinti, statue <<et altre galanterie>>*, in *La Sacra Famiglia di Van Dyck e le collezioni Di Negro e Doria a Genova*, a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 52-65

#### SANTAMARIA 2019

R. Santamaria, *Marcantonio Doria collezionista e committente di Caravaggio tra Genova e Napoli*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 112-117

#### SANT'AMBROGIO 1907

D. Sant'Ambrogio, *Le pitture del Grechetto (Benedetto Castiglioni) nel palazzo Andreani-Sormani-Verri di Milano*, in *Rassegna d'arte*, 7.1907, pp. 143-144

#### Santo Varni 2011

*Santo Varni (1807-1885). Una donazione per Genova* (Genova, Musei di Strada Nuova 10 novembre 2011-29 gennaio 2012), a cura di P. Boccardo, C. Olcese Spingardi, M. Priarone, Milano 2011

#### SANTUCCI 1985

P. Santucci, *Poussin, tradizione ermetica e classicismo gesuita*, Salerno 1985

#### SANTUCCI 1990

P. Santucci, *Nuove considerazioni sull'“Eucaristia” di Poussin nel dibattito religioso e filosofico del tempo*, in *Prospettiva*, n. 57/60, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, Volume II (aprile 1989- ottobre 1990), pp. 222-228

#### SARRAZIN 1994

B. Sarrazin, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes 1994

SBORGI 1971

F. Sborgi, *Luciano Borzone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971, pp. 160-163

SCHAEFER, FUSCO 1987

S. Schaefer, P. Fusco, *European Painting and Sculpture in the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1987

SCHARF 1875

G. Scharf, *A Descriptive and Historical Catalogue of the Collection of Pictures at Knowsley Hall*, London 1875

SCHLEIER 1970

E. Schleier, *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone*, in *Antichità Viva*, 9.1970, pp. 3-25

SCHLEIER 1976

E. Schleier, *Charles Mellin and the Marchesi Muti*, in *The Burlington magazine*, 118.1976, pp. 837-844

SCHOLEM 1992

G. Scholem, *La Cabala*, Roma 1992

SCHOLEM 1995

G. Scholem, *Alchimia e Kabbalah*, Torino 1995

SCHOLEM 2001



G. Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino 2001

SCHOLEM 2003

G. Scholem, *I segreti della Creazione. Un capitolo del libro cabbalistico <<Zohar>>*, Milano 2003

SCHUTZE 1992

S. Schutze, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in *Documentary Culture Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*. Paers from a Colloquium held at The Villa Spelman (Florence 1990), ed. by E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, Bologna 1992, pp. 209-226

SCIBERRAS 2005

K. Sciberras, *Francesco Noletti detto il Maltese*, in *Pittori di Natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, a cura di G. Bocchi e U. Bocchi, Viadana 2005, pp. 357-397

SCOPA 1905

G. Scopa, *Le fonti della "Strage degli Innocenti" di Giovan Battista Marino*, Napoli 1905

SCOTT 1995

J. Scott, *Salvator Rosa: His Life and Times*, New Haven 1995

Seconda mostra 1958

*Seconda mostra dei capolavori della Galleria Sabauda*, Torino 1958

Seicento 1988

*Seicento, le siècle de Caravage dans les collections publiques françaises*, catal. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Milan, Palazzo Reale, octobre 1988- mai 1989), sous le direction de O. Bonfait, Paris 1988

SEIDEL MENCHI 1977

S. Seidel Menchi, *Le traduzioni italiane di Lutero nella prima metà del Cinquecento*, in *Rinascimento*, serie 2a, 1977.17, pp. 31-108

Seventeenth-Century 2014

*Seventeenth-Century European Drawings in Midwestern Collections*, University of Notre Dame Press, 2014

Sfida al Barocco 2020

*Sfida al Barocco. 1680-1750. Roma-Torino-Parigi*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, Citroneria, 13 marzo-14 giugno 2020, a causa del Covid prorogata fino al 30 agosto 2020), a cura di M. Di Macco, G. Dardanella, C. Gauna, Genova 2020

SGANZERLA 2014

A. V. Sganzerla, *Invention and erudition in the art of Giovanni Benedetto Castiglione: case studies 1645-1655*, PhD diss., Courtauld Institute of Art 2014

SGANZERLA 2017

A. V. Sganzerla, *Giovanni Benedetto Castiglione's Temporalis Aeternitas 1645: early modern prints, time and memory*, in *Visual Past*, 4.2017, pp. 433-467

SHAPLEY 1973

F. R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XVI-XVIII Century*, London-New York 1973

SICKEL 2003

L. Sickel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Mileu*, Berlin 2003

SICKEL 2006

L. Sickel, *Zwei römische Privatsammler des frühen Seicento: Ippolito Gricciotto, Paolo Mercati und die Nachfolger Caravaggios*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33, 2006, pp. 197-223

Sinibaldo Scorza 2017

*Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017

SIRI 1652

V. Siri, *Del Mercurio, ovvero historia de'correnti tempi*, Vol. 3, Lione 1652

SLAWINSKI 1992

M. Slawinski, *The Poet's Senses: G. B. Marino's Epic Poem L'"Adone" and the New Science*, in *Comparative Criticism*, 13.1992, pp. 51-81

SLIVE 1953

S. Slive, *Rembrandt and His Critics*, The Hague 1953

SOLFAROLI CAMILLOCCI 2004

D. Solfaroli Camillocci, *L'engagement éditorial de G. L. à Genève, entre libertinisme et tradition polémique (1662-1679)*, in *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle. Journée d'étude (Lyon, Université de Saint-Etienne, 17 avril 2003)*, sous la direction de A. McKenna, P. F. Moreau, Lyon 2004, pp. 47-69

SOLINAS 1989

F. Solinas, *Percorsi puteali: note naturalistiche ed inediti appunti antiquari*, in *Cassiano dal Pozzo*, Atti del seminario di studi (Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, 18-19 dicembre 1987), a cura di F. Solinas, Roma 1989, pp. 95-130

#### SOLINAS 2004

F. Solinas, *La pittura filosofica e la nascita dello <<stile Barberini>>*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schutze, Roma 2004, pp. 254-261

#### SOLINAS, CARPITA 2001

F. Solinas, V. Carpita, *L'agenda del Museo. Trascrizione degli appunti di Cassiano dal Pozzo e dei suoi segretari riguardanti il Museo Cartaceo e lo studio dell'Antico contenuti nel Manoscritto Dal Pozzo 955 (Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. V.E. 10)*, in *I Segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio, 16 dicembre 2001- 16 marzo 2002), a cura di F. Solinas, Roma 2001, pp. 85-95

#### SOMMARIVA 2000

G. Sommariva, *La cappella Senarega*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 178-183

#### SOMMARIVA 2019

G. Sommariva, *Nelle dimore di Vincenzo Giustiniani*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 174-181

#### SOPRANI 1674

R. Soprani, *Le vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*, Genova 1674

#### SOPRANI, RATTI 1768-1769

R. Soprani, C. G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*, Genova 1768-1769, 2 voll.

SORANZO 1604

G. Soranzo, *Dell'Adamo di Giovanni Soranzo. I duoi primi libri, con sedici canzoni per diversi. Al molto illustre Sig. Giovanni Battista Paggi*, Genova 1604

SORIA 1960

M. S. Soria, *Andrea De Leone, a master of the bucolic scene*, in *The Art Quarterly*, 23.1960, pp. 23-35

SPALLA, ANSALDI 2014

G. Spalla, G. Ansaldo, *I marmi giustiziati: il ritorno a palazzo delle due statue colossali dei Doria*, Genova 2014

SPAMPANATO 1924

V. Spampinato, *Nuovi documenti intorno a negozi e processi dell'Inquisizione*, Messina-Roma 1924

SPARTI 1997

D. L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona: architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997

SPARTI 1998

D. L. Sparti, *Il "Musaeum Romanorum" di Francesco Angeloni: la quadreria*, in *Paragone.Arte*, 49.1998, ser.3, 17, pp. 46-79

SPARTI 1999

D. L. Sparti, *Il "Musaeum Romanorum" di Francesco Angeloni: formazione e dispersione*, in *Paragone.Arte*, 49.1998 (1999), ser. 3, 22, pp. 47-80

#### SPEAR 1982

R. E. Spear, *Domenichino*, 2 voll., New Haven-London 1982

#### SPERA 2014

L. Spera, *Due biografie per il Principe degli Incogniti*, Bologna 2014

#### SPEZZAFERRO 1974

L. Spezzaferro, *Detroit's Conversion of the Magdalen (the Alzaga Collection)*, 4. *The documentary findings: Ottavio Costa as patron of Caravaggio*, in *The Burlington Magazine*, 85, 1974, pp. 579-586

#### SPEZZAFERRO 1989

L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola. 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'arte, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989- 31 gennaio 1990), Milano 1989, pp. 40-59

#### SPEZZAFERRO 1996

L. Spezzaferro, *Le collezioni di "alcuni gentiluomini particolari" e il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni*, in *Poussin et Rome. Acts du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16-18 novembre 1994*, a cura di O. Bonfait, C. L. Frommel, M. Hochmann, S. Schutze, Paris-Roma 1996, pp. 241-255

#### SPINI 1948

G. Spini, *I trattatisti dell'arte storica nella Controriforma italiana*, in *Contributi alla storia del Concilio di Trento e della Controriforma*, I, Firenze 1948, pp. 109-136

SPINI 1983

G. Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze 1983

SPINOSA 1984

N. Spinosa, *La Pittura napoletana del Seicento*, Milano 1984

SPINOSA 2001

N. Spinosa, *Luca Giordano, 1634-1705*, Napoli 2001

SPINOSA 2010

N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010

SPIONE 2017a

G. Spione, *Genova pittrice. Lo sguardo verso la Toscana e le Fiandre*, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto 1610-1640*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017- 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano 2017, pp. 71-81

SPIONE 2017b

G. Spione, *Sinibaldo Scorza alla corte sabauda di Torino*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 55-57

SPIONE 2017c

G. Spione, *Giovanni Benedetto Castiglione tra Genova e Roma: modelli per le pale d'altare*, in *Le invenzioni del Grechetto*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali- Galleria Sabauda, 22 giugno- 29 ottobre 2017), a cura di A. Bava, G. Careddu, G. Spione, Genova 2017

#### SPIONE 2018

G. Spione, *Van Dyck a Roma*, in *Van Dyck pittore di corte*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Palatine della Galleria Sabauda, 16 novembre 2018- 17 marzo 2019), a cura di A. M. Bava, M. G. Bernardini, Pisa 2018, pp. 69-71

#### SPIONE 2020

G. Spione, *Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*. Atti del convegno di studi (Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018), a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione, L. Stagno, Milano 2020, pp. 321-337

#### SPOTORNO 1838

G. B. Spotorno, a cura di, *Lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello*, Genova 1838

#### SPOSATO-FRIEDRICH 2014

E. Sposato-Friedrich, *G. B. Castiglione: nuove proposte di lettura di un'iconografia enigmatica*, Monaco 2014

#### SPRETI 1928-1935

V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare*, Milano 1928-1935

#### STAGNO 2012

L. Stagno, *Vanitas: percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Roma 2012



#### STAGNO 2014

L. Stagno, *“Uno strano & improvviso accidente”, la vicenda del pittore eretico Cesare Corte*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento*, Atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Roma 2014, pp. 193-213

#### STAGNO 2019

L. Stagno, *Caravaggio e Genova. Il ruolo di Giovanni Andrea I Doria Principe di Melfi*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio- 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 112-117

#### Stampe italiane 1975

*Stampe italiane dalle origini all'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1975), a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 1975

#### STANDRING 1982

T. J. Standring, *Genium 1o: Benedicti Castilionis Ianuen: The Paintings of Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1663/65)*. Ph.D. thesis, University of Chicago, 1982.

#### STANDRING 1985

T. J. Standring, *A signed “Penitence of St. Peter” by G.B. Castiglione*, in *The Burlington magazine*, 127.1985, 160, p. 160

#### STANDRING 1987a

T. J. Standring, *Giovanni Battista Castiglione il Grechetto*, in *La pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, a cura di C. Bozzo Dufour, E. Poleggi, vol. 2, pp. 151-161

STANDRING 1987b

T. J. Standring, *Reviewed Work(s): L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione by Paolo Bellini: Giovanni Benedetto Castiglione, in The Illustrated Bartsch, 46 (commentary volume to Italian Masters of the Seventeenth Century) by Paolo Bellini and Shara Wasserman, in Print Quarterly, March 1987, vol. 4, n. 1, pp. 65-73*

STANDRING 1990a

T. J. Standring, *La vita e l'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, in Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio- 1 aprile 1990), a cura di G. Dillon, Genova 1990, pp. 13-28*

STANDRING 1990b

T. J. Standring, *Giovanni Benedetto Castiglione, in International Dictionary of Art and Artists, London-Chicago 1990*

STANDRING 1997

T. J. Standring, *Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (dit le Grechetto), in Genua tempu fà. Dipinti di pittori attivi a Genova tra Seicento e Settecento e relazioni artistico-culturali tra la Repubblica Ligure e il Principato di Monaco, catalogo della mostra (Monaco, maison d'Art, 24 ottobre-24 novembre 1997), a cura di T. Zennaro, Monaco 1997, pp. 77-84*

STANDRING 2000

T. J. Standring, *An exclusive artist "conventio" between Giovanni Benedetto Castiglione and Desiderio de Ferrari, in Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon, a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, Milano 2000, pp. 259-262*

STANDRING 2001

T. J. Standring, *L'Adoration de Bergers, 1659, par Giovanni Benedetto Castiglione au Musée du Louvre, in Revue du Louvre, II, 2001, pp. 43-54*

STANDRING 2002

T. J. Standring, *L'Adoration des bergers, 1659, de Giovanni Benedetto Castiglione au musée du Louvre*, in *Revue du Louvre*, 52.2002, 2, pp. 43-54

STANDRING 2012

T. J. Standring, *The Creation of Adam*, in *Capturing the Sublime: Italian Drawings of the Renaissance and Baroque*, exh. cat. (Chicago, Art Institute, March 25th- July 8th 2012), ed. by S. Folds McCullagh, Chicago 2012, pp. 172-173 e 287

STANIC 1994

M. Stanic, *Poussin. Beauté de l'énigme*, Paris 1994

STARING 1966

A. Staring, *Portretten van Matthijs van de Merwede door Jan Jansz. Bronchorst*, in *Oud-Holland*, 1966, vol. 81.3, pp. 191-193

Stift und Feder 1929

*Stift und Feder*, Darmstadt 1929

STIX, SPITZMULLER 1941

A. Stix, A. Spitzmuller, *Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens mit einem Nachtrag zu allen Italienischen Schulen; bearbeitet von Alfred Stix und Anna Spitzmüller*, Wien 1941

STOESSER 2012

A. Stoesser, *Lucas and Cornelis de Wael: Their Family Network in Antwerp and Beyond*, in *Family Ties Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*, Turnhout 2012, pp. 225-239

STOESSER 2018

A. Stoesser, *Tra Rubens e Van Dyck: I legami delle famiglie De Wael, Vandeneynnden e Roomer*, in *Rubens, Van Dyck, Ribera: la collezione di un principe*, catalogo della mostra, a cura di A. E. Denunzio, G. Porzio, R. Rutolo, Milano 2018, pp. 41-50

STOESSER 2019

A. Stoesser, *Van Dyck's Hosts in Genoa: Lucas and Cornelis de Wael's Lives, Business Activities and Works*, Brepols 2019

STOICHITA 1998

V. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano 1998

STOICHITA 2013

V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano 2013

STRAUSS, VAN DER MAUJELN 1979

W. L. Strauss, M. van der Maulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979

STRAZZULLO 1954

F. Strazzullo, *Documenti inediti per la storia dell'Arte a Napoli*, Napoli 1954

STRAZZULLO 1955

F. Strazzullo, *Documenti inediti per la storia dell'Arte a Napoli (pittori)*, Napoli 1955

STRINATI 1924

R. Strinati, *La Galleria Borghese di Roma. Gli ultimi acquisti. Giulio Cantalamessa*, in *Emporium*, LX. 1924, 358, pp. 600-612

STRINATI 1994

C. Strinati, *Il mestiere del pittore*, in *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 18 novembre 1994-29 gennaio 1995), a cura di R. Vodret, Roma 1994, pp. 13-28

STUBBE, DEUSCH, KULTZEN 1965

W. Stubbe, W. Deusch, R. Kultzen, *Zeichnungen alte Meister aus deutschem Privatbesitz*, Hamburg 1965

SUIDA 1906

W. Suida, *Genua*, Leipzig 1906

SUIDA 1958

W. Suida, *L'unica opera firmata di Luca de Wael*, in *Paragone*, 103, luglio 1958, pp. 72-74

SUIDA MANNING 1958

B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano 1958

SUIDA MANNING 1962

R. e B. Suida Manning, a cura di, *Genoese Masters: Cambiaso to Magnasco, 1550-1750*, Dayton House 1962

SUIDA MANNING 1984

B. Suida Manning, *The transformation of Circe: the significance of the sorceress as subject in the 17th century Genoese painting*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, vol. 2, pp. 689-708

SUTTON 1962

D. Sutton, *Gaspard Dughet: some aspects of his art*, in *Gazette des beaux-arts*, 60, 1962, pp. 269-312

## T

### TAGLIAFERRO 1990

L. Tagliaferro, *Il Grechetto disegnatore*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio- 1 aprile 1990), a cura di G. Dillon, Genova 1990, pp. 155-158

### TAL 2006

G. Tal, *Witches on Top: Magic, Power and Imagination in the Art of Early Modern Italy*, Bloomington 2006

### TAPIE 1990

A. Tapié, *Giovan Francesco Barbieri, dit le Guerchin*, in *Les Vanités dans la peinture au XVII siècle*, catalogo della mostra (Caen, Musée des beaux-arts, 27 juillet- 15 octobre 1990), sous le direction de A. Tapié, J. M. Dautel, P. Rouillard, Paris 1990, p. 198

### TARACHIA 1672

A. Tarachia, *Il Carcere illuminato*, Bologna 1672

### TARALLO 2021

C. Tarallo, *Dalle Considerazioni sulla pittura di Giulio Mancini alla Galeria: riflessioni sulla struttura della raccolta mariniana*, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 167-178

#### TARINI 2013

M. Tarini, *Sala del Grechetto: ricostruzione virtuale*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma 2013, pp. 119-123

#### TAZARTES 2017

M. Tazartes, *Tra pittura e bordello: la vera vita di Agostino Tassi*, Firenze 2017

#### TERZAGHI 2007

M. C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma 2007

#### TERZAGHI 2008

M. C. Terzaghi, *Caravaggio tra copie e rifiuti*, in *Paragone*, 82, 2008, pp. 32-71

#### TERZAGHI 2010

M. C. Terzaghi, *Per il caravaggismo a Genova e in Liguria: arrivi e partenze tra Roma e Napoli*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010, pp. 109-125

#### TERZAGHI 2016a

M. C. Terzaghi, *Il "San Giovanni Battista" e i Caravaggio Costa: novità e riflessioni*, in *Da Caravaggio, il san Giovanni Battista Costa e le sue copie*, atti del convegno (Empoli. 11 aprile 2015), a cura di V. Siemoni, Empoli 2016, pp. 10-17

#### TERZAGHI 2016b

M. C. Terzaghi, *Men of letters around Caravaggio: the rime of Ottavio Tronsarelli*, in *New Caravaggio. Papers presented at the International Conferences in Uppsala and Rome 2013*, ed. by M.B. Andersson, Firenze 2016, pp. 141-163

#### TERZAGHI 2017a

M. C. Terzaghi, *Genova e Caravaggio: opere e artisti da Roma e Napoli*, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto 1610-1640*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017- 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano 2017, pp. 83-95

#### TERZAGHI 2017b

M. C. Terzaghi, *L'accademico Ottavio Tronsarelli e il suo contributo alle "Vite" di Giovanni Baglione*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie nell'Italia Centrale Tra Cinque e Seicento* (Roma e Firenze 2015), a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 213-227

#### The Accademia Seminars 2009

*The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, ed. by P. Lukehart, New Haven 2009

#### The Age of Caravaggio 1985

*The Age of Caravaggio*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 maggio- 30 giugno 1985), a cura di M. Gregori, L. Salerno, R. Spear, New York 1985

#### The Art of Italy 2007

*The Art of Italy in the Royal Collection*, exhib. cat. (London, The Queen's Gallery, Buckingham Palace, 29 May 2007- 19 January 2008), ed. by L. Whitaker, M. Clayton, London 2007

#### The Bulletin 1932

*The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 19.1 (1932)

#### THEODOLI 1992

O. Theodoli, *Salvator Rosa 1615-1673. Acqueforti*, Bergamo 1992



The Young van Dyck 2012

*The Young van Dyck*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Del Prado, 20 novembre 2012- 31 marzo 2013), a cura di A. Vergara, F. Lammertse, Madrid 2012

THIEM 1969

C. Thiem, *Neubestimmte italienische Zeichnungen in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 6 (1969), pp. 189-212

THIEM 1977

C. Thiem, *Italienische Zeichnungen 1500-1800*, Stuttgart

THUILLIER 1994

J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1994

TIBERIA 2005

V. Tiberia, *La compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Lecce 2005

TIBERIA 2016

V. Tiberia, *I Virtuosi al Pantheon fra missione congregazione e idealità accademiche*, in *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, a cura di V. Tiberia, A. Capriotti, P. Castellani, Tivoli 2016, pp. 11-27

TITI 1674

F. Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674

TITI 1987

F. Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma. Roma 1674-1773*, ed. comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, Firenze 1987

TONCINI CABELLA 1999

A. Toncini Cabella, *Presenze "genovesi" alla corte di Mantova*, in *La Casana*, 41.1999, 2, pp. 20-27

TONGIORGI 1977

D. Tongiorgi, *Oltre la storia nello spirito dei libertini: Gregorio Leti*, in *Storia della letteratura italiana*, V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma 1997, pp. 982-984

TORRE 2012

A. Torre, *"Purgar con gli occhi il fallo della lingua": eloquenza visuale delle Lagrime di San Pietro*, in *Visibile teologia*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Roma 2012, pp. 323-344

TORRE 2021

A. Torre, *Statuto dell'ecfrasi e strategie verbovisive ne La Galleria di Marino*, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 89-104

TORRITI 1963

P. Torriti, *La quadreria dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1963

TORRITI 1966

P. Torriti, *Attività delle soprintendenze: Genova, chiesa di S. Matteo; Luca Cambiaso e G. B. Castello detto "Il Bergamasco"; affreschi delle navate laterali*, in *Bollettino d'arte*, 5 ser. 51.1966, p. 205

TORRITI 1967

P. Torriti, *La Galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini*, Genova 1967

TORRITI 1970

P. Torriti, *Tesori di Strada Nuova, la Via Aurea dei genovesi*, Genova 1970

TORRITI 1975

P. Torriti, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia*, Genova 1975

TORRITI 1977

P. Torriti, *Contributi alla pittura genovese del Seicento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Milano 1977, vol. 2, pp. 536-542

TORRITI 1986

P. Torriti, *Contributi per Jean Roos*, in *Studi in memoria di Teofilo Ossian De Negri*, in *Bollettino Ligustico*, I, 1986, pp. 112-116

TRAINA 1977

M. Traina, *Quel malizioso Ganimede "purgato": a proposito del "Giudizio universale" di Michelangelo e di una medaglia del Grechetto per Papa Farnese*, in *Arte lombarda*, 7.1977, 13, pp. 6-13

TRONSARELLI 1634

O. Tronsarelli, *L'Apollò (L'Isola della felicità- Il Giuoco degli affetti- La Corte, all'invitissima città di Roma)*, Roma 1634

TSAI 2010

M. Tsai, *Giovanni Benedetto Castigliones Biblico Viaggio Patriarcale: Genere Minore Oder Istorica?: Pastorale Motivik Als Mittel Zur Darstellung Der Gattungsproblematik*, Frankfurt am Main 2010

TURNER 1999

N. Turner, *Italian Drawings in the British Museum, Roman Baroque Drawings*, London 1999

**U**

UBEDA DE LOS COBOS 2017

A. Ubeda de Los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado: catalogo razonado*, Madrid 2017

UNGLAUB 2021

J. Unglaub, *Marino, Rubens and Epic Painting in Medici Paris*, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 199-212

Uomini e dei 2016

*Uomini e dei. Il '600 genovese dei collezionisti*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 19 febbraio-5 giugno 2016), a cura di A. Orlando, Genova 2016

URBINATI 2004

R. Urbinati, *Ferrante Pallavicino. Il flagello dei Barberini*, Roma 2004

**V**

VAES 1925

M. Vaes, *Corneille De Wael (1592-1667)*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 5, 1925, pp. 137-247

VALENTINER 1954

W.R. Valentiner, *Baroque Paintings*, in *Bulletin of the Art Division*, Los Angeles County Museum, Winter 1954

Valerio Castello 2008

*Valerio Castello 1624-1659. Genio moderno*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Palazzo Reale, 15 febbraio- 15 giugno 2008), a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, M. Cataldi Gallo, Milano 2008

VALESIO 1977-1979

F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979\_

VAN DALEN 1900

J. L. Van Dalen, *Matthys van Merwede, Heer van Clootwyck*, in *Oud-Holland*, 1900, vol. 18, pp. 95-111

VAN DER VELDE 1975

C. Van der Velde, *Frans Floris (1519/1520-1570): Leven en Werken*, Brussles 1975

Van Dyck 2004

*Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, ed. by S. J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar, H. Vey, New Haven-London 2004

Van Dyck 2012

*Van Dyck e il Cristo spirante*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Palazzo Reale, 12 aprile- 9 dicembre 2012), a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2012

Van Dyck 2018

*Van Dyck pittore di corte*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Palatine della Galleria Sabauda, 16 novembre 2018- 17 marzo 2019), a cura di A. M. Bava, M. G. Bernardini, Pisa 2018

Van Dyck a Genova 1997

*Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-13 luglio 1997), a cura di S. J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Milano 1997

Van Dyck e i suoi amici 2018

*Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 9 febbraio- 10 giugno 2018), a cura di A. Orlando, Genova 2018

VAN LOO 1746

*Suite de Six dessins composé par Benedetto Castilone et gravé par Mr. Van-Loo*, Paris 1746

VANNUGLI 1996

A. Vannugli, *Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena*, in *Arte Lombarda*, 117, 1996, pp. 5-36

VANNUGLI 2000

A. Vannugli, *Enigmi caravaggeschi: i quadri di Ottavio Costa*, in *Storia dell'Arte*, 99, 2000, pp. 55-83

VANNUGLI 2003

A. Vannugli, *Vita, opere e cattive compagnie di Tommaso Dovini detto il Caravaggino*, in *Storia dell'arte*, 106.2003, n.s. 6, pp. 55-134

VAN OERS 2017

M. van Oers, *Matthij van der Merwede. Un libertino e/o un convertito del diciassettesimo secolo?*, in *Virtus*, 24.2017, pp. 187-199

VANOI 2017

P. Vanoli, *Genova pittrice. Le relazioni con Milano*, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri: Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017- 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano 2017, pp. 59-70

VAZZOLER 1990

F. Vazzoler, *L'occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, 9 giugno- 5 agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 31-46

VAZZOLER 1992

F. Vazzoler, *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*, in *La letteratura ligure*, Genova 1992, vol. I, pp. 217-316

VAZZOLER 2017

F. Vazzoler, *Fra Orfeo e Apollo: Sinibaldo Scorza nella "Galeria" di Marino*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 130-133

Viaqgio in Italia 2001

*Viaqgio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Genova, 31 marzo- 29 luglio), a cura di G. Marcenaro, P. Boragina, Milano 2001

VIATTE, BACOU 1968

F. Viatte, R. Bacou, a cura di, *Dessins du Louvre. Ecole italienne*, Paris-New York 1968

VIEILLARD-BARON 2010

J. L. Vieillard-Baron, *Et in Arcadia ego. Poussin ou l'immortalité du beau*, Paris 2010

VIOLA 1978

G. E. Viola, *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di G. B. Marino*, Roma 1978

VISCEGLIA 2018

M. A. Visceglia, *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XV-XVII)*, Roma 2018

VISCONTE 1666

G. M. Visconte, *Alcune memorie delle virtù del padre Anton Giulio Brignole Sale genovese della Compagnia di Gesù raccolte dal p. Gio Maria Visconte della medesima Compagnia per consolazione ed esempio de' Padri e Fratelli della sua Provincia di Milano*, Milano 1666

Vision & Ecstasy 2013

*Vision & Ecstasy: G. B. Castiglione's St Francis*, ed. by P. Matthiesen, H. Langdon, J. Bober, London 2013

VIVIAN 1989

F. Vivian, *The Consul Smith Collection*, Munich 1989

VOLPI 1996

C. Volpi, *I primi tempi di Poussin romano*, in *Poussin et Rome*. Acts du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16-18 novembre 1994, sous le direction de O. Bonfait, C. L. Frommel, M. Hochmann, S. Schutze Paris-Roma 1996, pp. 116-128



VOLPI 1999

C. Volpi, *Salvator Rosa e Carlo De Rossi*, in *Storia dell'arte*, 93/94.1998 (1999), pp. 356-373

VOLPI 2008a

C. Volpi, *L'Egitto nella pittura barocca. Nicolas Poussin e Salvator Rosa*, in *La Lupa e la Sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 11 luglio-9 novembre 2008), a cura di E. Lo Sardo, Roma 2008, pp. 164-171

VOLPI 2008b

C. Volpi, *Filosofo nel dipingere. Salvator Rosa tra Roma e Firenze (1639-1659)*, in *Salvator Rosa. Tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile- 29 giugno 2008), a cura di Marco Chiarini, Brigitte Daprà, Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon, Wolfgang Prohaska, Aurora Spinosa, Nicola Spinosa e Caterina Volpi, Napoli 2008, pp. 28-46

VOLPI 2014

C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673). Pittore famoso*, Roma 2014

VOLPI 2019

C. Volpi, *Nemici per la pelle: Giovanni Benedetto Castiglione, Pier Francesco Mola, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini e la questione del dissenso*, in *Storia dell'arte*, 151-152, 1/2.2019, pp. 121-136

VOLPI C.D.S.

C. Volpi, *Painting the present: modernity in history painting during the Seventeenth Century Italy (and Europe), some clues*, in c.d.s.

VOLPI, PALIAGA 2012

C. Volpi, F. Paliaga, *Salvator Rosa e Giovanni Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*,  
Roma 2012

VOSS 1931

H. Voss, *Spätitalienische Gemälde in der Sammlung Dr. Fritz Haussmann in Berlin*, in  
*Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1931.65, pp. 161-165

## W

WAAGEN 1886-1887

G. F. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1. K. K. Gemalte-Sammlungen im  
Schloss Belvedere und in der K. K. Kunst-Akademie, die Privat-Sammlungen; 2. Manuscripte  
mit Miniaturen, Handzeichnungen und Kupfertische n der K. K. Hofbibliothek und  
Privatsammlung*, Vienna 1886-1887

WADDINGHAM 1963

M. R. Waddingham, *The Dughet problem*, in *Paragone (Arte)*, 14, 161, 1963, pp. 37-54 \_

WAGA 1968

H. Waga, *Vita nova e ignota dei Virtuosi al Pantheon*, in *L'Urbe*, 31 (1968), pp. 1-11

WALLACE 1965

R. W. Wallace, *The Genius of Salvator Rosa*, in *The Art Bulletin*, 47.1965, pp. 471-480

WALLACE 1968

R. W. Wallace, *Salvator Rosa's "Democritus" and "L'Humana Fragilita"*, in *The Art Bulletin*,  
vol. 50, March 1968, pp. 21-32

WALLACE 1979

R. W. Wallace, *The Etchings of Salvator Rosa*, Princeton 1979

WALTON 1964

G. Walton, *Pierre Puget's Projects for the Church of Santa Maria Assunta di Carignano*, in *The Art Bulletin*, 46, 1 (March 1964), pp. 89-94

WARWICK 1996

G. Warwick, *Poussin and the Arts of History*, in *Word & image*, 12.1996, pp. 333-348

WASSYING ROWORTH 1978

W. Wassyng Roworth, *"Pictor succensor": A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*, New York 1978

WASSYING ROWORTH 2010

W. Wassyng Roworth, *"Poor painting" and the fortunes of Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2009), a cura di S. Erbert Schifferer, E. Langdon, C. Volpi, Roma 2010, pp. 125-138

WATERHOUSE 1962

E. K. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, London 1962

WATERHOUSE 1967

E. K. Waterhouse, *An Immaculate Conception by G.B. Castiglione*, in *The Minneapolis Institute of Art Bulletin*, 56.1967, pp. 5-10

WEIL 2015

M. S. Weil, *A terracotta bust of a woman or an angel by Gian Lorenzo Bernini or Antonio Giorgetti*, in *The eternal baroque. Studies in honor of Jennifer Montagu*, ed. by C. H. Miner, Milano 2015, pp. 437-444

WEISBACH 1930

W. Weisbach, *Et in Arcadia Ego*, in *Die Antike*, 6.1930

WELSH REED 1980

S. Welsh Reed, *Monotypes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, exh. cat. (New York, Metropolitan Museum of Art, October 16th- December 7th 1980 and Boston, Museum of Fine Arts, January 24th- March 22nd 1981), New York 1980, pp. 3-8 e cat. pp. 65-92

WESTON 2014

G. M. Weston, *Il dissenso nella pittura: temi e questioni dell'eredità critica di Luigi Salerno*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Atti della giornata internazionale di Studi (Roma, Istituto Austriaco, 17 maggio 2013) a cura di S. Albl, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014, pp. 15-30

WESTSTEIJN 2008

T. Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008

WETHEY 1969

H. E. Wethey, *The Paintings of Titian: complete edition*, 3 voll., London 1969-1975

WHITE 1969

C. White, *Rembrandt as an Etcher*, 2 voll, London 1969

WHITE, BOON 1969

C. White, J. G. Boon, *Rembrandt van Rijn*, in *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, voll. XVIII-XIX, Amsterdam 1969

WHITFIELD 1979

C. Whitfield, *Poussin's early landscapes*, in *The Burlington magazine*, 121, 1979, pp. 10-19

WICKHOFF 1891

F. Wickhoff, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. I. Theil. Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XII, Wien 1891

WICKHOFF 1892

F. Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina*, in *Jahrbuch der Kunst. Sammlungen in Wien*, XIII, Wien 1892

WILCZECK 1936

K. Wilczek, *Katalog der Graf Czernin'schen Gemäldegalerie in Wien*, Vienna 1936

WILD 1980

D. Wild, *Nicolas Poussin*, 1980

WINSTANLEY 1728-1729

H. Winstanley, *The Derby Gallery, 1728-1729*

WITTKOWER 1955

R. Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955

WITTKOWER 1958

R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, London 1958

WITTKOWER 1990

R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco Romano*, Milano 1990

WOOTTON 1997

A. Wootton, *On Circe's Island: Subversive power relationships in painting by Sinibaldo Scorza*, in *Melbourne Art Journal*, 1, 1997, pp. 17-24

Works by Holbein 1950

*Works by Holbein and other Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, exh. cat. (London, December 9, 1950- March 7, 1951), London 1950

WRIGHT 1985

C. Wright, *Poussin Paintings: A Catalogue Raisonné*, New York 1985

WUNDER 1960

R. P. Wunder, *Castiglione Pen Drawings in the Cooper Union Museum*, in *The Art Bulletin*, 42.1960, pp. 219-223

Y

YATES 1992

F. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari 1992

YEAGER CRASSELT 2013

L. R. Yeager-Crasselt, *Michael Sweerts (1618-1664) and the Academic Tradition*, Dissertation, College Park, University of Maryland

YOUNG 1825

J. Young, *A Catalogue of the Collection of Pictures of the Most Noble the Marquess of Stafford at Cleveland House*, London 1825

Z

ZACCHIA RONDININI 1942

A. Zacchia Rondinini, *Memorie della famiglia Zacchia Rondini: cenni storici e biografici: documenti*, Bologna 1942

ZAHLE 1937

E. Zahle, "Tilvaekst af italiensk barok", *Kunstmuseets Aarskirft*, Kobenhavn 1937, pp. 145-155

ZAMPETTI 1949

P. Zampetti, *La mostra del Magnasco a Genova*, in *Emporium*, 109.1949, pp. 167-172

ZAMPETTI 1960

P. Zampetti, *Pittura italiana del Seicento*, Bergamo 1960

ZAMPETTI 1967

P. Zampetti, *Note sparse sul Seicento*, Venezia 1967

#### ZANDRINO 1987

B. Zandrino, *La retorica dell'eversione: la satira di Ferrante Pallavicino*, in *I bersagli della critica*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino 1987, pp. 99-124

#### ZANDRINO 1992

B. Zandrino, *Agostino Mascardi*, in *Letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova 1992, vol. 1, pp. 333-350 e vol. 2, pp. 387-388

#### ZANDRINO 2006

B. Zandrino, *Antitesi barocche*, Alessandria 2006

#### ZANELLI 2015

G. Zanelli, *Pietro Francesco Piola e gli esordi di Bernardo Castello: le tele tardo cinquecentesche della chiesa di Monte Oliveto a Genova Pegli*, in *Bollettino d'arte*, 27, 2015, pp. 47-66

#### ZANELLI 2016

G. Zanelli, *"Les grand tetes d'hommes coiffées à l'Orientale" di Giovanni Benedetto Castiglione. Una donazione per la Galleria Nazionale della Liguria*, in *Giovanni Benedetto Castiglione. Le Grandi teste all'Orientale*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 24 novembre 2016- 23 aprile 2017), a cura di G. Algeri, G. Zanelli, Genova 2016, pp. 7-23

#### ZANELLI 2017

G. Zanelli, *"Al dolce suono della sua cetra": Sinibaldo Scorza e il mito di Orfeo*, in *Sinibaldo Scorza: Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), a cura di A. Orlando, Genova 2017, pp. 138-141



#### ZANELLI 2019

G. Zanelli, *“Alla stantia del reverendo Bernardo Strozzi”. Discepoli e collaboratori genovesi*, in *Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019- 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, pp. 301-318

#### ZAPPERI 1979

R. Zapperi, *L'inventario di Annibale Carracci*, in *Antologia di Belle Arti*, 1979, nos. 2-12, 1979, pp. 62-67

#### ZEDER 2015

O. Zeder, *Artistes et collectionneurs nordiques à Naples*, in *L'âge d'or de la peinture à Naples: de Ribera à Giordano*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole, 20 juin- 11 octobre 2015), sous le direction de M. Hilaire, N. Spinosa, Paris 2015, pp. 75-83

#### ZENNARO 2011

T. Zennaro, *Gioacchino Assereto e i pittori della sua scuola*, Soncino 2011, 2 voll.

#### ZENNARO 2017

T. Zennaro, *Alla ricerca di “nuove perfettioni”. Pittori genovesi a Roma negli anni trenta del Seicento e dintorni con una proposta di catalogo per Luca Saltarello*, 2 voll., tesi di dottorato, XXVIII ciclo, Università degli Studi di Genova, 2017

#### ZENNARO 2018

T. Zennaro, *Cristo davanti a Caifa: due “notturni” di Luca Cambiaso a confronto*, in *A lume di candela. Cristo davanti a Caifa di Luca Cambiaso, due notturni a confronto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 12 ottobre-17 novembre 2018), a cura di G. Sommariva, T. Zennaro, Genova 2018, pp. 13-54

ZEITLER 2004

K. Zeitler, *Werke von und um Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)*, Monaco 2004

ZERI 1955

F. Zeri, *The Pallavicini Palace and Gallery in Rome (II): the Gallery*, in *The connoisseur*, 1955.550, pp. 280-285

ZERI 1959

F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1959

ZERI 1988

F. Zeri, *Andrea de Lione e la Natura Morta*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 203-208

ZEZZA 2020

A. Zezza, *Per Marino a Napoli: una prima congiuntura genovese*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*. Atti del convegno di studi (Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018), a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione, L. Stagno, Milano 2020, pp. 59-63

ZIKA 2004

C. Zika, *The Corsini Witchcraft Scene by Salvator Rosa: magic, violence and death*, in *Melbourne Art Journal*, 7.2004, pp. 179-190

ZIRPOLO 2005

L. Zirpolo, *Ave Papa ave papabile. The Sacchetti family, their art patronage, and political aspirations*, Toronto 2005