

GIOVAN BATTISTA BERTANI.
MITI CLASSICI E RIVISITAZIONI GIULIESCHE IN DISEGNI
PER COMMITTENZE DUCALI MANTOVANE

di Piera Giovanna Tordella

Nel 1567 Jacopo Strada commissiona a Ippolito Andreasi (1548-1608), per conto del duca di Baviera, la serie di copie tratte da alcuni corpi architettonici e ambienti giulieschi di Palazzo Te ora conservata nel Kunstmuseum di Düsseldorf.¹ La rivisitazione di temi antichi reinterpretati da Giulio Romano, come il continuum narrativo del doppio fregio della Sala degli Stucchi in Palazzo Te², analizzato nella sua complessità nelle copie di Düsseldorf (inv. F.P. 10900-1, 10938-9)³, affiora seguendo percorsi differenti anche in altri disegni cinquecenteschi mantovani nei quali la visione dell'antico, anziché esprimere lo studio diretto dei documenti dell'arte romana, appare più spesso riflettere loro reinterpretazioni figurative cinquecentesche, articolandosi rispetto a queste ultime sia nel senso di riferimenti più o meno dichiarati o di citazioni puntuali, che in quello di un selettivo quanto raffinato mascheramento. Reinterpretazioni, non di rado a loro volta mediate e arricchite da rivisitazioni coeve dell'antica letteratura mitografica, che giungono a trascendere l'emblematicità, il valore normativo dell'archetipo, in un linguaggio a volte armonico e formalmente equilibrato, a volte denso di scarti e di tensioni stilistiche che rispetto a tale modello risultano contraddittorie.

A questa chiave di lettura si accorda anche un disegno inedito, peraltro di qualità esecutiva assai mediocre, conservato a Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, inv. AE1296) (fig. 1)⁴, di un tardo manierista mantovano, prossimo a Giovan Battista Bertani (1516?-76) relativo alla sezione sinistra del fronte di sarcofago di età antoniniana con il *Ferimento e morte di Adone* attualmente conservato a Mantova in Palazzo Ducale (Inv. gen. 6734) (fig. 2)⁵, concepito secondo una sequenza narrativa, scandita in due scene da un pilastrino decorato da figure di eroti, inaugurata a destra dalla descrizione del ferimento durante una battuta di caccia al cinghiale, preludio alla morte di Adone rappresentata nella parte sinistra. Documentato a Roma negli anni di passaggio tra Quattro e Cinquecento nella raccolta dello scultore lombardo Andrea Bregno, dispersa dopo la morte avvenuta nel 1503 (secondo la nota apposta da Amico Aspertini sulla copia del rilievo alla carta 34v del Wolfegg Codex, "andare in monte chavallo in chasa de mestro andrea scarpelino"⁶), il rilievo marmoreo, concordemente riferito alla fine del II sec. d.C., ha legato in seguito la sua storia — fatto non privo di significato — alla vicenda collezionistica di Vespasiano Gonzaga Colonna (1531-91) con ogni probabilità negli stessi anni della costruzione, tra il 1583 e il 1584, del Corridor Grande o Galleria degli Antichi di Sabbioneta dove fu conservato fino al novembre del 1774 allorché ne avvenne il trasferimento in Palazzo Ducale.⁷ Anche il disegno di Darmstadt si caratterizza infatti rispetto all'archetipo per alcune varianti che assumono specifico significato in rapporto agli studi e alle repliche quattro e cinquecentesche dell'opera già individuate dalla letteratura critica⁸ e che inducono a considerarlo frutto di una mediazione interpretativa giuliesca. Ad eccezione del foglio del Louvre di Gentile da Fabriano (Codice Vallardi, inv. 2397v) e di quello di Berlino del Pisanello (Kupferstichkabinett, inv. 1358r), che riconducono unicamente all'episodio del ferimento, le ulteriori rappresentazioni oggi note del sarcofago, anche quando parziali, ritraggono la scena della morte di Adone: dalla più antica, quattrocentesca, individuata in un disegno anonimo della Biblioteca Ambrosiana (Cod. F265 inf., c. 91v), alle diverse versioni cinquecentesche. Un piccolo corpus che nella replica integrale del rilievo alla carta 263r del Codex Pighianus (Berlino, Staatsbibliothek, vecchia numerazione della carta 258r) recupera una testimonianza delle condizioni conservative del rilievo marmoreo per l'aderenza archeologica nell'indicazione delle innumerevoli lacune (acefali appaiono, ad esempio, Venere che conforta Adone, quest'ultimo sia nella scena del ferimento che in



1 Anonimo mantovano tardocinquecentesco (seguace di Giovan Battista Bertani?), Morte di Adone. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE1296.

quella della morte, e, nel primo episodio, il cacciatore alle sue spalle in lotta con il cinghiale) differentemente reintegrate dagli autori degli altri fogli, in alcuni casi probabilmente sulla scorta di coevi interventi di restauro, in altri secondo ricostruzioni ideali degli stessi artisti in una propensione individuale alla *variatio* più o meno marcata. Le due repliche di Amico Aspertini (Baltimora, Museum of Fine Arts, inv. 1973.95r⁹, e Wolfegg Codex, cc. 34v-35r¹⁰), maturate sull'analisi diretta del rilievo, come dimostra l'iscrizione del Wolfegg Codex che ne documenta la presenza a Roma presso Andrea Bregno, sono in questo senso emblematiche per le differenze che nel contraddistinguerle indicano il foglio di Baltimora più prossimo, benché anch'esso non fedele, al prototipo. Alcune varianti significative qualificano, rispetto allo stato conservativo testimoniato dal Codex Pighianus e alle condizioni attuali del rilievo, determinate dalla caduta di numerosi interventi di restauro concernenti in particolare le teste dei personaggi¹¹, anche la derivazione di Battista Franco (a Roma nel 1550 "occupato a disegnare tutte le cose antiche della città"¹²) della Biblioteca Reale di Torino, inv. 14760/34 S.M. (fig. 3)¹³, e la replica parziale già a Norimberga in collezione Praun (Budapest, Szépművészeti Museum, inv. 67.252) (fig. 4) incisa in controparte nel 1781 da Maria Catharina Prestel.¹⁴ Se acefale risultano ancora oggi la figura di Venere in atto di consolare Adone, e quella del cacciatore nella scena del ferimento, rispetto allo studio del Codex Pighianus appare invece reintegrata, in entrambe le sezioni del rilievo, la testa di Adone. L'analisi comparata delle copie aspertiniane, che manifestano nel gruppo di Venere e Adone (sezione sinistra) la maggiore prossimità al prototipo attualmente restaurato (dove Adone volge il capo verso Venere), del foglio della Biblioteca Reale di Torino e della copia già in collezione Praun — la cui attribuzione tradizionale a Giulio Romano¹⁵ o alla sua cerchia è stata in anni recenti confutata a favore di Battista Franco¹⁶ probabilmente per le numerose affinità con il disegno di Torino nella restituzione idealizzata del rilievo — dimostra l'appartenenza di questi ultimi a un diverso filone interpretativo (anch'esso riconducibile a un processo di trasformazione del prototipo nel quale si colloca inoltre il disegno di Darmstadt) che nella

posizione di Adone rivolto ai cacciatori alle proprie spalle, anziché verso Venere, trova una delle varianti più fortemente caratterizzanti. Vi sono tuttavia alcuni elementi che rivelano un rapporto più profondo, tangenze e corrispondenze formali inequivocabili, indice di una fonte comune già variata rispetto al prototipo antico, tra il foglio dello Hessisches Landesmuseum e la replica di Budapest, riferibile a un maestro della cerchia di Girolamo da Carpi come dimostrano consonanze tipologiche e formali con fogli concordemente assegnati a suoi anonimi seguaci quali i gruppi B e C estrapolati da Pouncey e Gere all'interno del taccuino del British Museum, e ancora, tra altri sciolti, il verso del foglio 1654 della Pinacoteca Nazionale di Bologna.¹⁷ Infatti, a lato della trasformazione in albero del pilastro con eroti non visibile nel disegno di Darmstadt per la decurtazione del foglio in origine di dimensioni maggiori (avvenuta, come dimostra la posizione del timbro, prima del passaggio nella collezione Lagoy), le divergenze sottolineate per la prima volta da Hermann Dollmayr¹⁸ tra la replica già a Norimberga e il rilievo antoniniano — le corone ad ornare le teste di Venere e Adone, e la lunga barba sul viso di quest'ultimo — risultano accomunare anche il foglio dello Hessisches Landesmuseum. Il confronto tra i due disegni rivela inoltre altre analogie significative come il lembo panneggiato del mantello di Adone posato sulla gamba sinistra ferita, anziché (come nel rilievo e in tutte le altre repliche note) su quella destra, e la frontalità del volto dell'amorino intento a bendare la ferita inferta ad Adone dal cinghiale. La lettura del foglio di Budapest in rapporto a un seguace di Girolamo da Carpi non compromette il valore indicativo dell'attribuzione tradizionale a Giulio Romano. Sulla scorta degli studi del Canedy, la critica recente ha tentato di dipanare i complessi rapporti stilistici tra i due maestri giungendo a rivedere a favore di Girolamo l'attribuzione di molti disegni assegnati a Giulio. La condivisione degli interessi antiquari — nel caso di Girolamo tra l'altro documentata dai taccuini autografi della Biblioteca Reale di Torino, della Rosenbach Foundation di Filadelfia e del British Museum di Londra (gruppo A), e “che a Ferrara era stata alimentata dagli stretti rapporti intrattenuti dalla corte con i Gonzaga, al cui servizio Giulio [Romano] era rimasto dal 1524 al 1546”¹⁹ — si coniuga all'interesse per le opere del Pippi, che accanto a quelle di Raffaello, Michelangelo, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, rivestono funzione paradigmatica non solo negli anni del suo soggiorno romano. Anche il disegno di Budapest, che nel segno stentato e nella riproposizione impacciata di caratteri tipologici e formali di ascendenza giuliesca (ad esempio, il putto in primo piano accanto ad Adone nella scena del ferimento, il cacciatore all'estremità destra del foglio) manifesta un carattere fortemente epigonico, potrebbe documentare in modo indiretto uno studio di Girolamo da Giulio Romano il cui tipo di approccio reinterpretativo del modello nell'esercizio della copia risulta teorizzato da Giovan Battista Armenini. Nell'opera *De' veri precetti della pittura* (1586), con netto distacco dalla tradizione più antica di matrice cenniniana, egli afferma infatti che l'esercizio della copia condotto su opere di altri maestri acquista significato quando “si abbia avvertimento di ridurle con qualche mutazione e tenere una certa facoltà, che paiano esser nate e fabricate per suo proprio ingegno; il che si fa cercando scostarsene con l'altre parti e farle al più che si può conforme alla sua maniera”.²⁰

In maniera più rarefatta e concettualmente articolata l'incidenza di Giulio Romano traspare anche da alcuni fogli di Giovan Battista Bertani, dal 1549 prefetto delle fabbriche ducali mantovane, di soggetto mitologico conservati agli Uffizi (GDSU, inv. 15982F [fig. 10]-15983F [fig. 8], 15985F-15986F [figg. 18, 19]).²¹ Caratterizzati da una comune vicenda collezionistica rivelata dal particolare tipo di montaggio, con ogni probabilità settecentesco, analogo a quello di alcuni fogli del Louvre provenienti dalla collezione Saint-Morys²², questi disegni, a penna e bistro prevalentemente acquerellato, si legano a miti metamorfici la cui decifrazione riconduce, tra altre fonti antiche, ai testi di Ovidio, in particolare alle *Metamorfosi*²³, alle *Immagini* di Flavio Filostrato Maggiore²⁴, e alla rivisitazione di questi universi letterari operata nel secondo Cinquecento dal mitografo ferrarese Vincenzo Cartari nelle *Imagini de i Dei de gli Antichi* (Venezia, presso Francesco Marcolini 1556)²⁵, la cui prima edizione illustrata da incisioni di Bolognino Zaltieri, più noto come editore, venne pubblicata ancora a Venezia da Vincenzo Valgrisi nel 1571.²⁶



2 Arte romana, II secolo d.C., Ferimento e morte di Adone, fronte di sargofago. Mantova, Museo di Palazzo Ducale, inv. gen. 6734.



3 Battista Franco, Studi vari dall'antico. Torino, Biblioteca Reale, inv. 14760/34 S.M.

Pagina seguente:

4 Girolamo da Carpi (da), Ferimento e morte di Adone. Budapest, Szépművészeti Museum, inv. 67.252.

5 Girolamo da Carpi, Studi dall'antico. Firenze, GDSU, inv. 1699E.



Replicato integralmente da un anonimo seicentesco in una serie di disegni ora al Louvre (Dép. des arts graphiques, inv. 3732-3756), acquisiti alla vendita Montarcy (1712) — che gli ampi ritocchi operati da Rubens²⁷ non consentono di stabilire se alla base della prima traduzione incisoria dell'opera portata a compimento nel 1675 da Antoinette Bouzonnet Stella con dedica al ministro Colbert²⁸ — il fregio a doppia fascia a narrazione continua della Sala degli Stucchi, ideato da Giulio Romano sull'esempio delle colonne coclidi romane, delle quali costituisce una reinvenzione erudita di carattere antiquario, fu integralmente riprodotto a bulino, in termini di rigoroso classicismo accademico, anche da Pietro Sante Bartoli (1635-1700)²⁹ nell'opera intitolata *Trionfo di Sigismondo Augusto* edita a Roma nel 1680, con commenti in latino dei soggetti rappresentati di Giovanni Pietro Bellori (figg. 26, 27).³⁰ Controversa è tuttavia la decifrazione del soggetto del





8 Giovan Battista Bertani, Il mito di Glauco (?). Firenze, GDSU, inv. 15983F.

fregio³¹, interpretato, al di là della posizione espressa dal Bartoli e dal Bellori, in rapporto all'ingresso di Carlo V a Mantova nel 1530, ma anche, in accordo con Jacopo Strada ("Come li Romani andavano a la guerra"), quale teoria di immagini 'all'antica' di significato autonomo.³² Ampio è ancora il margine di discussione sull'esecuzione del fregio alla quale è stato principalmente collegato, a partire da Vasari, accolto da Hartt e invece contestato tra altri da Verheyen e dalla Tellini

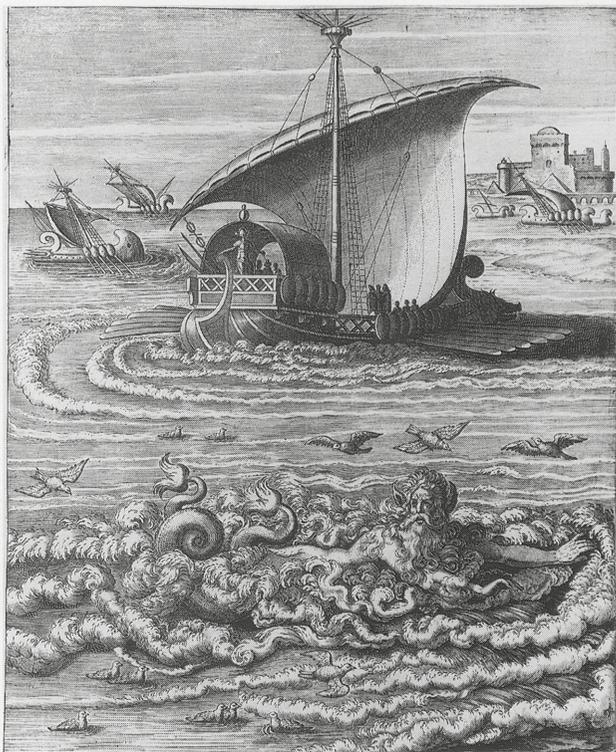
Pagina precedente:

6 Pietro Sante Bartoli, *Trionfo di Sigismondo Augusto*, Roma 1680, tavola dedicatoria all'imperatore Leopoldo I.

7 Giulio Romano, *Trionfo allegorico dell'imperatore Carlo V*. Haarlem, Teylers Museum, inv. K I 6.

Perina³³, il nome di Francesco Primaticcio (rinnovato da Oberhuber unicamente in rapporto alla lunetta con *Marte* della testata occidentale³⁴ e ribadito dalla Béguin³⁵ e da Farinella³⁶) accanto a quelli di Giovanni Battista Scultori e Niccolò da Milano.

Nell'opera del Bartoli la tavola dedicatoria all'imperatore Leopoldo I³⁷, che ne reca al centro il ritratto a bulino eseguito dall'incisore anversate Jacques Blondeau (fig. 6), riunisce elementi rivisitati del repertorio figurativo antico che non trovano specifica corrispondenza negli altri settori decorati della sala (il soffitto a lacunari e le testate occidentale e orientale). Inequivocabile appare tuttavia la fonte iconografica di alcuni personaggi (la vittoria alata che regge il ritratto leopoldino, la divinità fluviale e la figura della prigioniera in primo piano) rintracciata in un foglio di Giulio Romano appartenuto a Cristina di Svezia (Haarlem, Teylers Museum, inv. K I 6), che di Carlo V raffigura il trionfo allegorico (fig. 7). Disegno che la citazione puntuale nella tavola dedicatoria ribadisce nella provenienza — sostenuta nel 1966 da Van Regteren Altena e di recente comprovata da Tomaso Montanari — dalla raccolta di Cristina, al cui servizio operarono negli anni del soggiorno romano sia il Bartoli come intagliatore di medaglie, sia il Bellori in qualità di bibliotecario-antiquario, il quale svolse un ruolo significativo anche nell'ampliamento della collezione di disegni riunita dalla regina prima del suo trasferimento a Roma comprendente tra l'altro fogli di Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio.³⁸ Singolare punto di tangenza tra la tavola bartoliana e il foglio 15983F (fig. 8)³⁹, la cui valenza progettuale è dichiarata dalla quadrettatura per il trasporto, è invece l'immagine della nave romana, della quale si intravedono parte della poppa, l'aplustre e la conchiglia riccamente decorata⁴⁰, e la figura del timoniere nella quale si possono cogliere alcune specifiche assonanze con l'analogo personaggio descritto in primo piano a destra nel *Rapimento di Elena* della Sala di Troia in Palazzo Ducale, la cui esecuzione fu delegata a Luca da Faenza detto il Figurino.⁴¹ La scomparsa o la fortemente compromessa



9 Glaucus le Pontique, da Filostrato, *Les images ou Tableaux de platte peinture*, Parigi 1615, p. 399.



10 Giovan Battista Bertani, Bacco tramuta in delfini i pirati tirreni. Firenze, GDSU, inv. 15982F.

leggibilità di parte dei cicli decorativi delle residenze gonzaghesche ancora esistenti, e la distruzione di altre dimore ducali, non consentono di precisare né la finalità del progetto, collegato al foglio 15982F per l'analogia conduzione tecnica e stilistica, né la corrispondente destinazione spaziale rivelata dalla zona di fondo uniformemente acquerellata che allude in entrambi i disegni a fusi di una volta probabilmente a padiglione, e dunque la finalità progettuale connessa a un medesimo complesso decorativo, sul quale la traduzione incisoria del Bartoli non getta alcuna luce. Il soggetto, di difficile decifrazione, sembra ricondurre al mito di Glauco, il pescatore della Beozia che divenne una divinità marina dalle grandi virtù profetiche dopo avere ingerito un'erba magica.⁴² Complessa e stratificata è l'antica tradizione letteraria del mito, ampiamente illustrato anche da Ovidio nelle *Metamorfosi*.⁴³ Infelicitamente innamorato di Scilla egli è vanamente amato da Circe; ne viene inoltre raccontato l'amore per Arianna che Dioniso gli rapisce dopo averlo imprigionato



11 Vincenzo Cartari, *Imagini de i Dei de gli Antichi*, Venezia 1571, tavola LXX (incisione di Bolognino Zalteri).



12 Daniele da Volterra, Bacco tramuta in delfini i pirati tirreni, fregio. Roma, Palazzo Farnese.

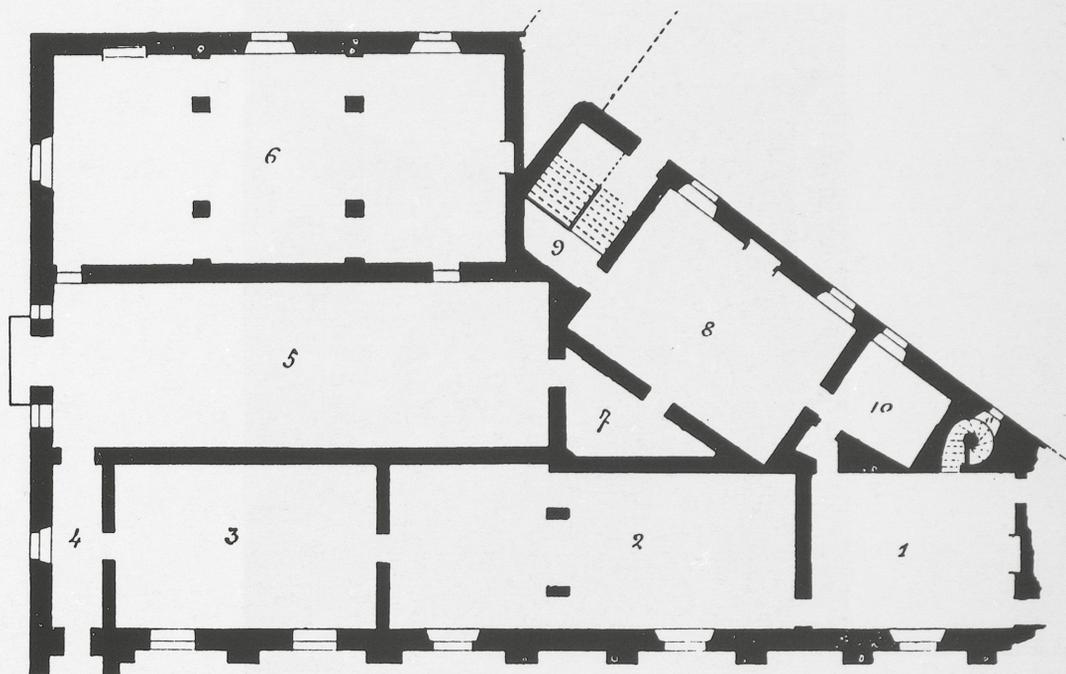
13 Antonio Tempesta, *Tyrreni nautae in Delphinos*, dalla serie delle illustrazioni alle *Metamorfosi* di Ovidio (1606), tavola 29.





14 Les Tyrrhensiens, da *Filostrato*, *Les images ou Tableaux de platte peinture*, Parigi 1615, p. 161.

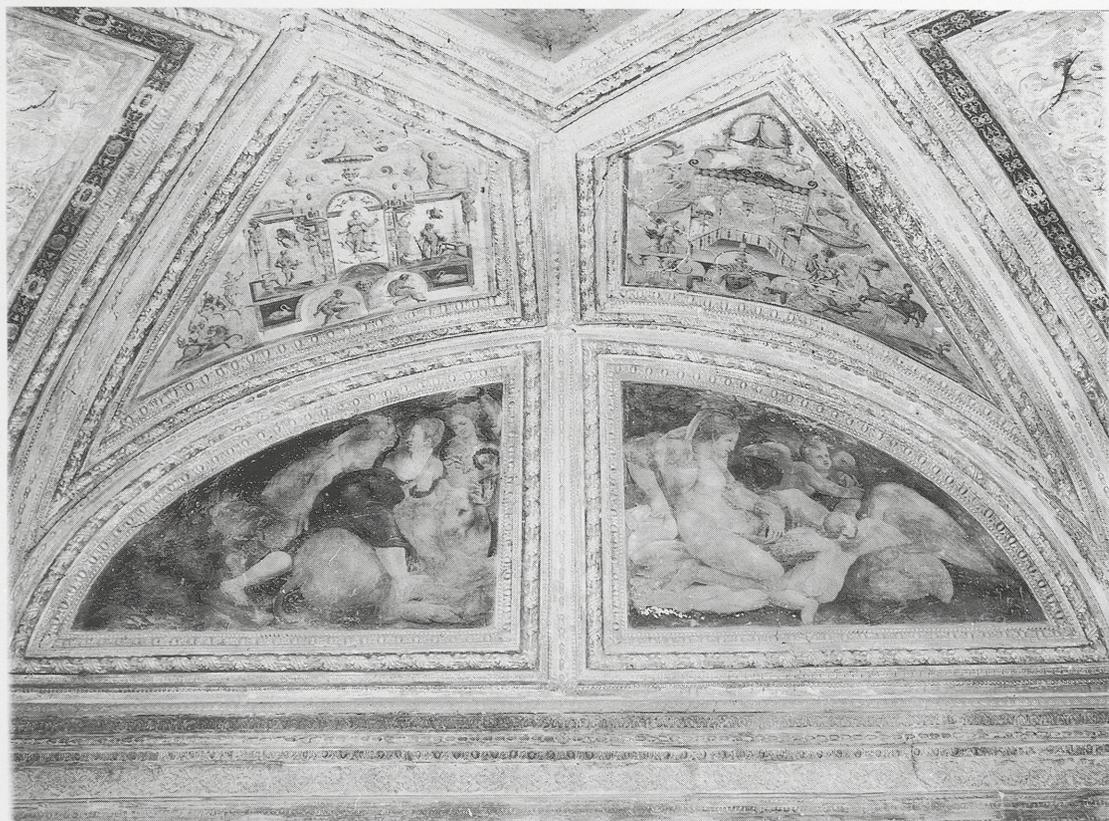
15 Antonio Averlino detto il Filarete, Bacco e i pirati tirreni, fregio laterale della porta maggiore bronzea della basilica di San Pietro in Roma.



16 Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento Estivale, Pianta da *Cottafavi* (n. 69) (1 Camera degli amori di Giove; 2 Sala delle Due Colonne; 3 Camera delle Mensole; 4 Passetto; 5 Loggia dei Frutti; 6 Sala delle Quattro Colonne; 7 Passetto triangolare; 8 Camera del Pesce; 9 Scala al Giardino del Padiglione; 10 Camerino di Orfeo).

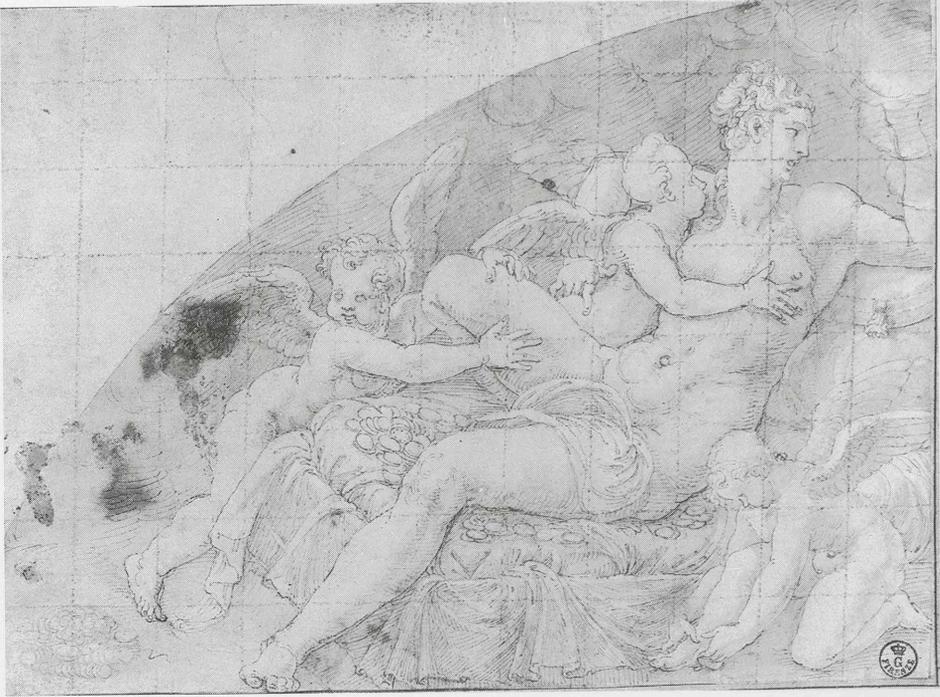
legandolo con tralci di vite. Secondo un'altra tradizione egli è costruttore e pilota della nave degli Argonauti, ma per volere di Giove scompare nel mare divenendo una divinità marina immortale. A questa versione del mito riconduce, ad esempio, la celebrazione del personaggio quale dio marino nell'*Argonautica*, la battaglia navale combattuta sull'Arno, nel tratto del fiume tra i ponti di Santa Trinita e alla Carraia, il 3 novembre 1608 in occasione delle nozze tra il principe Cosimo dei Medici e l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria; in tale veste Glauco appare descritto nel disegno di Giulio Parigi, già in collezione Lodewijk Houthakker⁴⁴, tradotto in controparte da Remigio Cantagallina⁴⁵, relativo alla "barcha di musici" guidata da delfini e tritoni e sovrastata, a poppa, dalla figura di "Glauco dio marino" in trono.

Del dio Ovidio descrive le lunghe chiome e la barba colore verde marcio, le larghe spalle e le braccia azzurre, e l'estremità pisciforme.⁴⁶ Nelle *Immagini* di Filostrato (II, 15) egli appare con folti capelli fluenti sulle spalle, il petto coperto di alghe e coda di pesce.⁴⁷ Tuttavia, come ha sottolineato Marie-Odile Jentel: "On connaît peu de représentations où l'identification de Glaukos soit certaine. [...] Seuls trois épisodes de son histoire semblent avoir intéressé les artistes, et seulement à l'époque romaine: son apparition aux Argonautes, ses déclarations d'amour à Skilla — si ces peintures ne sont pas des faux — et sa participation à un cortège marin où il porte Ino et son fils, le petit Mélécarte-Paléon. Les textes antiques mentionnent sa queue de poisson, ses larges épaules, ses bras puissants, son corps bleuâtre, ses longs cheveux blancs, sa barbe hirsute et ses airs gémissants."⁴⁸ Nel Cinquecento è soprattutto la vicenda di Glauco e Scilla, densa di suggestioni scenografiche, a ispirare rivisitazioni figurative del mito; nel dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (circa il 1580-82; inv. 2615) di Bartholomäus Spranger come nell'affresco di Agostino Carracci sulla volta della Galleria Farnese (1599-1600).⁴⁹ Da questo scenario Bertani appare di-

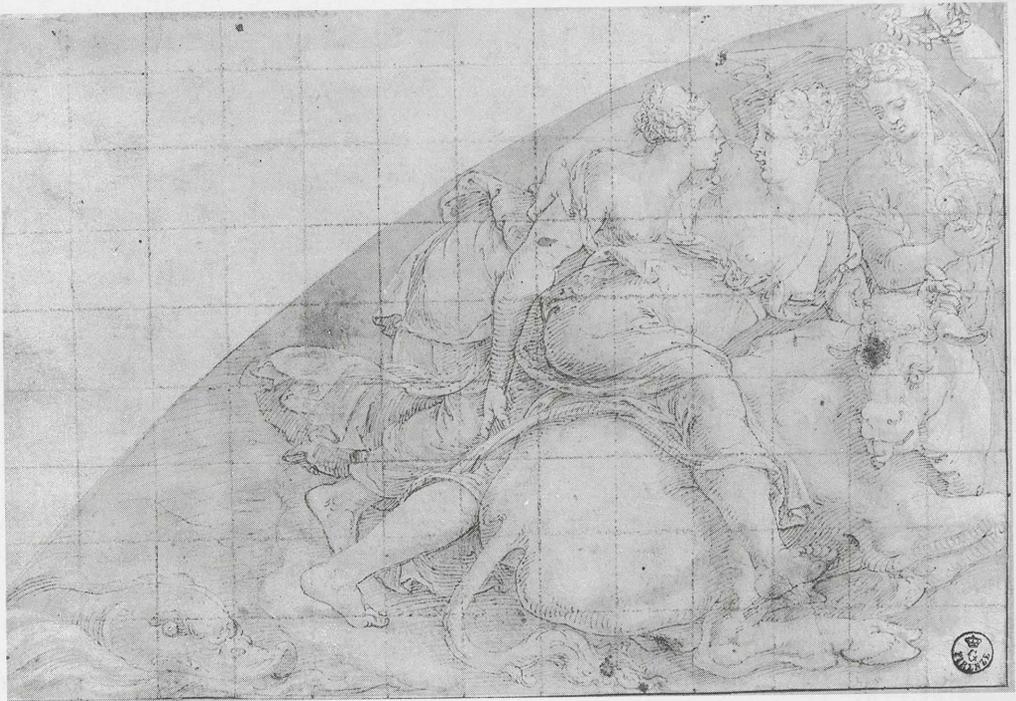


17 Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli amori di Giove, semilunette della parete meridionale.

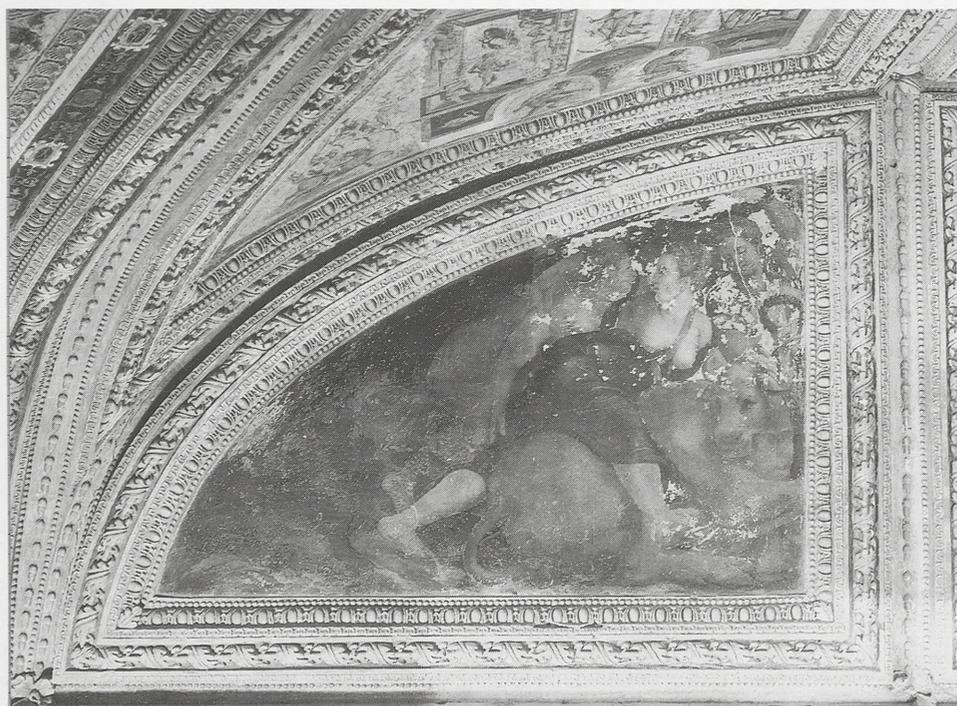
staccarsi nella scelta di una dimensione narrativa schermata, scandita da allusioni e indizi velati, attraverso la quale proporre aspetti differenti del mito. Nel disegno fiorentino la figura tradotta in incisione da Pietro Sante Bartoli, sembra poter ricondurre sia a Glauco pescatore che a Glauco pilota della nave di Argo, in una intersezione di significati inoltre percepibile nell'essere poliforme in atto di gettarsi in acqua, nel quale paiono contemperarsi la metamorfosi di Glauco in divinità marina, e, suggerito dall'attributo della spada, il significato epico, eroico della sua partecipazione all'impresa degli Argonauti.⁵⁰ Avvalora questa lettura la tavola dedicata a Glauco ("Glauco transmué en Triton & admis au rang des Dieux marins, allegorie de ce") nell'edizione illustrata delle *Immagini* di Filostrato (fig. 9)⁵¹, dove ne sembra riproposta la duplice veste mitica suggerita dalla grande nave centrale sullo sfondo (forse quella di Argo) e dalla sua rappresentazione, in primo piano, quale divinità marina, armonica alle sue più antiche raffigurazioni se non per la duplice appendice pisciforme, tipica dei tritoni⁵², che contraddistingue anche il personaggio del disegno degli Uffizi. Con quest'ultimo il foglio 15982F (fig. 10)⁵³, inequivocabilmente riferito a un mito metamorfico, ha condiviso, oltre alla finalità progettuale e alla cifra stilistica, la peregrinità iconografica che sino a oggi ha in modo analogo favorito la formulazione di interpretazioni errate o eccessivamente semplicistiche.⁵⁴ La nave di Bacco, riconoscibile dal tirso che ne funge da albero, si lega infatti all'episodio della mutazione in delfini⁵⁵ dei pirati tirreni che avevano rapito il dio, qui ritratto in sembianze efebiche. L'immagine compone sincronicamente alcune fasi della sequenza narrativa tramandata dagli scrittori antichi⁵⁶, descritta nel suo epilogo da Bolognino Zaltieri nell'incisione



18 Giovan Battista Bertani, Danae. Firenze, GDSU, inv. 15985F.



19 Giovan Battista Bertani, Europa. Firenze, GDSU, inv. 15986F.

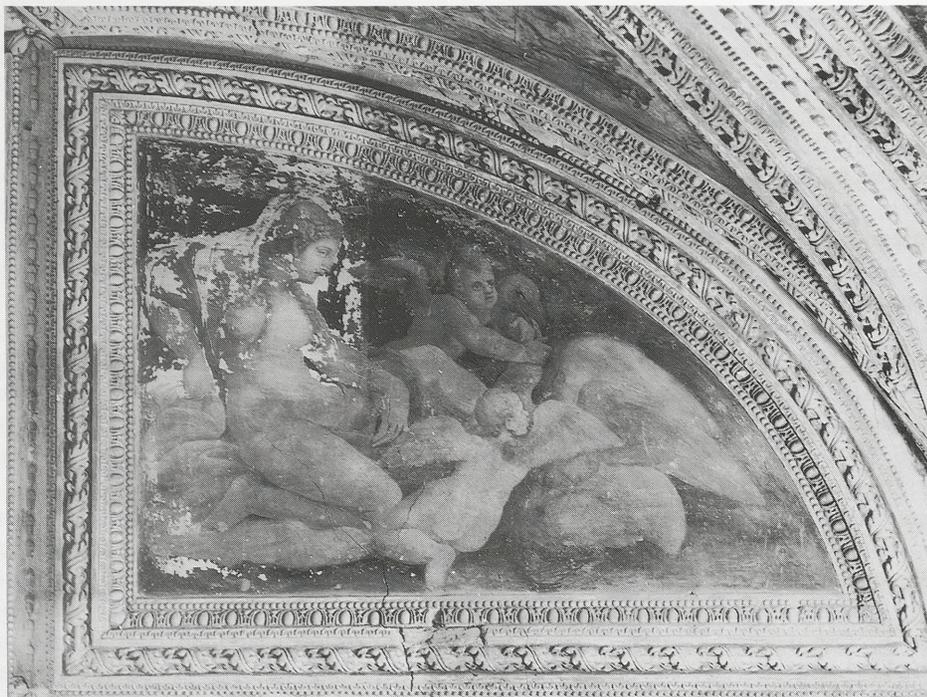


20, 21 Collaboratore di Giovan Battista Bertani, Danae, Europa. Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli amori di Giove, semilunette delle pareti settentrionale e meridionale.

eseguita per l'edizione del 1571 dell'opera del Cartari (tav. LXX) (fig. 11)⁵⁷, e, circa il 1548-50, da Daniele da Volterra nel fregio di tema bacchico affrescato in Palazzo Farnese (fig. 12).⁵⁸ Ai primi del Seicento la stessa scena riappare tra le illustrazioni di Antonio Tempesta alle *Metamorfosi* di Ovidio (1606) (fig. 13)⁵⁹ e nella prima edizione illustrata delle *Immagini* di Filostrato (fig. 14), in una versione assai prossima a quella concepita da Bolognino Zaltieri.⁶⁰

La scansione narrativa del mito in quattro scene proposta dal Filarete in uno dei fregi laterali della porta maggiore bronzea di San Pietro, eseguita su commissione di papa Eugenio IV tra il 1433 e il 1455 (fig. 15)⁶¹, risulta quindi singolare per complessità non solo rispetto a testimonianze figurative posteriori ma anche a documenti assai più antichi, dei primi secoli dell'era cristiana: dal rilievo marmoreo di età adrianea già in collezione Lansdowne (Bowood, Wiltshire), ritenuto proveniente dal complesso del Serapeo della Villa Adriana, nel quale Bacco è rappresentato a poppa di una nave (sopra la cui vela si distende la vite) che naviga sulle onde solcate da un delfino, a testimonianze rintracciate in regioni periferiche occidentali dell'impero romano, quali un mosaico del III secolo del Musée National du Bardo (Tunisia)⁶², in cui Bacco infante, su di una galera, è accompagnato dal *thiasos* mentre i pirati subiscono la metamorfosi in delfini, e un sarcofago marmoreo posteriore al 240 d.C. conservato in Algeria (Skikda, Musée De Rusicade)⁶³, nella estremità destra del cui coperchio, Bacco, sulla nave, accompagnato da un satiro e un timoniere (con ogni probabilità Acete, il timoniere della nave graziato dal dio), sconfigge i pirati alcuni dei quali già tramutati in delfini. Metamorfosi che nel disegno degli Uffizi è associata a una raffigurazione efebica del dio non ancora rivelatosi come tale ai pirati che lo avevano rapito. Annullando il diaframma tra prodromo ed epilogo del racconto, svolto invece dal Filarete in quattro immagini distinte che rispecchiano la progressione degli eventi, Bertani tende a una contrazione selettiva della narrazione, a una raffinata azione di mascheramento (che ne ha sino ad ora ostacolato la corretta lettura), tuttavia fortemente attenuata da alcuni particolari compositivi di significato inequivocabile (l'albero della nave, ad esempio, rappresentato come tirso). Un legame più nascosto rispetto alla condivisione del tema conduttore (la metamorfosi) suggerisce peraltro un più complesso svolgimento concettuale all'interno del progetto decorativo al quale appartenevano i due disegni degli Uffizi; relazioni che la mitografia antica era in grado di evocare e che potrebbero coinvolgere in una trama colta e sottile i protagonisti delle diverse vicende. I nomi di Bacco (Dioniso) e Glauco si intersecano nei testi antichi. Arianna viene rapita a Glauco proprio da Dioniso.⁶⁴

Tra le molteplici variazioni ovidiane sul tema della metamorfosi, ampiamente documentata è la fortuna riscossa a partire dai primi decenni del Cinquecento presso la corte dei Gonzaga e l'aristocrazia mantovana dagli *Amori di Giove*. Alla fine degli anni Venti nella serie di dipinti, commissionata da Federico II al Correggio⁶⁵ e poi donata a Carlo V, tale soggetto appare per la prima volta concepito come ciclo autonomo articolato in singoli e differenti episodi. Articolazione che verrà riproposta, ancora a Mantova, da Giulio Campi, tra il 1545 e il 1550 circa, nello studiolo del palazzo dei marchesi Aldegatti⁶⁶, e nella seconda metà del Cinquecento in uno degli ambienti dell'Estivale (detto anche della Mostra), l'appartamento ricavato dal Bertani a partire dal 1549 all'interno della Rustica (fig. 16), la struttura edificata nel perimetro di Palazzo Ducale su progetto di Giulio Romano tra il 1538 e il 1540. Riconosciute come la più antica fonte letteraria del tema, le *Metamorfosi* di Ovidio, alle quali si ispira anche l'apparato decorativo di tre ambienti della Galleria di Passerino in Palazzo Ducale portata a compimento entro il 1621 per volontà del duca Ferdinando⁶⁷, riuniscono nella descrizione della sfida al telaio tra Pallade e Aracne (VI, 1-145) gli episodi (narrati singolarmente anche in altri passi del poema) che vedono deuteragoniste ignare Europa, Asteria, Leda, Antiope, Alcmena, Danae, Egina, Mnemosine e Proserpina, e che conoscono, proprio nel racconto di Ovidio, la loro prima trasposizione figurativa negli arazzi tessuti da Aracne poi tramutata in ragno dalla vendetta di Pallade. Una rimeditazione di questo universo mitico appare risolta in singole invenzioni compositive anche nei disegni degli Uffizi 15985F e 15986F⁶⁸ con le raffigurazioni dei miti di *Danae* (fig. 18) e di *Europa* (fig. 19) inserite in semilunette cui allude la



22, 23 Collaboratore di Giovan Battista Bertani, Leda, Egina. Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli amori di Giove, semilunette delle pareti meridionale e settentrionale.

parziale acquerellatura del supporto cartaceo. Prossime alla traduzione pittorica come indica la quadrettatura per trasporto a matita nera, esse si collegano alle vicende decorative dell'appartamento Estivale in Palazzo Ducale, analogamente ad altre testimonianze figurative di recente precisate in senso progettuale.⁶⁹ Preliminari a due delle quattro semilunette dei lati maggiori della Camera degli amori di Giove⁷⁰ — nelle quali, oltre a mutarsi in pioggia d'oro per Danae e in toro per Europa (figg. 17, 20, 21), il dio riveste le sembianze di cigno con Leda e del fuoco con Egina (figg. 22, 23) — i disegni fiorentini rivelano una trama segnica nettamente definita che armonizza linee prevalentemente continue, piuttosto morbide, talora reiterate e di modulato spessore, a brevi tratteggi paralleli che mai tendono ad incrociarsi e che risultano amplificati nel loro effetto plastico da un misurato gioco chiaroscurale sorretto da morbide acquerellature, e consentono di chiarire ulteriormente la fase progettuale dell'impresa decorativa dell'appartamento Estivale che le fonti cinquecentesche (Vasari, Raffaello Toscano) affermano infatti sovrintesa dal Bertani. È il momento che precede la decorazione dell'appartamento di Guglielmo in Corte Nuova (detto anche del Tasso o appartamento Grande di Castello) ristrutturato dallo stesso Bertani e dai suoi successori tra il 1572 e il 1580, anni ai quali risalgono anche i vasti interventi decorativi che ancora in parte lo caratterizzano.

Nel presentare gli interventi di restauro effettuati tra il 1925 e il 1926 nell'Estivale, Clinio Cottafavi⁷¹ sottolineava come l'appartamento avesse subito la sua prima trasformazione strutturale in età giuliesca all'atto della costruzione del cortile della Mostra sul cui lato meridionale si affacciano, oltre alla Camera degli amori di Giove, la Stanza delle Due Colonne e la Camera delle Mensole. In epoca guglielmina Bertani operò lo smussamento della fronte meridionale per ottenerne l'allineamento con il lato meridionale del giardino del Padiglione; intervento che comportò il riorientamento e il riquadrimento degli ambienti meridionali. Nacquero così la Camera del Pesce (o di Nettuno) e il Camerino di Orfeo, con le relative adiacenze; ambienti ubicati al piano terreno nei quali Cottafavi segnalava nel 1926 la presenza di tracce, se pure "importanti", dell'antica decorazione.⁷² Nel rimarcare l'entità degli interventi del Bertani, Paccagnini avrebbe poi osservato come a causa di successivi rimaneggiamenti fossero rimasti "segni più facilmente distinguibili soltanto nella Loggia dei Frutti".⁷³ Rimaneggiamenti attribuiti dallo stesso Paccagnini ad Antonio Maria Viani, prefetto delle fabbriche gonzaghesche dal 1595 al 1632, che avrebbe apportato modifiche e realizzato nuove decorazioni in alcune stanze dell'appartamento Estivale.⁷⁴ Tra queste la Camera degli amori di Giove, il Camerino di Orfeo, la Camera del Pesce, la Sala delle Quattro Colonne, nelle quali venivano colti "evidenti interventi di epoca precedente".⁷⁵ Tesi, quest'ultima, che recupera in larga parte, ma non integralmente, la posizione di Ercolano Marani circa le grottesche della Camera degli amori di Giove e del Camerino di Orfeo, riferite all'epoca vianesca analogamente alla decorazione della Sala delle Quattro colonne.⁷⁶ Difficoltosa, la decifrazione del complesso decorativo dell'Estivale, appare comunque anche nella fase bertaniana, nonostante i dati offerti dalla documentazione archivistica e dalle fonti letterarie antiche.⁷⁷ Nella seconda edizione delle *Vite* Vasari afferma che "se bene Giovambattista Bertano, principale architetto delle fabbriche del duca di Mantova, ha fabricato nel Castello, dove son l'acque e il corridore, molti appartamenti magnifici e molto ornati di stucchi e di pitture, fatte per la maggior parte da Fermo Ghisoni, discepolo di Giulio, e da altri, come si dirà, non però paragonano quelle fatte da esso Giulio"⁷⁸, e la centralità del ruolo rivestito dal Bertani quale inventore delle decorazioni interne della Rustica viene riaffermata da Raffaello Toscano ("Cose altre assai appariscono in quello, / Fatte con arte da divina mano, / Tutto è pittura, & opera di scarpello; / D'ogni cosa inventor stato e 'l Bertano, / Il qual d'inventioni, e di concetti / Have avanzato i più rari intelletti"⁷⁹). Ruolo, quello di *inventor*, collegato alla mansione del Bertani di prefetto alle fabbriche ducali, ancora da decifrare nella sua senza dubbio variata articolazione rispetto alle singole e differenti situazioni operative.⁸⁰

Testimonianza del compimento decorativo dell'Estivale⁸¹ è la nota allegata a una lettera del conte Teodoro Sangiorgio, consigliere del duca Guglielmo, datata 24 luglio 1574.⁸² Segue la descrizione

dell'appartamento contenuta nella memoria di una visita compiuta a Mantova dallo scienziato bolognese Ulisse Aldrovandi, il cui termine *post quem* è stato definito in base alla descrizione dei due giardini pensili di Palazzo Ducale realizzati tra il 1579 e il 1580, che arricchisce la definizione attributiva degli affreschi inaugurata dal riferimento vasariano a Fermo Ghisoni. Dopo avere accennato allo "Studiolo piccolo fatto tutto di stucco messo a oro", ossia al Camerino di Orfeo, Aldrovandi descrive infatti la "Camera di Nettuno" — da identificarsi in modo inequivocabile con la Camera del Pesce o dei Pesci, attigua allo stesso camerino — "con li trionfi marini, con un camino bellissimo, dove si vede un serpe lunghissimo con un tridente involto in esso, fatto di marmo veronese. Il scultore è stato un certo magistro Giovan Battista che sta in Roma, et il pittore che ha dipinto detta camera dove si vedono molte figure de varii pesci bellissimi fatti che paion vivi, tanto sono ben immitati, è stato il Costa, il quale ha nome Lorenzo". A questo ambiente segue la "Sala grande fatta in volto tutta dipinta, dove si vede tutta la edificazione di Mantova, con bellissime figure", ossia la Loggia dei Frutti.⁸³ All'assenza di elementi descrittivi rispetto alla "Camera di Giove" (citata per la prima volta in una lettera datata al luglio del 1564), comunque chiaramente identificabile con la Camera degli amori di Giove, suppliscono una missiva datata 22 agosto 1579, nella quale si accenna a un "nicchio finto nel mezzo della volta della Camera di Giove nella Mostra, dentro del quale è una figura di Giove" il cui progetto è stato di recente individuato nel Musée Carpentier di Le Puy⁸⁴, e, qualche anno più tardi, i versi di Raffaello Toscano ("Di Saturno il Figliuol qui si trasforma / In Aquila, in Montone, in Cigno, in Toro; / Hor' in Diana, e ver Calisto l'orma / Muove e la sforza il Re del Sommo coro; / Hor di Satiro prende strana forma, / Hor vil Pastor diviene, hor pioggia d'oro, / In fuoco inganna Egina, Anfitrione / Essere poi finge, e fa torto a Giunone")⁸⁵, che introducono le notazioni relative alle camere dette di Bacco, di Nettuno e dei Mesi, concluse dalla celebrazione della creatività del Bertani.

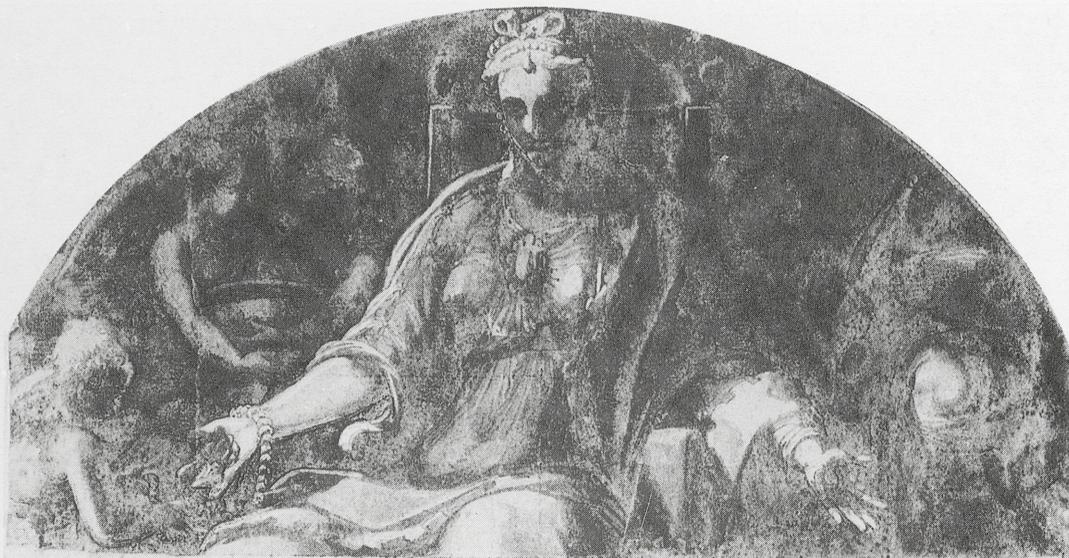
Altro personaggio al quale i documenti antichi ascrivono il ruolo di *inventor* di apparati decorativi in ambienti ducali mantovani è Pirro Ligorio, il cui nome è stato legato ad alcune stanze dell'appartamento di Guglielmo in Corte Nuova, ristrutturato come si è detto da Giovan Battista Bertani e dai suoi successori tra il 1572 e il 1580. Gli affreschi della Camera delle Virtù, sottoposta di recente a interventi di restauro complessivi, sono stati riferiti agli anni 1574-80.⁸⁶ Le due lettere inviate al duca dal Sangiorgio il 13 maggio 1573 testimoniano infatti la presenza a Mantova in quei giorni del pittore e architetto napoletano intento a ideare disegni per l'anticamera o loggetta, la camera e lo studio di Guglielmo: "Nella camera" scrive il Sangiorgio "[Ligorio] disegnerà quelle virtù morali che già Vostra Eccellenza ordinò ma le accompagnerà con diverse historie a proposito et nel mezzo della volta farà la musica dissegnata et tutt'all'intorno li camei variati con figure et instrumenti. Et perché di questa già sa la mente di Vostra Eccellenza incomincerà sin'oggi a fare li disegni".⁸⁷ L'articolazione iconografica dell'apparato ornamentale della camera delle Virtù suggerita da Ligorio era destinata con ogni probabilità a conoscere la mediazione interpretativa degli artisti che ne attesero alla esecuzione, fase alla quale egli non ebbe modo di sovrintendere. Il nome di Lorenzo Costa il Giovane accolto dalla critica recente quale artefice delle lunette con le rappresentazioni delle *Virtù*⁸⁸, nell'assenza di ulteriori possibili riscontri documentari e archivistici, appare plausibile per le lunette che il restauro ha ricondotto a un grado superiore di fruibilità. Allo studio già assegnato all'Andreasì, con quadrettatura per il trasporto, relativo alla lunetta oggi perduta della *Carità* (Torino, Biblioteca Reale, inv. 16031 D.C.) (fig. 24)⁸⁹, è stato collegato in senso attributivo il foglio di Boston di Lorenzo Costa il Giovane (1537-83) (Museum of Fine Arts, inv. 1975.309) (fig. 25)⁹⁰, anch'esso quadrettato, preliminare alla lunetta della *Munificenza* (ancora conservata). In precarie condizioni conservative che ne compromettono ampiamente la leggibilità delle parti acquerellate, questo progetto fu pubblicato per la prima volta da Macandrew con l'attribuzione a Primaticcio sulla scorta della precedente assegnazione a questo artista del disegno di Torino.⁹¹ Accolta dalla critica posteriore⁹², l'unicità di mano, risolta da Harprath e in larga parte dei contributi seguenti a favore di Ippolito Andreasì⁹³, è stata infine ridiscussa in rap-



24 Lorenzo Costa il Giovane, *La Carità*. Torino, Biblioteca Reale, inv. 16031 D.C.

porto a Lorenzo Costa il Giovane. Oltre che dalla linea, ricca di tensioni dinamiche, nel foglio di Torino, l'articolazione volumetrica risulta espressa da una raffinata trama luministico-chiaroscurale definita dalla modulata intensità del bistro acquerellato e dall'applicazione graduata della biacca che scandisce il primo piano, accentuando la monumentalità della figura allegorica investita da una intensa fonte luminosa proveniente da sinistra. Analogo nell'impostazione luministico-chiaroscurale giocata sulla nettezza descrittiva del primo piano, il disegno di Boston manifesta un senso di staticità piuttosto marcato accentuato a sua volta da una stesura della biacca più rigida, meno duttile, che anziché risolvere, esaltandole, irrigidisce, quasi contraddicendole, le valenze plastiche della monumentale figura della Munificenza che rinvia tipologicamente a quella della Santa Barbara del foglio 22644 del Louvre, ad esso cronologicamente prossimo. Disegno che, collegato a un'incisione di Giorgio Ghisi e già interpretato come *Martirio di Santa Cecilia*, è stato infatti riconosciuto studio preliminare per l'affresco con il *Martirio di Santa Barbara* (in larga parte indecifrabile per la vasta caduta della pellicola pittorica) ritrovato nella cappella ubicata nel mezzanino collegato da una piccola scala allo studiolo di Guglielmo, ambiente in diretta comunicazione con la Camera delle Virtù.⁹⁴

Nell'appartamento Estivale l'analisi delle quattro semilunette della Camera degli amori di Giove (figg. 17, 20-23), nonostante le condizioni conservative alquanto precarie che si aggravano fortemente nel caso dei miti di Danae e di Egina (descritti sulla parete rivolta dal lato esterno al prato della Mostra), conferma la valenza progettuale dei disegni fiorentini. Analoga appare anche la caratterizzazione fisionomica e tipologica dei diversi personaggi nella scena oggi più leggibile, quella della Leda circondata dagli amorini, affrescata accanto al *Ratto di Europa* sulla parete interna affrontata a quella che ospita le semilunette di Egina e di Danae, anch'esse in ampia misura ridipinte. Se la scena del rapimento di Europa descritta nel disegno 15986F (fig. 19) riaffiora, dopo i più recenti interventi di pulitura che hanno interessato il piccolo ambiente negli anni Cinquanta e Sessanta di questo secolo, in termini pressoché corrispondenti al suo progetto, marcate risultano invece nella lunetta di Danae le varianti rispetto al foglio 15985F (fig. 18): dalla differente posizione dello stesso personaggio che anziché volgere il capo all'indietro dirige il proprio sguardo in basso davanti a sé, all'eliminazione degli amorini, ad eccezione di quello descritto nell'angolo



25 Lorenzo Costa il Giovane, *La Munificenza*. Boston, Museum of Fine Art, inv. 1975.309.

inferiore destro. Le condizioni conservative fortemente compromesse e gli interventi di restauro operati negli anni Venti su di una superficie pittorica già fortemente (se non irrimediabilmente) compromessa, non consentono di stabilire in modo conclusivo se tali varianti furono apportate in corso d'opera o se rappresentano piuttosto (come appare più probabile) il risultato di un moderno restauro integrativo condotto in assenza di quella base documentaria, indispensabile alla ricostruzione compositiva dell'affresco, che, a differenza della descrizione cinquecentesca di Raffaello Toscano, solo il disegno degli Uffizi, come studio preparatorio, può offrire.

La vicenda del Bertani si concluderà durante il compimento delle opere nell'appartamento guglielmino di Corte Vecchia i cui lavori di ristrutturazione, iniziati tra il luglio 1575 e il maggio 1577 e proseguiti sino al 1582, sono variamente documentati da testimonianze archivistiche concernenti in larga parte gli anni 1579-81.⁹⁵ Periodo nel quale, accanto a quelli del Costa, ampiamente attestati sono gli interventi dell'Andreasi che risultano assai più articolati rispetto ai lavori in Corte Nuova; in rapporto ai quali, oltre che nella Sala di Manto, secondo l'ipotesi del Cottafavi ridiscussa dalla critica successiva a favore di Lorenzo Costa⁹⁶, l'artista appare citato unicamente in relazione a trattative (fallite) intercorse, come si deduce da una lettera del Sangiorgio al segretario Pomponazzo, nel luglio del 1580 per la decorazione della Sala dei Capitani.⁹⁷ Nello stesso anno Andreasi opera in Corte Vecchia nello studio del duca dove tra giugno e settembre esegue il "panno del volto" raffigurandovi la *Fede*⁹⁸, e riceve l'incarico di dipingere nella Sala Nuova, riconosciuta come l'attuale Sala dei Fiumi, la "hierarchia falsa di Giove".⁹⁹ In settembre fornisce il progetto compositivo per la pala d'altare dell'"oratorio sopra S. Croce", contiguo alla stessa Sala Nuova.¹⁰⁰ Nel 1581 realizza il riquadro centrale del soffitto nella Camera dei Falconi, il recupero del cui volto originario è avvenuto nel 1924.¹⁰¹ Nel 1588 riceve il pagamento per tre figure di imperatrici destinate alla camera omonima, parte di una serie di dodici ritratti affidati anche a Francesco Borgani, Stefano Sanvito e Giovanni Bahuet.¹⁰² Una lettera inviata dal Sangiorgio a Ippolito Negroni il 26 agosto 1579¹⁰³ informa inoltre che Andreasi aveva realizzato "figure [...] sopra li camini" in un ambiente non precisato, che mi pare possa essere collegato agli ambienti in Corte Vecchia in relazione alla quale in luglio si accenna ai camini da mettere in opera nelle "stanze di Sua Altezza".¹⁰⁴



Colones, et Carpentarii, ferrarii, structores, et reliqui Artifices cum malleis, seris, forficibus, et incudis. Hos habebat unaqueque Legio adstructura operum militaria cum Praefecto Fabrorum, qui eos dirigebat.

Julius Romanus Invenit

Incisit de Roberto Piumo Romae sub Templo S. Mariae de Pace a P. S. P. 1680.

Pietro Sante Bartoli Incipit

24.

26 Pietro Sante Bartoli, *Trionfo di Sigismondo Augusto*, Roma 1680, tavola 24.

Ai lavori in Corte Vecchia Bertani partecipa nel marzo del 1576, poco prima della morte per pestilenza avvenuta in aprile, quando risulta all'opera nel "camerino delli denari", ambiente destinato a custodire la valuta dello stato dei Gonzaga.¹⁰⁵ Collaboratore di Giulio Romano nel 1531 a Mantova, Giovan Battista Bertani è stato indicato da fonti cinquecentesche, oltre che *inventor* delle decorazioni dell'appartamento Estivale, quale autore dei progetti compositivi delle pale d'altare del duomo di Mantova eseguite da diversi artisti nel 1552 per volontà del cardinale Ercole Gonzaga.¹⁰⁶ Agli anni cinquanta risale anche la collaborazione con Giorgio Ghisi attivo unicamente come incisore di traduzione.¹⁰⁷ Il trattato *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*, pubblicato dal Bertani nel 1558, reca nella tavola di frontespizio raffigurante *Ercole e l'idra*, incisa dal Ghisi e caratterizzata dalla sigla "I. Ba. Bs. Inv.", una delle testimonianze di questa collaborazione. Chiara Tellini Perina ha correttamente osservato come nello studio preliminare (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, inv. 65.078¹⁰⁸), Bertani abbia "guardato a modelli di Giulio Romano, non solo nella figura di Ercole ma anche nel particolare della Vittoria che scrive sullo scudo, memore di disegni del Pippi per la sala degli Stucchi nel palazzo del Té".¹⁰⁹ Particolare riproposto all'interno dell'Estivale, nel lunettone di ponte della Loggia dei Frutti. Ai fregi della Sala degli Stucchi in Palazzo Te rimandano inoltre anche alcuni particolari compositivi dei fogli degli Uffizi 15985F e 15986F collegati alla Camera degli amori di Giove. La conoscenza palmare della decorazione dell'ambiente giuliesco di Palazzo Te da parte di Bertani rende particolarmente intrigante l'interpretazione del foglio 15986F (fig. 19). In particolare, è interessante notare come la rivisitazione dell'antico operata attraverso il filtro di Giulio Romano, si esprima in citazioni specifiche poi soggette in varia misura ad azioni di mascheramento e dissimulazione. Nel *Rapimento di Europa*¹¹⁰ si percepisce in effetti il tentativo — condotto con strumenti per certi aspetti analoghi ma meno raffinati e articolati di quelli adottati da Giulio — di accordare un indirizzo puramente mimetico a più complessi processi di assimilazione. In un approccio all'antico fortemente semplificato, non solo nelle sue valenze teoriche e concettuali, rispetto a quello giuliesco (nel quale



Plaustra, Carrus, Muli, et Equi pectores, seu Sarcinarii. Militis cum Coniugibus, et Liberis impedimenta, ac sarcinas ferentes, de more Germanicarum Mulierum, viros suos in armis committunt.

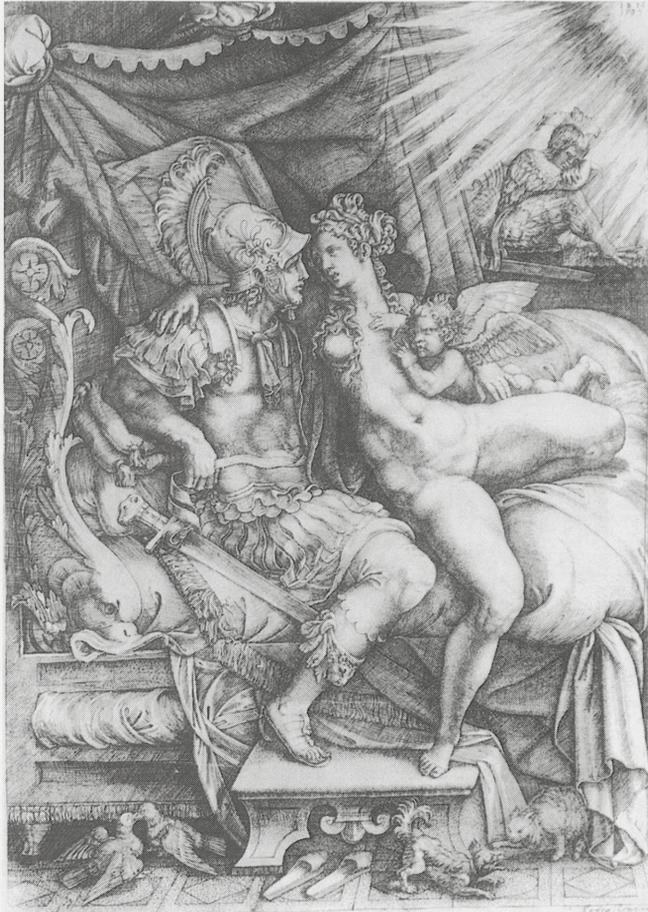
Italia Regni Romanus Inuent.

In Insula de Rubra Fovis Romae ad Templum à Mario de Pace et Druso P. P. P.

Petrus Santeus Bartolus sculp.

27 Pietro Sante Bartoli, *Trionfo di Sigismondo Augusto*, Roma 1680, tavola 3.

Gombrich operava la distinzione tra assimilazione e imitazione¹¹¹), la riproposizione di un archetipo in maniera selettiva non si articola, come talvolta nell'artista romano, nella rotazione di modelli antichi bidimensionali, nella loro anche parziale inversione speculare, oppure nella loro traduzione in moduli tridimensionali. Se Giulio, che Pietro Aretino affermava ammirare per i "concetti anticamente moderni e modernamente antichi"¹¹², rifugge nei progetti per il fregio della Sala degli Stucchi da trascrizioni dichiarate¹¹³ rispetto a quelli che la critica, a partire da Vasari (che nei fregi riconosce "tutto l'ordine de' soldati che sono a Roma nella colonna Traiana"¹¹⁴), ha individuato come modelli di riferimento primari (le colonne coclidi romane), Bertani estrapola dai fregi dell'ambiente mantovano personaggi poi trasferiti in un diverso contesto tematico nel quale essi mutano il ruolo e assumono talora caratteri fisici differenti da quelli originari, mantenendo tuttavia inalterata la loro identità formale. La figura muliebre verso la quale si volge Europa è la trasposizione mascherata e leggermente variata del personaggio virile, riconoscibile nella sezione del fregio corrispondente alla parte destra della tavola 24 del Bartoli (fig. 26), che sprona il cammello a terra, gravato dal basto, a sollevarsi.¹¹⁵ Anche la figura del cammelliere che ne trattiene le redini risulta nel disegno degli Uffizi ritradotta, ma in controparte, nella fanciulla intenta a cingere d'alloro Giove tramutatosi in toro per rapire Europa. Personaggio, quest'ultimo, che ripropone nella parte superiore (la testa volta all'indietro e il busto con la veste leggera, panneggiata su di una spalla, che lascia parzialmente scoperto il seno), con variata posizione delle braccia, la donna che incede volgendo il capo all'indietro rappresentata all'inizio della sequenza narrativa del fregio, descritta da Bartoli nella sezione sinistra della terza tavola (fig. 27).¹¹⁶ Assonanze formali accomunano inoltre la figura di Danae (inv. 15985F) fecondata da Giove sotto le sembianze di una pioggia d'oro¹¹⁷ e la figura femminile sul carro carico di masserizie inserita nella stessa parte iniziale del fregio della Sala degli Stucchi¹¹⁸, riproposta dal Primaticcio nella sezione destra del progetto per la decorazione parietale della camera del re a Fontainebleau (Louvre, Dép. des arts graphiques, inv. 3497).¹¹⁹ In una marcata maturazione del segno e con alcune varianti formali, ma nell'assoluta corrispondenza



28 Giovanni Battista Scultori, Venere e Marte.

29 Enea Vico, Venere e Marte.

30 (Pagina seguente) Giovan Battista Bertani, Venere e Marte. Monaco, Staatliche Graphische Slg., inv. 991.





31 Collaboratore di Giovan Battista Bertani, Euridice punta dal serpente mentre sfugge ad Aristeo lungo le rive dell'Ebro, Camerino d'Orfeo, Mantova, Palazzo Ducale.

di caratteri fisici e fisionomici, la Danae fiorentina richiama anche la figura di Venere nel disegno a lungo assegnato all'Andreas della Graphische Sammlung di Monaco (inv. 991) (fig. 30) che la rappresenta accanto a Marte; foglio che le numerose varianti (ad esempio, i putti e gli amorini in primo piano) avevano indotto Richard Harprath a considerare studio preliminare dell'Andreas¹²⁰ alla trascrizione incisoria del soggetto operata da Enea Vico (fig. 29)¹²¹, la cui morte avvenuta nel 1567 ne avrebbe costituito un incontrovertibile termine *ante quem*. In realtà il prototipo di matrice giuliesca dovrebbe individuarsi in una incisione di Giovanni Battista Scultori datata 1539 (fig. 28), ritenuta da Adam Bartsch non solo eseguita ma anche concepita dallo stesso incisore¹²², della quale la stampa del Vico, singolarmente collegata, se pure con dubbio, dallo stesso Bartsch a una invenzione parmigianinesca, rappresenta una esatta traduzione in controparte. Nel disegno di Monaco, interpretato più correttamente come probabile variante di un'idea giuliesca da Stefania Massari, che tuttavia lo assegna ad Andrea Andreani, allievo di Giulio Romano¹²³, la posizione di Venere appare prossima (se non per la positura del tutto differente del braccio sinistro e per l'impostazione lievemente arretrata della gamba sinistra) a quella della Danae degli Uffizi. Il capo, rivolto all'indietro, si avvicina invece maggiormente allo stesso particolare delle incisioni realizzate da Giovanni Battista Scultori ed Enea Vico, come l'amorino che abbraccia Danae rispetto allo stesso personaggio raffigurato accanto a Venere. Affatto corrispondente in queste opere è invece la ricca acconciatura della protagonista dai lunghi boccoli che ricadono su di una spalla e che si dividono contornando uno dei seni; elemento riproposto anche nella *Venere circondata da amorini e delfini* dell'Albertina di Vienna (inv. 344)¹²⁴, disegno che Harprath riferendolo all'Andreas data circa il 1570 sulla scorta dell'interpretazione del foglio di Monaco come preliminare all'incisione di Enea Vico, ravvisando nei delfini e nella coppia di colombe in primo piano precise assonanze con analoghi particolari dell'immagine di Monaco.¹²⁵ Tra i progetti di recente identificati, testi-

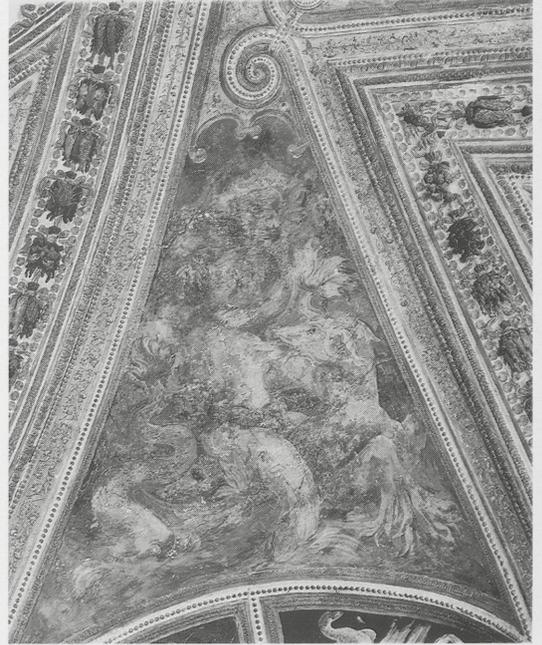


32 Giovan Battista Bertani, Euridice punta dal serpente mentre sfugge ad Aristeo lungo le rive dell'Ebros, Louvre, Dép. des Arts Graphiques, inv. 6045.

monianza particolarmente significativa del ruolo svolto dal Bertani nell'Estivale si rintraccia nello studio preliminare all'affresco ottagonale che raffigura *Euridice punta dal serpente mentre sfugge ad Aristeo lungo le rive dell'Ebros* (fig. 31) al centro del soffitto del camerino annesso alla Camera del Pesce ornato con scene tratte dal mito di Orfeo, il disegno del Louvre 6045 (fig. 32).¹²⁶ Quadrato per il trasporto e scantonato in corrispondenza degli angoli, il progetto compositivo fu con ogni probabilità tradotto in pittura da uno degli artisti alle dipendenze del Bertani in questa impresa decorativa, forse da uno dei due soli collaboratori citati dalle fonti oggi note, Fermo Ghisoni e Lorenzo Costa il Giovane.¹²⁷ Meno probante, a mio parere, è l'interpretazione del disegno raffigurante un tritone con buccina su cavallo marino del William Benton Museum of Art (Storrs, University of Connecticut; fig. 33) come studio preliminare per una delle quattro scene di soggetto mitologico-marino (fig. 34), dalla leggibilità ampiamente compromessa (figg. 35-37), affrescate nelle unghie della volta a crociera della Camera del Pesce riferita da Ulisse Aldrovandi alla mano del Costa.¹²⁸ Artista che dopo il soggiorno a Roma, dove è documentato tra il dicembre 1561 e l'ottobre 1564, ricompare nei documenti mantovani solo alcuni anni dopo (22 novembre 1569) per opere relative alla basilica palatina di Santa Barbara (le pale del *Martirio di Sant'Adriano*, 1569-70, e del *Battesimo di Costantino*, 1570-72).¹²⁹ È stato osservato come la notazione aldrovandiana sulla paternità degli affreschi della Camera del Pesce abbia introdotto "una nozione nuova nella scarsa letteratura relativa a Lorenzo Costa il giovane, ma, arricchendola, anziché chiarire la problematica concernente le fabbriche guglielmine, [l'abbia resa] più complessa, aprendo un dibattito a nuove prospettive".¹³⁰ L'oggettiva difficoltà di lettura degli affreschi di soggetto marino, determinata dal loro stato conservativo assai precario, condiziona largamente la possibilità di indagini e di confronti stilistici. Maggiore è il grado di fruibilità degli stucchi e delle decorazioni di carattere naturalistico della volta stessa, nelle quali sembra possibile decifrare l'intervento



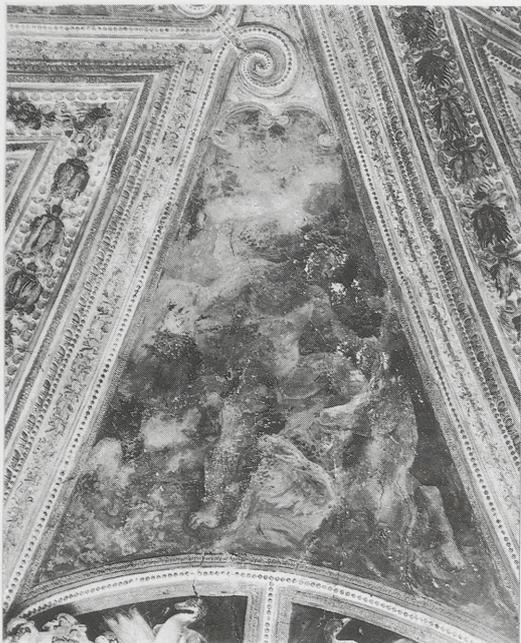
33 Giovan Battista Bertani (da), Tritone con buccina su cavallo marino. Storrs, University of Connecticut, William Benton Museum of Art.



34 Lorenzo Costa il Giovane, Tritone con buccina su cavallo marino, Camera del Pesce, Mantova, Palazzo Ducale.



35 Mantova, Palazzo Ducale, Camera del Pesce, veduta parziale della volta.



36, 37 Lorenzo Costa il Giovane, Trionfi marini. Mantova, Palazzo Ducale, Camera del Pesce, unghie della volta.



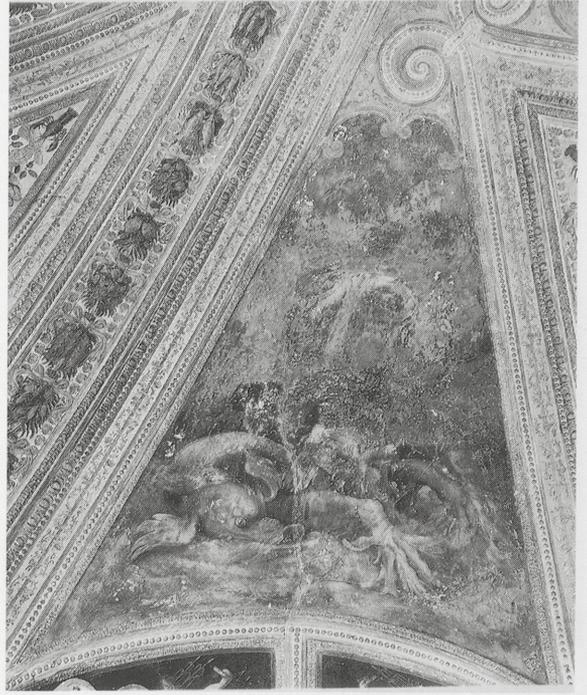
38 Teofilo Torri (?), Tritone con buccina su cavallo marino. Arezzo, Bibl. Comunale, ms. 474, c. 4r.



39 Anonimo, Il metà del XVI secolo, Tritone con buccina su cavallo marino. Firenze, GDSU, inv. 1266S.



40 Teofilo Torri (?), Tritone e due delfini. Arezzo, Biblioteca Comunale, ms. 474, c. 5r.



41 Lorenzo Costa il Giovane, Tritone con due delfini, Camera del Pesce. Mantova, Palazzo Ducale, unghia della volta.

di altri artefici. Attraverso i progetti del Bertani collegati all'appartamento ducale è peraltro oggi possibile riconsiderare alcune proposte interpretative e attributive elaborate rispetto alla Camera del Pesce in occasione della mostra mantovana del 1979 all'interno di una complessiva rivisitazione storico-documentaria dell'appartamento ducale fondata in larga misura sulla testimonianza dell'Aldrovandi.¹³¹ L'ipotesi di interventi nell'Estivale, e, in particolare, in quella che nel manoscritto aldrovandiano appare indicata come "Camera di Nettuno", da parte di Teodoro Ghisi che di Lorenzo Costa il Giovane fu allievo e collaboratore¹³², non consente, a causa del degrado conservativo delle decorazioni, né conferme né smentite conclusive. In ogni caso il coinvolgimento del Ghisi sotto la direzione del Costa nella Camera del Pesce potrebbe comunque essere accolto solo in rapporto alle decorazioni della volta di soggetto animalistico (pesci e uccelli), di diversa mano rispetto agli affreschi delle unghie.

Quadrettato a matita nera per il trasporto, il foglio K31791 della Narodni Galerie di Praga (*Studio per una lesena con festoni di frutta, pesci, uccelli, mascherone e targa*), già riferito a un anonimo seicentesco dell'Europa centrale, è stato di recente correttamente assegnato a un artefice mantovano e commentato in rapporto alla volta della Camera del Pesce.¹³³ Per le consonanze stringenti nell'assetto compositivo dei particolari animalistici che appaiono tuttavia inseriti in un diverso e articolato contesto ornamentale rispetto all'ambiente ducale, il foglio rappresenta un documento ulteriore della diffusione di questi motivi nella tradizione decorativa mantovana in un momento coevo o forse di poco posteriore.

Occorre inoltre mettere in conto la supposta identità¹³⁴ tra l'artefice degli affreschi con cavalli marini nella volta della Camera del Pesce e l'autore delle scene e delle figure rappresentate nella parte destra della Loggia dei Frutti rispetto a chi da quella stessa camera proviene.¹³⁵



42 Teofilo Torri (?), Allegoria del mese di ottobre. Arezzo, Biblioteca Comunale, ms. 474, c. 7r.



43 Giovan Battista Bertani, Allegoria del mese di ottobre. Berlino, Kunstbibliothek, inv. HdZ 4228.



44 Giovan Battista Bertani, Divinità fluviale. Firenze, GDSU, inv. 15984F.

Il foglio del William Benton Museum di Storrs fu assegnato all'Andreas da Harprath — che lo intese “fragmentary sketch for a larger decorative scheme”¹³⁶ — per confronto con il *Carro di Fetonte* del Louvre (inv. 6047)¹³⁷ nel quale palese è l'incidenza della scena dell'uccisione di Tideo e Fineo da parte di Diomede nella Sala di Troia di Palazzo Ducale. La recente variazione attributiva e la definizione del disegno in senso progettuale non si accordano tuttavia con la grafia piuttosto acerba, a volte incerta, che condiziona le valenze plastiche e dinamiche della composizione, e

che induce, a mio avviso, a non scartare la possibilità che il foglio, privo peraltro di quadrettatura, costituisca una derivazione dall'affresco o da un suo studio preliminare avanzato.

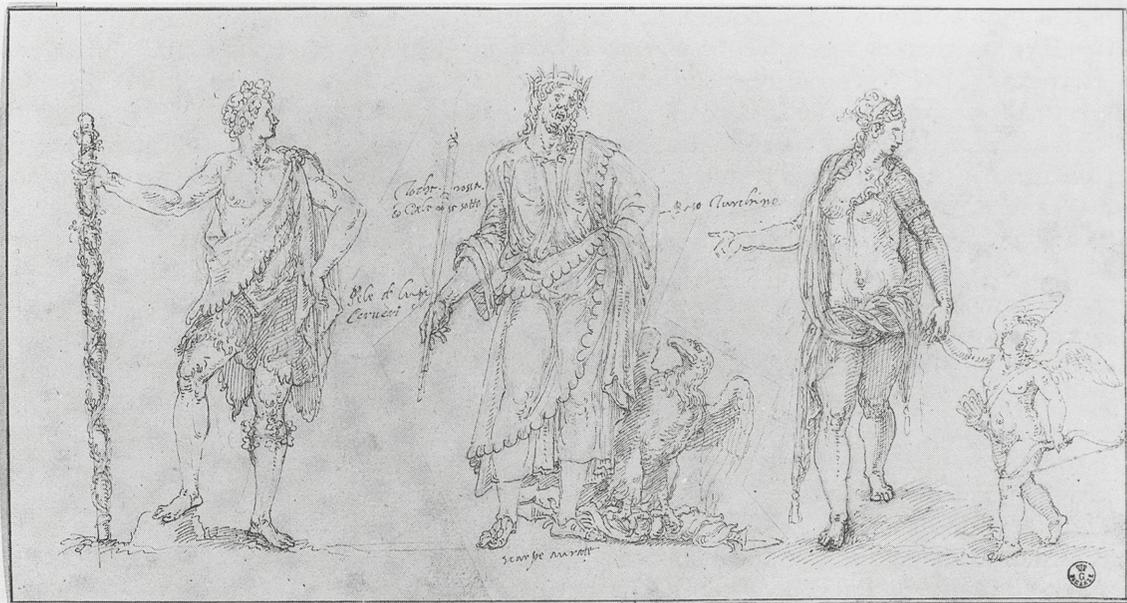
La presenza all'interno di un taccuino di disegni della Biblioteca Comunale di Arezzo, appartenuto al pittore Teofilo Torri¹³⁸, di una replica esatta del soggetto descritto nell'affresco della Camera del Pesce e nel disegno di Storrs (ms. 474, c. 4r) (fig. 38)¹³⁹, e un foglio anonimo degli Uffizi di provenienza Santarelli (inv. 1266S) (fig. 39) chiaramente tratto dall'affresco come indica anche il motivo ornamentale superiore a doppia voluta¹⁴⁰, dimostrano la singolare fortuna iconografica dell'idea figurativa di chiara matrice giuliesca. Analoghe considerazioni valgono per il soggetto descritto nella carta successiva del taccuino aretino (*Tritone e due delfini*, ms. 474, c. 5r) (fig. 40), relativo all'affresco, ormai pressoché illeggibile, eseguito nell'unghia ubicata rispetto alla precedente nella parte opposta della volta della sala, in corrispondenza del lato rivolto verso il cortile del Padiglione (fig. 41), il cui studio preparatorio è conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹⁴¹ Se inaccettabile risulta alla luce delle nuove individuazioni l'iscrizione dei disegni aretini al pittore Bartolomeo Torri, morto prematuramente nel 1552¹⁴², al quale è stato peraltro di recente riferito, in base a una iscrizione in calce al recto ("bart.lo torri"), un disegno frammentario a penna della Graphische Sammlung dello Stadtmuseum Linz-Nordico (inv. S III/141)¹⁴³, relativo alla parte inferiore della figura di Cristo in una scena di deposizione dalla croce, occorre allora riconsiderare il nome Teofilo Torri al quale il taccuino appartenne e che fu anche collezionista di disegni.¹⁴⁴ Plausibile anche su base cronologica apparirebbe così la conoscenza degli affreschi mantovani, oppure (ipotesi assai meno probabile comunque da non scartare dati gli interessi collezionistici del pittore aretino) di disegni ad essi relativi, poi soggetti a replica.

La presenza alla carta 7 recto del medesimo taccuino (fig. 42) della copia di un foglio con la rappresentazione allegorica del mese di ottobre (inv. HdZ 4228) (fig. 43)¹⁴⁵, parte della serie dei mesi dell'anno confluita con la collezione Pacetti nella Kunstbibliothek di Berlino (invv. HdZ 4219-4229), assegnata da Sabine Jacob a un epigono di Giulio Romano¹⁴⁶, quindi riferita all'Andreas da Harprath¹⁴⁷, per essere infine ricondotta al Bertani¹⁴⁸, è stata chiarita con fondamento in rapporto alla decorazione della Camera dei Mesi nell'Estivale.

Caratterizzati dalla quadrettatura per il trasporto — tranne che nel disegno replicato nel taccuino di Arezzo —, tali studi, analogamente all'allegoria del mese di dicembre (Würzburg, Martin-von-Wagner Museum)¹⁴⁹, sono stati collegati in senso progettuale agli affreschi perduti della volta dell'ambiente ducale. Non casuale appare comunque la replica da parte del copista aretino della sola allegoria del mese di ottobre, chiaramente ispirata alla scena affrescata nella loggia dell'appartamento del giardino segreto in Palazzo Te.¹⁵⁰ La veduta di soggetto analogo inserita nella fascia ornamentale superiore della Sala dei vizi capitali del palazzo vescovile di Arezzo, eseguita da Teofilo Torri all'interno del programma decorativo portato a compimento nel 1608¹⁵¹, giustifica infatti l'interesse dimostrato dall'artista per questo tema, suffragando ad un tempo la nuova indicazione attributiva del foglio di Arezzo.

Articolata in senso plastico e dinamico secondo ritmi puramente lineari nell'assenza totale di acquerellature, la *Divinità fluviale* degli Uffizi (inv. 15984F) (fig. 44)¹⁵² preconizza singolarmente nell'impostazione la serie di personificazioni di fiumi del territorio mantovano (articolata per singole, monumentali figure, scandite da ornati a forma di pergolato elaborati da Gaetano Crevola) creata da Giorgio Anselmi in occasione dei restauri attuati tra il 1773 e il 1775 nella cinquecentesca Sala Nuova di Palazzo Ducale, denominata dopo quegli interventi Sala dei Fiumi.¹⁵³ Analogamente eseguito a sola penna, strumento che Bertani associa invece comunemente all'acquerello grigio o marrone nella resa degli effetti plastici e chiaroscurali, e caratterizzato come il foglio 15984F da una definizione dei volumi a segni brevi e svirgolati, e tratteggi paralleli che solo raramente tendono a incrociarsi, il disegno 14002F (fig. 45)¹⁵⁴ riunisce una teoria di personaggi (Bacco, Giove con l'aquila, Venere e Amore), due dei quali (Giove e Bacco che reca nella mano destra il tirso) correddati da iscrizioni autografe che ne descrivono alcuni particolari dell'abbigliamento.¹⁵⁵ Notazioni

che, oltre alla primaria finalità progettuale, sembrano indicare lo sdoppiamento tra la figura del progettista e quella dell'esecutore; dato congruente con l'ipotesi di lettura del disegno quale progetto per costumi di personaggi di una rappresentazione teatrale. Nel 1549 Bertani aveva edificato il teatro di corte, poi danneggiato da incendi tra il 1588 e il 1591, e ristrutturato nel 1592 per la prevista ma non realizzata messa in scena del *Pastor Fido* di Battista Guarini. Da una lettera inviata il 10 maggio del 1592 da Baldassarre Castiglione il Giovane al segretario ducale Annibale Chieppo, si deduce tra l'altro che "quanto all'apparato [...] ve n'è un disegno fatto da Messer Hippolito Andreasio".¹⁵⁶ Primo teatro fisso della corte gonzaghesca, la struttura ideata dal Bertani¹⁵⁷ fu probabilmente affidata per i restauri ad Anton Maria Viani.¹⁵⁸ Dopo una serie di infruttuosi tentativi, il *Pastor Fido* sarebbe andato in scena nel 1598. E una conferma indiretta della specifica finalità del disegno fiorentino proviene dalla lettura degli intermezzi posti in relazione da Vittorio Rossi alla rappresentazione dell'opera (la cui definitiva redazione testuale è fissata dall'edizione veneziana del 1602) programmata per il 1592 e non attuata, e a quella tenuta probabilmente l'8 settembre 1598 per il conestabile Juan Fernandez de Velasco, governatore di Milano¹⁵⁹, che documentano l'apparizione di Venere con alcuni amorini nel secondo "Intramento" (*Musica del Mare*)¹⁶⁰, e, nel quarto (*La musica celeste*), ancora di "Venere [...] vestita lascivamente" e di "Giove con veste d'oro, corona in capo ricchissima, a' piedi l'aquila col fulmine".¹⁶¹



45 Giovan Battista Bertani, Divinità mitologiche. Firenze, GDSU, inv. 14002F.

NOTE

Si ringraziano Wolfger Bulst, Aldo Cicinelli, Andrea Czére, Hans-Joachim Eberhardt, Marzia Faietti, Peter Märker, Giuseppina Marti, Ortensia Martinez, Catherine Monbeig Goguel, Gianni Carlo Sciolla, Jan Simane, Gert Jan van der Sman, Anchise Tempestini.

- ¹ Richard Harprath, Ippolito Andreasi as a draughtsman, in: *Master Drawings*, XXII, 1984, pp. 4, 12-16, ni. 12-53, figg. 4-5, tavv. 3-8. Su Palazzo Te si veda l'opera di recente pubblicazione a cura di Amedeo Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova/The Palazzo Te in Mantua*, con un contributo di Paolo Robino e Ghigo Roli, 2 voll., Modena 1998. In anni recenti Paolo Carpeggiani (Giovan Battista Bertani. Il problema dei disegni di architettura, in: Il disegno di architettura, 1993, 7, pp. 11-12) ha ampiamente confutato la tesi espressa da Dirk Jacob Jansen (Jacopo Strada antiquario mantovano e la fortuna di Giulio Romano, in: Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi, Mantova 1989, pp. 368, 374, nota 22) secondo la quale i rilievi di Palazzo Te a Düsseldorf sarebbero stati condotti con la consulenza o forse con la collaborazione di Giovan Battista Bertani: "La collaborazione ai rilievi è suggerita dal fatto che i disegni non corrispondono in tutti i particolari all'edificio come costruito (per esempio la pianta e i disegni della Camera di Venti); il che presuppone l'utilizzazione di disegni giulieschi rimasti nell'ufficio del Prefetto, cioè Bertani, invece che di rilievi fatti appositamente. Questa ipotesi viene confermata da un passo nella lettera inviata da Strada a Guglielmo Gonzaga datata, Vienna, 4 ottobre 1577". Nella lettera, conservata nell'Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi citato come ASMn), *Spogli Davari*, busta Pittori, e già segnalata da Chiara Perina (in *Ercolano Marani/Chiara Perina*, Mantova. Le arti, vol. III/1, Mantova 1965, pp. 368, 389, n. 36), Jacopo Strada si rivolgeva al duca allo scopo di ottenere rilievi puntuali e disegni dei principali monumenti del mantovano da utilizzare come corredo iconografico per una edizione illustrata della *Descrizione di tutta Italia* di Fra Leandro Alberti, pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1550. Come ha ragionevolmente sostenuto Carpeggiani (p. 12), fu a seguito di questa lettera che Andreasi, del quale viene fatto esplicitamente il nome, eseguì la serie di copie tratte da Palazzo Ducale, definito nella lettera il "Castello", conservate anch'esse a Düsseldorf (Harprath, pp. 4, 16-20, ni. 54-88, tavv. 9-13).
- ² Frederick Hartt, Giulio Romano, 2 voll., New Haven 1958, I, ni. 192-195, 195 E e G, 196-197, pp. 147-150; Egon Verheyen, *The Palazzo del Te: images of love and politics*, Baltimora/Londra 1977, pp. 125-126; Chiara Tellini Perina, in *Gianna Suintner/Chiara Tellini Perina*, Palazzo Te Mantova, Milano 1990, pp. 97, 99; Francesca Vinti, Giulio Romano pittore e l'antico, Firenze 1995, pp. 50-55; Belluzzi (n. 1), vol. I, pp. 424-434; vol. II, pp. 394-411. Disegni preparatori giulieschi per il fregio narrativo a doppia fascia sono conservati all'Albertina di Vienna (Graphische Sammlung, inv. 14201; Veronica Birke/Janine Kertész, Die italienische Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis. Band III. Inv. 2401-14325, Vienna/Colonia/Weimar 1995, pp. 1847-1848; Belluzzi [n. 1], vol. I, fig. 308); al Louvre (Département des arts graphiques, inv. 3549, da 3551 a 3558; Roseline Bacou, *Autour de Raphael. Dessins et peintures du musée du Louvre*, cat. della mostra, Parigi 1983, p. 50, no. 51; Stefania Massari, Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega, cat. della mostra, Roma 1993, p. 160; Belluzzi [n. 1], vol. I, pp. 427-434, figg. 307, 309-313, 315-316, 318). Konrad Oberhuber (in Giulio Romano, catalogo della mostra, Milano 1989, p. 426) considera progetto non realizzato un foglio della collezione Ratjen (*I quattro elementi*, penna e inchiostro acquerellato, carta bianca, 241 x 336 mm), pubblicato più recentemente da David Lachenmann, *Fünffzig italienische Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts aus der Stiftung Ratjen*, Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, cat. della mostra, Berna 1995, p. 1, ill. Si veda ancora Belluzzi (n. 1), vol. I, figg. 306 e 317.
- ³ Harprath (n. 1), p. 16, ni. 45-48, tav. 7.
- ⁴ Presso il museo di Darmstadt il disegno, eseguito a penna e inchiostro acquerellato, tracciato preparatorio a matita nera, carta bianca (204 x 180 mm), è catalogato come "nach Squarzone?" ed è interpretato come *Morte di Seneca*. Sul cartone di montaggio la notazione di Giulio Bora come copia da Andreasi. Dopo essere confluito nella collezione del marchese Lagoy, il foglio è giunto nella raccolta del duca Emmerich Joseph von Dalberg, e quindi nel 1812 in quella del granduca Ludewig I. von Hessen. Ringrazio di tali informazioni Peter Märker della Graphische Sammlung dello Hessisches Landesmuseum. Le notazioni sul cartone di montaggio della riproduzione fotografica conservata presso il KIF, Fototeca no. 492423 (corrispondente a Gernsheim, Corpus Photographicum of Drawings, no. 133440) indicano invece il foglio come *Morte di un condottiero antico*, assegnandolo in modo problematico a Ippolito Andreasi.
- ⁵ Tra i contributi più recenti, Guntram Koch, in Helmut Sichtermann/Guntram Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tubinga 1975, p. 19, no. 6, tavv. 10-11; Brigitte Servais-Soyez, Adonis (*ad vocem*), LIMC, vol. I/1, 1981, p. 227; vol. I/2, tav. 167/39a; Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture*, Londra/Oxford 1986, pp. 64-65, no. 21; Vinti (n. 2), p. 13, fig. 3; Leandro Ventura, *Il collezionismo di un principe. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna*, Modena 1997, pp. 87-90, no. 63, fig. 148.

- ⁶ *Marzia Faietti*, in *Marzia Faietti/Daniela Scaglietti Kelescian*, Amico Aspertini, Modena 1995, pp. 29, 233 sotto no. 15, fig. 16.
- ⁷ “[...] la maggior parte dei documenti riguardanti l’acquisizione di antichità da parte di Vespasiano è concentrata in alcuni anni, gli stessi in cui evidentemente il principe compì uno sforzo finanziario senza pari per arricchire la sua raccolta. Sono comunque anche gli anni in cui a Sabbioneta compare un contenitore prestigioso per oggetti antichi, ovvero il Corridor Grande costruito proprio tra il 1583 e il 1584.” *Ventura* (n. 5), p. 20.
- ⁸ *Bober/Rubinstein* (n. 5), p. 65; *Ventura* (n. 5), p. 89, dove viene segnalato anche un foglio di Biagio Pupini (Louvre, Dép. des arts graphiques, inv. 8871), già pubblicato da *Roseline Bacou*, *Le XVI^e siècle européen*. Dessins du Louvre, cat. della mostra, Parigi 1965, p. 50, no. 107, ill. a tav. XXVII.
- ⁹ Tra i più recenti contributi, *Faietti* (n. 6), pp. 28, 232-233, no. 15 (ill.); *Ventura* (n. 5), p. 89, fig. 156.
- ¹⁰ *Faietti* (n. 6), pp. 29, 233, fig. 16; *Ventura* (n. 5), p. 89, fig. 157.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 91. Sul tema degli antichi restauri dei reperti archeologici si veda *Orietta Rossi Pinelli*, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in: *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura di *Salvatore Settis*, tomo III, Torino 1986, pp. 180-250.
- ¹² *Vasari-Milanesi*, vol. VI, p. 583.
- ¹³ *Bober/Rubinstein* (n. 5), p. 65 (indicato come cartella 33, no. 34); *Rita Parma Baudille*, in: *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, cat. della mostra a cura di *Gianni Carlo Sciolla*, Torino 1990, pp. 162-165, no. 63; *Katrin Achilles-Syndram*, in: *Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci*, cat. della mostra, Norimberga 1994, p. 225, n. 7; *Ventura* (n. 5), pp. 89 e 90, n. 22 (dove il foglio è considerato “irreperibile o irricognoscibile”). Il mito di Adone nella versione della fronte di sarcofago del Casino Rospigliosi a Roma (*Servais-Soyez* [n. 5], vol. I/1, pp. 226-227; vol. II/2, p. 166, fig. 38a) è ripreso con alcune varianti in un foglio del Teylers Museum di Haarlem (inv. I 2; registro inferiore sinistro e superiore), assegnabile a un seguace di Battista Franco, citato nell’inventario del “Libro I de’ disegni di varii pittori italiani” di Cristina di Svezia (Jesi, Biblioteca Comunale, Archivio Azzolini, busta 206, carte non numerate) come: “Un altro fregio colla caccia di Meleagro et un sacrificio”. Si veda *Tomaso Montanari*, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in: *Prospettiva*, 79, 1995, p. 74, fig. 4 (come Battista Franco). Su Battista Franco e l’antico si veda inoltre *Rita Parma Baudille*, *Disegni dall’antico di Battista Franco e le copie eseguite nell’atelier di Cassiano dal Pozzo*, in: *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino. Atti del convegno internazionale di studi a cura di Gianni Carlo Sciolla*, Torino, 24-25 ottobre 1990, Torino 1991, pp. 147-166.
- ¹⁴ *Achilles-Syndram* (n. 13), pp. 224-225, no. 84 (come seguace di Girolamo da Carpi e con la completa bibliografia precedente), ill.; *Vinti* (n. 2), p. 13, 67, n. 29 (come opera perduta di Giulio Romano), e *Ventura* (n. 5), pp. 89, 90 n. 22 (come opera perduta ascritta con dubbio a Battista Franco), fig. 155 (traduzione incisoria di Maria Catharina Prestel scambiata per disegno originale); *Marzia Faietti*, in: *Figure. Disegni dal Cinquecento all’Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cat. della mostra a cura di *Marzia Faietti/Alessandro Zacchi*, Milano 1998, p. 61, n. 11 (come seguace di Girolamo da Carpi).
- ¹⁵ Il quale dimostra in effetti di conoscere il sarcofago mantovano rivisitandolo per alcuni particolari in opere pittoriche e parafrasandone il gruppo di Venere e Adone nel disegno 347/1863 del Nationalmuseum di Stoccolma. *Vinti* (n. 2), p. 13, fig. 2.
- ¹⁶ *Bober/Rubinstein* (n. 5), p. 65.
- ¹⁷ *Faietti* (n. 14), pp. 60-61, no. 8b (con la bibliografia precedente), ill. L’interesse di Girolamo da Carpi per il tema di Adone è attestato anche dal foglio 1699E (fig. 5) degli Uffizi tratto dal sarcofago di analogo soggetto oggi al Louvre (inv. MA347), già in collezione Borghese. *Annamaria Petrioli Tofani*, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inventario 2. Disegni esposti*, Firenze 1987, p. 700; *Achilles-Syndram* (n. 13), p. 225 e n. 9. Si veda anche *Henning Wrede/Richard Harprath*, *Der Codex Coburgensis: das erste systematische Archäologiebuch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, cat. della mostra, Coburg 1986, p. 62, no. 62, fig. 31.
- ¹⁸ *Hermann Dollmayr*, *Giulio Romano und das klassische Altertum*, in: *Jb. Kaiserhaus*, XXII, 1901, p. 183. Si veda anche *Carl Robert*, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III Einzelmythen, t. 3, Roma 1969 (ed. anastatica dell’ed. berlinese del 1919), p. 564 (la fig. 20^{III} riproduce la traduzione incisoria in controparte di Maria Catharina Prestel; *Johann Gottlieb Prestel*, *Dessins des meilleurs peintres d’Italie, d’Allemagne et des Pays-Bas*, du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg. Gravés d’après les originaux de même grandeur, Norimberga 1780, tav. 9).
- ¹⁹ *Faietti* (n. 14), p. 60.
- ²⁰ “[...] perciò che, essendo impossibile, sì come pare a molti, di poter formarsi oggimai cosa, la qual prima non sia stata trovata e fatta, ne seguita che il servirsi delle altrui invenzioni si possa e sia necessario, purché si abbia avvertimento di ridurle con qualche mutazione e tenere una certa facoltà, che paiono esser nate e fabricate per suo proprio ingegno; il che si fa cercando scostarsene con l’altre parti e farle al più che si può conforme alla

sua maniera, quale ella si sia, e si faccia con animo di avvanzarli di bontà e di forma, il che si consegue da molti agevolmente. Conciosiacosachè qualunque figura, per poca mutazione d'alcuni membri, si leva assai dalla sua prima forma, perciò che, col rivoltarle, o con mutarli un poco la testa o alzarli un braccio, torli via un panno o giungerne in altra parte o in altro modo, o rivoltar quel disegno ovvero ungerlo per minor fatica o pur con l'immaginarselo che sia di tondo rilievo, pare che non sia più quello, che considerando bene così fatte mutazioni con quali e con quanti modi di una sol figura un solo atto variar si possa [...] ma però bisogna che quelle mutazioni siano condotte in maniera e si sappiano fare in modo, che non paia ch'esse vi stiano come in prestito, et avvertite che le figure benissimo trivellino con i moti facili e bene agiati, e con l'aver riguardo a quelle ch'esse si debbono assomigliare con molta grazia e giudizio." *Giovan Battista Armenini, De' veri precetti della pittura* (1^a ed. Ravenna 1586), edizione a cura di *Marina Gorreri*, prefazione di *Enrico Castelnuovo*, Torino 1988, p. 95.

- ²¹ *Pasquale Nerino Ferri*, Catalogo descrittivo dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi esposti al pubblico (inventario manoscritto a schede mobili, 1879-1881, in consultazione presso il Gabinetto Disegni e Stampe); *Iris Hofmeister Cheney*, Francesco Salviati (1510-1563), 4 voll., Ph. D. dissertation, New York University 1963, UMI, Ann Arbor 1975, II, pp. 576-577 (come scene mitologiche di incerta attribuzione salviatesca). *Mario Di Giampaolo* (I disegni lombardi. Recensione a: *Giulio Bora*, I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento, Treviso 1980, in: *Prospettiva*, 1984, no. 37, p. 83) ne ha confermato senza commento l'attribuzione all'Andreasi proposta da alcuni studiosi in note manoscritte sui cartoni di montaggio. Tra i più recenti contributi sul Bertani, *Paolo Carpeggiani*, Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani architetto del Cinquecento, Milano 1992; *idem*, Un palazzo in forma di città. Guglielmo Gonzaga e il microcosmo del potere: gli spazi e le immagini, in: *Arte Lombarda*, 105-106-107, 1993, pp. 131 sgg.; *idem* (n. 1); *Renato Berzaghi*, Giovan Battista Bertani (1516?-1576), in *Manierismo a Mantova*. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens, a cura di *Sergio Marinelli*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 53-61, figg. 1-7, e all'interno dello stesso volume i saggi di *idem*, La pittura a Mantova nell'età di Guglielmo, pp. 71, 73, 78, 83-84, 86-87, figg. 4-6; *Chiara Tellini Perina*, Lorenzo Costa il Giovane (1537-1586), pp. 112-113, 120; e *Giorgio Marini*, L'incisione mantovana del Cinquecento, pp. 336, 338; si veda inoltre *Paolo Bellini*, L'opera incisa di Giorgio Ghisi, Bassano del Grappa 1998, pp. 112-119, 155-157, ni. 24-25, 34.
- ²² *Catherine Monbeig Goguel*, Le dessin encadré, in: *La Revue de l'Art*, 76, 1987, pp. 25-31, in particolare pp. 26-27, figg. 4-5. Dalla collezione Saint-Morys (*Françoise Arquie-Bruley/Jacqueline Labbé/Lise Bicart-Sée*, La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, 2 voll., Parigi 1987, vol. II, p. 89) proviene anche uno dei disegni di Giulio Romano oggi al Louvre preliminari al fregio della Camera degli Stucchi (inv. 3552 e 3556).
- ²³ Edizione consultata a cura di *Pietro Bernardini Marzolla*, con uno scritto di *Italo Calvino*, Torino 1994 (1^a ed. 1979). La prima edizione in lingua volgare delle *Metamorfosi* fu pubblicata a Venezia nel 1497 corredata da una serie di illustrazioni xilografiche che avrebbero rivestito un ruolo primario nella successiva tradizione iconografica di tali miti (*Ovidio Methamorphoseos vulgare*, stampato in Venetia per Zoane Rosso vercellese a instantia del nobile homo miser Lucantonio Zonta fiorentino del MCCCCLXXXVII a dì X del mese de aprile). "L'autore, Giovanni dei Bonsignori (1375-77), non ha tradotto l'originale ovidiano, ma la parafrasi esplicativa e le allegorie del professore bolognese Giovanni del Virgilio." *Bodo Guthmüller*, Un curioso caso di censura d'immagini: le illustrazioni ovidiane del 1497, in *B.G.*, Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento, Roma 1997, p. 238; *idem*, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard 1981. Si veda inoltre *Jean Seznec*, La tradizione mitografica antica nell'Occidente medievale e moderno, in: *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. IX, Venezia/Roma 1963, pp. 426-442, in particolare pp. 428-434; *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposium Bad Homburg v. d. H. (22-25 aprile 1991), a cura di *Hermann Walter/Hans-Jürgen Horn* (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa. Beiheft 1), Berlino 1995.
- ²⁴ La prima edizione illustrata delle *Immagini* di *Flavio Filostrato Maggiore* (*Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les statues de Callistrate ...*, Parigi 1614, chez la veuve Abel L'Angelier) nella traduzione francese di *Blaise de Vigenère*, già pubblicata senza tavole nel 1578, è stata indagata da *Stephen Paul Fox*, Note a "Les Images ou Tableaux de platte peinture", in: *Xenia*, 10, 1985, pp. 71-105. Il volume conobbe successive riedizioni nel corso del XVII secolo (1615, 1629, 1630, 1637). *William McAllister Johnson*, Prolegomena in the Images ou Tableaux de Platte peinture with an excursus on two drawings of the School of Fontainebleau, in: *Gaz. B.-A.*, LXXIII, 1969, p. 291; *Fox*, pp. 71-72. L'edizione consultata, conservata presso il KIF, dalla quale sono tratte le figg. 9 e 14 del presente lavoro, è quella stampata a Parigi nel 1615 "chez la veufve Abel L'Angelier au premier pilier de la grande Salle du Palais et la veufve M. Guillemot en la Gallerie des Prisonniers".
- ²⁵ Tra le finalità dichiarate dall'editore Marcolini nella prefazione all'opera, l'intento di fornire agli artisti "argomento di mille belle invenzioni da potere adornare le loro statoe, e le dipinte tavole", e a "i poeti e i

- dicatori di prose” di offrire “giovamento perché quelli e questi hanno bisogno spesso di descrivere qualcuno degli dei degli antichi”. *Caterina Volpi*, Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari, Roma 1996, p. 2, n. 4.
- ²⁶ *Eadem*, Le vecchie e nuove illustrazioni delle *Immagini degli Dei degli antichi* di Vincenzo Cartari (1571-1615), in: *Storia dell'arte*, 74, 1992, pp. 48-80; *eadem* (n. 25); *Vincenzo Cartari. Le Immagini de i Dei de gli Antichi*, a cura di *Ginetta Auzzas/Federica Martignago/Manlio Pastore Stocchi/Paola Rigo*, Vicenza 1996. L'edizione del 1615 (Padova, presso P.P. Tozzi), curata dall'antiquario Lorenzo Pignoria (*Caterina Volpi*, Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti, in: *Nouvelles de la République des Lettres*, 1992, II, pp. 71-123), reca nuove illustrazioni dell'incisore Filippo Feroverde. “In verità le nuove illustrazioni in massima parte differiscono da quelle dello Zaltieri, tuttavia Pignoria, seguito dal suo illustratore, ha aggiunto ad esse un buon numero di figure completamente nuove le quali presentano effettivamente una notevole aderenza alle fonti figurative antiche e costituiscono un grande passo in avanti, rispetto a quelle del 1571.” *Eadem* (n. 25), p. 27. Dell'edizione veneziana del 1647 (*Imagini delli dei de gl'antichi*) per i tipi di Tomasini, esistono ristampe anastatiche curate da *Walter Koschatsky* (Graz 1963), da *Marco/Mario Bussagli* (Genova 1987).
- Circa le opere di *Giglio Gregorio Girardi* (*De deis gentium varia et multiplex historia*, Basilea 1548, per i tipi di Johan Oporinus), di *Natale Conti* (*Mithologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia 1551, per i tipi di Aldo Manuzio) e del Cartari, Jean Seznec scrive: “I nostri mitografi hanno letto molti autori più o meno sospetti, ma non sembra, salvo qualche rara eccezione, che abbiano mai visto statue o bassorilievi. Essi, in linea generale, descrivono sulla base di altre descrizioni: insomma, ricopiano, giustappungono frammenti di ‘ecfrasi’ come tasselli di un mosaico, senza mai (o quasi mai) confrontarli con un modello antico reale. Questo metodo, di cui abbiamo già sottolineato la paradossalità in pieno Cinquecento, produce effetti disastrosi per esempio nelle illustrazioni di Cartari. Infatti, Bolognino Zaltieri, che fu il primo (nel 1571) a illustrare le *Imagini degli dei*, non si rifà mai, neppure una volta a un modello antico” (La sopravvivenza degli antichi dei. Saggi sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali, Torino 1990 [1^a ed. francese: Londra 1940], p. 292).
- Sulla rivisitazione dei miti ovidiani da parte della mitografia cinque e seicentesca si veda *Maria Moog-Grüne-wald*, *Methamorphosen der Methamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg 1979 (circa Cartari, Giraldis e Conti si vedano in particolare pp. 20-21).
- ²⁷ *Frederick Hartt*, Raphael and Giulio Romano with notes on the Raphael school, in: *Art Bull.*, XXVI, 1944, p. 67, n. 6; *Michael Jaffé*, Rubens and Giulio Romano at Mantua, in: *Art Bull.*, XL, 1958, p. 327, figg. 11-15. Copie di altri autori tratte dal fregio mantovano sono conservate nell'Albertina di Vienna, inv. 15442, 15445-1-22 (*Birke/Kertész* [n. 2], vol. IV, inv. 14326-42255, 1997, pp. 2093-2099); nel Rosenbach Album di Philadelphia (*Norman W. Canedy*, The Roman sketchbook of Girolamo da Carpi, Londra/Leida 1976, R 24 [registro superiore], R 165); al British Museum, inv. 1950-8-16-6 (*John A. Gere/Philip Pouncey*, The Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome, c. 1550 to c. 1640, Londra 1983, vol. I, no. 178; vol. II, tav. 178); nella Royal Library di Windsor Castle, inv. 0487 e 0488 (*Arthur E. Popham/Johannes Wilde*, The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle, Londra 1949, p. 238, ni. 367-368; *Massari* [n. 2], p. 85).
- ²⁸ *Ibidem*, p. 249 (con la bibliografia precedente) e sgg.
- ²⁹ *Massimo Pomponi*, Alcune precisazioni sulla vita e la produzione di Pietro Sante Bartoli, in: *Storia dell'arte*, 75, 1992, pp. 195-225; *Ronald T. Ridley*, To protect the monuments: the papal antiquarian (1534-1870), in: *Xenia Antiqua*, I, 1992, pp. 133-134; *Ursula Verena Fischer Pace*, Disegni del Seicento romano, cat. della mostra, GDSU, Firenze 1997, pp. 75-79, ni. 40-42.
- ³⁰ *Massari* (n. 2), pp. 247-271, ni. 238-262.
- ³¹ Numerose le riproduzioni incisorie parziali del fregio mantovano dovute, tra altri, ad Antonio Fantuzzi (1542), per il quale si veda *Henri Zerner*, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Vienna/Monaco 1969, pp. 20, 38, tavv. 2-9; *The Illustrated Bartsch*, vol. 33 (formerly vol. 16 [Part 2]): Italian artists of the sixteenth century. School of Fontainebleau, a cura di *idem*, New York 1979, pp. 245, 365; *Massari* (n. 2), pp. 82-85, ni. 72-77; e a Diana Scultori (1575), *ibidem*, pp. 159-160, no. 154. Ad Adamo Scultori si deve la traduzione della lunetta con Marte della testata occidentale, e della figura laterale della Vittoria (*ibidem*, pp. 134-137, ni. 136-137), a Giorgio Ghisi quella della lunetta con Ercole della testata orientale (*ibidem*, pp. 178-179, no. 167). *Belluzzi* (n. 1), vol. I, p. 424.
- ³² Sull'ipotesi che collega il fregio al trionfo dell'imperatore Sigismondo (1432) si veda *Jaffé* (n. 27), p. 327; circa il rapporto con l'entrata a Mantova di Carlo V, *Hartt* (n. 2), vol. I, pp. 147-150, e *William McAllister Johnson*, A numismatic approach to the iconography of several Gonzaga fresco cycles, in: *Numismatic chronicle*, 9, 1969, pp. 309-312. Concorde con la posizione sostenuta da Jacopo Strada è *Oberhuber* (n. 2), p. 367.
- ³³ *Vasari-Milanesi*, vol. V, pp. 539-540; *Hartt* (n. 2), vol. I, pp. 147-150; *Verheyen* (n. 2) p. 125; *Chiara Tellini Perina*, in *Paolo Carpeggiani/Chiara Tellini Perina*, Giulio Romano a Mantova. “...una nuova e stravagante maniera”, Mantova 1987, pp. 89, 92, figg. 54-56.

- ³⁴ Oberhuber (n. 2), pp. 154, 365.
- ³⁵ Sylvie Béguin, Giulio Romano et l'École de Fontainebleau, in: Giulio Romano, Atti del convegno (n. 1), p. 72, n. 15.
- ³⁶ Vincenzo Farinella, in Memoria dell'antico (n. 11), tomo I: L'uso dei classici, 1984, p. 415. La questione interpretativa e attributiva del doppio fregio è stata di recente ripresa da Belluzzi (n. 1), vol. I, pp. 423-427.
- ³⁷ Massari (n. 2), p. 249, no. 238, ill. a p. 248.
- ³⁸ Penna e inchiostro marrone acquerellato, lueggature di biacca, carta azzurra, Ø 408 x 411 mm. Sul disegno, non commentato da Hartt (n. 2) e pubblicato per la prima volta da Van Regteren Altena (*Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, Haarlem 1966, p. 59, tav. 29), si vedano tra i più recenti contributi, Carel van Tuyl (in: From Michelangelo to Rembrandt. Master drawings from the Teylers Museum, cat. della mostra a cura di Clifford S. Ackly/Michiel C.C. Kersten/Carel van Tuyl van Serooskerken, The Pierpont Morgan Library, New York 1989, pp. 45-46, no. 15, ill., con la bibliografia precedente), e Montanari (n. 13), p. 74, fig. 3. Sul ruolo svolto da Bellori alle dipendenze di Cristina di Svezia, già ampiamente sottolineato dalla critica precedente, si veda ancora *ibidem*, pp. 65-68, 70; circa l'attività del Bartoli al servizio della stessa regina, *ibidem*, pp. 60, 70, 73-74 (n. 78).
- ³⁹ Cheney (n. 21), vol. IV, p. 576; Di Giampaolo (n. 21), p. 83. Il disegno (penna e bistro, acquerello grigio-marrone, tracce di biacca ossidata, quadrettatura a matita nera, carta bianca, 187 x 151 mm), assegnato a Francesco Salviati dal Ferri che lo descrive come "Altra parte di una nave ove dentro vedesi un vecchio tenendo un remo con ambedue le mani, ed una figura cangiata in un mostro che precipita nell'acqua" (Catalogo descrittivo [n. 21]), reca sul cartone di montaggio, che condivide con il foglio 15982F, le annotazioni attributive di Konrad Oberhuber (scuola di Mantova, Giovan Battista Bertani o Ippolito Andreasi) e di Sylvie Béguin (Ippolito Andreasi).
- ⁴⁰ Tipologicamente prossima a quella rappresentata nel celebre frammento di *Battaglia navale*, da un sarcofago greco del II secolo d. C. attualmente conservato nel Museo Archeologico di Venezia (inv. 154), al quale anche Giulio Romano aveva più volte guardato. Ernst Gombrich, *Lo stile all'antica: imitazione e assimilazione*, in E.G., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973 (1ª ed. Oxford 1966), p. 182, figg. 169-170; *Bober/Rubinstein* (n. 5), pp. 182-183, no. 147; *Vinti* (n. 2), pp. 39-40, figg. 41-42. La notorietà del frammento è tra l'altro documentata da una incisione siglata dal Monogrammista XR, con varianti, semplificazioni e riduzione del numero di personaggi. *The Illustrated Bartsch*, vol. 31 (formerly vol. 15 [Part 4]): *Italian artists of the sixteenth century*, a cura di Suzanne Boorsch/John Spike, New York 1986, p. 442.
- ⁴¹ Hartt (n. 2), vol. I, p. 180; vol. II, fig. 399.
- ⁴² *The Oxford Classical Dictionary*, a cura di N.G.L. Hammond/H.H. Scullard, Oxford 1970, p. 468.
- ⁴³ *Metamorfosi*, VII, 232-233; XIII, 904-968; XIV, 1-69.
- ⁴⁴ *Peter Fubring*, *Design into art. Drawings for architecture and ornament*. The Lodewijk Houthakker Collection, Londra 1989, vol. II, no. 982; *Drawings of architecture and ornament from the Lodewijk Houthakker Collection*, Christie's, New York, asta 11/1/1994, no. 18.
- ⁴⁵ *The Illustrated Bartsch*, vol. 44 (formerly vol. 20 [Part 1]). *Italian masters of the seventeenth century*, a cura di Paolo Bellini/Mark Carter Leach, New York 1983, p. 231.
- ⁴⁶ *Metamorfosi*, XIII, 960-963.
- ⁴⁷ Scrive Vincenzo Cartari: "Onde Filostrato dipingendo Glauco, che fu parimenti Dio marino, dice, che egli ha la barba bianca tutta bagnata, e molle, e le chiome medesimamente bagnate si spargono sopra gli homeri, le ciglia sono spesse, folte, e raggiunte insieme, et egli alzando il braccio taglia l'onde, et al nuotare le fa facili, il petto è tutto carico di verde lanugine, e di alga marina, et il ventre a poco a poco si viene mutando in modo, che il resto del corpo, le coscie e le gambe diventano pesce, qual si mostra con la coda alzata fuor dell'acqua. Et Ovidio, quando lo fa raccontare a Scilla sua innamorata, come di pescatore diventasse Dio marino, havendo gustato certa herba, che lo spinse à gittarsi in mare, fa che ci disegna parimenti la figura sua in questa guisa." *Volpi* (n. 25), pp. 263-264.
- ⁴⁸ *Marie-Odile Jentel*, *Glaukos I (ad vocem)*, LIMC, vol. IV/I, 1988, p. 273.
- ⁴⁹ *Jane Davidson Reid*, *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1900s*, New York/Oxford 1993, vol. I, p. 458.
- ⁵⁰ "Abbastanza sicura è la sua identificazione su gemme e monete che mostrano una figura virile barbata con la coda di delfino, ornata di scudo, elmo e spada, con cui si alluderebbe alla partecipazione di Glauco all'impresa degli Argonauti." Adele Comotti, *Glauco (ad vocem)*, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. III, Roma 1960, p. 952.
- ⁵¹ Figura a p. 399 della prima edizione illustrata parigina del 1614 e sue successive riedizioni. *Fox* (n. 24), fig. a p. 89.
- ⁵² In età ellenistica compare tra gli attributi anche la spada. *Giovannangelo Camporeale*, *Tritoni* (in *Etruria (ad vocem)*, LIMC, vol. VIII/1, 1997, p. 87. Si veda all'interno dello stesso volume anche la voce *Tritones* curata da Noëlle Icard-Gianolio, pp. 73-85, in particolare p. 84.

- ⁵³ Penna e bistro, acquerello grigio-marrone, quadrettatura a matita nera, carta bianca, 179 x 166 mm. Le note sul cartone di montaggio che il foglio condivide con il no. 15983F sono riportate alla n. 39. *Cheney* (n. 21), vol. II, p. 576; *Di Giampaolo* (n. 21), p. 83.
- ⁵⁴ *Ferri* (n. 21), come opera di Francesco Salviati raffigurante la "Parte di una nave ove dentro vedonsi Ulisse e Circe abbracciati, ed altre tre figure due delle quali cangiate in bestie selvatiche"; *Cheney* (n. 21), vol. II, p. 576 (come scena mitologica non meglio precisata).
- ⁵⁵ *Michael A. Jacobsen / Vivian Jean Rogers-Price*, The dolphin in Renaissance art, in: *Studies in iconography*, IX, 1983, pp. 31-56.
- ⁵⁶ *Reid* (n. 49), *Dionysus and the Pirates (ad vocem)*, vol. I, pp. 362-363.
- ⁵⁷ "Immagine della Nave di Bacco, del monte Timolo di Lidia delle Bacche per quello scorrenti, & de Corsari Tirrheni captori di Bacco da quello tramutati in Delfini per loro misfatti significanti li vitii, & peccati far perder all'huomo la ragione". Edizione del 1647 (si veda la n. 26), p. 226.
- ⁵⁸ *Paul Barolsky*, Daniele da Volterra: a catalogue raisonné, New York 1979, p. 73, sotto no. 12.
- ⁵⁹ Tavola 29 (*Terrheni nautae in Delphinos*) parte della serie di illustrazioni alle *Metamorfosi* ovidiane (1606); *The Illustrated Bartsch*, vol. 36 (formerly vol. 17 [Part 3]): Italian masters of the sixteenth century, Antonio Tempesta, a cura di *Sebastian Buffa*, New York 1983, p. 24.
- ⁶⁰ Figura a p. 162 (*Les Thyrrheniens*) dell'edizione del 1614 e delle sue successive riedizioni. Nell'accogliere per l'immagine la derivazione suggerita per la prima volta dalla Yates (*Francis Amelia Yates*, Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571, in: *Les fêtes de la Renaissance. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot. Journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont* [8-13 luglio 1955], Parigi 1956, pp. 73-74), Fox afferma che: "La tavola 'Les Thyrrheniens' (n. 162, anonimo franco-fiammingo) trae origine da un pannello raffigurante l'allegoria della Religione che faceva parte del ciclo decorativo realizzato da Niccolò dell'Abate, su ideazione di Dorat, per il banchetto nuziale di Carlo IX (30 maggio 1571) tenuto nella Sala Maggiore del Palazzo Episcopale (Notre Dame) di Parigi. La tavola trova anche riflesso nell'analogia illustrazione della edizione del 1571 de 'Le immagini degli Dei' del Cartari." *Fox* (n. 24), p. 90, ill. a p. 80.
- ⁶¹ "The first scene of some men standing before a small figure seated on a rock has hitherto been called 'a visit to an oracle', leaving the two scenes which follow it unexplained, and also the fact that the so-called 'oracle' is much smaller than its visitors and very fat. In Ovid's story the sailors come upon a child seated on a rock, drowsy with wine and 'as beautiful as a girl'. They carried the baby off, as they are doing in scene 2. In scene 3 we see the child in the ship, and in scene 4, as all authorities agree, the impious sailors are changed to dolphins." *Helen Roeder*, The borders of Filarete's bronze door to St. Peter's, in: *Warburg Journal*, X, 1947, p. 151, tav. 39d; "The mythological and historical figures incorporated in the borders derive for the most part from Ovid, Livy, Maximus and Virgil. The case has been stated (Sauer) that these scenes are due to free invention and selection on the part of the artist; this is improbable, and the multiplicity of classical models employed, in conjunction with the overall style of the door, suggests that this was executed to a humanist programme." *Pope-Hennessy*, *Sculpture*, II, p. 318.
- ⁶² Inv. 2884 (B). *Stéphanie Boucher*, Bacchus (in periphèria occidentali) (*ad vocem*), LIMC, vol. IV/1, 1988, p. 910, no. 25; vol. IV/2, tav. 614/25.
- ⁶³ *Carlo Gasparri*, Dionysus/Bacchus (*ad vocem*), LIMC, vol. III/I, 1986, p. 558, no. 238; *Boucher* (n. 62), p. 916, no. 165.
- ⁶⁴ *Comotti* (n. 50), p. 952.
- ⁶⁵ Sul tema si vedano, tra i numerosi contributi critici, *K.M. Swoboda*, Die Io und Ganimed in der Wiener Gemädegalerie, in: *K.M.S., Neue Aufgaben der Kunstgeschichte*, Brünn/Praga/Lipsia/Vienna 1935, pp. 87-106; *Egon Verheyen*, Correggio's Amori di Giove, in: *Warburg Journal*, XXIX, 1966, pp. 160-192; *idem*, Athena und Aracne. Ein kaum bekannter Zyklus in der Stadtresidenz zu Landshut, in: *Zs. f. Kwiss.*, XX, 1966, pp. 85-96; *Cecil Gould*, The paintings of Correggio, Londra 1976, pp. 130-135; *Maria Grazia Bernardini*, La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio da Correggio restaurato, Roma 1991, p. 22; *David Ekserdjian*, Correggio, New Haven/Londra 1997, pp. 279-291; *Fernando Checa Cremades* in: Felipe II. Un monarca y su época. Un principe del Renacimiento, cat. della mostra, Museo Nacional del Prado, ottobre 1998-gennaio 1999, Madrid 1998, pp. 374-376, ni. 75-76 (con bibliografia precedente), schede che concernono in particolare la *Danae* della Galleria Borghese (sulla quale oltre al testo sopra citato della Bernardini del 1991, si veda inoltre il contributo di *Marcin Fabiański*, A fresh look at Correggio's *Danaë* and its figural sources, in: *Paragone*, XLVII, terza serie, 8-9-10 (557-559-561), 1996, pp. 90-107) e il *Ratto di Ganimede* del Kunsthistorisches Museum di Vienna; e infine, *Belluzzi* (n. 1), vol. I, pp. 63, 75 (n. 178) e 346; *Eric Schleier* in: *Gemädegalerie Berlin*. 200 Meisterwerke, Berlino 1998, pp. 374-375.
- ⁶⁶ *Renato Berzaghi*, Uno sconosciuto ciclo mantovano di Giulio Campi. Gli amori di Giove in palazzo Aldegatti, in: Verona illustrata, 1988, pp. 31-36.
- ⁶⁷ Il complesso decorativo, basato in larga misura su copie da miti metamorfici ovidiani incisi da Crispijn van de

- Passe de Oude (1^a ed. 1602, 103 tavole; 2^a ed. 1607, 134 tavole) e Antonio Tempesta (1^a ed. 1606, 150 tavole), è stato in anni recenti ampiamente trattato: Le "Favole di Ovidio" nella *Galleria di Passerino* o delle "cose naturale", in *La scienza a corte. Collezionismo eclettico natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, cat. della mostra a cura di *Dario A. Franchini/Renzo Margonari/Giuseppe Olmi/Attilio Zanca/Chiara Tellini Perina*, Roma 1979, pp. 152-177; *Maria Grazia Fiorini Galassi*, *Le Metamorfosi della Galleria della Grotta* (o di Passerino) nel Palazzo Ducale di Mantova, in: *Civiltà mantovana*, n.s., no. 5, 1984, pp. 67-83; *Idem*, *Le Metamorfosi della Galleria di Passerino nel Palazzo Ducale di Mantova*. II, in: *Civiltà mantovana*, n.s., no. 6, 1985, pp. 67-85; *Renato Berzaghi*, Antonio Maria Viani e il palazzo dei duchi di Mantova, in: *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, cat. della mostra a cura di *Giulio Bora/Martin Zlatohlávek*, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, settembre 1997-gennaio 1998, Milano 1997, pp. 108-110, ill. a pp. 108-109.
- ⁶⁸ *Cheney* (n. 21), vol. II, p. 577; *Di Giampaolo* (n. 21), p. 83. Inv. 15985F: penna e bistro, acquerello marrone, quadrettatura a matita nera, carta bianca fortemente ingiallita, 211 x 155 mm. Il supporto cartaceo appare ampiamente maculato. Inv. 15986F: penna e bistro, acquerello marrone, quadrettatura a matita nera, carta bianca, 138 x 202 mm. Lacuna in corrispondenza dell'angolo superiore sinistro. I disegni sono fissati su di un unico cartone di montaggio che reca notazioni attributive di Philip Pouncey e Konrad Oberhuber (come cerchia di Giulio Romano), di John Gere (con attribuzione dubbia a Ippolito Andreasi), e di Mario Di Giampaolo (come Ippolito Andreasi). All'identificazione della finalità progettuale dei due disegni è giunto per via indipendente Giovanni Agosti (Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano, in: *Prospettiva*, in c.s.).
- ⁶⁹ *Berzaghi* (n. 21), pp. 57, figg. 2a-n, 5, 7; *Marinelli* (n. 21), figg. 4-6; *Tellini Perina* (n. 21), p. 113. La cronologia più avanzata per i lavori all'interno dell'Estivale concerne la Loggia dei Frutti. *Clinio Cottafavi*, R. Palazzo Ducale di Mantova: Loggia dei Frutti, in: *Boll. d'arte*, VI, 1926-1927, pp. 421-428, in particolare p. 422; *idem*, *Ricerche e documenti sulla costruzione del Palazzo Ducale di Mantova dal secolo XIII al secolo XIX*, in: *Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova*, n.s., XXV, 1939, p. 219. Secondo *Tiziana Gozzi* (Lorenzo Costa il Giovane, in: *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, X, 1976, p. 38, n. 1): "Per quanto riguarda la decorazione della loggia dei Frutti, per la quale il Cottafavi ha fissato limiti cronologici tra il 1561 e il 1573 sulla base delle iscrizioni ivi esistenti, il problema è ancora tutto da studiare, in quanto gli affreschi sembrano confermare l'ipotesi di due successive fasi di lavori, una molto più debole sulla parete a destra dell'ingresso [...] e l'altra più tarda e assai prossima all'epoca che stiamo esaminando. Nei documenti risulta inoltre che, nel 1582, nella loggia sono ancora in corso dei lavori". I lavori del 1582 sono documentati da una lettera del 7 ottobre di quello stesso anno (ASMn, Archivio Gonzaga [d'ora in poi indicato con AG], busta 2617).
- ⁷⁰ *Giovanni Paccagnini*, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino 1969, figg. 118-119.
- ⁷¹ *Clinio Cottafavi*, R. Palazzo Ducale di Mantova: Appartamento Estivale, in: *Boll. d'arte*, VI, 1926-1927, pp. 136-142, figg. 5-8; si veda anche *Nino Giannantoni*, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1929, pp. 78-79; *idem*, *La "Mostra" nel Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1934.
- ⁷² *Cottafavi* (n. 71), p. 142; *idem*, 1939 (n. 69), pp. 183, 186, 189, dove si afferma invece che gli ambienti erano in origine ubicati nell'area sulla quale sarebbe poi sorta la Galleria della Mostra e che le camere che oggi compongono l'Estivale sono in realtà il risultato di interventi ricostruttivi operati dopo il 1590. Tale posizione è stata confutata dalla critica successiva: *Ercolano Marani*, in *Marani/Perina* (n. 1), vol. III/1, Mantova 1965, p. 43, n. 17; *idem*, in *Giuseppe Amidei/Ercolano Marani*, *I Gonzaga a Mantova*, Milano 1975, p. 288, n. 179; *La scienza a corte* (n. 67), p. 206.
- ⁷³ *Paccagnini* (n. 70), p. 166.
- ⁷⁴ *Ibidem*, p. 176.
- ⁷⁵ *Ibidem*, p. 223, n. 345.
- ⁷⁶ *Marani*, 1965 (n. 72), pp. 165, 188, n. 33. Differente la posizione espressa nel catalogo della mostra *La scienza a corte* (n. 67), in cui si sottolinea la particolare eleganza degli stucchi del Camerino di Orfeo e della Camera degli amori di Giove, che vengono ascritti a un medesimo artefice, e si parla di una "équipe bertaniana di pittori e stuccatori che opera nell'ambito degli appartamenti di 'castello' e della *Mostra*, dalla *Camera del Pesce* al *Gabinetto di Apollo* nel cosiddetto *Appartamento del Tasso*" (p. 204, n. 120).
- ⁷⁷ *Ibidem*, pp. 200-212.
- ⁷⁸ *Vasari-Milanesi*, vol. VI, pp. 487-488.
- ⁷⁹ *Raffaello Toscano*, *L'edificazione di Mantova, e l'origine dell'antichissima famiglia de' Principi Gonzaghi, e d'altre nobilissime Famiglie di detta Città*, Mantova, per Francesco Osanna 1587, p. 23.
- ⁸⁰ Tema già focalizzato da Chiara Tellini Perina, partendo dall'analisi della pala costesca della basilica palatina di Santa Barbara che reca accanto al nome del pittore quello del Bertani, citato anche in questo caso come *inventor*: "Non si vuole certo negare la tradizione, suffragata da testimonianze abbastanza solide e coeve, delle 'invenzioni' bertaniane, ma cercare di determinare, per quanto è possibile, l'estensione di questa fase progettuale o di configurare le ipotesi alternative". ("Bertanus inventit": considerazioni su alcuni aspetti della cultura figurativa mantovana del Cinquecento a Mantova, in: *Antichità viva*, XIII, 4, 1974, p. 24). Si veda inoltre *La*

scienza a corte (n. 67), p. 211, n. 172; *Carpeggiani*, 1992 (n. 21), *passim*; *Berzaghi* (n. 21), pp. 53, 56, 60; *Marinelli* (n. 21), *passim*.

⁸¹ La posizione espressa da *Marani* nel 1965 (n. 72), p. 21 (“Anche all’interno degli edifici, sia in Corte Nuova che nella Rustica strettamente detta, si continuò durante il sesto e settimo decennio del secolo a lavorare con intensità, cosicché nel 1566 il Vasari, ritornato a Mantova a distanza di vent’anni dalla prima visita, poteva scrivere che il Bertani aveva creato ‘appartamenti magnifici e molto ornati di stucchi e di pitture’. Oltre alle ‘stanze nuove’ e alla formazione della galleria dei Mesi [...] il Bertani aveva curato il completamento decorativo delle stanze della Rustica costituenti l’appartamento detto Estivale. Ma siccome sia nelle ‘stanze nuove’ che nella Rustica si è sovrapposta in seguito l’operosità artistica di tempi più tardi, oggi i segni bertaniani restano predominanti solo in qualcuno di quegli ambienti”), è stata in seguito variata dallo stesso autore, secondo il quale “le decorazioni [della Rustica] che avrebbero poi avuto la lode, se pure misurata del Vasari [...] nel 1558 erano terminate in ogni ambiente, tranne che nel principale, la sala dei Frutti, il cui compimento, con la figurazione del ciclo dell’*Origine di Mantova*, è da assegnarsi al 1561, anno in cui un contemporaneo poteva dire che i lavori di quell’edificio si erano appena conclusi” (*idem*, 1975 [n. 72], pp. 221-222). In questo contributo per il riferimento al 1558 Marani segnalava una lettera inviata dal Bertani il 13 luglio 1558 (ASMn, AG, busta 2565); per la datazione della Loggia dei Frutti al 1561 il testo di *Andrea Arrivabene*, *I grandi apparati, le giostre, le imprese, e i trionfi, fatti nella città di Mantova nelle nozze dell’illustrissimo et eccellentissimo signor Duca di Mantova*, Mantova 1561. Si veda inoltre *Renato Berzaghi*, *La Corte Vecchia del duca Guglielmo*, tracce e memorie, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 3, 1985, p. 43: “Per il suo [del duca Guglielmo] matrimonio nel 1561 venne terminata la ‘rarissima fabbrica’ della Rustica, ma i lavori di decorazione all’interno della palazzina giuliesca proseguirono per alcuni anni, tanto che Vasari nel suo secondo passaggio per Mantova nel 1566 li ricordava ancora in esecuzione”; *idem*, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano 1992, p. 51: “Gli interni, decorati a stucchi e pitture, ora gravemente danneggiati, sono databili agli anni sessanta del Cinquecento; appartengono cioè al ducato di Guglielmo e sono attribuiti dalle fonti letterarie a Fermo Ghisoni, Lorenzo Costa il Giovane e ad altri artisti mantovani diretti da Giovanbattista Bertani, autore delle invenzioni.” *Carpeggiani*, 1992 (n. 21), pp. 78, 80-81; *Berzaghi* (n. 21), p. 57; *Tellini Perina* (n. 21), p. 112.

⁸² ASMn, AG, busta 2897. La nota concerne l’alloggiamento di un principe al seguito di Enrico III, in occasione del passaggio per Mantova del re di Francia, annunciato per la fine dello stesso mese. Al principe dovevano essere riservate: “La Saletta di Bacco; La Camera delli mesi; La Camera d’Appoline; La Camera di Giove; La Camera del pesce apparate di corame, et vi si metteranno letti con oro, belli” (c. 2v). *Cottafavi*, 1939 (n. 69), pp. 182, 183; *La scienza a corte* (n. 67), p. 204; *Berzaghi*, 1985 (n. 81), p. 46. Gli stessi ambienti ricompaiono nella serie di alloggi destinati agli arciduchi d’Austria Ferdinando e Massimiliano nel febbraio del 1579 (*La scienza a corte* [n. 67], pp. 210-211, n. 144). L’appartamento della Mostra o dell’Estivale avrebbe poi ospitato nel 1586 il duca di Lussemburgo (Lettera di Luigi Olivo datata 26 ottobre 1586, ASMn, AG, busta 2635; *ibidem*, pp. 204, 210).

Utili alla determinazione delle dimensioni di alcuni ambienti dell’Estivale risultano due documenti, il primo datato 17 novembre 1593, dai quali si desume rispettivamente che “L’appartamento di tappezzerie altri bracci 60 servirà per la Camera di Giove et quella di mesi, essendo quelle camere di giro brazza 63 1/4, tutte dua”, e che la “Camera del Pesce circonda bracci 36” (ASMn, AG, buste 2660 e 389; *ibidem*, pp. 208, 211, n. 179).

⁸³ Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Aldrovandi, ms. 136, V, c. 176v e ms. 143, III, c. 235r; *La scienza a corte* (n. 67), pp. 186, 200, 201, figg. 127-129. La *Tellini Perina* (n. 21), p. 113, propone invece una datazione del documento al 1575 circa.

⁸⁴ Lettera di Teodoro Sangiorgio a Ippolito Negrone (ASMn, AG, busta 2955). *La scienza a corte* (n. 67), p. 211, nota 176. *Berzaghi* (n. 21), p. 57, fig. 7. Per la lettera del 9.VII.1564 in cui si cita la Camera di Giove (ASMn, AG, busta 2572) si veda: *ibidem*, p. 57.

⁸⁵ *Toscana* (n. 79), p. 22; *Cottafavi* (n. 72), p. 183. La corrispondenza tra la descrizione di Raffaello Toscano e l’apparato decorativo oggi ancora leggibile, e quindi l’identificazione dell’ambiente con la Camera degli amori di Giove, negata da Clinio Cottafavi (“La ricostruzione nell’appartamento della Mostra, delle stanze dei pesci e di Giove, ha portato alla supposizione che anch’io ho precedentemente accolta, che fosse questa la Rustica, erronea supposizione come abbiamo già veduto e che è meglio chiarita dalla descrizione che il Toscano ci dà della sala di Giove da lui veduta e della quale elenca figurazioni di Dio Tonante che qui, nella ricostruzione, non sono state riprodotte perché l’ambiente era meno vasto dell’altro”; *ibidem*, p. 189), è stata riconsiderata e dimostrata in anni più recenti (*La scienza a corte* [n. 67], pp. 205-207).

⁸⁶ *Tellini Perina* (n. 80), p. 25; *Ugo Bazzotti/Renato Berzaghi*, Guida per le sale, in: *De gli Dei la memoria, e de gli Heroi*. Palazzo Ducale. L’appartamento di Guglielmo Gonzaga in Corte Nuova, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Mantova, Mantova 1986, pp. 15-17; *Ugo Bazzotti*, Il restauro della camera delle Virtù. Notizie storiche e questioni critiche, in: *AA. VV.*, *Restauri a Palazzo Ducale*. Interventi in Corte Nuova: da Giulio Romano a Lorenzo Costa il Giovane, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Mantova, Brescia e Cremona, Mantova 1989, pp. 23-28; *Tellini Perina* (n. 21), p. 124.

- ⁸⁷ *Perina* (n. 1), p. 379; *Bazzotti* (n. 86), p. 27; *Carpeggiani*, 1993 (n. 21), p.133; *Tellini Perina* (n. 21), p. 124.
- ⁸⁸ *Maria Grazia Fiorini Galassi*, La sala di Apollo nel Palazzo Ducale di Mantova, in: *Civiltà mantovana*, n.s., 14, 1986, pp. 23-41; *Bazzotti/Berzaghi* (n. 86), p. 16; *Bazzotti* (n. 86), p. 24; *Berzaghi*, 1992 (n. 81), p. 67; *Tellini Perina* (n. 21), p. 124. Sull'artista si veda il contributo monografico di *Tiziana Gozzi* (n. 69), pp. 33-62.
- ⁸⁹ Penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, quadrettatura a matita nera, correzioni a biacca, carta bianca, 129 x 274 mm. *Sylvie Béguin*, in: *Da Leonardo a Rembrandt* (n. 13), pp. 196-197, no. 77. Si veda inoltre *Fiorini Galassi* (n. 88), p. 32, nn. 5 e 6; *Bazzotti/Berzaghi* (n. 86), pp. 15-16; *Bazzotti* (n. 86), p. 24; *Berzaghi*, 1992 (n. 81), p. 67; *Tellini Perina* (n. 21), p. 124, fig. 20.
- ⁹⁰ Penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, lueggiate di biacca, quadrettatura a matita nera, carta bianca, 126 x 243 mm; *Hugh Macandrew*, *Italian drawings in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston 1983, pp. 26-27, no. 20, ill; *Tellini Perina* (n. 21), p. 124, fig. 19.
- ⁹¹ L'assegnazione al Primaticcio, proposta da *Aldo Bertini* (Prima mostra dei disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino, cat. della mostra, Torino 1950, no. 61; Disegni inediti del Pontormo e della cerchia del Rosso nella Biblioteca Reale di Torino, in: *Boll. d'arte*, XXXVII, 1952, pp. 310-314; I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino, Torino 1958, p. 49, no. 357), venne confutata per la prima volta dalla *Tellini Perina* (n. 80), pp. 17-18, 25.
- ⁹² *Harprath* (n. 1), p. 12, no. 11a (come Andreasi, con la bibliografia precedente); *Fiorini Galassi* (n. 88), p. 32, nn. 5 e 6; *Bazzotti/Berzaghi* (n. 86), pp. 15-16; *Bazzotti* (n. 86), p. 24.
La questione dell'identità di mano non è stata invece discussa da *Sylvie Béguin* (n. 89), p. 196.
- ⁹³ Di diverso parere *Ugo Bazzotti* (n. 86), p. 26, secondo il quale: "La sostanziale identità tra il disegno costesco di Boston e la lunetta giunta sino a noi attraverso tanti rifacimenti, dimostra quanto attendibile sia la inconsueta trasmissione del testo pittorico, almeno dal punto di vista compositivo."
- ⁹⁴ *Harprath* (n. 1), p. 28, no. 125 (come Lorenzo Costa il Giovane, con la bibliografia precedente), fig. 7 (come *Martirio di Santa Cecilia*); *Bazzotti/Berzaghi* (n. 86), p. 18, figg. 19 (affresco) e 20 (disegno progettuale); *Renato Berzaghi*, *Le ante d'organo di Santa Barbara*: Fermo Ghisoni e la pittura a Mantova nella seconda metà del Cinquecento, in: *Civiltà mantovana*, n.s., 20, 1988, pp. 4, 12, n. 14; *Sergio Marinelli*, Lettera su un viaggio a Mantova e Verona, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 5, 1986, p. 37, figg. 4-5: "Il disegno [del Louvre] si collega [...] a un'incisione di Giorgio Ghisi, frequentato nel suo primo soggiorno romano dal Bertani, che gli fornì poi parecchi disegni da incidere. Se l'incisione non riproduce con fedeltà il modello proposto dal Bertani, e avrebbe dovuto riportare il suo nome come inventore, è probabile tuttavia che essa gli sia assai vicina, magari arricchita di più minuziosi particolari. La scena del martirio è riportata comunque secondo lo stesso orientamento del disegno del Costa." *Tellini Perina* (n. 21), p. 124, fig. 6.
- ⁹⁵ *Berzaghi*, 1985 (n. 81); *Carpeggiani*, 1992 (n. 21), pp. 90-93.
- ⁹⁶ *Cottafavi*, 1939 (n. 69), p. 219; *idem*, *Saggi inediti su edifici della Corte di Mantova*, in: *Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana*, n.s., XXXIV, 1963, p. 29; *Tellini Perina* (n. 80), p. 18; *Gozzi* (n. 69), p. 48.
- ⁹⁷ Le trattative concernenti il preventivo di spesa coinvolgono anche Sebastiano del Vino. *Tellini Perina* (n. 80), p. 25; *Gozzi* (n. 69), p. 51.
- ⁹⁸ *Berzaghi*, 1985 (n. 81), pp. 47, 53. Circa l'identificazione dell'ambiente con il cosiddetto Stanzino dei Mori proposta da Cottafavi, si vedano in particolare le pp. 52 e 53.
- ⁹⁹ Lettera di Aurelio Zibramonti, segretario ducale, a Teodoro Sangiorgio del 7 giugno 1580 ("Se il Costa si contenta di far li lunetti a oglio che a guazzo e perché vanno su tela, Sua Altezza se n'agevola et in tal caso messer Hippolito Andreaso potrà far la sua hierarchia falsa di Giove anc'esso a oglio" (ASMn, AG, busta 2209). *Ibidem*, pp. 46, 47, 53, 63 (documento 69). Il documento era già stato parzialmente pubblicato in *Gozzi* (n. 69), p. 43.
- ¹⁰⁰ Lettera del 12 settembre 1580 inviata all'Andreasi da Teodoro Sangiorgio (ASMn, AG, buste 2210 e 2953). *Berzaghi*, 1985 (n. 81), pp. 55, 64 (documento 136).
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 52.
- ¹⁰² *Ibidem*, pp. 47, 52.
- ¹⁰³ ASMn, AG, busta 2953. *Gozzi* (n. 69), pp. 47-48; *Berzaghi*, 1985 (n. 81), p. 61.
- ¹⁰⁴ Lettera di Teodoro Sangiorgio ad Augusto Trissino del 9 luglio 1579 (ASMn, AG, busta 2953). *Ibidem*, pp. 47, 61.
- ¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 46; *Carpeggiani*, 1992 (n. 21), pp. 91-92, 135.
- ¹⁰⁶ *Vasari-Milanesi*, vol. VI, pp. 488-489; *Carpeggiani*, 1992 (n. 21), pp. 56, 110-111; *Berzaghi* (n. 21), pp. 56, 60.
- ¹⁰⁷ Oltre all'articolo della *Tellini Perina* (n. 80), p. 21, si vedano tra i contributi più recenti su questo tema le schede relative alle stampe incise dal Ghisi su invenzione del Bertani in: *The Engravings of Giorgio Ghisi*, a cura di *Suzanne Boorsch/Michal Lewis/R.E. Lewis*, *The Metropolitan museum of Art*, New York 1985; e *Bellini* (n. 21). Si veda inoltre *Marini* (n. 21), pp. 336, 338.
- ¹⁰⁸ Tra i più recenti contributi sul foglio di Providence — già ampiamente commentato dalla *Tellini Perina* (n. 80), p. 24, fig. 12, e dalla *Olson* (*Old Master Drawings from the Museum of Art, Rhode Island School of*

- Design, Providence 1983, no. 3) — si vedano *Bellini* (n. 21), p. 155, fig. 109; *Berzaghi* (n. 21), pp. 55-56; *Marini* (n. 21), pp. 336, 338.
- ¹⁰⁹ *Tellini Perina* (n. 80), p. 24.
- ¹¹⁰ *Metamorfosi*, II, 836-875; VI, 104-107.
- ¹¹¹ *Gombrich* (n. 40), pp. 181-182.
- ¹¹² Lettera inviata all'artista nel 1542 (*Pietro Aretino, Il secondo libro delle lettere*, a cura di *Fausto Nicolini*, Bari 1916, parte 2^a, p. 186). *Gombrich* (n. 40), p. 185: "In questo esempio ci possono essere, e ci sono, alcune dirette citazioni dall'antico, ma il vero problema, così sembra, non riguarda tanto ciò che Giulio copiava nei suoi fogli, quanto il modo con cui sia lui che gli altri artisti giungevano dall'imitazione pura e semplice a questa padronanza di un particolare linguaggio stilistico."
- ¹¹³ Tra altri esempi di citazioni mascherate, la *Battaglia di Costantino*. "Nella fase di piena maturazione dello stile *all'antica* ricorrono entrambi i metodi accennati, dell'imitazione e dell'assimilazione. Come tipico rappresentante di questo stile ho scelto Giulio Romano; la sua *Battaglia di Costantino*, ambiziosissima rievocazione di una battaglia romana, riunisce infatti saldamente in una nuova unità i motivi tradizionali [...] È noto che Giulio plagìo una scena particolarmente raccapricciante, l'esibizione delle teste mozzate dei nemici, dal rilievo traiano dell'Arco di Costantino, peraltro senza copiarlo [...] Il metodo principale usato per mascherare la derivazione è l'inversione, il che costituisce un facile sistema nella pratica di studio, per mezzo del ricalco, della *contre-épreuve*, ecc. ecc. [...] E, proprio come ad uno stilista pienamente padrone delle regole della grammatica ciceroniana può persino accadere di migliorare un giro di frase ciceroniano, così Giulio si sentiva sufficientemente padrone dell'anatomia e del movimento per eseguire le variazioni sugli antichi temi e persino per migliorarli con l'aiuto degli studi dal vero." *Ibidem*, pp. 181-182. Si veda anche *Vinti* (n. 2), p. 50.
- ¹¹⁴ *Vasari-Milanesi*, vol. V, pp. 539-540.
- ¹¹⁵ *Hartt* (n. 2), vol. II, fig. 311. *Belluzzi* (n. 1), vol. II, p. 394, figg. 787 e 804. Il gruppo è anche raffigurato nel foglio del Louvre (Dép. des arts graphiques, inv. 3733), ritoccato da Rubens. *Jaffé* (n. 27), fig. 14. La tavola 24 della serie incisa dal Bartoli reca l'iscrizione "Calones, et Carpentarij, ferrarij, structores, et reliqui Artifices cum malleis, serris, forficibus, et incude. Hos habebat unaqueque Legio adextruenda opera militaria cum Praefecto Fabrorum, qui eos dirigebat." *Massari* (n. 2), p. 265, no. 260, ill. a p. 267.
- ¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 240-250, no. 239, ill. a p. 248. Per la sezione del fregio corrispondente si veda *Hartt* (n. 2), vol. II, fig. 309; *Belluzzi* (n. 1), vol. II, fig. 785, 800.
- ¹¹⁷ *Ovidio, Metamorfosi*, IV, 611, 697-698; V, 1, 11-12; VI, 113; XI, 117.
- ¹¹⁸ "Plaustra, Currus, Muli, et Equi vectores, seu Sarcinarij. Milites cum Coniugibus, et Liberis impedimenta, ac sarcinas ferentes, de more Germanicarum Mulierum, viros suos in armis comitantium"; si veda n. 116.
- ¹¹⁹ *Hartt* (n. 2), vol. I, p. 295, no. 139; vol. II, fig. 149 (come "Modello for frescoes and stucco decorations, for the Stalle del Te [?]"). *Béguin* (n. 35), pp. 52, 72-73, nota 36, fig. 4; *Belluzzi* (n. 1), vol. I, p. 147, fig. 71.
- ¹²⁰ *Richard Harprath, Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz*, cat. della mostra, Staatliche Graphische Slg., Monaco 1977, pp. 13-14, no. 3 (come Andreasi), tav. 49.
- ¹²¹ *Adam Bartsch, Le peintre graveur*, XV, Vienna 1813, p. 292, no. 21 ("Les amours de Mars et de Vénus [...] Cette pièce que l'on croit être gravée d'après Parmesan, est faite avec beaucoup de soin, mais avec trop de dureté, ce qui la rend peu gracieuse"); *Carla Greenhaus Lord, Some Ovidian themes in Italian Renaissance art*, Ph. D. dissertation, Columbia University 1968, Ann Arbor 1969, p. 109, fig. 146; *Harprath* (n. 120), tav. 50; *The Illustrated Bartsch*, vol. 30 (formerly vol. 15 [Part 3]): Italian masters of the sixteenth century, Enea Vico, a cura di *John Spike*, New York 1985, p. 31 ("After Parmigianino?").
- ¹²² *Bartsch* (n. 121), p. 381, no. 13 ("Les amours de Mars et de Vénus [...] Inventé et gravé par Jean Baptiste Ghisi [...] Copie de ce morceau, gravée en contre-partie par Enée Nico"); *The Illustrated Bartsch*, vol. 31 (n. 40), p. 20 ("Probably Ghisi's [Scultori's] invention").
- ¹²³ "Il soggetto, non ricordato da Bartsch, appare analogo allo stesso tema inciso da Giovan Battista Scultori nel 1539 [...] e da Enea Vico [...] su un disegno di Andrea Andreani, scolaro di Giulio, conservato a Monaco [...] Non c'è dubbio che il soggetto, come indicato già da Dunand-Lemarchand, ripeta un'invenzione giuliesca della quale il disegno dell'Andreani potrebbe essere forse una variante." *Massari* (n. 2), p. 111, sotto no. 103.
- ¹²⁴ Penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, quadrettatura a matita nera, tracce di stilo in corrispondenza dell'inquadratura ovale a penna della raffigurazione, carta bianca, 284 x 215 mm.
- ¹²⁵ *Harprath* (n. 1), p. 25, no. 112 (come Andreasi, con la bibliografia precedente), tav. 22; *Birke/Kertész* (n. 2), vol. I, inv. 1-1200, 1992, p. 196.
- ¹²⁶ *Harprath* (n. 1), p. 22, n. 103 (come Andreasi, con la bibliografia precedente), tav. 18a. Sul Camerino di Orfeo si veda anche *Maria Grazia Fiorini Galassi, Il camerino detto di Orfeo nel Palazzo Ducale di Mantova. Mito dell'«eterno ritorno» o metafora ideologica del Rinascimento*, in: *Civiltà mantovana*, n.s., 11, 1986, pp. 35-52, in particolare p. 35, figg. 1-2. Il soggetto, raramente frequentato non solo in epoca cinquecentesca (si veda *Piera Giovanna Tordella, Federico Zuccari: il mito di Aristeo in un disegno inedito*, in: *Dialoghi di storia dell'arte*, 1996, 3, pp. 112-117), appare trattato, accanto a *Orfeo tra gli animali*, nella parete settentrionale della Loggia

- delle Muse in Palazzo Te, e fu replicato dall'Andreas in uno dei fogli di Düsseldorf (inv. F.P. 10905). *Harprath* (n. 1), p. 13, no. 20; *Belluzzi* (n. 1), vol. I, p. 361, fig. 208 (disegno), vol. II, p. 148, fig. 300 (affresco).
- ¹²⁷ Il quale, alcuni anni più tardi, nell'impresa decorativa degli appartamenti guglielmini in Corte Vecchia avrebbe rivestito "posizione preminente rispetto agli altri pittori, come è possibile dedurre da varie espressioni a suo riguardo contenute nei documenti coevi". *Tellini Perina* (n. 80), p. 22; *Berzaghi*, 1985 (n. 81); *Tellini Perina* (n. 21), pp. 124, 126.
- ¹²⁸ Attribuzione accolta da *Berzaghi*, 1992 (n. 81), p. 53, ill. a p. 52; *idem*, in: Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento, a cura di *Mina Gregori*, Milano 1989, p. 244; *Berzaghi* (n. 21), p. 57; *Tellini Perina* (n. 21), p. 113.
- ¹²⁹ *Gozzi* (n. 69), p. 42; *Tellini Perina* (n. 21), p. 113.
- ¹³⁰ La scienza a corte (n. 67), p. 202, n. 120.
- ¹³¹ *Ibidem*, pp. 202-205, n. 120.
- ¹³² "La finezza e la delicatezza degli impasti pittorici, la delicatezza delle tonalità sono talmente peculiari e riconoscibili nella sua opera che, ritrovandole, sia pur sottese alle muffe e ai ritocchi, in questi locali non ci pare azzardo eccessivo pensare a lui come importante collaboratore del Costa [...]. Che l'Aldrovandi citi Lorenzo Costa quale pittore della *Camera del Pesce* non influisce sulla nostra ipotesi. Il Costa è l'inventore delle pitture ma non necessariamente ne dovette essere anche l'esecutore o, almeno, l'autore di ogni loro parte. Non si deve inoltre dimenticare che lo specifico interesse del Ghisi per le collezioni eclettiche e l'illustrazione naturalistica, lo avrebbero reso particolarmente adatto a svolgere i temi ricorrenti in quest'ala del palazzo in cui si esplicò l'*invenio* del Bertani." *Ibidem*, pp. 204-205, nota 120. Su Teodoro Ghisi si veda anche *Renato Berzaghi*, Teodoro Ghisi (1536 ? - 1601), in: *Manierismo a Mantova* (n. 21), pp. 129-159.
- ¹³³ Nota sul cartone di montaggio di Giovanni Agosti. Si veda *Giulio Bora*, in *I segni dell'arte* (n. 67), p. 454, n. 260, ill. Il disegno, eseguito a penna e bistro, con lueggiate di biacca su carta bianca ingiallita, misura 385 x 82 mm.
- ¹³⁴ A un unico artista sono stati anche riferiti i trionfi ittici della *Camera del Pesce*, e i fregi e festoni di frutti nella volta della Loggia dei Frutti. La scienza a corte (n. 67), p. 203, n. 120. Sulle vele ornate da bordure vegetali e trionfi ittici si veda *Marani*, 1975 (n. 72), p. 229, fig. 245; *Berzaghi* (n. 94) pp. 3-4, fig. 4.
- ¹³⁵ L'affermazione secondo la quale: "La parte sinistra rivela invece un artista più scadente e presumibilmente di epoca diversa" (*ibidem*, p. 204, n. 120), ripropone l'osservazione di Tiziana Gozzi riportata alla n. 69 del presente lavoro.
- ¹³⁶ *Harprath* (n. 1), p. 24, no. 110, tav. 15.
- ¹³⁷ *Ibidem*, p. 23, no. 105 (come Andreas, con la bibliografia precedente), tav. 19.
- ¹³⁸ Gentiluomo e artista aretino (1555-1624).
- ¹³⁹ *Luciana Borri Cristelli*, I disegni della Collezione Torri nella Biblioteca di Arezzo, Arezzo 1986, pp. 11, 27-28, no. 19, tav. 35; *Vittoria Romani*, Tibaldi "d'intorno a Perino", Padova 1990, pp. 48-49, fig. 35 (come copia da Tibaldi); *Berzaghi* (n. 21), p. 57; *Tellini Perina* (n. 21), p. 113.
- ¹⁴⁰ *Lanfranco Ravelli*, Polidoro Caldara da Caravaggio. I. I disegni di Polidoro; II. Copie da Polidoro, Monumenta Bergomensia, XLVIII, Bergamo 1978, p. 457, no. 923, ill.; *Borri Cristelli* (n. 139), p. 27.
- ¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 28-29, no. 20, tav. 38; *Romani* (n. 139), p. 48, fig. 34 (come copia da Tibaldi); *Berzaghi* (n. 21), p. 57; *Tellini Perina* (n. 21), p. 113.
- ¹⁴² *Ibidem*, pp. 27-28. Bartolomeo Torri è artista noto unicamente per la breve citazione del Vasari nella vita di Giovan Antonio Lappoli, del quale è indicato allievo come più tardi a Roma di Giulio Clovio (*Vasari-Milanesi*, vol. VI, p. 16).
- ¹⁴³ *Heinz Widauer*, Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz-Nordico. Italienische Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts, cat. della mostra, Linz 1997, p. 167, A 15, ill.
- ¹⁴⁴ Nome scartato dalla Borri Cristelli che nei due fogli individuava una mano diversa rispetto agli altri disegni del taccuino assegnati dalla stessa studiosa a questo stesso artista. L'attività di collezionista di disegni di Teofilo Torri è testimoniata dalle *Ricordanze* autografe, relative agli anni 1610-23, riunite in un manoscritto anch'esso conservato nella Biblioteca Comunale di Arezzo (ms. 108).
- ¹⁴⁵ Sulla replica aretina si veda *Borri Cristelli* (n. 139), p. 29, no. 21, fig. 36.
- ¹⁴⁶ *Sabine Jacob*, Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Berlino 1975, pp. 49-50, ni. 150-160, figg. 150-160, in particolare p. 49, no. 159, fig. 159. La studiosa considera apocrifia ma comunque cinquecentesca l'iscrizione "ottobre", al recto, in corrispondenza dell'angolo inferiore destro del foglio.
- ¹⁴⁷ *Harprath* (n. 1), pp. 11-12, ni. 1-11 (come Andreas, con la bibliografia precedente). L'allegoria del mese di ottobre (p. 12, no. 10) misura 232 x 342 mm ed è eseguita, analogamente agli altri fogli della serie che tuttavia presentano la quadratura per il trasporto, a penna e inchiostro marrone, acquerello grigio-marrone.
- ¹⁴⁸ *Berzaghi* (n. 21), p. 57, figg. 2 a-m.
- ¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 57, fig. 2 n.
- ¹⁵⁰ *Hartt* (n. 2), vol. I, pp. 143-144; vol. II, fig. 276. Si veda, per confronto, il foglio di collezione privata assegnato a Giulio Romano, collegato alla decorazione della volta della loggia dell'appartamento del Giardino segreto di Palazzo Te. *Belluzzi* (n. 1), p. 482, fig. 377 (disegno); vol. II, fig. 1198, p. 666 (affresco).

- ¹⁵¹ *Luciana Borri Cristelli*, Profilo di Teofilo Torri, in: Quaderno dell'Istituto di Storia dell'Arte (Facoltà di Magistero, Università degli Studi di Siena), 1982-1983, pp. 19, 26, fig. 24.
- ¹⁵² *Cheney* (n. 21), II, p. 576; *Di Giampaolo* (n. 21), p. 83. Penna e bistro, carta bianca ingiallita, 154 x 140 mm. Controfondato a piena pagina. Il foglio è stato riferito da Oberhuber alla scuola di Giulio Romano, e da Gerè ad Ippolito Andreasi (note sul cartone di montaggio).
- ¹⁵³ Sulla camera dei Fiumi si veda, tra i contributi recenti, *Maria Grazia Fiorini Galassi*, Palazzo Ducale di Mantova: analisi mitografica degli affreschi della sala dei Fiumi, in: *Civiltà mantovana*, n.s., 2, 1984, pp. 39-52.
- ¹⁵⁴ *Cheney* (n. 21), vol. II, p. 573. Matita nera, penna e inchiostro marrone, carta bianca leggermente ingiallita, 187 x 352 mm. Controfondo a piena pagina. Notazioni attributive al recto (Gere che propone con dubbio il nome di Andreasi e Di Giampaolo che conferma l'autografia andreasiana) e al verso (Oberhuber, come scuola di Giulio Romano) del cartone di montaggio.
- ¹⁵⁵ Secondo le annotazioni autografe del Bertani, Bacco veste una "pele de lupi cerveri" (lupi cervieri, ovvero linci) mentre Giove indossa una "tocha rossa co[n] telo rosa sotto" e un mantello di "raso turchino", e calza "scarpe aurate". La grafia è tra l'altro confrontabile con quella di una serie di lettere del Bertani, datate 1565, conservate nell'ASMn, AG, busta 2573, fasc. I, cc. 2r-8v. Si veda anche *Berzaghi* (n. 21), p. 56.
- ¹⁵⁶ "A me pare che la scena vecchia sia il miglior luogo da eleggere, tanto più ch'io vengo assicurato che ella piacque sommamente al detto Cavaliere [Guarini]; [...] et quanto all'apparato, intendo che ve n'è un disegno fatto da Messer Hippolito Andreasio, veduto dall'Altezza Sua Serenissima et che le piacque, et che fu fatto col piacere del Guarino." *Paolo Carpeggiani*, Teatri e apparati scenici alla corte dei Gonzaga tra Cinque e Seicento, in: *Boll. Palladio*, XVII, 1975, p. 105.
- ¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 101-103; *idem*, 1992 (n. 21), pp. 23-24, 67-70, 108.
- ¹⁵⁸ *Marani*, 1965 (n. 72), p. 92; *Perina* (n. 1), p. 369; *Carpeggiani* (n. 156), pp. 101-102, 105, 106. "Il documento [la lettera del 10 maggio 1592] — poiché stavolta il teatro viene realizzato — è interessantissimo per due motivi; innanzitutto, fornisce ragguagli, ancorché generici, sulla struttura dell'organismo, non d'occasione bensì stabile: ai gradoni della cavea sono associati dei palchi, presumibilmente aperti [...]; mentre — scorrendo nel prosieguo il medesimo documento — compaiono la 'tela della sena', presumibilmente uno scenario dipinto in guisa di fondale e repertori decorativi non convenzionali [...]. Per altro aspetto il documento in questione parrebbe assegnare all'Andreasi solo il compito specifico di scenografo: sul piano di cauta ipotesi si potrebbe riconoscere quale responsabile del vero e proprio impianto teatrale quell'Antonio Maria Viani [...] destinato ad un ruolo di prestigio nella storia secentesca dello spettacolo a Mantova" (p. 105); *Harprath* (n. 1), p. 5; *Berzaghi* (n. 128), p. 244; *Claudia Buratelli*, Contributo allo studio dei luoghi dello spettacolo a Mantova nel Rinascimento, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 4, 1996, p. 84: "[...] alla fine del '91, quando iniziarono le prove del *Pastor Fido*, non soltanto il palcoscenico era ancora agibile [...] ma soprattutto il recupero del vecchio teatro era considerato l'operazione più rapida ed economica rispetto all'allestimento di un altro ambiente per lo spettacolo. L'ipotesi appare rafforzata dal fatto che i lavori furono affidati alla direzione del pittore Ippolito Andreasi, prefetto delle fabbriche *ad interim*, che pure non era considerato molto esperto di problemi teatrali tanto che per la preparazione del *Pastor Fido* fu chiamato da Ferrara Giovan Battista Aleotti. E infatti il contributo dell'Andreasi sembra essere stato di natura esclusivamente decorativa, poiché nei documenti del 1591-92 il suo nome compare solo quando fu in discussione l'addobbo della sala". Si veda anche *Belluzzi* (n. 1), vol. I, pp. 70, 77, n. 248.
- ¹⁵⁹ *Vittorio Rossi*, Battista Guarini e il Pastor Fido, studio biografico critico con documenti inediti, Torino 1886, pp. 225, 230 e documento XXXVI (pp. 307-310). La rappresentazione del settembre 1598 precede quella tenuta il 22 novembre dello stesso anno in occasione del passaggio a Mantova di Margherita d'Austria che andava in sposa a Filippo III di Spagna, alla quale Rossi collegava erroneamente altri intermezzi con il prologo in persona di Imeneo (documento XXXIX, pp. 232, 311-313). Gli intermezzi per la messa in scena in onore di Margherita d'Austria, che avevano come soggetto le nozze di Mercurio con la Filologia, furono in seguito identificati e pubblicati da *Achille Neri*, Gli "Intermezzi" del "Pastor Fido", in: *Giornale storico della letteratura italiana*, XI, 1888, pp. 405-415. Sulla questione si veda anche *Gioachino Brognoligo* (a cura di), Giambattista Guarini. Il Pastor Fido e il compendio della poesia tragicomica, Bari 1914, p. 307. Nel confutare la tesi di Vittorio Rossi, Gioachino Brognoligo tuttavia la fraintese, commettendo l'errore di ricondurre gli intermezzi riuniti al documento XXXVI dal Rossi (e da quest'ultimo inoltre unicamente collegati alla messa in scena del settembre 1598) anche alla rappresentazione del 22 novembre 1598: "Il Rossi li ritiene opera del Guarini medesimo e crede che i primi di essi, preparatori per la rappresentazione che del Pastor Fido doveva darsi a Mantova nel 1592, abbiano invece servito per la rappresentazione che fu data il 22 novembre 1598 per festeggiare il passaggio di Margherita d'Austria che andava in sposa a Filippo III di Spagna."
- ¹⁶⁰ "[...] vorrei che in mezzo alla scena uscisse una gran conca marina tutta inargentata, nella quale fosse Venere con qualche Amorino." *Brognoligo* (n. 159), p. 292.
- ¹⁶¹ *Ibidem*, p. 294.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Nachwirkung von Giulio Romano auf die künstlerische Kultur Mantuas in den Jahrzehnten nach seinem Tode, läßt sich nicht nur in genauen zeichnerischen Aufnahmen seiner Werke fassen, sondern äußert sich auch in Interpretationen seines Stils und seiner Sicht der Antike. Unter diesem Gesichtspunkt gibt in dem für den Gonzaga-Hof tätigen Künstlerkreis Giovan Battista Bertani (Mantua 1516 ? - 1576), dessen künstlerischen Werdegang die Forschung vor allem in den letzten Jahren in wichtigen Punkten klären konnte, zu verschiedenen Überlegungen Anlaß.

Verantwortlich für die herzoglichen Bauten von 1549 bis zu seinem Tode, spielte Bertani eine zentrale Rolle auch als 'Erfinder' von sakralen Kompositionen und dekorativen Bildgegenständen profaner Charakters. Diese Tätigkeit wird von zeitgenössischen Quellen bezeugt und belegt durch ein kleines zeichnerisches Werk, das der vorliegende Beitrag erweitert. Im Mittelpunkt stehen einige Entwürfe für mythologische Darstellungen in den Uffizien, die das ovidische Thema der Metamorphose gemein haben (Bacchus verwandelt die tyrrhenischen Seeräuber in Delphine; Glaucus wird in einen Meeresgott verwandelt; Juppiter verwandelt sich in einen Stier und einen Goldregen, um Europa und Danaë zu verführen). Hier läßt sich zeigen, daß sich bei Bertani die 'Interpretation' von Vorbildern Giulios — um eine von Gombrich eingeführte theoretische Unterscheidung aufzunehmen — mit komplexen Prozessen der 'Assimilierung' verbinden kann. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die formale Entlehnung aus dem (von den römischen Ehrensäulen inspirierten) doppelten Fries der Sala degli Stucchi des Palazzo Te, die sich nur einem aufmerksamen Studium unter der Verwandlung des *Raubes der Europa* enthüllt. Bei diesem Florentiner Blatt, wie auch bei der *Danaë*, handelt es sich um eine Vorzeichnung für eine der Halb-lünetten der Camera degli Amori di Giove in dem Appartamento Estivo des Palazzo Ducale, die von einem Mitarbeiter Bertanis ausgeführt wurden, der selbst in den zeitgenössischen Quellen nur als 'Erfinder' bezeichnet wird. Der — trotz mehrfacher Restaurierung — schlechte Erhaltungszustand der Fresken läßt freilich eine genauere Zuschreibung nicht zu.

Die Quellen des 16. Jh. nennen als Helfer des Bertani nur Fermo Ghisoni (Vasari) und Lorenzo Costa d. J., den Ulisse Aldrovandi in dem Bericht von einer Reise nach Mantua in den 1570er Jahren als Maler der Camera del Pesce nennt, die zu demselben Appartement gehört.

Eine ebenfalls in Florenz aufbewahrte Kostümstudie für eine Theateraufführung mit Beischriften, die ein Vergleich mit Briefen Bertanis im Mantuaner Staatsarchiv als eigenhändig erweist, gibt schließlich Einblick in ein bisher unerforschtes Tätigkeitsfeld von Bertani, der als herzoglicher Architekt 1549 das erste feste Theater in der Geschichte des Gonzaga-Hofes eingerichtet hatte.

Provenienza delle fotografie:

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt: fig. 1. - Soprintendenza, Mantova: figg. 2, 20-23, 31, 34-37, 41. - Biblioteca Reale, Torino: figg. 3, 24. - Szépművészeti Múzeum, Budapest: fig. 4. - Soprintendenza, Firenze: figg. 5, 39. - Pineider, Firenze: figg. 6, 8, 10, 18, 19, 26, 27, 44, 45. - Teylers Museum, Haarlem: fig. 7. - KIF: figg. 9, 12, 14. - Gallerie Vaticane, Roma: fig. 15. - Staatliche Graphische Sammlung, Monaco: figg. 30, 33. - Réunion des Musées Nationaux, Parigi: fig. 32. - Biblioteca Comunale, Arezzo: figg. 38, 40, 42. - Kunstbibliothek, Berlino: fig. 43.