



HAL
open science

Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Grand Siècle : gli artisti francesi alla corte estense

Simone Sirocchi

► **To cite this version:**

Simone Sirocchi. Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Grand Siècle : gli artisti francesi alla corte estense. Art and art history. École pratique des hautes études - EPHE PARIS; Università degli studi (Bologne, Italie), 2016. Italian. NNT : 2016EPHE4033 . tel-02145068

HAL Id: tel-02145068

<https://theses.hal.science/tel-02145068>

Submitted on 1 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



École Pratique
des Hautes Études

Università Alma Mater Studiorum –
Bologna

École Pratique des Hautes Études
Mention « Histoire, textes et documents »

École doctorale de l'École Pratique des Hautes Études

Et
Università Alma Mater Studiorum – Bologna

Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Grand Siècle:
gli artisti francesi alla corte estense

Par Simone SIROCCHI

Thèse de doctorat d'Histoire de l'art

Sous la direction de :
Mme Sabine FROMMEL, Directeur d'études, EPHE
et de Mme Sonia CAVICCHIOLI, Professeur associé, Università Alma
Mater Studiorum - Bologna

Soutenue le 31 mai 2016

Devant un jury composé de :

Mme Sonia CAVICCHIOLI, Professeur associé, Università di Bologna

Mme Sabine FROMMEL, Directeur d'études, EPHE

Mme Francesca CAPPELLETTI, Professeur associé, Università degli Studi di Ferrara

M. Patrick MICHEL, Professeur, Université Lille 3

RÉSUMÉ

La thèse porte sur l'activité des artistes français à la cour des Este pendant les règnes de François I^{er} (1629-1658) et d'Alfonso IV (1658-1662), dans le cadre plus vaste des liens culturels entre Paris et Modène au XVII^e siècle. Si Peter Burke a montré que l'avènement et la diffusion de l'absolutisme français ont pu être inspirés par certains modèles italiens, y compris celui développé à Modène par Francesco I d'Este, la thèse veut, inversement, mettre en avant la contribution française à la définition de l'image du pouvoir ducal.

La recherche conduite sur les relations diplomatiques et sur les artistes français au service des Este, a permis de démontrer que le Roi Soleil n'avait pas contracté une dette unilatérale et qu'antérieurement le duché de Modène s'était adressé à la France, à la recherche de solutions pour la promotion et la légitimation du pouvoir à travers les arts.

Le premier chapitre est consacré à l'action diplomatique de l'abbé Ercole Manzieri, résident de François I^{er} à Paris. L'abbé a été ambassadeur pendant plus de quinze ans, à partir de 1650, et sa correspondance est d'un intérêt primordial car il a été le premier et le seul ambassadeur des Este à résider à Paris en raison de l'alliance du duché avec l'Espagne. À partir de ses ambassades précédentes et en s'appuyant sur sa biographie, la thèse approfondit sa formation à la cour romaine du cardinal Rinaldo d'Este, frère de François I^{er}, en 1649, lorsque Manzieri cherchait à transformer le palais Orsini à Campo dei Fiori en résidence digne du cardinal. Les changements promus par lui, objet d'une annexe spécifique, ont trouvé une justification dans les traités contemporains qui, pour les besoins précis de représentation et de « honorevolezza », avaient codifié le cérémonial de réception des invités, avec des répercussions conséquentes sur la distribution intérieure des bâtiments.

Les dépêches de sa mission à Paris ont confirmé une profonde influence française sur le goût et le costume des Este. L'abbé avait été chargé de récupérer les dettes de guerre et de percevoir les revenus des abbayes françaises du cardinal Rinaldo, mais aussi de conclure des accords matrimoniaux pour unir la maison des Este à la couronne de France. François I^{er} ambitionnait de marier le jeune Louis XIV avec une princesse

de son lignage. Les négociations menées par Manzieri conduisirent au mariage d'Alfonso IV, fils du duc, avec Laura Martinozzi, nièce de Mazarin. L'ambition ducale fut par ailleurs à l'origine d'un trafic intensif de portraits entre les deux cours. Entre 1650 et 1654, plusieurs portraits de la famille ducale prirent la route de Paris. Pour leur exécution le duc avait recouru constamment au flamand Giusto Suttermans, célèbre portraitiste au service des Médicis, régulièrement convoqué à Modène. Une lecture attentive des documents a permis, non seulement de retracer sa production modénaise, mais surtout de mettre en évidence la contribution française à l'image ducale, car ces portraits, une fois arrivés en France, ont été constamment soumis au jugement et aux retouches des peintres officiels de la reine-mère Anne d'Autriche. Pour ces retouches, Manzieri s'adressa aux cousins Charles et Henri Beaubrun et au portraitiste Jean Nocret, dont la thèse reconstruit les liens avec la cour ducale. Dans certains cas, les retouches ont été particulièrement importantes : ainsi une peinture de Giusto arriva-t-elle à Paris « déshabillée », pour permettre aux portraitistes français de réaliser les tissus selon la dernière mode. En même temps, à la demande de François I^{er} et d'Alfonso IV, des portraits de la famille royale furent envoyés de Paris et l'un d'eux, sorti de l'atelier de Pierre Mignard, protagoniste d'une autre section de la recherche, a été retrouvé dans les collections de la Galleria Estense de Modène.

Les lettres de l'abbé ont certifié que la cour de Modène s'adressait également à la France pour les bijoux. Les dépêches ont révélé que des courriers livrèrent à Manzieri vieux bijoux et pierres précieuses pour être assemblés par des orfèvres français selon la mode parisienne. Donc, par les mêmes voies que celles empruntées par les portraits circulaient également de nouveaux bijoux, dont les projets ont été retrouvés pour la première fois : ils témoignent de la valeur considérable des pierres ducales et de la haute qualité des bijoux à réaliser.

Manzieri était également chargé de l'achat de vêtements et de robes sur le marché parisien pour les membres de la cour ducale. La constance de la demande et les dépenses énormes qu'elle entraînait ont amené une adaptation à la mode française avec un soin presque maniaque, révélant comment Modène fut l'une des premières cours du nord de l'Italie à se conformer à ce goût. La section se termine par la reconstruction de la visite officielle que le duc programma à Paris en 1655. Ce séjour, négligé au point

que même ses dates ont été longtemps oubliées, fut tout indiqué pour revigorer l'alliance avec la monarchie ducale et il est bien documenté dans les pages de la *Gazette* qui s'en est fait largement l'écho. Dans un véritable « journal de voyage » de François I^{er} à Paris, elle rapporte en effet les cérémonies quotidiennes, les spectacles et toute la pompe déployée pour honorer le duc, et ses pages rappellent que deux « tentures de Tapisseries » lui furent données avant son retour à Modène : l'une représentant la *Conversion de saint Paul*, l'autre les *Cinq sens de la nature*. En suivant leur parcours dans les collections des Este grâce aux inventaires, il a été possible de supposer que la première série, composée de huit pièces, coïncidait avec un des cycles de la vie de saint Paul possédé par le cardinal Mazarin, l'un réalisé sur les dessins de Pieter van Aelst Coecke et l'autre conçu par Jean Lefèvre. Le cardinal Mazarin possédait deux exemplaires de la deuxième série sur les *Cinq sens* : l'un composé de cinq tapisseries au fond bleu, produit par la manufacture de Mortlake sur les desseins de Francis Cleyn, le second composé de quatre pièces au fond blanc, dont subsiste *L'Odorat*, conservé au Musée Labenche à Brive.

En reconstruisant les liens entre les deux cours, la thèse analyse la figure du comte Girolamo Graziani, centrale non seulement dans le domaine diplomatique, mais aussi littéraire. Secrétaire d'État, poète et ambassadeur, Graziani était au service des Este et, en même temps, salarié de Louis XIV. La recherche reconstruit les rapports épistolaires qu'il a entretenus avec Jean Chapelain. Lettré et académicien, Chapelain fut promoteur du système de gratifications monétaires destinées aux historiens et lettrés d'Europe qui célébrèrent les actions du Roi Soleil. Graziani fut engagé pour œuvrer à la glorification de Louis XIV, auquel il dédia des panégyriques négligés jusqu'à aujourd'hui. Dans ses vers, il fait constamment référence à la sculpture de Gian Lorenzo Bernini, en rapportant l'immortalité de sa poésie à celle du marbre, et à la théorie du prince et héros chrétien, selon des idéaux qui avaient déjà trouvés leur définition dans l'*Idea di un prencipe*, œuvre monumentale donnée à la presse en 1659 pour commémorer le défunt François I^{er}. Le *Cromuele*, dernière tragédie dédiée par Graziani au Roi Soleil, confirma son talent dramatique, amplement démontré à Modène dans la conception des tournois commandés par les Este. L'analyse s'est donc déplacée vers les représentations théâtrales chevaleresques conçues par Graziani et sur

le contenu de ses éloges, en se concentrant, en particulier, sur le tournoi voulu en 1634 pour célébrer la naissance du prince Alfonso et dont la recherche restitue la description inédite. Dans les vers composés par Graziani, la glorification du pouvoir et de la légitimité passe par la célébration dynastique avec des références constantes au passé ferrarais de la maison d'Este et à sa tradition théâtrale. Dans la conception des spectacles modénais, Graziani fut en contact étroit avec l'ingénieur Gaspare Vigarani, responsable de la machinerie de scène, et d'autres artistes au service de la cour. De sa proximité avec les peintres ducaux subsistent des traces dans la commande d'un portrait inconnu jusqu'à maintenant et qu'il faut attribuer au pinceau de Giusto Sustermans, ainsi que dans le retable, désormais célèbre, commandé par Graziani à Jean Boulanger et destiné à orner l'autel de la chapelle de famille dans la cathédrale de Pergola.

Le tissu culturel étant reconstruit, la réflexion s'ouvre sur la situation artistique à la cour des Este pendant ces années, en se concentrant sur le chemin artistique de Jean Boulanger, premier peintre de François I^{er}. La confusion de l'artiste avec un graveur homonyme et le manque de documents dignes de foi avaient autorisé plusieurs hypothèses erronées. Désormais, la recherche clarifie définitivement sa biographie et sa formation initiale, grâce à la découverte de son certificat de baptême dans les archives de Troyes, sa ville natale. Le document déplace sa date de naissance de 1606 au 24 janvier 1608 et un acte notarié signé à Sassuolo en 1646 atteste le degré de parenté avec son neveu Olivier Dauphin, degré de parenté dont on doutait car soutenu par l'historiographie sur la base d'une tradition non documentée. Enfin, la découverte de deux testaments inédits du père de Jean, le peintre Olivier Boulanger, ont autorisé l'hypothèse de sa formation initiale dans l'atelier paternel.

Le départ de Boulanger pour l'Italie à l'âge de vingt ans était un choix commun à plusieurs artistes de Troyes, comme Pierre Mignard, son contemporain, parti pour Rome. Avant de revenir en France, où il occupa la charge de « premier peintre du roi » à la fin de son long séjour romain, Mignard fut à Modène en 1654. L'abbé de Monville, auteur de la première biographie de l'artiste, rappelle qu'il réalisa les portraits des princesses modénaises et aussi celui du « premier peintre du duc », c'est-à-dire de Jean Boulanger, dont on propose l'identification avec le *Portrait d'un peintre*

conservé au Musée des Beaux-Arts de Dijon. L'hypothèse est avancée sur la base de l'exclusion physiologique des deux autres peintres que les sources prétendent représentés par Mignard : son frère Nicolas et son ami Charles-Alphonse Dufresnoy. Or, en revenant sur ces portraits, on a reconnu dans le *Portrait de gentilhomme* de Prague les traits de Dufresnoy, dont on connaît un dessin préparatoire au Louvre, maintenant correctement identifié.

La disparition des documents liés à l'apprentissage de Boulanger dans l'atelier de Guido Reni – apprentissage que Carlo Cesare Malvasia décrit comme décennal – a conduit à examiner les liens entre la cour ducale et l'atelier de Reni. La recherche trace les profils des personnalités qui ont travaillé sur le marché de l'art bolonais au nom des Este, notamment ceux de Cornelio Malvasia, cousin de Carlo Cesare, et Rinaldo Ariosti. La transcription de la correspondance entre les deux agents et la cour modénaise - en partie inédite - a permis de supposer que Jean Boulanger fut convoqué à Modène par l'intermédiaire de Cornelio Malvasia, en raison de son implication dans la réalité artistique de Bologne, de sa proximité constante avec l'atelier de Reni et de son rôle d'agent sur le marché artistique pour le compte des Este.

La thèse réfute l'attribution traditionnelle à Boulanger de la copie du *Repos pendant la fuite en Égypte* par Corrège - en lui préférant, plutôt, le peintre Nicolas Régnier, faussaire habile, documenté dans le duché – et se concentre sur ses peintures dans le Palais Ducal de Sassuolo. Parmi les pièces peintes dans cette « delizia », la recherche s'attache à la dernière dans l'ordre chronologique : la Galerie de Bacchus, décorée entre 1650 et 1652, avec la collaboration des « quadraturisti » Baldassarre Bianchi et Gian Giacomo Monti, responsables des scènes architecturales, et des frères Cittadini, auteurs des inserts végétaux et animaux. L'enquête sur les peintures est précédée par une réflexion approfondie sur l'architecture, la construction et la fonction de la galerie, qui, comme on le sait, a vu son origine en France. Plutôt qu'un rappel nostalgique à la galerie voulue par Alfonso II à Ferrare dans la « Via Coperta », celle de Bacchus semble se référer directement aux précédents français. Dans la transformation de l'ancienne forteresse en « delizia », la symétrie recherchée par l'architecte responsable du chantier, le romain Bartolomeo Avanzini, l'emplacement de la galerie sur la façade et son adoption en tant qu'axe de distribution du nouveau bâtiment, sont des solutions

originales et elles représentent un nouvel archétype et une nouvelle formule de représentation qui, plus tard, trouveront leur complète définition à Versailles. La recherche atteste que même l'iconographie des *Histoires de Bacchus* peintes dans la galerie semble inspirée de la tradition française, notamment en raison de plusieurs similitudes entre les peintures et la version française de la *Mythologiae* de Noël Conti, dont Boulanger devait posséder un exemplaire. Une relecture globale de l'espace a imposé de reconsidérer la signification des fresques, qui semble découler de la fonction que la galerie joue dans le nouveau bâtiment, c'est-à-dire celle d'unir (non seulement symboliquement) les appartements du duc et de la duchesse. Il ne fait aucun doute que les peintures représentent un portrait allégorique du duc, célébré comme dieu civilisateur et triomphant. Mais les scènes célestes de Bacchus et Ariane peintes sur la voule et avec lesquelles l'histoire dionysiaque se termine, semblent se référer à l'heureuse union de François I^{er} et de son épouse, assumant donc le caractère d'un épithalame, comme le font les peintures des Carracci dans la Galerie Farnese, exécutées pour célébrer le mariage de Ranuccio Farnese et Margherita Aldobrandini. L'hommage semble adressé à la première des trois femmes de Francesco, Maria Farnese, fille de Ranuccio, qu'on vient de mentionner. Le Palais Ducal de Sassuolo avait été pris comme cadre de leur mariage depuis 1638. On date en effet de cette année le tableau de Nicolas Régnier avec les portraits de la famille de François I^{er}, où apparaît à l'arrière-plan le jardin de la « delizia ». Cette lecture « maritale » de la galerie semble être confirmée par un spectacle mis en scène en 1637, lors du mariage du marquis Giacomo Boschetti et Beatrice Bentivoglio et de l'anniversaire de Maria Farnese, célébrés le même jour. Dans le livret théâtral, la duchesse est louée par Amour et par Bacchus, qui se déclare dieu tutélaire de Sassuolo.

L'enquête iconographique a été étendue aux pièces de l'appartement de la duchesse, en remarquant une persistance des thèmes dérivés par le *Roland Furieux* de l'Arioste, et à la Chambre de la Fortune, autorisant de remonter à la source du complexe programme iconographique traduit en peinture par Boulanger. L'étude des fresques de ces pièces a permis d'éclairer le processus créatif du peintre de Troyes, révélant comment l'artiste recourait aux gravures pour la réalisation des architectures incluses dans les scènes peintes.

Dans la dernière partie, la thèse porte sur le patronage « français » d'Alphonse IV et se concentre sur le dernier cycle décoratif de Boulanger dans la villa ducale de Pentetorri, détruite par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Dans cette « delizia », conçue pour Alfonso par Gaspare Vigarani, Boulanger peint six salles entre 1656 et 1660 avec la même équipe qui l'avait accompagné dans la galerie de Bacchus. Encore une fois, l'étude des peintures se conjugue avec celle de l'architecture, des événements historiques qui ont intéressé le bâtiment, des changements de propriété, aspects qui se sont avérés nécessaires à la compréhension de la décoration et de sa restauration. L'intégration de ces documents, seulement en partie connus, a permis de replacer les pièces peintes par Boulanger dans l'espace de la villa et de lire, pour la première fois de façon exhaustive, l'iconographie du cycle à la lumière du commanditaire et des sources de l'époque.

La deuxième commande monumentale d'Alfonso fut la célébration des funérailles pour son père défunt et immortalisées dans l'*Idea di un prencipe*, déjà mentionnée, composée par le jésuite Domenico Gamberti. Cet ouvrage, l'une des éditions les plus prestigieuses du XVII^e siècle, modèle et monumentalise l'image du pouvoir ducal, soit à travers la prose savante du jésuite, soit grâce aux illustrations qui l'accompagnent. Pour la conception et l'exécution de ces dernières, plusieurs artistes ont été impliqués dont les noms sont retrouvés et le mode d'engagement spécifié. Parmi eux, il faut compter Barthélemy Fenis, graveur d'origine française qui reste presque inconnu, et Jean Sauvé, graveur également méconnu dont on découvre maintenant la participation à l'illustration du volume. L'analyse des illustrations de l'*Idea* conforte l'hypothèse déjà avancée qui attribue les dessins des gravures à Jean Boulanger, confirmant une contribution française décisive à la définition de la « dernière » image de François I^{er} d'Este. La thèse assigne au peintre de Troyes le rôle de directeur absolu du nouveau langage pictural forgé pour les Este, dans les années où François I^{er} s'était stratégiquement rapproché de la culture française. La leçon picturale de Boulanger a ensuite été répétée par son neveu Olivier Dauphin, son collaborateur dans la Galerie de Bacchus, et dont on clarifie la biographie sur la base de documents inédits. L'implication de Dauphin dans le chantier pictural de l'église de Sant'Agostino, après la mort de Boulanger en 1660, avait été déjà reconnue par les études qu'il avait

réalisées et elle est maintenant soutenue par un dessin retrouvé qui permet de comprendre son profil graphique. Son activité au service des Este confirme la continuité du vocabulaire expressif hérité de son oncle et son actualité dans la célébration du duché et de ses princes. La recherche ouvre donc une nouvelle voie sur l'axe Modène-Paris et se présente comme une première réflexion pour la reconstruction des migrations artistiques entre Modène et les cours d'Europe au XVII^e siècle.

INDICE

<i>Abbreviazioni</i>	1
INTRODUZIONE	2
I. L'ABATE ERCOLE MANZIERI, RESIDENTE DI FRANCESCO I A PARIGI	8
<i>Cenni biografici e ambascerie precedenti</i>	10
<i>«Io voglio essere francese»: l'alleanza estense con la Corona di Francia</i>	13
<i>I ritratti</i>	19
<i>I gioielli</i>	37
<i>La moda e i tessuti</i>	45
APPENDICE: <i>L'abate Manzieri e le 'nuove' stanze del cardinal Rinaldo in Palazzo Orsini a Roma</i>	61
IMMAGINI	
II. GIROLAMO GRAZIANI, AMBASCIATORE, POETA E ICONOLOGO TRA MONARCHIA E DUCATO	76
1. La diplomazia 'encomiastica' di Girolamo Graziani	77
<i>Le relazioni diplomatiche con la Francia all'epoca del cardinal Rinaldo</i>	82
<i>«Le seul des favoris des Muses de delà les Monts». Graziani per Jean Chapelain</i>	90
2. Graziani librettista e iconologo	97
<i>«...non mancano giammai nella magnificenza di questa Casa i motivi delle meraviglie». La cavalleria 'ritrovata' del 1634</i>	101
<i>«Un abisso di splendori» per il torneo del 1637</i>	107
<i>La «Gara delle Stagioni» e il «Trionfo della Virtù»</i>	114
<i>Girolamo Graziani e gli artisti di corte</i>	116
IMMAGINI	
III. TRA FRANCIA E ITALIA: LA FORMAZIONE DI JEAN BOULANGER (1608-1660)	122
1. Una questione di omonimia	122
<i>1566 o 1606?</i>	123
<i>Troyes XVIIe siècle</i>	128
2. Jean Boulanger, «le premier Peintre du Duc»	130
3. Nella 'stanza' di Guido	140
<i>L'informatore Cornelio Malvasia</i>	145
<i>Rinaldo Ariosti e l'«Accademia» di Guido</i>	150
<i>Gli anni bolognesi</i>	155
IMMAGINI	
IV. JEAN BOULANGER AL SERVIZIO DI FRANCESCO I D'ESTE	163
1. Boulanger e Correggio	163
<i>Il «pittore francese venuto da Modena»</i>	169
<i>Una copia dimenticata: la Madonna con Bambino di San Giorgio in Rio</i>	172
<i>Una Notte, nottetempo</i>	174
<i>Ultime copie e una Gigantomachia</i>	179
2. Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo	185

«Una pianta da indovinarla»: origine e funzione della galleria sassolese	189
<i>L'allestimento</i>	200
<i>I «Pittori della Galleria»</i>	206
<i>L'iconografia. Una fonte francese?</i>	214
«Bacco ch'è nume tutelar del bel paese». Una proposta di lettura nuziale della volta	222
3. Persistenze ariostesche negli appartamenti della duchessa	229
4. L'architettura picta di Jean Boulanger	235
IMMAGINI	
V. LA COMMITTENZA 'FRANCESE' DI ALFONSO IV D'ESTE	240
1. Jean Boulanger alle Pentetorri	246
<i>Cronologia delle pitture</i>	249
<i>Le camere dipinte</i>	253
2. L'«Idea di un prencipe et eroe christiano»	280
APPENDICE I: <i>Le pitture del Settecento e dell'Ottocento nella villa delle Pentetorri</i>	288
APPENDICE II: <i>La morte effimera. Liturgia e modelli per il catafalco a pianta centrale di Francesco I d'Este</i>	296
IMMAGINI	
CONCLUSIONI	309
<i>Appendice documentaria</i>	316
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	466
<i>Bibliografia</i>	483

ABBREVIAZIONI

b. – busta
c. – carta
cap. – capitolo
c.n.n. – carta non numerata
doc. – documento
Doc. – Documento (con rinvio all'Appendice documentaria)
f. – filza
fol. – foglio
inv. – inventario
lib. – libro
ms. - manoscritto
n. – numero
r. – registro
r – recto
s.d. – senza data
s.l. – senza luogo
s.l.d. – senza luogo e data
tav. - tavola
v - verso

AABo – Archivio Arcivescovile di Bologna
ADAube – Archives Départementales de L'Aube, Troyes
ASCC – Archivio Storico Comunale di Carpi
AMAE – Archives du Ministère des Affaires Etrangères, Paris
ASBo – Archivio di Stato di Bologna
ASMo – Archivio di Stato di Modena
AF – *Ambasciatori, Francia*
ASPr – Archivio di Stato di Parma
ASR – Archivio di Stato di Roma
BA – Biblioteca Ambrosiana, Milano
BCArch – Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
BEUMo – Biblioteca Estense Universitaria, Modena
BnF – Bibliothèque nationale de France, Paris
BPa – Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia

Introduzione

Alla metà del Seicento, le corti di Parigi e Modena erano unite da vincoli politici e coniugali. Francesco I d'Este, duca di Modena dal 1629 al 1658, aveva abbandonato l'iniziale posizione filo-spagnola passando tra gli alleati di Francia nel 1647, quando, già da alcuni anni, gli insistiti tentativi diplomatici avevano fruttato al cardinale Rinaldo, fratello del duca, l'ambita «protezione di Francia». A coronamento di un'accorta e camaleontica politica estera Francesco I veniva poi ricevuto a Parigi nel 1655 per ottenere il titolo di «Generalissimo» delle truppe francesi in Italia e, in quell'occasione, concludeva le trattative per il matrimonio del suo primogenito, Alfonso, con Laura Martinozzi, nipote del cardinale Mazzarino. Le due corti erano apparentate anche da analoghe scelte in campo artistico, come evidenziato da Peter Burke nel suo *The Fabrication of Louis XIV* (1992), studio dedicato ai complessi ingranaggi della macchina propagandistica architettata da Luigi XIV. Secondo la ricostruzione offerta da Burke, la rappresentazione del re e la legittimazione del suo potere erano affidate a una nuova retorica trionfalistica, a una nuova ritualità cortese e a nuove forme di teatralità. A questo scopo era sorto un vero e proprio «dicastero della gloria»¹, incaricato dell'elaborazione e diffusione dell'*histoire du roi*, delle sue gesta e della sua magnificenza attraverso le arti, abilmente incardinate nelle neofondate *Académies*. Quel sistema organizzato di promozione aveva precedenti italiani, in primis nella Firenze medicea: Palazzo Pitti, secondo Burke, poteva considerarsi il modello di Versailles e Cosimo I, trasformando il «Granducato in una monarchia assoluta in miniatura»², si era mostrato ben consapevole dell'utilità politica delle arti. Per glorificare il regime, le cerimonie pubbliche inscenate a Roma e le celebrazioni storiche dipinte a Venezia nel Palazzo Ducale erano stati riferimenti imprescindibili per gli artisti al soldo di Luigi XIV. Tra le corti italiane, quella estense aveva offerto il maggiore contributo, al punto che Burke poteva delineare un vero e proprio «Paris-

¹ BURKE 1993, p. 89. Riflessioni più ampie sulla storia culturale e sulle sue ricadute politiche ed artistiche sono in BURKE 2002 e BURKE 2009.

² *Ibidem*, pp. 255-256.

Modena axis», riscontrando come il patronato artistico estense avesse rappresentato un modello per la costruzione dell'immagine del potere prontamente emulato da Luigi XIV. In campo artistico il re di Francia aveva infatti seguito le orme di Francesco I d'Este, come attestato da alcuni noti episodi, tra cui il trasferimento dell'ingegnere ducale Gaspare Vigarani, chiamato a Parigi nel 1659 per la progettazione della *Salle des Machines* concepita sul modello del Teatro Ducale di Modena (fig. 1). Carlo Vigarani, figlio di Gaspare, avrebbe trascorso i vent'anni successivi nella progettazione delle scenografie e delle macchine per le rappresentazioni teatrali alla corte del Re Sole (fig. 2). Fu poi la volta di Gian Lorenzo Bernini. Nel suo celebre soggiorno parigino del 1665, immortalato nelle pagine del *journal* di Paul de Chantelou, l'artista aveva realizzato il busto ritratto del monarca (fig. 3) e concepito gli 'sfortunati' progetti per il Louvre³. Anche in questo caso Luigi XIV era stato preceduto dalla committenza estense: Francesco I aveva incaricato Bernini del suo ritratto ben quindici anni prima (fig. 4), all'incirca quando aveva sottoposto al suo giudizio i progetti dell'architetto di corte, il romano Bartolomeo Avanzini, per l'ammodernamento del Palazzo Ducale di Modena⁴. Le tangenze si riscontravano anche in campo letterario: eloquente appare a Burke il caso di Girolamo Graziani, poeta e segretario di stato al servizio degli Este e, al contempo, autore di panegirici per la gloria di Mazzarino e del Re Sole composti a partire dagli anni '60 del XVII secolo. Graziani era anche in stretto contatto con il letterato e accademico Jean Chapelain, strenuo sostenitore dell'utilità delle arti per fini propagandistici e promotore del meccanismo delle gratificazioni pecuniarie per i letterati e gli storici che esaltassero le imprese del sovrano⁵. Non a caso, anche Girolamo Graziani aveva ricevuto una pensione da Luigi XIV per tre opere composte in sua lode.

Malgrado il suo scarso peso nello scacchiere politico del Seicento, con Francesco I Modena era diventata «un fertile laboratorio di concezioni e metodi di governo di fondamentale importanza ai fini della carta geopolitica dell'Europa moderna»⁶ ed in

³ Si veda DEL PESCO 2007 (con bibliografia precedente) e Daniela DEL PESCO, *Modelli architettonici nel Seicento: finalità, successi, fallimenti*, in FROMMEL 2015, pp. 181-189. Per i progetti del Louvre realizzati da Bernini si veda FROMMEL 2002.

⁴ Tod. A. MARDER, *Il parere di Gian Lorenzo Bernini*, in BULGARELLI, CONFORTI, CURCIO 1999, pp. 125-127.

⁵ BURKE 1993, pp. 80-81.

⁶ LAVIN 1998², p. 14.

quest'ottica il «Paris-Modena axis» trovava ulteriori conferme negli studi. Irving Lavin, ad esempio, riteneva che il modello del principe cristiano ideale monumentalizzato nei marmi berniniani avesse trovato la sua formulazione a Modena prima che in Francia. Il paradigma del buon governo cristiano era stato infatti elaborato dal gesuita Domenico Gamberti, nella sua *Idea di un prencipe* data alle stampe nel 1659 su commissione del duca Alfonso IV per commemorare il defunto padre Francesco I d'Este. L'opera includeva le descrizioni e le illustrazioni dei fastosi programmi iconografici ideati da Gamberti per la pompa funeraria del duca, allestita in forma monumentale nella chiesa modenese di Sant'Agostino. Qui sarebbe poi sorto il *Pantheon Atestinum*, ovvero il palcoscenico ufficiale dei riti funerari ducali, le cui decorazioni 'stabili' – sempre frutto dell'esacerbata retorica dinastica messa a punto dal padre gesuita – confermavano, nelle indagini di Sonia Cavicchioli, la maturazione di una consapevolezza tutta estense dell'utilità politica delle arti che avrebbe poi contraddistinto l'assolutismo del Re Sole⁷. Il «Paris-Modena axis» trova ulteriore conferma nelle estese ricerche in campo teatrale di Alice Jarrard: la *Salle des Machines* dei Vigarani e l'arrivo a Parigi del cavalier Bernini, cinque anni dopo, confermano come l'architettura, le macchine teatrali e i dispositivi di propaganda messi a punto da Francesco I fossero stati fondamentali alle primissime espressioni dell'assolutismo di Luigi XIV⁸.

Le indagini finora condotte si sono concentrate esclusivamente sul versante francese di quell'asse, lasciando del tutto inesplorato quello modenese, come se formule artistiche di legittimazione del potere fossero migrate esclusivamente dall'Italia alla Francia. Che anche Modena avesse beneficiato di quella tratta, instaurando con il regno di Luigi XVI un proficuo e vicendevole scambio, è annunciato da una lettera del 1654 in cui Giovanni Battista «Zacharia», segretario del Re Sole, scrive a Mazzarino di essere stato ricevuto dal duca di Modena e aggiunge che «l'essere nella Corte di questo Principe, pare d'essere in quella di Francia, dimostrandosi tutti franzesi visu, verbo et

⁷ CAVICCHIOLI 2008¹, p. 64.

⁸ JARRARD 2003, p. 188.

opere»⁹. Quell'apparenza francese ammantava però da tempo la capitale del ducato se, quasi vent'anni prima, nel 1638, Fulvio Testi, segretario e ambasciatore estense, consigliava al duca di rinunciare alla parrucca e a tutte le «apparenze francesi» nel suo viaggio diplomatico a Madrid, «perché questa è una corte dove s'osserva ogni cosa, e su ogni cosa si fa commento»¹⁰. Quelle «apparenze» sono certificate dagli abbigliamenti francesi indossati da Francesco I nel *portrait de famille* eseguito dal franco-fiammingo Nicolas Régnier proprio nel 1638 (fig. 5)¹¹. In quell'anno la committenza estense si sarebbe orientata in modo decisivo in direzione francese poiché nell'aprile del 1638 veniva assunto in permanenza alla corte ducale Jean Boulanger, pittore originario di Troyes e destinato a coniare il linguaggio artistico 'ufficiale' del casato fino alla morte nel 1660. Con la sua venuta, Modena sarebbe diventata una vera e propria colonia artistica francese. Alle episodiche commissioni di Régnier, si aggiungono infatti le tele modenesi di Michele Desubleo e di Pierre Mignard e la presenza stabile nel ducato di Olivier Dauphin, nipote di Boulanger. Nel ventennio in cui Boulanger prestò servizio a corte, il dominio francese sull'arte estense si estese anche al campo dell'incisione: l'intagliatore più prolifico del ducato fu infatti Barthélemy Fenis, che collaborò alla commemorazione del defunto Francesco I nella già citata *Idea gambertiana*.

La cospicua presenza di artisti francesi a Modena e la loro rilevanza nella politica artistica del ducato sono alla base dell'indagine che si vuole qui condurre sul loro apporto alla rappresentazione del potere ducale. Per una corretta comprensione del loro ruolo nella strategia mecenatesca di casa d'Este, l'analisi sugli artisti è preceduta dalla ricostruzione del quadro delle relazioni politico-culturali tra le due corti, oggetto dei primi due capitoli.

Il primo è dedicato all'azione diplomatica dell'abate Ercole Manzieri, residente di Francesco I d'Este a Parigi a partire dal 1650. Il carteggio della sua missione francese, pressoché ignorato dalla storiografia, è di interesse primario per la comprensione dei

⁹ Zacharia scriveva per sponsorizzare un tal Capitano Bittarelli conosciuto a Modena. La lettera è conservata presso gli AMAE, *Correspondance Politique, Modène*, 2, 4 settembre 1654. Documento trascritto in JARRARD 2003, pp. 269-270, nota 51.

¹⁰ ASMo, *Ambasciatori, Spagna*, b. 49, 1638, 9 febbraio, Madrid. Documento trascritto da VENTURI 1881, p. 46 e SALORT PONS, p. 479.

¹¹ VENTURI 1882 [ed. 1989]. p. 210.

legami tra le due corti. I suoi dispacci attestano come la diplomazia fosse per gli Este un canale essenziale sia per questioni di reputazione che per contingenti ragioni di consolidamento del potere, storicamente alterato dalle mutevoli alleanze e minato dalle crisi dinastiche che ne imposero una costante legittimazione¹². Gli studi sulla diplomazia hanno da tempo rivelato la ricchezza documentaria delle carte degli ambasciatori e ulteriori conferme giungono dalle recentissime indagini sui carteggi degli agenti estensi, tra cui quella di Carmelo Occhipinti sul Cinquecento francese¹³. In questo filone d'indagine vuole dunque rientrare l'analisi dell'itinerario diplomatico dell'abate Manzieri il cui incarico, in linea con il profilo che l'ambasciatore aveva assunto nel Seicento, andò ben oltre quello strettamente informativo¹⁴. Manzieri, tessitore di politiche matrimoniali e difensore degli accordi economici a tutela dello Stato estense, fece fronte a diversi acquisti sulla piazza parigina per conto del duca e della sua corte provvedendo a richieste che, emerse dallo spoglio a tappeto del suo carteggio, sono articolate in tre nuclei tematici: ritratti, gioielli, moda e tessuti.

Come Manzieri, anche Girolamo Graziani (1604-74), poeta, letterato e segretario ducale, fu impegnato come ambasciatore e alla sua attività letteraria e diplomatica è dedicato il secondo capitolo. L'analisi è focalizzata sui panegirici francesi rimasti nell'ombra degli studi e di cui la ricerca illustra la genesi alla luce del ricostruito rapporto *de plume* che il loro autore mantenne con l'accademico Jean Chapelain. Le opere francesi di Graziani segnano l'epilogo di una produzione letteraria di stampo encomiastico iniziata a Modena vent'anni prima. Per la corte estense Graziani aveva infatti ideato diversi tornei, scarsamente noti o del tutto sconosciuti, che sono affrontati per recuperarne il messaggio celebrativo sotteso. Fornendo sceneggiature per gli spettacoli cavallereschi, Graziani fu in stretto contatto con i principali artisti di corte, tra cui anche Jean Boulanger, cui avrebbe suggerito i temi delle pitture da realizzare nel Palazzo Ducale di Sassuolo.

¹² Si deve soprattutto a Daniela Frigo il riscatto storico della «micro-diplomazia» padana, in particolare estense e gonzaghese, e la definizione della sua evoluzione in parallelo alla politica delle corti italiane nell'instabile quadro politico e militare dell'Europa di *Ancien Régime*. Cfr. FRIGO 1991, pp. 5-16; FRIGO 1998; FRIGO 2000; Daniela FRIGO, *Negozi, alleanze e conflitti. La dinastia estense e la diplomazia del Seicento*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. [...], cui si aggiunge ANDRETTA 2006.

¹³ OCCHIPINTI 2001, p. IX. FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012.

¹⁴ FRIGO 1996, p. 142.

Al percorso artistico del pittore di Troyes sono dedicati gli ultimi tre capitoli. I ventidue anni di servizio prestati a Modena come primo pittore di corte coincidono con il regno di Francesco I e i primi anni del ducato di Alfonso IV. Ripercorrendo la parabola artistica di Boulanger si metterà dunque a fuoco la committenza francese di entrambi i duchi. A una prima sezione dedicata alla formazione del pittore, tra Troyes e Bologna, seguirà una riflessione sui suoi due cicli ad affresco: quello nel Palazzo Ducale di Sassuolo, apoteosi della politica artistica di Francesco I, e quello nella perduta delizia delle Pentetorri, tra le più alte imprese decorative promosse da Alfonso. L'intento è quello di ricomporre gli studi frammentari sugli artisti francesi a Modena adottando una nuova prospettiva d'indagine che individui il loro contributo alla rappresentazione del potere ducale.

CAPITOLO I

L'ABATE ERCOLE MANZIERI, RESIDENTE

DI FRANCESCO I A PARIGI

Personaggio cardine dei rapporti politici, diplomatici e culturali tra Parigi e Modena alla metà del XVII secolo, fu l'abate Ercole Manzieri. Primo ed unico ambasciatore residente a Parigi durante il ducato di Francesco I d'Este, Manzieri mantenne l'incarico dal 1650 al 1662, per poi riassumerlo, dopo una breve interruzione, dal 1665 al 1668 e, per la terza volta, tra il 1675 e il 1678. In ragione dell'estensione temporale della sua missione, il suo carteggio resta il più cospicuo tra quelli inviati dalla Francia durante il Seicento¹. Questa ricchissima documentazione è rimasta pressoché insondata e ha trovato scarsa attenzione da parte della storiografia.

Luigi Simeoni, nel secolo scorso, se ne avvalse per ricostruire una porzione della politica italiana *del Mazzarino*, ovvero per delineare il quadro delle relazioni (strettamente) politiche che legarono Francesco I alla Corona di Francia. Il giudizio di Simeoni sull'operato dell'abate fu decisamente poco lusinghiero:

Il Manzieri testimone dei torbidi che sconvolsero la Francia durante la seconda Fronda principesca, e sempre fedele al suo compito di informare il Duca, fu un osservatore diligente, ma poco intelligente, con giudizi e previsioni continuamente mutevoli, non trascurando di sollecitare volta a volta chi teneva il potere, fosse il Duca d'Orléans o il Mazzarino, per i famosi crediti e riportandone sempre buone parole e punti denari, come era naturale².

¹ Il carteggio francese dell'abate Manzieri si compone di diciassette buste: ASMo, AF, bb. 111-122 (corrispondente agli anni 1650-1664); bb. 130-132 (ovvero gli anni 1665-1668), la b. 136 (1668-69) e la b. 141 (1675-78). Saranno qui privilegiati gli anni della corrispondenza tenuta durante il governo di Francesco I. Conviene poi ricordare che il fondo *Ambasciatori, Francia* presenta una macroscopica lacuna: la busta 102 si interrompe al 1628 e quella successiva riprende con il 1646. La mancanza di ambascierie e di inviati diplomatici alla corte di Francia in questo lungo arco cronologico trova spiegazioni nella politica filospagnola degli Este e rende il carteggio dell'abate Manzieri del tutto straordinario non solo per il governo di Francesco I, ma per l'intero ducato estense dalla devoluzione del 1598. La ricchezza di queste carte trova equivalenti solamente nel periodo ferrarese per cui si rinvia al già citato studio di OCCHIPINTI (2001).

² SIMEONI 1921, p. 166.

Il suo operato veniva circoscritto alla tutela degli interessi del cardinale Rinaldo, al recupero dei crediti di guerra di Francesco I e all'accasamento delle figlie del duca. In poche righe Simeoni liquidava oltre quindici anni di corrispondenza, ripercorrendo malvolentieri le trattative che l'abate condusse per il matrimonio di Alfonso IV con Laura Martinozzi. Di queste pratiche matrimoniali, «largamente e noiosamente esposte nei *Dispacci* del Mauziersi [*sic.*] e nelle minute a lui» dirette, Simeoni si limitava a «segnalare i tratti principali che hanno valore politico»³. L'affare matrimoniale era infatti stato abbondantemente affrontato in un opuscolo di Emma Grandi risalente al 1907, in cui il carteggio di Manziersi, questa volta, aveva fornito materiale per chiarire le dinamiche delle nozze del futuro duca⁴. Il merito di questo importante traguardo coniugale veniva riconosciuto all'ambasciatore, ora giudicato

uomo astuto e intelligente, abile così nel trattare affari politici come nell'acquistare vesti parigine per le principesse e i principi estensi. Nelle sue lettere, lunghe e frequenti, interamente o in parte scritte in cifre e in uno stile certo non troppo elegante, trovano posto, accanto alle notizie d'importanza politica, tutti gl'intrighi e i pettegolezzi della Corte Francese, le astuzie e i raggiri del Mazarini⁵.

Si individuava così nel carteggio dell'abate un ricco giacimento di informazioni che travalicavano gli aspetti politici e militari. Questo doveva essere già ben chiaro ad Adolfo Venturi che vent'anni prima aveva riferito al pittore Giusto Suttermans e plausibilmente a Pierre Mignard alcuni ritratti inviati in Francia su richiesta di Manziersi per servirsene nel tentativo di accasare la principessa Isabella con il re di Francia⁶. Il sostanziale silenzio calato sul ruolo di Manziersi e sulle sue lettere è stato interrotto solamente da Lisa Goldenberg Stoppato, in un recentissimo studio sulla produzione ritrattistica di Suttermans al servizio degli Este⁷. Della corrispondenza tra Manziersi e la corte ducale sono episodicamente citati alcuni brevi passi, utili a chiarire

³ *Ibidem*, p. 165.

⁴ GRANDI 1907. Il contributo presenta citazioni tratte dal carteggio dell'abate Manziersi e un'appendice documentaria in cui si riportano integralmente tre suoi dispacci.

⁵ *Ibidem*, pp. 6-7.

⁶ VENTURI 1882, pp. 214-216.

⁷ LISA GOLDENBERG STOPPATO, *La ritrattistica a Modena a metà Seicento: Suttermans, Van Ghelder e gli altri*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 129-144. Della documentazione citata dalla studiosa se ne darà conto in modo puntuale nell'appendice documentaria e nelle pagine seguenti.

i soggiorni modenesi del pittore fiammingo al soldo dei Medici e più volte richiesto dal duca.

Lo spoglio sistematico del carteggio e il ritrovamento di altre inedite fonti d'archivio permettono ora non solo di arricchire e puntualizzare con nuove notizie documentarie il ruolo di «Giusto pittore», ma anche di ricostruire il profilo e la personalità dell'ambasciatore e di comprendere la natura e l'entità della sua missione.

Cenni biografici e precedenti ambascerie

Girolamo Tiraboschi, nelle aggiunte alla sua *Biblioteca Modenese*, precisava che Ercole Manzieri, morto a Cavaillon, in Provenza, il 3 aprile del 1679, era nato a Carpi nel 1615 ed era figlio di Orazio, governatore di Montecuccolo. Tiraboschi poteva fare affidamento sulle puntuali indicazioni dell'avvocato carpigiano Eustacchio Cabassi che aveva raccolto «copiose ed esatte notizie» sul suo concittadino e possedeva «molti volumi di lettere mss. originali del Manzieri, e di altri a lui, alcune Scritture concernenti gli affari da lui maneggiati, e alcuni Elogi e Poesie Latine mss.»⁸. Per quanto si ignori il destino di questa documentazione, diverse informazioni sull'abate sono conservate presso l'Archivio Storico del Comune di Carpi tra le *Opere dell'avvocato Eustacchio Cabassi* riunite e trascritte da Paolo Guaitoli, in particolare nel terzo dei quattro volumi in foglio, intitolato «Aggiunte e Correzioni alla Biblioteca Modenese»⁹.

Attraverso alcune carte, Cabassi precisò che Manzieri, pur avendo ricevuto un canonicato presso la Cattedrale di Modena, decise di mettersi al servizio degli Este. Nel 1636 fu infatti inviato da Francesco I a Roma, presso Tiburzio Masdoni, residente estense che dal 1636 al 1642 svolse incarichi diplomatici nell'Urbe. Masdoni non mancò di aggiornare la corte sul cerimoniale delle feste e dell'etichetta osservata a Roma e si occupò delle prioritarie questioni di rappresentanza, come l'acquisto di un

⁸ TIRABOSCHI 1786, vol. VI, parte prima, pp. 132-133.

⁹ ASCC, *Archivio Guaitoli*, n. 237, volume terzo. Presso lo stesso archivio si conserva inoltre un albero genealogico della famiglia Manzieri: cfr. ASCC, *Archivio Guaitoli*, b. n. 98, fascicolo n. 4, *Manzieri, e Manzeri*. Se ne ricava che Ercole era secondogenito di Orazio e «Laura da Modena».

palazzo per il neo-eletto cardinal Rinaldo¹⁰. Stando alla biografia stilata da Cabassi, Manzieri giunse a Roma il 2 luglio del 1636 e, completati gli studi presso l'Università, oscillò tra il desiderio di avanzamento nelle fila dell'amministrazione estense e una serena vita da sacerdote in patria. Tornato a Modena servì il principe Obizzo d'Este, vescovo di Modena, prima di essere richiesto, nel 1642, dal cardinal Rinaldo. Manca il carteggio romano di questi anni, ma sappiamo che Manzieri fu a Roma dal marzo del 1641 al 24 agosto del 1644, appena prima del soggiorno romano di Jean Boulanger¹¹. Malgrado lo sconforto per il suo esiguo stipendio, Manzieri rimase nell'Urbe per dieci anni, prima di essere impiegato da Francesco I come ambasciatore a Genova tra il 1646 e il 1649¹². L'avvocato Cabassi ignorava però che alla fine del '49 e prima della sua partenza per Parigi, Manzieri tornò nuovamente a Roma incaricato di individuare una nuova residenza per il cardinal Rinaldo in seguito all'abbandono del palazzo Campeggi nel quartiere del Borgo dopo soli due anni (dal 1647 al 1649)¹³. Prima ancora, la corte aveva preso in affitto il palazzo Aldobrandini al Corso, allestito a nuova residenza romana del principe cardinale dal marchese Francesco Montecuccoli, all'indomani dell'elezione di Rinaldo al cardinalato (dal 1641 al 1647). Appositamente inviato da Francesco I per trovare una sede degna del fratello e della sua corte (composta da circa ottanta persone), Montecuccoli si orientò sul capace palazzo Aldobrandini, provvedendo agli arredi delle nuove sale, all'acquisto di carrozze e aggiornando la corte ducale sul costume romano, sugli abiti

¹⁰ Per l'azione diplomatica di Masdoni si rinvia a Sonia CAVICCHIOLI, *Considerazioni sugli interessi artistici di Francesco I*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. 239-262 e Sonia CAVICCHIOLI, *Francesco I collezionista e Roma nel carteggio dei suoi agenti*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013.

¹¹ L'inventario del fondo *Ambasciatori*, Roma indica, nella b. 245, un fascicolo relativo alla corrispondenza di Manzieri ma risulta mancante.

¹² Cfr. ASMò, *Ambasciatori, Genova*, bb. 4 e 5. Il primo dispaccio è datato 21 aprile 1646. Le missive sono per lo più di natura militare. Solo in una lettera del 9 giugno del 1646 Manzieri si fa distrarre dalle bellezze genovesi, segnalando al duca che si era «dato principio a fare per abbellimento di questa Città una nuova strada per andare da San Domenico verso Borgo Nuovo». Nel 1648 invia «certi canditi», «mostre d'essenze, d'olii» e una «di velluto». Con la sola eccezione di alcuni gioielli portati dal signor Villanova nel 1648, la ricerca di prodotti sul mercato locale è pressoché nulla. Si segnala inoltre che, non diversamente da quanto accadrà in Francia, Manzieri fu incaricato di pratiche matrimoniali, nello specifico di vagliare una candidata genovese per il principe Borso e, in una lettera del 9 febbraio 1647, riferiva che la candidata migliore sembrava la figlia di Luca Spinola. Da un dispaccio del 10 ottobre del 1648 emerge che il cardinale Antonio Barberini sarebbe stato favorevole a maritare una sua nipote al principe Alfonso.

¹³ Cfr. Sergio GUARINO, Giorgia MANCINI, *Il collezionismo minore di casa d'Este: il caso del Cardinal Rinaldo (1618-1672)*, in BENTINI 1998², p. 169.

e le livree in uso presso la Curia¹⁴. Con il matrimonio tra Olimpia Aldobrandini e Camillo Pamphili, seguì l'ennesimo trasloco da palazzo Aldobrandini, a inaugurare, così, «un nuovo periodo di peregrinazioni residenziali, non dissimili da quelle affrontate nei primi decenni del secolo dalla corte del cardinale Alessandro d'Este»¹⁵. Non diversamente da Montecuccoli, anche Manzieri fu spedito a Roma per risolvere l'imbarazzante questione del palazzo, per cui si era a lungo prodigato anche l'ambasciatore residente Francesco Gualenghi¹⁶. Gli studi finora condotti non hanno rilevato il ruolo centrale dell'abate Manzieri nella scelta del Palazzo Orsini, poi Pio, in Campo dei Fiori¹⁷, dove il principe cardinale si era trattenuto appena due anni, poiché nel 1651, la residenza era stata trasferita nel quattrocentesco palazzo de Cupis in Piazza Navona¹⁸. Manzieri curò la trasformazione della struttura alle sue nuove funzioni di rappresentanza e fu, a tutti gli effetti, direttore del cantiere che ne comportò alcune migliorie architettoniche e il rafforzamento strutturale. Fu sempre l'abate a curare la distribuzione degli ambienti, l'allestimento degli apparati, il trasloco della guardaroba e la nuova sistemazione della «famiglia» del Cardinale¹⁹. L'abate intervenne anche nella distribuzione degli interni, curando in particolar modo quella delle sale di rappresentanza nel pieno rispetto del cerimoniale cardinalizio romano.

¹⁴ Claudia CONFORTI, *Dimore estensi a Roma nei secoli del Barocco*, in FAGIOLO, MADONNA 1992, pp. 222-223.

¹⁵ Claudia CONFORTI, *Roma in Modena, Modena in Roma*, in BULGARELLI, CONFORTI, CURCIO 1999, p. 60.

¹⁶ Francesco Gualenghi fu ambasciatore residente a Roma dal 1642 al 1660. Per il suo operato si rinvia a: CAVICCHIOLI, *op. cit.*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. 239-262.

¹⁷ CONFORTI 1989, p. 53; CONFORTI, *op. cit.*, in FAGIOLO, MADONNA 1992, p. 223. I lavori di Manzieri sono erroneamente riferiti a Palazzo de Cupis dove Rinaldo e la sua nutrita corte si trasferirono nel 1651.

¹⁸ L'ennesimo trasferimento, questa volta in palazzo de Cupis, è stato dedotto dal mandato di pagamento al pittore Bartolomeo Garbino che nell'agosto del 1651 riceveva scudi 14.50 per aver dipinto le armi del Papa e del re di Francia da collocare sul portone dell'edificio. Cfr. Sergio GUARINO, Giorgia MANCINI, *Il collezionismo minore di casa d'Este: il caso del Cardinal Rinaldo (1618-1672)*, in BENTINI 1998², p. 169 e p. 186, nota 24.

¹⁹ Per un approfondimento della missione romana di Manzieri si veda l'Appendice a questo capitolo.

«Io voglio essere francese»²⁰: *l'alleanza estense con la Corona di Francia*

Portata a termine la missione romana in pochi mesi, un nuovo e più importante incarico attendeva l'abate Manzieri. Il 9 agosto del 1650 scriveva da Siena e il 13 era già a Genova per proseguire verso la Francia, dove avrebbe ricoperto la carica di residente di Francesco I a Parigi²¹. L'abate avrebbe così sostituito Scipione Cimicelli, inviato dal principe cardinale appena l'anno prima. Era stato proprio Rinaldo, a partire dal 1647, a ritenere indispensabile un ambasciatore residente per tutelare gli interessi del ducato, ormai entrato nell'orbita francese²².

Per quanto Francesco I non avesse mai interrotto i rapporti diplomatici con la corona di Francia, fu proprio in quegli anni che gli scambi si intensificarono. I primi passi del cauto e progressivo avvicinamento politico a Mazzarino – e il conseguente allentamento dei rapporti con la Spagna – risalivano alla pace di Ferrara che il 31 marzo del 1644 chiudeva la guerra di Castro. Alleato dei Farnese nella difesa del ducato occupato dai Barberini, Francesco I non ottenne dagli accordi ferraresi nessuna soddisfazione delle sue richieste, ma solo chiacchiere e rassicurazioni fumose sulla buona intenzione della Spagna e dell'Impero nel considerare la questione dei territori ceduti con la convezione faentina²³. L'ennesima delusione delle ambizioni territoriali si univa alla scarsa considerazione del ruolo di Rinaldo, escluso dai maneggi del conclave che portò all'elezione di Innocenzo X, concorrendo così all'avvicinamento politico alla Francia, nuovo garante degli equilibri italiani stabiliti con la pace del '44. L'affiancamento alla potenza francese è stato considerato dalla storiografia anche recente come prova di una politica camaleontica, che non escludeva «trattative a doppio binario» e nemmeno una smascherata slealtà, dal momento che le regole della partita politica contemplavano simili atteggiamenti, considerati dalle parti come ovvi

²⁰ Sono queste le parole di Francesco I messe nero su bianco in una lettera all'ambasciatore Mario Calcagnini nel 1646 e riportate da SIMEONI 1921, p. 84, nota 2.

²¹ Le indicazioni sul viaggio verso la Francia sono tratte dal carteggio per cui si veda: ASMo, AF, b. 111.

²² Laura TURCHI (*Fra Modena, Roma e Parigi*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, p. 301, nota 124) segnala una lettera spedita da Roma il 24 marzo del 1647 in cui Rinaldo affermava di aver «sempre creduto che alcuno stia bene a Parigi per poter tenere il filo de negoziati di Vostra Altezza, com'è necessario» (ASMo, *Casa e Stato, Carteggio dei Principi Esteri*, b. 233).

²³ CHIAPPINI 2001, p. 467. Sulle vicende di cui qui si dà una rapida sintesi si veda anche MILANO 1999.

e naturali, se non addirittura scontati²⁴. In quest'ottica il ducato estense non si distingueva dagli staterelli dell'Italia secentesca, accomunati da un'«indegna propensione al meretricio politico»²⁵ e Francesco I veniva equiparato agli altri principi e signori dell'epoca, pronti ad allearsi con il partito che ne assicurasse la difesa e la soddisfazione degli interessi. Abbandonando questo cliché storiografico, la svolta anti-spagnola di Francesco I è stata correttamente letta da Gianvittorio Signorotto come l'esito di una successione di eventi e di un programma di consolidamento del potere ducale perseguito dal principe sia sul piano interno che su quello internazionale con ripercussioni sui rapporti diplomatici e artistici, sul consenso dei sudditi e sui valori culturali sottesi al gioco delle alleanze, tutti aspetti che verranno qui considerati²⁶.

Così il 18 giugno del 1645 Francesco I scriveva personalmente a Mazzarino – con cui fino ad allora aveva mantenuto rapporti di pura forma – domandando la protezione francese per il cardinale Rinaldo²⁷. Il traguardo fu raggiunto superando non poche difficoltà: solo dopo mesi di studiate manovre diplomatiche l'ambito brevetto fu consegnato a Modena il 14 febbraio 1646 dall'abate di Saint-Nicolas²⁸. E' a partire da questi anni che la politica estense ritrova i due attori tradizionali, il duca e il fratello cardinale, com'era stato per Cesare e Alessandro: come nel cardinal Alessandro, la Francia trovò il suo interlocutore in Rinaldo²⁹.

Era stato Rinaldo a suggerire, fin dal 1644, un passaggio alla parte francese, «scontrandosi con l'attendismo di Francesco I, il quale aveva troppi affari pendenti con la Spagna per decidere con celerità»³⁰. Mentre in Spagna si chiudeva la fallimentare missione di Ippolito Camillo Guidi, rientrato senza ottenere il dovuto pagamento delle pensioni e delle rendite ecclesiastiche, la Francia, nel febbraio del 1645, aveva proposto il *brevet* a Rinaldo tramite monsignor Annibale Bentivoglio³¹. La corte si mostrò subito interessata, ma le trattative si arenarono a causa degli instabili

²⁴ CHIAPPINI 2001, p. 468.

²⁵ L'espressione è di Tomaso MONTANARI, scheda *del Ritratto di Francesco I d'Este, duca di Modena*, in BACCHI 2009, pp. 322-324.

²⁶ Gianvittorio SIGNOROTTO, *Modena e il mito della sovranità eroica*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. 11-49.

²⁷ SIMEONI 1921, p. 68.

²⁸ *Ibidem*, p. 70.

²⁹ ROMBALDI 1992, pp. 53-58.

³⁰ TURCHI, *op. cit.*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, p. 285 (le lettere di Rinaldo al fratello sono in ASMo, *Casa e Stato, Carteggio dei Principi Esteri*, b. 226, Roma, 29 settembre e 6 ottobre 1644).

³¹ *Ibidem*, pp. 288-295.

equilibri romani: la promozione del 6 marzo 1645 di otto cardinali filospagnoli aveva infatti causato l'inevitabile raffreddamento dei rapporti fra Innocenzo X e la Corona di Francia. Nel maggio di quell'anno era poi seguita la rottura di Rinaldo con la fazione spagnola, causata dalla sua partecipazione al concistoro indetto dal pontefice dopo l'emanazione del breve con cui, di fatto, riconosceva la sovranità del nuovo re di Portogallo.

Il conferimento della protezione, maturato sbaragliando la concorrenza dei Farnese, era stato raggiunto anche grazie alle accorte manovre di Mario Calcagnini che nel marzo del '46 arrivava a Parigi per un nuovo negozio: trattare l'alleanza estense con la Francia. Anche questo trattato richiese una lunga gestazione e fu siglato solo dopo diciotto mesi di intense trattative. Si trattava della «prima missione diplomatica di rilievo inviata da Modena alla Francia, da quando nel 1603 gli Este non vi avevano più tenuto un residente in ossequio alla protezione spagnola»³². Nel frattempo Francesco I trattava con la Spagna per mezzo del suo residente a Napoli, il conte Francesco Ottonelli³³, ingenerando l'idea ben radicata nella storiografia di una propensione del duca alla doppiezza e all'ambizione³⁴. Calcagnini rientrò a Modena nel luglio del 1646 senza aver concluso alcun accordo, prima di una seconda missione parigina su pressione del cardinal Rinaldo nel marzo del 1647. A far precipitare gli eventi fu la rivolta napoletana guidata da Masaniello: verso la fine di agosto del '47 Modena abbandonava il suo alleato decennale e stringeva con la Francia un accordo militare antispagnolo.

E' noto come nelle campagne contro lo stato di Milano le milizie franco-estensi, dopo il primo successo a Casalmaggiore conquistata il 27 settembre del 1647, furono costrette a rinunciare all'assedio di Cremona per le piogge autunnali, l'imperizia dei

³² TURCHI, *op. cit.*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, p. 295.

³³ SIMEONI 1921, p. 89-92.

³⁴ Mi riferisco, per esempio, alle parole di SIMEONI (1921, p. 98) per cui il duca era mosso «da quella orgogliosa e sciocca fiducia nella propria superiorità e finezza che, come gli faceva sperare di poter guidare i Principi italiani, così lo illudeva di poter tener testa alla diplomazia francese e spagnuola». Dello stesso parere: MILANO 1999, p. 49; CHIAPPINI 2001, p. 479; Giorgio BOCCOLARI, *Gli Estensi di Modena*, in SPAGGIARI, TRENTO 2001, p. 29. Non si vuole qui entrare nel merito dell'azione politica di Francesco, ma si crede ormai doveroso sgombrare il campo dalle riflessioni sul carattere e l'indole del duca, per guadagnare un quadro storico più obiettivo che collochi il piccolo Stato di Modena nel contesto delle corti di antico regime secondo la lente storiografica perfezionata da SIGNOROTTO (*op. cit.*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012). Per il dibattito storiografico sul tema delle corti si rinvia a FANTONI 2008.

comandanti, le insurrezioni dei contadini e la scarsità dei viveri³⁵. Una volta conclusi gli accordi di Münster e di Westfalia, le battaglie avevano ripreso e nel luglio del '48 fallì il nuovo assedio della città cremonese difesa dal marchese di Caracena, nuovo governatore di Milano³⁶. Si giunse così a un nuovo accordo con il vecchio alleato il 27 febbraio del 1649: Francesco I dichiarava la sua sottomissione ufficiale agli Asburgo di Spagna, accettando il presidio militare spagnolo di Correggio e rinunciando all'alleanza militare con la Francia e alla protezione francese di Rinaldo³⁷. Con la Francia sconvolta dalla Fronda, Francesco I tentò di riallacciare nuovamente con la Spagna prima a Milano nel 1649 tramite Marco Quarenghi, poi a Madrid dove fu inviato il conte Francesco Ottonelli, che tentò tra l'aprile del 1651 ed il marzo del 1653 di recuperare crediti di guerra e di trattare l'evacuazione delle truppe da Correggio e l'appoggio per l'investitura definitiva del feudo³⁸. Le trattative diplomatiche fallirono per il profondo risentimento che la corte madrilenica nutriva ormai per l'Este dopo il clamoroso voltafaccia. L'affare di Correggio era poi subordinato alla protezione di Francia, cui Rinaldo non rinunciò, per quanto avesse abbandonato Roma per Reggio non ricevendo da Parigi la sua pensione³⁹. Nel 1655 la tensione con la Spagna si trasformò in guerra aperta. Gli spagnoli tentarono di conquistare Brescello, prima di invadere il ducato estense e occupare alcuni centri nel reggiano. Respinto l'attacco, Francesco non vide alternativa che stringere un'alleanza militare con Mazzarino. L'urgente difesa dei confini e le scarse risorse per fronteggiare il nemico imposero l'ineluttabile passaggio alla Francia. Consapevole della debolezza politica del suo Stato e della cogente necessità di una protezione militare, Francesco I scrisse al fratello Rinaldo:

io non viddi altro partito alla mia sicurezza che di ricorrere alla protezione della Francia, come feci con solleciti e replicati corrieri. Nell'urgenza del presentaneo bisogno pensai ancora alla necessità dell'avvenire e mi parve di dover concludere che ogni ragion voleva che in tutte le maniere io mi assicurassi una vigorosa e continuata assistenza da quella parte, mentre io non mi poteva più fidare de

³⁵ CHIAPPINI 2001, p. 469.

³⁶ ROMBALDI 1992, p. 66.

³⁷ AMORTH 1961, p. 68.

³⁸ SIMEONI 1921, pp. 139-160.

³⁹ *Ibidem*, p. 142.

Spagnuoli che mi havevano attaccato anche sotto la pace né da loro difendermi se non coll'assistenza e denari de francesi⁴⁰.

Questo era dunque lo scenario politico in cui Manzieri si insediava in Francia nel 1650. Il carpigiano aveva ricevuto, come di consueto, precise istruzioni, che recano la grafia del segretario Girolamo Graziani⁴¹. La sua attività diplomatica si sarebbe dovuta concentrare sul recupero degli «avanzi che ha Sua Altezza con quella Corona [...] di settanta sei mila vintiotto doble [...] come si vede dal conto che si consegna a parte al signor Abbate, et di cui ha in mano la copia il signor Camicelli». In ragione dei moti che agitavano il regno e le sue finanze, si istruiva Manzieri di non escludere altri ripieghi, come la cessione di un «dominio», che però «malvolentieri si saria preso», se non avendo libera facoltà di alienarlo. L'incarico era, in effetti, il medesimo che Scipione Camicelli aveva ricevuto il 24 aprile del 1649 dal principe cardinale. Le sue istruzioni per il recupero dei crediti erano dettagliatissime⁴²: gli si raccomandava di illustrare la pretesa dei ventiquattro mila scudi promessi dalla Corona di Francia in ragione della rinuncia all'entrata di diecimila scudi assicurata dagli spagnoli al cardinal Rinaldo. Si avvisava Camicelli di toccare questi punti «con molta maniera, avvertenza, e modestia» ricordando anche «che per rispettare, e seguitare i sensi della Francia, si interrompe in Roma il filo delle pretensioni giustificatissime che si hanno per l'Abate di Pomposa». L'ambasciatore avrebbe dovuto presentarsi al duca d'Orleans, al principe di Condé ed infine al cardinal Mazzarino, oltre che ai principali membri della corte, avvisando «puntualmente ogni cosa, e ciò s'intende non solo delle notizie pubbliche, ma etiandio degl'interessi, e Cabale particolari della Corte». Aspetto non secondario era la licenza accordata a Camicelli di recuperare il denaro anche ottenendo «in pagamento frumenti, gioie, tapezzarie, et altri partiti, che si potessero fare». Non diversamente dal suo predecessore, Manzieri avrebbe potuto recuperare il credito di

⁴⁰ ASMo, Casa e Stato, b. 254, 17 maggio 1655. Trascritto in ROMBALDI 1992, p. 187.

⁴¹ Le istruzioni all'abate Ercole Manzieri sono datate all'agosto del 1650. Cfr. ASMo, AF, b. 111.

⁴² ASMo, AF, b. 110, 24 aprile 1649. La prima lettera di Camicelli reca la data del 10 maggio 1649, da Livorno (da dove partirà per Marsiglia). Dopo undici giorni di viaggio in mare, «non senza pericolo di corere borasca», arriva a Marsiglia ed è a Parigi il 10 giugno del 1649.

settantacinque mila doble in varie forme e non necessariamente in denaro contante. Così gli si raccomandava che

si contenterebbe l'Altezza Sua, che un terzo capitale della somma si lasciasse al detto mercante di primo guadagno, e che degli altri due terzi ne sborsasse uno in dinari contanti, e per l'altro delle tante robbe cioè gioie, e tappezzerie, offrendosi anche Sua Altezza di ricevere in questo conto per un migliaio di doble di biancheria, et un altro migliaio di merci minute.

L'incarico includeva anche potenziali accordi matrimoniali e, a questo proposito, Graziani specificava:

Si danno al signore Abbate i ritratti del signor Principe Cardinale, del signor Duca, e degli altri Principi, e Principesse della casa, et è verisimile, che opportunamente, e con buon garbo, potrà cadere occasione di farli vedere a persone, che possano mettere in curiosità il signor Cardinale, e per altri signori della Corte.

L'obiettivo era arduo: accasare il giovane Luigi XIV con la principessa Isabella, figlia di Francesco I e Maria Farnese. Tra le ragioni illustrate per ambire all'unione vi era la scarsità di patiti disponibili tra le «principesse forastiere»: escluse quelle «heretiche» e quella di Savoia, ed «essendo vano di sperare nell'Infanta di Spagna», rimanevano solo quelle di Mantova, di Parma e la quindicenne Isabella. Scartata la prima per l'età «eccedente quella del Re», quella di Parma per bellezza, nascita e condizione non poteva che considerarsi seconda a Isabella. In alternativa l'abate avrebbe dovuto rappresentare al Cardinale Mazzarino l'opportunità del matrimonio di Isabella con il duca di Savoia, «essendo vantaggio della Corona». Sempre in materia matrimoniale, l'abate era anche incaricato della ricerca di una sposa per il principe Alfonso per cui «una di quelle figlie minori del Signor Duca d'Orleans potrebb'essere a proposito per lo signore Principe Alfonso, per lo quale anche la Francia potrebbe trattar della Principessa Margherita di Savoia».

Oltre ai crediti e ai matrimoni, Manzieri avrebbe anche dovuto «far fare alcuni vestiti, e livree per Sua Altezza, secondo la nota, che precisa se le darà» e, infine, occuparsi

della futura «Pace delle due Corone», in cui «devrà il signor Abbate fare istanza al signor Cardinale, accioché faccia nominare dalla Francia il Padrone Serenissimo in detta Pace». Graziani chiudeva le istruzioni ricordando all'abate di scrivere «ogni ordinario a Sua Altezza inviando le lettere a Firenze sottocoperta del signor Abbate Nicolò Strozzi, e darà continuamente ragguaglio de' moti, et affari di quel Regno procurando di haver le notizie migliori, e di penetrare i più reconditi misteri».

Le istruzioni contengono *in nuce* i tre nuclei tematici emersi dallo spoglio sistematico del carteggio diplomatico con cui si è deciso di illustrare l'attività francese dell'abate: i ritratti, i gioielli e la moda. I desiderati matrimoni – quello del re con una principessa estense e quello di Alfonso con una nobildonna francese – diedero inizio a un costante traffico di ritratti, in grado di attestare bellezza, apparenza e modi. La domanda estense di vestiti e «gioie», avanzata fin dalle istruzioni di Manzieri, fu costante e ininterrotta sia durante il ducato di Francesco I che di Alfonso IV.

I ritratti

Manzieri giunse a Parigi il 14 ottobre del 1650, quando la monarchia era sconvolta dalla Fronda principesca. L'abate riferiva che nella «turba istessa del Popolaccio qui di Parigi» cominciavano «a cessare alquanto l'invettive e le maldicenze, le quali erano giunte a segno, che il dir Mazarino ad uno era la maggiore dell'ingiurie, e se ne davano a' tribunali le querele»⁴³. Il cardinale avrebbe fatto il suo ingresso a Parigi il giorno successivo (il 15 ottobre) ed erano ancora lontane le possibilità di trattare *vis à vis* le richieste del duca. I torbidi e gli intrighi dei frondisti avrebbero presto minato il precario equilibrio, costringendo il cardinale alla fuga il 6 febbraio del 1651⁴⁴. In quell'instabile congiuntura politica, l'abate si diceva scettico sulla possibilità di riuscire a procurare al duca un «dominio», perché si sarebbe trovata con difficoltà una

⁴³ ASMo, AF, b. 111, 14 ottobre 1650.

⁴⁴ Per la situazione di Parigi negli anni della Fronda, si veda: MOUSNIER 1983 (in particolare le pp. 337-350).

«pezza che accomodi». Non aveva però perso tempo e si era messo subito all'opera per avviare le trattative matrimoniali di cui era stato incaricato.

Il 21 ottobre 1650 riferiva infatti di aver sottoposto i ritratti che aveva portato da Modena ad un pittore francese, il ritrattista Jean Nocret⁴⁵. Il pittore, già «conosciuto dal marchese Massimiliano e facilmente di nome da Vostra Altezza», aveva ammirato l'«esquisitezza delle teste», ma criticato i materiali con cui erano state eseguite: «rozze» le tele e «ordinarissimi» i colori⁴⁶. Il suo parere era essenziale in virtù del credito di cui godeva presso la corte di Francia. Nocret, infatti, da un paio d'anni, aveva ottenuto il brevetto di «peintre du roi» e dal 1645 era stanziato al Louvre, avendo guadagnato il favore della Corona una volta rientrato in patria dopo un soggiorno a Roma. Nell'Urbe, dove è documentato nel 1643, Nocret fu impiegato nell'atelier di Nicolas Poussin insieme a Pierre Mignard – che, come si vedrà, fu un altro protagonista di questa stagione culturale filofrancese del ducato estense – per la realizzazione delle copie commissionate da Paul de Chantelou. Malgrado i commenti poco lusinghieri di Poussin⁴⁷, Nocret fu subito benvenuto da Anna d'Austria, che lo volle come ritrattista ufficiale, e dai principali membri della corte. Con la distruzione dei palazzi di Saint-Cloud e delle Tuileries si è persa gran parte della sua produzione artistica, oggi

⁴⁵ Jean Nocret, ritrattista di corte, resta un pittore il cui catalogo è ancora tutto da definire, malgrado il suo contributo all'elaborazione e alla diffusione dell'immagine della monarchia assoluta sia stato determinante. Le ricerche sulla sua vita e sulla sua opera furono inaugurate nel XIX secolo da Edouard MEAUME (1895), che ne fissava su certezze documentarie gli estremi anagrafici: nato a Nancy nel 1617, morì a Parigi nel 1672. Compagno di Pierre Mignard nell'atelier romano di Nicolas Poussin fu onorato nel 1649 Anna d'Austria del brevetto di «peintre du roi» e suo valletto di camera. Nocret divenne anche il pittore preferito di Philippe D'Orleans, che gli commissionò diversi ritratti. Fu poi designato per il viaggio che nel 1657 lo portò in Portogallo per ritrarre l'infanta Caterina, prima di ottenere da Luigi XIV un brevetto che gli accordava un grande atelier alle Tuileries (1658). La sua folgorante carriera alla corte del Re Sole fu coronata con l'ingresso all'Académie de Peinture nel 1663, i cui verbali lo registrano come «peintre d'histoire», mentre resta ad oggi noto solamente per la sua produzione ritrattistica.

⁴⁶ ASMò, AF, b. 111, 21 ottobre 1650. Cfr. *Doc.* I, 1. Si tratta del marchese Massimiliano Montecuccoli.

⁴⁷ MEAUME (1895, pp. 4-5) riporta le due lettere in cui Poussin riferisce a Chantelou dell'operato di Mignard e Nocret. A proposito di quest'ultimo afferma: «Le sieur Nocret fait le diable, je ne sais pourquoi. Il a fini tellement quellement la Vierge à la détrempe, d'après le Parmesan, et, parce que je lui ai fait corriger en plusieurs endroits, il n'en veut rien moins de trente-cinq écus. Ce qui est étrangement fâcheux, c'est qu'il s'est mis en tête de ne pas finir les portraits qu'il a commencés, n'alléguant pas d'autre excuse, sinon qu'il trouve à gagner davantage qu'en les faisant à moins de soixante à septante écus».

testimoniata solamente da alcuni ritratti, in alcuni casi attestati solamente dalle incisioni che ne furono tratte⁴⁸.

L'8 settembre del 1651 Manzieri presentava a Modena il conto – per la cifra complessiva di oltre 13.000 lire – per le prime spese sostenute nei viaggi e nelle commissioni ducali. Tra queste l'abate includeva 25 lire impiegate «in far accomodare li quadri, che portai meco»⁴⁹. Con tutta probabilità il denaro era destinato allo stesso Nocret, responsabile dei ritocchi apportati agli originali. Nell'individuazione del contributo francese alla rappresentazione del potere ducale, è altamente significativa la decisione di ricorrere al filtro pittorico del primo ritrattista di Parigi. L'escamotage avrebbe permesso dimostrare, se non altro a livello pittorico, una vicinanza al gusto e alla moda della corte parigina.

Il 18 novembre 1651, Manzieri scriveva al cardinal Rinaldo di essere stato due volte nell'anticamera del cardinal Mazzarino e di averlo incrociato senza aver avuto possibilità di parlargli, «a causa del gran concorso che questi signori francesi sono cortigiani sì buoni, che se bene lacerano come fanno Sua Eminenza, sanno poi mostrar di riverenza, quando l'interesse loro lo porta»⁵⁰. Nella stessa lettera l'abate riferiva che l'Ondedei gli aveva «fatta istanza per nome del signor Cardinale d'alcuni Ritratti, ch'io portai meco, tra' quali è quello ancora di Vostra Altezza, mostrando d'haver inteso ch'io gli habbia qui, e che vogli Sua Eminenza farli vedere alla Regina, onde glieli ho mandati immediatamente alle stanze». Manzieri seguì con apprensione il destino dei ritratti: il 25 novembre furono consegnati al cardinal Mazzarino che li collocò nella sua stanza per mostrarli alla regina. I dipinti incontrarono il gusto di tutti coloro che poterono vederli, tra cui il duca d'Orleans, al punto che Manzieri ammise con sconforto che «poca è la speranza, ch'io tengo più di rihaver detti ritratti, per quello, che me ne ha detto il signor Ondedei»⁵¹. Per mezzo di quest'ultimo, Manzieri

⁴⁸ MEAUME (1895, p. 13) ammetteva che sopravvivevano solamente due opere certe del pittore: *La famiglia di Luigi XIV* e un *Ritratto di Anna d'Austria*, entrambi a Versailles. Gli studi più recenti hanno permesso di ampliare il suo catalogo e di definire con maggior chiarezza la sua fisionomia artistica. Cfr. Emmanuel COQUERY, in *Visages du Grand Siècle* 1997, cat. n. 69 e GÉTREAU 2013 e per un'analisi del ritratto della famiglia di Luigi XIV si veda anche SCHAMA 1986.

⁴⁹ ASMo, AF, b. 112, 8 settembre 1651.

⁵⁰ ASMo, AF, b. 111, 18 novembre 1650 (anche per la citazione seguente).

⁵¹ ASMo, AF, b. 111, 25 novembre 1650. Cfr. *Doc.* I, 2.

riuscì in realtà a riavere quelli delle principesse Isabella e Maria, che nel settembre del 1651 furono inviati alla principessa di Carignano⁵².

Gli accordi matrimoniali dovettero passare in secondo piano in ragione delle complicazioni politiche e solo l'anno seguente, il 1652, Manzieri poteva avvisare che la principessa Isabella aveva suscitato gli interessi della corte francese e ne richiedeva un nuovo ritratto «più moderno e ben fatto»⁵³. Manzieri ribadiva la richiesta di nuovi ritratti anche diversi mesi dopo: il 18 aprile del 1653 domandava di far recapitare a Parigi «in piccole tavole di rame o d'altro i ritratti delle signore Principesse figlie di Vostra Altezza», specificando che fossero «ben fatti poiché in quello ch'io hebbi già è stata riconosciuta gran negligenza del Pittore», e aggiungeva che si attendeva, eventualmente, anche «quello del signor Principe in una tavoletta particolare»⁵⁴. In una seconda lettera Manzieri chiariva ulteriormente che quelli delle principesse avrebbero dovuto essere «ciascuno a parte in picciole tavole», e «con desiderio di vederli ben fatti e meglio degl'altri che rispetto particolarmente agli habiti parvero mal intesi e che venghino il più presto»⁵⁵.

Manzieri fu accontentato, come si deduce da carte ancora ignote agli studi, ovvero dalle minute dello stesso fondo *Ambasciatori*. Il 10 maggio si comunicava a Manzieri:

Il Pittore che deve fare i ritratti è fuori di qui, e però non si potranno havere si presto. Tuttavia si sollecita di far venire esso Pittore, e si manderanno più tosto si potrà li ritratti del signor Principe, e delle signore Principesse Isabella, e Maria⁵⁶.

⁵² ASMo, AF, b. 112, 1 settembre 1651. Cfr. *Doc.* I, 3. Entrambe figlie di Francesco I e Maria Farnese, Isabella d'Este era nata nel 1635 e Maria d'Este nel 1644. Entrambe finiranno in sposa a Ranuccio II Farnese (rispettivamente in seconde e terze nozze).

⁵³ ASMo, AF, b. 113, 6 marzo, 20 marzo, 24 maggio 1652. Cfr. *Doc.* I, 4-6.

⁵⁴ ASMo, AF, b. 114, 18 aprile 1653. Cfr. *Doc.* I, 7. La «negligenza» del pittore è per Lisa GOLDENBERG STOPPATO (*op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 132) indizio sufficiente per dubitare che i ritratti originali siano opera di Suttermans, attribuzione avanzata da VENTURI (1882, p. 212). Il commento «poco lusinghiero» dell'abate emulava in realtà le critiche di Jean Noret non citate dai due studiosi, così come è finora sfuggito il ritocco che il ritrattista eseguì sugli originali. Come rilevato da Venturi, la presenza di Suttermans a Modena nel 1649 (quando il pittore fu concesso da Ferdinando II a Francesco I) non permette di escludere che sia stato proprio lui l'autore di questi primi ritratti con cui Manzieri partì per la Francia.

⁵⁵ ASMo, AF, b. 114, 25 aprile 1653. Cfr. *Doc.* I, 8.

⁵⁶ ASMo, AF, b. 121, 10 maggio 1653. Cfr. *Doc.* I, 9.

Altre rassicurazioni giunsero una settimana più tardi, il 17 maggio del 1653: il «Pittore» sarebbe di certo arrivato in due giorni. Nella stessa minuta si rammentava all'abate che, visti i difetti riscontrati negli abiti dei primi ritratti, sarebbe stato opportuno uno schizzo della moda parigina o almeno due righe che la descrivessero, «perché qui, come Vostra Signoria sa, non si hanno le mode più nuove, e più belle»⁵⁷. Il pittore che si attendeva a Modena era Giusto Suttermans – ufficialmente richiesto il 2 maggio 1653 – che, dopo una caduta nel fiume Panaro, il 24 dello stesso mese stava già lavorando alla gagliarda⁵⁸.

L'attività di Giusto durante questo soggiorno modenese è documentata da una lista redatta da suo nipote, Jan Van Ghelder, pittore che reclamava «qualche riconoscimento» per tredici ritratti elencati cronologicamente tra il febbraio del 1653 e il maggio del 1655 e tra cui figurano diverse copie dagli originali dello zio Suttermans. Sappiamo così che Giusto nel 1653 dipinse un ritratto di Francesco I, uno del cardinal Rinaldo, uno del principe Almerico e, infine, uno della principessa Isabella⁵⁹, ed a questi si deve senz'altro aggiungere anche quello della principessa Maria come specificato nella minuta appena citata del 10 maggio. Solamente due dei dipinti elencati da Van Ghelder nella lista sono stati finora rintracciati: si tratta del *Ritratto del principe Almerico d'Este* (fig. 2) e del suo pendant, ovvero il *Ritratto di Alfonso IV* (fig. 3), entrambi della collezione del Banco San Geminiano e San Prospero di proprietà del Banco Popolare⁶⁰. Quest'ultimo ritratto è evidentemente una copia tratta della splendida tela di Suttermans ora all'Isabella Stewart Gardner Museum (fig. 4)⁶¹. A fine mese si spedivano all'abate i dipinti e si ordinava di sottoporli al giudizio

⁵⁷ ASMo, AF, b. 121, 17 maggio 1653. Cfr. *Doc.* I, 10.

⁵⁸ GOLDENBERG STOPPATO, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 132-133 e VENTURI 1882, p. 214. Si devono alla stessa Lisa Goldenberg Stoppato i più significativi contributi sull'arte di Justus (o Giusto) Suttermans (o Susermans), nato ad Anversa nel 1597 e morto a Firenze nel 1681, dopo una carriera spesa al servizio dei Medici e numerosi soggiorni presso le più importanti corti dell'epoca. Si vedano dunque: CHIARINI, PIZZORUSO 1983 e GOLDENBERG STOPPATO 2006.

⁵⁹ Fu VENTURI (1882, pp. 214 e 249) a rintracciare la lista. Il profilo artistico di Jan Van Ghelder (nato ad Anversa intorno al 1621 e impiegato a Modena dal 1651 sino alla morte nel 1685) è stato ulteriormente approfondito da RIGHI (1979).

⁶⁰ Il *Ritratto di Almerico d'Este* (Collezione Banco San Geminiano e San Prospero, inv. BSG 1002, olio su tela) e quello di *Alfonso IV* (Collezione Banco San Geminiano e San Prospero, inv. BSG 1001, olio su tela, cm 73 x 58,8) furono ricondotti a Suttermans da NANNINI 1956 prima di essere inseriti tra le opere di Jan van Ghelder da RIGHI 1979.

⁶¹ Per il *Ritratto di Alfonso IV d'Este* (Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P21S2, olio su tela, cm 89,5 x 74,5) si veda GOLDENBERG STOPPATO 1983 e GOLDENBERG STOPPATO (*op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 133). La studiosa ne segnala diverse copie e offre una dettagliata bibliografia di riferimento.

di Mazzarino: qualora il cardinale non avesse approvato gli abiti, Manzieri era libero di farli «aggiustare alla moda da qualche buon Pittore costì col parere di Sua Eminenza»⁶².

L'urgenza era dettata dal progetto estense, apparentemente condiviso oltralpe, di unire il ducato alla Corona di Francia attraverso vincoli nuziali. A complicare subito le trattative fu la notizia dell'intenzione del duca di maritarsi con Lucrezia Barberini. Il 16 maggio del 1653 l'abate riferiva di un incontro con il cardinal Mazzarino a cui il cardinal Antonio Barberini aveva annunciato il terzo matrimonio di Francesco I. Il cardinal Barberini lo aveva astutamente riferito con il deliberato intento di minare i buoni rapporti tra Mazzarino e gli Este e sottrarre così a Rinaldo la protezione di Francia di cui era stato privato nel 1644, in seguito all'elezione di Innocenzo X Pamphili⁶³. Mazzarino riteneva «impossibile questo impegno mentre vivono l'altre pratiche»⁶⁴ e Manzieri annunciava al duca che un probabile rimedio sarebbe stata l'unione con una consorte francese per quanto, a suo stesso parere, mancassero in Francia partiti all'altezza, con la sola eccezione della principessa di Longavilla. Nonostante l'irritazione di Mazzarino, si attendevano i ritratti per «poter con l'occasione d'essi far qualche passo avanti circa l'intenzione del Re». L'obiettivo era infatti quello di maritare Luigi XIV con una principessa estense e la causa, almeno formalmente, fu inizialmente perorata dallo stesso Mazzarino. Il 30 maggio, infatti, Manzieri poteva attestare al duca che «Sua Eminenza più che mai intenta a facilitare il negozio propostogli da me di accasare il Re in una delle signore Principesse figlie di Vostra Altezza»⁶⁵. Il cardinale assicurava di star facendo tutto il possibile, d'accordo con la Regina, «ma che non essendo il Re in età da poter fermarsi, e convenendo perciò andarlo guadagnando con destrezza, non poter darsi per anco un giudizio sicuro del volere di Sua Maestà». I ritratti avrebbero permesso di «penetrare l'animo del Re» e

⁶² ASMo, AF, b. 121, 31 maggio 1653. Cfr. *Doc.* I, 11.

⁶³ Il cardinale Antonio Barberini dopo aver espresso il veto francese per impedire l'elezione di Innocenzo X lo ritirò, favorendo così la salita al soglio pontificio di un nemico della Francia. Per le vicende del conclave si veda: SIMEONI 1921, pp. 55-56 e 168-169.

⁶⁴ La citazione, come quella successiva, è tratta dalla lettera del 16 maggio 1653 (ASMo, AF, b. 114) per cui si veda *Doc.* I, 12.

⁶⁵ La citazione, come quelle immediatamente successive, è tratta dalla lettera del 16 maggio 1653 (ASMo, AF, b. 114) per cui si veda *Doc.* I, 13.

di comprendere meglio le sue intenzioni. Luigi XIV – all’epoca non ancora quindicenne – si era già espresso in chiari termini ribadendo «in ogni occasione di volere una moglie bella per non avere a divertirsi con altre, ma essendo poi tutto dato agli esercizi del cavalcare e della caccia non si trattiene più che tanto su queste pratiche»⁶⁶.

Eppure Manzieri, testimone fedele degli intrighi di corte, mostrò di non fidarsi pienamente delle buone parole di Mazzarino che, a suo dire, aveva ormai guadagnato talmente tanto potere che non si poteva escludere che il re potesse arrivare a sposare «una delle sue Nipoti cioè la Martinozzi che era destinata a Candal essendosi già osservato qualche atto di benevolanza di Sua Maestà per lei nelle occasioni passate di balli e simili»⁶⁷. Dalla lettera del 13 giugno 1653 si apprende che Manzieri, per agevolare i ritratti di Giusto, avrebbe potuto inviare a Modena una «Pupea il cui habito havesse potuto servir d’esempio al Pittore nel far quelli delle signore Principesse», ma per mancanza di tempo aveva mancato di farlo. Ricordava infatti di aver ben espresso che i difetti dei primi ritratti risiedevano negli abiti e sperava che a suggerirne le modifiche sarebbero potuti bastare quelli inviati «da qualche tempo in qua dei più alla moda». In ogni caso, Manzieri rassicurava il duca, considerando che

giunti che mi che mi saranno i ritratti, se vedrò che vi sia difetto notabile, farò aggiustarli da Nocré mio amico molt’anni in Roma e di cui potrò fidarmi e per l’occorrenze avvenire manderò quanto prima a Vostra Altezza una Pupea com’io diceva vestita et alla moda.

Se ne deduce che Manzieri aveva conosciuto il pittore francese nella sua lunga permanenza a Roma prima ancora della missione diplomatica in Francia. Nocré era noto anche a Modena e da diverso tempo. Quando a Parigi era ancora presente l’ambasciatore Scipione Camicelli – che, lo si ricorda, aveva ceduto l’incarico a Manzieri nel settembre del 1650 – Francesco I aveva già mostrato interesse per la scena artistica francese e per l’arte di Nocré. Da una minuta inedita si apprende che il duca aveva pensato di avvalersi del pittore e ne chiedeva notizie:

⁶⁶ ASMo, AF, b. 114, 6 giugno 1653. Cfr. *Doc.* I, 14. La lettera doveva essere nota anche a VENTURI (1882, p. 214).

⁶⁷ ASMo, AF, b. 114, 13 giugno 1653. Cfr. *Doc.* I, 15 (anche per le citazioni seguenti).

Sua Altezza ordina, che Vostra Signoria Illustrissima vegga di trovare un tal Pittore francese detto Monsù Giovanni Nocré, che quando era costì il signor Antonio Vincenzi stava nella Galeria del Louvre e serviva alla Maestà della Regina, e che senta un poco da lui se havesse disposizione a venire in Italia, mentre Sua Altezza risolvesse di valersene. Non s'impegni però, e nel medesimo tempo procuri informarsi se il suddetto Pittore sia in credito, e venga stimato costì, e del tutto darà distinto ragguaglio all'Altezza Serenissima⁶⁸.

Era il 9 aprile del 1650. L'ambasciatore Camicelli rispondeva il 6 maggio riferendo che Nocré, con la scusa della moglie e del figlio, non poteva mettersi in viaggio e aggiungeva che il pittore «vive bene» a Parigi⁶⁹. Una volta al corrente delle sue intenzioni, la corte dichiarava che «intorno al Pittore non occorre altro»⁷⁰.

Tornando ora ai ritratti del 1653, malgrado i ritardi avessero allarmato Manzieri, essi giunsero a Parigi sani e salvi e furono subito esibiti a Mazzarino che ne lodò la bellezza. Il cardinale non poté trattenersi con l'abate e l'udienza fu breve poiché Sua Eminenza era «occupatissima nella spedizione del marechal d'Oqueneurt per Cattalogna»⁷¹. Mazzarino trattene però i dipinti, serrandoli «in un Gabinetto, che haveva à canto del suo letto», garantendo a Manzieri che li avrebbe mostrati prima alla regina e, in un secondo tempo, anche al re. Arrivò dunque il giorno tanto atteso e l'11 luglio 1653 i ritratti furono sottoposti al giovanissimo Luigi. Il re aveva trovato troppo grande la principessa Isabella – «con dire ch'ella mostrava ventiquattro anni»⁷² – e ribadì, forse dubitando dell'attendibilità delle tele, che avrebbe voluto incontrare «la persona che haveva a prendere prima di haverla, poiché dopo che l'havesse presa, e non ne rimanesse soddisfatto, sarebbe buono di lasciarla, e di andarsene con Dio».

⁶⁸ ASMo, AF, b. 110, 9 aprile 1650. Cfr. *Doc. I*, 16. AF, b. 110, 9 aprile 1650. Cfr. *Doc. I*, 16. A questo documento faceva senz'altro allusione VENTURI (1882, p. 215) quando affermava che Nocré «invano era stato ricercato a servizio dagli Estensi». Questa «richiesta», che poteva intendersi come semplice commissione di dipinti da spedire poi a Modena, ha ora tutta la sua portata e deve intendersi come una proposta di ingaggio alla corte di Modena. Antonio Vincenzi aveva preceduto Scipione Camicelli in qualità di ambasciatore, e fu a Parigi tra il 1648 e il 1649. Nel carteggio conservato della sua missione francese (ASMo, AF, b. 109) non si fa menzione di Nocré.

⁶⁹ ASMo, AF, b. 110, 6 maggio 1650. Cfr. *Doc. I*, 17.

⁷⁰ ASMo, AF, b. 110, 28 maggio 1650.

⁷¹ ASMo, AF, b. 114, 25 giugno 1653. Cfr. *Doc. I*, 18.

⁷² ASMo, AF, b. 114, 11 luglio 1653. Cfr. *Doc. I*, 19 (anche per le citazioni seguenti).

Piacque il ritratto della principessa Maria, ma fu sorprendente l'interesse mostrato da Luigi per quello di Alfonso, che lo apprezzò al punto da dare «così occasione alla Reina di dirgli: Non è mestieri che questo vi piaccia tanto perché non lo potete sposare». Manzieri aggiungeva che qualora il matrimonio del re con una principessa estense non fosse andato in porto, Mazzarino avrebbe volentieri rimediato dando in sposa una delle sue nipoti e chiedeva all'ambasciatore di conoscere le inclinazioni del duca al riguardo.

Con lo scadere dell'anno le trattative matrimoniali si fecero sempre più serrate e Manzieri monitorò con attenzione anche le mosse degli altri casati che ambivano all'unione con la Corona di Francia. La duchessa di Parma aveva inviato alla regina i ritratti delle figlie all'insaputa di Mazzarino che, in confidenza, aveva ammesso a Manzieri come le principesse Farnese «venivano col tempo di smisurata grossezza ancorché belle da fanciulle»⁷³. Il 12 settembre 1653, per agevolare gli accordi, l'abate chiedeva «un altro ritratto della signora principessa Maria sola», e informava il duca sulla condizione delle nipoti di Mazzarino delle quali Laura, sorella di Anna Maria Martinozzi destinata al principe di Conty, era la «meglio fatta [...], di anni diciassette grande e bella come dicono è in Provenza». I primi ritratti – quelli portati da Manzieri in Francia – erano ancora in circolazione e uno di essi era ancora nelle mani della principessa di Carignano, Maria di Borbone⁷⁴.

Da Modena, per rimediare all'impressione che aveva fatto il ritratto di Isabella, si decise di inviarne prontamente un altro, come si apprende da una minuta inedita. Si trattava «del primo ritratto, che fece di essa il Pittore»⁷⁵, descritto come più fedele e rispettoso della sua giovane età. Se ne deduce che Suttermans aveva eseguito due versioni, nella seconda delle quali Isabella era stata effigiata più “adulta”. La versione che ora gli si spediva era «totalmente somigliante a essa signora Principessa, non havendo potuto il Pittore coglierla mai più sì bene nell'altre copie, e particolarmente nel piccolo ritratto in rame, nel quale anche noi avvertissimo, che le facesse di più età». La minuta fornisce dunque un'altra importante informazione, ovvero che i ritratti

⁷³ ASMo, AF, b. 114, 12 settembre 1653. Cfr. *Doc.* I, 20 (anche per la citazione seguente).

⁷⁴ ASMo, AF, b. 114, 19 settembre 1653.

⁷⁵ ASMo, AF, b. 121, 20 ottobre 1653. Cfr. *Doc.* I, 21 (anche per la citazione seguente).

eseguiti da Suttermans nel giugno 1653 – di cui si sono perse le tracce – erano piccoli e dipinti su rame⁷⁶. Un'ulteriore conferma sul piccolo formato di questa seconda tornata di ritratti e una nuova informazione sulle dimensioni dei primi giungono da una lettera del 19 dicembre 1653 in cui Manzieri ne richiede di nuovi, questa volta da realizzare «grandi come i primi che portai meco»⁷⁷.

Manzieri fece di tutto per sbaragliare le concorrenti di Isabella – tra cui l'Infanta di Spagna – decantandone la bellezza di fronte al re, che sembrava però preferire Maria perché dal «piccolo ritratto» risultava avere «un'aria alla francese, cosa che non trovano nella signora Principessa Isabella, ma desiderano grandemente il ritratto in grande, il ché, bisogna avvertire alla moda»⁷⁸. Quando giunse questa terza richiesta, Suttermans non era più a Modena dal mese di ottobre, più tardi documentato a Firenze (tra il marzo e il maggio del 1654) per il ritratto del granduca Ferdinando I de' Medici e della consorte⁷⁹.

Eppure fu proprio un suo dipinto a partire da Modena il 15 gennaio del 1654, come attesta una nuova minuta inedita. In quella data si inviava a Parigi il «ritratto grande della signora Principessa Isabella» in cui «Giusto Pittore non l'ha certo incontrata mai sì bene»⁸⁰. Nella minuta si smentiva poi l'impressione maturata a corte e si ribadiva l'«aria francese» di Isabella, che non poteva essere «più nobile e più gentile». Ancora una volta ci si affidava all'abate per tutto quello che riguardava «collari, et altra moda dell'habito, e de' concimi della testa», e gli si dava licenza di modificare tutto quello «che non stia bene», ricorrendo a qualche pittore, «che sia buono». Per quanto riuscito, si ammetteva che il ritratto presentava alcuni difetti: rendeva la principessa un poco più grassa e le mani non erano «gentili come quelle della Signora». Infine la corte

⁷⁶ Dei ritratti in miniatura eseguiti da Suttermans e presumibilmente 'corretti' da Nocret, resta forse traccia in un rametto già in Galleria Estense e ora smarrito (fig. 1). Il dipinto era attribuito a un anonimo francese della metà del XVII secolo e l'effigiata era stata dubitativamente riconosciuta in una principessa estense. Cfr. GUANDALINI, MARTINELLI BRAGLIA 1990, p. 217.

⁷⁷ ASMo, AF, b. 114, 19 dicembre 1653. Cfr. *Doc. I*, 22. Che si trattasse di «ritratti in miniatura» non era sfuggito a GOLDENBERG STOPPATO (*op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 133), cui ora si aggiunge l'informazione del supporto in rame.

⁷⁸ ASMo, AF, b. 114, 19 dicembre 1653. Cfr. *Doc. I*, 22

⁷⁹ GOLDENBERG STOPPATO, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 133.

⁸⁰ ASMo, AF, b. 121, 15 gennaio 1654. Cfr. *Doc. I*, 23 (anche per le citazioni seguenti). In una seconda minuta ducale del 17 gennaio 1654 si confermava l'invio del «ritratto della signora Principessa Isabella, e perché gli abbigliamenti sono fatti [...] si contenti ella di fargli aggiustar costì da qualche Pittore».

avvisava che si sarebbe realizzato il ritratto domandato della principessa Maria, non avendone uno di grande formato⁸¹.

Ben altri toni adottò Manzieri, che ricevuto il dipinto di Isabella il 20 febbraio, affermò di volerlo far subito «accomodar nella mano sinistra che è mostruosamente grande»⁸². Mazzarino non permise di temporeggiare e si presentò il ritratto al re senza correggere il difetto. Il 6 marzo Luigi XIV convocò l'abate Vittorio Siri per confermare l'aspetto della principessa ed egli ammise essere «più minuta e meglio fatta»⁸³. Il dipinto in questione è forse da identificarsi con quello documentato dalla sola fotografia della Fototeca Zeri, (fig. 5) rintracciato da Lisa Goldenberg Stoppato, ed in cui sembra intercettabile l'imbarazzo per quella mano sinistra che in primo piano stringe una rosa⁸⁴.

Il 16 marzo giungevano a Manzieri rassicurazioni sul suo operato, avendo giustamente imputato «l'imperfettione di quella mano» a un «difetto del Pittore» e che Isabella era decisamente «più gentile»⁸⁵. Con l'occasione, si confermava all'abate che il ritratto di Maria era in lavorazione, non avendo voluto convocare Suttermans per «non dare da ciarlare col chiamarlo tante volte, e particolarmente in Firenze dove osservano tutto». Si scriveva poi che il dipinto sarebbe ben riuscito: due «Pittori» ne avevano già fatto il ritratto, ma «benché valenthuomini non l'hanno mai per due volte incontrata».

Questi due «valenthuomini» dovevano essere Jan Van Ghelder e Pierre Mignard. Lo si deduce dalla già menzionata lista che il primo stilò dei «ritratti fatto per ordine di S. A. S. di Modena» dove compare un ritratto «della S.ma principessa Maria dal vivo, et della medesima una copia da monsieur Miniard»⁸⁶. E' forse quest'ultima copia quella

⁸¹ La mancanza di un «ritratto grande» della principessa Maria induce a credere che Suttermans non fosse a Modena in quel tempo e che il ritratto di Isabella fosse stato realizzato dal pittore nel soggiorno precedente.

⁸² ASMo, AF, b. 115, 20 e 27 febbraio 1654. Cfr. *Doc. I*, 24 e 25.

⁸³ ASMo, AF, b. 115, 6 marzo 1654. Cfr. *Doc. I*, 26. L'abate Siri era corrispondente dalla Francia per gli Este dal 1650 (AF, b. 110). Il 1 maggio del 1654 anch'egli scriveva a Modena per ribadire che qualora il re sposasse una donna la cui «bellezza non rispondesse al Ritratto, egli, se pure giunta a Parigi, la rinvierebbe, essendo risoluto di non far peccati mortali ma trovar altra Donna, che la sua moglie, onde la vuol bella» (b. 123). L'abate era anche corrispondente per i Farnese e per il suo carteggio si veda: ASPr, *Carteggio Farnesiano Estero*, b. 24.

⁸⁴ GOLDENBERG STOPPATO, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 135 e p. 143, nota 105. Il dipinto era passato sul mercato antiquario torinese nel 1978 e l'attribuzione a Suttermans è convalidata da una nota autografa di Federico Zeri (Fototeca Zeri, scheda n. 53665).

⁸⁵ ASMo, AF, b. 121, 16 marzo 1654. Cfr. *Doc. I*, 27 (anche per le citazioni seguenti).

⁸⁶ VENTURI 1882, p. 249. Sul soggiorno modenese di Mignard si tornerà cap. III.

che fu spedita a Manzieri, commissionata a Van Ghelder sperando di poter ovviare alle mancanze riscontrate nei due ritratti eseguiti dal vivo. Nonostante il risultato non fosse giudicato all'altezza, la tela prese comunque la via di Parigi in ragione dell'urgenza: i due pittori l'avevano «incontrata quel tanto che basta in questo ultimo ritratto, che si manda, ma certo non le hanno fatto alcun vantaggio, assicurando Vostra Signoria che la signora Principessa suddetta ha un'aria assai più nobile del ritratto»⁸⁷. L'abate lo riceveva poche settimane dopo e il 29 aprile lamentava la diversità rispetto a quello piccolo, «più bianco e [che] mostrava più spirito assai di questo»⁸⁸.

Nel frattempo a Modena si chiedevano anche i ritratti delle nipoti di Mazzarino con cui si pensava di accasare il principe Alfonso. Già nel dicembre del 1653 l'abate aveva garantito che una volta arrivate a Parigi ne avrebbe procurato i ritratti, aggiungendo che «le due che si trovano qui sono differentissime di fattezze l'una dall'altra. La Martinozzi grande [ovvero Anna Maria], bianca e di humore tutto serio. La Mancini piccola, magra, che da nel bruno e spiritosa»⁸⁹. Il 13 febbraio del '54 Manzieri scriveva che tra le quattro nipoti di Mazzarino disponibili alle nozze bisognava insistere per ottenere la mano di Laura, sorella di Anna Maria, che descriveva come «la più bella e la meglio complessa»⁹⁰. Il ritratto di Laura si fece attendere perché ammalatasi era «tutta scolorita» e ancora a luglio l'abate lamentava di non averlo ricevuto, forse perché si credeva che «con lo stare qui ha per farsi più bella»⁹¹. L'abate aveva già fatto fare per ben due volte i ritratti richiesti dal duca, ma non erano «riusciti mai a mio modo, né tali ch'io dovessi prenderli»⁹².

A metà agosto Manzieri partiva da Parigi alla volta di Modena, dopo aver ricevuto da Luigi XIV l'abbazia di Aurillac⁹³. Il 17 agosto da Lione informava il duca di avere con

⁸⁷ ASMo, AF, b. 121, 5 aprile 1654. Cfr. *Doc.* I, 28.

⁸⁸ ASMo, AF, b. 115, 29 aprile 1654.

⁸⁹ ASMo, AF, b. 114, 26 dicembre 1653. Il documento è citato da GRANDI 1907, p. 16 e al suo studio si rinvia per la puntuale analisi delle vicende del matrimonio di Alfonso IV e Laura Martinozzi. Questa indagine si concentrerà sui ritratti, aspetto non affrontato dalla studiosa.

⁹⁰ ASMo, AF, b. 115, 13 febbraio 1654 (documento segnalato anche in GRANDI 1907, p. 16).

⁹¹ ASMo, AF, b. 115, 20 febbraio, 20 marzo, 3 aprile, 10 luglio 1654 (le citazioni sono tratte rispettivamente da questi due ultimi dispacci, che sono segnalati anche in GRANDI 1907, p. 17). Il ritratto di Laura era atteso ancora il 1 di agosto e Manzieri prometteva di averlo «in tre o quattro giorni essendomi stato necessario di portare l'ordine del Signor Cardinale».

⁹² ASMo, AF, b. 115, 3 luglio 1654.

⁹³ Il duca si congratulava con Manzieri per la sua elezione ad abate di Aurillac il 24 giugno del 1654 (ASMo, AF, b. 119). In seguito alla nomina, Ercole Manzieri cedette alcuni suoi titoli al fratello, come

sé i ritratti ordinati e che li avrebbe consegnati in Lombardia. L'ambasciatore supplicava poi Francesco I di «non haver gelosia di quei che inviai al Signor Marchese Massimiliano [Montecuccoli]» perché trovati «indegni» del suo gusto, avendo preferito indirizzare

quest'altri di mano di Nocret Pittore del Re medesimo, creduto il meglio di Parigi. Ad ogni modo havendo io veduto ultimamente Sua Maestà a Sedam l'ho trovato ancor più formato, e grande di quel che mostra il suo ritratto et ho dat'ordine allo stesso Nocret d'apprestarne un altro per lo ritorno della Corte a Parigi per farlo tener parimenti a Vostra Altezza⁹⁴.

Nocret, l'artista di corte ricercato da Francesco I qualche anno prima, finiva così ad incrementare le raccolte ducali di diversi ritratti della corte francese tra cui il solo identificabile dal dispaccio resta quello del Re Sole⁹⁵.

Rientrato in Francia, il 23 ottobre del '54 l'ambasciatore fu ricevuto dalla madre di Laura Martinozzi, trovata «dama di poca apparenza e tutta dedita allo spirito et alla negligenza di se stessa»⁹⁶. Dall'incontro era sorta l'esigenza di nuovi ritratti delle principesse Maria e Isabella e l'abate li chiedeva

ben fatti perché gli altri grandi hanno havuti mille difetti havendomi anche Madama Martinozzi dato sopra di ciò qualche tocco onde ho potuto conoscere, che non s'è in caso di dover disperare e però aspetto i ritratti per via dell'ordinario e senza strepito.

il canonicato e ad alcuni benefici (tra cui quello di San Pellegrino e di Campogalliano), ritenendo per sé «l'abbazia d'Aurillac nell'alta Avernia, abbazia mitrata, Nullius Diocesis, come è Carpi, di circa mille doble d'entrata che ha collationi bellissime, e libere fino al numero di 300, tra Cure e Priorati, molti de' quali rendono mille, e più scudi l'anno, et con tre Collegiate di Canonici, oltre alle quali condizioni, ha di più stimabile ancora, che l'abate è Conte e Signore temporale et assoluto di detta città d'Aurillac, che non è minore di Reggio [...]. L'abbazia tiene il quinto luogo tra le più nobili di Francia». ASCC, *Archivio Guaitoli*, n. 237, volume terzo, p. 128.

⁹⁴ ASMo, *AF*, b. 115, 17 agosto 1654. Cfr. *Doc.* I, 29.

⁹⁵ Alcuni ritratti non meglio identificati furono consegnati da Manzieri a Geminiano Poggi il 1 settembre affinché giungessero al cardinal Rinaldo, quando l'abate scriveva da Sassuolo. Ancora il 12 settembre informava il principe cardinale di aver consegnato al «signor Superchi una cassetta ben coperta et accomodata con entrovi i Ritratti ch'io mando a Vostra Altezza» (cfr. ASMo, *AF*, b. 115, 1 e 12 settembre 1654).

⁹⁶ ASMo, *AF*, b. 115, 23 ottobre 1654 (anche per la citazione seguente). Il documento è citato da GRANDI (1907, p. 19) che ne trascrive altri passi.

Giusto Suttermans era a Modena già da tre settimane, incaricato proprio dei ritratti delle due principesse estensi. Per informare il pittore sui costumi di Francia, il 3 ottobre si era nuovamente ordinato all'abate di fornire indicazioni sulla moda francese, per cui sarebbe stato utile un ritratto di «qualch'una di coteste principesse francesi, che possa mostrare il concime della testa alla moda di adesso, e così anche la moda dell'habito di adesso, accioché il signore Giusto possa governarsi con tale esempio»⁹⁷. Un mese dopo, il 5 novembre 1654, Manzieri annunciava di aver trovato un dipinto «che potesse servire al Pittore Giusto»⁹⁸, ma di aver trovato difficoltà nella spedizione. Poteva indicare solamente che le dame francesi non indossavano il collare e che si usava ritrarle con la gola e il seno scoperte. Indicava nel ritratto di «Madamigella di Orleans» del marchese Massimiliano Montecuccoli un prototipo utile sulla moda e sulle acconciature, ma il dipinto non dovette sembrare utile a Modena, poiché gli si chiese con insistenza un modello di riferimento, oltre a indicazioni sui colori delle vesti⁹⁹. Il 22 novembre i ritratti erano ormai terminati, nonostante i ritardi dovuti a una temporanea indisposizione di Suttermans¹⁰⁰. Un mese più tardi i dipinti partirono alla volta di Parigi, «ma svestiti, poiché il Pittore per la sua malattia non ha potuto finirgli prima, e non si vuole hora perder l'occasione di questo Corriero»¹⁰¹. Per gli abiti e l'acconciatura ci si affidava – come ormai di consueto – a un pittore francese, riconoscendo che se Isabella era stata felicemente “incontrata” dal pittore, lo stesso non poteva dirsi per Maria, giudicata poco somigliante.

Una volta giunti a Parigi, Manzieri si occupò di farli ultimare, ma il loro “accomodamento” comportò diversi ritardi¹⁰². Ancora il 6 febbraio l'abate ammetteva che non erano «intieramente aggiustati»¹⁰³. Per quanto i volti fossero ben riusciti, Manzeri riteneva lo sguardo di Maria «troppo basso e timido» e che se fossero stati prodotti a Parigi «secondo il brio e l'aria francese» sarebbero stati apprezzati il doppio.

⁹⁷ ASMo, AF, b. 121, 3 ottobre 1654. Cfr. *Doc. I*, 30.

⁹⁸ ASMo, AF, b. 115, 5 novembre 1654 (anche per la citazione seguente). Cfr. *Doc. I*, 31.

⁹⁹ ASMo, AF, b. 121, 7 e 15 novembre 1654. Cfr. *Doc. I*, 32 e 33.

¹⁰⁰ ASMo, AF, b. 121, 22 e 29 novembre 1654. Cfr. *Doc. I*, 34 e 35.

¹⁰¹ ASMo, AF, b. 115, 18 dicembre 1654. Cfr. *Doc. I*, 36.

¹⁰² ASMo, AF, b. 116, 17 gennaio e 5 febbraio 1655.

¹⁰³ ASMo, AF, b. 116, 6 febbraio 1655 (anche per la citazione seguente). Cfr. *Doc. I*, 37.

Il 12 marzo, finalmente, i dipinti furono consegnati a Mazzarino¹⁰⁴. Si apprende da un dispaccio del 13 marzo che l'abate si era affidato a un altro ritrattista in voga alla corte di Francia per le vesti dei ritratti iniziati da Giusto, l'aggiustamento «dei concimi della testa» e «dei seni ch'erano troppo scarni»¹⁰⁵. Si trattava di «Bobrun Pittore, eccelente per gli ornamenti delle persone»¹⁰⁶. Manzieri imputava il ritardo alle «moltissime occupazioni» dell'artista e alla discrepanza di vedute sul prezzo del suo intervento, al punto che, nonostante il pagamento di dodici doble, era stato necessario «cavarglieli di mano». I dipinti furono largamente apprezzati e il cardinale Mazzarino mostrò il proprio interesse specialmente per quello di Isabella di cui era stato aggiustato l'abito sotto il seno e «tirata indietro la conciatura», in modo che il viso risultasse meno lungo. Simili accorgimenti sarebbero poi stati rispettati in un inedito ritratto passato sul mercato antiquario nel 2010 (fig. 6)¹⁰⁷. La fisionomia sembra essere quella di Isabella, che nella linea del naso porta il segno più marcato della sua discendenza da Francesco I, e non appare distante né dal ritratto inviato nel 1653 (fig. 5), né da un secondo dipinto della principessa estense che non dovette allontanarsi da Modena, ovvero il *Ritratto di Isabella nelle vesti di Flora* (fig. 7), ora nella collezione di Palazzo degli Alberti a Prato¹⁰⁸. L'acconciatura lascia libera la fronte, mentre una preziosa collana ne rimarca il seno, rispettando le usanze francesi illustrate da Manzieri.

¹⁰⁴ ASMo, AF, b. 116, 12 marzo 1655.

¹⁰⁵ ASMo, AF, b. 116, 13 marzo 1655 (anche per le citazioni seguenti). Cfr. *Doc.* I, 38.

¹⁰⁶ Non diversamente da Jean Nocret, i cugini Charles e Henri Beaubrun furono i ritrattisti più in voga nella Francia di Anna d'Austria. Nati ad Amboise il primo nel 1602, il secondo nel 1603, i due lavoravano di concerto, al punto che non si potevano distinguere le loro mani. Il loro successo è attestato dalle incisioni tratte dai loro ritratti, che permisero a Jacques Wilhelm nel 1969 di riscoprirne le personalità artistiche, fino ad allora indistinte nell'alveo della ritrattistica francese di metà Seicento. Specialisti nel disegnare abiti, anche per scene teatrali, i Beaubrun furono membri fondatori dell'Académie nel 1648 e responsabili della tesoreria. Il loro catalogo è attualmente fermo a pochissime opere ed attende uno studio che ne recuperi il ruolo giocato nella costruzione della «fabbrica del Re Sole». Cfr. Emmanuel COQUERY in *Visage du Grand Siècle* 1997.

¹⁰⁷ Il dipinto (olio su tela, cm 68,4 x 53) è stato battuto all'asta Christie's, New York, 4 ottobre 1996 (lotto numero 139).

¹⁰⁸ Prato, Palazzo degli Alberti, Collezione Cariprato, olio su tela, cm. 70 x 57,5. Si vedano: LISA GOLDENBERG STOPPATO, *Ritratto di Isabella d'Este in guisa di Flora*, in PAOLUCCI, LAPI BALLERINI 2004, pp. 93-96 e GOLDENBERG STOPPATO, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 134. Il dipinto è ricordato negli inventari estensi del 1663 (Cfr. BENTINI, CURTI 1993, p. 69) come «un ritratto della Serenissima Signora Principessa Isabella che tiene un cesto di rose su le mani dipinto da Monsù Giusti».

Il flusso di ritratti continuò nonostante i fervidi preparativi per il matrimonio tra Laura e Alfonso, celebrato per procura a Compiègne il 30 maggio 1655. L'abate partecipò alla cerimonia in qualità di procuratore del principe Alfonso e poi scortò la principessa a Marsiglia dove fu imbarcata per giungere a Modena¹⁰⁹. Manzieri, dopo essersi ripreso da uno stato di febbre, tornò a Parigi, da cui scriveva il 20 luglio. Il 24 settembre da Parigi partiva alla volta di Modena un ritratto di Luigi XIV che Manzieri aveva trovato casualmente e che giudicava assai «buono»¹¹⁰. Dal carteggio si evince che il dipinto serviva a compensare quelli che, si scopre, l'abate aveva commissionato a Jean Nocret, che aveva giustificato la sua inadempienza non avendo avuto occasione di «accertare nel Re medesimo [...] che era] cambiattissimo da un mese all'altro».

Ennesima richiesta di ritratti giunse a Modena il 7 ottobre del 1655: Colbert desiderava un ritratto del duca e del principe Alfonso. L'abate specificava che non importava fossero di Giusto, ma che due buone copie sarebbero state sufficienti¹¹¹. La corte scriveva il 22 ottobre che «si faranno fare li ritratti». Suttermans era a Modena ancora nel 1656, come si apprende da una minuta ducale del 22 aprile di quell'anno, quando si attendeva «il signore Giusto per travagliare intorno a questi, che subito saranno forniti si manderanno»¹¹².

Anche sotto il ducato di Alfonso IV non si placò il traffico di ritratti. Nel marzo del 1659 Mazzarino chiedeva infatti quelli del duca, della duchessa, del defunto Francesco I e «del signor Principe Cardinale al naturale e della grandezza espressa nel congiunto biglietto datomi da Sua Eminenza»¹¹³. I dipinti furono spediti solamente il 6 dicembre

¹⁰⁹ GRANDI (1907, p. 27) indica il 27 maggio come data delle nozze che, in realtà, furono differite al 30 per la festa del Corpus Domini. Sulle nozze e per un profilo storico completo di Laura Martinozzi – argomento non in esame – si rinvia agli studi di Roberta IOTTI: *La politica dell'amore. Seconda parte. Altri casi matrimoniali in Casa d'Este*, in BINI 1999, pp. 139-178, in particolare le pp. 142-145; *Da fille de France a dux Mutinae. La parabola biografica e politica di Laura Martinozzi d'Este*, in CAVICCHIOLI 2009, pp. 11-69, in particolare le pp. 23-25.

¹¹⁰ ASMò, AF, b. 116, 24 settembre 1655 (anche per la citazioni seguenti). Cfr. *Doc. I*, 39.

¹¹¹ ASMò, AF, b. 116, 7 ottobre 1655. Cfr. *Doc. I*, 40.

¹¹² ASMò, AF, b. 121, 22 aprile 1656. Cfr. *Doc. I*, 41. Tra i ritratti eseguiti da Suttermans in questo soggiorno figurava un ritratto di principessa, come dedotto da Lisa GOLDENBERG STOPPATO (*op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 135) attraverso due lettere inviate a Firenze dal pittore che si dichiarava impegnato a Modena dal duca in «un Ritratto della Serenissima principessa sua figliola». Non sappiamo se si trattasse di Maria o Isabella, ma la studiosa suppone di poterla riconoscere nel dipinto passato sul mercato antiquario torinese e documentato da un'immagine della Fototeca Zeri di Bologna (fig. 5).

¹¹³ ASMò, AF, b. 119, 25 marzo 1659. Cfr. *Doc. I*, 42. Nella stessa data Manzieri inviava la stessa richiesta anche al cardinal Rinaldo, esprimendo il desiderio che il suo ritratto «al naturale [fosse] di qualche buona mano».

del 1659 e furono eseguiti da Giusto Suttermans, «pittore di molto grido»¹¹⁴. Malgrado la forte apprensione dell'abate, i ritratti arrivarono a Parigi ed entrarono nella collezione del cardinale Mazzarino¹¹⁵. Dei dipinti realizzati da Giusto in questo soggiorno, Lisa Goldenberg Stoppato ha rintracciato un *Ritratto di Laura Martinozzi* in collezione privata (fig. 8) e uno di *Alfonso IV* al Museo Civico di Piacenza (fig. 9)¹¹⁶.

I ritratti della Corona di Francia furono domandati anche da Modena e fu sempre Manzieri a farsene carico. L'abate si era impegnato a procurare quelli del re e della regina che erano stati promessi dal cardinal Mazzarino all'indomani del soggiorno parigino di Francesco I¹¹⁷. Il 13 aprile del 1657 l'abate inviò i dipinti, ma non li trovò ben fatti¹¹⁸. Non diversamente dal padre, anche Alfonso ne fece richiesta, indicando a Manzieri anche le misure desiderate, ricevute il 4 gennaio del 1661¹¹⁹. Un paio di mesi dopo l'abate annunciava di averne commissionata l'esecuzione al «Pittore Minardi [ovvero Pierre Mignard], ch'è il meglio qui d'ogni altro, e conosciuto anche costà; ma che si fa ben pagare, non volendone meno di cento scudi l'uno»¹²⁰. Manzieri aveva escluso di ricorrere a Jean Nocret, che «ne haverebbe voluto altrettanto, e non gli havria dati in due anni». Con la morte di Mazzarino il 9 marzo del 1661, Alfonso IV chiese al suo agente di garantirsi i dipinti che erano stati promessi dal defunto cardinale. Si dava così licenza all'ambasciatore di fare al pittore un regalo «competente» affinché terminasse i ritratti del re, della regina, del duca d'Anjou, oltre a quello del cardinale¹²¹. Il carteggio permette di confermare che i quattro quadri

¹¹⁴ ASMo, AF, b. 122, 6 dicembre 1659. Cfr. *Doc.* I, 43.

¹¹⁵ Manzieri era in apprensione per il mancato ritorno di un suo uomo che doveva portare i ritratti (ASMo, AF, b. 119, 22 gennaio) e il 27 febbraio 1660 ordinava a Lione che gli si spedisse subito «la cassa dei predetti Ritratti al fin di consignarli qui nella Galleria del Signor Cardinale».

¹¹⁶ GOLDENBERG STOPPATO, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 137. Il *Ritratto di Laura Martinozzi* (olio su tela, cm 137,5 x 99,7) è stato venduto all'asta Christie's il 30 aprile 2010, mentre il *Ritratto di Alfonso IV d'Este* (olio su tela, cm 102 x 82) è stato acquistato dal comune di Piacenza nel 1985.

¹¹⁷ ASMo, AF, b. 117, 28 gennaio 1656. L'abate ammetteva che era necessario lasciar tempo al cardinale «non trovandosene di presente alcuno, che vagli di quei, che sono in essere». Per il soggiorno parigino di Francesco I cfr. *infra*.

¹¹⁸ ASMo, AF, b. 118, 23 gennaio e 13 aprile 1657. Il 10 marzo 1657 la corte ducale scriveva a Manzieri affinché inviasse i ritratti poiché «Sua Altezza preme di haverli» e lo si invitava a «cavargli dalle mani di chi li ha» (ASMo, AF, b. 122, 10 marzo 1657).

¹¹⁹ ASMo, AF, b. 119, 19 settembre 1660; b. 120 4 gennaio 1661.

¹²⁰ ASMo, AF, b. 120, 4 marzo 1661 (anche per la citazione seguente). Cfr. *Doc.* I, 44.

¹²¹ ASMo, AF, b. 122, 21 maggio 1661. Cfr. *Doc.* I, 45.

partirono per Modena il 15 luglio e a questa tornata di ritratti doveva appartenere il *Ritratto di Giulio Mazzarino* ora all'Estense (fig. 10)¹²². Malgrado il pessimo stato conservativo, lacerazioni e cadute di colore, la buona fattura del dipinto spinge a ritenerlo una replica eseguita nell'atelier di Mignard della celebre tela del Musée Condé di Chantilly (fig. 11)¹²³, dove il pittore di Troyes seppe magistralmente fondere l'umanità severa del cardinale alla sua ieraticità mondana ricorrendo ai toni più caldi del classicismo barocco appreso nel ventennio romano¹²⁴.

Manziani fu una pedina essenziale per gli Este e a lui si affidarono anche quando si trattò di accogliere in Francia Gaspare Vigarani e i suoi due figli Carlo e Ludovico, i cui servigi erano stati espressamente richiesti da Mazzarino al duca Alfonso IV¹²⁵. L'abate li raggiunse a Torino, dove li attese dall'8 giugno del 1659. Pochi giorni dopo, a causa di una flussione, l'ambasciatore fu costretto a trattenerli a Lione, avendo fatto partire i Vigarani «con tutti gl'ordini e recapiti»¹²⁶, prima di rimettersi in cammino solo dopo diversi giorni di riposo. Rassicurava la corte da Parigi l'11 luglio, quando, pur non trovando il cardinale Mazzarino, i Vigarani erano stati rimborsati per il viaggio e per le prime spese e prometteva di «render loro tutti gl'uffici di buon amico, ne credo havranno a dolersi della persona mia»¹²⁷. Alfonso pretendeva resoconti dettagliati delle galanterie che stavano progettando per le nozze di Luigi XIV e fu Manziani a fare da intermediario. Escludendo il «Cavalier Vigarani», che non gli «pareva un grand huomo da penna», proponeva semmai un altro membro della famiglia che nel scrivere «ha più talento e dispositione»¹²⁸. A mantenere un costante rapporto epistolare con la corte

¹²² ASMo, AF, b. 120, 1 e 15 luglio 1661. Il *Ritratto di Mazzarino* dell'Estense (inv. 112) è ad olio su tela (42,8 x 32,5 cm) ed è tradizionalmente attribuito a Guercino. Nella scheda museale il dipinto è ricondotto per evidenze stilistiche a un pittore di scuola romana del XVII secolo e si sostiene la derivazione dall'incisione di Robert Nanteuil (datata 1658) malgrado alcune varianti. L'intonazione romana della tela ben si addice a Pierre Mignard che, per l'appunto, fu detto «le Romain» per il lungo soggiorno romano.

¹²³ Chantilly, Musée Condé, inv. PE314, olio su tela, 65 x 55 cm.

¹²⁴ Ancora il 7 ottobre 1661 Manziani cercava di ottenere un «Ritratto di Madama», presumibilmente della regina poiché si aggiungeva che «Sua Altezza Reale» era stata assente dopo il matrimonio. Per questa ragione «i Pittori» non avevano ancora provveduto alla richiesta (Cfr. ASMo, AF, b. 120, 7 ottobre 1661).

¹²⁵ Sull'arrivo dei Vigarani a Parigi e sulla loro attività in Francia si rinvia a DE LA GORGE 2005 (in particolare le pp. 9-17).

¹²⁶ ASMo, AF, b. 119, 20 giugno 1659.

¹²⁷ ASMo, AF, b. 119, 11 luglio 1659.

¹²⁸ ASMo, AF, b. 119, 30 ottobre 1659.

estense fu Ludovico, il cui carteggio ha permesso di documentare l'importante attività scenotecnica importata a Parigi da Modena¹²⁹.

Dopo dieci anni di ininterrotta attività diplomatica, nel 1660 Manzieri cominciò ad esprimere il desiderio di abbandonare l'incarico per ritirarsi nella sua abbazia in Alvernia, lamentando il pessimo trattamento ricevuto nell'anticamera del cardinal Mazzarino. In una lettera del 24 aprile 1660 a un segretario estense – forse Graziani – Manzieri scriveva: «non dimando altra cosa, che di poter ritirarmi di qua con buona gratia dei Padroni e di saper se vogliono, ch'io habbia l'honore di servirli a qualch'altra parte»¹³⁰. Nella lettera Manzieri esprimeva il vivo desiderio di rimettere il proprio mandato, abbandonare quel logorante mestiere d'anticamera e lasciarsi alle spalle l'estenuante lavoro d'ambasceria svolto per tanti anni. Il 31 marzo 1662 Manzieri avvisava la corte ducale che entro due giorni sarebbe finalmente arrivato il marchese Casati in sua sostituzione come nuovo ambasciatore degli Este. Il 7 aprile si ebbe il passaggio delle consegne: Manzieri affidò al successore tutti i recapiti e le informazioni necessarie e si diresse in Avernia. In realtà non si trattò di un ritiro definitivo: nel 1665 Manzieri scese dalle montagne «d'Overnia» dopo un anno e mezzo¹³¹ per insediarsi nuovamente a Parigi al servizio del cardinal Rinaldo. Il 9 ottobre scriveva alla duchessa Laura per riferire di aver ripreso a seguire gli affari francesi del principe cardinale e che sarebbe stato onorato di provvedere anche a quelli dell'Altezza Serenissima. I rapporti con la corte si incrinano nuovamente dopo appena due anni per rimborsi non accordati¹³². Il 26 agosto 1667 Manzieri scriveva al cardinal Rinaldo lamentando «la fatica, ch'io fo nello scrivere» e che ormai cinquantatreenne non poteva più assolvere al suo incarico¹³³.

Occorreva individuare un abile diplomatico che potesse ben inserirsi nelle dinamiche della corte francese, che sapesse aggiornare a dovere la corte ducale e che potesse

¹²⁹ Il carteggio di Ludovico e di Carlo Vigarani è rispettivamente alle bb. 125 e 129 del fondo *Ambasciatori, Francia*. Questa preziosa documentazione ha permesso di definire il versante già esplorato del «Paris-Modena axis» e per questo verrà trattata solo marginalmente in questo studio. Le lettere sono state trascritte in gran parte da ROUCHÈS (1913) e per le più recenti osservazioni si veda: Walter BARICCHI, *La costruzione della sala delle Tuileries. Note di rilettura dei documenti d'archivio* in BARICCHI, DE LA GORGE 2009, pp. 219-227.

¹³⁰ ASMò, AF, b. 119, 24 aprile 1660.

¹³¹ ASMò, AF, b. 130, 9 aprile 1665.

¹³² ASMò, AF, b. 131, 8 marzo 1667.

¹³³ ASMò, AF, b. 131, 26 agosto 1667.

muoversi facilmente per il regno di Francia per riscuotere i crediti del cardinal Rinaldo. Si valutava la candidatura del «Vigarani giovine» (Ludovico) e per quanto fiducioso nelle sue capacità, Manzieri lo giudicava troppo oberato dagli incarichi per poter «riscuotere la rendita di Volvisant, e quel di più che si riceve all'intorno di Parigi»¹³⁴. L'abate stimava necessario fare affidamento su «un uomo più forte», e l'anno successivo, il 1668, Manzieri incontrava a Lione Gasparo Rizzini, spedito come nuovo ambasciatore estense¹³⁵.

I gioielli

Le carte dell'abate Manzieri, negli oltre dodici anni di corrispondenza da Parigi, permettono di attestare un primato culturale che la Francia deteneva all'inizio del Seicento, cruciale per l'immagine del potere estense: quello dei gioielli. Manzieri già nelle sue istruzioni del 1650 – come si è visto – era stato incaricato di recuperare i crediti del duca ricorrendo anche a «gioie», termine che rinvia alla neonata arte della gioielleria. Sorta nel Seicento dalla costola dell'oreficeria, la gioielleria rivoluzionò la lavorazione delle pietre e dei metalli preziosi, creando nuove figure di specialisti del settore¹³⁶. Le ragioni di questo cambiamento furono in primis di ordine tecnico. Nel Seicento, infatti, nuovi tagli permisero di conferire alle pietre una luce fino ad allora sconosciuta e di guadagnare così un ruolo centrale nel manufatto in metalli preziosi. A valorizzarle concorrevano montature sempre più discrete che, diversamente dal Cinquecento, non facevano più da cornice alla pietra, ma da semplice supporto. Questo nuovo gusto era poi in linea con le ragioni estetiche che in campo tessile aveva portato a preferire stoffe più leggere per gli abiti. L'ornamento aveva ormai cambiato di segno: affrancandosi da ogni connotazione religiosa, storica o letteraria, la sua funzione non era più simbolica ma puramente decorativa. In questo mutato contesto produttivo, la Francia di Luigi XIII aveva attirato su di sé l'attenzione dell'Europa intera, ancor prima

¹³⁴ ASMo, AF, b. 131, 1 maggio 1667.

¹³⁵ La citazione è tratta da ASMo, AF, b. 131, 15 maggio 1667. La scarsa corrispondenza dell'abate con la corte estense del 1668 e del 1669 è conservata nella b. 136. L'ultimo dispaccio è del 12 aprile 1669.

¹³⁶ Sulle novità del gioiello secentesco si veda: LANLLIER, PINI 1972, pp. 75-81.

che Pierre de Montarsy, al servizio personale del Re Sole, portasse la gioielleria al suo grande splendore¹³⁷.

Così, l'8 aprile 1651 il duca chiedeva all'abate di rintracciare a Parigi un «centiglio di diamanti bello, e veramente da principe» e si annunciava che da Modena si sarebbero presto spediti diamanti piccoli e «legati all'antica» affinché si montassero «alla moderna»¹³⁸. La corte ducale fu però delusa quando, il 2 maggio, Manzieri scrisse di ritenere «inutilissimo» il recupero dei crediti nell'acquisto di gioielli «nelle presenti congiunture di tanti imbrogli, et angustie»¹³⁹ ed il 19 maggio confermò che sulla piazza parigina non vi era alcun «centiglio» a proposito, ma che sarebbe stato fabbricato in poco tempo.

Le parole dell'abate quietarono i propositi estensi e per un paio d'anni non se ne parlò più. Solamente nel marzo del 1653 le gioie tornano ad essere argomento centrale dei dispacci tra Manzieri e la corte estense. Il 23 marzo di quell'anno, infatti, l'abate scriveva da Reggio che avrebbe inviato i «disegni di quell'opere, che potranno farsi ancora coi smeraldi, così misti con perle, come soli»¹⁴⁰. L'incarico gli era stato assegnato il giorno prima, quando aveva ricevuto una scatola contenente ben 416 diamanti affinché si realizzasse in Francia un «gentilio da cappello» con al centro un diamante «grande»¹⁴¹. Insieme alle pietre si consegnavano all'ambasciatore anche alcuni disegni e gli si chiedeva di valutare eventualmente un baratto delle vecchie gioie estensi «in tante cose all'usanza di adesso». Una volta arrivato a Parigi l'abate si era subito procurato dai gioiellieri parigini alcuni disegni che inviava a Modena, garantendo poi che avrebbe presto procurato una collana di diamanti e i «modi, o gallani», anch'essi unibili in una nuova collana¹⁴², e informando sulla disponibilità di bellissimi smeraldi che si sarebbero potuti ornare con diamanti. Dal dispaccio si apprende anche che il cardinal Rinaldo aveva suggerito all'ambasciatore di mostrare ai membri della corte di Francia i gioielli commissionati e destinati alle principesse estensi, «potendo queste dimostrazioni contribuire grandemente al fine che si ha».

¹³⁷ *Ibidem*, p. 81-84.

¹³⁸ ASMo, AF, b. 121, 8 aprile 1651. Cfr. *Doc.* II, 1.

¹³⁹ ASMo, AF, b. 111, 2 e 19 maggio 1651. Cfr. *Doc.* II, 2 e 3.

¹⁴⁰ ASMo, AF, b. 114, 23 marzo 1653.

¹⁴¹ ASMo, AF, b. 121, 22 marzo 1653. Cfr. *Doc.* II, 4.

¹⁴² ASMo, AF, b. 114, 25 aprile 1653. Cfr. *Doc.* II, 5. (Anche per le citazioni seguenti). Il galano, termine di origine spagnola, era un nastro usato come ornamento per abiti.

Rinaldo, a buon diritto, riteneva che pubblicizzare la munificenza ducale avrebbe agevolato le unioni matrimoniali architettate con la corte di Francia. Alla modifica dei gioielli era dunque sottesa un'intenzione politica, un espediente che finiva col creare (e divulgare) l'idea di un gusto condiviso – anche in materia di gioie.

Strategie analoghe saranno studiate a Firenze nel 1659 e confermano il significato cerimoniale e politico del gioiello. In vista delle nozze tra Cosimo de' Medici e Marguerite Louise d'Orléans, cugina di primo grado di Luigi XIV, si decise infatti un aggiornamento sistematico dei vecchi gioielli medicei secondo le più aggiornate mode francesi. Le operazioni furono concluse entro l'arrivo della sposa nel 1661 e il granduca Ferdinando II, padre di Cosimo, poté avvalersi delle esperte maestranze locali e di gioiellieri di diversa provenienza. Ora, se questa operazione di restyling rappresentò «un esempio che precorre i termini della questione di almeno mezzo secolo, visto che tali interventi cominciarono a farsi frequenti nel Settecento»¹⁴³, Francesco I d'Este giocò ancor più d'anticipo.

Per tutto il 1653 si lavorò alla collana voluta dal duca e ai galani. Il 2 maggio di quell'anno Manzieri annunciava che per la prima sarebbero occorsi due mesi e mezzo con l'impiego di otto uomini e che i galani sarebbero stati diciotto, smontabili e unibili in una catena, di cui tre dotati di un grande pendente e composti da ben 2900 diamanti, «secondo la moda d'ora più praticata»¹⁴⁴. L'abate mandava anche un disegno della «cattena che fo fabbricare» per ottenere precise indicazioni sulla lunghezza desiderata. La soddisfazione per l'avanzamento di queste prime commissioni spinse la corte a inviare nuove pietre per la realizzazione di preziosi «alla francese». Il 7 giugno si decise infatti di spedire alcuni smeraldi, «piacendo molto le rissolutioni che si sono prese costà sopra li diamanti», e si chiese all'agente un aggiornamento non solo sulla fattura dei gioielli parigini, ma anche sulla quantità e sul modo di indossarli¹⁴⁵. Francesco I voleva alcuni «disegni colorati di dame adornate [...] in occasione di gran parata» che illustrassero «tanto della parte davanti, che di dietro». Nel dispaccio si descrivevano minutamente anche le pietre che potevano essere inviate e si fornivano le dimensioni dei diamanti attraverso un rapido schizzo (fig. 12). Manzieri avrebbe

¹⁴³ VANNESCHI 1999, p. 74. Per il persistere a Firenze dell'influsso francese nel Settecento si veda: BANDERA 1978.

¹⁴⁴ ASMò, AF, b. 114, 2 e 9 maggio 1653. Cfr. *Doc.* II, 6 e 7.

¹⁴⁵ ASMò, AF, b. 121, 7 giugno 1653. Cfr. *Doc.* II, 8. (Anche per le citazioni seguenti).

dovuto illustrarli ai gioiellieri affinché fossero forniti nuovi disegni in cui combinare perle, diamanti e smeraldi.

Il 4 luglio 1653 Manzieri riceveva i disegni dei diamanti e delle perle che avrebbe sottoposto ai gioiellieri per valutare il «modo di accomodarle alla moderna». Allegava al dispaccio il disegno di una cintura che si sarebbe potuta ornare con i galani e con i pezzi della collana e domandava se si volessero pure delle fibbie, da realizzarsi sempre con diamanti¹⁴⁶. Le pietre di cui Manzieri aveva ricevuto gli schizzi da Modena furono trovate bellissime e solleticarono l'interesse del cardinale Mazzarino e della regina, a conferma del loro alto valore di propaganda, e alcune settimane dopo l'abate poteva dire con soddisfazione che avevano «fatto gran strepito» e che erano state lodate specialmente le perle, «trovate delle più belle che si sieno vedute in Francia»¹⁴⁷. A questo successo per l'immagine ducale seguirono scambi di disegni sempre più intensi. All'inizio di agosto Manzieri inviava quello di «una croce, di pendenti et altro, che potrebbe farsi coi diamanti [...] e con le perle» che si univa a quello già inviato di una cintura. La collana del duca, composta di quarant'un pezzi, era in lavorazione e per ultimarla l'abate aveva acquistato sedici diamanti da «Madama di Sceverosa» che sarebbero serviti come «i pezzi maggiori d'essa Cattena»¹⁴⁸. L'abate non nascondeva però le difficoltà nell'acquisto di pietre sul mercato francese, lamentando che «questa sorte di diamanti non sono in tanto disprezzo qui in Parigi, come vien creduto costà, essendo adesso la gran moda di tutte le dame di Corte andarne cariche»¹⁴⁹. Il 5 settembre la collana era pronta e per completarla l'abate era stato costretto a sborsare denaro per nuovi diamanti, in sostituzione di alcuni «sì gialli e mal fatti, che non potevano mai servire senza deturpare il resto del lavoro»¹⁵⁰. I galani, invece, sarebbero stati ultimati per la «festa de' Santi» e Manzieri si scusava per non aver inviato altri disegni a causa dell'indisposizione del maestro orafo¹⁵¹. L'abate aveva anche fatto stimare i gioielli ormai ultimati: la collana valeva quarantamila franchi, mentre i galani almeno trentamila¹⁵².

¹⁴⁶ ASMo, AF, b. 114, 4 luglio 1653. Cfr. *Doc.* II, 9.

¹⁴⁷ ASMo, AF, b. 114, 4 agosto 1653. (Anche per la citazione seguente).

¹⁴⁸ ASMo, AF, b. 114, 13 giugno 1653.

¹⁴⁹ ASMo, AF, b. 114, 20 giugno 1653. Cfr. *Doc.* II, 10.

¹⁵⁰ ASMo, AF, b. 114, 5 settembre 1653.

¹⁵¹ ASMo, AF, b. 114, 19 settembre 1653.

¹⁵² ASMo, AF, b. 114, 11 ottobre 1653. Cfr. *Doc.* II, 11 (anche per le citazioni seguenti).

La corte decise così l'invio a Parigi altri diamanti, consegnati a Manzieri nel mese di ottobre affinché si realizzasse un nuovo «centiglio». Per comporlo l'abate ammetteva che sarebbero occorsi altri duecentotrenta diamanti che da alcuni mesi erano cresciuti «notabilmente di prezzo, perché secondo, che si va rimettendo il paese, e che le raccolte danno di che spendere, si studiano le dame di pararsi». Per accelerarne i tempi di esecuzione l'abate non aveva spedito il disegno del progetto, avendo scelto il modello migliore dopo averne visto diverse «mostre». Malgrado la penuria, si riprometteva di cercare due o tre diamanti «per le piazze di mezo», mentre il resto della montatura sarebbe stato completato a Modena dal gioielliere del duca¹⁵³. La rosa centrale sarebbe stata infatti ultimata con una delle migliori pietre già in possesso di Francesco I. Discorso a parte si faceva per la cintura, di cui si era già valutato uno schizzo. L'abate aveva esaminato dieci «mostre di ricamo d'oro, e d'argento» e nessuna lo aveva soddisfatto. Pertanto ne aveva ordinata un'altra «di cert'altro piccolo travaglio con diamanti minuti» che allegava al dispaccio, ma, consultando i periti, l'ambasciatore annunciava che la spesa sarebbe stata considerevole¹⁵⁴. Alla cintura si sarebbe anche potuta unire una spada di cui Manzieri aveva proposto l'acquisto prima di accorgersi che non era «punto alla moda» e di cui, in ogni caso, avrebbe inviato il disegno.

Ennesima testimonianza dei costanti scambi progettuali si legge in una lettera del 14 novembre 1653, in cui Manzieri si scusava per essere «sfortunato con questi benedetti disegni delle gioie di Vostra Altezza»: quello commissionato, complessivo della cintura e dei galani, era stato trovato gravemente imperfetto e aveva preferito non inviarlo¹⁵⁵. Ancora il 16 gennaio dell'anno successivo (il 1654) Manzieri riceveva altri disegni «dei diamanti a goccia» e assicurava di aver già ordinato un progetto per dei pendenti¹⁵⁶. Dalla lettera si apprende che il disegno della cintura non aveva incontrato il gusto del duca e che una seconda spada, il cui disegno era «dei più moderni», non era più disponibile.

Manzieri custodì i gioielli ultimati – la collana di quarantuno pezzi, i galani e il centiglio – fino alla prima occasione sicura con cui farli recapitare a Modena e questo avvenne solamente il 16 febbraio del '54, quando furono consegnati a tal «signor

¹⁵³ ASMò, AF, b. 114, 17 ottobre 1653. Cfr. *Doc.* II, 12 (anche per le citazioni seguenti).

¹⁵⁴ ASMò, AF, b. 114, 31 ottobre 1653 (anche per le citazioni seguenti).

¹⁵⁵ ASMò, AF, b. 114, 14 novembre 1653. Cfr. *Doc.* II, 13.

¹⁵⁶ ASMò, AF, b. 115, 16 gennaio 1654.

Muti»¹⁵⁷. Restavano in lavorazione solamente i pendenti – ultima commissione di Francesco I da donare alla futura sposa di Alfonso IV – per i quali l’abate aveva fatto realizzare una mostra che inviava a Modena, un saggio eseguito con cristalli tagliati a simulare i diamanti in attesa dell’approvazione ducale¹⁵⁸. Altri pendenti furono richiesti sul finire del 1654, quando l’abate inviava un nuovo disegno con diverse soluzioni che avrebbero permesso di valorizzare i diamanti, visibili da ogni parte perché montati secondo la moda che «è adesso di farli a giorno, come dicono in Francia»¹⁵⁹.

Le lettere dell’abate e le minute estensi attestano dunque la necessità del duca di acquistare gioie presso i gioiellieri parigini o di aggiornarli alla moda francese. Del traffico costante di progetti per nuovi preziosi che circolarono lungo l’asse Parigi-Modena restano alcune tracce. Un progetto di croce, sempre conservato presso l’Archivio di Stato di Modena (fig. 13), presenta l’indicazione del peso delle pietre necessarie alla realizzazione e potrebbe ben risalire all’estate del ’53, quando Manzieri inviava al duca «altri pochi disegni d’una croce et altro, che potrebbe farsi» con diamanti e perle. Una seconda croce è menzionata nell’ottobre del 1653, quando l’abate informava che in breve avrebbe avuto «un disegno di qualche pezzo considerabile, che potrebbe accomodarsi con la croce»¹⁶⁰. A Modena da diversi mesi erano stati richiesti disegni con «forniture di smeraldi tanto a farle di smeraldi soli, come di misti con perle»¹⁶¹ e la croce di smeraldi e perle rinvenuta tra le carte estensi (fig. 14), sensazionale per la qualità e la dimensione delle pietre, potrebbe corrispondere agli schizzi procurati dall’ambasciatore¹⁶². Il progetto, che includeva anche pendenti a goccia, presenta due soluzioni nella parte superiore, secondo una concezione compatibile con la moda dell’epoca e attestata dal gioiello che Laura Martinozzi indossa nel già citato ritratto di Suttermans datato al 1659 (fig. 15). Il disegno potrebbe infatti essere stato preliminare alla croce in smeraldi che nel dipinto pende da una rosa centrale, con tre perle a goccia in sostituzione degli smeraldi

¹⁵⁷ ASMo, AF, b. 115, 16 febbraio 1654.

¹⁵⁸ ASMo, AF, b. 115, 29 aprile 1654.

¹⁵⁹ ASMo, AF, b. 115, 30 ottobre e 5 novembre 1654. Cfr. *Doc.* II, 14.

¹⁶⁰ ASMo, AF, b. 114, 31 ottobre 1653.

¹⁶¹ ASMo, AF, b. 121, 22 marzo 1653.

¹⁶² ASMo, *Mappario Estense, Stampe e disegni*, n. 69/3.

originariamente previsti. Nel disegno anche la lavorazione dei brillants è del tutto conforme a quella usata in Francia alla metà del Seicento. In linea con le scelte formali dei gioiellieri francesi attivi tra il XVII e l'inizio del XVIII secolo, nel foglio si assecondano infatti il taglio «en rose», ovvero quello sfaccettato reso attraverso un tratteggio incrociato, e quello «en table», risultato di una piramide tronca e il cui esito grafico è una pietra dalla superficie piatta¹⁶³. Oltre alla croce, anche i pendenti indossati da Laura Martinuzzi nella tela di Suttermans (fig. 16) sono compatibili con la moda francese dell'epoca e risultano perfettamente corrispondenti a quelli ideati nella seconda metà del Seicento da Thomas Lejuge, orefice parigino nato nel 1648 e autore di diverse raccolte di stampe con modelli per l'oreficeria (fig. 17)¹⁶⁴. Un confronto con i due pendenti riprodotti (in alto) nella tavola 3 del recueil intitolato *Livre de diverses pieces d'orfeverie desines par T. Le Juge* conferma la discendenza degli orecchini di Laura dai gioielli ideati dall'orefice. Il *Livre* raccoglie soluzioni per galani, spille, collane, pendenti e bracciali che dimostrano come Lejuge padroneggiasse perfettamente «le vocabulaire ornamental de son temps»¹⁶⁵. Nella planche 1, al di sopra del titolo (fig. 18), compaiono due varianti per galani o spille che sembrano ritornare in un altro disegno estense (fig. 19), dove la priorità accordata alla pietra, circondata da volute e motivi floreali, attesta l'adesione agli stilemi di questa stagione del gioiello. Lo stesso può dirsi per un altro progetto di alamaro (fig. 20), in cui sono riportate nuovamente le dimensioni delle pietre da impiegare, che sembra non differire, per forma e concezione, dalla spilla al centro della planche 2 del recueil (fig. 21).

Anche durante il governo di Alfonso IV non mancarono commissioni di gioielli. Il 27 gennaio del 1661 Manzieri scriveva al duca che si stava già lavorando intorno alle

¹⁶³ Ringrazio sentitamente Michelle Bimbenet-Privat, conservateur del Département des Objets d'Arts del Louvre e responsabile per la collezione del XVII e XVIII secolo, per queste illuminanti osservazioni e per il suo parere sui disegni rintracciati. Concordemente al parere poi espresso dal dott. Fernando Filipponi, anch'esso specialista degli objets d'art, la studiosa ha confermato che i progetti, di ottima qualità e relativi ad opere di prestigio piuttosto costose, sono riconducibili alla *bijouterie* francese compresa tra la seconda metà del Seicento e dell'inizio del secolo successivo. Michelle Bimbenet-Privat ha inoltre riscontrato analogie tra i disegni estensi ed i fogli di un carnet inedito risalente stesso periodo, attribuibili a un orefice francese operante a Roma e che sarà oggetto di una sua prossima pubblicazione.

¹⁶⁴ Per quest'orefice si rinvia a BIMBENET-PRIVAT 2010.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 423.

gioie secondo i disegni ricevuti¹⁶⁶. Nel febbraio l'abate, rinunciando all'invio di altri disegni, aveva incaricato i maestri di realizzare i preziosi osservando «la moda, et uso corrente»¹⁶⁷. Dalla lettera si deduce che il duca aveva spedito a Parigi dei vecchi pendenti e ne chiedeva una modifica secondo l'uso francese. Una volta smontati i diamanti, l'abate aveva deciso di realizzare due paia di nuovi pendenti invece di uno: sarebbero stati più piccoli e «alla moderna», e «saranno assai ricchi, e dei più belli che si veghino qui». Sarebbero avanzati forse cinque o sei diamanti che Manzieri consigliava di impiegare per la «meza catena che si fa per la Signora Duchessa Serenissima» composta di venti rose. Questa «meza collana» era stata realizzata con dei vecchi pendenti di Laura e i pezzi di cui era composta si sarebbero potuti unire agli smeraldi che sarebbero stati legati «in una gran catena divisibile parimenti in molti pezzi, con le gocce tramezo aggiustate con diamanti piccoli». Quest'ultima catena, a sua volta, era stata assemblata con gli smeraldi tolti a una collana che l'abate aveva ricevuto dalla Martinozzi e le cui pietre sarebbero state segnate con una cifra per distinguerle da quelle aggiunte segnate con un giglio.

Manzieri aveva ricevuto anche dei rubini e informava che non si sarebbe potuto realizzare altro che un braccialetto. Queste commissioni sarebbero state completate in poco tempo e l'abate sperava che tutto sarebbe stato concluso entro Pasqua. In realtà il 1 aprile del 1661 i lavori erano ancora in corso poiché «v'è sempre qualche piccola aggiunta, o mutazione da fare», in particolare l'acquisto di piccoli diamanti per l'«ornamento de' smeraldi»¹⁶⁸.

Il carteggio certifica dunque l'assiduità con cui l'abate frequentò gli atelier dei gioiellieri parigini e il forte interesse estense per i bijoux in uso nel regno di Francia. Non era sfuggito infatti a Francesco I che l'invio costante di disegni e pietre preziose avrebbe permesso di pubblicizzare la *grandeur* della sua corte proprio nel momento in cui ambiva a concludere unioni matrimoniali con Luigi XIV e con le nipoti di Mazzarino. Se i gioielli commissionati da Alfonso nel 1661 riflettono ormai il monopolio del gusto e dell'etichetta di corte che il Re Sole impose all'Europa intera

¹⁶⁶ ASMo, AF, b. 120, 27 gennaio 1661.

¹⁶⁷ ASMo, AF, b. 120, 12 febbraio 1661. Cfr. *Doc.* II, 12 (anche per le citazioni seguenti).

¹⁶⁸ ASMo, AF, b. 120, 1 aprile 1661.

alla morte di Mazzarino, è invece sorprendente che già negli anni '50 del Seicento Francesco I rincorresse la moda francese all'ultimo grido nel campo delle pietre preziose. Il duca, per questioni di convenienza politica e (specialmente) per un gusto personale, impreziosì la propria immagine adeguandola strategicamente all'uso francese, facendo di Modena una delle prime corti in Italia in linea con quel gusto.

La moda e i tessuti

I miglioramenti tecnici delle manifatture tessili avevano permesso, all'inizio del Seicento, un'accelerazione dei tempi di produzione, una riduzione dei costi e un aumento quantitativo e qualitativo delle stoffe immesse sul mercato¹⁶⁹. Nuovi disegni e nuove forme, tanto dei tessuti quanto degli abiti, contribuirono alla fioritura commerciale dell'idea di novità, concetto che andò sempre più legandosi a una nuova accezione del termine «moda», che aveva fatto irruzione, nei primi decenni del secolo, nei trattati, nelle operette morali, nella satira, nelle composizioni teatrali e nei balletti¹⁷⁰. La prima opera italiana in cui comparve il termine «moda» risale al 1648, anno in cui l'abate agostiniano Agostino Lampugnani diede alle stampe, rigorosamente sotto pseudonimo, il trattato *Della carrozza da Nolo overo Del vestire e usanze alla Moda*¹⁷¹ in cui il Seicento si definiva come il secolo di quelle usanze che «oggi si appellano alla Moda»¹⁷². L'opera si collocava nel solco della trattatistica che in Francia vide la pubblicazione, nel 1642, de *La Mode* di Grenaille e della *Contre-Mode* dell'amico Fitelieu, in cui si affermava l'universalità della moda, considerata come tratto distintivo del secolo¹⁷³. Il suo potere era apparso con evidenza già all'inizio del regno trentennale di Luigi XIII, quando trovò la sua prima personificazione come dea che tiranneggiava proprio sul popolo francese nel *Discours nouveau sur la mode* del 1613¹⁷⁴. Le leggi suntuarie con cui la monarchia tentò di dare un freno all'ostentazione

¹⁶⁹ ORSI LANDINI 1999, p. 17.

¹⁷⁰ COLOMBO 2010, p. 8-12.

¹⁷¹ La prima edizione fu pubblicata a Bologna nel 1648. *Ibidem*, p. 16, nota 10.

¹⁷² Cit. in *Ibidem*, p. 9.

¹⁷³ GODARD DE DONVILLE 1978, p. 10.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 19.

del lusso contribuirono all'evoluzione e all'autonomia della moda francese, stimolando l'invenzione e l'abilità degli artigiani che cercarono di aggirarle¹⁷⁵.

Nelle carte estensi, l'insistente ricorrenza del termine «moda» certifica come questa parola fosse entrata nel vocabolario del ducato già alcuni anni prima del trattatello mondano dell'abate Lampugnani. Nella spedizione parigina del 1646, quella in cui si negoziò la Protezione di Francia per il cardinal Rinaldo, Mario Calcagnini dovette occuparsi di questioni apparentemente più frivole, ovvero informare il duca proprio sulla moda del momento. Il 5 maggio 1646 scriveva a Francesco I che «la moda è la medesima di costà e che'l suo sarto vesti così bene come si faccia qui»¹⁷⁶. I registri dei mandati camerati attestano la presenza di sarti francesi alla corte estense fin dal 1637¹⁷⁷ responsabili degli abiti con cui il duca, come si è visto, volle farsi ritrarre nella tela di Nicolas Rénier del 1638 (*Introduzione*, fig. 5). Dalle parole di Calcagnini si apprende che, quasi dieci anni dopo, i sarti al servizio degli Este erano ancora al passo con la moda *parisienne*. Per i costumi femminili l'agente ammetteva di non «conoscere differenza, o pochissima», mentre elencava dettagliatamente le poche variazioni degli abiti maschili: i giubbotti erano diventati più corti, i cappelli più «aguzzi», le zazzere (ovvero le capigliature) si portavano lunghe, si usavano ancora pizzi e galani, le scarpe erano quasi sempre stivali con speroni e tacchi «altissimi». Per chiarire meglio la fattura degli abiti, Calcagnini assicurava che al suo rientro avrebbe portato delle «fantoccie», ovvero dei modellini, e «forse una veste intiera se avvanzeranno quattrini». Richiesta analoga fu avanzata all'ambasciatore Scipione Cimicelli che nel 1650 tranquillizzava il duca scrivendo che dall'anno precedente la moda non era per nulla cambiata e che, comunque, ne avrebbe fatto fare uno schizzo per Sua Altezza¹⁷⁸. Lo schizzo non arrivò a Modena e la corte ne fece richiesta a più riprese, assillata dal bisogno di conoscere «come portino adesso la zazzera e se ci habbiano i berri» (ovvero

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 212.

¹⁷⁶ ASMò, AF, b. 106, 5 maggio 1646. Cfr. *Doc.* III, 1 (anche per la citazione seguente).

¹⁷⁷ In ASMò, *Camera Ducale, Mandati in volume*, n. 99 (1637) compaiono con frequenza i mandati di pagamento in favore di sarti francesi. Ecco alcuni esempi: 3 aprile: «Ad Andrea Gabrial sartore francese lire 251 per diverse fatture fatte per servizio di Sua Altezza da 12 dicembre 1636 a 25 marzo 1637»; «Ad Andrea Cabriel sartore francese lire 450 baiocchi 15 sono l'amontare braccia 285 pizi di setta neri»; il 6 aprile: «Al m. Andrea Cabrielle sartore lire 343 baiocchi 6 per diversi vestiti fatti [...] per la morte dell'Imperatore et quelli di seta nera il tutto per servizio di Sua Altezza Serenissima»; il 18 aprile: «A Francesco D'Era sarto francese lire 78»; il 2 giugno: «A Nicolò Brancur lire 118. 15 sono per il vestimento dell'estate che S. A. le fa dare per suo ordinario».

¹⁷⁸ ASMò, AF, b. 110, 4 febbraio 1650.

la barba)¹⁷⁹. Quando Cimicelli fu sostituito dall'abate Manzieri, la corte non si accontentò di informazioni, ma attraverso il suo residente pretese un costante invio di abiti confezionati dai couturiers parigini. L'abate aveva subito ricevuto una nota per «far fare alcuni vestiti, e livree per Sua Altezza» insieme alle istruzioni con cui nel 1649 era partito per la Francia¹⁸⁰. L'accettazione della moda francese in terra estense andava, chiaramente, di pari passo al graduale indebolimento del peso politico e culturale della Spagna. Come è noto, i contraccolpi tra le due potenze egemoni passarono anche attraverso la moda e con la pace di Westfalia, che nel 1648 pose fine alla Guerra dei Trenta Anni, gli stati italiani passarono inesorabilmente sotto l'influenza della Francia di Luigi XIV anche in campo tessile¹⁸¹. Il carteggio del nostro ambasciatore è ricchissimo di richieste di abiti che confermano come il duca avesse adottato ininterrottamente il sistema vestimentario francese. Ancora una volta – come già si è constatato per i gioielli – Francesco I si distinse nel panorama delle corti italiane per la precocità della scelta. Sarà infatti solamente nella seconda metà del secolo – più precisamente a partire dagli anni '60 e '70 del Seicento – che l'influenza francese si affermerà nelle altre città italiane, specialmente nel campo della moda femminile. Nella Firenze medicea, ad esempio, la sudditanza alla moda francese si instaurò con l'arrivo alla corte granducale di Marguerite Louise d'Orléans nel 1661 e a questo proposito un anonimo fiorentino scriveva:

Parve che la corte cominciasse a prendere una nuova aria su l'aspettativa della Gran Principessa, ammettendo molti dei modi francesi, e allontanandosi quel tanto sussiego spagnolo che era, da molti e molti anni, quasi passato per successione dei climi nostri, mentre molti francesi furono introdotti dalla di lei servitù in Palazzo... onde la città non poco gradiva il lor tratto e con molta facilità adattavasi alla lor moda, più tosto libertina che renitente¹⁸².

¹⁷⁹ ASMò, AF, b. 110, 2 aprile 1650. Lo schizzo di un modello conforme alla moda francese fu richiesto ancora il 21 maggio e si specificava che fosse almeno «dal petto in su».

¹⁸⁰ ASMò, AF, b. 111.

¹⁸¹ BINAGHI OLIVARI 1977, pp. 12-13.

¹⁸² Citazione tratta dal manoscritto *Vita di Cosimo III* dell'Archivio di Stato di Firenze (Miscellanea Medicea 458) e citato da BUTAZZI 2003, p. 43 e nota 18.

Anche l'aristocrazia genovese iniziò ad acquistare a Parigi, o nella più vicina Lione, abiti e merci di lusso solamente a partire dalla seconda metà del XVII secolo¹⁸³. Genova, insieme a Milano, Parma e Venezia furono le città in cui gli stilemi della moda spagnoleggiante, specie del rigido guardinfante, rimasero tenacemente in vita per lungo tempo¹⁸⁴. Diverso fu il caso del Piemonte, più prossimo geograficamente alla Francia e più strettamente legato alla sua politica. Non diversamente dalle principali corti europee, anche i Savoia edificarono la loro sovranità attraverso accorte pratiche matrimoniali, simboli tangibili di alleanze e occasioni per l'innesto di nuovi cerimoniali e nuove formule di ritualità che, inevitabilmente, passavano anche dal costume. Dopo l'unione di Carlo Emanuele I con Caterina d'Asburgo, celebrata a Saragozza nel 1585, fu il matrimonio parigino tra Vittorio Amedeo I e Cristina di Borbone nel 1619 a decretare un avvicinamento decisivo agli usi di Francia. Come evidenziato da Paola Bianchi, gli ambasciatori torinesi, in previsione dell'arrivo del duca a Parigi, non mancarono di ragguagliare la corte sui dettagli del costume, «essenziali alle strategie dell'apparenza quanto il rispetto delle alchimie politiche», riferendo che le dame di corte, dopo aver visto Vittorio Amedeo ritratto con i capelli corti, si auguravano che potesse adeguarli alla moda francese facendoli «venir lunghi assai»¹⁸⁵. La moda parigina era però in costante evoluzione e questo giustifica la costante apprensione di Francesco I per le sue variazioni, ancor prima che il suo ambasciatore potesse intavolare accordi matrimoniali con la nobiltà parigina.

Il 13 dicembre 1650 Manzieri spediva in due forzieri i primi abiti (quelli di cui era stato incaricato già a Modena) e attendeva all'acquisto di «dodici camicie della più bella tela d'Olanda, sei collari con merletti grandi de' più belli d'Anversa con loro manicini compagni, e sei altri schietti» che partirono alla volta di Modena il 27 gennaio del 1651¹⁸⁶. La corte contestò le spese eccessive per la «biancheria» e Manzieri si giustificò dicendo di essere stato ingannato sul prezzo poiché «ne' presenti torbidi della Francia viene alterato il prezzo d'ogni cosa, ed è poi questi un paese privo di gente da

¹⁸³ PERRIN 2003.

¹⁸⁴ CHIESA 1973, p. 107.

¹⁸⁵ Paola BIANCHI, *Politica matrimoniale e rituali fra Cinque e Settecento*, in BIANCHI, MERLOTTI 2010, p. 51.

¹⁸⁶ ASMò, AF, b. 111, 13 dicembre 1650; 27 gennaio 1651.

fidarsene»¹⁸⁷. Gli si ordinarono poi altri cinque abiti e Manzieri, anche in questo caso, scontò la sua imperizia poiché i tempi nell'eseguire il comando ducale furono per la corte troppo dilatati. Le vesti erano necessarie per la fine di agosto altrimenti «tutto sarebbe gettato in un pozzo, e non sarebbe occorso mandarli»¹⁸⁸. I cinque abiti furono instradati a Lione il 16 giugno insieme alle «guarniture assortite», altre dodici camicie, «calzette di tela con cannoni alla moda, stivaletti, e scarpe, maschere, centure», con la rassicurazione che era tutto «qual più alla moda che s'è saputo farli»¹⁸⁹.

Altri tre abiti «che vuole Vostra Altezza per l'inverno prossimo» e vesti per la principessa estensi furono ordinati nell'estate del 1651¹⁹⁰. Il 14 agosto di quell'anno Manzieri spediva un forziere con alcune vesti: una per la duchessa di Guastalla, una per Anna Beatrice, una per Isabella e un abito nero da parata per il duca¹⁹¹. Mancavano ancora due abiti per Francesco I e la colpa era dei ricamatori, impiegati per la parata che avrebbe celebrato la maggiore età di Luigi XIV¹⁹². Il 6 ottobre le vesti furono incamminate a Modena dentro un forziere che conteneva, oltre a un abito da parata riccamente ricamato e un abito da caccia, anche tre cappelli di castoro, uno dei quali «da campagna» e resistente all'acqua realizzato in «certa materia nuovamente inventata»¹⁹³.

La cassa giunse felicemente a Modena, ma Manzieri fu rimproverato per non aver provveduto alle calzette di seta che avrebbero dovuto completare gli abiti. Si incaricava poi l'ambasciatore di procurare una cintura che fosse a proposito per l'abito da caccia, poiché Sua Altezza ne era sguarnita¹⁹⁴. L'abate aveva ormai maturato una discreta dimestichezza con tessuti e mode da osservare. Dopo aver spedito una veste nera ricamata, contestava la richiesta del duca di galani con cui ornarla poiché «non ci vanno certamente e sarebbe sconcerto ornar di gallani una Veste nera ricamata com'è cotesta secondo le mode, e regole di qua alle quali credei di dover conformarmi»¹⁹⁵.

¹⁸⁷ ASMo, AF, b. 111, 7 aprile 1651.

¹⁸⁸ ASMo, AF, b. 121, 22 luglio 1651.

¹⁸⁹ ASMo, AF, b. 111, 16 giugno 1651.

¹⁹⁰ ASMo, AF, b. 112, 28 luglio e 4 agosto 1651.

¹⁹¹ ASMo, AF, b. 112, 14 agosto 1651. Cfr. *Doc.* III, 2.

¹⁹² ASMo, AF, b. 112, 1 settembre 1651.

¹⁹³ ASMo, AF, b. 112, 6 ottobre 1651. Cfr. *Doc.* III, 3.

¹⁹⁴ ASMo, AF, b. 121, 2 dicembre 1651. Cfr. *Doc.* III, 4.

¹⁹⁵ ASMo, AF, b. 113, 12 aprile 1652.

L'abate ebbe senz'altro un bel da fare: oltre alle ore di anticamera, agli spostamenti per inseguire i membri della corte e per riscuotere i crediti che il cardinal Rinaldo vantava sull'abbazia di Courgenay¹⁹⁶, divenne un habitué degli *ateliers* parigini da cui non acquistò solo abiti per le principesse estensi – richiesti a più riprese¹⁹⁷ – ma anche diverse maschere. Queste erano in velluto, «perché non se ne fanno qui di altra robba» e in estate se ne cambiava la fodera, «secondo che portano le Principesse e dame qui della Corte»¹⁹⁸.

L'abate non fu solo ambasciatore e diplomatico, ma un vero e proprio faccendiere. In verità questa fu la sorte di diversi ambasciatori estensi – ed eloquente è il caso di Francesco Gualenghi, che da Roma forniva guanti profumati di tutte le essenze¹⁹⁹ – ma Manzieri fu senza dubbio sottoposto a un ritmo e una richiesta di acquisti decisamente non ordinari. Le carte ci restituiscono, oltre alla frequentazione di sarti e gioiellieri, anche i colloqui intrattenuti nelle *boutiques* dei parrucchieri. Il 17 ottobre del 1653 inviava a Modena una scatola con le «perucche comandate da Vostra Altezza», realizzate «dal primo uomo qui della professione»²⁰⁰. L'abate riteneva non sufficientemente scura quella per il duca e troppo chiara quella per il duca di Guastalla, ma il «Peruchiero» aveva assicurato «che [una volta] caduta, che sarà la polvere, che v'è sopra, riusciranno tutte secondo l'ordine, che ho havuto». L'abate chiedeva per gli ordini successivi campioni dei capelli per assicurare una perfetta corrispondenza. Altre quattro parrucche partirono da Parigi sul finire del 1653 insieme a «due robbe di Camera d'una moda capitata nuovamente in Francia e curiosissima, essendo d'una leggierezza incredibile e niente meno calda quanto può dirsi»²⁰¹. Le nuove parrucche erano state ordinate più folte delle prime e Manzieri specificava che «circa la

¹⁹⁶ Manzieri fu ciclicamente a Courgenay – non distante da Troyes, città natale di Jean Boulanger – per riscuotere i crediti del principe cardinale. L'abate riferisce che la città «non è distante di qua più d'una buona giornata, in modo, che dentro una settimana posso andare far quanto devo, e ricondurmi a Parigi». Diverse furono le «difficoltà del riscuotere particolarmente in Sciampagna, ove tutto viene perduto dalle genti di guerra» (ASMo, AF, b. 111, 9 giugno 1651).

¹⁹⁷ ASMo, AF, b. 113, 24 maggio 1652. Cfr. *Doc.* III, 5. Si veda anche il dispaccio del 20 giugno del 1653 (*Ibidem*, b. 114) in cui Manzieri elenca quattro abiti per le principesse Isabella e Anna Beatrice (due nere e due «di colore») e altri quattro per il duca e i principi «con dodici collari a pizzi, e manicini compagni» e attende le misure per procedere alla loro realizzazione.

¹⁹⁸ ASMo, AF, b. 114, 20 giugno 1653. Cfr. *Doc.* III, 6.

¹⁹⁹ Sull'ambasciatore si veda Sonia CAVICCHIOLI, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 53-57.

²⁰⁰ ASMo, AF, b. 114, 17 ottobre 1653. Cfr. *Doc.* III, 7.

²⁰¹ ASMo, AF, b. 114, 19 dicembre 1653 (anche per le citazioni seguenti).

lunghezza è d'avvertirsi, che v'è dalla parte di dietro un piccolo cordone, col quale possono, e restringersi ed allargarsi». Per meglio illustrare la loro nuova fattura, una parrucca sarebbe stata spedita «accomodata in una testa», con l'ennesima garanzia che sarebbero state alla moda.

Sul finire del 1654, quando le clausole del matrimonio tra Alfonso IV e Laura Martinozzi erano ancora lontane dall'essere concordate, Francesco I si preoccupò della veste che Laura Martinozzi avrebbe indossato al matrimonio e Manzieri riferiva che il colore preferito dalla nipote di Mazzarino era l'incarnato²⁰². Alcuni mesi dopo l'ambasciatore spiegava alla corte di aver commissionato altre vesti, ma non quelle «della sposa a quali non ho sin hora messo mano anche perché ho saputo di certo che l'uso qui non è di donare vesti poiché se ne fanno quantità prima di maritarsi a gusto loro e mi disse il signor Cardinale medesimo che la provvedebbe di tutto per un pezzo»²⁰³. Che lo sposo provvedesse alle vesti della futura moglie era anzi considerato offensivo e per questo l'abate si era limitato ad ordinare quelle per i membri di casa d'Este che sarebbero partite da Parigi in pochissimo tempo. Mancavano solamente le «misure delle lunghezze della parte davanti e di dietro delle vesti di tutte coteste Signore Principesse e della Serenissima Medesima perché lo sartore loro le scordò» e l'ambasciatore le chiedeva per farle quanto prima «increspare e finire»²⁰⁴.

Con l'arrivo a Modena il 16 luglio del 1655 di Laura Marinozzi e del suo corteo, la moda francese dilagò irreversibilmente nella capitale del ducato e le richieste a Manzieri si intensificarono. Il 13 agosto, infatti, l'abate annunciava l'invio di alcune vesti i cui colori dovevano essere «di fuoco, di rosa e d'incarnato» per la principessa Anna Beatrice. L'ambasciatore consigliava di differenziare le tinte e assecondava il duca nell'idea di compiere un viaggio in Francia dove avrebbe potuto ottenere soddisfazioni sfruttando «la congiuntura del favore e del credito del signor Cardinale, e se con Vostra Altezza venisse anche il signor Principe non sarebbe forse male»²⁰⁵. La preparazione della visita ufficiale a Parigi, che il duca compì alla fine del 1655, fu occasione per acquistare cospicue quantità di vesti fatte confezionare per l'occasione

²⁰² ASMò, *AF*, b. 115, 20 novembre 1654. Documento trascritto anche in GRANDI 1907, p. 19.

²⁰³ ASMò, *AF*, b. 116, 28 gennaio 1655.

²⁰⁴ ASMò, *AF*, b. 116, 7 aprile 1655. Allegata alla lettera del 20 aprile vi è la «Nota degl' Abiti, Vestiti, et altre robbe incaminate da Parigi» (trascritta in GRANDI 1907, p. 39-41). Dal documento si apprende che gli abiti erano stati richiesti per tutti i membri della famiglia di Francesco I.

²⁰⁵ ASMò, *AF*, b. 116, 13 agosto 1655.

da sarti francesi. Il 10 settembre l'abate inviava quelle precedentemente richieste e qualche giorno dopo altre «due di pizzo d'argento» per la duchessa di Guastalla guarnite di tutti gli accessori, una terza di «broccato d'oro, et d'argento» per la principessa Anna Beatrice, un abito per il duca di Guastalla – composto di calzette di panno d'Olanda «finissimo tutte coperte di gran pizzo d'oro, et argento in un giuppone di pelli d'odori alla moda di qua» - e altri quattro²⁰⁶. Il 9 novembre Manzieri stava «travagliando incessantemente a far quella parte della famiglia, che può bisognare al signor Duca, et a disporre le livree, et altre cose necessarie a Sua Altezza»²⁰⁷. Il duca avrebbe trovato pronto al suo arrivo un abito nero insieme a una nuova parrucca, mentre erano sorte alcune difficoltà nel provvedere alle livree degli staffieri e dei paggi del conte Ercolani e del conte Rangoni al seguito del duca e di cui Manzieri ignorava colori e misure²⁰⁸. Tra le commissioni figuravano anche alcuni abiti di campagna per Sua Altezza, riusciti più pesanti del previsto perché carichi di ricamo e di ornamenti. Le spese maggiori furono però sostenute a Torino, prima tappa del viaggio di Francesco I verso Parigi. Diverse note di pagamento al tesoriere Giovanni Agostino Gazzoli (o «Gazzuoli»), certificano che nella città sabauda si acquistò tutto il necessario: abiti, calzettoni e stivali per il duca, per gli staffieri e i paggi, poi stendardi, coperte, gioielli e preziosi con cui omaggiare i membri della corte francese²⁰⁹. Il duca non badò a spese e ogni dettaglio tessile fu curato nel rispetto scrupoloso della moda francese del momento²¹⁰. Gli stendardi, ad esempio, erano stati commissionati di forma quadrata, di satin blu foderato di «ormesino» bianco, con frange blu e argento «all'intorno dell'aquila» cui si aggiungevano «giglii et corona di broccato di oro», il tutto ombreggiato di seta scura. Sull'altro lato non vi era alcun ricamo, «perché a suo tempo vi si farà fare qualche divisa o impresa con pittura e argento». Tra le spese maggiori figurano un diamante da cinquecento luigi d'oro acquistato nel dicembre del 1655, un anello dal costo di «trecento vinti luigi d'oro per prezzo di un diamante in

²⁰⁶ ASMo, AF, b. 116, 24 settembre 1655. Cfr. *Doc.* III, 8.

²⁰⁷ ASMo, AF, b. 116, 9 novembre 1655.

²⁰⁸ ASMo, AF, b. 116, 21 e 30 novembre 1655.

²⁰⁹ ASMo, *Camera Ducale, Ufficio del mese*, b. 14, fasc.: «Conto delle spese fatte dal Serenissimo Signor Duca Francesco I nel viaggio di Parigi e conti del Gazzuoli Tesoriere in Torino». A questo fascicolo si rinvia anche per le citazioni seguenti.

²¹⁰ A questo proposito appare indicativa una lettera senza data (*Ibidem*) in cui si davano istruzioni per un «giustacorp d'un colore alla moda» da guarnirsi con «dentelle il più alla moda, e bisarro che si possa». Cfr. *Doc.* III, 9.

tavola di grani viniuno [*sic.*], circa, ligato in anello smaltato di bleu» acquistato dal conte Turinetti, e «due mostre d'orologio d'oro smaltato. Cioè una ala persiana l'altro smaltato di figure» acquistate sempre a Torino per «la somma di doppie trenta sei Italia».

Il soggiorno parigino di Francesco I è stato ignorato dalla storiografia estense al punto che non se ne conoscono neppure gli esatti termini cronologici²¹¹. Eppure quella visita, politicamente cruciale per rin vigorire l'alleanza ducale alla Corona di Francia, risulta ben documentata nelle pagine della *Gazette*, che non mancò di darne risonanza. Quasi un 'journal du voyage' di Francesco I a Parigi, la *Gazette* riporta giorno per giorno le cerimonie, gli spettacoli e tutta la pompa dispiegata per intrattenere e riverire il duca²¹². La corte estense riceveva regolarmente – almeno dal 1646 – le uscite di quel periodico, fondato nel 1631, e gli Este vi avevano già trovato menzione²¹³. Senza dubbio fu poco lusinghiero il commento pubblicato a proposito del disastroso assedio di Pavia (1655), quando a Fontainebleau giunse la notizia che il duca di Modena e Tommaso di Savoia avevano ceduto «vigliaccamente» la piazza al nemico²¹⁴. La vicenda non era sfuggita all'abate Manzieri che l'8 ottobre del '55 si diceva scandalizzato della «maniera di scriversi delle Gazette di Parigi di cotesti affari, et delle persone et operationi di Vostra Altezza, et del suddetto principe Tomaso»²¹⁵. L'ambasciatore aveva richiesto scuse ufficiali e aveva garantito al duca che il suo nome non sarebbe stato mai più associato al fallimento militare sul pavese, «impresa la quale si sa dal mondo tutto esser stata voluta da altri più che da lei». Francesco, che era stato anche colpito alla spalla sinistra da un colpo di falconetto, aveva addossato ogni responsabilità al compagno di

²¹¹ Per SIMEONI (1921, p. 188), che si concentrò esclusivamente sulle vicende strettamente militari, Francesco I fu a Parigi «nel gennaio del 1656». Alice JARRARD (2003, pp. 188-190) ha analizzato le rappresentazioni teatrali e i balletti messi in scena durante la permanenza del duca confrontandoli con la tradizione cavalleresca estense.

²¹² In ragione dell'importanza che il soggiorno parigino ha rivestito nell'ottica di questo studio, sono state riportate in Appendice le pagine della *Gazette* consacrate al duca, cui si rimanda per ogni riferimento. Cfr. *Doc. IV*.

²¹³ Il duca Francesco riceveva la *Gazette* attraverso il maestro di posta a Lione, Monsieur Du Lieu (ASMo, AF, b. 103). Per la *Gazette*, primo periodico di Francia, si rinvia agli studi fondamentali di Stéphane HAFFEMAYER (2005 con bibliografia precedente). Non è questa la sede, ma certo sarebbe interessante comprendere come fu presentata l'immagine del ducato estense nelle pagine della *Gazette*.

²¹⁴ *Gazette*, n. 134, in data 30 settembre 1655.

²¹⁵ ASMo, AF, b. 116, 8 ottobre 1655.

sventura, che nel frattempo era moribondo a Torino²¹⁶. L'abate Manzieri, già nominato nelle pagine della *Gazette* in occasione delle nozze di Laura Martinozzi e Alfonso d'Este, fu nuovamente ricordato il 18 dicembre del 1655 quando aveva ottenuto la notizia che il duca, suo signore, era partito da Rivoli per recarsi a Parigi. Dopo alcuni giorni a Lione e diverse tappe intermedie, il duca giunse nella capitale del regno il 27 dicembre. Francesco d'Este fu ricevuto al Bois de Vincennes e subito condotto in carrozza al Louvre, dove fu accolto dalla regina, prima di essere alloggiato nell'appartamento del Cardinale. Le pagine della *Gazette* riferiscono con precisione tutti gli spettacoli carnevaleschi organizzati a Parigi, di cui il duca fu spettatore. Il 5 gennaio ebbe luogo nell'appartamento della regina un «petit Balet» improvvisato sul momento e vi presero parte anche gli attori assoldati per il «grand Balet» che, per volere di Luigi XIV, si sarebbe allestito da lì a pochi giorni. Si trattava del «Balet de Psyché, ou de la puissance de l'Amour», composto di ventiquattro entrate che fu danzato nel teatro del Louvre il 17 gennaio²¹⁷. Nei giorni precedenti non erano mancate commedie francesi sempre inscenate nella camera della regina. Francesco I, stando alla *Gazette*, nel visitare l'appartamento della regina fu colpito in particolare dall'«Oratoire & Cabinet des Bains, l'un des plus superbes qui se soyent vues» e dagli abiti sfavillanti di pietre preziose. Il 18 gennaio fu ospite del cardinal Mazzarino e rimase impressionato dalla vastità della sua biblioteca. Il tour di Parigi incluse anche la visita della chiesa di Sainte-Généviève e il convento dei Carmeliti e la Val-de-Grace. Nei giorni della sua permanenza si susseguirono «divertissement» della Comédie Française e concerti, uno dei quali musicato da ventiquattro violini e diversi strumenti. Il duca lasciò Parigi il 24 gennaio del 1656, dopo essere stato omaggiato di superbe «tantures de tapisseries», dette la *Conversione di San Paolo* e, la seconda, i *Cinque sensi della Natura*²¹⁸. A curare la spedizione delle due serie di arazzi fu ancora l'abate Manzieri, che il giorno successivo alla partenza del suo padrone rassicurava la corte di averli incamminati verso Lione.

²¹⁶ ROMBALDI 1992, p. 81 e SIMEONI 1921, p. 188.

²¹⁷ Per questo balletto, seconda commissione di Lully alla corte francese e di cui fu data alle stampe una relazione, si veda: PRUNIÈRES 1913, p. 194.

²¹⁸ Le due serie di arazzi sono ricordate da JARRARD 2003, p. 270, nota 56.

Queste due serie, finora non identificate, finirono con l'incrementare il patrimonio di arazzi per i quali gli Este, fin dai tempi ferraresi, avevano mostrato la loro predilezione collezionistica²¹⁹. I due cicli donati da Mazzarino sono ben documentati negli inventari estensi, risultando costantemente tra i primi ad essere menzionati, a conferma del loro alto valore sia per il pregio dei materiali e la qualità della fattura, che per l'importanza politica del dono²²⁰. In una «Nota delle robbe venute di Francia il dì 4 maggio 1656» sono elencate insieme ad altri tessuti inviati da Parigi, con l'indicazione delle misure di ciascun pezzo. Gli otto arazzi dell'«Istoria della Conversione di San Paolo»²²¹ si estendevano complessivamente per 82 braccia in lunghezza (ovvero quasi 52 metri) e 6 braccia d'altezza (all'incirca 412 centimetri)²²². I *Cinque sensi della natura* sono invece descritti come «un paramento di arazzi senz'oro lavorato a Grottesche, et alcune figure in certi ovati che gli sono nel mezzo», composto di cinque pezzi alti 5 braccia (316 centimetri) e lunghi in tutto 30 (20 metri). Nell'inventario del 1662 sono entrambi chiamati «razzi di Franza» e il ciclo paolino, tessuto in seta, lana ed oro, presentava iscrizioni ad accompagnamento dell'illustrazione della «vita di san Steffano e San Paulo». Il dettaglio è rilevante poiché un solo ciclo includeva il giovanissimo Saul nella scena di martirio del protomartire Stefano: si tratta di quello monumentale ideato negli anni '30 del Cinquecento da Pieter Coecke van Aelst²²³. La *Lapidazione di Santo Stefano* appartiene a una seconda fase di creazione del maestro, poiché fu aggiunta ai sette episodi originariamente previsti alcuni anni dopo (insieme ad un secondo episodio raffigurante *San Paolo dirige il rogo dei libri pagani*) (figg. 22-30)²²⁴. La prima *Vita di San Paolo* accresciuta a nove scene è quella che tra il 1538 e il 1539 fu consegnata a Enrico VIII d'Inghilterra e che, attualmente, risulta perduta. Gli studi sono giunti a documentare nove cicli, di cui solamente sei sopravvivono, tra i quali

²¹⁹ Patrizia CURTI, *Note sull'arredo del Palazzo Ducale dal XVII al XIX secolo*, in BIONDI 1987, 257-267; EAD., *Note sull'arredo ducale tra il XVI e il XIX secolo*, in SPAGGIARI, TRENTI 2001, pp. 369-377.

²²⁰ I documenti che saranno menzionati di seguito sono tutti riportati in *Doc. V*.

²²¹ Documento segnalato in VALENTI, CURTI 1996, pp. 57-58.

²²² Le conversioni sono state tutte calcolate sulla base del ragguglio delle misure di GUIDI 1885, p. 272.

²²³ Per la serie di Van Aelst si veda il recente studio di DELMARCEL 2014.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 128-129.

non è stato finora incluso quello che risultava appartenere alla collezione di Luigi XIV, come ricordato dall'*Inventaire de la Couronne* del 1715²²⁵.

Gli arazzi furono però offerti al duca di Modena da Mazzarino in nome del Re Sole, come Patrick Michel ha correttamente evidenziato nell'analisi sistematica della collezione del cardinale. Grande amante delle teintures de tapisseries, Mazzarino possedeva un'edizione cinquecentesca della serie ideata da Coecke, composta in tutto da nove pezzi, come attestato dall'inventario dei suoi beni stilato nel 1653²²⁶. Nel 1639 Mazzarino aveva commissionato a Jean Lefèvre una "nuova" serie sulla *Vita di San Paolo*, andata perduta e inventariata nel '53 come «Le S^t Paul neuf», forse per distinguerla da quella più antica²²⁷. Anche questa serie si componeva di nove scene in lana e seta, questa volta rialzate d'oro, e includeva gli episodi canonizzati da Pieter Coecke. La loro altezza era pressoché identica a quella degli arazzi cinquecenteschi, che erano maggiori solamente di «un pouce», ovvero un paio di centimetri. Il dato non aiuta a chiarire il quadro collezionistico, complicato anche dal fatto che si ignora se le scene di Lefèvre fossero copie, libere reinterpretazioni o ampliamenti della serie precedente.

²²⁵ GUIFFREY (1885, p. 293, n. 2) elenca tra gli arazzi: «Saint Paul. Une tenture de tapisserie de laine et soye, relevée d'or, fabrique de Bruxelles, dessein de Raphael, représentant l'Histoire de saint Paul, dans une bordure fonds d'r et festons de fleurs et fruits portez par des Anges, avec trois écriteaux en lettres d'or sur un fonds bleu dans chacune des bordures d'en hault, qui explique le sujet de chaque pièce ; contenant 42 aunes de cours sur 3 aunes 1/3 de hault, en sept pièces doublées de toile bleu à plein».

²²⁶ MICHEL 1999, pp. 446-447. Questa serie è così descritta nell'inventario dei beni di Mazzarino del 1653 (per cui si veda AUMALE 1861, p. 121): «Le S^t Paul – Une autre tenture de tapisserie de haute lisse fine de laine relevée de soie, fabrique de Bruxelles, composée de neuf pièces, dans les quelles est représentée la vie de S^t Paul à figures au naturel, dessin de Raphael, avec sa bordure ornée de festons des écriteaux par le haut en lettre de soie, la dite tapisserie haute de trois aulnes et demie un pouce, faisant de tour sçavoir : N° 1 Le miracle de Malte 4^{an} 2/3 ; N° 2 La conversion 5 2/3 ; N° 3 Le miracle de S^t Estienne 5 2/3 2/12 ; N° 4 Le martyr de S^t Paul 5 1/2 ; N° 5 S^t Paul appelant du jugement 5 – 2/12 ; N° 6 La Prédication 4 1/3 ; N° 7 Le sacrifice 4 – 10/12 ; N° 8 S^t Paul pris prisonnier 5 1/2 un pouce ; N° 9 Le livres hérétiques brulez 5 1/2 deux pouces. En tout quarante sept aulnes trois pouces de tour, doublée de toile verte piquée en losanges». Per la collezione del cardinale Mazzarino si veda anche MICHEL 2001.

²²⁷ MICHEL 1999, p. 447. AUMALE 1861, pp. 121-122 : «Le S^t Paul neuf – Une autre tenture de tapisserie de haute lice de laine et soie rehaussée d'or faite par Lefebure, représentant l'histoire de S^t Paul, ayant une bordure tout autour ornée de festons et fruits avec enfant et animaux, et par haut des écriteaux en lettres d'or, la dite tenture composée de neuf pièces ayant de hauteur trois aulnes et demie, et de tour ainsi qu'il en suict, sçavoir : N° 1 La petite pièce du sacrifice 3 au. 2/12 ; N° 2 La grande pièce du sacrifice 5 3/4 1/12 ; N° 3 La grande pièce du martir 5 3/4 ; N° 4 La grande pièce de S^t Paul prisonnier 6 1/3 1/12 ; N° 5 La grande pièce de la prédication 5 3/4 ; N° 6 La petite pièce du martir S^t Estienne ; N° 7 Le naufrage et miracle de Malthe 7 moins demi tiers ; N° 8 L'appel de S^t Paul à Rome 6 moins demi tiers ; N° 9 La conversion S^t Paul 6 1/2».

A impedire un'identificazione degli arazzi giunti a Modena con una delle due serie documentate nella collezione di Mazzarino sono, in primis, le misure approssimative con cui gli otto pezzi sono elencati nella già menzionata «Nota delle robbe venute di Francia». A distanza di alcuni anni la loro altezza venne infatti corretta, passando dalle 6 braccia, con cui erano state inizialmente registrate, a 6 braccia e $\frac{2}{3}$ ²²⁸. Secondo la «Nota», inoltre, quattro delle otto scene dovevano presentare la stessa lunghezza (ovvero dieci braccia), dato che non compare in nessuna delle due serie del cardinale. La questione si complica ulteriormente alla luce dell'inventario redatto nel 1661 alla morte di Mazzarino. Qui, delle due serie elencate nel '53 (che, come si è visto, comprendevano in tutto diciotto scene), rimaneva un solo episodio dell'«histoire de Saint Paul», ovvero quello in cui il santo «guerit les boiteux». Questa *Guarigione degli zoppi*, prosegue l'inventario, era l'unico arazzo superstite dei «treize pieces qui composaient la tenture entière»²²⁹. Al riguardo sono state formulate diverse ipotesi: per Fenaille la scena doveva essere inclusa nel «Saint Paul neuf» di Lefèvre; per Aumale le due serie del '53 potevano essere state inventariate nel '61 sotto la denominazione «Atti degli Apostoli» con cui erano spesso confuse; per Michel è spia della possibile esistenza di due serie eseguite nell'atelier di Lefèvre²³⁰.

Rispetto a queste intricate vicende collezionistiche, è risultato decisamente più semplice identificare i *Cinque sensi*, la seconda serie donata al duca. De Berlize, introduttore degli ambasciatori all'epoca di Mazzarino, aveva infatti riportato nel suo *Journal* le consegne del cardinale in merito agli arazzi per il duca di Modena: «vous baillerez demain a M. de Moderne de la part du Roy cette belle Tapisserie que Vous avez veu chez moy de la Conversion de St Paul [...] et une autre qui venoit d'Angleterre des Cinq sens de la nature»²³¹. Nel 1653 Mazzarino ne possedeva due esemplari: uno composto di cinque arazzi dal fondo blu, prodotto dalla manifattura di

²²⁸ Cfr. *Doc.* V, 1 e 4.

²²⁹ Per l'inventario si veda: YOSHIDA-TAKEDA 2004, p. 264 (numero 1696) e MICHEL 1999, p. 447. L'esistenza della serie di tredici scene è ribadita da FENAILLE 1903, p. 282.

²³⁰ MICHEL 1999, p. 447; FENAILLE 1903, p. 282; AUMALE 1861, p. 122, nota 1. L'esistenza di (almeno) una terza serie sembrerebbe confermata anche da un confronto tra le misure degli arazzi modenesi e delle due serie elencate nell'inventario di Mazzarino del '53. Per quanto approssimative possano essere le indicazioni della «Nota» modenese, nessun pezzo coincide con le aulnes delle tapisseries del cardinale. L'aulne equivaleva a 118, 2 cm, come riportato in PALAISEAU 1816, p. 4.

²³¹ Il *Journal inédit* è conservato presso la Bibliothèque de Lille, Papier Godefroy 331, studiato da BÉLY 1994 e citato in MICHEL 1999, p. 299, nota 144.

Mortlake su cartoni di Francis Cleyn tra il 1630 e il 1636, e un secondo di quattro pezzi dal fondo bianco²³². A questi ultimi è stato possibile associare un arazzo rappresentante *L'Odorato*, recentemente acquistato dal Musée Labenche di Brive (fig. 31), che sarebbe appartenuto a Enrichetta Maria d'Inghilterra²³³.

Gli arazzi di Mazzarino risultano documentati negli inventari estensi sino al 1681²³⁴. Nel 1668 i «San Pauli» vennero divisi per la prima volta. Il 25 maggio furono infatti inviati a Gian Giacomo Monti, presumibilmente a Bologna, due pezzi della serie e quattro arazzi delle «Grottesche con oro»²³⁵. Contrariamente ad altri cicli, prestati di continuo per arredare chiese o per l'allestimento di rappresentazioni teatrali (questo, ad esempio, è il caso degli «Enea», degli «Hercolini», dei «Tobia», dei «Sansoni»), i «San Paoli» furono ceduti assai di rado. Nel 1669 gli otto arazzi lasciarono il Palazzo Ducale per la «festa della Visitazione della Beata Vergine», celebrata nella chiesa di San Giovanni del Cantone, demolita nel XX secolo²³⁶. Nel 1674 sono però ancora attestati nella «Camera dell'Audienza di Sua Altezza Serenissima», ma ridotti al numero di quattro. I rimanenti presero nuovamente la via di Bologna, spediti ancora a Gian Giacomo Monti, per ordine di Francesco II²³⁷. Insieme a questi, partirono per la città felsinea anche altri arazzi, gli stessi che compaiono in una lista non datata delle

²³² AUMALE 1861, p. 126: «Les Cinq Sens – Une autre tenture de tapisserie faite à la marche, très fine, de laine et de soie, fabrique d'Angleterre, composée de cinq pièces, représentant les cinq sens de nature en grotesque à fonds bleu, chaque pièce ayant au milieu une médaille représentant un des dits cinq sens, et une bordure à l'entour à fonds couleur d'aurore, avec des termes, médailles, cartouches et coquilles, en haut au milieu de la dite bordure, un escusson des armes d'Angleterre, la dite tapisserie haute de deux aulnes trois quarts, faisant de tour sçavoir : N°1 Le Tact 2 aul. ¼ ; N°2 La Veüe 4 ¼ ; N° 3 Le Goust 3 10/12 ; N° 4 L'Ouye 4 ½ un pouce ; N° 5 L'Odorat 3. En tout dix huict aulnes un douzieme un pouce, doublée de toille blanche». *Ibidem*, p. 138-139: «Une autre tenture de tapisserie fabrique d'Angleterre, très fine soie et laine et grotesque, ayant le fonds blanc et dans le milieu des médailles représentant les cinq sens de nature, avec sa bordure de cartouches, lignes et festons de fruits, termes et médailles à fonds brun, avec un cartouche par le bas au milieu de la bordure portant une inscription, la dite tapisserie haute de deux aunes deux tiers, et de tour sçavoir : La première qui représente la veue 4 aun ½ demi quart ; La deuxième, le tact 2 ¼ 1/12 ; La troisième, le goust 2 ¾ ½ ; La quatrième, l'odorat 3 1/3».

²³³ MICHEL 1999, p. 456.

²³⁴ I «San Paoli» non compaiono negli inventari del 1771 e del 1860, per cui si veda rispettivamente: ASMò, *Camera, Amministrazione della Casa*, reg. 307 («Inventario generale di tutti i mobili acquistati in Milano nel corrente anno dallo officio della casa di S.A.S. e rispettivo carico e scarico che ha correlazione al conto generale» e «Intendenza della Casa di Sua Maestà Sabauda in Modena, Inventario degli arredi del Palazzo Ducale di Modena. Nessuna traccia nemmeno nell'inventario del 1754 relativo ai beni mandati a Milano (ASMò, *Camera, Amministrazione della Casa*, b. 13, fasc. 50).

²³⁵ Cfr. *Doc. V*, 8.

²³⁶ Per la chiesa, appartenuta all'Ordine Gerosolimitano, si veda SOLI 1974, t. II, pp. 171-189.

²³⁷ Cfr. *Doc. V*, 7.

«Robbe che si possono dare in servizio al Serenissimo Signor Principe Cardinale». Diversa sorte toccò le «Grottesche di Francia», forse spostate in diverse occasioni, anche se le denominazioni nelle carte estensi non ne permettono un'identificazione univoca. Ultima notizia delle due serie compare in un inventario del 1681: tre pezzi superstiti dei «San Paoli» erano nella «Camera laterale verso il Partamento della Serenissima», mentre le cinque «Grottesche di Francia» in un'altra Camera o sia Camerino»²³⁸.

Per quanto incerta sia l'identificazione degli arazzi e rimanga oscuro il loro percorso collezionistico, preme rimarcare che, prima di questo possibile trasloco e che si perdano le loro tracce nelle carte, i «Razzi di Franza» arredarono le sale del potere estense. Una lista senza data li elenca nel Palazzo Ducale di Modena e, più precisamente, nelle stanze del duca. La *Vita di San Paolo* era «nella Camera di Sua Altezza, et nelle Camere del Partamento stuccato», mentre le *Grottesche* erano tutte raccolte nel «Camarino del Partamento Stuccato»²³⁹. Gli arazzi, arredando le sale del governo estense, ne plasmarono l'immagine, monumenti di seta, lana e oro che coronarono un avvicinamento alla cultura francese che Francesco I perseguì fin dagli anni '40 del Seicento.

²³⁸ ASMò, *Camera, Amministrazione della Casa, Guardaroba*, b. 10, fasc. 41 (in data 4 dicembre 1681).

²³⁹ Cfr. *Doc. V*, 5. Nelle camere dell'Appartamento stuccato del Palazzo Ducale di Modena erano anche disposti alcuni dei pezzi più pregiati della quadreria estense, per cui si veda: BENTINI, CURTI 1993, pp. 62-64.

L'ABATE MANZIERI E LE 'NUOVE' STANZE DEL CARDINAL RINALDO
IN PALAZZO ORSINI A ROMA

L'ammodernamento secentesco di palazzo Orsini, operato da Camillo Arcucci su commissione dei nuovi inquilini, ovvero i Pio di Savoia, fu immortalato nelle stampe settecentesche di Giuseppe Vasi e nella topografia di Giovanni Battista Falda (figg. 32-35). Nel biennio di occupazione estense l'edificio era però ben distante da quella facies monumentale e la sua configurazione originaria è semmai suggerita dalla mappa cartografica di Antonio Tempesta datata al 1593 (fig. 36)¹. Il palazzo era caratterizzato da una piccola torre con orologio detta l'«Arpacata» che aveva da tempo dato all'intero edificio il nome di «palatium orologii»². Questo confuso agglomerato era frutto di trasformazioni edilizie che si erano stratificate nei secoli rendendo disomogenea tanto la configurazione esterna quanto la distribuzione interna degli spazi.

Aspetto, quest'ultimo, che non sfuggì a Manzieri. L'abate, giunto a Roma il 29 settembre del 1649, non perse tempo e rappresentò subito a Monsignor Ariosti «la necessità di assicurarsi del Palazzo Orsino»³. L'edificio, fino a qualche mese prima era stato affittato dal duca di Bracciano Paolo Giordano II Orsini al cardinal Sacchetti, che dopo alcuni lavori di ammodernamento lo lasciò per trasferirsi nel palazzo di via Giulia, acquistato il 6 marzo del 1649 dagli eredi del cardinale Ottavio Acquaviva d'Aragona⁴. Risale a questa fase del palazzo, ovvero all'intervallo tra il 1645 e il '49, una *Descrizione* stilata dall'architetto Orazio Torriani da cui si apprende che l'edificio era suddiviso in quattro appartamenti del tutto indipendenti che «si possono godere ch'uno non dia fastidio all'altro»⁵. Un primo appartamento era definito «appartamento nobile» a cui si poteva accedere attraverso una scala «comodissima, et ariosa» collocata all'interno del cortile e da una «scala lumaca» che portava in «piazza de Chiavari». Questo primo nucleo di sale era composto di un salone e nove camere: dalla loggia si accedeva a un gran salone che introduceva all'ala verso la piazza de Chiavari

¹ Per le vicende edilizie che interessarono il palazzo sotto i Pio di Savoia, si veda: BENOCCI 2007. E' doveroso ricordare che il contributo non menziona il biennio di occupazione estense dell'edificio.

² Si veda CONTARDI 1994, p. 70. Anche in questo caso il biennio estense non è menzionato.

³ Cfr: ASMò, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, in data 30 settembre 1649.

⁴ CONTARDI 1994, pp. 71-73.

⁵ La citazione, come quelle immediatamente seguenti, è tratta dalla «Descrizione del Palazzo di Campo del Fiore dello stato presente», trascritta integralmente da CONTARDI 1994, pp. 77-78.

dove si trovavano una cappella, un camerone e altre tre camere allineate «assai bone per dormire». Il secondo appartamento «verso Mezzogiorno» era composto da un «anticamerone», due camere e un salotto «refatto ultimamente che fa un appartamento da sé, et vi se pole andare per una scala scoperta, et detto salotto [h]a le stanze verso piazza del Biscione di tramontana». Seguivano poi le stanze del «Palazzetto verso la piazza di campo di fiore», ovvero le camere su tre livelli distribuite all'interno della torre. Una scala coperta dalla loggia portava al secondo piano dove era collocato l'«appartamento delle donne». Infine vi era l'appartamento «verso li Giponari», «posto sopra le volte delle botteghe»: le stanze affacciavano sul cortile ed erano quelle che, in precedenza, erano state occupate dal cardinal Sacchetti. Il palazzo includeva anche un giardino, detto «de melangoli», dove erano anche un «arboro bonissimo de fichi bugiotti» e due fontane. E' significativo che nel momento in cui il palazzo divenne residenza estense, si decise di non alloggiare Rinaldo e la sua famiglia nelle sale precedentemente occupate dal cardinal Sacchetti: le ragioni che costrinsero alla ricerca di nuovi ambienti all'interno dell'edificio e alla trasformazione radicale dell'assetto del piano nobile erano infatti dettate da precise esigenze logistiche e di rappresentanza e dal numero considerevole della corte del principe cardinale.

Il 30 ottobre 1649, il giorno successivo al suo arrivo, Manzieri era già a vedere «minutamente» il palazzo e lo descriveva come una «machina [...] copiosa di stanze», «così sconcia e difforme» che non sarebbe di certo piaciuta al principe cardinale ma, in mancanza di altri edifici disponibili, chiosava laconicamente: «la necessità non vuol legge, onde conviene accomodarsi all'occasione, ed al tempo»⁶. Per il cardinale si potevano assegnare i due «appartamenti maggiori» del piano nobile, che nella *Descrizione* l'architetto Torriani aveva indicato come «Appartamento Nobile» e «a mezzogiorno» e che Manzieri chiama rispettivamente «destro» e «sinistro». La soluzione era temporanea e il palazzo sarebbe servito almeno finché non fosse stata trovata una migliore sistemazione. Manzieri riferiva anche che il duca di Bracciano, cui apparteneva l'edificio, stava per avviare alcuni lavori, volendo realizzare un nuovo ingresso per la «Piazza delle Carrette», l'odierna piazza del Biscione. L'apertura di questo nuovo «portone», finora del tutto sconosciuta, fu il primo passo verso il nuovo assetto dell'edificio e del suo successivo orientamento verso piazza del Biscione su cui

⁶ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 30 ottobre 1649 (anche per le citazioni seguenti). Cfr. *Doc.* 1.

fu edificata la monumentale facciata di Arcucci. Manzieri intervenne per scongiurarne l'esecuzione che avrebbe privato il palazzo «dell'altra entrata per Campo di Fiore, «cambio indubitabilmente pregiudiziale e di discapito». L'abate si rimetteva al parere del principe cardinale e assicurava che avrebbe presto inviato il disegno del complesso. Questa pianta, così come le altre documentate e risalenti a questa fase del palazzo, non è stata finora rintracciata. Ciò nonostante è possibile ipotizzare un orientamento generale degli appartamenti sulla base della più antica planimetria del primo e del secondo piano di cui si dispone, risalente alla metà del Settecento (figg. 37-38)⁷. L'orientamento non può che essere ipotetico, poiché la pianta include diversi ambienti che non appartenevano all'edificio quando nel Seicento fu residenza del cardinal Rinaldo. Appena concluso il biennio estense, il nuovo proprietario Carlo Emanuele Pio di Savoia iniziò infatti ad acquistare proprietà limitrofe per ampliare l'intera struttura.

Dopo appena due giorni, il 1 novembre del '49, l'abate confermava al suo signore che il palazzo sarebbe stato pronto ad accogliere la corte in poco tempo, con la sola eccezione del portone, che «tiene di continuo imbarazzato il Cortile»⁸. Per i tempi serrati e per questioni di convenienza distributiva, sconsigliava poi la «fabbrica della Stanza» voluta dal cardinale poiché avrebbe privato di nobiltà sia l'«Anticamera maggiore», sia la stanza «più dentro la cappella». La rinuncia era dettata da precise ragioni di decoro «dovendo essere, come devono, due Anticamere avanti la Cappella». L'abate risolveva la questione proponendo di strappare all'appartamento sinistro una sala, che sarebbe stata così ridotta alla funzione di prima anticamera. Non distante dalla cappella vi era anche una «Galleria per dar l'udienza», altro nodo critico della residenza cardinalizia. Questa galleria, per quanto larga, era «molto più bassa delle stanze, e [tale] da potersi malamente appararsi in forma nobile». Manzieri non sapeva

⁷ Queste due piante del palazzo (ASR, *Mappe e disegni, Collezione I*, cartella 87, nn. 571, 572) sono state pubblicate da CONTARDI 1994, p. 72). Alle planimetrie settecentesche si deve aggiungere anche quella pubblicata da BENOCCI (2007, p. 58 (BA, Archivio Falcò Pio di Savoia, V.N. 106 bis (già 101) C)) e intitolata: «Pianta del Palazzo di monsignor Carlo Pio in Campo di Fiore con relazione de periti Torriani e Arcucci sopra certe stanze da incorporarsi in esso di ragione del parrocho di Grotta Pinta». Si tratta di una pianta del 1660 che riproduce una del piano nobile intorno alla chiesa di Santa Maria di Grottapinta e verso la piazza delle Carrette. La planimetria è accompagnata da una relazione, in certe parti mancante, dei due architetti.

⁸ Questa, come le citazioni seguenti, sono tratte dalla lettera per cui cfr: ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 1 novembre 1649. Cfr. *Doc. 2*.

letteralmente che pesci pigliare: l'appartamento di destra conveniva perché sotto all'altro era in costruzione il nuovo portone, la cui apertura aveva costretto a considerevoli lavori di muratura nella zona antistante la piazza delle Carrette, ma, dall'altro lato, sorgeva il problema delle stalle, ubicate al piano terra dell'appartamento di destra. Manzieri ricordava che quelle stalle non sarebbero servite ad altro, poiché divise «in più parti da muraglie grossissime, che furono già del Teatro di Pompeo». Infine vi era la questione degli alloggi della famiglia, poiché nel palazzo non vi erano che sette o otto «divisioni per Prelati, e cavaglieri, a restringerli anche bene». Occorreva dunque cercare un'altra sistemazione nei paraggi e l'abate contava di poter concludere l'affitto del palazzo Boncompagni.

Le speranze di acquistare o prendere in locazione il palazzo Boncompagni crollarono appena due giorni dopo, il 3 novembre 1649⁹. Manzieri, nel frattempo, stava provvedendo all'«apparamento» delle due stanze nobili del cardinale per cui inviava alcune mostre a monsignor Bernardino Marescalchi. Si consigliava poi di realizzare «sopraporte», «oltre al fregio dipinto, che converrà porre in opra per l'altezza d'esse stanze»¹⁰, che fu realizzato poco dopo, stando ai mandati di pagamento del 1650 a Francesco Pochintesta, «per pagarli al pittore c'ha fatto il compimento che mancava al fregio alto della stanza di Sua Altezza scudi dodici», a «Costanzo Vani pitore per un fregio per una camera dipinto scudi 12» e «a Gio. Pietro Vernia indoratore per haver dipinto un friggio per una camera di Sua Altezza scudi 12»¹¹. Per permettere al cardinal Rinaldo di decidere come procedere nell'allestimento delle stanze, l'abate aveva inviato un primo «disegno, o pianta d'esso Palazzo» fatta da monsignor Ariosti «in angustia di tempo, e fretta grande» e una seconda pianta dell'edificio, realizzata dall'architetto del duca di Bracciano, presumibilmente lo stesso Torriani, definito come il più «prattico» del palazzo e del sito¹². Per ornare rapidamente le sale, Manzieri cercava di riciclare il più possibile gli apparati del palazzo Aldobrandini precedentemente occupato dal cardinale. Dalle carte si apprende che le «stanze nobili dell'audienza» erano quattro¹³ – un numero come vedremo nient'affatto casuale – e si

⁹ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 3 novembre 1649. Cfr. *Doc.* 3.

¹⁰ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 3 novembre 1649. Cfr. *Doc.* 4.

¹¹ Il mandato è trascritto da Sergio GUARINO, Giorgia MANCINI, *Il collezionismo minore di casa d'Este: il caso del Cardinal Rinaldo (1618-1672)*, in BENTINI 1998², p. 179.

¹² ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 3 novembre 1649. Cfr. *Doc.* 4.

¹³ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 6 novembre 1649. Cfr. *Doc.* 5. Anche per le citazioni seguenti.

pensava di «vestir l'ultime tre», delle quali «due sono piccole», e di lasciare la terza, «che segue l'Anticamera de' Cavalieri, con solo portiere e sedie». Proseguivano con celerità i lavori di imbiancatura e di manutenzione, «non essendo poco quello, che occorre di risarcimenti, per trattarsi di una casa antica, fabricata a pezzi, e stata per lo più senz'habitatori», e fu costruita una «ballaustrata, e scalinata della sala». Manzieri poteva così dirsi fiducioso del risultato: per quanto gli appartamenti nobili non abbiano «vaghezza al di fuori, né proportione, né vista al piacere», «fanno streppito di dentro per l'ordine lungo delle stanze, onde per la persona di Vostra Altezza non ci sarà tutta quell'incomodità, che si credeva»¹⁴. L'appartamento di destra contava, oltre alla cappella, quattro camere nobili (una per le «lancie spezzate», una per i «Gentilhuomini», cui seguivano quelle più piccole apparate a scorruccio), mentre quello di sinistra poteva rendersi nobile in poco tempo, per essere «moderno» e per «haver cinque altre stanze laterali che lo rendono doppio, con una vista di tutto Campo Fiore»¹⁵. Dopo aver rinforzato il pavimento sotto la galleria, gli ultimi lavori furono compiuti nel cortile imbiancato per ultimo, presumibilmente alla fine dei lavori che interessarono il nuovo portone¹⁶.

L'urgenza di predisporre le quattro stanze per l'udienza era imposta da una questione di «honorevolezza», come si apprende dalla trattatistica contemporanea che regolamentava il cerimoniale del cardinale. Il palazzo cardinalizio, sul modello del palazzo Apostolico Vaticano, rispecchiava, nella distribuzione degli ambienti, l'etichetta cui il cardinale e tutta la sua famiglia dovevano scrupolosamente attenersi. La vita romana del cardinale era stata normata già nel Cinquecento da una specifica letteratura che aveva regolato l'organizzazione e il funzionamento della corte e l'esercizio delle singole funzioni. Nel Seicento il codice di riferimento era quello di Francesco Sestini da Bibbiena, autore de *Il maestro di Camera: trattato*. La prima edizione apparve nel 1621 e conobbe un successo immediato e duraturo per tutto il

¹⁴ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 10 e 13 novembre 1649. Cfr. *Doc.* 6 e 7.

¹⁵ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 17 novembre 1649. Cfr. *Doc.* 8. Le operazioni di «apparamento» delle stanze, di distribuzione delle porte e l'invio di disegni sono attestate dalle lettere: *Doc.* 9 e 10.

¹⁶ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, 8 dicembre 1649. Cfr. *Doc.* 11.

secolo¹⁷. Nel trattato si norma l'abbigliamento del cardinale, la sua attività nel Conclave e altri aspetti della sua carica, tra cui anche il cerimoniale da osservare nel «rincontrare», nel «dar da sedere» e dell'«accompagnare». Il primo argomento, quello del «rincontrare», stabiliva a seconda dell'importanza del personaggio ricevuto, il luogo in cui il cardinale avrebbe dovuto accoglierlo all'interno del suo palazzo. Seguiva dunque una classificazione dettagliata: se si riceveva la visita di un cardinale o di un duca bisognava accoglierlo nella «sala de' Palafrenieri», gli ambasciatori regi e i parenti del Papa dopo «due o tre stanze, secondo che ne sono in quella casa»¹⁸. Il conteggio delle sale da percorrere era fissato stabilendo come prima stanza «quella che si trova subito all'uscir dalla camera dell'audienza», come specificato dallo stesso autore. La gerarchia si chiudeva con gli agenti dei duchi, che erano ricevuti dopo appena «mezza stanza».

Esistevano poi precise regole per far accomodare e sedere gli ospiti e la stessa disposizione delle sedie mutava secondo il loro rango. L'udienza si concludeva con l'accompagnamento dell'ospite e, ancora una volta, il cardinale doveva osservare distanze codificate nei suoi spostamenti. I cardinali dovevano essere accompagnati al cocchio, mentre gli ambasciatori regii fino all'inizio delle scale. Gli ambasciatori di Toscana e di Savoia erano guidati verso l'uscita fino alla sala degli staffieri, mentre «gli Agenti di Duchi Serenissimi, e gli Ambasciatori di Malta, di Bologna, e Ferrara due stanze. I Gentil'huomini mandati da Cardinali una stanza».

Francesco Sestini da Bibbiena chiudeva queste sezioni del suo trattato accordando al cardinale la possibilità di regolarsi secondo la quantità delle stanze della casa. In ogni caso egli contava due o tre stanze oltre a quella dell'udienza e una di queste era destinata agli staffieri. Non stupisce dunque la preoccupazione dell'abate Manzieri nell'allestimento del palazzo Orsini a Campo dei Fiori fosse quella di disporre

¹⁷ FRAGNITO (1991, p. 162, nota 95), che per prima ha offerto uno studio sistematico della trattatistica cardinalizia, ne elenca sei riedizioni fino al 1660, oltre alla sua pubblicazione nel 1650 insieme alla *Relazione della corte di Roma* di Girolamo Lunadoro. Anche questa edizione conobbe una fortuna considerevole e fu pubblicata a più riprese fino al Settecento. Si deve alla stessa Gigliola Fragnito una ricostruzione della storia delle corti cardinalizie nella Roma del Cinquecento, per cui si veda FRAGNITO 1991. Maria Antonietta VISCEGLIA (2002, p. 131) osservava che il trattato di Sestini fu oggetto di una «dura confutazione» nella *Censura* pubblicata a Liegi nel 1634 dove si indicavano gli errori e le correzioni da apportare.

¹⁸ SESTINI 1699, p. 81 (anche per le citazioni seguenti). Patricia WADDY per prima si è servita del trattato di Sestini per tracciare lo schema seicentesco della residenza cardinalizia, evidenziando l'evoluzione dal «compact princely apartment of the early sixteenth century to the extended linear suite of the seventeenth century» (1990, p. 10).

esattamente quattro sale di rappresentanza, di cui una da destinare ai palafrenieri. L'esempio romano di palazzo Orsini, alla luce del carteggio dell'abate e della trattativa contemporanea, è senza dubbio indicativo della cura accordata agli interni delle residenze cardinalizie romane e dell'«honorevolezza» da sempre ambita dalla corte itinerante del cardinal Rinaldo.

DOCUMENTI

IL PALAZZO ORSINI A CAMPO DEI FIORI

[Le lettere sono tutte indirizzate al «Serenissimo Principe» e conservate in ASMO, *Ambasciatori, Roma*, b. 261, fasc. «Ercole Manzieri». Il materiale è inedito.]

1649, 30 ottobre, Roma

«Sono a riverir humilmente Vostra Altezza di Roma con occasione di darle parte, ch'io fui ieri a salvamento in questa città. [...] Trovai in soggetto del Palazzo Bonelli, ch'il signor Principe Lodovico haveva ripigliati i trattati con animo di perfettionarli, per concorrerci massimamente il gusto anche di Nostro Signore, e non essere gran cosa, che si tolga la difficoltà, ch'insorgeva nel contratto con sofsifarsi a Monsignor Bonelli in avvanzarlo personalmente di posto, la qual pretensione appunto haveva intepidito il negozio. Intesi dico tutto ciò da Monsignor Ariosti, ma con contento dell'informazione di lui, uscii a procurarne un'altra, e l'hebbi nell'istessa conformità, con quest'appresso, che quando bene il signor Principe Lodovico non stringesse per qualche nuova supervenienza l'acquisto del Palazzo, non sarebbe presentemente possibile a monsignor Bonelli di trattare partito con altri, oltre che si trova monsignor medesimo fuori di Roma, senz'haver qui persona, con chi possa negoziarsi. Veduto io dunque lo stato della pratica in differente maniera dal creder mio, mi ricondussi subito da Monsignor Ariosti, e gli rappresentai la necessità d'assicurarsi del Palazzo Orsino già che mancava la speranza di migliorare. E questa mattina poi son stato con esso lui a vederlo minutamente. E' grande in vero la machina, e copiosa di stanze, ma non tanto per avventura, che non bisogni maggiore a Vostra Altezza ed è poi così sconcia, e difforme, ch'io m'assicuro non esser per piacere all'Altezza Vostra, ma la necessità non vuol legge, onde conviene accomodarsi all'occasione, ed al tempo. Ci saranno però i due appartamenti maggiori per Vostra Altezza, i quali nella strettezza, che corre d'habitazioni degne di lei, potranno in qualche modo servirle, per sin che sul fatto s'aggiusti meglio. Quanto all'ingresso, ch'il signor Duca di Bracciano pensa di fare per la Piazza delle Carrette, io non ho mancato di divertirne l'esecuzione, perché tendeva questa a privar il Palazzo dell'altra entrata per Campo di Fiore, cambio indubitabilmente pregiudiciale e di discapito. In ogni caso ho procurato che si trattenga ogn'opera sino all'arrivo qua di Vostra Altezza, potendosi, quando poi ella volesse, fabricar il Portone, e farei sopra le due stanze, senza scomodo dell'Altezza Vostra né della casa. Delle Vitriate, che si controvertavano, ho saputo confidentemente da un Gentiluomo del signor Duca suddetto, che non si parlerà di levarle, né di farle pagare, quando si pretenda per Vostra Altezza che restino, e ne ho avvisato monsignore opportunamente. Ma prima ch'io mi diffonda più in riferire a Vostra Altezza altre particolarità, m'è necessario rimettermi a quanto le scriverà Monsignore e la sicurezza del contratto, havendo egli trattato hoggi più d'una volta co' ministri del signor Duca, senza risposta definitiva sino a questa sera a mezz'ora di notte, ch'io vengo da lui, che però m'ha detto d'aspettarla per certo, e d'essere per ragguagliarne col presente l'Altezza Vostra. Son'io dunque rimasto di rimettermi a lui medesimo, come fò, ed essendo la risposta qual deve essere, di procurar il disegno del Palazzo per inviarlo colle prime a Vostra Altezza, con occasione, che la raguaglierò parimenti d'haver eseguite l'altre comissioni sue».

1649, 1 novembre, Roma

«Né mi manca certamente ragione da persuader alla Corte, che Vostra Altezza resti di sollecitarsi per detta causa, potendo pur troppo farlo credere lo scandalo già noto della fabrica del Portone, che tiene di continuo imbarazzato il Cortile e sarà per darlo libero poco prima di Natale [...]. Per ogni caso però, che risolvesse l'Altezza Vostra di anticipare, io le confermo, che tolta l'opra d'esso Portone si troverà tutto d'ognhora in termine, non occorrendo assolutamente pensare alla fabbrica della Stanza, che si proponeva, poiché vorrebbe tempo lungo, mentre anche si facesse a spese di Vostra Altezza, che a quelle del signor Duca non si finirebbe mai, oltre che priverebbe di nobiltà e l'Anticamera maggiore, e la stanza più dentro la cappella, con levar totalmente la Cappella istessa, e col rendersi per qualche tempo necessariamente inhabitabile. [...]

Non è dunque possibile di fabricarsi la stanza, ch'era desiderata da Vostra Altezza, e dovendo essere come devono, due Anticamere avanti la Cappella, necessario si rende di far capitare per la prima della stanza dell'Appartamento sinistro, che corrisponde in sala, conforme a quant'ho già scritto all'Altezza Vostra, dopo haver divisate qui sul fatto tutte le cose, e conosciuto per minore de' disordini quello di privar esso Appartamento sinistro di detta stanza e del comercio libero della sala. E viene a restar quest'ultimo rimedio di far comune all'uno et altro Appartamento l'ingresso per tale stanza ridotta ad uso di prima Anticamera, quando debba il sinistro in occasioni di foresterie goder dell'opportunità della sala istessa, potendo avere ingresso per altre due vie, cioè per la scala, che dalla Cucina conduce verso la Guardarobba, e per l'altra, che rimane allo scoperto, come molto più ordinatamente per quest'ultima, havendo detto Appartamento sinistro la prima stanza da quella parte così capace, che può servir per sala, e quest'era appunto il mio disegno, e non mio solamente, ma di tutti quelli, che concorrono meco a desiderar Vostra Altezza servita nel modo migliore, che sia possibile.

Discorreva Monsignor Ariosti un partito per supprimere l'inconveniente del far prima Anticamera la sopraddetta stanza, ed era, che Vostra Altezza si valesse della Galleria per dar l'audienza, essendo essa assai larga, con che si farebbe l'ingresso dalla sala nell'Anticamera maggiore, e potrebbe assegnarsi a Cavalieri la stanza grande, dopo la Cappella, ma il resto dell'Appartamento per Vostra Altezza riuscirebbe per infelice, ed oscuro, oltre che non so come potesse piacerle di eleggere per dar l'audienze la Galleria suddetta, molto più bassa delle stanze, e da poter malamente appararsi in forma nobile. In ogni caso s'havrà sempre tempo di praticar questo ripiego, ma in tanto io non veggo di poter partirmi dalla disposizione introdotta, attese le concorrenze da ponderarsi. Che quanto al convertir l'applicazione all'Appartamento sinistro per aggiustarlo in modo, che possa valere d'habitazione principale a Vostra Altezza al suo arrivo qua, sopra di che, m'honora ella di rimettersi a me, non ho animo per risolvermi, trattandosi di dover necessariamente precedere la mutazione delle porte delle stanze e qualche altra manifattura, che può voler tempo, almeno a rendere habitabili le stanze, rispetto all'humidità, tanto più, che per occasione della fabrica del Portone, e del volto sopra di esso, s'è dovuto matonar di nuovo la camera, che dovrebbe servir per l'audienze da questa parte, onde non è possibile farci così subito fondamento, senza pregiudizio della sanità, dico per fermarvisi, come occorrerebbe talhora di fare se da principio io havessi havuta questa indifferenza di Vostra Altezza, havrei potuto sperare di praticar in tempo il disegno, ma piacque all'Altezza Vostra di riservar a se stessa la risoluzione del mutar dette porte per quando si fosse trovata qui, onde si restò da noi di pensarci. Quello, ch'io posso far di presente sia di proporre al signor Duca la mutazione medesima, e procurar d'indurlo, senza dilazione, come mi studierò di fare, acciò alla venuta di Vostra Altezza resti almeno compita l'opra, ond'ella possa voltarsi ad habitar l'Appartamento sinistro, quando l'altro non le riuscisse. Ma per assicurarsi d'haverne uno in termine per ogni volta, che Vostra Altezza venga, è necessario di lasciar correre la provvigione commessa.

Aggiungendosi massimamente, che sé già fatta la spesa del parato, che mancava, onde viene ad esser tolta la maggiore delle difficoltà, che se la cosa fosse intiera, né si fosse fatta la spesa, potrebbe pensarsi al modo di sospenderla. Ma non mi resta scrupolo alcuno di ingannarmi nell'elezione, persistendo nel partito di finir per Vostra Altezza l'Appartamento prima considerato da lei medesima, mentre nello stato presente, non ha che fare l'altro con questi, se si tratta di nobiltà di stanze per l'audienza, e honorevolezza, e proporzione conforme, non bastando a prevalere per stabilir sentimento contrario alcuna eccezione, che possa nel resto avere, ancorché ne cadano di molti sotto la censura. Quella della prima Anticamera, che dee guadagnarsi, non ha rimedio, come non può haverlo nemmeno l'altra del non esserci modo d'unir all'Appartamento medesimo altre stanze, che possano servir per l'Auditori, Segretario e simili, non havendo contigue abitazioni a tal proposito. E quanto alla terza del non volerli Vostra Altezza la stalla sotto, io debbo rappresentarle avere essa stalla sotto delle stanze una volta così

materiale, e massiccia, che difficilmente può penetrar di sopra streppito alcuno di cavalli, che a quel poco di fettore, il qual per avventura potesse esalar talhora dalle finestre, s'era già pensato da noi di riparare con far porre certe tavole sopra le finestre medesime al di fuori. Non pare dunque ad alcuno qui, che possa rendere difficoltà essenziale l'haver sotto l'Appartamento essa stalla, mentr'ella è disgiunta dalle stanze da fabbrica antica, sì massiccia. Lascio di considerare, che la stalla istessa divisa in più parti da muraglie grossissime, che furono già del Teatro di Pompeo, non può servire ad altro, né convertirsi ad altro uso, che di riporvi legna, carbone, biada e simili, come che difficilmente si troverebbe luogo in vicinanza aggiustato, come questi per tanto numero di cavalli, poiché quando pur persistesse Vostra Altezza in volerli fuori, bisognerebbe trovarci alcun ripiego, ma com'io dissi non vien creduto implicante, né da Monsignor Ariosti, né da altri, che debba servir la stalla posta di già in assetto, almeno sino a tanto, che giunta qua Vostra Altezza, possa prendere risoluzione dell'Appartamento sinistro, ritrovandosi ad habitar nel quale, verrebbe a cessar l'inconveniente delle stalle, e l'altro insieme dell'incomunicabilità di partimenti per ministri, che potrebbe l'Altezza Vostra haver unibili e vicini, e queste due ragioni certo mi persuaderebbono prontamente a far allestir questo secondo, se non dovesse precedere la mutazione già detta delle porte, e non concorressero tant'altre difficoltà, oltre a quella, che vale pure assaissimo dell'essere le stanze, che dovrebbero in quest'istesso servir per l'audienza, molto minori e meno nobili dell'altre, che s'apparano, e che sono veramente stanze da Principe. Dunque io confermo di non sapere partirmi dall'ordine di prima, senza espormi a maggiori sconcerti, onde troverà Vostra Altezza allestito al suo arrivo l'Appartamento più nobile già detto, e per conto delle stalle, se non vorrà, che servano all'uso loro, potrà degnarsi d'avvisarlo [...]. Resta, ch'io le repplichì le difficoltà sempre maggiori di trovar case per la famiglia, se non s'allontana dal Palazzo, come sarebbe a dire a' contorni di Sant' Andrea della Valle, del Pellegrino, della Cancellaria, et altri più distanti, riuscendo impraticabili di far isgombrare abitazioni a forza d'autorità, massime trattandosi di curiali che dicono di non sapere ove andarsi nelle strettezze correnti per l'anno Santo. Proposi a Vostra Altezza il ripiego di ricevere in proposito dal signor D. Carlo Pio la sua casa, perché lo stimai buono, ed hora l'ho per maggiore, mentre veggio inflessibile la durezza di questa gente e che da Palazzo non occorre sperar braccio per far violenza. Che quando non piacesse a Vostra Altezza di praticarlo, sarebbe necessario risolversi a pigliar qualch'altra casa grande, ancorché un poco lontana, per non tener disunita la famiglia, e mi proponeva Monsignor Ariosti per questo caso il Palazzo di Buoncompagni, nel quale sarebbe ancora comodità di rimesse, e di stalle, onde è restato meco d'intendere del prezzo senza impegno. [...]

Nel Palazzo non haverà l'Altezza Vostra più di sette, in otto divisioni per Prelati, e cavalieri, a restringerli anche bene, e malamente ci sarà luogo per servitori loro, onde resta di provvedersi del maggior numero de' partimenti e non ho sicurezza fuori, che di due soli casini l'uno d'otto stanze divisibili in quattro parti, l'altro di sei da partirsi in due, con poca comodità per servitori, per i quali però si troverà all'intorno qualche casetta. Havrà però il Palazzo in oltre un ordine di stanze le più alte dalla parte de' Giuaponari, che potranno servire com'io dissi altre volte per i scudieri, o lance spezzate. [...]

Hoggi appunto ho dato ordine, che sieno restituite le chiavi del Palazzo di Borgo a' ministri del signor Cardinale Antonio, essendo già trasportate tutte le robbe. [...]

Resterà assicurata la provigione della robba per la livrea da scorrucio e coperta delle carrozze, che darò principio a far aggiustare. [...] Provederò parimenti alla lana, che Vostra Altezza m'ordina per 24 mattarazzi nuovi da Gentilhuomini [...].

Scritto sin qui mi sono riveduto questa sera con monsignor Ariosti, il quale ha trattato del Palazzo Boncompagni, a senza impegno, con haver trovata assai buona disposizione in monsignore, che però ha detto non poter risolvere da se stesso [...]. Ha però lasciata molta speranza di conseguirlo quando si voglia, onde resterà che Vostra Altezza comandi. Il Palazzo sarà capace di tutta la famiglia, che non capirà in quello di Campo di fiore, di 25 cavalli, e di molte carrozze, onde tolta un poco la lontananza, farebbe a proposito [...] ma non costerà meno di settecento scudi l'anno, essendo sempre stato affittato più [...].

M'ordina poi Vostra Altezza di dirle ov'io mi tenga la mia habitazione, onde ubbidisco col risponderle. ch'io ono di stanza presso la Chiesa Nuova in una casa della Chiesa istessa condotta da un Amico Carpiaggiano, che habita in Roma per 40 anni. Sarei nel Palazzo di Vostra Altezza, ma non havendo io che un semplice servitore, che ho necessità di condurre meco, non potrei provvedermi di alcuna cosa,

oltre che essendoi venuto a Roma per fermarmi due soli mesi, non ho portato meco alcun'arnese, che possa occorrere per far la vita di Cortiggiano».

1649, 3 novembre, Roma, al «Serenissimo Principe»

«Havria poi Vostra Alteza per l'antecedenti da monsignor Ariosti, havuto l'avviso, che non potei darle io del palazzo preso in Campo di Fiore, dopo veduto disperato il caso dell'acquisto, o locazione dell'altro, ed haverà medesimamente intesa l'ostinata risoluzione del signor duca di Bracciano di veder far il Portone. [...] Così pur anche riceverà da lui Vostra Altezza il disegno, o pianta d'esso Palazzo [...].»

Provvederà al trasporto della guardaroba e agli apparati delle stanze mandando a monsignor Bernardino Marescalchi le mostre. Chiede il pagamento di un semestre per il palazzo del duca di Bracciano, senza il quale non si avranno le chiavi.

1649, 3 novembre, Roma

«Sono anche stato a scandagliar gli apparati delle due stanze nobili per Vostra Altezza, e le trovo tanto maggiori di quelle del Corso, che a finirle interamente ci mancheranno di mole canne, come saprò dir meglio all'Altezza Vostra in fine della presente. Farò diligenza prima di sabato per veder, se fossero qui rasse, o panni al proposito, e ne manderò le mostre anco a Firenze con dar avviso di tutto in un tempo medesimo a Vostra Altezza.

Havrà in tanto l'Altezza Vostra, com'io dissi da Monsignor il disegno. Ma essendosi doluto l'Architetto del signor Duca di Bracciano, che non si sia preso da lui, come pratico, ch'egli è più degli altri del Palazzo e del sito, ha voluto farmelo vedere, anzi darmene una copia da mandare a Vostra Altezza, onde l'ho ricevuta, ed accettato d'inviarla, sapendo di certo che quello di Monsignore, fatto in angustia di tempo, e fretta grande, non può mai essere diligente, come questi. Ben ho promesso, che sarà conservato per restituirglielo alla venuta dell'Altezza Vostra. [...]

Le canne di rassa, o panno, che mancheranno a finir le due stanze nobili da Scorrucchio saranno da cinquanta oltre all'uso di alquante portiere, che avanzeranno, e delle quali si faran sopraporte, ed oltre al fregio dipinto, che converrà porre in opra per l'altezza d'esse stanze».

1649, 6 novembre, Roma, al «Serenissimo Principe»

«Ho di conserva con monsignor Ariosti riveduto diligentemente di nuovo il Palazzo del Campo di Fiore, e per quello, che appartiene al supplemento degli apparati da scorrucchio per finire le stanze nobili dell'audienza, credendo monsignore che possa bastare di vestir l'ultime tre, due delle quali sono piccole, con lasciarsi la maggiore, che segue l'Anticamera de' Cavalieri con sole portiere, e sedie, verrà a cessar il bisogno di proveder del panno, che mancava, poiché se bene l'apparato, che serviva per le due stanze nobili al Corso, potrà malamente supplire a tutte le tre suddette, non mancheranno panni in Gardarobba per compire a quanto mancasse, massime che le due inferiori non resteranno così esposte alla vista, e censura di chi verrà [...].

Ma prima di porsi mano a cos'alcuna, s'attenderanno le comunicazioni dell'Altezza Vostra dopo la ricevuta del disegno che duplicato le sarà giunto. [...] In tanto però ha fatto il signor Duca di Bracciano dar principio alla fabrica del Portone, che riuscirà poi finalmente di comodità, e d'honorevolezza al Palazzo, massime non chiudendosi l'altro ingresso per Campo di Fiore [...].»

Si ammodernano anche «le coperte del Cocchio e carrozza».

1649, 10 novembre, Roma

«Così dunque s'haveranno dimattina le chiavi, e si darà principio agl'assetti necessari, essend'io stato tutt'hoggi a riveder le stanze». [...]

«Ho similmente commessa la Ballaustrata, e scalinata della sala con la tavola, non havendola qui Vostra Altezza, perché nel Palazzo del Corso, si valse di quella del Palazzo istesso. Anzi bisogneranno alcuni sgabelloni pure per sala, onde farò fabricar questi ancora quando non li trovassi fatti con più vantaggio. Né ho tralasciato di mandar ad aggiustar, e rimettere i vetri rotti, ad imbiancar le stanze, ove il bisogno

lo richieda, e l'altre maniffature, non essendo poco quello, che occorre di risarcimenti, per trattarsi di una casa antica, fabricata a pezzi, e stata per lo più senz'habitatori.

Ho fatta riflessione parimenti al numero delle stanze per la famiglia, et alla distribuzione, che possa farsene in particolare a cavalieri e Prelati e trovo, che nel Palazzo non potranno capir più di dieci di quest'ordine, oltre a qualch'uno de' signori scudieri, o Lancie spezzate, Aiutanti di Camera, staffieri e simili, onde essendomi parso necessario l'andar pensando a nuova provvigione di casa attorno, sono stato a veder questa sera alcuni appartamenti vicini, che non saranno fuor di proposito, ma ben sì di qualche spesa, trovandosi di sito più d'ogn'altro caro in Roma, per le commodità, ch'egli rende. Sarò nuovamente attorno per divisar anche meglio ciò che possa occorrere in questo proposito di case per intieero aggiustamento della faamiglia. Né resterò di far allestir le stalle, che devono servir fuori di casa, havendo anch'esse bisogno di risarcimento; come non meno le rimesse. Ha in tanto il signor Duca di Bracciano fatto dar principio alla fabrica del Portone, acciò possa esser finito all'arrivo di Vostra Altezza, mostrando Sua Eminenza nel resto ancora di voler abbondare in tener been sodisfatta Sua Altezza di tutto quello, che possa desiderar d'aggiustamenti. Vero è che certe maniffature di Guardarobba, come quelle che sono fuori d'ordine e riguardano una privata comodità, non anderanno forse comprese, ma non si tratterà finalmente di somma rilevante.

Ho già provveduto di casse per trasportar le robbe com'io dissi a Vostra Altezza, che bisognava e vedrò se il Luco vorrà somministrarne il denaro del prezo, come spererò, tanto più all'arrivo degli ordini dell'Altezza Vostra per quello, che possa occorrere di andar spendendo di vantaggio, massime nel dar i primi termini di pigione delle case, stalle e rimesse da prendersi. Al signor Casacchi si daranno stanze, conforme all'ordinario di Vostra Altezza con gli utensigli soliti, di qual tengo la nota. Restava al signor Segretario Gualengo da desiderar di sapere, s'egli pure doveva condursi all'habitazione nuova [...].

Così mi dice il mercante, col qual ho trattato degli habiti da scorrucio, che s'haverà qui parimenti la quantità di rasse, che potranno bisognare a compir l'apparato delle due stanze grandi, ma ne procurerò maggior certezza venerdì prossimo con portar meco le mostre, per mandar queste in ogni caso a Firenze, come havrei fatto con l'ordinario passato, se monsignor Ariosti col supporrmi, che si potesse bastar apparsa la seconda di dette due stanze, mentre si potevano apparar in oltre l'altre due minori picci dentro, ma basse più dell'altre et anguste in modo di rendersi incapaci dell'ombrella, se dico non mi avesse egli distolto dal farlo. [...]

Attende Monsignor medesimo a far finir tre carrozze, che servano in luogo d'altre tre, che si venddono per essere a termine i non trovarsi di tutte tre più di settantacinque scudi. S'è però scusato meco con occasione di haver fatto l'ordine al Luco per il pagamento del semestre al signor Duca di Bracciano, di non poter ingerirsi scopertamente in queste faccende, rispetto agl'interessi suoi con Palazzo.

Ma ritorno alle due stanze, che dice Vostra Altezza di voler far finire per dar l'audienze, non restando, d'aggiungerle in questa parte, che apparando l'una e l'altra delle maggiori, non rimarrà altra stanza, che non sia finita, per l'audienze più ordinarie, e pur l'haveva Vostra Altezza al Corso dopo l'Anticamera de Cavalieri onde l'esempio del Palazzo Aldobrandini può malamente addattarsi a questo. Con tuttavia io farò le mie parti, e manderò le mostre sabato a Firenze, ma con rimettermi agl'ordini dell'Altezza Vostra [...].

Per esser'io più pronto e vicino ad assister al servizio dell'Altezza Vostra nel Palazzo del Campo di Fiore, ove lo richiede presentemente il bisogno, mi ritiro dimani di Borgo là presso in due stanze, c'ho prese io per habitazione mia, sin che sieno trasportate le robbe».

1649, 13 novembre, Roma

«Haveva io preveduta la poca soddisfazione dell'Altezza Vostra nel Palazzo medesimo, onde non mi sa nuovo d'argomentarla dall'ultime lettere sue. Posso dirle però intorno alli due partimenti nobili, che intrinsecamente mi riescono meglio di quello, ch'io pensava. Non hanno già vaghezza al di fuori, né proporzione, né vista da piacere, ma fanno streppito di dentro per l'ordine lungo delle stanze, onde per la persona di Vostra Altezza non ci sarà tutta quell'incommodità, che si credeva. Trovo bene nel resto quanto più vo divisando per dar recapito alla famiglia, e particolarmente a Cavalieri, che vi è grand'angustia in comparazione del bisogno. Ha il Palazzo dalla parte di campo di fiore un ordine lungo di habitazioni, anzi due ordini di stanze per famiglia. Uno al primo piano assai buono di sette in otto stanze divisibili in più parti e che possono servire per due Prelati almeno, o Cavalieri de' primi, anzi forse ci si potranno accomodar in tre, mentre il signor Segretario Gualenghi non entri, come par, che pensi di

fare, nella metà. Poco più alto si trovano due posti, che potran servire parimenti per due altri Cavalieri, e sopra questi saranno stanze in un sol piano per tutti i signori scudieri. Dall'altra parte sopra la Piazza della carretta sta un appartamento, che potrebbe servir benissimo ad un Prelato, quando volesse Vostra Altezza privarsene, essendo unito al partimento suo proprio a man sinistra, ma però divisibile in modo, che può haver entrata senza soggezione del partimento suo medesimo. Sopra del quale, e sotto la Guardarobba, stanno poi sett stanze moderne tutte ad un piano, e molto buone, delle quali potranno farsi tre parti almeno per Cavalieri, e sopra il portico della scala stanno tre altre stanze, ma da famiglia bassa, o da non poter servire, che per servitori de' Cavalieri istessi. L'altro partimento maggiore di Vostra Altezza on ha stanze sopra, e non ha ne meno da lato, che due siti ben ordinati forse de quale potrà esser bastante per la Segreteria, e presso (?) altro luogo rimane in casa da dispensarsi, tolta qualche stanzuola per staffieri, o simil gente. Ma che sto io a far descrizione a Vostra Altezza delle stanze, mentre l'havrà l'Altezza Vostra comprese benissimo dal disegno non senza conoscere la necessità di dilatarsi fuori col prender case attorno, e per andar vedendo appunto quelle, che possano adattarsi meglio [...]. [...] non spenderà Vostra Altezza meno di quattro in cinquecento scudi oltre all'affitto del Palazzo, stato veramente aggiustato con gran generosità, non meritando egli mai 1600 scudi l'anno, ma io non ci sono entrato [...].

Né resto di far aggiustar la Guardarobba, acciò possa darsi principio alla trasportazione lunedì prossimo, come non perdo tempo in far imbiancar le stanze, in rassettar le vitriate e finestre, in far riveder i tetti, e quel di più, che va occorrendo. Così medesimamente io sollecito la fabrica del Portone, acciò sia finito all'arrivo di Vostra Altezza, come spero, mostrandoci anche premura il signor Duca di Bracciano, che giovedì ed hieri ancora fu nel Palazzo, e mi fece repplicate espressioni del desiderio, che tiene della venuta dell'Altezza Vostra per riverirla, e servirla. Trattò pur meco di molte particolarità del Palazzo istesso, né io restai di considerargliene i difetti. Comandò a suoi ministri, che facessero trasportar alcune piante di melangoli a miglior ordine nel Giardino, poco degno però di questo nome, e voleva soddisfar parimenti a certa proposta di monsignor Ariosti d'una scaletta, che andasse per altra via in Guardarobba, ma io conosciuta la faccenda per molto lunga e d'imbarazzo grande, si come di pochissima utilità, n'ho sospeso l'effetto a maggior bisogno, considerando, che non possa esser caro a Vostra Altezza di vedersi al suo arrivo i muratori avanti agl'occhi.

Riuscirà il portone nuovo assai più bello di quello, ch'io figurava, e d'honorevolezza al Palazzo, ma non però sarà stato male il lasciar aperto l'ingresso di Campo di Fiore, poiché prevalerebbe di molto all'acquisto d'una porta nuova la perdita del passo necessario d'una Piazza com'è Campo di Fiore istesso, che per altro tornerebbe conto al signor Duca di chiuder questi, mentre perdendo 60 scudi d'entrata col far sgombrar la piazzetta delle Carrette, n'acquisterebbe da 200 in sito da botteghe. Ma tengo io per fermo, che sarà l'Altezza Vostra per liberarlo presto, onde egli possa perfezionar il suo disegno, poiché vorrà senza dubbio l'Altezza Vostra provvedersi qui sul fatto di miglior habitazione, e facilmente le riuscirà d'haver il Palazzo di Galliciano, trascorsi, che sieno questi pochi mesi, vedendosi mancata ogni applicazione spagnola a quello. M'è questa sera stato dato qualche lume d'un altro, che se fosse ben capace, come pur credo, e potesse haverli non dispiacerebbe a Vostra Altezza, né per ragion del sito, né per l'apparenza, né per altro. Parlo del Palazzo del Duca di Altemps, che per quanto mi vien detto, s'indurrebbe forse ad uscirne, ma co esser qui l'Altezza Vostra non sarà per mancarle da migliorare. Quanto all'apparato da scorruccio per le stanze nobili di Vostra Altezza già io comprendo che vorrà finite le due maggiori, ancorché non possa rimanerne altra bianca dopo l'Anticamera de' Cavalieri, e già sarei stato fermo in questa cognizione, s'alcun'altro qui e specialmente monsignor Ariosti, non m'havesse interrotto, col supposto che potesse bastare il finimento d'una, con le due altre inferiori susseguenti. Mando però al signor Marescalchi a Firenze la mostra del panno, come restai di fare, ma con rimettermi alla risoluzione di Vostra Altezza circa il volerlo di là, o no, et agl'ordini ch'ella ne darà; aggiungendo all'Altezza Vostra che non essendo il panno dell'apparato rassa di Firenze, altrimenti né robba fabricata in quella Città, sarà forse difficile l'haverne colà di compagna, oltre che ci vorrà tempo, più di quello che parmi porti lo servizio di Vostra Altezza. Io ne ho veduto qui d'aggiustata al bisogno, e s'haverà d'ogni hora, onde crederei che potessero pigliarsi le cinquanta canne che possono mancare, essendo pensier mio d'avvertir al prezo in maniera, che non si paghi se non ben giustificatamente. [...]

Scritto sin qui, capita finalmente il Corriere di Milano, che mi porta le lettere di Vostra Altezza de' 6, le quali mi confermano il concorso dell'avversione sua all'habitazione presa in Campo di Fiore, e mi commettono di provveder l'Altezza Vostra d'altra quando io conosca luogo; sopra di che non posso, se

non rimettermi alle mie precedenti, e dolermi amaramente di non esser venuto qua quindici giorni almeno prima, e haverei senza dubbio sperato di servirla in miglior forma, né mi sarebbe certamente dato l'animo d'applicare al Palazzo, che s'è preso in Campo di Fiore con quante intenzioni mi fossero state date di riedificarlo. Poteva haversi quello de Vittorii habitato già da Pio, ch'era molto più moderno, godibile e capace massime unito che fosse stato alle case contigue, ma qui non s'è havuta risoluzione per Vostra Altezza e tutto s'è mandato in discorso. Ed io son giunto quando più non c'era tempo che d'accomodarsi alla necessità. Ho ben prevenuti gl'ordini dell'Altezza Vostra per conto di far por mano a quanto fa mestieri per la sua venuta e sto di continuo a sollecitarne l'operazioni, ma sono in pena di veder intrapresa la faccenda del Portone, per timore, che non resti terminata prestamente come vorrei, ma starò tanto affrettando, che mi potrò di sicuro. [...]

Quanto di buono io considero in conto del Palazzo preso, sia che l'Altezza Vostra non rimane obbligata per più di sei mesi, non essendosi fatto Instrumento né scrittura.

Parmi d'haverla infastidita horamai a bastanza, onde resto col riverirla humilissimamente».

1649, 17 novembre, Roma, al «Serenissimo Principe»

«Ha monsignor Ariosti ricevuto di ritorno il disegno, ed io compresa la mente di Vostra Altezza circa l'apparato da farsi delle stanze. Così sarei con ogni spirito concorso a persuadere il signor Duca di Bracciano alla fabrica di quella, che suppone l'Altezza Vostra mancarle, quando non ci fosse temperamento di maggior brevità, e d'egual soddisfazione di Vostra Altezza, come sono a dichiarare. Desidera l'Altezza Vostra dopo la sala due Anticamere, e dopo queste due stanze nobili, che s'apparino da scorruccio, oltre all'altre due inferiori e Galleria susseguente, come sta nel disegno. Onde viene ad haver tutto senz'altro imbarazzo di nuova fabrica, alla quale, benché si disponesse il signor Duca, non si porrebbe fine per mesi intieri, ch'io l'argomento dalla lentezza, con che procede la fabrica del Portone, che mi fa propriamente disperare a segno, che non sia per esser compita l'opra all'arrivo di Vostra Altezza. Mi son ridotto a supplicar Sua Eminenza a farci levar mano, e restituir le cose in pristina, ancorché si trovi l'impresa a termine quasi irretrattabile. Ma io ritorno alle stanze dell'appartamento destro di Vostra Altezza e le dico, che fu difetto nostro il non accompagnar il disegno con questa dichiarazione, che dalla sala s'entrerà nella prima stanza dell'Appartamento sinistro, posta in faccia della sala medesima, con porta nobile, e proporzione, onde venendosi a far prima Anticamera detta stanza, e restando poi per seconda l'altra notata nel disegno per prima, ne rimangono due con buon'ordine avanti la cappella, senza che questa si muova, né l'altre stanze di Vostra Altezza, onde cessa totalmente l'occasione di detta fabrica, come pur le dirà monsignor Ariosti. Ben si considera per necessario di tirror la porta, che dalla loggia entra in sala, in mezo della loggia medesima, per dar più campo di passaggio in sala istessa, e più nobiltà all'ingresso dell'Anticamera e tanto appunto si sta facendo. Haverà dunque l'Appartamento destro di Vostra Altezza dopo la sala un'Anticamera assai bona per le lanciae spezzate, dopo questa un'altra molto grande, luminosa e nobile per i Gentilhuomini, poi la Cappella, e successivamente le due stanze, che vanno approximate a scorruccio, stanze in vero, che non potrebbero esser più belle, né più maestose, quando non havessero l'imperfezione del pavimento, o matonato vecchio in modo che rende mala vista, che se bene mi sono studiato di farlo rappezzar in molti luoghi, non per questo ho potuto sanare ogni difetto, bisognandoci un'intiera rimessa del mattonato, stata impraticabile adesso, poiché rispetto all'humidità, non si sarebbero così presto potute habitar da Vostra Altezza. Ma si sono com'io dissi aggiustate al meglio, e s'appareranno quanto prima, secondo l'ordine, che già io crederò d'haver trovato panno di qualità uniforme e di colore. Farò poi dar di bianco all'altre due stanze minori, che seguitano, e che portano alla Galleria, per finirle con Portiere, e sedie, che come stanno, troppo le troverebbe Vostra Altezza oscure. Così pur anche si finiranno la sala, da Anticamera, e prima stanza dell'Appartamento sinistro giusta la com.e dell'Altezza Vostra la quale finalmente spero sia per rimaner sodisfatta dell'habitatione, per quello che tocca alla persona sua proprietaria, e maggiormente lo sarà, se convertendo l'applicazione ch'ella tiene, all'Appartamento destro, a quel sinistro, risolverà di valersi di questi, eziandio per l'audienze, già che con la sola manifatura della mutazione di quattro porte, ed una finestra, può ridursi a forma di nobiltà, quant'alcun'altro che sia in Roma, oltre all'essere moderno, et all'haver cinque altre stanze laterali, che lo rendono doppio, con una vista di tutto Campo di Fiore, ma riservandosi Vostra Altezza le risoluzioni sopra ciò alla sua venuta, non s'altera noi questa parte in conto alcuno. Si sono terminate questa sera l'operazioni, che andavano in Guardarobba, e s'è cominciato il trasporto hoggi di Borgo, con tutta quell'avvertenza, che deve

haversi per buon servizio di Vostra Altezza. Così restano aggiustate le vitriate, e si sta attendendo agl'altri risarcimenti più necessari per haverli compiti com'io spero per tutta la corrente settimana, ad effetto di darsi poi all'apparato delle stanze».

Ancora il 17 novembre, ma in altra lettera, Manzieri scrive: «Non basta, ch'io habbia già fastidita Vostra Altezza con altra lunghissima lettera qui a parte, convenendomi d'aggiungerle nuova molestia con qualch'altro capo di relazione. Era monsignor Ariosti rimasto in concerto col signor Duca di Bracciano ad istanza mia, che la porta della loggia in entrando in sala si trasportasse nel mezo per maggior proporzione dell'ingresso, e per goder maggior tratto nella sala istessa, e dar maggior campo all'ordinanza de' staffieri in occasione delle uscite, ma questa sera io trovo mutato tutto, e con mio disgusto grande [...]. Vorrebbe hora il signor Duca di Bracciano la porta della sala ove si trova, e farne un'altra i capo della scala, adducendo pretesto di debolezza del muro».

1649, 20 novembre, Roma, al «Serenissimo Principe»

«Seppe ben prevenirmi Monsignor Ariosti in mandar a Vostra Altezza nuovo disegno delle stanze nobili del Palazzo, con misura insieme dell'altezza loro, ma non già nel darle quel poco d'informazione, ch'io seppi dell'habitazione per la famiglia, onde avrà potuto l'Altezza Vostra a quest'ora divisar da sé presso a poco il numero e qualità della gente, che potrà capire il Palazzo stesso. Resterà, che si degni d'ordinar ancora quanti partimenti dovran pigliarsi fuori, e la loro qualità, come poi di prescrivere una distribuzione individuale delle stanze, poiché troppo difficile riuscirebbe ad ogn'uno il saper accettar in essa, e sodisfar a tanti, come difficilissimo anche si rende il trovar luoghi a proposito in vicinanza del Palazzo, non havendo l'Isola, che due infelici Casini dalla parte di Santa Barbara [...]. Ho però visitato di già altre case delle più commode con le quali crederci poter supplire al bisogno, ma o sono habitate da Padroni propri, che non devono levarsi, o da curiali tutti appoggiati in modo, che veggo questa la più fastidiosa di tutte le facende. Ci sono due case di San Giacomo di Spagnoli assai buone e vicine, che servirebbono a sei gentilhuomini, et anche più [...].

Quanto al Portone fa continovarne l'opera il signor Duca i Bracciano, ma lentamente al solito [...]. Intorno poi alla porta della sala, circa la quale scrissi [...] m'occorre hora aggiungerle, che l'ostinata repugnanza del signor Duca a farla portare in mezo, giusta la proporzione migliore, m'obligò ad essere giovedì da Sua Eminenza, la qual procurò di tirarmi in suo senso, col voler darmi a intendere c'havendo Vostra Altezza le due porte in sala haverebbe potuto variar gl'accompagnamenti e distinguerli, secondo la qualità delle persone, singolarità non mai praticata, né da piacere all'Altezza Vostra, mentre la porta d'hoggi non serve, né l'altra può star bene in capo sudetto della scala. Fece poi Sua Eminenza molte considerazioni sopra certo disegno, che tiene in animo di ridur il portico a Galleria, dividendolo dalla sala, e sopra molt'altri capi di fabrica, che disse di voler far col tempo [...]. Ho trovato rascia di firenze per il compimento delle due stanze che devono appararsi, e già la tengono in mano i Banderari con quanto altro bisogna per l'effetto, che mi fanno sperar in termine, per tutta la settimana seguente, mentre applicando quant'io posso ad aggiustar particolarmente bene la stanza dell'audienza, ho per anche commesso il compimento del fregio nobile, e ho trovato in Guardarobba, mancandone poco men di due canne al giro di essa stanza. Quand'io dissi a Vostra Altezza, che sarebbero bastati i paramenti da scorruccio, che stanno in casa per compir le due stanze, supposi sempre, che dovesse lasciarsi nuda la maggiore dopo la Cappella, come pareva a monsignor Ariosti che dovesse farsi, che ben havrei conosciuto il bisogno di accrescer robba in altro caso, come poi n'ho fatto prova, e prova dispiscevole, per la molta spesa, che n'è seguita. Non avvanza un palmo di robba delle due stanze, ch'erano al Corso ad apparar la prima di queste, tant'ella è grande, ond'è convenuto proveder rascia nuova per tutta la seconda, e ce ne vanno appunto da cinque canne. Ho trovato, com'ho detto, quant'occorre, e spererò che Vostra Altezza non sia per reprovar la spesa c'ho fatta, mentre vedrà la qualità della robba, et il prezzo, che se ben riesce poco minore di quello, che fu praticato nella compra del paramento già fatto, è però molto inferiore se si considera, che il panno di questi, non è da paragonarsi alla rascia nera di firenze, com'è quella, c'ho presa io, coll'intervento di monsignor Ariosti, oltre che, s'è pur anche avvantaggiato qualche poco nel prezo istesso. Congiunte avrà Vostra Altezza le mostre e del parato, che stava in casa, e del nuovo ce si fabrica, come parimenti dell'altra robba per i vestiti con notizia insieme d'ogni prezzo.

Io non havrei mai stimato, che questa prima stanza fosse stata per voler tanta robba, ma in fatti, compreso il fregio, che bisogna per aggiustar l'altezza ricerca inieramente il parato, che s'haveva, onde si sta componendo per ornarla, con tutta l'avvertenza, che deve haversi. Porta 20 palmi d'ornamento d'altezza, come havrà l'Altezza Vostra veduto dalla misura, né a questa si porrà altro fregio dipinto, stimandosi soverchio. Ben s'aggiusterà quel cch'io dissi, all'altra stanza dell'audienza, e sigilerà per appunto il bianco, sopra i palmi 20 d'altezza del parato. Per accompagnar il possibile il colore della rascia, che s'è presa, è stato necessario prenderla, non da un mercante, ma da quattro».

1649, 4 dicembre, Roma, al «Serenissimo Principe»

«Ho tre lettere di Vostra Altezza in data de 27 dello scorso, e con queste i recapiti di Francia delle 36 mila lire nel Valenti, l'ordine del Luco di mille scudi, et i disegni che nuovamente l'Altezza Vostra mi manda, in ordine alla fabbrica della stanza, con altre commissioni sopra diversi particolari».

«Nel Palazzo, come ho detto più volte all'Altezza Vostra, saranno da otto divisione dei Cavalieri, tre delle quali di tre stanze buone l'una con qualche luogo, o unito o vicino per servitori, potranno comodamente servire a Prelati, supposto, che Vostra Altezza consenta a privar l'Appartamento sinistro di due stanze laterali, e dlla comunicazione con cert'altra, dalla quale si vede tutta la Piazza, e vicinato di Campo di Fiore e questo partimento, che ha pur anche un camerino unito, figurava io potesse addattarsi al signor Segretario, o a monsignor degl'Oddi, che n'ha voluto già il possesso almeno in parte col far porre il suo letto nel camerino suddetto. [...] Non più dunque d'otto siti di venti nobili, che l'Altezza Vostra desidera potranno haversi in casa, et altri sei ne resteranno fuori, ne' due Casini, com'io dissi, e succedendomi di havere un'altra casaa canto d'uno di questi, come sto tuttavia procurando, potrò promettermi d'altre tre porzioni almeno [...]».

1649, 8 dicembre, Roma, al «Serenissimo Principe»

«La faccenda dell'apparar le stanze di Campo di Fiore porta maggior tempo, et applicazione di quello, ch'io stimava, per doversi muovere, et aggiustar molte cose non prima considerate».

«Il duca di Bracciano ha fatto dirmi questa sera per monsignor degl'Oddi, ch'io posso mutar le porte dell'Appartamento sinistro, se voglio farlo poichè se ne contenta, ma io non ci veggo tempo, ne considero quest'opra per così necessaria che non stimi accertato di rimetterla a quando Vostra Altezza sarà qui. Ha anche Sua Eminenza fatto aggiungermi di voler persuadermi a levar l'Armi già collocate sopra il Portone di Campo di Fiore al luogo loro, per aggiustale sopra quest'altro, che farebbe finir subito, quando promettessi di chiudere il primo; ma io gli ho fatto rispondere di non haver maniera per servirlo in ciò, e sarò più che ostinato. Anzi ho fatto rappresentar a Sua Eminenza un nuovo inconveniente, che consiste in havere le Botteghe di Giupponari alcune finestre usurpate, che corrispondono al Cortile del Palazzo, non senza soggezione di esso, e sto applicato a farle murare, in che però non mancheranno gl'incontri, ma certo, che non possono stare così perché dispiacerebbono a Vostra Altezza, come pur certe Baltresche avanti il Portone, delle quali ho intimata una riforma».

CAPITOLO II

GIROLAMO GRAZIANI, AMBASCIATORE, POETA E ICONOLOGO

TRA MONARCHIA E DUCATO

Girolamo Graziani (1604-1674), negli oltre quarant'anni di servizio alla corte estense, attraversò le alterne vicende del ducato, ricoprendo ruoli cardine nei governi di Cesare, Alfonso III, Francesco I, Alfonso IV, Laura Martinozzi e Francesco II. Ripercorrere la sua attività di diplomatico, poeta e iconologo – tanto di effimere rappresentazioni teatrali che di stabili cicli decorativi – significa dunque attraversare quarant'anni di storia del ducato. Nella sua carriera, per i servizi resi allo Stato fu insignito del titolo di conte di Sarzana, e per i meriti letterari fu eletto membro dell'Accademia dei Gelati, degli Incogniti e della Crusca¹. I riconoscimenti per la sua produzione poetica andarono di pari passo con la sua promozione nelle fila della Cancelleria Ducale, in un binomio, quello tra genio letterario e autorevolezza politica, che fece di Graziani un fedelissimo intellettuale di corte. La sua fama di virtuoso e di cortigiano era giunta anche in Francia, con cui Graziani mantenne contatti a partire dagli anni '50 del XVII secolo. Il progressivo rafforzamento dell'assolutismo di Luigi XIV e la propaganda orchestrata da Colbert per glorificare le sue gesta crearono le condizioni per l'ingaggio di Graziani come panegirista e drammaturgo. Inchinando alla Corona il suo talento nelle lettere, Graziani compose diverse opere encomiastiche non affrontate dagli studi, se non del tutto ignote. Nell'affrontarle, si cercherà di evidenziare l'importanza di Graziani nei rapporti diplomatici con la Francia, prima e dopo le trasformazioni della monarchia successe alla morte di Mazzarino.

¹ Per le notizie biografiche di Girolamo Graziani si è fatto riferimento a: Fabio TARZIA, *Graziani, Girolamo*, in *DBI*, vol. 58, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 816-819. TIRABOSCHI (1783, tomo III, pp. 12-22), fu il primo ad offrire un profilo dell'attività letteraria di Graziani e della sua vita. L'autore poteva basarsi su una biografia precedente di Camillo Marchesini («Vita del Conte Girolamo Graziani scritta da Camillo Marchesini Modanese», recuperata in BEUMo, α.H.1.10) trascritta di suo pugno da un manoscritto di Franchini sugli scrittori modenesi.

La diplomazia 'encomiastica' di Girolamo Graziani

Prima che Ercole Manzieri si insediasse a Parigi come residente di Francesco I, Girolamo Graziani vi aveva fatto tappa per un breve soggiorno dal 1 al 15 gennaio del 1649 con l'incarico di trattare, a nome del duca, gli aiuti per la guerra contro gli spagnoli². La sua missione parigina si collocava dopo un congedo di otto anni da Modena, dove aveva fatto ritorno per volere di Francesco I nel 1647 con l'incarico di segretario del principe Alfonso³. Da quel momento il suo *cursus* nelle gerarchie della politica estense non avrebbe più trovato ostacoli⁴.

Per quanto breve e non particolarmente utile per i maneggi politici e militari dello Stato estense, il soggiorno parigino di Graziani è all'origine di una nuova fase dei rapporti diplomatici con la Francia, di cui egli fu artefice e protagonista. Fu Graziani, infatti, in qualità di consigliere e segretario di corte, a indirizzare l'operato degli ambasciatori di Francesco I a Parigi. Il 10 agosto del 1650, Graziani scriveva al cancelliere Gherardo Ruggi che «l'abate Manzieri saria tardato a partire» e il 2 settembre era sempre Graziani ad essere informato da Scipione Cimicelli dell'arrivo a Parigi del nuovo ambasciatore⁵. A Graziani si devono anche le istruzioni tanto di Cimicelli che di Manzieri e la maggior parte delle minute dirette a Parigi. Promosso al grado di segretario di Stato nel luglio del 1652, affiancò il duca nell'ambizioso

² ASM_o, AF, b. 109.

³ Graziani, nel 1639, era sfuggito a un'imboscata, cui non doveva essere estraneo il conte Rinaldo Ariosti, forse intenzionato a favorire l'elezione cardinalizia di Rinaldo d'Este e ostacolare quella del principe Obizzo, di cui Graziani era segretario personale dal 1632 (TIRABOSCHI 1783, tomo III, p. 14, ricorda i «segreti maneggi» del principe Obizzo per «esser sollevato all'onore della Porpora»). La riabilitazione di Graziani fu voluta da Francesco I quando, alla morte di Fulvio Testi nel 1646, fu chiamato a succedergli come segretario del principe Alfonso. La sua carriera era già stata segnata da un ritiro forzato nella sua città natale – Pergola, nelle Marche – dove fu esiliato tra il 1624 e il 1628 a seguito di una rissa in cui morì Alessandro Forni, membro di uno dei casati più potenti in città. Anche in quell'occasione fu la decisione del duca a permettere il suo rilancio nelle gerarchie dell'amministrazione estense: Alfonso III, prima della sua veloce abdicazione, lo riassunse come segretario dei principi cadetti, incarico che gli fu poi confermato anche da Francesco, succeduto al padre fattosi cappuccino.

⁴ Girolamo Graziani era stato educato ai meccanismi della politica estense fin da giovanissimo, cioè da quando, nel 1619, il padre, Antonio Graziani, aveva ottenuto la carica di podestà e poi quella di consigliere di giustizia dei duchi Cesare e Francesco I, tra il 1624 e il 1635.

⁵ Rispettivamente: ASM_o, *Cancelleria Ducale, Referendari*, b. 50/a (10 agosto 1650) e ASM_o, AF, b. 110 (2 settembre 1650).

progetto di accasare Luigi XIV con una principessa estense e stilò una relazione sui motivi del matrimonio di Alfonso con Laura Martinozzi⁶.

Le nozze del 1655 con la nipote di Mazzarino sono all'origine del *Colosso Sacro*, panegirico di Girolamo Graziani⁷. Composto di novantanove stanze in sesta rima, il *Colosso* fu pubblicato a Parigi e a Modena nel 1656 (figg. 1, 2) ad esaltazione del cardinale Mazzarino⁸. Sul frontespizio dell'edizione modenese la dedica è alla «principessa di Modona», ovvero Laura, più volte invocata per la gloria che i suoi imenei, portatori di «lauri novelli»⁹, avevano reso alla stirpe dell'«arbore Estense». La pregevole edizione parigina, priva della dedica, è accompagnata da una incisione di Robert Nanteuil con l'effigie del cardinal Mazzarino (fig. 3). Il componimento poetico è interamente giocato sul parallelo tra i versi e la scultura, arte chiamata, insieme alla poesia, a rendere immortale l'immagine del cardinale. Fin dalla prima stanza Graziani invoca Gian Lorenzo Bernini, chiamato a ritrarre con lo scalpello l'oggetto dei suoi versi:

Monti apritevi a gara, e tu, che puoi/ dar con ferro vitale il senso ai marmi,/ prendi, o saggio Bernino,
ai pregi tuoi/ nuov'oggetto maggiore dai nostri carmi:/ sia comune lo studio, eguale il vanto,/
imprima lo scalpello, esprima il canto¹⁰.

E ancora, alla quinta stanza:

⁶ ASMo, *Archivio per materie, Letterati*, cass. 26 «Girolamo Graziani».

⁷ Il panegirico è noto a Roberta IOTTI (*Da fille de France a Dux Mutinae: la parabola biografica e politica di Laura Martinozzi d'Este*, in CAVICCHIOLI 2009, pp. 11-69).

⁸ Il *Colosso Sacro*, noto a TIRABOSCHI (1783, tomo III, p. 21) nella sola edizione parigina, non è mai stato oggetto di studio.

⁹ GRAZIANI 1656, p. 34: [Stanza LXXXVII] «Là nel tronco real sua stirpe innesta/ Santo Himeneo con fortunati auspici,/ Qua ne la bella Italia esso gli appresta/ Sovra l'arbore Estense altre radici,/ E fra gli antichi germogliar più belli/ Vedi a l'Attio valor Lauri novelli./ [Stanza LXXXVIII] «Lauri, che nudrirà l'aura gentile,/ Che su'l Panaro aure d'Amore inspira,/ L'AURA, per cui meraviglioso Aprile/ di Virtù, di bellezza si amira,/ L'AURA, per cui fatidiche promesse/ Ivi annuncian di Lauri eterna messe».

¹⁰ GRAZIANI 1656, p. 5.

Di lui pregio del Tebro, e de la Senna/ Indico MAZARINO, honor dell'Ostro/ il tuo ferro, o Bernino,
e la mia penna/ deve a prova nel marmo, e nell'inchiostro/ con gemino lavoro in doppi studi/ eternare
le sembianze, e le virtudi¹¹.

Il paragone tra la poesia e l'arte berniniana, tra la penna e lo scalpello, prosegue in tutto il panegirico come similitudine portante¹². Per comprenderne la portata converrà ritornare all'assunto di un asse Parigi-Modena delineato da Peter Burke, secondo cui il re di Francia avrebbe seguito l'esempio del duca per forgiare la propria immagine. Le conferme giungono proprio dal coinvolgimento di Girolamo Graziani nella macchina propagandistica di Luigi XIV e dal soggiorno parigino di Gian Lorenzo Bernini, autore del busto ritratto del monarca e dei progetti per il palazzo del Louvre¹³. Il *Colosso Sacro*, sconosciuto a Burke, dà nuova sostanza alla sua ipotesi. Da un lato, appare ovvia la convocazione parigina dell'artista che già Fulvio Testi, nel 1633, aveva definito il «Michelangelo del nostro secolo»¹⁴, e la cui nomea in Francia si era rinvigorita con l'arrivo da Roma del *Busto del cardinale Richelieu* nel 1642 (fig. 4). Dall'altro lato, è altamente significativa, e decisamente meno scontata, la consapevolezza estense della gloria assicurata dai marmi berniniani e che, nel *Colosso*, se ne faccia portavoce proprio il segretario di Francesco d'Este, già ritratto da Bernini. Il panegirico, preannunciando la commissione del *Busto di Luigi XIV*, sembra confermare come su quell'asse non

¹¹ *Ibidem*, p. 6.

¹² L'invocazione di Bernini ricorre nella stanza VII (p. 7): «Voi tra degni scultor lumi de l'arte,/ o Prassitele, o Fidia, a cui votaro/ pubblici applausi le più dotte carte/ ei più bei marmi la Numidia, e Paro,/ qui d'emula virtù non nuova lite/ gran paragone al mio Bernino offrite»; nella stanza XXXII (p. 12): «Aura sacra di Dio, che ispiri l'alme,/ Tu al grave peso il nostro Heroe scegliesti;/ Qui, Bernin, la tua mano allori, e palme/ A coronare il nobil crine appresti,/ Mentre la sua virtù con fausti auspici/ Promette al Re pupillo armi felici»; nella stanza XXXIV (p. 16): «Lusso d'opra vulgar Giulio non degna,/ Estima sol, che ad honorar la gloria/ Del coronato Re sia pompa degna/ Di felice tenzon l'alta vittoria,/ Da te dunque, o Bernin, sia qui descritto/ De famoso Rocroi l'aspro conflitto»; nella stanza LXIII (p. 26): «Scolpisci qui de l'esecrande furie/ Saettanti o Bernin tutti i strali,/ Vedi come in lui solo Averno infurie/ Congiurato fra se tutto a i suoi mali;/ Vedi rara virtù; di nuovo a l'ira/ Consiglia che si ceda, e si ritira»; nella stanza LXXIX (p. 31): «Orna si bei pregi il tuo lavoro/ Saggio Bernino, e con mirabile arte/ Aggiungi ancor quando frà nemi d'oro/ Influenze benigne egli compare/ A la virtù, da cui più degni frutti/ Sacri a l'eternità sono prodotti».

¹³ BURKE 1993 p. 256.

¹⁴ FRASCHETTI 1900, p. 108.

passarono a Parigi solo gli artisti ingaggiati a Modena, ma migrarono anche le formule di celebrazione sottese alla loro opera.

La caratura poetica di Graziani, occorre ricordarlo, era nota in Francia prima ancora della pubblicazione del *Colosso*. Un paio d'anni prima, nel 1654, presso Agostino Courbé a Parigi era stato pubblicato un panegirico in onore della regina Cristina di Svezia, *La Calisto*, poi riedito a Modena da Bartolomeo Soliani nel 1656 (figg. 5,6)¹⁵. Sempre nel 1654 era uscita a Parigi in due tomi anche una delle sue maggiori fatiche letterarie e incontestabile vertice dell'epica barocca: *Il Conquistato di Granata*¹⁶. Nella prefazione alla prima edizione del 1650, dedicata a Francesco I, lo stampatore ricordava che Graziani impiegò ben tre lustri a concepire i ventisei canti del *Conquistato*, rallentato dagli impegni politici e dalle congiunture di corte. L'eccellenza dell'opera non fu scalfita neppure dalla critica del Settecento razionalista che, anzi, elevò Graziani a «primo tra' Poeti Italiani, che allor vivessero»¹⁷. Pur rientrando nell'epica cristianamente edificante e controriformata sgorgata dalla *Gerusalemme* tassiana, il *Conquistato* avrebbe continuato a testimoniare l'eccellenza letteraria di Graziani e il suo «sovrano controllo di *inventio* ed *elocutio*»¹⁸. Il pregio dell'opera e del suo autore furono immediatamente riconosciuti oltralpe. Lo stampatore dell'edizione francese, rivolgendosi nella prefazione alla Marchesa de L'Hopital, cui erano dedicati i due volumi del *Conquistato*, riferiva che i versi erano «la production d'un esprit si rare et si achevé» e che per l'ordine di «chacune de ses parties, le divertissant y est meslé avec le serieux, l'instructif ne se separe iamais de l'agreable»¹⁹. Dalle parole emergono con chiarezza i principi del *docere* e del *delectare*, cardini del poema eroico secentesco e, più in generale, della meraviglia barocca. Nella prefazione francese, l'epica edificante di Graziani prometteva la ricompensa della virtù e la punizione del vizio,

¹⁵ GRAZIANI 1654.

¹⁶ GRAZIANI 1650, riedito a Napoli (1651, per Roberto Mollo) e a Parigi (1654, «Chez le Sieur Des-Roziers Secretaire, Interprete de Monseigneur le Prince de Conty»).

¹⁷ TIRABOSCHI 1783, tomo III, p. 20.

¹⁸ GALLI PELLEGRINI 1987; DI NEPI 1976, p. 96, cui si rinvia per l'analisi del poema nel quadro dell'epica barocca.

¹⁹ GRAZIANI 1650, ed. 1654, «epistre» iniziale.

anticipando così le vicende del poema: la vittoria del cristianesimo e la caduta di Granada, ultima roccaforte islamica in terra spagnola.

La fama di Graziani valicò dunque le Alpi e, per quanto leggendaria sia la notizia che Luigi XIV lo avesse ricevuto con accanto una traduzione francese del suo *Conquisto*²⁰, è indubbio che il poema, insieme al *Colosso*, sia la premessa al suo successivo ingaggio per i componimenti dedicati al Re Sole, pubblicati tra il 1666 e il 1673. I dodici anni che separano l'edizione francese del *Conquisto* dal primo panegirico in lode di Luigi XIV furono segnati da profonde trasformazioni internazionali e interne al ducato estense. A poco più di un anno dalla morte di Francesco I, nel novembre del 1659, la Pace dei Pirenei pose fine al trentennale conflitto franco-spagnolo portando ad Alfonso IV, succeduto al padre anche nella carica di generale delle armi francesi in Italia, l'investitura ufficiale di Correggio e l'ottenimento di alcuni crediti pendenti. La promessa di favorire il ducato nella rivendicazione delle Valli di Comacchio, formulata in un articolo dell'accordo, sarebbe stata liquidata con il Trattato di Pisa del 1664 con cui Luigi XIV avrebbe obbligato Alessandro VII a versare un compenso alla corte estense²¹. Le polveri sollevate dalle truppe di Francesco negli assedi di Valenza, Alessandria e Mortara erano ormai glorie del passato e l'iniziativa militare del ducato si sarebbe spenta insieme alle torce del suo catafalco. La storia europea sarebbe stata scandita dalle vittorie degli eserciti del Re Sole e Modena, come tutti i principali potentati italiani, sarebbe stata svuotata del peso strategico di un tempo. Mutati gli equilibri europei e crollate le ambizioni che avevano animato il regno di Francesco, furono inevitabili le ripercussioni sui rapporti diplomatici tra Parigi e Modena. Prima di proseguire

²⁰ Così TIRABOSCHI (1783, tomo III, p. 20). La notizia era attinta dalla *Vita* di Camillo Marchesini: «Per comando del Duca [Francesco I] andò a servire il Principe Cardinale d'Este nel Conclave, che elesse Alessandro VII Pontefice supremo, e ritornando appena in Lombardia passò a servire il Padrone nelle nuove guerre insorte nello Stato di Milano e nel viaggio alla Corte Christianissima, ove su la tavola di Sua Maestà hebbe la consolazione di vedere detto Poema del Conquisto trasportato nell'idioma francese, il che seguì anni dopo nello spagnolo prima della morte dell'Autore». Già Tiraboschi ammetteva di non aver trovato «più certa contezza» di queste informazioni, che, in effetti, non trovano al momento alcuna conferma.

²¹ Gianvittorio SIGNOROTTO, *Modena e il mito della sovranità eroica*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. 48-49.

l'analisi dell'attività letteraria di Graziani per la Corona, converrà allora tratteggiare il nuovo quadro delle relazioni tra le due corti.

Le relazioni diplomatiche con la Francia all'epoca del cardinal Rinaldo

Nel breve ducato di Alfonso IV (1658-1662) i rapporti diplomatici con la Francia continuarono ad essere amministrati dal fedele residente Ercole Manzieri. Pochi mesi prima della morte del giovane duca, avvenuta il 16 luglio del 1662, l'abate fu sostituito dal marchese Francesco Casati che rimase in carica come ambasciatore fino al 1665. Presa la via per la Francia il 16 marzo, Casati arrivò a Parigi il 7 aprile. Le sue mansioni, come illustrato dalle istruzioni ricevute, non differivano da quelle del predecessore. Gli si affidava l'amministrazione degli interessi francesi del cardinale e il recupero delle rendite ecclesiastiche, un impegno, quest'ultimo, che le carte documentano come assiduo, costante e pressoché esclusivo²². Rinaldo arrivò infatti a controllare cinque abbazie in terra francese: quella di Vauluisant a Courgenay, quella di Saint-Pierre a Moissac, di Saint-Vaast a Arras e quelle cistercensi di Bonnecombe e di Cluny, di cui ottenne anche la carica di Generale dell'Ordine²³. Gli argomenti strettamente economici e militari dei dispacci di Casati dimostrano che, con la reggenza di Laura Martinuzzi, gli acquisti di abiti e gioielli sul mercato parigino non erano più così frequenti come al tempo di Francesco I e Alfonso IV. La magnificenza ducale, intiepidita dalle scarse risorse dello Stato, privilegiava altri canali e vie alternative a quella francese. Ciò nonostante le relazioni con la Corona non vennero mai meno, rafforzandosi e stabilizzandosi sempre più grazie all'azione del protetto di Francia, il cardinal Rinaldo.

Dopo la morte di Mazzarino nel 1661, Girolamo Graziani aveva consigliato a Rinaldo un viaggio in Francia, per tutelare gli interessi estensi²⁴. Casati, nell'aprile

²² Il carteggio francese del marchese Francesco Casati si compone di tre buste (ASMo, AF, bb. 126-128, quest'ultima di minute ducali). Le sue istruzioni recano la data 10 marzo 1662.

²³ *L'Etat de la France 1674*, p. 151. La documentazione relativa alle abbazie controllate dal cardinale è in ASMo, *Casa e Stato*, bb. 431-433.

²⁴ ASMo, *Cancelleria Ducale, Referendari*, b. 50/a (Graziani Girolamo). Cfr. *Doc. I.1*

del 1662, aveva ribadito l'opportunità di quel soggiorno, che giudicava propizio per il mese di novembre²⁵. La morte del nipote Alfonso affondò il progetto e solamente i gravi accidenti di quell'estate romana riaccessero in Rinaldo l'idea di un viaggio in Francia. Come è noto, nell'agosto del 1662 i pessimi rapporti tra Luigi XIV e Alessandro VII Chigi esplosero nell'incidente della Guardia còrsa. L'episodio, ampiamente descritto nei *Mémoires* pubblicate nel 1672 dall'ignoto segretario del cardinale Rinaldo²⁶, vide lo scontro armato tra le guardie del pontefice e i soldati francesi e degenerò con l'assedio del Palazzo Farnese, sede dell'ambasciata di Francia. I delicati equilibri tra monarchia e papato non furono certo favoriti dal duca di Créqui – Charles III –, inviato dal Re Sole in ambasceria a Roma con un cospicuo contingente militare. La sparatoria innescata alla diligenza della moglie del duca di Créqui, che trovò fortunatamente rifugio nel palazzo del cardinal Rinaldo, e la sciagurata uccisione di un paggio al suo servizio causarono la durissima reazione di Luigi XIV che, cacciato l'ambasciatore della Santa Sede a Parigi e annessa Avignone, avanzò gravissime pretese per rimediare all'offesa²⁷. Nel frattempo il cardinal Rinaldo si era allontanato da Roma e, nel dicembre del 1662, aveva preso la via per la Francia in compagnia del duca di Créqui.

Come per il viaggio di Francesco I, anche quello di Rinaldo trovò ampio spazio nella *Gazette* di Francia, dove si riportarono dettagliatamente le varie tappe dell'itinerario prima del suo arrivo a Parigi il 14 gennaio 1663²⁸. Il principe cardinale vedeva il regno di Francia per la prima volta, bisognoso di assicurarsi la benevolenza del re e di tutta la corte dopo la morte del nipote. Interamente speso, Rinaldo fu ospitato nel palazzo Mazzarino. Casati, in vista del suo arrivo, aveva dotato l'edificio di tutto l'occorrente, provvedendo al mobilio di alcune sale, alle carrozze, ai cavalli e agli spazi dove alloggiare la famiglia del cardinale²⁹. Lo zelo

²⁵ ASMo, AF, b. 126, 21 aprile 1662.

²⁶ *Memoires de Monsieur le Cardinal Reynaud d'Este* 1672, t. II, pp. 91-146.

²⁷ MURATORI 1717, p. 587.

²⁸ In appendice sono riportati tutti i passi della *Gazette* con notizie sul viaggio di Rinaldo. Cfr. *Doc.* I, 2-9.

²⁹ Cfr. *Doc.* II, 2 e 3, 16 e 30 gennaio 1663. In allegato al dispaccio compare una «Memoria di quello che si puol dare per la comodità, e servizio dell'Altezza Serenissima del Signor Cardinale d'Este, e sua famiglia nel Palazzo Mazzarino». Il cardinale fu seguito da Giovanni Battista Giardini

dell'ambasciatore porta l'eco di quello più volte dimostrato dagli agenti estensi a Roma, da Montecuccoli allo stesso Manzieri, per adattare le itineranti residenze di Rinaldo alle esigenze di rappresentanza. Dalle carte di Casati si apprende che il cardinale avrebbe voluto vestire a lutto, non solo in ossequio al defunto Alfonso IV, ma anche per la scomparsa della neonata principessa Anna Elisabetta di Francia, figlia del re, morta il 30 dicembre 1662. Non diversamente da quanto era accaduto per Francesco I, sempre aggiornato sulle mode parigine del momento, il cardinale non mancò di informarsi sull'usanza locale e sulle consuetudini da osservare in simili circostanze. Casati offrì una puntualissima relazione sulle gerarchie del lutto imposte da Luigi XIV a seconda del rango e consigliò al cardinale di «prendere il gran lutto de' Principi di sangue», ovvero quello prescritto per il duca d'Orleans, il principe di Condé e il duca d'Angoulême, distinti tra loro per la sola lunghezza del mantello³⁰. Dopo essere stato ricevuto a corte, il 22 gennaio Rinaldo assistette al *Ballet des Arts* di Jean-Baptiste Lully, di cui, stando alla *Gazette*, ammirò i cambi delle scene, la ricchezza dei costumi e la grazia dei ballerini. Per quanto amante delle commedie, Rinaldo vide solamente quello spettacolo, diversamente dal fratello Francesco, che a Parigi fu costantemente occupato tra cerimonie e spettacoli.

Il 24 marzo Rinaldo si congedò e, a conti fatti, le quattro settimane trascorse a Parigi si rivelarono poco proficue per la casa d'Este. Il cardinale ottenne infatti la sola assicurazione che nel successivo accordo con la Santa Sede si sarebbero tutelate le richieste ducali. Come scritto nelle sue *Mémoires*, il cardinale era abile nel non mostrarsi bisognoso, a non domandare né cercare, preferendo far intendere e amando, come il fratello Francesco, «avoir ses pretensions en pied que des millions en bourse»³¹. L'utilità di quel viaggio si mostrò solo il 12 febbraio 1664, quando Francia e Papato siglarono il trattato a Pisa, che, sebbene deludesse le ambiziose

e Alfonso Sassi la cui corrispondenza da Parigi durante il soggiorno di Rinaldo è in ASMo, AF, b. 129.

³⁰ Cfr. *Doc.* II, 1 e 2, 12 e 16 gennaio 1663.

³¹ *Memoires de Monsieur le Cardinal Reynaud d'Este* 1672, t. II, p. 158.

mire estensi, strappava ad Alessandro VII un risarcimento per l'usurpazione delle Valli di Comacchio³².

Rinaldo, oltre a Casati, aveva altri corrispondenti dalla Francia, tra cui il conte Alberto Caprara (1627-1691)³³. Bolognese d'origine, Caprara si era formato in filosofia e diritto nella città d'origine, per poi intraprendere alcuni viaggi presso le principali corti italiane. Rientrato a Bologna abbracciò gli studi letterari e fu accolto nell'Accademia dei Gelati, di cui fu nominato principe nel 1654³⁴. Spostatosi a Roma, frequentò l'Accademia degli Umoristi, prima di intraprendere un viaggio in Francia, dove soggiornò tra il novembre del 1660 e il febbraio del 1662 e, più tardi, tra il novembre del 1663 e il giugno del 1665³⁵.

Il 2 dicembre del 1660 Caprara scriveva al cardinal Rinaldo da Lione. La città era magnifica, ben popolata e «piena di botteghe e mercanzie, che non si può descrivere»³⁶ e il conte riferiva di aver assistito alle «commedie», argomento portante della sua corrispondenza francese. Nonostante le sue difficoltà linguistiche e la conseguente «necessità d'essere burlato sulle prime», a suo giudizio gli spettacoli erano migliori di quelli italiani perché impostati su libretti stampati e memorizzati dagli attori. Ripreso il viaggio, il 24 dicembre Caprara giunse a Parigi,

³² MURATORI (1717, p. 588) specifica che «in compenso delle Valli di Comacchio il Papa assunse sopra di sé il Monte Estense, che co i capitali e frutti ascendeva a circa trecento cinquanta mila Scudi; e promise in oltre al Duca di Modena quaranta altri mila Scudi in contante, o pure un Palazzo in Roma; e confermò nella Casa d'Este i Giuspatronati della Prepositura della Pomposa, e dell'Arcipretura di Bondeno colla nomina libera, quand'anche vacassero in Curia». Alcuni capitoli dell'accordo sono riportati in *Memoires de Monsieur le Cardinal Reynaud d'Este* 1672, t. II, pp. 173-177.

³³ BRIZZI 1976.

³⁴ ZANI 1672, pp. 27-29. Nelle *Memorie* dei Gelati scritte da Zani si menziona un viaggio a Roma «per servizio di Principe». Furono probabilmente queste parole a spingere i biografi successivi di Caprara (FANTUZZI 1781-94, vol. III, pp. 101-102; Gian Paolo BRIZZI, *Caprara, Alberto*, in *DBI*, vol. 19, 1976, pp. 165-168; CAPRARA 1993, pp. 121-127) a crederlo a Roma al servizio del cardinale Rinaldo, in qualità di segretario, tra il 1654 e il 1660. In ASMò, *Cancellaria Ducale, Cancellaria del Cardinal Rinaldo d'Este*, bb. 6-8 non è emerso alcun dato che possa confermare questo impiego. DOLFI (1670, p. 242), nel sintetico profilo dedicato al conte Caprara, lo dice, più prudentemente «al servizio del Cardinal d'Este». Si segnala, inoltre, un ritratto eseguito a bulino da Francesco Agnelli (cfr. Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale, Monza, inv. DEF. 84).

³⁵ BRIZZI (1976, p. 166) ritiene erroneamente che la missione di Caprara fosse da mettere in relazione al soggiorno parigino del cardinal Rinaldo, che l'autore fissa al 1661. Rinaldo, come si è visto, fu a Parigi nel 1663.

³⁶ ASMò, *AF*, b. 125, 2 dicembre 1660. Cfr. *Doc.* III, 1.

«città che è tutta un moto, e tutta un rumore»³⁷, e pochi giorni dopo incontrò l'ingegnere Gaspare Vigarani. Il suo teatro, scriveva Caprara al cardinal Rinaldo, «sarà degno di un Re»³⁸, ma il cantiere della Salle des Machines procedeva lentamente. Per questo i Vigarani avevano allestito in fretta e furia un teatro più piccolo nella Galleria delle Pitture del Louvre, non distante dagli appartamenti del cardinal Mazzarino, per la rappresentazione del *Serse*. L'opera, ispirata alla tragedia di Nicolò Minato (1654) e musicata da Francesco Cavalli, era stata arricchita di alcune entrées danzate composte da Lully. La prima rappresentazione si era tenuta il 22 novembre 1660, ma l'accoglienza tiepida e lo scarso successo – specialmente della partitura – avevano permesso solo qualche replica, ed il sipario era calato definitivamente il 5 dicembre³⁹. Con l'anno nuovo, un'ultima replica del *Serse* si era tenuta nel palazzo del cardinal Mazzarino l'11 gennaio 1661 e Caprara ne riferiva le impressioni a Rinaldo. Il conte ammetteva di non poterne dare una precisa relazione, ma confermava l'importanza che in Francia si accordava al balletto, «sempre il principale dell'opera, non l'accessorio»⁴⁰, e riportava poi le lodi ricevute da «Giuseppe Napolitano Musico del signor Cardinal Antonio», cantante da identificarsi con Giuseppe Melone, soprano che compare nel libretto dell'opera stampato nel 1695⁴¹.

L'attenzione di Caprara ai festeggiamenti e alle rappresentazioni teatrali non mancò con l'avvento del Carnevale, quando per la corte si rese necessario allestire un nuovo spettacolo nello stesso teatro provvisorio in cui era stato recitato il *Serse*. La costruzione del teatro delle Tuileries infatti procedeva a rilento e la sua opera inaugurale, l'*Ercole Amante*, era costantemente ritardata dalle esigenze di corte. L'abate Bruti e Isaac de Benserade scrissero così il *Ballet de l'Impatience*, e i Vigarani si occuparono della scena⁴². Caprara annunciò a Rinaldo l'imminente balletto, prima del disastroso incendio del Louvre che il 6 febbraio ridusse in cenere

³⁷ ASMo, AF, b. 125, 24 dicembre 1660. Cfr. *Doc.* III, 2.

³⁸ ASMo, AF, b. 125, 31 dicembre 1660. Cfr. *Doc.* III, 3.

³⁹ Cfr. PRUNIÈRES 1913, pp. 250-261.

⁴⁰ ASMo, AF, b. 125, 15 gennaio 1661. Cfr. *Doc.* III, 4 (anche per la citazione seguente).

⁴¹ Il libretto è ricordato da PRUNIÈRES 1913, p. 256.

⁴² PRUNIÈRES 1913, p. 262. Carlo Vigarani riferì del balletto, da lui chiamato «La scuola d'Amore» in alcune lettere inviate a Modena: Cfr. ROUCHÈS 1913, p. 43 (24 dicembre 1660; 21 gennaio 1661).

la Galleria delle pitture e i preparativi della festa⁴³. L'«abbrugiamento» aveva colpito la «galleria che si chiamava de' ritratti», «ricchissima d'oro e d'ogni altro real ornamento», dove si trovava il «piccolo teatro con scena» e le superbe «macchine di carta» realizzate da Gaspare Vigarani.

Qualche giorno prima della morte di Mazzarino, il 4 marzo del 1661 il conte Caprara poteva annunciare di aver visto il *Ballet de l'Impatience*, «o per meglio [dire] un centinaio di balletti». Dello spettacolo, malgrado la ricchezza degli abiti, ammetteva che una miglior musica «e qualch'altra maniera italiana» avrebbero permesso di guadagnare un risultato di maggior qualità⁴⁴. Caprara aggiornava Rinaldo anche sugli spostamenti delle compagnie teatrali. Informava così che Luigi XIV aveva richiesto al duca di Parma alcuni suoi attori per servirsene a Fontainebleau, dove la corte avrebbe trascorso l'estate, e che alcuni musicisti, scontenti per i mancati pagamenti, avrebbero fatto rientro a Firenze⁴⁵.

Tra maggio e giugno del 1661, il conte si concesse alcune escursioni. Visitò Rouen, «città che è delle maggiori della Francia, e che meritava la fatica presami»⁴⁶, e in compagnia del conte Giacomo Isolani fece un piccolo tour attorno a Parigi, buttando un occhio alla residenza del presidente de Maisons, René de Longueil, nella periferia nord-ovest della città. Il château, concepito da François Mansart, è descritto come «assai bello per le fontane, e per i passeggi ombrosi parendomi per quest'ultimi superata la vaghezza e commodità de' luoghi di Roma»⁴⁷. Nella stessa lettera Caprara lasciava intendere il profondo desiderio di visitare Fontainebleau, dove «se la passano con caminate, merende, caccie, corsi, e tutte sorte di divertimenti», lamentando le difficoltà nel trovare un letto libero e le poche risorse per fronteggiare le «cento cose» necessarie per «comparire fra gl'altri». Chiosava laconicamente: «questo è il più bel paese del mondo ma pare fatto solamente per quelli che hanno il denaro non a misura del bisogno, ma de' capricci».

⁴³ ASMo, AF, b. 125, 28 gennaio e 11 febbraio 1661. Cfr. *Doc.* III, 5 e 6 (anche per le citazioni che seguono).

⁴⁴ ASMo, AF, b. 125, 4 marzo 1661. Cfr. *Doc.* III, 7.

⁴⁵ ASMo, AF, b. 125, 25 marzo e 15 aprile 1661. Cfr. *Doc.* III, 8 e 9.

⁴⁶ ASMo, AF, b. 125, 5 maggio 1661. Cfr. *Doc.* III, 10.

⁴⁷ ASMo, AF, b. 125, 24 giugno 1661. Cfr. *Doc.* III, 11 (anche per le citazioni seguenti).

Dopo aver assistito a una «commedia de francesi» in compagnia del concittadino bolognese Guastavillani, Caprara coronò il suo desiderio a fine luglio, quando scriveva a Rinaldo che il castello di Fontainebleau era «pieno di tante delizie, che si può soffrire ogni scommodo, e far volentieri ogni spesa per goderle»⁴⁸. La lettera offre un quadro vivido delle galanterie che avrebbero contraddistinto la reggia di Versailles: raduni nel «gran cortile», sfilate lungo il canale e in sfarzose carrozze a sei, decorate con oro, ricami, pitture e pennacchi variopinti. Nel fornire il resoconto di quei primi cinque giorni, Caprara concedeva ancora grande spazio alle rappresentazioni teatrali, dal momento che aveva assistito al «balletto di Sua Maestà», uno spettacolo in nove balletti cui partecipò lo stesso Luigi XIV e che si sarebbe replicato a lungo. Si trattava del *Ballet des Saisons*, rappresentato per la prima volta il 23 luglio del 1661 su musiche di Lully e con scenografie di Gaspare Vigarani⁴⁹.

In agosto il conte tornò a Fontainebleau, «coll'occasione di certi altri Cavalieri Piemontesi». Sulla strada Caprara poté ammirare il castello di Vaux-le-Vicomte, residenza del sovrintendente alle finanze Nicolas Fouquet⁵⁰. A colpo d'occhio l'edificio non gli era sembrato «molto grande», e da un punto di vista architettonico lo bollava come «difettoso», ma per le pitture dell'interno e gli incantevoli giardini poteva dirsi «maraviglioso». Per riqualificare il sito e regolarne l'accesso, scriveva Caprara, era stata abbattuta una collinetta e attraverso un sapiente sistema idrico era stata assicurata una gran quantità d'acqua alle fontane e ai getti d'acqua. La leggendaria festa che avrebbe causato la disgrazia di Fouquet e il suo arresto per ordine del re si era tenuta appena dieci giorni prima e Caprara aveva raccolto le voci sulle spese e gli eccessi di quel sontuoso banchetto. Vi si era recitata una «comedia mista di balletti», la stessa che fu replicata a Fontainebleau qualche giorno dopo e a cui assistette lo stesso Caprara. Il palazzo era stato interamente illuminato e le «infinite tavole» erano state imbandite senza badare a spese, il tutto coronato da fuochi d'artificio.

⁴⁸ ASMo, AF, b. 125, 15 e 29 luglio 1661. Cfr. *Doc.* III, 12 e 13 (anche per le citazioni seguenti).

⁴⁹ PRUNIÈRES 1913, p. 262.

⁵⁰ ASMo, AF, b. 125, 27 agosto 1661. Cfr. *Doc.* III, 14 (anche per le citazioni che seguono).

Il 12 gennaio 1662 Caprara aveva fatto ritorno a Lione, prossimo a rientrare in Italia. Il conte fece un secondo soggiorno a Parigi tra il 1663 e il 1664. Il 22 novembre del '63, aggiornava Rinaldo sulle nuove mode maschili, confermando quell'attenzione al costume di Francia già ben percepita durante il governo di Francesco I. «Nelle mode maschili», commentava da Lione, «si è venuto a due estremità che paiono alla prima non so se molto bizzarre o ridicolose»⁵¹. La prima era la lunghezza dei capelli, talmente corti da aver «più tosto sembianza di berrettini», e la seconda i giustacuori «che passano il ginocchio», accompagnati da «cappelletti alla guerra». Il carteggio di questi anni rivela un'attenzione particolare al cantiere del Louvre. Ancora da Lione, il 24 aprile del 1663, scriveva a Rinaldo che il Re Sole era «tutto immerso nelle fabbriche» e riferiva l'intenzione del sovrano di riqualificare il «foburgo di S. Germano che è incontro il Louvre» e di farci edificare «superbi palagi, con un corso, et un ponte di pietra» e questo sarebbe bastato per «tornar a Parigi per veder tutte queste meraviglie»⁵². In quel biennio il conte continuava a frequentare i teatri e i balletti di corte e annunciava la costituzione di «una congregazione particolare per terminare la fabbrica» del Louvre e l'imminente ingaggio di Bernini con una ricompensa di diecimila scudi⁵³. Il 19 giugno del 1665 il conte scriveva a Modena che il «Cavalier Bernino fa de' disegni» e riferiva delle dispute circa il possibile abbattimento della vecchia fabbrica del Louvre, decisione «che mise in confusione questi francesi»⁵⁴.

⁵¹ ASMo, AF, b. 129, 22 novembre 1663. Cfr. *Doc.* III, 15 (anche per le citazioni che seguono)

⁵² ASMo, AF, b. 129, 24 aprile 1664. Cfr. *Doc.* III, 16.

⁵³ ASMo, AF, b. 129, 3 febbraio, 27 febbraio 1665 e doc. s.l.d.. Cfr. *Doc.* III, 17, 18 e 19.

⁵⁴ ASMo, AF, b. 129, 19 giugno 1665. Cfr. *Doc.* III, 20. Il soggiorno parigino di Bernini è materia ormai ben nota, indagata a partire dagli studi di FRASCHETTI (1900). Nella stessa direzione, da Modena a Parigi, sembra condurre un'anomalia riscontrata nel *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* di Paul de Chantelou. Nella recente edizione di Daniela DEL PESCO (2007, p. 344) si riconduce a Francesco I d'Este l'armatura utilizzata da Bernini per il busto ritratto di Luigi XIV. Queste armi, «eccellentemente eseguite ed ornate da leggeri bassorilievi su disegno di Giulio Romano», erano state donate a «Francesco I da uno dei duchi di Mantova». Esse non hanno trovato menzione nella storiografia estense. Qualora si trattasse del duca di Modena (e non dell'omonimo re di Francia, come è stato ritenuto prima della Del Pesco), saremmo di fronte all'ennesima conferma dell'apporto ducale alla definizione dell'immagine della monarchia. Sul busto si rinvia ai fondamentali studi di Irving LAVIN (*L'immagine berniniana del Re Sole*, in FAGIOLO, MADONNA 1992, pp. 5-26; LAVIN 1998¹, LAVIN 1998²).

«*Le seul des favoris des Muses de delà les Monts*».

Graziani per Jean Chapelain

Il rapporto *de plume* tra Girolamo Graziani e Jean Chapelain, membro fondatore dell'Académie française, è noto da più di un secolo, da quando, cioè, Philippe Tamizey De Larroque pubblicava in due volumi la corrispondenza del letterato francese⁵⁵. Eppure, la trascrizione di quelle lettere non ha finora trovato commenti esaustivi⁵⁶. Peter Burke, attingendo a quel carteggio, poteva delineare la funzione della letteratura nell'istituto di propaganda voluto da Colbert, quel «dicastero della gloria»⁵⁷ in cui furono inclusi scrittori di tutta Europa, su consiglio di Chapelain, remunerati con una congrua pensione per celebrare 'spontaneamente' il Re Sole». La macchina delle gratificazioni ideata da Chapelain avrebbe permesso di ottenere l'encomio per la munificenza regia da parte dei principali letterati d'Europa e, avviata nel 1663, incluse fin da subito Girolamo Graziani. Chapelain annunciava il suo arruolamento nel «nombre des gratifiés» l'8 giugno del 1663, in una lettera a Nikolaes Heinsius, amico e studioso olandese, residente degli Stati Generali delle Province Unite presso la regina Cristina di Svezia⁵⁸. Chapelain, nell'attesa che arrivassero da Graziani i primi componimenti, rincuorava l'amico Heinsius che non aveva atteso il permesso dei superiori per esprimere (in versi) la riconoscenza per la grazia (monetaria) ricevuta dal Re Sole e da Colbert⁵⁹. Chapelain aggiungeva che, al contrario, compiacere «Sa Majesté» avrebbe reso onore anche alla Repubblica, non trattandosi affatto di affari pubblici ma di questioni puramente letterarie. A questo proposito ricordava l'esempio del consigliere ducale Girolamo Graziani che, pur ricevendo 1500 lire di pensione, non si era affatto reso sospetto a Laura Martinozzi, reggente del ducato alla morte di Alfonso IV⁶⁰.

⁵⁵ TAMIZEY DE LARROQUE 1883.

⁵⁶ Mi riferisco alle poche righe dedicate all'argomento da Francesco PICCO (1907), interessato semmai a tracciare un quadro generale dei letterati italiani al servizio di Colbert, e al contributo di Giulio BERTONI (1936) che in due pagine dell'«Archivium Romanicum» segnalava l'esistenza di alcune lettere di Graziani a Chapelain conservate presso l'Archivio di Stato di Modena.

⁵⁷ BURKE 1992, pp. 89 e 76-81.

⁵⁸ TAMIZEY DE LARROQUE 1883, t. II, p. 305. Cfr. *Doc.* IV, 1.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 327-328. Cfr. *Doc.* IV, 2 (anche per la citazione seguente).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 328, nota 1.

Nel settembre del 1663, Chapelain annunciava con soddisfazione a Colbert di aver ottenuto da Graziani la prima attestazione della sua riconoscenza in due lettere, di cui una per il re, e in tre punti lo rassicurava sulla spontaneità degli encomi: Chapelain non aveva mai nominato il sovrano o il suo ministro; le gratificazioni non avevano affatto come obiettivo di attirare l'elogio del re; i versi di Graziani erano una dimostrazione dell'amore sincero per le Muse e per la cultura⁶¹. La spontaneità delle lodi veniva ribadita dallo stesso Chapelain nella prima lettera indirizzata a Graziani a noi nota. Era il dicembre del 1665, a quasi due anni dal suo ingaggio, e Chapelain ricordava al conte che il re di Francia gratificava il merito per il solo motivo d'agire in tutte le cose «royalement et point du tout dans le veue d'en attirer des louanges de ceux qu'il honnore de ses bienfaits»⁶². Lo esortava, dunque, a prendersi tutto il tempo necessario, senza nascondere che si sarebbe atteso un'opera all'altezza del suo *Conquisto*, nella speranza che il Parnaso gli ispirasse qualcosa di somigliante. Graziani non si fece attendere e appena un paio di mesi dopo inviava a Chapelain il suo primo componimento, «un beau panegyrique», accolto con entusiasmo e subito spedito a Saint-Germain per essere sottoposto al re⁶³. Dalla lettera scritta da Chapelain a Graziani il 18 febbraio 1666 si apprende che il soggetto del componimento era Ercole: «vostre Hercule [est] digne de nostre Louys», scriveva Chapelain, e «le parallele n'en pouvoit estre plus juste, les pensées mieux choisies, les expressions plus poëtiques, la clarté plus grande ni la versification plus nombreuse»⁶⁴. Si doveva dunque trattare del manoscritto de *L'Hercole Gallico*. Nella lettera, infatti, si affronta anche la questione della sua pubblicazione. Chapelain non sapeva ancora dire se la stampa sarebbe avvenuta in Francia, come era accaduto per la *Calisto* – edita, lo si ricorda, a Parigi nel 1654 –, o se fosse preferibile includerla in una raccolta ancora a venire, ma consigliava a Graziani di pubblicarla nei suoi «quartiers». L'omaggio sarebbe risultato più

⁶¹ *Ibidem*, pp. 420-421. Cfr. *Doc. IV*, 3.

⁶² TAMIZEY DE LARROQUE 1883, t. II, pp. 422-423. Cfr. *Doc. IV*, 4.

⁶³ *Ibidem*, pp. 441-442. Cfr. *Doc. IV*, 5 (anche per la citazione seguente).

⁶⁴ Per TAMIZEY DE LARROQUE (p. 441, nota 1) si tratterebbe, erroneamente, dell'«Applicazione profetica delle glorie di Luigi XIV» titolo confuso dell'*Applauso profetico alle Glorie del Re Cristianissimo* pubblicato a Modena nel 1673 e su cui si tornerà.

volontario proprio perché proveniente dall'esterno del regno di Francia e così, nel 1666, per i legni di Bartolomeo Soliani si sarebbe dato alle stampe (fig. 7)⁶⁵. L'*Hercole Gallico* si compone di centododici stanze in cui l'omaggio a Luigi XIV, come annunciato dal titolo, si regge sul paragone encomiastico con l'Alcide. Il re è celebrato per le sue vittorie e per le conquiste militari, ma anche per la fondazione di accademie e per la ristrutturazione del Louvre, dove «il mondo veggia,/ Degna del Re, la più gran Reggia»⁶⁶. Le ultime stanze del componimento sono però dedicate a un tema che Graziani aveva sfruttato dieci anni prima nel *Colosso* dedicato a Mazzarino, ovvero alla scultura berniniana. Si tratta, per la precisione, di una celebrazione in sesta rima del *Ritratto di Luigi XIV* eseguito da Bernini nel 1665. I versi elevano il monumento a simulacro delle virtù del monarca:

E te saggio Bernin Fidia Romano,/ Che con pregio sublime a l'arte impetre,/ Gli uffici di Natura,
onde tua mano/ Dà con ferro vital senso a le pietre,/ Te ancora invita, e di tua mano è vago/ Ammirare
il gran Re la propria imago.

Grave, e placido insieme il volto augusto/ Dolcezza spira, e maestà sostiene,/ Congiunto a fresca età
senno robusto/ L'affabilità, l'autorità mantiene,/ E grato, e riverito il Regio aspetto,/ Sparge semi
d'amore, e di rispetto.

Ne l'eccesso sembante Astrea si mira/ Innestare il rigor su la clemenza,/ Altri il valore, e la pietà vi
ammira,/ Vi osserva altri l'ardire, e la prudenza,/ Ogni lingua il confessa, et ogni core/ Esemplio a la
virtù, specchio a l'honore.

Queste Bernino effigiar sapesti/ Nel suo gran Simulacro interne doti,/ Ma ne scoprir, ne penetrar
potesti/ Di sue glorie future i pregi ignoti,/ Quei che nel Fato in questo punto svela/ Il mio Apollo
celeste, e mi rivela⁶⁷.

Le quattro stanze citate ribadiscono il valore paradigmatico della scultura berniniana già riscontrato nel *Colosso* e offrono una testimonianza diretta a conferma di quanto ipotizzato da Irving Lavin a proposito del *Ritratto di Francesco*

⁶⁵ GRAZIANI 1666.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 44, stanza CI.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 46-47, stanze CV-CVIII.

I d'Este. Per lo studioso, il monumento estense mostrava come Bernini fosse debitore della teoria del principe-eroe cristiano sostenuta anche da Domenico Gamberti, autore dell'*Idea*, pubblicata nel 1659 per commemorare il defunto Francesco I. In questo parallelismo tra scultura e teoria del principe, per Lavin era eloquente la presenza del busto berniniano del duca nell'antiporta del volume di Gamberti, quasi che si trattasse dell'«equivalente scultoreo commemorativo» del soggetto affrontato nelle oltre seicento pagine dell'opera⁶⁸. Elemento centrale della dottrina tradotta nel marmo da Bernini era la pratica della virtù che assicurava al principe il consenso dei sudditi e, al contempo, la legittimazione divina del suo potere. Nei versi dell'*Hercole*, il busto di Luigi è simulacro delle virtù richieste al monarca, specialmente di quelle morali. Se la Prudenza è menzionata espressamente, la Fortezza è implicita nella «autorità» che suscita il «Regio aspetto», la Giustizia è maturata dall'equilibrio tra «il rigor» e «la clemenza» e la Temperanza è rivelata da coppie di aggettivi semanticamente contrapposti che si susseguono a partire dalla descrizione del suo aspetto, «grave, e placido insieme», dolce e maestoso, giovane e saggio. Inoltre, le doti del Re Sole sono da «esempio alla virtù» e «specchio all'onore», a rimarcare come il buon governo induca i sudditi a imitare la virtù del principe. Nel panegirico non erano poi mancate lodi per il sostegno offerto, con le armi e con lo zelo, al «Cattolico cielo», facendo di Luigi un paladino del Cristianesimo. Per il tramite di Graziani, insomma, passava a Parigi non solamente l'idea di una gloria legata al prestigio internazionale di Bernini, ma anche la teoria sottesa alla sua opera, come era accaduto a Modena.

Tornando ora alla lettera del 18 febbraio 1666, Chapelain si rallegrava di una tragedia cominciata da Graziani e lo spronava a dedicarsi all'impresa. Lo stesso avveniva ad aprile, dove Chapelain non nascondeva «une expectation fort grande»⁶⁹. Dalla corrispondenza emerge l'interesse dell'accademico francese per i letterati modenesi, di cui si chiedevano informazioni, specialmente sulla sorte di

⁶⁸ LAVIN 1998², pp. 39-40. L'*Idea* verrà affrontata nel cap. V.

⁶⁹ TAMIZEY DE LARROQUE 1883, t. II, p. 453. Cfr. *Doc.* IV, 6.

Fulvio Testi e sulla *Secchia Rapita* di Tassoni. Le lettere erano spesso accompagnate da volumi⁷⁰. A smistare la corrispondenza fu il fedele ambasciatore Manzieri, come documentano le sue minute. Nell'ottobre del 1666, l'abate aveva fatto visita a Chapelain e scriveva a Graziani di aver ricevuto un «piego» a lui indirizzato e che per l'«affare della pensione» occorreva attendere «almeno sino a Natale»⁷¹. L'anno successivo, il 1667, Manzieri fu a più riprese a colloquio con Chapelain, descritto a Graziani come «tutto studioso di conservarsi l'affetto di lei, e lo merita certo per la candidezza con che procede con tutti». Nella stessa occasione Manzieri chiedeva al segretario di stato se era stato messo al corrente «de successi dell'Armi del Re in Fiandra»⁷², che offrirono a Graziani il tema per alcuni perduti sonetti inviati a Chapelain sul finire del 1667. Lo si apprende da una lettera del 25 dicembre di quell'anno, in cui Chapelain annunciava a Colbert che ai due «sonnets sur le commencement et la fin de la glorieuse campagne de Sa Majesté», composti da Graziani e ricevuti da tempo, se ne aggiungevano altri due dello stesso autore e allegati alla lettera⁷³. Sugli ultimi ricevuti, Chapelain sarebbe tornato anche il 1 febbraio del 1668 in un dispaccio di ringraziamento al conte: «vostre second sonnet sur les victoires du Roy ne cède en rien au premier, et, sans son aisé, il seroit incomparable»⁷⁴.

Graziani non si limitò a spedire oltralpe i componimenti, le informazioni sui letterati e i volumi richiesti dall'amico, ma si spese anche per l'arruolamento nella

⁷⁰ *Ibidem*, p. 483 (30 settembre 1666), p. 497 (11 gennaio 1667), p. 519 (3 luglio 1667), p. 525 (30 agosto 1667), p. 533 (13 ottobre 1667). Graziani aveva spedito a Chapelain anche un manoscritto delle *Annotazioni sopra il Vocabolario degli Accademici della Crusca* di Alessandro Tassoni, pubblicate postume a Venezia solo nel 1698 (presso Marino Rossetti). L'editore veneziano ricordava che l'opera era stata pubblicata a partire da una trascrizione di Girolamo Graziani. Cfr. *Doc. IV*, 20. Tra i volumi spediti da Modena alcuni erano di padre Bartoli (cfr. *Doc. IV*, 21), mentre Chapelain inviava all'amico anche parti della sua *Pulcella d'Orleans* (cfr. *Doc. IV*, 23).

⁷¹ ASMo, *AF*, b. 130, lettera da Parigi del 26 ottobre 1666. Della pensione sborsata da Luigi XIV si parla anche in due minute per cui si vedano i *Docc. IV*, 21 e 22.

⁷² ASMo, *AF*, b. 131. Lettera da Parigi del 5 aprile 1667. In altro dispaccio a Graziani (10 maggio 1667, Parigi) Manzieri scriveva: «Sono stato più d'una volta per vedere il signor Chapelain, senza poter trovarlo» (*Ivi*). E il 20 settembre: «Il signor Chapelain col quale hebbi hieri un conversazione d'un hora, ad a cui dissi qualche cosa dell'istessa perdita fatta da Vostra Signoria Illustrissima [la morte del figlio di Graziani] mi pregò instantemente di assicurarla, ch'ei pure vi prendeva gran parte» (*Ivi*). Graziani, a sua volta, espresse a Chapelain le condoglianze per la morte del duca di Longavilla (cfr. *Doc. IV*, 24).

⁷³ TAMIZEY DE LARROQUE 1883, t. II, p. 545. Cfr. *Doc. IV*, 7.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 548-549. Cfr. *Doc. IV*, 8 e 9.

neofondata Académie des Sciences dell'illustre matematico e astronomo Giovanni Cassini. Nel dicembre 1668 Chapelain riferiva a Colbert che il segretario estense si era impegnato a «gagner au Roy le sieur Cassini», all'epoca impegnato nello Studium bolognese⁷⁵. Chapelain si congratulava con Graziani, poiché grazie alla sua azione persuasiva «Monsieur Cassini» si era risoluto «à quitter la poste avantageux qu'il tenoit de là les Monts pour y venir fortifier l'Academie Royale»⁷⁶. Graziani si rivelò dunque estremamente utile non solamente per l'esaltazione letteraria delle gesta del Roi Soleil, ma anche per la disponibilità a reclutare, per conto della monarchia, uno dei più illustri e insigni scienziati del tempo.

La loro corrispondenza, tra il 1669 e il 1671, è tutta incentrata sull'avanzamento della tragedia che Graziani, ormai da alcuni anni, aveva promesso alla gloria del re. Il 16 aprile 1669 Chapelain gioiva dell'argomento e del primo atto de *Il Cromuele*, dramma in cinque atti che sarà pubblicato a Bologna solo tre anni dopo (1671) (fig. 8): l'ammirabile *elocutio* si accompagnava a un intreccio «ingenieux» e a uno svolgimento «surprenant et raisonnable»⁷⁷. Il successo era assicurato e l'impaziente Chapelain lo esortava ad approfittare del favore delle Muse. Il 10 agosto del 1669, in una minuta, Graziani prometteva a Chapelain: «con occasione sicura le manderò il secondo e terzo Atto già finiti, e poi a suo tempo il Quarto e Quinto per havere sopra di tutti il suo finissimo giudizio, che so dovere essere altrettanto esquisito, quanto sincero»⁷⁸. Nel 1670 Chapelain preparava la via per accogliere in trionfo la fatica letteraria di Graziani, illustrandone a Colbert il contenuto e il suo ruolo di revisore⁷⁹. L'opera prendeva la sua materia dal «funeste événement de la mort du feu roy d'Angleterre et la trop heureuse tyrannie de Cromwel» e nel comporla

⁷⁵ *Ibidem*, p. 610.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 628, nota 3. *Doc.* IV, 10.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 631-633. Cfr. *Doc.* IV, 11. L'opera fu pubblicata contemporaneamente a Bologna e a Modena. L'edizione bolognese del 1671 è accompagnata da cinque incisioni che sono state assegnate a Prospero Manzini da Marinella PIGOZZI (*Il "Cromuele" di Girolamo Graziani e Prospero Manzini*, in FAGIOLO, MADONNA 1992, pp. 1985).

⁷⁸ ASMo, *Archivio per materie, Letterati*, cass. 15 «Chapelain». Cfr. *Doc.* IV, 19.

⁷⁹ TAMIZEY DE LARROQUE 1883, t. II, pp. 714-715; 731; 743-744. Cfr. *Docc.* IV, 12-14.

Graziani aveva superato i greci e i latini e tutti i tragediografi dell'epoca⁸⁰. Il 2 aprile del 1671 Graziani si augurava di spedire entro un mese «la mia Tragedia che si trova adesso sotto alla stampa»⁸¹.

Animato dalla necessità cortigiana di compiacere il suo sovrano, Chapelain inviava il 14 giugno del 1672 a Graziani un elenco dettagliato delle vittorie militari conseguite da Luigi XIV contro gli Olandesi, con la speranza che le «miraculeuses aventures» del sovrano potessero fornirgli materia per una degna celebrazione⁸². Il conte Graziani, pochi mesi dopo, aveva già provveduto a spedire un panegirico incentrato sulla punizione degli «insolens, infidelles et ingrats alliés des Provinces-Unies»⁸³. Il componimento, di cui si è persa traccia, era in realtà un «beau sonet», subito spedito a Colbert. L'ultimo panegirico di Graziani in omaggio ai trionfi militari del Re Sole fu ricevuto nel gennaio 1673. Chapelain ne dava notizia a Colbert: da Modena era giunto «un nouveau panegyrique italien sur la dernière campagne du Roy, fait par Monsieur le Comte Graziani»⁸⁴. Dopo averlo esaminato, Chapelain aveva riscontrato l'inesattezza e l'omissione di alcuni aspetti e per questo rispedito all'autore perché lo correggesse. Si doveva trattare dell'ultima opera di Graziani prima della morte, avvenuta nel 1674, ovvero dell'*Applauso profetico alle glorie del Re Cristianissimo Luigi XIV*. L'opera, purgata degli errori e priva della dedica a Colbert originariamente prevista, fu pubblicata a Modena da Bartolomeo Soliani nel 1673⁸⁵.

⁸⁰ Il *Cromuele*, recentemente riedito con annotazioni in CARMINATI, VILLANI 2011, è stato indagato anche da Piero DI NEPI (1981) e Rosa GALLI PELLEGRINI (1987).

⁸¹ ASMò, *Archivio per materie, Letterati*, cass. 15 «Chapelain». Cfr. *Doc.* IV, 21. Il 23 settembre 1671 la tragedia viene consegnata al marchese di Gramont e la vede il duca di Montausier. TAMIZEY DE LARROQUE 1883, t. II, pp. 755-756, nota 5.

⁸² *Ibidem*, p. 780, nota 2.

⁸³ *Ibidem*, p. 787. Cfr. *Docc.* IV, 15 e 16.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 804-805 e 819 Cfr. *Docc.* IV, 17 e 18.

⁸⁵ L'*Applauso profetico* (GRAZIANI 1673), non è di facile reperibilità. Un esemplare, quello consultato, è conservato alla BnF, côte YD-933.

Graziani librettista e iconologo

Il *Cromuele* andava in stampa alla fine di una lunga carriera di drammaturgo, che Graziani aveva intrapreso più di vent'anni prima presso la corte estense. Nel catalogo delle sue opere pubblicate si contano infatti le relazioni di tre tornei, di cui Graziani era stato anche l'ideatore: la *Relatione dei tornei a cavallo, et a piede* (1637), la *Gara delle Stagioni* (1652) e il *Trionfo della Virtù* (1660), spettacoli tutti rappresentati a Modena⁸⁶. A quel tempo il torneo aveva già perso la funzione militare con cui aveva avuto origine nel tardo Medioevo e il sincero agonismo dei primi scontri aveva lasciato il posto a studiatissime coreografie in armi⁸⁷. L'attenuarsi dell'elemento bellico rifletteva la stabilizzazione delle dinastie al potere nel secondo Cinquecento, quando in tutta Europa, dall'Inghilterra elisabettiana alla Firenze medicea, l'esercizio delle armi si era ridotto a una pura manifestazione di lealtà dinastica. La forma stessa del torneo aveva poi trovato una nuova formulazione alla corte di Alfonso II d'Este (1559-1597), diventando un «tournoi à thème»⁸⁸, ovvero una vera e propria opera-torneo in cui la giostra militare si inseriva in una cornice narrativa allusiva e simbolica. Le trame delle cavallerie ferraresi, tutte giocate sull'eterno conflitto tra Vizio e Virtù, crearono un nuovo modello di spettacolo in cui si assommavano parti cantate, macchine sceniche e musiche strumentali⁸⁹. Il torneo diventava un nuovo genere teatrale, presto adottato in tutta l'Europa barocca e riproposto nelle feste modenesi di Girolamo Graziani, a rimarcare la stretta continuità degli Este con il loro passato ferrarese.

Nel corso del XVII secolo, a Modena come in tutte le corti italiane, i tornei erano organizzati per visite ufficiali, matrimoni, battesimi e i principali eventi dinastici, cadendo di frequente nel periodo carnevalesco come festeggiamenti offerti dal signore ai suoi sudditi. Lo sviluppo della scenotecnica barocca soggiogava lo spettatore, rapito da un trionfo di suoni e colori, trasformando il torneo in una

⁸⁶ BENASSATI 1981.

⁸⁷ Per il significato storico del torneo si è fatto riferimento al fondamentale contributo di STRONG 1987, pp. 89-104.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 25.

spettacolare dimostrazione del valore militare del sovrano, non di rado impegnato in prima persona in battaglie sul campo⁹⁰. Nel rispetto della dottrina politica degli *specula principum*, la sconfitta del Vizio inscenata nell'arena confermava poi le virtù del perfetto governante e i fastosi allestimenti diventavano dimostrazioni pubbliche della sua magnificenza. Una testimonianza diretta del valore encomiastico del torneo rimane nelle pagine dell'*Idea di un principe* del gesuita Domenico Gamberti, che annovera le «suntuose zuffe» tra le prove della magnificenza di Francesco I d'Este⁹¹. In un lungo passo, il gesuita elenca cronologicamente tutti i tornei voluti dal duca, tracciando un vero e proprio excursus delle feste d'armi rappresentate sotto il suo governo⁹². Il primo si era tenuto nel febbraio del 1630, pochi mesi dopo l'incoronazione di Francesco e appena prima che la peste giungesse anche a Modena:

Appena egli entrato sul Trono, lasciatogli libero dal Duca Alfonso III suo padre, per cominciare splendidamente l'Aurora del suo Serenissimo Governo, in tempo opportuno concertò una superbissima Giostra nel Saracino, o Quintanata in piazza, ricca di sfoggiate divise, e belle macchine, ornata coll'intervento del Conte di Collalto, Generale dell'Arme Cesaree nell'Italia⁹³.

Quella quintana si era svolta nel granaio della Comunità e nella sua *Cronaca* Giovanni Battista Spaccini ricordava solamente che il duca e i principi partecipanti al torneo erano «vestiti da re Mori»⁹⁴. Gamberti menzionava poi una barriera

⁹⁰ Lo stretto legame tra teatro e arte della guerra, secondo un'interessante analisi di Giuseppe ADAMI (2009), è attestato anche dalla considerevole influenza della scienza militare di età moderna sulle innovazioni scenotecniche del XVI-XVII secolo.

⁹¹ GAMBERTI 1659², p. 220.

⁹² Gamberti, a giusto titolo, non menziona le allegrezze del 1654, volute per celebrare il matrimonio di Francesco I e Lucrezia Barberini. Non si trattò, infatti, di un torneo, ma di una parata in armi con cinque squadre di cavalieri. Cfr. Riccardo PACCIANI, *Temi e strutture narrative dei festeggiamenti nuziali estensi a Modena nel Seicento* in FAGIOLO, MADONNA 1985, pp. 210-214. Si veda anche l'anonima *Descrizione Delle Allegrezze fatte dalla città di Modena per le nozze del Serenissimo Padrone e della Serenissima Principessa Lucrezia Barberini*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1654.

⁹³ GAMBERTI 1659², pp. 220-221.

⁹⁴ JARRARD 2003, p. 17-19 e p. 219. Il «Saracino» era una «statua o fantoccio di legno, che figura un cavaliere armato, al quale, come a bersaglio, corrono i cavalieri colle lance. E si dice anche buratto, che è un'altra sorta di bersaglio, il quale si mette in vece del saracino, ed è una mezza figura, secondo alcuni, che nella sinistra tiene lo scudo, nella destra la spada o bastone: la quale se non è

rappresentata «nella Sala del Palagio della Città», da identificarsi con quella tenutasi nel 1632 all'interno del municipio, in una sala dove l'ingegnere ducale Gaspare Vigarani allestì le sue prime macchine teatrali⁹⁵. Per la prima volta sotto il ducato di Francesco, l'azione cavalleresca era accompagnata da intermezzi musicali, parti drammatiche e stupefacenti trovate sceniche. I cavalieri erano portati in scena da colossali macchine in forma di pesci, simulando così una naumachia in cui si scontravano due squadre, capitanate dall'Amore e dallo Sdegno. Gamberti ricordava anche una «bizzarra festa d'arme» tenutasi «nel piazzale, disteso avanti il Ducale Palagio [...] con diverse fogge di pugne, et amiche battaglie». Si doveva trattare del torneo del 1634, indetto per celebrare la nascita del principe ereditario Alfonso. L'anno successivo un nuovo spettacolo andò in scena per la visita del cardinale Maurizio di Savoia, zio di Francesco I. I cavalieri furono introdotti da spettacolari macchine sceniche che il cronachista Vincenzo Colombi descriveva come «grandissime»⁹⁶. Nella prima era rappresentato «un monte grandissimo» su cui si scoprì un «bellissimo castello» e le fecero seguito un giardino, una balena e una «galera con sopra a tutte una cantatrice et un carro tirato da sei cavalli». Per la loro progettazione Francesco I si era affidato al marchese Enzo Bentivoglio e alla sua équipe di specialisti ferraresi, in primis all'artista e ingegnere Alfonso Chenda. Il loro ingaggio lasciava intravedere il desiderio ducale di ricollegarsi alla grande tradizione epica ferrarese e alle ingegnose macchine progettate alla corte di Alfonso II⁹⁷. Alcuni riferimenti ferraresi erano chiariti dallo stesso Gamberti: la macchina del duca, che da monte si trasformava in castello, rinvitava all'ariostesco palazzo incantato di Alcina, e il giardino, ultimo congegno a comparire in scena, richiamava quello boiardo dell'incantatrice Falerina:

colpita nel petto, girando si rivolta, e percuote colui che fallì». *Gran Dizionario teorico-militare* 1847, p. 640. La giostra del saracino rientrava dunque nella tipologia della quintana (o «chintana», dal francese «quintane»), un «giuoco cavalleresco per esercizio d'armi, nel quale si correva a cavallo colla lancia in resta contro un bersaglio posto all'estremità della lizza, che dagli Arabi istitutori del giuoco era chiamata Chintana: era questa una statua di legno rappresentante un Moro dal mezzo in su, di forma ridicolosamente spaventosa». *Ibidem*, p. 224.

⁹⁵ JARRARD 2003, pp. 57-59.

⁹⁶ *Cronachetta* 1613-43 (anche per le citazioni seguenti). Cfr. *Doc.* V, 2.

⁹⁷ JARRARD 2003, pp. 19-28.

[Il duca] Nella piazza grande della stessa Città, pel solenne ricevimento del Sig. Principe Cardinal di Savoia suo Zio, alzò un magnificentissimo Teatro, in cui oltre le altre macchine torreggiava il castello incantato di Alcina, da cui egli per aria con un altro scese a cavallo, una mobile Nave, tenuta da bene armati Guerrieri; una smisurata Balena, dalla cui aperta bocca uscirono Cavalieri combattenti, e l'incantato Giardino di Falerina: facendo di notte giorno con una pienissima illuminazione, che aggiungeva splendore alle comparse di quel Reale Riconto, in cui poscia si ordì un Campo aperto⁹⁸.

Il gesuita chiudeva il racconto ricordando le feste d'armi del 1637, per l'elezione dell'imperatore Ferdinando III, e un secondo torneo, «superiore in Magnificenza», in occasione del passaggio a Modena degli arciduchi del Tirolo:

Per l'elezione di Ferdinando III Re dei Romani, dentro il Cortile del Ducale suo Palagio, oltre ingenosissimi fuochi arteficiati, con cui per volanti razzi si accesero quattro grandi Statue dell'Odio, dell'Invidia, della Malignità, e dello Sdegno, divenute ardenti pire a se stesse, rappresentò un nobile Torneo, in cui dopo luminoso corso fatto dal carro trionfale della Gloria, abitato da' Musici, combatterono i Mantentori, e Venturieri delle quattro parti del Mondo, con novità di scaramucce, e vaghezza di abbigliamenti. Ne fece un altro superiore di Magnificenza, come pari d'inventioni, nel passaggio de' Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, e Sigismondo Francesco d'Austria, ed Arciduchessa Anna di Toscana, in cui, oltre il volo maraviglioso de' quattro Principi venti, e la Reggia d'Eolo popolata di Musici, si rappresentò una variata mischia tra i Cavalieri di ciascun vento, col ballo de' dodici Segni del Zodiaco, i quali co' suoi raggi ben dimostravano il Sole, che loro dava il lume, e compartiva colla sua Magnificenza i chiarori di un Serenissimo giorno⁹⁹.

I tornei di Francesco I citati da Gamberti, dal contributo iniziale di Giuseppina Benassati, hanno trovato una sistematica trattazione nello studio di Alice Jarrard, un imprescindibile punto fermo delle ricerche sull'argomento. In un costante e meritorio parallelo con le pratiche teatrali delle principali corti barocche, la studiosa

⁹⁸ GAMBERTI 1659², pp. 220-221.

⁹⁹ *Ivi*.

delinea l'evoluzione delle forme e delle strutture del teatro estense, giustamente inteso come riflesso della storia politica e culturale del ducato. Sul percorso tracciato da quella indagine, l'analisi sarà qui delimitata ai tornei per evidenziarne il contributo di Graziani¹⁰⁰.

«...non mancano giammai nella magnificenza di questa Casa i motivi delle meraviglie». *La cavalleria 'ritrovata' del 1634*

Si è sempre ritenuto che il primo lavoro teatrale di Graziani risalisse al 1637, quando fornì l'idea per tornei in onore dell'elezione di Ferdinando III. Nuove testimonianze documentarie permettono di certificarne il coinvolgimento nel torneo del 1634 per la nascita del principe Alfonso. Giovanni Battista Spaccini aveva seguito da vicino le varie fasi di quella barriera, dalla progettazione alla messa in scena, e ne lasciava alcune brevi annotazioni nella sua *Cronaca*¹⁰¹. Riferiva che quella era una «quintanata nuova», poiché concepita su un modello di tenzone alla francese suggerito al duca da «Baldasera Rangoni». I cavalieri, infatti, avrebbero dovuto colpire alcuni bersagli in forma di animali con quattro armi differenti, di cui ricordava solamente un centauro. I partecipanti avrebbero impiegato la lancia, la pistola, la spada e infine l'arco per ognuno dei bersagli. Nel *Traité des tournois* (1669), Claude François-Ménéstrier chiamava questo esercizio cavalleresco «course des testes» e ammetteva che in Francia era una novità importata dalla Germania, dove i soldati si esercitavano a raccogliere le teste dei compagni uccisi

¹⁰⁰ Tra gli studi sul teatro a Modena tra Sei e Settecento, oltre a quello di Alice JARRARD (2003) si segnalano: GANDINI 1873; Chiara CURCI, *Feste, mascherate e armeggiamenti a cavallo nel Ducal Palazzo*, in CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 1999, pp. 195-203; Alessandra CHIARELLI, *Laura e la musica nella vita culturale estense: continuità di una tradizione*, in CAVICCHIOLI 2009; CAVICCHIOLI 2015, pp. 94-104.

¹⁰¹ SPACCINI 2008, p. 535. (anche per la citazione seguente). Cfr. *Doc. V*, 1. Alice JARRARD (2003, pp. 19, 28, nota 24, p. 230 e nota 40, p. 232) dedica poca attenzione al torneo, di cui cita due brevi descrizioni, una dell'ambasciatore dei Medici e una di Vincenzo Colombi (contenuta nel *Trattato della città di Modena et suo ducato et delle cose in esso accadute. Diviso in libri tre*, BEUMo, ms. Campori 291, I, c. 43v). BENASSATI (1981, p. 64, nota 9), pur non affrontando l'evento, lo descrive sommariamente.

per impedire ai Turchi di farne il bottino¹⁰². Si disponevano i bersagli nel campo e i partecipanti, muniti di cavalli resistenti alla corsa, dovevano colpirli senza mai fermarsi¹⁰³. Méneſtrier ricordava anche uno spettacolo, rappresentato a Torino nel 1632, dove i cavalieri avrebbero dovuto sostenere quattro prove: colpire con la lancia un centauro, con la freccia l'Idra, con la pistola un leone e con la spada un drago¹⁰⁴. Il torneo torinese fu rappresentato per la nascita del principe Francesco Giacinto, primogenito del duca Vittorio Amedeo I, e appare dunque con evidenza che a Modena, sempre per la nascita dell'erede al trono, si fece riferimento a quelle allegrezze e a quella formula di spettacolo.

Spaccini non forniva dettagli, se non che l'evento si tenne nel piazzale del castello il 26 febbraio 1634, domenica di Carnevale, con grande concorso di pubblico¹⁰⁵. Un'omissione analoga si sarebbe ripresentata anche nella descrizione del torneo dell'anno successivo, quello per la visita del cardinale Maurizio di Savoia nel giugno del 1635. In quell'occasione il cronista dichiarava di non volersi dilungare perché si sarebbe presto provveduto a commemorare l'evento con una descrizione a stampa¹⁰⁶. Un progetto editoriale doveva essere previsto anche per il torneo del

¹⁰² «La Course des testes est nouvelle en ce Royaume, mais elle est d'un usage plus ancien en Allemagne, ou apparemment les guerres avec les Turcs l'ont introduite, estant la costume de cette Nation Barbare de recompenser les testes des Ennemis qu'ils ont touez. Et comme les Allemans recourent souvent les testes de leurs Soldats, pour les retirer des mains de ces Barbares, ils s'exercent à courre des testes de Turcs, et de Mores contre lesquelles ils tirent le dard, et le pistolet, et en enlevent d'autres avec la pointe de l'Espée en se courbant en courant, qui est le trait d'adresse le plus grand qu'on puisse faire». MENESTRIER 1669, p. 280.

¹⁰³ Nella corsa delle teste «on dispose dans une mesme Lice sur diverses distances trois ou quatre de ces testes, afin que tout d'une course on lance le dard à l'une, on tire le pistolet contre une autre, on fende celle cy avec une hache, on en rompe une autre avec la masse d'armes, et l'on enlève la dernière avec la Lance, ou avec l'Espée». *Ivi*.

¹⁰⁴ «Au Carrousel que la Cour de Savoye fit l'an 1632 pour la Naissance du Prince Hiacinthe, on faisoit quatre coups d'une mesme course, au premier on rompoit la Lance contre un Centaure, au second on lançoit le dard contre l'Hydre, au troisième on tiroit le pistolet contre un Lion, et au quatrième on frappoit un Dragon avec l'Epée, qui sont quatre travaux d'Hercule». *Ibidem*, p. 281. Per il torneo torinese si veda: Mercedes VIALE FERRERO, *Itinerario per le feste perdute*, in ARNALDI DI BALME, VARALLO 2009, p. 42.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 540. Cfr. *Doc.* V, 1.

¹⁰⁶ Spaccini annotava: «non me ne voglio ricordarmene perché intendo si stamperà» (da JARRARD 2003, p. 219).

1634 e lo attesta il ritrovamento di una puntualissima descrizione, che compensa, così, le scarse informazioni finora note¹⁰⁷.

Dal documento si apprende che la giostra fu allestita in brevissimo tempo su desiderio del duca per celebrare la nascita dell'erede e, al contempo, per confermare che la sua corte era ancora sede della «vera e continovata scola degli esercizi Cavallereschi». Il teatro era composto da «molti ordini di palchi» che circondavano l'intera piazza e una passerella di legno congiungeva il palco della duchessa Maria direttamente con il castello. Accomodato il pubblico, uno squillo di trombe annunciò l'ingresso di «un'alpestre, e spaventosa Grotta». Da essa uscirono tre trombettieri vestiti con abiti neri «sparsi di fiamme di fuoco», precedendo la comparsa della Gelosia, accompagnata da Radamanto, giudice infernale, e dalle allegorie del Dolore e del Timore. L'estensore accorda particolare attenzione alla descrizione degli abbigliamenti e agli accessori – qui, come in tutta la relazione. La Gelosia indossava una veste turchina «guarnita d'argento con fili di canutiglie d'intorno, e tempestata d'una moltitudine d'occhi, e d'orecchie¹⁰⁸. Il colore e la fattura della veste erano attinti all'*Iconologia*, citata letteralmente anche per gli attributi delle ali, del mazzo di spine tenuto nella destra e del gallo nella sinistra a simboleggiare rispettivamente le punture del geloso e la sua costante vigilanza. Come la Gelosia, anche le allegorie del Dolore e del Timore erano conformi alle prescrizioni di Ripa, il primo con le mani e i piedi in catene e un serpente che ne mordeva il fianco sinistro, mentre il secondo, nelle sembianze di un vecchio ricurvo, aveva i piedi alati e una lepre sotto il braccio¹⁰⁹. Dalla grotta uscirono poi quattro animali, che sarebbero stati poi bersaglio dei cavalieri: un centauro, un toro, una pantera e un drago. Dopo aver sfilato lungo il campo, il plotone infernale si arrestò davanti al palco della duchessa e la Gelosia iniziò a cantare alcuni versi che furono «composti dal signor Girolamo Graziani, al quale fu comandato d'animare con la Poesia l'invenzione delle festa». Nella lirica scritta da Graziani, la Gelosia

¹⁰⁷ ASMo, *Archivio per Materie, Spettacoli Pubblici*, b. 10. Cfr. *Doc.* VI, 1 (cui si rinvia per le citazioni seguenti).

¹⁰⁸ La canutiglia è un filo metallico dorato o argentato strettamente avvolto a spirale per frange e altri ornamenti.

¹⁰⁹ Cfr. *Novissima Iconologia* 1625, pp. 334-335; 187; 669.

minacciava la pace e gli affetti dei sudditi e annunciava la vittoria su Amore, in uno scontro che ricalcava il copione delle cavallerie ferraresi. A quel punto intervenne sulla scena Marte, «nume tutelare di Modena», preceduto da otto trombettieri, i cui pennoni erano ornati di gigli e di aquile intrecciati in modo «che formavano una F. et una M.» per alludere ai nomi del duca e della duchessa. Al dio fece seguito il gruppo di cavalieri chiamati a sconfiggere i mostri della Gelosia con quattro diverse tecniche marziali: essi dovevano colpire con la lancia il centauro e, senza arrestarsi, sparare al drago tra gli occhi, quindi scoccare una freccia tra le narici del toro e con la spada decapitare la pantera. Il torneo si concluse con la vittoria sulla Gelosia che, al termine degli «abbattimenti», comparve sulla scena incatenata e umiliata da un corteo che proseguì sul corso, coinvolgendo tutto il popolo che «numerossimo si era ragunato con grandissima quantità di Carrozze, di Cavalli, di gente a piedi».

La descrizione, oltre a fornire la testimonianza del diretto coinvolgimento di Graziani nella composizione delle parti cantate, è rilevante per il dettagliatissimo elenco dei cavalieri, tutti introdotti nel campo da un paggio e accompagnati da quattro staffieri. Di ciascun combattente, l'autore specifica il colore e il tessuto della veste, le variopinte cromie delle piume dei cimieri, le insegne araldiche degli scudi e il nome del personaggio interpretato. Il primo a entrare nell'arena al seguito di Marte fu Cornelio Malvasia nelle vesti di Enea, chiamato a giudicare il valore delle azioni cavalleresche insieme a Radamanto, impersonato da Annibale Molza. A loro fece seguito il duca Francesco nel ruolo di Romolo, con scettro dorato e uno scudo «nel quale si vedeva un'Aquila, che portava negli artigli un Aquilino». Questa fantasiosa insegna, non documentata nell'araldica estense, rimarcava l'occasione del torneo, ovvero la nascita dell'erede, cui alludeva anche il motto «Foelicitatis auspiciu» dipinto sullo scudo del paggio al seguito del duca. Sullo scudo era anche rappresentata un'aquila bianca in campo turchino con un giglio nel becco, in omaggio alla duchessa Maria Farnese. Uno ad uno entrarono nell'arena tutti i principi estensi e i membri più insigni della corte: il principe Cesare nei panni di Acate, «fidelissimo compagno di Enea»; il principe Rinaldo, «con nome di Ascanio, figlio di Enea»; il principe Luigi, «che rappresentò la persona di Evandro Re del

Latio»; il principe Nicolò, «che portò il nome di Tatio signore dei Sabini»; il principe Borso, nelle vesti troiane di Antenore; il marchese Ercole Coccapani, «sotto nome di Ettore». A loro seguirono alcuni dei più illustri protagonisti dell'antica Roma: il conte Sigismondo Coccapani, con il nome di Claudio Marcello; il marchese Ludovico Bevilacqua con quello di Tarquinio Prisco; Innocenzo Malvasia, «che rappresentò Caio Mario»; Francesco Molza, «col nome di Paolo Emilio famoso capitano de Romani». Il numero dei cavalieri si completava poi con altre figure mitologiche e si chiudeva con quattro divinità: Apollo, Nettuno, Ercole e Pan. Che il duca e i principi incarnassero personaggi della storia romana è un aspetto del tutto nuovo nel cerimoniale del torneo e destinato a rimanere un'eccezione durante il regno di Francesco I. Per la prima volta nella storia del ducato, la dinastia estense interpretava i ruoli degli antenati romani cui il casato, fin dal 1460-70, con i primi libri della *Borsiate* di Tito Vespasiano Strozzi, aveva leggendariamente legato la propria origine¹¹⁰. Negli stessi anni di Strozzi, tra il 1463 e il 1464, anche il Boiardo aveva fatto allusione al sangue troiano di casa d'Este nei *De Ludibus Estensium Carmina*, dove a capostipite della nobile famiglia ferrarese era posto Ettore e l'albero genealogico proseguiva con Enea e Romolo, passando per Cesare e Carlo Magno¹¹¹. L'Ariosto seguì le orme del Boiardo nella fantasiosa ricostruzione della genealogia troiana di Ruggiero, da cui sarebbe discesa la stirpe estense, come rivelato a Bradamante dalla maga Melissa nel terzo canto del *Furioso*¹¹².

La preoccupazione ferrarese per la nobiltà del lignaggio fu costante per tutto il seicento estense e Francesco I non venne meno alla sua riaffermazione, percepita più cogente dopo la devoluzione del 1598¹¹³. Una testimonianza delle iniziative genealogiche promosse sotto il suo ducato è offerta dalla serie di tredici incisioni

¹¹⁰ HONNACKER 1997, p. 127.

¹¹¹ *Ivi*.

¹¹² *Ibidem*, pp. 125-127.

¹¹³ Punto d'arrivo delle ricerche genealogiche ferraresi è l'*Historia dei Principi d'Este* di Giovanni Battista Pigna, segretario ducale, pubblicata a Ferrara nel 1570. Avvalendosi delle ricerche di altri studiosi al servizio degli Este, tra cui Pellegrino Prisciani e Girolamo Falletti, l'opera forniva una storia della casa d'Este dalle sue origini. Per un riferimento sintetico cfr. Marcello TOFFANELLO, *Le genealogie estensi fra storia e mito*, in CASCIU, TOFFANELLO 2014, pp. 106-107.

eseguite all'acquaforte da Catarin Doino e raffiguranti coppie di antenati estensi¹¹⁴. Queste stampe, pubblicate nel 1640 e riedite l'anno successivo con il testo encomiastico di Antonio Cariola, rappresentano un eloquente trait-d'union tra le ricerche genealogiche estensi condotte in tempi diversi a Modena e a Ferrara. Le incisioni, infatti, si ispiravano ai disegni forniti da Pirro Ligorio per la perduta decorazione del cortile del castello ferrarese, eseguita su commissione di Alfonso II tra il 1577 e il 1578 dal pittore Ludovico Settevecchi. I ritratti di Doino erano dedicati al giovanissimo Alfonso IV, per omaggiare l'erede con la gloriosa memoria del suo casato. Nel torneo del 1634, voluto per commemorare la sua nascita, si coglie un'intenzione analoga, ribadendo una volta di più l'antico lignaggio del casato. I versi composti da Girolamo Graziani e cantati da Marte appena prima dell'inizio degli scontri, sono, in questo senso, chiarificatori. Il dio, intervenuto in difesa della città di Modena, si rivolgeva al duca nelle vesti di Romolo preannunciando la sua gloriosa discendenza:

Tu mio figlio, e mia speme/ O de l'alma Città Reggia del Mondo/ Fondator glorioso/ Progenitore di
quell'invitta prole/ Di cui termini furo/ Il mare al regno, et a la fama il Cielo,/

Il torneo del 1634 dava così una pubblica dimostrazione della magnificenza ducale e, al contempo, offriva un grandioso respiro scenico al mito fondativo della stirpe estense. L'ambizione genealogica, congenita nel sangue dei duchi di Ferrara e Modena, trovava nella poesia di Graziani un nuovo ed efficace veicolo di propaganda. Non a caso nell'ultimo torneo da lui ideato, il *Trionfo della Virtù* (1660), su cui a breve si tornerà, Graziani avrebbe ancora insistito sull'origine leggendaria degli Este, una «generosa Schiatta, la quale potria giustamente vantarsi d'illustrare lo splendore della sua Origine a quello delle fiamme dell'incendio di Troia»¹¹⁵.

¹¹⁴ Sull'argomento si veda CAVICCHIOLI 2008 e CAVICCHIOLI 2015, pp. 104-107, dove, tra l'altro, si evidenzia che la committenza delle incisioni doveva risalire al duca Cesare.

¹¹⁵ GRAZIANI 1660, p. 4.

«Un abisso di splendori». Il torneo 'ferrarese' del 1637

Nel 1637 veniva pubblicata la *Relatione dei tornei a cavallo, et a piede* rappresentati a Modena per l'elezione del Re dei Romani (fig. 9)¹¹⁶. Da quando Modena era capitale del ducato, quelli furono i primi festeggiamenti ad essere commemorati in un'edizione a stampa, di cui Francesco I riconobbe precocemente il valore propagandistico. Alice Jarrard circoscriveva l'analisi di questo spettacolo a un confronto con quelli allestiti a Roma dal cardinale Maurizio di Savoia e dagli Spagnoli per lo stesso avvenimento. Per la studiosa si trattava di cambio di rotta rispetto ai tornei precedenti: la corte accantonava la mitologia eroica per inaugurare un nuova sceneggiatura, basata su un'immaginifica genealogia storica che si armonizzava perfettamente con le nuove ambizioni ducali¹¹⁷. In realtà, quel passaggio era stato annunciato già nella giostra 'ritrovata' del 1634, dove i cavalieri impersonavano gli antenati romani di casa d'Este.

Graziani, proseguendo su quel tracciato genealogico, inizia la sua *Relatione* con una lunga digressione sulla legittimità dell'*imperium* di Casa d'Austria e l'elezione di Ferdinando III, proclamato nelle fasi più turbolente della guerra dei Trent'anni. Per farlo risale addirittura alla punizione divina della «superbia d'Egitto» e paragona la vittoria della «Grandezza Austriaca» al trionfo della pietà di Mosè¹¹⁸. Traccia anche un profilo 'storico' dell'impero, passato da Cesare a Costantino, da Carlo Magno a Corrado II prima che con Gregorio V fosse assegnato alla casa d'Austria. Graziani non celava l'importanza che la corte estense doveva aver accordato alla successione al trono «per lo debito del Vassallaggio, per l'aderenza con la Corona di Spagna, e per la ragione del sangue». Gli eruditi riferimenti alla prosapia della dinastia asburgica rientrano dunque nella logica del potere feudale per cui riconoscendo l'autorità imperiale si legittimava anche quella estense. La *Relatione* prende le mosse da questa duplice intenzione apologetica e Graziani, nel

¹¹⁶ La *Relatione* fu inclusa nella raccolta di componimenti dell'autore nel 1662. Cfr. GRAZIANI 1662.

¹¹⁷ Cfr. BENASSATI 1981; JARRARD 2003, pp. 31-32.

¹¹⁸ GRAZIANI 1637, pp. 4-5 (anche per le citazioni seguenti).

comporla, mostra la sua sincera partecipazione alla ragion di Stato. Il poeta ne rimarca a più riprese la paternità, a partire dalla trascurata dedica del libretto al cardinale Maurizio di Savoia, firmata dall'autore e datata 26 gennaio 1637. Graziani riferisce che l'invenzione e il racconto delle feste gli erano state assegnate subito dopo l'avviso dell'elezione e, poco oltre, lo ribadisce in altri due punti: sua era stata l'«incumbenza» dei festeggiamenti e suoi i componimenti cantati durante le allegrezze, avendo avuto a disposizione solo sei giorni per «animare con l'invenzione, e co' versi, l'uno e l'altro Torneo»¹¹⁹.

Il luogo deputato per lo spettacolo è il cortile del castello modenese, dove si erano disposti gli apparati e montati i palchi. Graziani riferisce che «si attese con straordinario fervore a prospettare gli apparati convenienti alla Festa» e che il cortile, «con vaghissimo artificio», era stato trasformato in un teatro «ridotto in forma di Quadrangolo, nel quale da una parte sorgeva il Palco destinato a Madama Serenissima, a Principi, e Principesse della Casa, et alle Dame più nobili e forastiere, e cittadine, addobbato con ricchissima pompa».

I tornei immediatamente precedenti non erano stati allestiti nel cortile del castello ma in altre sedi. Quello del 1634, come si è visto, si era tenuto nel piazzale del castello, mentre per la venuta a Modena del cardinale Maurizio di Savoia, il 14 giugno del 1635, Francesco I aveva optato per una sontuosa «giostra a campo aperto» in piazza Grande, spazio cittadino per antonomasia dove, per l'occasione, fu eretto un anfiteatro con «tre palchi sopra l'uno all'altro in forma ovata»¹²⁰. La scelta sembra derivare dal Cinquecento ferrarese e dagli spettacoli ducali di Alfonso II, rappresentati all'interno delle mura castellane e quasi sempre nel cortile della corte vecchia¹²¹. Lo spostamento dallo spazio pubblico a quello di corte fu una scelta deliberata e non condizionata dall'avanzamento del cantiere del Palazzo

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 6 (anche per le citazioni seguenti).

¹²⁰ *Cronachetta* 1613-43. Per l'impiego dell'anfiteatro nelle coeve rappresentazioni romane e medicee si veda JARRARD 2003, p. 20-21.

¹²¹ Sulle cavallerie ferraresi si vedano: SERAGNOLI, DI PASCALE 1995, pp. 11-16; Adriano CAVICCHI, *Le Cavallerie estensi*, in BENTINI 2004, pp. 45-51.

Ducale poiché, nonostante l'arrivo di Rainaldi e dell'Avanzini per la sua trasformazione, quello era ancora il gran cortile del vecchio castello¹²².

Il richiamo alla Ferrara di Alfonso II non si arresta al luogo deputato al torneo, ma emerge anche nell'allestimento e nelle soluzioni sceniche. Nella *Relatione* si dice che un lato del cortile, quello di fronte alla tribuna riservata alla corte, era ricoperto da «superbissime Pitture celebri fatiche de i Dossi». Si è indotti a credere non si trattasse di dipinti ma di arazzi, dal momento che gli altri due lati del teatro, dove erano disposti i palchi per la «moltitudine del Popolo», Graziani li dice «arredati *anch'essi* da i più vaghi tappeti, e de i più fini arazzi, che habbia tessuti la Persia, o lavorati la Fiandra»¹²³. La *Relatione* ne specifica anche il soggetto:

parte fingevano molte persone trasformate in piante decantate, ed espresse dalla famosa penna d'Ovidio, e parte mostravano trattenimenti boscarecci con tal pregio dell'Arte, che vergognosa arrossì quasi la natura benché coperta di neve al paragone dell'emula, che fu da i riguardanti vagheggiar per vere tra i rigori del Verno le delitie della Primavera¹²⁴.

Si crede che queste «celebri fatiche de i Dossi» siano da identificarsi nei cinque arazzi eseguiti nel 1545 da Giovanni Kalcher su disegno di Battista Dossi. Della serie sono giunti solamente tre pezzi, due dei quali sono conservati al Louvre: il primo detto la *Caduta di Fetonte*, il secondo *I Giardini* (figg. 10, 11)¹²⁵. Il terzo, chiamato *l'Aretusa*, è invece noto attraverso un'incisione e una copia ad acquerello¹²⁶. I tre pezzi superstiti sono tutti incentrati sul tema delle *Metamorfosi*

¹²² Herman VAN BERGELJK, *La prima metà del Seicento: dal castello al palazzo*, in BIONDI 1987, p. 198.

¹²³ GRAZIANI 1637, p. 7 (il corsivo è mio).

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 6-7.

¹²⁵ Louvre, Département des Objets d'Art, inv. Gob. 124 e 125, lana e seta, rispettivamente cm 480 x 500 e 490 x 655. Cfr. Nello FORTI GRAZZINI, *Gli arazzi di Ferrara nei secoli XV e XVI*, in BENTINI, AGOSTINI, GHELFI 2003, p. 329 e in Bentini 2004, p. 199.

¹²⁶ L'incisione fu resa nota da MÜNTZ (*Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie*, Paris, Société anonyme de publications périodiques 1878-84, pp. 57-59) che vide personalmente l'arazzo nella collezione Briges in Francia. Un esemplare è stato rintracciato in collezione privata ferrarese da GAETA (1966) che pubblicava anche l'acquerello. GIBBONS (1966) segnalava che quattro arazzi della serie furono venduti all'Hôtel Drouot nel maggio del 1875.

di Ovidio e in ognuno la composizione, ispirata alla Sala delle Eliadi di Villa Imperiale a Pesaro, è dominata da quattro trasformazioni in alberi, non tutti facilmente identificabili. Nella prima le Eliadi sono trasformate in pioppi, nella seconda Melia è trasformata in frassino accanto alle metamorfosi del melo, dell'acanto e del cedro, mentre nell'ultima Filemone e Bauci assumono l'aspetto della quercia e del tiglio, Ciparisso è mutato in cipresso e il pastore in olivo¹²⁷. I cinque arazzi con la «trasfiguratione de dei» figuravano in un elenco di paramenti posti tra il 1580 e il 1581 nel primo camerino dorato e, per quanto già «scuri», riproducevano sulle pareti del castello ferrarese gli scorci naturalistici e i panorami delle delizie ferraresi¹²⁸. Il ciclo riportava il soffio estivo delle ville di Belvedere e di Belriguardo e ne *I Giardini* si poteva addirittura riconoscere la Montagna di San Giorgio e i suoi dintorni¹²⁹. Gli arazzi esprimevano il gusto umanistico tipicamente ferrarese per il giardino e il loro significato non sarebbe mutato nel torneo del 1637. Nelle parole dello stesso Graziani, i paramenti offrivano «trattenimenti boscarecci» ed il richiamo alla perduta Arcadia ferrarese avrebbe riscaldato l'inverno modenese con «le delizie della Primavera». Che a Modena si potesse disporre degli arazzi disegnati da Battista Dossi è confermato anche dall'inventario della Guardaroba ducale del 1663, dove se ne menziona uno di «razzi fini detti le Metamorfosi di Ovidio diviso in cinque pezzi». Sebastiano Gherardi, estensore dell'elenco, completava la descrizione della serie aggiungendo una nota fondamentale: i pezzi presentavano «figure nel mezzo di donne trasfiguranti in arbori»¹³⁰.

La decorazione del teatro del 1637 proseguiva sulle due porte maggiori che davano accesso al cortile. Esse erano coperte «da tende di vaghissima pittura»: in una «si spiegava l'Aquila Imperiale», nell'altra «il Leone di Castiglia alludendo alle due gloriose Prosapie del nuovo Re de' Romani». L'arena era circondata da colonne in finto marmo e ai lati della scena erano collocate sopra piedistalli quattro statue allegoriche, ognuna accompagnata da un cartiglio in latino, secondo un gusto,

¹²⁷ Per l'analisi della complessa iconografia si rinvia a PATTANARO 2012 e FORTI GRAZZINI 1982, pp. 64-68.

¹²⁸ BALLARIN, MENEGATTI 2007, p. 475.

¹²⁹ GIBBONS 1966.

¹³⁰ BENTINI, CURTI 1993, p. 97.

quello per il motto erudito, già ferrarese. La statue rappresentavano l'Invidia, l'Odio, lo Sdegno e la Malignità e le loro descrizioni risultano citazioni pressoché letterali dell'Iconologia di Ripa¹³¹. La loro funzione si rivelò all'inizio dello spettacolo, illuminato da «vasi di fuoco» posti sopra le colonne che circondavano l'arena e da altri «lumi» disposti sulle facciate o sospesi in forma di «Luna, di Piramidi, di Corone, e d'Aquile», creando fra le tenebre un «Abisso di Splendori»¹³². Una volta accomodati gli spettatori e dopo l'ingresso della duchessa, «simulacro della Bellezza», un «raggio» entrò da una parte del teatro incendiando la statua dell'Invidia, da cui scaturì un «incendio di fuochi» che a catena andò a bruciare tutte le altre statue¹³³. L'aria si riempì «di folgori, e di lampi, che in varie schiere divisi con tortuosi giri, fecero tra loro una furiosa guerra di fiamme». Sulle ceneri dei mostri avrebbero fatto poi la loro comparsa i quattro continenti tessendo a turno le lodi dell'imperatore Ferdinando. L'operazione si inseriva perfettamente nella tradizione delle cavallerie ferraresi, incentrate sul trionfo dell'onore e della giustizia sulla turpitudine e la malvagità¹³⁴. Anche il ricorso a espedienti pirotecnici riportava a Ferrara, dove erano stati introdotti per la prima volta nella rappresentazione de *Il Castello di Gorgoferusa*, andato in scena nella corte vecchia nel 1561¹³⁵. Come il torneo del 1637, anche lo spettacolo ferrarese si era svolto di sera e il cortile era stato illuminato da una serie di lumi che pendevano sopra il teatro, ciascuno appeso con fili di rame. La scena era occupata dal castello della maga Gorgoferusa da cui, a un certo punto, cominciarono «a girar e gittar diversi fuochi tre bellissime girandole ch'erano nelle sommità delle tre torri»¹³⁶. Fuochi d'artificio e girandole continuarono per tutta la rappresentazione, «furiosi, in copia e variati per modo, che recavano sempre nuovo diletto»¹³⁷. Anche il *Monte di Feronia*, andato in scena pochi giorni dopo, non mancò di stupire per le fiamme e i

¹³¹ Già Alice JARRARD (2003, p. 32) aveva constatato il ricorso a Ripa. Non si tratta però di un semplice debito iconografico, ma di una citazione pressoché letterale. Cfr. *Novissima Iconologia* 1625, pp. 332-333; p. 473; p. 594; p. 406.

¹³² GRAZIANI 1637, p. 8.

¹³³ *Ibidem*, p. 9 (anche per la citazione seguente).

¹³⁴ Milena Ricci in CASCIU, TOFFANELLO 2014, p. 246.

¹³⁵ BENASSATI 1981, p. 56.

¹³⁶ ARGENTI, PIGNA 1566, pp. 11v-12r.

¹³⁷ *Ibidem*, c. 13v.

fuochi d'artificio, così come il *Tempio d'Amore*¹³⁸. Questi espedienti, benché noti, non furono impiegati nei tornei modenesi del 1634 e del 1635. Nei festeggiamenti per la nascita di Alfonso i fuochi artificiali non sono descritti dalle cronache, se non per le allegrezze che si svolsero in piazza e a spese della Comunità nelle tre giornate successive al torneo. Spaccini le descrive con minuzia di particolari: nella prima serata venne incendiato un finto castello con torre «quadra», nella seconda un «gran triangolo in foggia di gùlia» e nell'ultima «una palla tutta piena di fuochi artificiato»¹³⁹. Vincenzo Colombi, come Spaccini attento osservatore di quegli anni, riporta che durante il torneo per la visita del cardinal di Savoia furono impiegate «torze e fuochi artificiali ch'erano a torno a torno alli palchi, che brugiavano continuamente», in riferimento all'illuminazione 'artificiale' della piazza. Ben altri termini adottò, infatti, nel descrivere il torneo del 1637, principiato dando «fuoco a quattro statue piene di fuochi artificiali»¹⁴⁰.

Lo scontro dei cavalieri, introdotto dal canto delle quattro parti del mondo, si concluse con un carro trionfale che risplendeva «dei più fini colori, e tutto scolpito di varie figure»¹⁴¹. Sul carro erano collocate le statue della Prudenza e della Fortezza, «poli sui quali deve aggirarsi un animo generoso». In mezzo a loro, al di sotto di una corona, figurava l'allegoria della Gloria che, sempre derivata da Ripa, era «adorna di candida, e pretiosa veste, e teneva con la sinistra una Piramide, e con la destra una corona di stelle». Ai piedi della Gloria erano disposte le statue del Valore, «armato» e vestito di «una pelle di leone», dell'Ardire, «vestito di rosso, e fiammeggiante nell'habito», e dell'Onore, «pomposamente adorno con una Spada nella destra, e con un Libro nella sinistra»¹⁴². Il carro era stato preceduto

¹³⁸ A proposito dei fuochi artificiali del *Monte di Feonia*: «Da i buchi delle due aguglie ch'erano di dietro alla rocca uscivano linguette di fuoco, tal che pareano sommità di montagne che naturalmente ardessero. Similmente due cime del precipitio ivi vicino mandavano fuori fuoco artificiato et la torre ruinata che ivi era di dietro pareva che tutta ardesse per rispetto alle trombe di fuoco accomodate alle finestrelle et alle fessure donde uscivano fiamme continue. Ma quello che veramente rappresentava un Mongibello, era che di dietro al monte sopra alcuni palchi eminentissimi pendenti verso la piazza et accomodati in guisa che parano un nuvolone, faceano un maraviglioso incendio tre ghirlande, che spingevano infiniti groppi di razzi su al cielo». *Ibidem*, c. 32v.

¹³⁹ SPACCINI 2008, pp. 541-542. Cfr. *Doc.* V, 1.

¹⁴⁰ *Cronachetta* 1613-43, cc. 22r-22v. Cfr. *Doc.* V, 3.

¹⁴¹ GRAZIANI 1637, p. 15 (anche per le citazioni seguenti).

¹⁴² *Ibidem*, pp. 15-16.

dall'ingresso a cavallo del duca Francesco e del principe Rinaldo, protagonisti delle prime tenzoni. L'arena era stata poi teatro degli scontri che Graziani descriveva puntualmente a dimostrazione del valore e dell'imperitura inclinazione estense all'arte cavalleresca e alla guerra. Questa trascurata *Relatione* ricorda anche il secondo torneo, quello a piedi, si svolse nella «Sala Ducale stabilita per nuovo teatro»¹⁴³. Per la prima volta da quando Modena era stata assunta a capitale del ducato, un torneo si svolgeva in un ambiente chiuso del castello. Questo avveniva senz'altro sulla scia di quanto era accaduto a Parma, dove nel 1628 si era inaugurato il Teatro Farnese, una *salle de fête* permanente¹⁴⁴. Ma il richiamo potrebbe essere ancora alla tradizione ferrarese e al gran salone che si estendeva dal cortile di corte vecchia lungo la via Rotta, realizzato per il matrimonio di Alfonso II e la principessa Barbara d'Austria nel 1565 e sede dei tornei in ambiente chiuso fino al 1594¹⁴⁵. Gli spettacoli del 1637 rinviano dunque a quel passato teatrale per la scelta delle due sedi, il cortile e la sala ducale, per l'allestimento, con il ricorso ai 'deliziosi' arazzi di Battista Dossi, e per la volontà stessa darne memoria attraverso la stampa. Graziani, autore di quella *Relatione* e dei versi cantati, si pone dunque come erede di Giovanni Battista Nicolucci detto il Pigna, ideatore delle trame cavalleresche ferraresi e, come Graziani, segretario ducale. Francesco I aveva già fatto ricorso a specialisti ferraresi per il torneo del 1635, ma è con quello per l'elezione di Ferdinando III che dimostra un fedele riferimento alle cavallerie di Alfonso II. Questa volta era in gioco la legittimazione stessa del potere imperiale e, di conseguenza, della discendenza estense: furono dunque le cogenti ragioni apologetiche sottese al festeggiamento a imporre il copione rappresentato alla corte di Ferrara. A quella tradizione era stato educato Graziani, che proprio a Ferrara aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza, intraprendendo i primi studi di belle lettere, mentre il padre era stato assunto come uditore di rota¹⁴⁶.

¹⁴³ GRAZIANI 1662.

¹⁴⁴ JARRARD 2003, pp. 60-61.

¹⁴⁵ CAVICCHI, *op. cit.*, in BENTINI 2004.

¹⁴⁶ TARZIA, *op. cit.*, in *DBI*, p. 816.

La «Gara delle Stagioni» e il «Trionfo della Virtù»

Il torneo del 1637 offrì l'ossatura delle ultime due feste d'armi ideate da Girolamo Graziani: *La Gara delle Stagioni*, rappresentata per la visita degli arciduchi del Tirolo e il *Trionfo della Virtù*, voluto da Alfonso IV, succeduto al padre nel 1658, per il battesimo del principe ereditario, il futuro Francesco II¹⁴⁷. I due armeggiamenti rappresentano il punto più alto raggiunto a Modena dal genere del *tournoi à thème* e segnano un progressivo raffinamento drammaturgico e scenografico, di cui si coglie il riflesso anche nelle relative descrizioni a stampa di Girolamo Graziani, per la prima volta corredate da illustrazioni. Il libretto della *Gara* fu impreziosito da quattordici incisioni, prestigiosa commissione a Stefano della Bella, mentre il *Trionfo* da ben ventisette, a testimonianza dell'importanza ormai riconosciuta alla stampa e al suo potenziale propagandistico¹⁴⁸. Le illustrazioni, tra l'altro, immortalano i due sfarzosi teatri allestiti con diversi ordini di palchi da Gaspare Vigarani, «in un sito opportuno dentro al castello» nel 1652, e da Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti, all'interno della «Piazza, ch'è davanti al Palazzo Ducale» nel 1660 (figg. 12, 13)¹⁴⁹. Dal rudimentale intreccio del torneo del 1637, dove la cornice allegorica era fornita solamente dalle quattro parti del mondo, si assiste a una moltiplicazione esponenziale delle personificazioni e, in parallelo, degli accorgimenti scenici.

L'intreccio narrativo del primo torneo si basava sulla disputa tra le quattro stagioni, ciascuna caratterizzata da uno dei quattro venti, ognuno dotato di una squadriglia di cavalieri. La tenzone cavalleresca fu preceduta dall'ingresso di una macchina di «smisurata mole», che entrò sulla scena da una delle due porte del teatro: era la montagna di Eolo, da cui si aprirono quattro «braccia» che «in forma di concave

¹⁴⁷ Si vedano: JARRARD 2003, pp. 38-48 e BENASSATI 1981, pp. 58-63.

¹⁴⁸ Per le incisioni di Stefano della Bella si vedano: SOUTHORN 1988, pp. 41-42; JARRARD 2003 pp. 46-48. Per i rapporti tra l'artista e la corte estense si rinvia a Elena FUMAGALLI, *Duchi e granduchi: relazioni diplomatiche e artistiche tra Modena e Firenze (1600-1658)*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. 320-328. Le anonime incisioni del *Trionfo della Virtù* sono analizzate in BENASSATI 1981 (con bibliografia precedente). Sul ruolo della stampa in terra estense si rinvia a: Massimo MUSSINI, *La comunicazione grafica negli Stati Estensi*, in SPAGGIARI, TRENTI 2001, pp. 385-411.

¹⁴⁹ GRAZIANI 1652, p. 5. e GRAZIANI 1660, p. 5.

rupi» mostrarono al pubblico le quattro stagioni (fig. 14)¹⁵⁰. Nel cuore degli scontri tra le squadriglie delle stagioni, entrò in scena una seconda macchina, comparsa all'improvviso dalla parte inferiore del teatro. Fra «nuvole vagamente colorite si vidde altro da terra più di trenta braccia il Tempio di Giano fatto su il modello di quello di Roma» (fig. 12)¹⁵¹. Il dio, accompagnato dai dodici segni zodiacali, avrebbe messo fine ai combattimenti invitando le stagioni alla concordia.

Con il *Trionfo della Virtù*, Graziani tornò alle trame ferraresi e agli scontri cavallereschi tra i vizi e le virtù. L'azione drammatica aveva preso avvio con la comparsa dello scoglio di Tifeo (fig. 15), un «mirabile artificio» seguito dal carro del Vizio trainato dell'Idra. Insieme al Vizio comparvero, in guisa di cavalieri, la Crudeltà, la Superbia, la Temerità, l'Odio, l'Invidia e l'Inganno. Una «giocosa pugna di fuochi»¹⁵² accompagnò la trasformazione dello scoglio nella fonte di Ippocrene, dove entro una gigantesca conchiglia, apparvero la Virtù, la Guerra, la Pace e altre sei virtù che avrebbero poi fatto il ingresso sulla scena su sei carri trionfali: la Vigilanza, la Fortezza, la Temperanza, la Prudenza, la Magnanimità e la Giustizia. Lo spettacolo fu animato da una seconda macchina: un'orca infernale (fig. 16) da cui uscirono il carro del Vizio (nuovamente) e quello di Plutone, prima che la battaglia si concludesse con il trionfo della Virtù annunciato dal titolo.

Aspetto finora non rilevato dagli studi e su cui preme soffermarsi è che, nonostante l'incremento delle personificazioni allegoriche e il perfezionamento delle macchine di scena, le descrizioni di Graziani si mantennero fedeli all'ossatura della *Relatione* dei tornei del 1637. I libretti della *Gara* e del *Trionfo* si aprono con un'ampia premessa di carattere storico e apologetico. Nella *Relatione* Graziani si era speso per tracciare un profilo storico dell'*imperium* con l'intento, non celato, di rivendicare agli Este la legittimità del potere sul ducato ricevuto in feudo. Analogamente, nella *Gara delle Stagioni*, il poeta ricollega l'evento ai giochi dell'antichità, da quelli Olimpici presso i greci, ai tornei dell'antica Roma, passando per gli «abbattimenti» della corte di Re Artù e le «attioni Cavalleresche»

¹⁵⁰ GRAZIANI 1652, pp. 8 e 10.

¹⁵¹ GRAZIANI 1652, p. 31.

¹⁵² GRAZIANI 1660, p. 12.

germogliate sotto Carlo Magno¹⁵³. In linea con quell'incipit, anche il *Trionfo della Virtù* si apre collegando le feste per la nascita del principe ereditario alle «venerabili testimonianze di riverenza» tributate ai regnanti dai «Popoli delle più rinomate Monarchie».

Le tre descrizioni, prima di riportare l'azione scenica e le parti cantate, elencano le diverse responsabilità nell'allestimento degli armeggiamenti e in questa sezione Graziani ne rivendica costantemente l'ideazione¹⁵⁴. Il poeta si sofferma poi sulla forma dei teatri e, a proposito della loro illuminazione, adotta espressioni pressoché identiche in tutte le relazioni¹⁵⁵. Se ne deduce che il codice descrittivo coniato da Graziani nel 1637 si mantenne sostanzialmente invariato, pur nella variazione drammaturgica degli spettacoli, sempre più improntati all'iperbole di allegorie e accorgimenti scenici, e al parallelo arricchimento delle relazioni con illustrazioni.

Girolamo Graziani e gli artisti di corte

In qualità di sceneggiatore degli spettacoli di corte, Girolamo Graziani fu a stretto contatto con tutti gli artisti incaricati dell'esecuzione degli apparati scenografici, dei costumi, della costruzione dei teatri: scultori, indoratori, architetti, pittori, sarti, esperti di pirotecnica. Una testimonianza diretta di questi contatti risale al 1656, quando nel teatro della Spelta, il primo teatro stabile di Francesco I concepito da Gaspare Vigarani dal 1654, andò in scena il *Sancio*, un dramma per musica in tre

¹⁵³ GRAZIANI 1652, p. 4.

¹⁵⁴ «Commessa dunque al segretario Gratiani la cura di animare coll'inventione, e co' versi la qualità del Torneo, e la comparsa delle machine, di cui hebbe l'incumbenza l'Architetto Vigarani, fu incaricata al maestro di Cappella Crivelli la compositione della Musica, et all'Architetto Avanzini la dispositione del Teatro». GRAZIANI 1652, pp. 4-5. «Succedette all'elettione della Festa quella di chi ne disponesse le parti: et hebbe il Conte Gratiani la cura di animarla coll'inventioni, e co' Versi di spiegarne il racconto; il maestro di Cappella Ferrari di comporne la Musica; gli Architetti Gio. Giacomo Monti, e Baldassare Bianchi di costruirne le Macchine, et il Teatro». GRAZIANI 1660, p. 5.

¹⁵⁵ «Vedevansi distintamente tutte queste particolarità del ricco Teatro col favore di una chiarissima illuminatione, che affrontando le tenebre dispensava a i riguardanti il Sole moltiplicato in diverse Piramidi sospese in aria». GRAZIANI 1652, p. 6. «Diverse Corone, e Piramidi dorate sospese in aria, squarciando colle punte fiammeggianti l'ombre notturne, le adornavano insieme di una lucida pompa». GRAZIANI 1660, p. 7.

atti di autore ignoto¹⁵⁶. Lo spettacolo celebrava le nozze di Alfonso IV e Laura Martinuzzi, a un anno dal loro matrimonio. Per l'allestimento del prologo, in cui doveva comparire una rappresentazione della città di Modena, Graziani aveva inviato al duca un parere con diverse soluzioni che variavano a seconda della fuga prospettica da riprodurre nella scena¹⁵⁷. Il segretario ducale tra la cittadella, la piazza civica o l'incompiuto Palazzo Ducale, sembrava prediligere quest'ultimo, ma con i dovuti accorgimenti, ovvero rappresentando «in prospettiva il Palazzo Nuovo di Sua Altezza facendo lo sforo per la porta del Cortile facendola ornata, et aggiustata come ha da essere con ringhiera, colonnate, e statue, et altri ornamenti»¹⁵⁸. Il documento chiarisce anche come le macchine sceniche di Vigarani avrebbero dovuto operare sulle scena. Alzato il sipario si sarebbe scorta la figura allegorica dell'Italia sospesa in aria sopra un trono formato da quattro aquile in volo che si sarebbero poi disgiunte raggiungendo i quattro lati della scena. La Fama avrebbe fatto la sua comparsa sopra una nuvola, prima che la scena mutasse in una «selva di palme, a molte delle quali si veggono appesi diversi trofei». A margine Graziani annotava alcune considerazioni che chiariscono il suo ruolo nell'ideazione della rappresentazione. Nella prima raccomandava che «la mutatione della nuvola in selva» avvenisse «con prestezza, e con sicurezza che non possa nascere qualche sconcerto» e che la nuova scena doveva essere «grande», «bellissima, e vaghissima per essere cosa celeste». Per il raggiungimento dell'effetto, consigliava dunque l'utilizzo di oro e argento per le foglie delle palme. La seconda nota attesta che le macchine descritte erano frutto della sua invenzione, dal momento che si rimetteva a Vigarani ogni decisione definitiva. Emerge con nitidezza che, almeno nel *Sancio*, Graziani non aveva composto l'impianto narrativo, ma fornito consigli pratici, quasi che a lui fosse spettata la regia effettiva dell'intera rappresentazione, lavorando a stretto contatto con lo scenografo Gaspare Vigarani.

¹⁵⁶ *Il Sancio. Dramma per la musica rappresentato in occasione delle Nozze de Serenissimi Alfonso e Laura principi di Modena*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1656.

¹⁵⁷ JARRARD 2003, pp. 86-87. La studiosa per prima ha reso noto il documento, di cui offre una breve trascrizione. L'indagine si arresta però alle differenti opzioni proposte da Graziani per la rappresentazione di Modena.

¹⁵⁸ ASMo, *Archivio per materie, Spettacoli pubblici*, b. 10.

Graziani fu vicino anche ad altri artisti di corte, tra cui il pittore Giusto Suttermans come attesta un ritratto di collezione privata (fig. 17). Il dipinto è accompagnato, in alto a sinistra, dalla scritta: «Co. Girolamo Gratiani. 1658»¹⁵⁹. L'identità è ribadita da un cartiglio posto sul retro, in cui si riportano alcune informazioni biografiche relative al segretario, tra cui il matrimonio con la contessa Lavinia Malaguzzi, sposata nel 1663¹⁶⁰. L'identificazione è avvallata dal confronto con l'incisione che compare nelle *Glorie de gli Incogniti* di Francesco Loredano e da quella che compare negli *Elogii d'huomini letterati* di Lorenzo Crasso (figg. 18, 19)¹⁶¹. Agli Uffizi si conserva poi un disegno preparatorio al dipinto dove in calce recita la scritta: «Conte Gironimo Graziani di Modona segretario di stato» (fig. 20)¹⁶². Questo bel disegno è tradizionalmente attribuito a Giusto Sustermans, il cui nome ricorre due volte sul verso del foglio. Tipico del fiammingo è l'uso pittorico della doppia matita che sfrutta la sanguigna per la resa epidermica del viso e delle mani. L'attenta indagine sull'espressione saturnina dello sguardo e delle labbra offrono la profondità di un'istantanea psicologica resa più cifrata nel passaggio su tela. L'indubbia consonanza tecnica con altre sue prove grafiche e il suo conclamato talento nella ritrattistica spingono ad attribuirgli anche il dipinto, eseguito in uno dei diversi soggiorni documentati presso la corte estense tra il 1649 e il 1659. Non c'è dunque motivo di dubitare del «1658» riportato sulla tela, sia per la sua prossimità stilistica con l'*Autoritratto* degli Uffizi, eseguito da Sustermans tra il 1655 e il 1660, sia per la rilevanza di quella data nella biografia di Graziani che proprio in quell'anno fu insignito da Francesco I del titolo di conte e del feudo di Sarzana. Alla morte di Graziani, Lavinia sposò in seconde nozze il marchese Nicolò

¹⁵⁹ Olio su tela, cm 76,5 x 64,5, Sassuolo, collezione privata.

¹⁶⁰ Sul retro compare la scritta: «Conte Girolamo Graziani, 1658. Consigliere e Segretario di Stato del Duca di Modena Francesco I d'Este, e poeta valente. La vedova del Graziani Lavinia Malaguzzi Valeri in terzi voti sposò il Marchese Nicolò Carandini e Francesca figlia del Graziani medesimo nel detto anno 1683 fu moglie a Paolo Carandini del nominato M.se Nicolò».

¹⁶¹ LOREDANO 1647, p. 272; CRASSO 1666, p. 324. L'incisione inclusa nell'opera di Crasso aveva erroneamente indotto a credere che Graziani fosse ritratto nella tela di Benedetto Gennari conservata all'Estense (inv. 82. Cfr. la scheda di Graziella MARTINELLI BRAGLIA in *Sovrane Passioni* 1998, p. 306, n. 91).

¹⁶¹ ASMo, *Archivio Carandini*, f. 64.

¹⁶² Disegno a matita nera e rossa su carta. Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2382 F, r.

Carandini ed è forse per questo che il dipinto sembra da identificarsi con quel «Ritratto del Co. Girolamo Gratiani con cornice nera filetto d'oro», valutato 270 lire in un inventario del 1721 relativo all'eredità del marchese Girolamo Carandini¹⁶³.

Dello stretto legame che il segretario strinse con il pittore di corte Jean Boulanger resta la pala che ancora oggi orna la cappella della famiglia Graziani, la *Madonna della Ghiara con San Giorgio* (fig. 21). La cappella fu edificata a partire dal 1652 dai fratelli Girolamo e Massimiliano nella Cattedrale di Pergola e dedicata alla Vergine e a San Giorgio in adempimento a un voto fatto dal padre Antonio, miracolosamente scampato alla peste del 1630 (fig.22)¹⁶⁴. Alla luce della carriera politica di Antonio Graziani si spiegano anche le scelte devozionali. Egli, lo si ricorda, dal 1609 al 1619 era stato uditore di rota a Ferrara, di cui Giorgio è santo patrono, e subito dopo divenne podestà di Reggio, sede della venerata icona cinquecentesca della Madonna della Ghiara. La commissione della pala a un pittore vicino al *milieu* artistico estense avanzata da Benedetta Montavecchi è stata puntualizzata da Daniele Benati che la restituiva a Jean Boulanger sulla base di confronti con altre sue opere certe, tra cui il *San Giorgio e i santi patroni di Sassuolo in adorazione della Vergine col Bambino*, di qualche anno anteriore, eseguita tra il 1646 e il 1649 per la chiesa di San Giorgio a Sassuolo (fig. 23)¹⁶⁵. I due dipinti presentano analoghe soluzioni compositive, con la Vergine tra le nubi e il santo gerarchicamente più in basso, inginocchiato su una gamba, accanto alla lancia abbandonata. Esclusi i patroni che affollano la pala sassolese, la devozione si fa più intima nella pala di Pergola e la principessa salvata dal drago è relegata al secondo piano, risolta con quelle pennellate sintetiche di matrice callottiana che tradiscono la prima formazione del pittore nella bottega del padre Olivier Boulanger. L'intonazione smerigliata dei colori si accompagna al renismo più luminoso e classicheggiante la cui eco si percepisce nel più tardo *Martirio di*

¹⁶³ ASMo, *Archivio Carandini*, f. 64.

¹⁶⁴ NICOLETTI 1899, pp. 583-584 e 619-623

¹⁶⁵ BENATI, MONTEVECCHI 1996; BENATI 1999², p. 156; Massimo PIRONDINI in *Giovanni Boulanger* 1985, p. 13.

Sant'Andrea (fig. 24), pala dipinta per la chiesa di Sant'Agostino a Reggio Emilia tra il 1655 e il 1656.

Graziani non fu per Boulanger solamente un committente, ma anche suggeritore di alcune delle iconografie dipinte dal francese nel Palazzo Ducale di Sassuolo. Due lettere prive di data ricordano i suoi consigli per la decorazione della Galleria di Bacco e per quella della Camera di Giove. Il poeta proponeva eruditi cartigli in latino e un affastellamento di divinità che, pur non trovando un'effettiva traduzione pittorica, restituiscono la poliedrica attività di Graziani come letterato di corte¹⁶⁶. La sua predisposizione cortigiana all'esaltazione del casato estense era, tra l'altro, apparsa in giovanissima età. Lo si apprende da un suo panegirico inedito composto «in età d'anni quindici in sedici»¹⁶⁷, ovvero intorno al 1619-20. Il componimento è intitolato «Il sogno di Florido» ed è dedicato al futuro Alfonso III. Alcune correzioni e la premessa dell'editore al «benigno lettore» lasciano intendere l'intenzione di darlo alle stampe. In cento stanze in ottava rima, Florido narra alla ninfa Clori un sogno da cui si è appena risvegliato. Marte lo aveva rapito e condotto nel palazzo dell'Immortalità che lo aveva accompagnato «in una spatiosa sala [...] nella quale erano dipinte l'Imprese degli Heroi Estensi». Sulle pareti si avvicendano i ritratti della stirpe estense, seguendo le immaginifiche genealogie tessute alla corte ferrarese di Alfonso II: l'Immortalità elencava «Caio», «Aurelio», «Foresto», «Acarino», «Altino» e, passando per Carlo Magno e Azzo II, arrivava al principe Alfonso e alla sposa Isabella di Savoia. Il palazzo e i ritratti in esso descritti sembrano anticipare la struttura e i temi della Camera delle Virtù Estensi, dove Boulanger mise in pittura i protagonisti della storia del casato. Il componimento testimonia la precocità del suo talento poetico e la sua predisposizione all'encomio dinastico, aspetti che contribuirono a renderlo uno dei virtuosi del suo tempo e che ne favorirono l'ingaggio francese. Morto nel 1674, Graziani sarebbe stato presto assunto tra le glorie letterarie estensi come documenta la recente indagine di Sonia

¹⁶⁶ Sulla Galleria di Bacco e sul suo programma iconografico si rinvia al cap. IV. Per le «Istruzioni di Girolamo Graziani per dipinti da farsi nella camera di Giove e altra sala del Palazzo Ducale di Sassuolo» si rinvia a Pirondini 1982², pp. 159-160.

¹⁶⁷ ASMo, *Archivio per materie, Letterati*, b. 27 (fasc. «Graziani Girolamo»).

Cavicchioli sull'iconografia del salone d'onore del Palazzo Ducale di Modena¹⁶⁸. Ai vertici dell'*Incoronazione sull'Olimpo di Bradamante come capostipite della casa d'Este*, dipinta da Marcantonio Franceschini nel 1696, sono disposti quattro busti di poeti incoronati da genietti e Graziani vi figura insieme a Boiardo, Ariosto e Tasso.

¹⁶⁸ L'iconografia dell'affresco, finora totalmente fraintesa, è chiarita in CAVICCHIOLI 2015, pp. 53-63 anche sulla scorta di nuove fonti.

CAPITOLO III

TRA FRANCIA E ITALIA: LA FORMAZIONE DI JEAN BOULANGER (1608-1660)

Una questione di omonimia

Nel 1986, in occasione della mostra *L'arte degli Estensi*, Anna Colombi Ferretti ricordava la «confusione documentaria» che ancora circondava il nome di Jean Boulanger, identificabile con ben «tre personaggi omonimi, nativi tutti di Troyes»¹. Il primo sarebbe nato nel 1566, il secondo (il nostro pittore) nel 1606, mentre il terzo sarebbe documentato a Parigi tra il 1645 e il 1680. La studiosa dubitava che il pittore al servizio degli Este fosse effettivamente nato nel 1606, anno fissato da Massimo Pironcini sulla base del certificato che ne registrava la morte il 24 luglio 1660 a 54 anni². Il dubbio restava per la scarsa attendibilità che si accorda a simili fonti, come, tra l'altro, aveva dimostrato il caso emblematico di Flaminio Torre³. L'assenza di dati certi le permetteva così di avanzare l'ipotesi di una formazione romana, riconoscendo Boulanger in quel «*Joannes Gallus pictor*» diciassettenne, documentato nel 1629 accanto a Charles Mellin⁴. In questo modo il pittore verrebbe a nascere nel 1612 e non nel 1606.

Per quanto debole l'appiglio documentario e decisamente troppo vaga la denominazione per avvallarne l'identificazione, le cautele di Colombi Ferretti non erano del tutto infondate. Nel chiarire una volta per tutte la questione dell'omonimia si dimostrerà, infatti, l'inesattezza dell'anno di nascita di ormai concordemente fissato al 1606. Una precisazione doverosa non solo per dissolvere quel *fumus* documentario

¹ Anna COLOMBI FERRETTI, *La decorazione pittorica del Palazzo Ducale di Sassuolo*, in *L'arte degli Estensi* 1986, pp. 31-32.

² PIRONCINI 1969, p. 6. Per il certificato di morte di Jean Boulanger si veda *Doc.* I, 1.

³ Flaminio Torre, morto nel 1661 all'età di 45 anni secondo il *Libro dei Morti* dell'Archivio Storico Comunale di Modena, era in realtà vissuto 41 anni poiché registrato nel 1620 nel *Libro dei Battezzati* della Cattedrale di Bologna. Si veda Anna COLOMBI FERRETTI, *Flaminio Torre*, in *L'arte degli Estensi* 1986, p. 203; Sonia CAVICCHIOLI, schede dei dipinti di Flaminio Torre in BENTINI, CAMMAROTA, MAZZA 2008, pp. 426-432.

⁴ Jacques Thuillier (in *Claude Lorrain*, 1982, p. 215) riferisce che alla Pasqua del 1629 Mellin sembra risiedere «presso Don Vincenzo Muti dove gli Stati d'anime registrano un *Carolus pictor*, in età di trent'anni, con un *Joannes Gallus pictor*, diciassettenne; questa menzione che si ripete l'anno successivo, rimane tuttavia incerta». L'ipotesi della Ferretti è riportata anche in BENATI 1993, p. 353 e ID. in *Tesori ritrovati*, 1998, p. 47.

che ancora circonda il suo nome e che autorizza ipotesi difficilmente praticabili, ma anche perché preliminare alla ricostruzione della sua formazione.

1566 o 1606?

Il certificato di morte di Jean Boulanger doveva essere noto già a padre Orlandi che nel suo *Abecedario* (1733) scriveva: «d'anni 54 morì nel 1660 e fu sepolto nella chiesa di San Vincenzo in Modona»⁵. L'anno di nascita doveva dunque essere il 1606, come poi sostenuto da Oretti (1760-80), Le Virloys (1770), Zani (1820) e Ticozzi (1830-33). Fu l'abate Luigi Lanzi (1809) a fornire una nuova biografia, indicando il 1566 come data di nascita: egli specificò infatti che Boulanger morì nel 1660 a 94 anni sulla base di una lettera «scritta da Modena al P. Orlandi» conservata tra le carte del carteggio Oretti⁶.

La ricostruzione di Lanzi trovò poi seguito negli studi di De Boni (1852), Castellani Tarabini (1854), Thieme-Becker (1910), Ricci (1925) e, più di recente, nel profilo del pittore stilato da Ghidiglia Quintavalle⁷. Fu Massimo Pironcini (1969) a troncare la questione, escludendo questa seconda interpretazione alla luce della certezza documentaria offerta dal già menzionato atto di morte, rinvenuto presso l'Archivio Storico Comunale di Modena, sotto la data indicata fin dal 1855 da Giuseppe Campori, il 24 luglio del 1660.

Secondo Pironcini concorrevano a escludere il 1566 altri fattori. Il fatto che fino agli anni Trenta del '600 non si avessero notizie della sua attività; che in una lettera del 25 aprile 1644 inviata al duca Francesco I da Sebastiano Marinelli, commissario a Sassuolo, il pittore fosse qualificato come «giovane»; e l'anomalo discepolato che Boulanger avrebbe compiuto nella bottega di Reni qualora fosse stato di nove anni più

⁵ Per il passo di Orlandi e per le fonti menzionate in seguito si veda *Doc. I*, 2-13.

⁶ Nelle ricerche condotte presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (ms. B 153, n. 47) è stato possibile recuperare solamente una lettera inviata da Modena ad un «Amico Carissimo» da «F. Camoncoli» il 20 settembre 1701. Nella missiva si elencano gli anni di nascita e di morte dei principali artisti vissuti a Modena e si specifica che «(L')anno 1660 morì il Signor Giovanni Bolangier Francese d'anni 54 e fu sepolto in San Vincenzo di Modena».

⁷ GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1963, p. 28.

vecchio del maestro. Quello di Lanzi fu, con tutta probabilità, un errore di trascrizione o un refuso poi reiterato dalla bibliografia sull'artista.

Se si può dunque escludere l'esistenza di un omonimo di Boulanger nato nel 1566, non si può fare altrettanto per il terzo Jean Boulanger menzionato da Colombi Ferretti. Pironcini non lo contemplava, ma la storiografia critica, fin dalla metà del Settecento, ne aveva tratteggiato un profilo. Si trattava anche in questo caso di un artista e, più precisamente, di un incisore. Il catalogo della sua opera era stato inaugurato da François Basan nel suo *Dictionnaire des graveurs* del 1789, dove lo faceva nato ad Amiens nel 1607⁸.

Ma l'omonimia con il pittore aveva già causato una sovrapposizione di identità: Giovanni Gori Gandellini (1771) lo descriveva infatti morto di «anni 54 nel 1660». Non era sfuggito che si trattava di due personalità differenti né a Von Heineken (1778), né a Füssli (1779). Entrambi, dopo aver descritto il profilo del pittore, ricordavano anche l'incisore, per il primo nato sempre a Troyes prima di trasferirsi a Parigi, ignorandone sia l'anno di nascita che quello di morte; mentre Füssli, prudentemente, lo menzionava vissuto intorno al 1660. Con Watelet (1792) Boulanger incisore acquistava una peculiarità stilistica: al pari di Jean Morin veniva assunto come iniziatore di quella «gravure pointillée» destinata a largo successo in Inghilterra. Questa specificità tecnica veniva ribadita anche da Huber e Rost (1804) che facevano nascere l'incisore sempre a Troyes ma, questa volta nel 1613, avvertendo «qu'il ne faut pas confondre le Jean Boulanger le graveur, avec un autre Jean Boulanger, de la meme ville et né en 1606».

Preziose furono invece le considerazioni di Luigi De Angelis (1810) che, pur ribadendo per il pittore l'errore cronologico di Lanzi (ovvero la nascita nel 1566), ritenne l'incisore morto dopo il 1672 sulla scorta delle incisioni da lui firmate. Se il pittore era morto nel 1660, l'incisore aveva realizzato il ritratto di Carlo II re d'Inghilterra non prima del 29 maggio del 1660 (fig. 1), giorno della sua elezione. A scanso di equivoci, De Angelis ricordava anche il ritratto dell'imperatore Leopoldo II «che porta l'anno ivi segnato del 1672»⁹. Si delineavano così due personalità distinte.

⁸ Per il profilo biografico di Basan, oltre che per le fonti menzionate in seguito, si veda *Doc.* II, 1-17.

⁹ All'elenco delle opere realizzate dopo il 1660 (anno di morte del pittore) può aggiungersi anche la *Madonna con Bambino* firmata e datata 1661 (fig. 2), per cui si veda la scheda in HERMAN 2008, cat. n. 121.

Ancora nella *Biographie universelle* (1812) l'incisore veniva indicato come nato ad Amiens nel 1607; nel *Manuel de l'amateur d'estampes* di Joubert (1821) a Amiens in data incerta, mentre per Bonnardot (1849) e Mariette (1851-53) a Troyes rispettivamente nel 1613 e nel 1606.

La mancanza di documentazione e l'omonimia con il pittore avevano portato alle più differenti interpretazioni che si rincorrono nella storiografia artistica. A fare nuovamente il punto sull'incisore era stato Corrard de Bréban che dedicava grande attenzione all'artista nel suo *Les graveurs troyens* (1868)¹⁰. Dopo aver sinteticamente riportato le ricostruzioni degli autori precedenti, lo studioso pubblicava l'«acte de naissance» del *graveur*¹¹, ovvero il certificato di battesimo celebrato il 24 gennaio 1608 nella parrocchia di Saint-Jacques-aux-Nonnains. Lo studioso riteneva che il documento fosse probante per fugare ogni dubbio sul luogo e sull'anno della sua nascita, mettendo poi nuovamente in guardia dal confondere l'incisore con l'omonimo «peintre du duc de Modène, où il passa toute sa vie, et laissa de nombreux ouvrages». La ricostruzione di Bréban trovò seguito nel secolo successivo e fu accolta nell'*Inventaire* del *Département des Estampes* redatto da Weigert (1951) e nel *Dictionnaire de Biographie française* (1954)¹². Weigert, oltre a portare il catalogo dell'artista a 350 stampe e a fissare la sua morte intorno al 1680, aggiungeva preziose informazioni desunte dal Fichier Laborde (alla Bibliothèque Nationale di Parigi), ovvero il repertorio alfabetico dei nomi d'artisti ed artigiani dal XVI al XVIII secolo menzionati nei registri parrocchiali distrutti dall'incendio della Comune nel 1871. Sappiamo così che l'incisore era a Parigi nel 1645 e risiedeva nella parrocchia di Saint-Étienne-du-Mont. Attingendo alla medesima fonte, Weigert ricordava poi i battesimi di diversi suoi figli, uno dei quali fu «tenu sur le fonts en 1648 par François Chauveau, le graveur, qualifié de peintre, et un autre fils, dont le parrain fut en 1650, le graveur Jean Mathieu (sans doute Matheus)»¹³.

¹⁰ CORRARD DE BREBAN 1868, pp. 30-37.

¹¹ Si veda *Doc. III*, 1 e 2 (ADAube, *Registres des Baptêmes de l'Eglise de Saint-Jacques-aux-Nonnains* (1605-1610), 24 gennaio 1608).

¹² Si veda *Doc. III*, 3 e 4.

¹³ *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Laborde. XVIII Boud-Boullée.*

Torniamo però a Bréban. Lo studioso segnalava un aspetto non secondario, ovvero che dall'analisi dei registri di Troyes nell'intervallo tra il 1600 e il 1615 non era emerso un secondo Jean Boulanger. Questa assenza, confermata dalle indagini recentemente condotte, mette seriamente in discussione la sua ricostruzione. Se infatti nessuna fonte può attestare il luogo di nascita dell'incisore – su cui occorre presto fare luce, malgrado la latitanza documentaria¹⁴ –, diverse testimonianze secentesche concordano unanimemente nel ritenere il nostro pittore come nativo di Troyes.

Già Malvasia faceva «Monsù Giovanni Bolangere», allievo di Reni e poi al servizio degli Este, proveniente da «Troà». La cautela con cui si deve accogliere il racconto della *Felsina* appare qui del tutto infondata: la stessa origine appare in un'altra e più certa testimonianza, ovvero il testamento del pittore rinvenuto e pubblicato da Massimo Pirondini dove Jean Boulanger è detto nativo di «Troà di Sampagna stato della Francia»¹⁵.

A far crollare il teorema di Bréban è poi un altro fattore. Nell'atto di battesimo di Jean Boulanger si menziona il nome del padre, Olivier, che ricorre nel già citato testamento dove «Monsù Gio. Bolangeri» è detto «figliolo del già Monsù Olivier». Questa sola evidenza obbligherebbe a restituire il certificato di battesimo al nostro pittore.

Altre testimonianze intervengono a confermare che Olivier Boulanger appartenesse proprio alla famiglia del nostro pittore. Il suo nome, infatti, compare nell'inedito certificato di battesimo di Olivier Dauphin, nipote ed erede universale di Jean Boulanger¹⁶. Il grado di parentela tra i due, per quanto convalidato dalla tradizione storiografica, non risultava suffragato da alcuna documentazione¹⁷. E forse troppo debole sarebbe la sola lettera priva di firma e data in cui «Olivier Dolfini» richiedeva

- 6805-7220. BnF, NAF 12055 («Boud-Boullée»), ora disponibile on-line sul sito Gallica dopo una recente campagna di digitalizzazione.

¹⁴ Per le più recenti pubblicazioni sull'incisore si rinvia a THUILLIER, BREJON DE LAVERGNÉ, LAVALLE 1991, p. 75; HERMAN 2008, pp. 61-64; BOREA 2009, t. I, p. 364, n. 10.

¹⁵ ASMo, *Archivio notarile di Modena*, cass. n. 3428 (notaio Bartolomeo Trombelli), n. 103. Si veda l'*Doc. III*, 5.

¹⁶ ADAube, *Registres des Baptêmes de l'Eglise de Saint-Nizier (1630-45)*, 21 settembre 1631. Si veda *Doc. III*, 6.

¹⁷ MARTINELLI BRAGLIA 1987, p. 82. Non è stata rintracciata la stampa indicata da Pietro ZANI (1820, p. 312) per cui «che poi Oliviero Doufin, o Dofin fosse Nipote del Boulanger egli stesso l'afferma nelle Stampe de lui tagliate nell'accennata vita di Bacco, ivi chiamandosi Oliviero Dolfini, e dicendo la detta Vita *Opera del fu mio Zio, Giovanni Bolangeri, cognomi, l'uno e l'altro, italianizzati*».

il pagamento di quattro mandati e pretendeva «quatro paia di lenzzoli, un mantelo, tre salviete, et un drapo, de li quali davano a Giovanni Bolangeri *suo zio*»¹⁸.

Le estese ricerche genealogiche di Michel Turquois¹⁹ sugli artisti vissuti a Troyes nel Seicento permettono però di delineare con esattezza i rapporti tra le famiglie Boulanger e Dauphin. Lo studioso aveva commesso il solo errore di identificare Jean Boulanger con l'incisore «qui après avoir fai un long séjour à Rome, s'installera à Paris et y fera la carrière que l'on sait». Sappiamo così che dal matrimonio di Olivier Boulanger e Catherine Fèvre, oltre a Jean era nata anche Anne Boulanger. I nomi dei genitori compaiono infatti nel certificato del battesimo di quest'ultima, celebrato il 10 febbraio 1605 nella parrocchia di Saint-Jacques-aux-Nonnins. Nel 1626 Anne andò in sposa a Louis Dauphin, figlio di Louis e Bonaventure Cantelle, e da loro nacque Olivier.

Questa ricostruzione risulta infine comprovata da un inedito atto notarile, rogato a Sassuolo dal notaio Giovanni Battista Paffi il 13 agosto 1646²⁰. Il documento prova che Jean era figlio «Domini Olivierii Bolangerii de Troa in Sciampania provincia Galliarum» e di «Dominae Catherinae de Lofevris eius matris», confermando così i dati del certificato di battesimo. Ma non solo. L'atto chiarisce anche il quadro familiare. Jean, infatti, donava alla sorella Jeanne²¹ la porzione lui spettante dell'abitazione paterna divisa con altre tre sorelle e posta «in via Maiori sub insigne della Pareglia in faciem, contra et ex opposito Ecclesia Sancti Frobé».

L'evidenza delle fonti impone un'ovvia conclusione: Jean Boulanger era figlio di Olivier, presumibilmente lo stesso che tenne a battesimo Olivier Dauphin, nipote di Jean. Il nostro pittore nacque dunque nel 1608 e non nel 1606, come finora ritenuto²².

Troyes XVIIe siècle

¹⁸ ASMo, *Archivio per Materie, Pittori*, 14/2. Si veda *Doc. III*, 7. Il corsivo è mio.

¹⁹ TURQUOIS 1984-85¹, p. 87.

²⁰ ASMo, *Archivio Notarile, Sassuolo*, b. 185 (notaio Giovanni Battista Paffi), n. 30. Si veda *Doc. III*, 8.

²¹ Jeanne fu battezzata il 24 agosto 1601. Per il suo certificato cfr. ADAube, *Registres des Baptêmes de l'Eglise de Saint-Jacques-aux-Nonnains (1599-1606)*.

²² Michel TURQUOIS (1984-85¹, p. 100), sulla base di fonti d'archivio non precisate, documenta a Troyes un Jean Boulanger pittore tra il 1608 e il 1646. Se, come si è detto, il 1608 è da associare alla data di nascita del nostro pittore, sembrerebbe da escludersi che possa essere sempre lui in città in quel lasso temporale poiché documentato a Roma tra l'ottobre del 1644 e il 1646. Per di più nell'agosto del 1646 il pittore fu senz'altro a Sassuolo, dove fu rogata la donazione sopradetta. Negli atti di battesimo della città di Troyes compaiono altri due omonimi battezzati nella chiesa di Saint-Nizier: il primo il 22 febbraio 1624, il secondo il 18 settembre 1639. (Cfr. ADAube, *Registres des Baptêmes de l'Eglise de Saint-Nizier (1621-1630) e (1631-1640)*). Uno di essi è forse da identificarsi con l'ancora oscuro incisore.

L'individuazione del certificato di battesimo non corregge solamente la data di nascita tradizionalmente accolta, ma permette anche di ricostruire la primissima formazione di Jean Boulanger. Il padre di Jean, Olivier, è infatti qualificato nel certificato di battesimo del nipote come «peintre». Le ricerche condotte da Michel Turquois presso gli Archives Départemental de l'Aube certificano che Olivier era uno dei pittori più produttivi nel panorama cittadino. Nei registri d'imposizione del 1644 compare tra i 36 artisti attivi a Troyes come «peintre» debitore di 28 *livres*, una cifra tra le più cospicue. L'alta tassazione cui era sottoposto prova l'alto reddito accumulato con la sua attività²³.

Un pittore decisamente quotato se si considera l'alto numero di artisti in una città che non contava più di 25.000 anime. Troyes infatti, dal Medioevo, «était un foyer artistique de première grandeur»²⁴, che nel solo cinquantennio tra il 1600 e il 1650 poté contarne ben 164. Senza dubbio tra loro si devono annoverare anche artigiani e decoratori (e forse pochi poterono effettivamente vivere della loro arte), oltre a mercanti spesso riuniti in associazioni.

Olivier fece fortuna a Troyes e accumulò cospicue ricchezze sfruttando i traffici artistici che ancora animavano la Champagne come attestato dai suoi due testamenti. Nel primo, risalente al 1639, Olivier compariva con la qualifica di «marchant peintre», residente a Troyes in rue de la Cité ed eleggeva la sua sepoltura nella parrocchia di Saint-Jacques aux Nonnains²⁵. Nell'atto figurano i cinque figli: oltre a Jean, Michelle, sposa del pittore «Benoist Dubois»; Claude, sposa di Pierre Borgne «marchant taincturier»; Jeanne, moglie del mercante Jean Desmolins, e Anne Boulanger, maritata al già menzionato pittore Louis Dauphin. I legami coniugali tra pittori confermano la cospicua presenza artistica in queste terre e le strette relazioni tra gli artisti locali.

Sei anni dopo, nel novembre del 1645, Olivier Boulanger, «marchant peintre enlumineur» e «malade au lit», correggeva le disposizioni testamentarie, di cui i generi

²³ TURQUOIS 1984-85¹, p. 108. I registri sono ora conservati presso la Médiathèque della città di Troyes, quello del 1644 ha la seguente collocazione: «Archives, R 351-355», fasc. «305», sotto la «Huitième Compagnie de Saint-Jacques». Olivier compare con la stessa qualifica anche nei registri del 1642 (con 29 lire da pagare).

²⁴ SCHNAPPER 2004, p. 264.

²⁵ ADAube, 2E 6/190. Si veda *Doc. IV*, 1.

Pierre Borgne e Jean Desmolins erano nominati esecutori²⁶. Jean Boulanger, elencato tra i coeredi, non era presente in quanto residente a Roma, dove sappiamo rimase al servizio del cardinal Rinaldo fino al 1646²⁷. Olivier morì poco dopo (il 26 dicembre): il 9 gennaio veniva stilato l'inventario 'apès-décès', documento prezioso che offre uno spaccato della vita di un artista nella Francia di metà Seicento²⁸. Oltre al mobilio, alle vesti e all'attrezzatura, le stanze erano ingombrate da quadri: se ne contano più di centoventi realizzati in parte ad olio ed in parte «a destrempe», una tecnica ad acqua facile, rapida e poco costosa. Non distante da quella detta «à la gouache», la destrempe divenne tipica della pittura champenoise di questo giro d'anni²⁹ e segnò indelebilmente il *ductus* di Jean. Le pennellate rapide e il tratto vibrante, veloce e sicuro della sua pittura, tanto su tela quanto su muro, fanno eco ai rudimenti appresi in queste stanze dell'atelier paterno.

Tra le tele a la destrempe elencate nell'inventario, quasi un centinaio erano già incassate e pronte per raggiungere un mercante parigino, a conferma dell'importanza di Troyes come centro nevralgico delle rotte del mercato dell'arte. L'estensore non si dilunga in dettagli e non indica i soggetti, se non per rare eccezioni. Compagno così un *Re David*, un *San Lorenzo* e una *Discesa dalla croce* eseguite ad olio; una *Natività*, un *Giacobbe ed Esau* a la destrempe e solo due tele ad olio con soggetto profano: un *Paysage* e le *Stagioni*³⁰.

Il debito attivo calcolato al momento della successione ammontava alla considerevole cifra di 4035 livres e nell'inventario si elencano anche prestiti erogati da Olivier a colleghi del mestiere come Jean Hurant «peintre demeurant à Troyes» e «Pierre et Augustin les Bréon», residenti nella stessa città, a conferma, dunque, delle ingenti ricchezze di cui disponeva.

Prima che Parigi accentrasse i traffici artistici nei primi anni del XVIII secolo, Troyes conobbe una vera e propria 'rinascita' artistica. Le ricostruzioni di chiese e hôtel

²⁶ ADAube, 2E 7/77. Si veda *Doc. IV*, 2.

²⁷ Jean Boulanger è documentato a Roma dal 1644 al 1646. Si veda: PIRONDINI 1969, p. 20.

²⁸ ADAube, 2 E 7/110. Si veda *Doc. IV*, 3.

²⁹ TURQUOIS 1984-85¹, p. 80.

³⁰ Jean Boulanger è nominato in alcuni passi del documento: per sei libri di sua proprietà e in due atti notarili risalenti al 1643. Il primo, stilato a Troyes il 13 aprile, riguardava le 250 livres dell'eredità materna lui destinate. Il secondo, inerente la vendita di alcuni diritti, fu ratificato a Parigi il 30 marzo.

particuliers promossi in seguito all'incendio del 1524 si erano ormai concluse, perpetrando ancora il gusto architettonico alla moda nel secolo precedente³¹. Non accadde diversamente in campo pittorico, in cui l'eredità cinquecentesca tardomanierista agli inizi del XVII secolo era ancora talmente preponderante da mostrare «une indigence d'invention et d'execution qui confine au plagiat»³².

A smuovere le acque e a rinnovare il gusto d'inizio Seicento furono il dilagante realismo olandese importato da Fran Pourbus il Giovane – stabilmente a Parigi dal 1609 al servizio della Corona di Francia – e soprattutto il rientro a Troyes nel 1626 di Jacques de Létin (1597-1661) dopo un prolungato soggiorno romano. I souvenirs della pittura italiana, caravaggesca e vouettina, permisero a de Létin di monopolizzare il mercato cittadino dando nuova linfa alla pittura locale. Il suo linguaggio, aggiornato al barocco romano, animerà ulteriormente le aspirazioni dei giovani pittori che da generazioni ambivano al viaggio in Italia.

Troyes divenne «une incomparable pépinière de talents»³³, un caso unico nella provincia francese non solo per l'alto numero di pittori, ma anche per la straordinaria estensione del mercato che la loro attività lascia supporre. La fitta rete dei commerci in cui la città era implicata, la ricerca di nuove piazze e le ambizioni personali favorirono la migrazione di numerosi pittori troyens. Limitandosi ai casi più noti: Jean Chalette dal 1621 divenne pittore ufficiale della città di Toulouse; Jacques Lhomme si trasferì a Roma nel 1623 dove restò per il resto della sua vita; i fratelli Pierre e Nicolas Mignard guadagneranno fama rispettivamente a Roma e ad Avignone. Apparteneva a questa generazione di 'esiliati'³⁴ anche il nostro Jean Boulanger.

Jean Boulanger, «le premier Peintre du Duc»

Come Boulanger anche Pierre Mignard detto «le Romain» appartiene alla folta schiera di artisti nativi di Troyes che cercarono fortuna altrove. Trasferitosi a Roma nel 1635,

³¹ Si rinvia a Nicole HANY, *L'architecture à Troyes dans la première moitié du XVIIe siècle*, in *La vie à Troyes* 1984, pp. 159-178.

³² Si veda anche Jean-Pierre SAINTE-MARIE, *La vie artistique, Introduction*, in *ibidem*, pp. 147-157.

³³ SAINTE-MARIE 1976, p. 11.

³⁴ L'espressione è tratta da TURQUOIS 1984-85² che per primo affrontò il fenomeno della dispersione degli artisti di Troyes.

vi rimase oltre un ventennio prima di tornare in Francia nel 1657 dove ottenne il titolo di «premier peintre du roi» alla morte dell'eterno rivale Charles Le Brun. Fratello minore dell'altrettanto noto pittore Nicolas detto «d'Avignon» (1606-1668)³⁵, Pierre fu battezzato nella parrocchia di Saint-Jean il 17 novembre del 1612, ed era dunque di poco più giovane di Jean Boulanger. La famiglia Mignard aveva risieduto in più quartieri della città, anche in quello posto sotto la parrocchia di Saint-Jacques, dove Jean era cresciuto³⁶. In una città dove i pittori erano uniti in corporazioni e legati da relazioni di collaborazione, non è azzardato supporre che potessero avere avuto contatti. Entrambi, poco più che ventenni, giunsero in Italia, forse animati dalle stesse ambizioni: Jean qualche anno prima del 1630 arrivò a Bologna per arruolarsi nella bottega reniana, mentre Pierre guadagnò la città eterna qualche anno dopo³⁷.

Ad offrire la portata del legame che i due dovevano aver stretto in gioventù è un episodio, finora tralasciato dalla letteratura artistica dedicata a Jean Boulanger, narrato dal primo biografo di Mignard, l'abate Mezière de Monville. Questi è autore della *Vie de Pierre Mignard Premier Peintre du Roi*, opera encomiastica pubblicata a Parigi nel 1730, venticinque dopo la morte del pittore (avvenuta a Parigi il 30 maggio del 1695). Per la stesura Monville si avvale delle carte dell'archivio di famiglia e del racconto di Catherine Mignard (1652-1742), figlia maggiore dell'artista e contessa di Feuquières dal 1696. Il componimento rientrava nel programma celebrativo promosso da Catherine e richiesto dallo stesso Mignard che poco prima di morire aveva effigiato la figlia nelle vesti della Fama accanto a un suo autoritratto (fig. 3)³⁸.

L'importanza della *Vie de Pierre Mignard* e la sua attendibilità come fonte prima per la ricostruzione dell'attività del pittore non sono mai state messe in dubbio, per quanto non manchino errori e reticenze. La lacuna maggiore risiede nella quasi totale assenza di date e nell'inesattezza delle poche espresse, come quella di nascita che Monville aveva erroneamente fissato al 1610, corretta poi da Le Brun-Dalbanne al 1612³⁹. L'abate era però consapevole dei limiti della sua opera e in apertura dichiarava che nel

³⁵ Per l'«esilio» dei pittori e incisori di Troyes si veda TURQUOIS 1984-85², pp. 177-178. Per Nicolas Mignard si rinvia a SCHNAPPER 1979.

³⁶ LE BRUN-DALBANNE, 1867, pp. 3-4.

³⁷ LAVEISSIERE 1997, p. 95.

³⁸ Olio su tela, cm 116 x 89, Versailles, Musée du Château (inv. MV 3677). Si veda la scheda dell'opera redatta da Thierry Bajou in *Visages du Grand Siècle* 1997, p. 227.

³⁹ LE BRUN-DALBANNE, 1867, p. 2.

ripercorrere la vita del pittore avrebbe seguito «l'ordre des tems avec le plus de régularité qu'il m'a été possible, sans cependant m'assujettir à marquer toujours la datte précise des morceaux dont je fais mention»⁴⁰. La sua storia, più che procedere cronologicamente e fornire descrizioni puntuali delle opere, sarebbe stata costruita sui ritratti, che gli avrebbero offerto l'occasione per narrare gli episodi salienti della vita gloriosa del pittore di Troyes.

Monville riporta così la notizia che Mignard, sul finire del ventennio italiano, viaggiò per le corti del Nord Italia, incalzato dalle commissioni che la sua consolidata fama di ritrattista aveva suscitato. Nel 1653 lasciò Roma alla volta di Venezia per raggiungere l'amico Charles Alphonse Dufresnoy, pittore e autore del trattato *De arte graphica*, con cui aveva condiviso non solamente l'apprendistato parigino presso Simon Vouet, ma anche gli anni romani, spartendo la stessa abitazione fin dagli esordi⁴¹. Dalla città lagunare, stando al racconto del biografo, Mignard

se rendit ensuite à Modène, et ne s'y arrêta que pour faire le portrait du premier Peintre du Duc. Ce Prince étoit alors absent de sa capitale. Lorsqu'il fut de retour et qu'on lui eut montré le portrait de son Peintre, il voulut avoir de la même main celui de sa fille ainée, l'une des plus belles Princesses de l'Europe; et il fit écrire à Mignard, qui étoit allé à Parme, pour l'inviter à repasser à Modene, mais la lettre ne fut lui rendue qu'à Venise⁴².

Che il «premier peintre du duc» sia Jean Boulanger è fuor di dubbio: egli fu l'unico pittore stipendiato per tutta la sua vita dalla corte estense e fu concordemente qualificato come primo pittore di corte dalla storiografia artistica settecentesca⁴³. Questa identificazione fu correttamente sostenuta già da Le Brun-Dalbanne (1877), secondo cui il ritratto fu eseguito nel 1653 e lo indicava conservato al «musée de

⁴⁰ MONVILLE 1730, p. XLIII.

⁴¹ Sul legame tra Mignard e Dufresnoy, oltre che per un catalogo delle opere di quest'ultimo, si rinvia a Sylvain Laveissière, *Un alter ego de Mignard: le peintre Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668)* in BOYER 1997, pp. 95-110.

⁴² MONVILLE 1730, pp. 36-37.

⁴³ Per citare gli esempi più prossimi all'opera di Monville si ricorda che Pellegrino OLANDI (1733) e Marcello ORETTI (1760-70) definirono Boulanger come «primario pittore dei Serenissimi di Modona» e Roland LE VIRLOYS (1770) come «premier peintre du Duc de Modène».

Modène». Più di recente Lidia Nikolenko (1983) ha ritenuto che Mignard fosse a Modena nel 1654 e che il dipinto sia andato perduto⁴⁴.

Seguendo il racconto di Monville, la bellezza della tela colpì così profondamente il duca da incalzare il pittore a ripassare da Modena per eseguire il ritratto della figlia maggiore, Isabella d'Este. Mignard cedette alle pressioni di Francesco I e compì un secondo soggiorno modenese:

La lettre de François d'Est, premier du nom, Duc de Modene, dont on a déjà parlé, engagea Mignard à quitter Venise, pour se rendre à la Cour de ce Prince. Il promit à son ami que son absence seroit courte, et il lui tint parole. En dix jours de séjour à Modene, outre la Princesse Isabelle, qui avoit été l'objet de son voyage, il peignit la Princesse Marie sa sœur qui se fit Carmelite quelques tems après. Mignard reçût du Souverain tous les éloges qu'il méritoit, pour avoir uni dans ces deux portraits, la force et la grace à la plus parfaite ressemblance : le Duc après lui avoir donné des marques flatteuses d'estime et de satisfaction, lui fit present de son portrait enrichi de diamants. De Modene Mignard retourna à Venise⁴⁵.

Malgrado i ritratti di Isabella e Maria d'Este non siano stati finora rintracciati, Monville resta una fonte affidabile⁴⁶, dimostrando di essere ben informato quando ricorda che la principessa Maria si fece monaca. Battezzata con il nome di Giovanna Lionora, e poi chiamata semplicemente Lionora, entrò infatti nel monastero delle carmelitane scalze di Modena nel 1674 scegliendo il nome di Maria Francesca dello Spirito Santo per onorare il padre Francesco e la madre Maria Farnese⁴⁷. Che Mignard avesse ritratto la principessa Maria è inoltre deducibile da un documento che convalida ulteriormente il racconto dell'abate. Si tratta di una lettera senza data inviata dal pittore Jan Van Gelder, contenente una «lista di ritratti fatto per ordine di S. A. S. di

⁴⁴ LE BRUN-DALBANNE 1877, p. 311 n. 39; NIKOLENKO 1983, p. 5 e p. 46, nota 22.

⁴⁵ MONVILLE 1730, pp. 40-41.

⁴⁶ Il soggiorno modenese di Pierre Mignard è ricordato nel *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France* di Paul de Chantelou quando riferisce: «Mignard ha ricordato che il vecchio duca di Modena [Francesco I d'Este] aveva una bella quadreria, e che [lui, Mignard] aveva preso l'abitudine di andarvi a dipingere. A forza di guardare quadri del Correggio, di Raffaello – ne aveva due belli – e di Tiziano, si era purificato ed educato gli occhi al punto che, una volta, mentre era al servizio del duca, gli avevano portato un quadro ritenuto di grandissimo pregio, e lui stesso ne aveva stabilito il valore». Da DEL PESCO 2007, p. 414.

⁴⁷ Si veda R. TEODORI, *Maria Francesca dello Spirito Santo*, in D. B. I., vol. LXX, 2008, pp. 241-243.

Modena»⁴⁸. Il pittore elenca cronologicamente tredici ritratti, eseguiti tra il febbraio del 1653 e il maggio del 1655, per i quali reclamava «qualche riconoscimento». Si apprende così che nel mese di marzo del 1654 l'artista aveva eseguito un ritratto «della S.ma principessa Maria dal vivo, et della medesima una copia da monsieur Miniard»⁴⁹.

La puntualità delle notizie riportate da Monville autorizza la ricerca del ritratto di Jean Boulanger che si ritiene di poter identificare nel *Portrait d'un peintre* conservato al Musée des Beaux-arts di Digione (fig. 4)⁵⁰. L'opera è tradizionalmente ricondotta al pennello di Pierre Mignard, malgrado alcune riserve e pareri discordanti⁵¹. Riserve del tutto giustificate date le zone d'ombra che tuttora interessano la sua opera. Pochi sono i suoi ritratti certi, e ancor meno quelli eseguiti nel periodo romano.

Mignard è infatti per lo più noto per i suoi *portraits de cour* eseguiti al suo rientro in Francia. Le versioni del *Luigi XIV coronato dalla Vittoria*⁵² dichiarano la sua adesione a quell'indirizzo della ritrattistica già esplorato dai cugini Beaubrun, Jean Nocret e Louis Elle teso all'idealizzazione degli effigiati secondo i canoni imposti dalla moda. Mignard, volendo qui celebrare le vittorie militari di Luigi XIV, legittimava il genere del ritratto a scalare la gerarchia tradizionale per ambire al grado della pittura di storia.

⁴⁸ Il documento (ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 16/4) è stato rinvenuto e trascritto da VENTURI 1883, p. 249. Per l'attività di Jan Van Gelder si rinvia a RIGHI 1979.

⁴⁹ Al momento manca una documentazione ulteriore che riporti altre informazioni sul soggiorno modenese di Pierre Mignard. In ASMo, *Cancelleria Ducale* mancano infatti sia i mandati in volume che quelli sciolti relativi al 1654. Non è stata rinvenuta alcuna notizia nei mandati in volume del 1653, nel carteggio degli ufficiali della Camera Ducale (relativamente agli anni 1653 e 1654) e in *Ambasciatori, Parma*, bb. 8 e 9.

⁵⁰ Digione, Musée des Beaux-arts, inv. CA 407, olio su tela, 81 x 66 cm. Restaurato nel 1936 presso l'atelier Chauffrey e proveniente dalla collezione Legouz de Sainte-Seine di Digione, entrò nel museo nel 1799 in seguito alle requisizioni rivoluzionarie per cui risulta arduo ricostruirne i passaggi collezionistici. L'opera è associata da MESURET (1995, p. 87, n. 37) a un «portrait d'artiste, attribué à Mignard» appartenente alla collezione di Jean Du Barri.

⁵¹ *Notice des objets d'art* 1834, p. 25, n. 80 (Pierre Mignard); *Notice des objets d'art* 1842, p. 29, n. 104 (Pierre Mignard); *Catalogue historique et descriptif* 1883, p. 125, n. 407 (Pierre Mignard); MAGRIN 1914, p. 171 (Pierre Mignard); MAGRIN 1933, p. 148 (Pierre Mignard, attr. à); *Mignard et Girardon* 1955, p. 21, n. 18 (Pierre Mignard, attr. à); *The age of Louis XIV* 1958, p. 81, n. 150 (Pierre Mignard ?); *Le XVIIe siècle français* 1958, n. 107 (Pierre Mignard ?); QUARRE, GEIGER 1968, p. 31, n. 90 (Pierre Mignard); NIKOLENKO 1983, p. 97, n. 5 (Pierre Mignard ?); MESURET 1995, p. 87, fig. 9 p. 88 (Pierre Mignard, attr. à); *L'art des collections* 2000, p. 139, cat. n. B. 18 (Pierre Mignard). L'opera è segnalata anche in LE BRUN-DALBANNE 1877, n. 128 e in *Trente portraits français du Musée de Digione*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, 1950, n. 7. L'attribuzione a Pierre Mignard, in un primo tempo accolta, è stata successivamente scartata da Jean-Claude Boyer e da Dominique Brême (comunicazioni orali). Ringrazio Matthieu Gilles, conservateur en chef, e Dominique Bardin-Bontemps, documentaliste del Musée des Beaux-Arts di Digione, per queste informazioni.

⁵² Si fa riferimento al dipinto del 1674 (olio su tela, cm 311 x 301, Versailles, Musée du Château) e alla versione più tarda del 1692 circa (olio su tela, cm 359 x 260, Versailles, Musée du Château).

La staticità delle pose e i visi stereotipati rifuggono da ricerche psicologiche a cui, semmai, si privilegiano gli accessori, i gioielli e i tessuti, convertendo così il ritratto in un saggio di natura morta⁵³. Un registro stilistico che Mignard doveva aver adottato già in Italia poiché Nicolas Poussin il 4 agosto del 1648 non nascondeva a Chantelou la sua irritazione nel dover commissionare il suo ritratto sborsando «une dizaine de pistoles pour une tete de la façon du Sieur Mignard, qui est celui que je connais qui le fait le mieux, quoique froides, fardées et sans aucune facilité ni vigueur»⁵⁴.

Mignard non fu però refrattario all'accento realistico che oltralpe trovò campioni in Charles Le Brun e Philippe de Champagne. La sua produzione ritrattistica si caratterizza infatti per una mancanza di omogeneità stilistica e per l'eterogeneità delle soluzioni sperimentate, aspetti che ne ostacolano tuttora una corretta e globale messa a fuoco. A riprova dell'ambivalenza dei registri adottati valga il *Ritratto di Molière*, opera certa di Mignard conservata al Musée Condé di Chantilly (fig. 5)⁵⁵. La vivacità dell'espressione, la spontaneità del movimento e l'intensità dello sguardo testimoniano una sorprendente sensibilità d'indagine. Mignard, non imbrigliato dai dettami della committenza, lascia trasparire in questa pittura l'intimità dell'amicizia con Molière, più volte rimarcata da Monville.

Nel *Portrait d'un peintre* di Digione si riscontra la stessa distanza stilistica dalla pompa ufficiale del ritratto di corte e la medesima esplorazione psicologica del *Molière*. Anche in questa tela sono eliminati gli attributi. Solo una tavolozza e un mazzo di pennelli intervengono a qualificare il soggetto. Al contempo, la resa accurata del cappello di pelliccia, impreziosito da una spilla rossa, e la brillantezza della veste rivelano quella ricerca materica nella resa dei tessuti che sull'esempio di Van Dyck accompagnò l'intera produzione di Mignard. Le scelte cromatiche e lo sfondo scuro

⁵³ Per un panorama sulla ritrattistica francese sotto il regno di Luigi XIV si veda Emmanuel Coquery, *Le portrait français de 1660 à 1715*, in *Visages du Grand Siècle*, pp. 49-72.

⁵⁴ Il passo della lettera è tratto da JOUANNY 1911, n. 163, pp. 386-387.

⁵⁵ Per il ritratto di Molière si veda la scheda dell'opera di Albert Chatelet in *Inventaire de France. I. Chantilly* 1970, cat. n. 115. L'attribuzione è confermata da un'iscrizione antica sul verso della tela («peint par Pierre Mignard en 1671») e da un'incisione di Jean-Baptiste Nolin (di cui si segnala un esemplare alla Bibliothèque National de France, Département des Estampes, RESERVEFOL-QB-201(52)).

ne enfatizzano lo sguardo penetrante, le labbra turgide e la fronte leggermente aggrottata.

Non deve poi stupire il curioso copricapo di pelliccia, che a prima vista potrebbe rinviare a una moda non italiana. Si tratta infatti di un cappello in uso in quegli anni e che trova un precedente significativo in un altro ritratto di pittore, ovvero nell'autoritratto di Ludovico Cigoli conservato agli Uffizi (fig. 6). Questa tela è datata al 1607 per ragioni stilistiche e per l'assenza della catena d'oro che il pittore aveva ricevuto in quell'anno dalla fabbrica di San Pietro, un simbolo di prestigio che, secondo l'uso, non avrebbe mancato di inserire⁵⁶. Già celebrato da Baldinucci come «vivo e parlante», questo autoritratto godette di una rapida fortuna grazie alla diffusione di copie eseguite dall'allievo Sigismondo Coccapani, autore anche di un perduto disegno poi inciso da Bernardino Curti nel 1644⁵⁷. Il dipinto fu presto replicato e servì da modello per il ritratto del Cigoli affrescato intorno al 1658 nella volta del Corridoio Vasariano dedicata alla gloria della pittura toscana dove il pittore è affiancato da Giotto, Masaccio, Leonardo, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto e Cristofano Allori⁵⁸. Ancor prima Firenze gli aveva reso omaggio in Casa Buonarroti, nella tela eseguita da Niccodemo Ferrucci intorno al 1615⁵⁹. Tra i nove artisti rappresentati nella scena con *Le opere di Michelangelo studiate dai pittori, scultori e architetti* si ritrova il Cigoli, effigiato esattamente come nell'autoritratto degli Uffizi. Modena dovette essere lambita da questa dilagante glorificazione del pittore poiché tra le repliche tratte dal suo autoritratto è da annoverare anche un *Ritratto di pittore*, forse entrato già nel Seicento nella Galleria Estense (fig. 7)⁶⁰. Questa versione, pur simile nella posa, differisce dalla prima per diversi elementi. Restano i pennelli, cui si aggiunge la tavolozza, e scompare il compasso con cui aveva fatto allusione al mestiere di architetto. Ritroviamo però al suo collo la già citata catena d'oro ricevuta nel 1607

⁵⁶ Caterina Caneva in CANEVA 2002, pp. 184-185.

⁵⁷ Uffizi, Corridoio Vasariano, inv. 1890 n. 1729, olio su tela, cm 59,5 x 44. Si veda la scheda del dipinto in CONTINI 1992, p. 84.

⁵⁸ FARANDA 1986, cat. n. 63.

⁵⁹ Vliegenthart 1977, pp. 158-162.

⁶⁰ Modena, Galleria Estense, depositi (prossimo allestimento a Sassuolo), inv. GE 6, olio su tela, cm 43 x 46. Fu attribuito a Mastelletta da CASTELLANI-TARABINI (1854, p. 58, n. 198), a Velázquez da VENTURI (1882, p. 208) e a un ignoto «artista di scuola bolognese» da RICCI (1925, p. 127, n. 302). PALLUCCHINI (1945, p. 222, n. 516) assegnò dubitativamente l'opera a «un pittore fiorentino del Seicento» sulla base dei pareri orali di Longhi e Ragghianti per cui si trattava di un pittore del Seicento toscano «sul tipo di Cigoli o Lippi».

in seguito all'esecuzione del *San Pietro che guarisce lo storpio*. Il dipinto sarebbe stato eseguito tra il 1607 e il 1613, anno in cui morì a Roma. Si ritrova poi il capello di pelliccia, questa volta ornato da una spilla, esattamente come nel ritratto di Mignard.

Prima della prudente catalogazione come *Portrait d'un peintre*, il dipinto è stato considerato un autoritratto di Mignard o un ritratto dell'amico Dufresnoy. La prima ipotesi è da escludersi in virtù della distanza fisiognomica rispetto al celebre autoritratto del Louvre, iniziato nel 1690 in risposta polemica al *Ritratto di Charles Le Brun* eseguito da Nicolas de Largillière (figg. 8-9), o all'autoritratto nel *San Luca* del Musée di Troyes (fig. 10)⁶¹.

La seconda identificazione resta plausibile sulla base del racconto di Monville. Il biografo, nel ripercorrere la carriera di Mignard, cita infatti tre ritratti di pittori: oltre a quello di Boulanger, quelli dell'amico Charles-Alphonse Dufresnoy e del fratello Nicolas Mignard⁶². Di quest'ultimo si ha un autoritratto al Musée Calvet di Avignone (fig. 11)⁶³, forse modello per il successivo *Ritratto di Nicolas Mignard* (fig. 12) attribuito a suo figlio Paul e conservato al Musée des Beaux-arts Lyon⁶⁴. Rispetto a Nicolas, il *Peintre* di Digione presenta lineamenti del tutto differenti, come la conformazione del naso e delle labbra.

E' altresì da escludersi l'ultima alternativa, ovvero che possa trattarsi dell'amico Dufresnoy, autore del trattato *De arte graphica*, per l'immagine che ne ha offerto

⁶¹ Ipotesi non esclusa in *Le XVIIe siècle français* 1958, n. 107. L'autoritratto del Louvre (Département de Peinture, inv. 6653) è ad olio su tela e misura cm 235 x 188. Si veda la scheda dell'opera in ROSEMBRERG, REYNAUD, COMPIN, vol. II (M-Z), p. 205, n. 571, fig. p. 14 e per un'analisi del dipinto si veda anche Jean-Claude Boyer, *Les goûts de Mignard: le musée imaginaire d'un Premier peintre*, in BOYER 1997, pp. 267-268. La tela con *San Luca che dipinge la Vergine*, ultima opera di Mignard e citata già da Monville, è conservata al Musée des Beaux Arts di Troyes (cm 122 x 101), per cui si veda Jean-Claude Boyer in *Raphael et l'art français* 1984, p. 153, n. 173.

⁶² «Il travailla aussi à des demi-figures; et il ne put refuser de faire outre cela plusieurs portraits, entr'autres celui de son frere, et celui de la Marquise de Castellane, depuis la Marquise de Ganges, fameuse par sa beauté et par sa fin tragique». «La Comtesse de Feuquieres fille de Mignard conserve précieusement entr'autres ouvrages de son père, plusieurs portraits faits dans ces premiers temps. Tels sont ceux de la fameuse Comtesse de la Suse, de M. de la Vrilliere, Secetaire d'Etat, Bisayeur du Comte de S. Florentin ; de Dufresnoy, etc». MONVILLE 1730, rispettivamente p. 56 e 83.

⁶³ Avignone, Musé Calvet, inv. 836.42.2, olio su tela, 67 x 53 cm.

⁶⁴ Lione, Musée des Beaux-arts, inv. A. 56, olio su tela, cm 159 x 126. L'identità del soggetto è specificata in basso a sinistra dove si legge: «EFFICIENS NIC. MIGNARD TRIOENSIS AVINONENSIS APPELLA PICTORIS REGII». Si veda la scheda dell'opera in *Il ritratto francese* 1962, pp. 69-70 e la più recente di Christophe Hardouin, in *Visages du Grand Siècle*, p. 225.

Charles Le Brun nel ritratto ora al Louvre, la cui identità è confermata da un'incisione ricondotta a Roger de Piles (fig. 13)⁶⁵.

Il pittore-trattatista è rappresentato da Le Brun senza alcun riferimento alla sua arte, non diversamente da un secondo ritratto in cui si ritiene di poterlo riconoscere. Si tratta del *Ritratto di gentiluomo* della National Gallery di Praga (fig. 14)⁶⁶. Sul retro della tela un'iscrizione antica recita: «P. Mignard pinxit, Venetia 1654». La datazione ha trovato conferma anche nel racconto di Monville, che ricorda il soggiorno lagunare di Mignard in quegli anni. L'opera si colloca dunque negli stessi mesi in cui Mignard eseguì il ritratto di Boulanger. Il dipinto offre la testimonianza dell'influsso della pittura veneziana sul registro cromatico del francese, il cui riverbero è ben percepibile anche nel ritratto in esame.

E' stato ipotizzato che il soggetto rappresentato fosse il senatore Marco Peruta (nato a Venezia nel 1626), presso cui Mignard dimorò durante la permanenza a Venezia⁶⁷. L'espressione di fermezza e determinazione del personaggio ritratto offrono un'ulteriore conferma dello straordinario talento del pittore nel cogliere ed esprimere i tratti più intimi del soggetto.

Jacques Wilhelm associò giustamente al dipinto un disegno del Louvre (fig. 15)⁶⁸, appartenente al portefeuille di Mignard ed entrato nelle collezioni reali, come accadeva di regola alla morte del Premier Peintre. Nella metà destra del disegno, entro un rettangolo, si coglie facilmente uno studio preparatorio per il *Gentiluomo* di Praga⁶⁹. Identica è infatti la posa, con la mano sinistra sul fianco e la destra appoggiata su una balaustra. Wilhelm non pubblicava la metà sinistra del disegno, dove, sempre entro un rettangolo, individuava lo schizzo «d'un peintre tenant ses pinceaux ou d'un écrivain tenant sa plume, qui ne se rapporte à aucune œuvre actuellement connue».

⁶⁵ Parigi, Louvre, Département de Peinture, inv. 2951, olio su tela trasportata su tavola, cm 73 x 59. M. Jacques Thuillier in *Charles Le Brun* 1963, p. 18-19 (Peintures), cat. n. 7 (cui si rinvia per la bibliografia precedente). L'attribuzione a Charles Le Brun ha trovato conferma in ROSEMBRERG, REYNAUD, COMPIN, vol. I (A-L), 1974, p. 280, n. 434, fig. p. 203 e nel più recente contributo di Sylvain Laveissière in BOYER 1997, p. 111. Quest'ultimo, pur riscontrando la distanza dai lineamenti di Dufresnoy noti attraverso il dipinto di Le Brun, sembra supporre che il pittore del ritratto di Digione possa essere proprio Dufresnoy.

⁶⁶ Praga, National Gallery, inv. 0-1670, olio su tela, cm 46 x 38.

⁶⁷ Per questa ipotesi si veda NIKOLENKO 1983, pp. 69-70.

⁶⁸ Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 31088 recto. Disegno a sanguigna su carta, lacerato nel margine superiore destro.

⁶⁹ WILHELM 1962, pp. 167-169.

Il disegno, però, è da intendersi diversamente. Le due soluzioni abbozzate devono essere lette come alternative, non solo perché si sviluppano entro cornici che condividono un lato, ma anche per la capigliatura che, per quanto il foglio sia lacerato, lascia supporre che si tratti del medesimo personaggio.

Se questa nuova lettura non è errata, il *Gentiluomo* sarebbe dunque o un pittore o uno scrittore, avendo tra le mani uno stilo o un pennello. La datazione certa del dipinto al 1654 e l'alternativa con stilo o pennello inducono a ritenere che l'effigiato sia proprio l'amico Dufresnoy, pittore e trattatista che Mignard aveva raggiunto a Venezia già nel 1653. Un confronto con il già citato ritratto di Le Brun conforta l'ipotesi: i tratti fisiognomici appaiono del tutto simili, per quanto le tele siano state eseguite da autori diversi e a distanza di alcuni anni⁷⁰.

La veridicità del racconto di Monville e l'exkursus compiuto sui ritratti di pittori eseguiti da Mignard autorizzano a ritenere che sia proprio Boulanger il soggetto del dipinto di Digione per l'esclusione fisiognomica degli altri due pittori da lui effigiati. Come per i ritratti di Molière e Dufresnoy, anche qui Mignard si fa straordinario indagatore adottando un registro personale giustificato dall'intimità del rapporto con il personaggio ritratto, rapporto che Boulanger e Mignard dovevano aver stretto in patria, nella cerchia dei pittori della città di Troyes.

Boulanger fu omaggiato del ritratto da uno degli artisti più celebri in tutta Europa, richiesto come ritrattista da due pontefici (Urbano VIII e Innocenzo X) e dalla nobiltà romana (tra cui il Cardinal d'Este), prima della convocazione parigina. Il «Paris-Modena axis» si viene così ad arricchire di una tessera preziosa, che chiama in causa proprio Jean Boulanger, il «premier peintre du duc».

⁷⁰ Secondo Jean-Claude Boyer (in *Pierre Mignard "le Romain"*, in BOYER 1997, p. 282, nota 29), Le Brun avrebbe potuto ritrarre Dufresnoy durante il suo soggiorno romano, tra il 1642 e il 1645. Altra datazione è proposta in *Charles Le Brun* 1963, cat. n. 7: l'opera poté essere realizzata tra il 1655 e il 1658, quando Dufresnoy si trovava a Parigi. Secondo la ricostruzione offerta, il ritratto dovrebbe comunque essere successivo a quello di Praga poiché il soggetto appare più anziano.

3. Nella 'stanza' di Guido

Avviato alla professione nell'atelier paterno, Boulanger guadagnò l'Italia per entrare nella bottega di Guido Reni. Gli anni che vanno dal suo apprendistato bolognese alla sua assunzione come pittore di corte presso gli Este (1638) sono stati oggetto di scarsa attenzione da parte degli studiosi e restano ancora oggi del tutto oscuri. Nei paragrafi che seguono si cercherà dunque di chiarire una delle lacune più considerevoli sulla figura artistica di Jean Boulanger, ripercorrendo le ricostruzioni finora avanzate e riesaminando le fonti utili a chiarire la formazione.

Le scrupolose indagini archivistiche condotte tra Modena, Bologna e Ferrara hanno permesso di sgombrare il campo da ipotesi non più valide e di riformulare su base documentaria il percorso che portò a Modena il pittore ormai trentenne, ripercorrendo i legami tra la corte ducale e la bottega di Reni e definendo le personalità che operavano sul mercato artistico bolognese per conto degli Este.

Nel 1657 Francesco Scannelli inserì «Monsù Giovanni» tra i pittori più celebri della scuola bolognese, accanto ai Gennari, i Cittadini, il Sirani, Giovanni Battista Bolognini, Framinio Torre e Domenico Maria Canuti⁷¹. Boulanger era ancora in vita e il suo nome era già legato agli affreschi del Palazzo Ducale di Sassuolo, dove il curioso lettore del *Microcosmo* avrebbe potuto scoprire la sua virtù.

Maggiori dettagli sono forniti dalla *Felsina* di Carlo Cesare Malvasia, fonte essenziale per la ricostruzione degli anni bolognesi di Boulanger. Il biografo lo ricorda nella stanza di Guido, animata da «un curioso e dilettevole compendio di tutte le nazioni», dove non mancavano «contrastì, bagordi ed insolenze»⁷². Gli scolari erano così indisciplinati che avevano rotto al maestro il *Pallione del Voto*, copiato il *Ratto di Elena* e intagliato all'acquaforte l'ancora incompiuta «fortuna dell'abate Gavotti, pubblicata con la stampa dello Scarselli, senza fargliene un semplice motto» (figg. 16-18). Per questa ragione Guido si ritirò a lavorare «in diversa stanza», trattenendo con sé solamente i più fidati ovvero «Monsù Pietro Lauri francese, Monsù Bollanger di

⁷¹ SCANNELLI 1657, p. 370. Si veda *Doc.* V, 1.

⁷² Questa citazione, come le seguenti, sono tratte da MALVASIA 1841, t. II, p. 24. Il passo è riportato integralmente al *Doc.* V, 2.

Troà, il Loli, il Dinarelli [...] ed il Sirani», oltre a Sementi e a Gessi. Il maestro poté contare su questo ristretto nucleo di collaboratori per far fronte alle cospicue commissioni, facendo loro «sbozzare su' suoi disegni e tirar avanti le fatture, sgrossandole, come di far convenne sempre a tutti que' maestri grandi, che tante opre intrapresero».

Prima di ipotizzare che l'alunnato presso Reni fosse iniziato tra il 1628 e il 1630⁷³, Massimo Pironcini (1969) aveva ritenuto che Boulanger fosse entrato nella bottega di Guido «negli anni intorno al 1623»⁷⁴, basandosi sulla cronologia delle opere menzionate da Malvasia. A quell'anno – il 1623 – si faceva infatti risalire l'incisione di Girolamo Scarselli della *Fortuna* vaticana menzionata nella *Felsina* (fig. 19). La datazione di questa stampa era stata però fissata dalla storiografia senza alcun fondamento, e anche l'esecuzione del dipinto è stata più convincentemente spostata a ridosso degli anni '40⁷⁵. L'ingenuità stava nel dedurre l'ingresso di Boulanger nell'atelier bolognese dalla carrellata dei saccheggi ricordati da Malvasia, fonte imprescindibile ma non sempre attendibile, specialmente per le indicazioni cronologiche⁷⁶.

⁷³ PIRONCINI 1992, p. 45 e PIRONCINI 1993, p. 54. Dello stesso avviso anche Babette BOHN (2008, p. XLV) e Alessandra BIGI IOTTI e Giulio ZAVATTA in *Modena Barocca* 2013, p. 163.

⁷⁴ PIRONCINI 1969, p. 6.

⁷⁵ Il *Ratto di Elena* (olio su tela, cm 253 x 265, Paris, Louvre) fu completato tra il 1630 e il 1631 (per cui si veda: Guido Reni 1988, p. 115; PEPPER 1984, pp. 264-265 e il recente studio di Anthony COLANTUONO (1997)). Il *Pallione del voto* (olio su seta, cm 382 x 242, Bologna, Pinacoteca Nazionale) fu consegnato nel 1631 (PEPPER 1984, p. 266; Emanuela Fiori in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, vol. 3, pp. 69-74). La *Fortuna* dell'abate Giovanni Carlo Gavotti è stata per lungo tempo identificata con quella della Pinacoteca Vaticana (olio su tela, cm 188 x 155, Vaticano, Pinacoteca). Il 1623 come data di realizzazione del dipinto fu avanzata da Otto KURZ (1937, p. 217) e ribadita da CAVALLI (1954, pp. 97-98). L'anno successivo, Cesare GNUDI e Gian Carlo CAVALLI (1955, p. 77, n. 59) ribadivano il 1623 «per via di quel suo carattere di ornata rappresentazione, che già tocca il *Nesso* del Louvre». Al 1623 era ricondotta anche la stampa di Scarselli tratta dal dipinto di Reni, prima che PEPPER (1984, pp. 276-277) riformulasse il discorso. A suo avviso l'errata datazione del dipinto al 1623 discendeva da quella altrettanto errata dell'incisione dello Scarsella malgrado «no date on any impression of the etching had in fact been previously recorded elsewhere». Avanzava dunque per la tela il 1637 in virtù della «clear coloration and handling», ritenendo per di più il 1623 una data precoce per l'attività di Scarselli. Più di recente PEPPER e MAHON (1999) hanno identificato l'originale di Reni non già nella *Fortuna* vaticana, ma in un dipinto ora in collezione privata bolognese che ha mostrato tutti i tratti dell'autografo dopo un'accurata pulitura. Infine per l'incisione si rinvia a Bartsch 1981, p. 253, n. 6.

⁷⁶ PIRONCINI (in *Giovanni Boulanger* 1985, p. 17, nota 7) attenuò l'ipotesi iniziale constatando che, per quanto l'incisione dello Scarsella induca a «ritenere che già a quella data [il 1623] Boulanger fosse al seguito di Guido in Bologna», gli altri riferimenti cronologici offerti da Malvasia – come la presenza di altri discepoli tra cui Lorenzo Loli e Giovanni Andrea Sirani – «indurrebbero a posticipare i tempi dell'apprendimento del giovane francese presso il Reni».

Nella stessa occasione Pirondini supponeva che Boulanger fosse noto a Modena già qualche anno prima di essere assunto tra i salariati di Francesco I. La congettura prendeva le mosse da un *Ritratto di ignoto* attribuito a Boulanger da Bariola e Nascimbeni quando, nel 1920, il quadro apparteneva alla Congregazione di Carità di Modena (fig. 20)⁷⁷. Per Pirondini «nella pennellata rapida e quasi frettolosa del dipinto non è difficile ravvisare una mano che molto si avvicina a quella dell'artista francese»⁷⁸. Lo studioso riportava poi l'opinione di Carlo Cesare Nannini per cui nell'*ignoto* del quadro era da riconoscersi il poeta e ambasciatore ducale Fulvio Testi. A suo avviso il personaggio non doveva superare i 35 anni e dunque il dipinto doveva essere stato eseguito dopo il 1628 o 1629 poiché Testi era nato a Ferrara nel 1593. Ignorando l'ubicazione attuale del dipinto (di cui si ha solamente un'immagine in bianco e nero), non è possibile sbilanciarci sull'autografia. Sull'identità del personaggio però non rimane nessun dubbio: un confronto con il *Ritratto di Fulvio Testi* (fig. 21) eseguito da Ludovico Lana esclude che possa trattarsi della stessa persona⁷⁹. Questo dipinto, eseguito dopo il 1638, fornì il modello per il ritratto inciso Barthélemy Fenis a corredo della raccolta delle *Poesie* di Testi edita a Modena nel 1678 (fig. 22)⁸⁰. Come nel dipinto di Lana, anche nella stampa l'effigiato mostra al mignolo la medaglia con la croce dell'ordine di Sant'Iago di cui Testi fu insignito in Spagna.

Tra le congetture avanzate sulla sua prima attività occorre segnalare anche quella di Cecilia Vicentini per cui il pittore, prima dell'ingaggio estense, avrebbe servito per due anni il marchese Tassoni a Ferrara⁸¹. La studiosa ha ritenuto di poterlo identificare in quel «pittor francese» menzionato in una lettera conservata presso l'Archivio di Stato di Modena priva di data e mittente e indirizzata al marchese Mario Calcagnini⁸².

⁷⁷ Il dipinto è «attribuito con ragionevole sicurezza al Boulanger» in *Patrimonio Storico Artistico* 1920, p. 24, tav. XII. Si veda anche NASCIMBENI 1920, p. 85.

⁷⁸ PIRONDINI 1969, p. 8.

⁷⁹ Olio su tela, cm 68,5 x 50,5 Modena, Galleria Estense, inv. 370. Per il dipinto si veda la scheda di Daniela FERRIANI in BENATI, PERUZZI 2003, p. 84.

⁸⁰ TESTI 1678. L'incisione di Bartolomeo Fenis verrà affrontata più dettagliatamente nella sezione dedicata all'artista.

⁸¹ VICENTINI 2012, pp. 205-206.

⁸² La lettera (ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, 14/2, *Giovanni Pittore francese*) fu trascritta da Orianna BARACCHI (1998, pp. 136-137) che dubitava dell'identità dell'artista. Il documento presenta

L'ignoto pittore, «essendo stato pochi giorni sono in Sassuolo, et havendo veduto quelle Pitture, et conseguentemente conoscendo che studiare in quel luoco, si porrebbe a proposito con la sua Vertù», chiedeva «colà con un letto per qualche settimana, acciò possa esercitare il suo buon talento, et per meglio servire a V. E. nelle occasioni con anche un puoco di quella scaiola di gieso per poter fare di quelle misture, che della gratia sarà sempre obbligato a V. E.».

La nazionalità dell'artista non è condizione sufficiente per riconoscerlo in Boulanger poiché altri pittori francesi nel Seicento circolavano per le corti dell'Emilia e, nella sola bottega reniana, oltre al franco-fiammingo Michele Desubleo, le fonti ricordano l'ancora poco noto Pierre Laurier⁸³. Ulteriori riserve sorgono in proposito alla scagliola che il «pittore francese» domandava: nulla al momento lascia presumere che Boulanger avesse dimestichezza con la scultura. Stando ai mandati di pagamento di cui fu beneficiario, l'artista maneggiò solo pennelli, colori e «tella per fare quadri di pittura»⁸⁴.

Anche le due ragioni addotte per convalidare l'ipotesi non appaiono convincenti. Che la «Vertù» citata nella lettera possa alludere al soggetto iconografico della Camera delle Virtù Estensi per l'impiego dell'iniziale maiuscola non appare giustificato dalle consuetudini grafiche seicentesche per cui, diversamente dall'uso moderno, l'estensore aveva un buon margine di discrezionalità. In secondo luogo, che nella stessa carpetta sia conservata la minuta ducale con cui si rimetteva a Roma la provvigione mensile di «Gio. Pittor Franzese» non legittima alcuna associazione tra i due documenti e tantomeno tra i due francesi, essendo semmai imputabile a un debole nesso archivistico individuato in sede di riordino.

Nemmeno le verifiche compiute presso l'Archivio Storico di Ferrara hanno permesso di avvalorare il teorema, che, se non altro, avrebbe permesso di recuperare almeno una traccia dell'attività di Boulanger prima del 1638⁸⁵.

una datazione apposta successivamente a matita al «1642 o 1643» e riporta in apice nella prima carta l'indicazione «Gio. Pittor Franzese». Per la trascrizione integrale si veda il *Doc.* V, 3.

⁸³ Per Pierre Laurier si vedano: Marina CELLINI, *Pietro Lauri (Pierre Dulauvier o Laurier)*, in NEGRO, PIRONDINI 1992, pp. 295-299; CREMONINI, DUGONI 2001 con bibliografia precedente.

⁸⁴ Per i mandati si veda Pirondini 1982², pp. 125-138.

⁸⁵ Presso l'Archivio Storico di Ferrara le verifiche hanno interessato il *Fondo Tassoni*, bb. 101-108 (1631-1638). Ulteriori controlli sono stati eseguiti presso ASMo, *Agenzia in Ferrara*, bb. 42-43, (1634-1639).

Ciò che permise di spostare il discepolato al 1628-30 fu la pubblicazione degli *Scritti originali* di Carlo Cesare Malvasia per cui fu allievo di Reni «e stette con lui *dieci anni* un Monsù Giovanni Bolangere da Troà del quale Guido diceva gran bene»⁸⁶. Poiché Boulanger fu assunto come pittore di corte nel 1638, il decennio speso nella stanza di Guido doveva collocarsi prima di quella data.

Stando a Malvasia, Boulanger fu giudicato dal maestro «uno dei più giusti e bravi disegnatori che fosse a que' tempi», e andò «poi al servizio del Duca di Modena e dipinse sì un palazzo a Modena come a Sassuolo e si portò bravissimamente, avea poca provigione». Il canonico si dimostrava così ben informato, documentando non solo gli affreschi sassolesi, già noti a Scannelli, ma anche le pitture del Palazzo Ducale di Modena. L'unica decorazione a noi nota eseguita da Boulanger per gli appartamenti ducali modenesi doveva consistere in otto quadri, oggi perduti. Documentati da un inventario settecentesco, i dipinti erano collocati «ne' muri della Stanza» e rappresentavano «Giganti rovesciati e morti»⁸⁷. Le tele riecheggiavano e completavano così il decoro della volta dove, secondo il medesimo inventario, era «dipinto a fresco in uno spazio tondo Giove che fulmina i Giganti, con alcuni di loro finti cadere sotto le Rupi». Anche l'indicazione della «poca provigione» dimostra che Malvasia poté fruire di notizie di prima mano. I registri dei mandati parlano chiaro: il suo stipendio mensile infatti ammontava a 150 lire modenesi prima che venisse alzato a 200⁸⁸.

Carlo Cesare Malvasia tornò a ribadire l'alunnato reniano di Boulanger in un terzo passo contenuto nell'*Alfabetto* del 1702⁸⁹. La descrizione delle stampe in suo possesso è preceduta dalla vita degli autori, ordinati cronologicamente ed a proposito di Reni ribadisce che «furono però di lui discepoli confidenti, e che presso di lui ritenne, Monsù Pietro Lauri francese, Monsù Bollanger di Troà, e tra Bolognesi Lorenzo Lolli,

⁸⁶ Questa, come la citazione seguente, è tratta da MARZOCCHI 1980, pp. 51-52. Il corsivo è mio. Il passo integrale è riportato in *Doc.* V, 4.

⁸⁷ L'inventario è stato trascritto da VENTURI 1882, p. 304.

⁸⁸ Per la comparazione tra le monete in circolazione e i rapporti tra gli stipendiati della corte si veda: Raffaella MORSELLI, *Felsina al potere: Francesco I e la supremazia dei pittori bolognesi*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 147-150.

⁸⁹ MALVASIA 1702. BCArch, ms. B 319, *Minute e abbozzi di notizie pittoriche del Conte Carlo Malvasia*, p. 2.

Giuliano Dinarelli, Giovanni Andrea Sirani, Giovanni Giacomo Sementi, e Francesco Gessi»⁹⁰.

L'informatore Cornelio Malvasia

Carlo Cesare Malvasia disponeva di fonti particolarmente vicine alla bottega reniana, in particolare poteva contare sul cugino Cornelio (1603-1664), unico membro della famiglia citato per nome nella *Felsina*⁹¹. Senatore dopo Giulio e marito di Ortensia Ercolani, Cornelio Malvasia fu tenente generale delle galere di Urbano VIII Barberini nel 1641 e suo generale di cavalleria nella guerra di Castro. Passò poi al servizio di Francesco I d'Este che lo nobilitò al grado di marchese conferendogli il feudo di Bismantova. Protagonista dell'assedio di Cremona e di Pavia, si distinse per il gran valore militare, servendo il duca Francesco non solo sul campo di battaglia ma anche nell'amministrazione dello stato in qualità di governatore di Finale e ambasciatore a Parigi. Membro del corteo che accompagnò il duca nel suo viaggio alla corte di Luigi XIV, ricevette dal Re Sole il titolo di tenente generale delle truppe francesi in Italia, di cui Francesco I era generalissimo⁹².

I suoi non furono però solamente incarichi politico-militari. Cornelio fu poeta, matematico e autore di un importante trattato di astronomia, le *Ephemerides Novissimae motuum coelestium* pubblicate nel 1662 a Modena dalla tipografia Cassiani. L'opera vide il contributo scientifico di Giovanni Domenico Cassini (1625-1712), professore di astronomia presso lo *studium* bolognese e poi direttore dell'Osservatorio di Parigi, e del modenese Geminiano Montanari (1633-1687), allievo del galileiano Paolo del Bono. Lo stesso Montanari è autore della tavola fuori

⁹⁰ Il passo integrale è riportato in *Doc.* V, 5.

⁹¹ Per i passi della *Felsina* in cui Carlo Cesare menziona il cugino Cornelio si veda MORSELLI 1998, p. 317, nota 5. Cornelio fu senza dubbio una delle figure più complesse ed affascinanti del Seicento bolognese e ancora attende uno studio completo. Nei paragrafi che seguono mi limiterò ad evidenziarne i rapporti con Guido Reni e con gli Este.

⁹² FANTUZZI 1786, t. V, pp. 159-162. Cornelio Malvasia fu anche ambasciatore a Parma nel 1631, per incontrare l'Infanta Margherita di Savoia a Piacenza (ASMò, *Carteggio degli ambasciatori, Parma*, b. 6), in Germania nel 1633-34 (ASMò, *Carteggio degli ambasciatori, Germania*, b. 95) per esprimere le condoglianze in seguito alla morte dell'arciduca Leopoldo e a Vienna per congratularsi con il re d'Ungheria per la nascita di un figlio maschio.

testo allegata alle *Ephemerides*, l'*Icon lunaris*, incisione «rivoluzionaria nella concezione e nell'esecuzione», al punto da poterla ritenere «uno dei migliori esempi nel suo genere del Seicento»⁹³.

Il talento del giovane Geminiano fu segnalato a Cornelio da Firenze nel 1661 e, per potersene valere come assistente, il marchese fece pressioni affinché fosse assunto come matematico di corte. Ma a connotare l'impresa come frutto del patrocinio estense fu la partecipazione di un secondo modenese, ovvero Francesco Stringa, incisore delle dodici tavole che illustrano gli studi sulla rifrazione atmosferica e sulle effemeridi solari⁹⁴. Assunto da Alfonso IV come pittore di corte e dal 1674 sovrintendente alla galleria estense, Stringa firmò per esteso l'antiporta (fig. 23) dove una figura femminile osserva Giove al cannocchiale mentre dipinge lo stemma del Cardinale Giulio Sacchetti, legato pontificio a Bologna e dedicatario dell'opera, ritratto più in alto entro un medaglione.

Diversi passi della *Felsina* testimoniano il forte interesse di Cornelio Malvasia per la pittura. Oltre alle commissioni per la cappella di famiglia, arricchita da Cornelio con il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Alessandro Tiarini ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna⁹⁵, i Malvasia avevano da tempo accordato particolare cura alla decorazione della residenza bolognese e alle ville suburbane di Trebbo di Reno e di

⁹³ CALANCA 2011, p. 7. Si rinvia al saggio per la puntuale analisi della portata scientifica delle *Ephemerides*.

⁹⁴ Per Francesco Stringa si segnala il recente studio romanzesco-archivistico di Francesco SALA (2011). Oltre all'antiporta, firmato «F. Stringa In. F.», sono marcate con le lettere «FS» intrecciate le incisioni intitolate: *Schema solaris deliqui* (1661), *Typus Lunaris Eclipsis* (1661), *Figurae Caelis introitus solis in puncta Aequinoctialia et Solstitialia* (1661), *Figurae Caelis introitus solis in puncta Aequinoctialia et Solstitialia* (1662), *Typus Lunaris Eclipsi* (1663), *Figurae Caelis introitus solis in puncta Aequinoctialia et Solstitialia* (1663), *Typus Lunaris Eclipsis* (1665). Sono anonime le seguenti: *Typus Lunaris Eclipsi* (1663), *Schema Lunaris Deliqui* (1664), *Figurae Caelis introitus solis in puncta Aequinoctialia et Solstitialia* (1664), *Typus Lunaris Eclipsis* (1665), *Figurae Caelis introitus solis in puncta Aequinoctialia et Solstitialia* (1665). CAMPORI (1855, p. 199) riferisce erroneamente a Barthélemy Fenis la marca «FS».

⁹⁵ Il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1138) era completato da altre tre tele commissionate da Cornelio per la cappella di famiglia in Sant'Agnese. Si veda la scheda di Barbara GHELFI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, pp. 144-150. Sempre a Tiarini, allo scadere del secondo decennio, Cornelio aveva commissionato la *Sacra famiglia e i Santi Francesco, Giovannino e Michele Arcangelo* destinata all'oratorio del castello di Panzano e ora all'Ermitage per cui si veda la scheda di Emilio Negro, Nicosetta Roio in *Alessandro Tiarini* 2000, pp. 134-135, cat. n. 95 e quella di Daniele BENATI (2001, vol. II, pp. 70-71).

Panzano⁹⁶. Furono coinvolti nella decorazione di questi spazi i quadraturisti affermati nel panorama cittadino: Girolamo Curti, Angelo Michele Colonna, Andrea Seghizzi e Gian Giacomo Monti, artisti che nel trentennio tra il 1630 e il 1660 saranno tutti convocati a Modena per commissioni ducali⁹⁷.

Non stupisce dunque che nel 1647 il duca Francesco I si rivolgesse proprio a Cornelio per potersi avvalere dell'opera di Gian Giacomo Monti. Il marchese lo aveva ingaggiato per «dar mano a certi pochi lavori» nel castello Malvasia di Panzano e gli ordinò di partire alla volta di Sassuolo, dove avrebbe negoziato anche l'ingaggio di «un suo compagno», ovvero Baldassarre Bianchi⁹⁸.

Cornelio svolse infatti il ruolo di agente per Francesco I sulla piazza artistica bolognese, procurando pittori ed opere. Il 2 giugno del 1635 riceveva un rimborso delle spese per aver mandato a Modena alcuni pittori per l'esecuzione del grande anfiteatro progettato da Francesco I per la visita del cardinale Maurizio di Savoia⁹⁹. Inoltre sono note grazie ad Adolfo Venturi due lettere del 1633 e del 1635 in cui Cornelio proponeva al duca l'acquisto di alcune opere di Guido Reni¹⁰⁰. Il 20 gennaio del 1633 segnalava la disponibilità di due tele: un *San Sebastiano* e un «David con la testa del Gigante uciso», dipinto da cui l'allora cardinal legato Antonio Santacroce stava facendo «cavar copia». Dalla lettera si deduce che l'agente era aggiornato sulle tariffe delle opere di Reni, a suo avviso spropositate. Nella lettera, infatti, lamentava che le sue pitture erano «ridotte a termine di non potersi avvantaggiare troppo dopo la sua

⁹⁶ Per la villa Malvasia a Trebbo di Reno si veda CUPPINI, MATTEUCCI 1969, pp. 108-109; per il palazzo bolognese su Strada Maggiore a ROVERSI 1986, pp. 301-307;

⁹⁷ Per l'attività svolta da questi pittori al servizio degli Este si veda l'ancora fondamentale studio di VENTURI 1882, pp. 181-196 e il più recente di MORSELLI, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 145-162. A differenza degli altri quadraturisti citati, Andrea Seghizzi fu l'unico a non essere reclutato da Francesco I ma dal figlio Alfonso IV per progettare gli apparati per i funerali del padre, apparati poi incisi da Francesco Fontana per l'*Idea* di Domenico Gamberti su cui si tornerà successivamente.

⁹⁸ ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 14, *Gian Giacomo Monti* in data 20 maggio 1647. Si veda *Doc. VI*, 8.

⁹⁹ ASMo, *Archivio per materie, Spettacoli, Miscellanea*, b. 10, 2 giugno 1635: «Al Signor Cornelio Malvasia lire 133.15 valuta di lire 94.4 moneta di Bologna dategli d'ordine del Signor Marchese Bentivoglio per rimborso d'altrettanti spesi dal suo in mandare a Modena pittori, [...] e come per sua lista in f.a n. 101». Cfr. JARRARD 2003, pp. 19-30.

¹⁰⁰ VENTURI 1882, pp. 185-186. Per la trascrizione integrale dei documenti si veda *Doc. VI*, 1 e 4. Le ricerche di Venturi sono state fondamentali per alcune recenti precisazioni di Barbara GHELFI, *Aggiunte al collezionismo dei dipinti emiliani di Francesco I*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 39-48).

morte perché a me hanno fatto pagare una testa d'un San Paolo cinquanta ducati d'argento, che non è alta un braccio».

La corte ducale riponeva piena fiducia nelle indicazioni di Cornelio, lui stesso acquirente di opere del maestro. Lo dimostra una minuta del 22 gennaio 1633 in cui il duca conferma al marchese che «circa la relazione di duoi quadri che ha veduti, risolviamo di pigliarne uno», confidando nel suo giudizio e delegandogli l'aggiustamento della trattativa. Lo stesso giorno Cornelio confermava l'acquisto del *David* per 275 ducati e rassicurava Francesco comunicando che avrebbe portato personalmente la tela a Modena nell'arco di cinque giorni (fig. 24)¹⁰¹.

Quella non fu un'occasione sporadica. Due anni dopo, nel 1635, Cornelio proponeva al duca l'acquisto di una seconda opera, un *San Girolamo nel deserto* del valore di settecento ducati. Il marchese riferiva che per il quadro, «alto da cinque braccia in circa, e largo tre o poco più», erano in trattativa anche «un inglese che vorrebbe comprare per il Re» e «il Conte Alessandro Barbazi che ad istanza del Serenissimo Principe Cardinale l'ha veduto»¹⁰². L'opera era davvero degna della quadreria ducale e l'agente lo rimarcava ricordando che «se la spesa del ch'io feci fare a Vostra Altezza non le dispiacque creda, da servitore humilissimo, che questo quadro non ha il compagno, e che ne resterà soddisfattissima». Anche in questo caso l'opera fu acquistata (oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, fig. 25), mentre non si hanno notizie di una seconda tela citata, una *Psiche*, che Cornelio si prometteva di visionare in casa del pittore per riferirne poi al duca sull'avanzamento¹⁰³.

Ciò che preme rimarcare è che Carlo Cesare Malvasia, affascinato da Cornelio al punto da imitarlo arruolandosi sotto di lui, poté contare sul suo racconto per stilare la biografia di Guido, un racconto verosimile proprio in virtù della sua vicinanza alle 'stanze' reniane. Oltre a suffragare l'attendibilità del racconto della *Felsina*, il suo

¹⁰¹ Il *David* acquistato da Francesco I è stato identificato in quello passato sul mercato antiquario nel 2012. Cfr. *Sotheby's, Old Master & British Paintings Evening Sale*, London, 4 luglio 2012, lotto n. 32 (olio su tela, 215 x 145 cm, in collezione privata). Tra le diverse repliche tratte dall'originale di Guido si segnala anche la copia attribuita da Raffaella MORSELLI (2012) a Simone Cantarini. Cfr. *Doc.* VI, 2 e 3.

¹⁰² ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 15/3, *Guido Reni* in data 9 agosto 1635. Per la trascrizione integrale della lettera si veda *Doc.* VI, 4.

¹⁰³ Per la *Psiche* si veda Barbara GHELFI, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 41.

ruolo di agente sul mercato artistico per conto degli Este autorizza a supporre che Jean Boulanger fosse stato ingaggiato da Francesco I proprio per suo tramite, come più tardi avverrà con Gian Giacomo Monti.

Che Cornelio fosse per gli Este un imprescindibile punto di riferimento sulla piazza artistica bolognese è ulteriormente ribadito da due lettere del 1646 scritte a Francesco I da Geminiano Poggi, segretario ducale¹⁰⁴. Nella prima, del 7 giugno, Poggi riferiva di aver scritto una seconda volta al conte Malvasia per avere informazioni su un «pittore francese», purtroppo non meglio identificato. Nella seconda del 21 agosto, il segretario lamentava di non aver ricevuto alcuna risposta «intorno al pittore», e di aver inteso da un amico che «detto pittore si trovava indisposto»¹⁰⁵. Oltre a confermare il ruolo primario di Malvasia sulla scena artistica bolognese, i documenti permettono una considerazione ulteriore. Infatti non è azzardato supporre che l'artista in questione fosse proprio Boulanger, da poco rientrato da Roma.

I termini del suo soggiorno romano, fissati su base documentaria tra l'ottobre del 1644 e il novembre del 1646¹⁰⁶, devono infatti essere corretti alla luce dell'inedito atto notarile – già menzionato – rogato a Sassuolo il 13 agosto del 1646. Dal documento si apprende che il pittore era in Emilia già dall'estate, poiché presente di fronte al notaio Giovanni Battista Paffi¹⁰⁷. E' dunque lecito supporre che fosse proprio lui il «pittore francese» tanto ricercato da Poggi per il tramite di Malvasia. In quei mesi Boulanger si muoveva tra Bologna e Sassuolo come si deduce da una lettera del 30 settembre che Sebastiano Marinelli, commissario a Sassuolo, inviava al duca per informarlo che «alcuni giorni sono ritornò da Bologna il pittore francese, avendo portato quel tanto che aveva studiato per servizio d'un quadro che fa per la camera della pittura»¹⁰⁸. Questi spostamenti, con tutta probabilità, furono compiuti per acquistare colori e tele nella botteghe bolognesi, meglio rifornite di quelle del ducato¹⁰⁹.

¹⁰⁴ ASMo, *Cancelleria Ducale, Carteggio Referendari e Consiglieri*, b. 47/a, *Geminiano Poggi, (Lettere da lui scritte, 1630 - 1662)*, 7 giugno e 21 agosto 1646. Si veda *Doc. VI*, 5 e 6.

¹⁰⁵ PIRONDINI (1982², p. 133) suppone che il pittore della lettera del 21 agosto possa essere Gian Giacomo Monti.

¹⁰⁶ PIRONDINI 1982², pp. 52, 131 (1644, 18 ottobre), 134 (novembre). Il 18 ottobre del 1644 Francesco I ordinava al tesoriere Vigarani di rimettere la sua provvigione mensile a Roma, mentre nel novembre del 1646 Boulanger veniva pagato 46 lire «per la condotta da Roma a Sassuolo di alcuni quadri».

¹⁰⁷ Cfr. *Doc. III*, 8.

¹⁰⁸ Si veda *Doc. VI*, 7.

¹⁰⁹ Basti ricordare che nel 1633 Matteo Lowes, per recuperare i materiali da impiegare nelle copie dei ritratti del Guercino, si spostò da Modena a Bologna e a Cento. Lo stesso Boulanger viene più volte

Rinaldo Ariosti e l'«Accademia» di Guido

Convalidato il racconto di Malvasia, resta da indagare il decennio che, a suo dire, Boulanger trascorse nella città felsinea. Ancora una volta è il carteggio degli agenti ducali a Bologna a permettere alcune considerazioni su questa porzione della sua biografia artistica, in particolare la corrispondenza di Rinaldo Ariosti, al servizio degli Este fin dal 1618¹¹⁰. Non diversamente da Cornelio, Rinaldo fu implicato nelle vicende artistiche felsinee, procurando agli Este opere e artisti sul mercato locale. Carlo Cesare Malvasia ricordava il caso di Lucio Massari, raccomandato da Rinaldo Ariosti in sostituzione di Angelo Michele Colonna per gli affreschi commissionati da Francesco I a Girolamo Curti¹¹¹.

Strenuo sostenitore della scuola quadraturistica bolognese capitanata dal Dentone e raffinato collezionista¹¹², Rinaldo aveva intessuto relazioni con gli altri agenti estensi a Bologna, relazioni non sempre pacifiche. Lo dimostrano due lettere scritte dal conte e rinvenute presso l'Archivio di Stato di Bologna da cui si apprendono le dinamiche del duello che nel novembre del 1640 lo contrappose a Girolamo Graziani, futuro segretario di Stato degli Este¹¹³. L'episodio non è nuovo, ma sono finora sfuggite le dinamiche del duello, al punto che «non sappiamo se ebbe mai luogo»¹¹⁴. Stando ai

pagato per l'acquisto di tele e colori: nel 1638 si contano ben due mandati in suo favore «per comperare colori e tella per far quadri di pittura per servizio di Sua Altezza» (ASMo, *Camera Ducale, Mandati in volume*, n. 100, 1638).

¹¹⁰ CALORE, VECCHI 1998, p. 131. Si rinvia a questo studio anche per riferimenti alla famiglia e al loro palazzo bolognese.

¹¹¹ MALVASIA 1871, t. II, p. 350.

¹¹² In un mandato del 2 giugno 1631 Rinaldo Ariosti ricevette 30 ducati da pagare a «Gerolimo pittore bolognese», stanziati come rimborso spese per il trasferimento del Dentone a Modena (cfr. VENTURI 1882, p. 69). Il cronista modenese Giovanni Battista SPACCINI (1630-36, p. 275) in data 2 agosto 1631 additava il conte Ariosti come responsabile dello scialbo degli affreschi di Ludovico Lana nel gabinetto della duchessa Maria Farnese voluto per accogliere le pitture dei quadraturisti. Eloquenti le sue parole: «Il Conte Ariosto ha fatto venire, ad istanza di Sua Altezza, certi pittori bolognesi che dipingano prospettive, e per ben portare la sua nazione ha operato che messer Ludovico Lani, pittor buono che dipingeva il Gabinetto della signora duchessa con una mano d'Amori e paesi bellissimi, che vi sia dato di bianco, si come è stato fatto; facendovi questo affronto da gli uomini parziali et ignoranti causano di questi disordini, non sapendo discernere il bello dal brutto, e per questo abusano la grazia de padroni». Cfr. anche BENATI, PERUZZI 2003, p. 26.

¹¹³ ASBo, *Fondo Scappi-Ariosti*, serie IV, n. 373 (Lettere e stampe). Si veda *Doc.* VII, 11 e 12.

¹¹⁴ Fabio TARZIA, *Graziani, Girolamo*, in *DBI*, vol. 58, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 817. L'autore ricorda che Graziani riteneva Ariosti il mandante dell'attentato da cui uscì illeso il 29 agosto del 1639. La ragione del contendere era l'elezione a cardinale di uno dei principi di casa d'Este, ovvero Obizzo – di cui Graziani era segretario – e Rinaldo, che appoggiato da Francesco I ottenne la porpora nel 1641.

documenti, Graziani propose «il loco ove si sarebbe trovato con spada, et pugnale in compagnia di un Gentilhuomo suo amico» e Ariosti vi «si trasferì col signor Cornelio Malvasia da lui a ciò pregato nel loco destinatoli ad effetto di battersi col signor Gratiani», ma quest'ultimo non si presentò.

Al di là della cronaca, l'episodio certifica quanto fosse fitta la rete dei due consulenti artistici bolognesi, talmente fitta che fu Cornelio Malvasia a essere designato come «gentilhuomo» ad assistere Rinaldo nel duello. Una rete in cui furono implicati anche Graziani, futuro estensore del programma iconografico di Sassuolo e committente di Jean Boulanger, e il senatore Nicolò Tanara, pagato dalla tesoreria ducale nel 1637 per un dipinto di Reni¹¹⁵. Il nostro pittore non dovette essere ignoto a Ariosti che ebbe modo di monitorare da vicino la bottega di Reni a partire dal 1627.

Il 9 gennaio di quell'anno, in una minuta inedita, il duca aveva espresso la «necessità di trovare qualche pittura da camera di mano eccellente et che sia vaga di colorito e saria tanto più aprezzato quanto che contenesse qualche bella pittura con varie figure»¹¹⁶. Giudicando che «le opere di Guido Reni delle migliori siano di questa taglia», Cesare domandava la disponibilità di opere finite o pronte in pochi giorni¹¹⁷. Per l'operazione metteva a disposizione cinquecento doppie da spendersi per una sola tela o, qualora non disponibile, anche due o tre che incontrassero il suo gusto. Ma non era tutto. Per una tavola da collocare sull'altare del Beato Felice della chiesa modenese dei Cappuccini, dove «dovrà essere dipinto egli al naturale insieme con la Madonna in una nube, che gli porge il suo bambino et una gloria d'angeli», Cesare domandava ad Ariosti di trovare «il miglior scolar del Reni».

¹¹⁵ Il 12 gennaio 1637 il conte Nicolò Tanari riceveva «lire 975 baiocchi 8 per suo rimborso d'altri tanti spesi da lui in pagare un quadro di pittura di mano del signore Guido Reni con ornamento d'argento» (ASMo, *Camera Ducale, Mandati*, r. 99). Tanari è inoltre registrato nel libro dei conti del Guercino (MALVASIA 1841, t. II, p. 314) che riceveva il 28 gennaio 1636 «dall'Ill.mo Sig. Conte Gio. Nicolò Tanari Senator di Bologna [...] ducaton di Venezia N. 150 per il quadro del sant'Agostino fatto al Sig. Abate Peretti di Napoli». Le verifiche compiute presso l'ASMo (*Particolari*, b. 1355, *Tanari (Tanara)*) e l'ASBo (*Tanara; Carte di famiglie bolognesi – Acquisto Succi*, b. II, 17; *Fondo Demaniale, Miscellanea*, b. 228 4360 e 229 4361) non hanno fornito materiale utile a chiarire gli anni bolognesi di Boulanger. Apprendiamo che Nicolò doveva avere stretto con il conte Rinaldo Ariosti un rapporto personale e intimo (ASMo, *Particolari*, b. 1355) poiché il 6 marzo 1659 questi fu padrino al battesimo di suo nipote.

¹¹⁶ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 9 gennaio 1627. Si veda *Doc. VII, 1*.

¹¹⁷ Per il collezionismo di Cesare si veda GHELFI 2012.

Tre giorni dopo Rinaldo scriveva che avrebbe provveduto alla richiesta, ammettendo le difficoltà di recuperare in breve tempo opere adatte a soddisfare il desiderio ducale per l'imminente partenza di Guido alla volta di Roma, per ordine di Urbano VIII Barberini¹¹⁸. Il 21 gennaio in un documento già reso noto da Venturi l'agente riferiva che non vi era «un quadro grande» e proponeva al duca quattro tele: «un San Giovanni Battista in piedi figura intera», «una Santa Catherina che è mezza figura con un angiolino», «un Christo puttino che dorme figura intera» e «un amorino figura intera che dorme»¹¹⁹. Ariosti aggiungeva che Reni aveva in casa «alcuni quadri buzzati che contengono historie», opere che il pittore non poteva impegnarsi a terminare in ragione della partenza per l'Urbe.

La lettera si conclude con informazioni preziose per la ricostruzione dell'apprendistato reniano del nostro pittore. Il conte, infatti, non aveva mancato di cercare il «miglior scolar del Reni» per la tela dei Cappuccini di Modena. La risposta è secca: «il Reni non ha scolare a proposito, essendo molt'anni che non fa Accademia». «Solamente due», proseguiva Rinaldo, «fecero buona riuscita»: si trattava di Gian Giacomo Sementi «che serve il Signor Cardinale di Savoia» e di Francesco Gessi «quale per una gravissima infermità che hebbe, si trova deteriorato in maniera che pochi si vagliano dell'opera sua».

Le informazioni erano esatte. Reni, infatti, di lì a poco si sarebbe recato a Roma per le *Storie di Attila* in San Pietro. Come per la Cappella del Tesoro nella Cattedrale di Napoli, anche questo soggiorno romano fu assai breve e si risolse senza che la commissione fosse portata a termine¹²⁰. A dar retta a Malvasia, se a Napoli erano state le minacce dei pittori locali a causare il brusco rientro, all'insuccesso romano contribuirono le voci sulla sua passione per il gioco. La malalingua era proprio l'allievo Gian Giacomo Sementi che «procurò per mezzo del Padrone togli la storia di Attila, che in S. Pietro di Roma i Signori Cardinali della Fabbrica avevano di già destinata al suo maestro, e che poi fu scolpita da un nuovo Guido in marmo, e fu l'Algardi»¹²¹. A decretare la rottura con il maestro era stata l'infruttuosa trasferta

¹¹⁸ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 12 gennaio 1627. Si veda *Doc.* VII, 2.

¹¹⁹ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 21 gennaio 1627. Si veda *Doc.* VII, 3, anche per le citazioni seguenti.

¹²⁰ Per la vicenda relativa gli affreschi di Guido in San Pietro si veda PEPPER 1988, pp. 30-31.

¹²¹ MALVASIA 1871, t. II, p. 26.

napoletana, in seguito alla quale Sementi aveva preso la strada per Roma dove è documentato dal 1624 al servizio cardinale Maurizio di Savoia, come Ariosti aveva correttamente specificato¹²². Gessi, invece, dopo l'allontanamento dal maestro e qualche anno trascorso a Roma (dove si trovava ancora nel 1626), aveva aperto una propria 'stanza' a Bologna. La malattia di cui l'agente informava il duca ha trovato riflessi nella «caduta qualitativa»¹²³ delle opere di quegli anni.

La lettera, proprio in ragione della puntualità delle notizie, lascia presumere che Boulanger a quelle date non facesse ancora parte della brigata reniana. E certo l'allontanamento di Gessi e Sementi, oltre alla partenza per Roma, dovevano aver fatto desistere Guido dall'accogliere allievi.

Il 23 gennaio del 1627 il duca, in una minuta inedita, domandava a Rinaldo di informarsi sui proprietari delle quattro opere da lui proposte e di limare sui prezzi. Aggiungeva anche che «per la tavola da porsi nei Cappuccini, già che de due scolari l'uno è lontano e l'altro è infermo, io ho pensato di far altra deliberazione»¹²⁴. Sollevato dall'incarico per la tavola del «Beato Felice» per l'altare della chiesa cappuccina – commissione poi assegnata al Guercino – Ariosti rispondeva l'8 febbraio illustrando i padroni delle tele che aveva rintracciato¹²⁵. Delle quattro opere l'*Amore dormiente* era «il men bello di tutti», mentre il *Gesù bambino dormiente* e il *San Giovanni Battista* «sono bellissimi». L'agente esortava il duca a una decisione rapida

¹²² Per l'attività romana di Sementi si segnala il prezioso contributo di Armada Pellicciari (*Il carattere cosmopolita della scuola di Guido Reni: alcuni inediti di Sementi, Gessi e Desubleo*, in FROMMEL 2012, pp. 347-369. Vedi in particolare p. 352, nota 33 per la documentazione relativa al rapporto tra Sementi e il cardinale Maurizio di Savoia). Il 4 febbraio 1627 Sementi sposava nella chiesa di San Biagio della Pagnotta Cecilia Cavalloni. Il certificato di matrimonio è stato rintracciato da Emilio Negro (*Giovan Giacomo Sementi*, in PIRONDINI 1992, p. 369).

¹²³ Emilio Negro (*Francesco Gessi*, in PIRONDINI 1992, p. 238) elenca le opere «stilisticamente fiacche» riconducibili a questa fase.

¹²⁴ ASMò, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 23 gennaio 1627. Vedi *Doc.* VII, 4.

¹²⁵ Pietro Zanetti possedeva il *San Giovanni Battista* (come confermato anche da Malvasia) e chiedeva trecento ducati d'argento; «il putтино che dorme» era dell'Abate Sampieri che domandava cento doppie; «il padrone dell'amorino è un tale Bartolomeo amico del Reni»; la *Santa Caterina* era di «un mercante nominato Tomaso Capelli». ASMò, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 8 febbraio 1627. Vedi *Doc.* VII, 5. La pala del *Beato Felice che riceve il Bambino dalla Vergine* fu eseguita da Guercino tra il 1641 e il 1642 ed è ora conservata presso la Galleria Estense di Modena (cfr. SALERNO 1988, p. 277, cat. 195). Mancando una ricostruzione puntuale della commissione, appare utile ricordare che il 23 gennaio del 1627 – ovvero lo stesso giorno della minuta in esame – Francesco I d'Este scriveva al governatore della città di Reggio Emilia, Camillo Bevilacqua, affinché trattasse con Alessandro Tiarini per la medesima «tavola del Beato Felice» (cfr. Elio MONDUCCI, *Regesto e documenti*, in *Alessandro Tiarini* 2000, p. 354, doc. 72).

poiché «subito saranno comperati da altri, essendo le cose del Reni in tanta stima che qui sono ordini dati da Principi, et da altri che sia comperato ciò che si può avere fatto da lui». Cesare si risolveva ad acquistare il *San Giovanni Battista* e dava carta bianca al suo agente sul prezzo con una sola clausola: «ch'l quadro debba piacermi»¹²⁶. Purtroppo le trattative si arenarono: il 22 febbraio Rinaldo riferiva che nonostante i colloqui con Pietro Zanetti, proprietario dell'opera, «non è stato possibile cavare frutto alcuno» e che questi «più non inclinava a venderlo»¹²⁷.

La sete ducale di opere del maestro non dovette placarsi se ancora nel mese di maggio Ariosti riferiva al duca «la carestia che è di poter avere quadri di pittura buoni» e di aver visto il già segnalato *Amore dormiente*, che «non mi piacque né per la forma, né per qualche altre ragioni vi si potriano dire sopra»¹²⁸.

Eppure l'opera, secondo Malvasia, entrò nella collezione estense proprio per merito di Ariosti che acquistò l'opera «a requisizione dell'Altezza di Modona»¹²⁹. Il canonico ritornò sul dipinto a più riprese ricordando anche che Bartolomeo Belcollare, amico e sensale di Guido, ne possedeva un esemplare «tutto rifatto da Guido, essendo stato il primo e originale comprato per il Sig. Duca di Modana dal Sig. Co. Rinaldo Ariosti, agente di quell'altezza in Bologna per dugento scudi, e che fu celebrato da tante penne sublimi»¹³⁰. L'originale è stato rintracciato da Daniele Benati ed ora nella collezione della Banca Popolare dell'Emilia Romagna (fig. 26), ma il dipinto non trova menzione

¹²⁶ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 17 febbraio 1627. Vedi *Doc.* VII, 6. Il duca chiedeva a Rinaldo di visionare anche «un'Arianna del Caraccio» posseduta da Cesare Rinaldi e, rimettendosi al suo giudizio, di comprarlo.

¹²⁷ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 22 febbraio 1627. Vedi *Doc.* VII, 7.

¹²⁸ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*, 10 maggio 1627. Vedi *Doc.* VII, 8. Nella lettera Rinaldo segnalava la disponibilità di «un quadro con quattro figure d'istoria cavata da Ovidio, cioè la contesa di Apollo e Pane alla presenza del dio de Monti et del Re Mida». Cesare, il 18 dello stesso mese, chiedeva al suo agente di sottoporre l'opera al giudizio di Giovanni Battista Spaccini e Bernardino Curti inviati a Bologna per procurarsi «certi disegni di quadri da Chiesa fatti da Lorenzo Garbieri». Vedi *Doc.* VII, 9 e 10.

¹²⁹ MALVASIA 1871, t. II, p. 24.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 33. Qui Malvasia offre anche un ritratto di Bartolomeo Belcollare, descritto come «uomo destro molto, e avvenente, che con la sua accortezza si guadagnò molto l'affetto del padrone». Cfr. PEPPER 1988, p. 334 e PIRONDINI 1992, p. 12. Che Belcollare possedesse una replica dall'originale, entrato nella galleria estense, è confermato da Malvasia una terza volta: «[Guido] fece un Amore che dorme per Modona, Belcolare se ne fece fare un altro rimasto ad un suo fratello che serviva il Signor Cioro Marescotti che lo lasciò poi al suddetto Signor Cioro». MARZOCCHI 1983, p. 207.

negli inventari estensi, come già Pepper evidenziava: tutto, insomma, lascia presumere che il duca non lo acquistasse¹³¹.

L'apparentemente ingiustificata insistenza di Malvasia sulla proprietà ducale dell'*Amore dormiente* e la latitanza di documenti che ne chiariscano il percorso collezionistico si aggrovigliano a una copia recentemente passata sul mercato antiquario e attribuita a Jean Boulanger da Massimo Pironcini (fig. 27)¹³². La compatibilità stilistica della piccola tela con la pittura nota dell'artista è dichiarata dai tocchi veloci della capigliatura, dalla scioltezza rubensiana delle ombreggiature e dall'espressione accigliata del piccolo Eros. Il dipinto, da collocarsi intorno agli anni '30 del Seicento, rappresenterebbe dunque la prima opera nota dell'artista. Purtroppo nulla sappiamo sui passaggi di proprietà di questa tela e certo piacerebbe credere che Malvasia avesse visto in collezione estense proprio questa replica di Boulanger, una sorta di *morceau de réception* presso la corte ducale in vista del suo futuro ingaggio, ma allo stato attuale nessuna congettura risulta plausibile¹³³. Certo è che una copia era a Sassuolo quando, nel 1722, Nicolò Panelli stilò la descrizione del Palazzo Ducale di Sassuolo, elencando nella Camera dei Sogni, un *Amore* assonnato «copia di un originale di Guido Reno»¹³⁴.

Gli anni bolognesi

Le verifiche compiute presso l'Archivio Arcivescovile di Bologna non hanno permesso di documentare la presenza di Boulanger nella città felsinea¹³⁵. Negli *Stati delle anime* delle parrocchie bolognesi in cui la popolazione veniva censita sulla base

¹³¹ BENATI 2006, p. 42. Si veda anche la scheda dell'opera di Lucia PERUZZI in CASCIU, TOFFANELLO 2014, pp. 212-213.

¹³² Il dipinto è a olio su tela, misura cm 54,5 x 71,5. Cfr. la scheda di Massimo PIRONCINI nel catalogo asta Farsetti Prato, 9 novembre 2007.

¹³³ Sono state compiute verifiche anche presso BCArch, ms. B 459, ms. B 468, ms. B 319.

¹³⁴ PANELLI 1722, c. 17r.

¹³⁵ Si è proceduto ricercando il nome del pittore nel fondo delle *Parrocchie Soppresse*, verificando gli *Stati delle Anime* nel decennio 1628-1638 per le seguenti parrocchie: Sant'Andrea degli Ansaldo, 2/4, bb. 7-8; Sant'Antonino di Porta Nuova, 3/1, b. 4; San Biagio, 5/20, b. 5/20; Santi Cosma e Damiano, 8/8, b. 1; Santi Fabiano e Sebastiano, 13/8, b. 1; Santa Maria del Carrobbio o di Porta Ravegnana, 23/5, b. 1; Santa Maria dei Foscarini, 25/3, b. 1; San Matteo degli Accarisi, 30/8, b. 1; San Michele Arcangelo, 31/3, b. 2; San Michele dei Leprosetti, 32/5, b. 1; Santi Narborre e Felice, 34/5, b. 2; San Nicolò di San Felice, 36/7, b. 1; San Salvatore 39/1, b. 2.

del domicilio, il suo nome non compare. Al di là delle lacune archivistiche, la mancanza può giustificarsi sia perché spesso nei registri veniva appuntato il solo nome, sia perché, laddove accompagnato dal cognome, si ignora come possa essere stato italianizzato¹³⁶.

Ciò nonostante i pochi dati emersi permettono, se non altro, di convalidare ulteriormente il racconto di Malvasia. Il canonico infatti certifica che Guido Reni aveva bottega vicino all'Ospedale della Morte¹³⁷. Dagli *Stati delle Anime* della parrocchia di San Matteo degli Accarisi risulta che il pittore aveva proprio lì un atelier, registrato dal 1632¹³⁸. Purtroppo non si fa menzione degli allievi della bottega se non per una sola annotazione: nel 1635 si trovava un «fiamengo Pittore nella stanza del Signor Guido Reni», pittore con tutta probabilità da identificarsi in Michele Desubleo. Anche la scarsa documentazione sui pittori attivi a Bologna dopo la fondazione dell'Arte dei Pittori (1599), precedentemente associati ai bombasari, non agevola le indagini¹³⁹. Dagli *Statuti dell'Arte dei Pittori* datati 20 aprile del 1602 si apprende che gli aggregati all'arte erano tenuti a «pagare ogni semestre l'obediencia in mano del Sindaco della Compagnia la quale doverà assere di Bolognini vinti per volta sotto pena di pagar il doppio»¹⁴⁰, ma nessun registro dei pagamenti è attualmente reperibile. Ai pittori forestieri come il nostro era poi riservato un trattamento di favore, potendo praticare liberamente la professione per i primi tre mesi, scaduti i quali dovevano versare ogni semestre il contributo di «obediencia» alla Compagnia¹⁴¹. Di Boulanger non resta nessuna traccia nemmeno nelle carte dell'Ufficio delle Bollette, ovvero

¹³⁶ Basti pensare che nel momento in cui il pittore fu assunto presso la corte estense la tesoreria lo registrò come «Volanzé» (cfr. Cap. IV, *Doc.* I, 6). A documentare quanto arduo possa essere recuperare il nome del nostro pittore basti il caso di «Giovanni Nansé» registrato nel 1632 nella parrocchia dei Santi Cosma e Damiano come marito di «Cattarina» (AABO, *Parrocchie Soppresses, Santi Cosma e Damiano*, b. 8/8 1 (1630-38)). Il nome, decisamente francesizzante, passa a «Dananié» nel 1634 e nel 1635.

¹³⁷ Massimo Pirondini, *Guido Reni: la bottega e la scuola*, in PIRONDINI 1992, p. 11.

¹³⁸ AABO, *Parrocchie Soppresses, San Matteo degli Accarisi*, 30/8, 1 (1623-1647 con lac.). «Dall'Hospit. della morte [...] S. Guido Reni». Il nome è registrato anche nelle annate: 1633, 1634, 1635.

¹³⁹ La documentazione superstite è conservata presso ASBo, *Assunteria delle arti, Notizie sopra le arti, Pittori*. Per la storia dell'arte si vedano PEPPER 1988², pp. 69-70 e, in particolare, FEIGENBAUM 1999, pp. 353-377.

¹⁴⁰ ASBo, *Assunteria delle arti, Notizie sopra le arti, Pittori, Statuti dell'arte dei pittori*, capitolo 12.

¹⁴¹ *Ibidem*.

l'istituto incaricato di monitorare l'entrata e l'uscita degli stranieri dalla città attraverso il rilascio di apposite bollette, registrandone anche l'alloggio in città¹⁴².

Oltre a Malvasia, scarseggiano le fonti coeve che descrivano la situazione della bottega reniana, se non per componimenti in lode del maestro, tra cui il racconto di Luca Assarino dato alle stampe nel 1639 dopo aver visitato lo studio di Guido, di cui esalta la pittura¹⁴³. Il racconto è prezioso perché il trasferimento di Boulanger a Modena era avvenuto da almeno un anno ed in quel «Palagio d'incanti»¹⁴⁴ Assarino vide le stanze ingombrate da tele preparate e non finite, in gran parte le stesse che Malvasia trovò «bozzate e imperfette» alla morte del maestro¹⁴⁵. Era infatti compito degli scolari «sbozzare su' suoi disegni e tirar avanti le fatture, sgrossandole» secondo quel tirocinio formativo fondato sulla scomposizione del processo creativo che li avrebbe portati a maturare la capacità della perfetta contraffazione della maniera di Reni.

Non si sottrassero a questa omologazione al maestro nemmeno quegli allievi che seppero maggiormente emanciparsi dalla sua lezione e tra questi è senza dubbio da annoverare anche il nostro, la cui formazione nella bottega di Reni emergerà «sporadicamente nella ripresa episodica di singoli stilemi figurativi; in quanto l'artista sembra voler corrispondere in essi, piuttosto, all'aspirazione del Duca ad allinearsi ad un gusto internazionale che porta il Boulanger alla realizzazione di uno stile, in cui la scala monumentale del classicismo sensuale e profano degli affreschi farnesiani di Annibale si miniaturizza in una verve corsiva, di derivazione francese e segnatamente callottiana, risolta in un esuberante pittoricismo neo-veneto»¹⁴⁶.

La personale cifra stilistica che Boulanger aveva maturato in patria, a contatto con il padre e con i modelli di Fontainebleau, era destinata a riemergere dopo l'azzeramento nella stanza bolognese. Il contatto prolungato con le opere di Reni segnò

¹⁴² Si è verificato ASBo, *Ufficio delle bollette*, (II, 132) anni 1627-1637. Altri controlli sono stati eseguiti sul fondo *Ufficio del Registro*, bb. 317-319. L'Ufficio del Registro provvedeva alla trascrizione integrale degli atti notarili superiori alle cinquanta lire bolognesi.

¹⁴³ Luca Assarino, *Sensi d'humiltà e di stupore havuti da Luca Assarino intorno le Grandezze dell'Eminentissimo Cardinal Sacchetti e le pitture di Guido Reni e dedicati alla Sig. Geronima Assarini*, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1639.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 44.

¹⁴⁵ MALVASIA 1871, t. II, p. 41. Le tele presenti nello studio alla morte del pittore erano circa centoventi come si deduce da un inventario completato entro l'11 ottobre 1642 e pubblicato da SPIKE (1988). Recentemente Raffaella MORSELLI (2007) è tornata su questo documento e sull'eredità pittorica di Guido Reni.

¹⁴⁶ PELLICCIARI 1988, p. 136. Lo studio, per la sua ricchezza, è da ritenersi imprescindibile punto di partenza per qualsiasi indagine sulla situazione della bottega di Reni.

inevitabilmente il suo vocabolario compositivo arricchendosi delle formule del maestro, di cui «nella sua stanza volevano tutti far la scimia»¹⁴⁷. Tra le prime prove certe di Boulanger, già Pirondini evidenziava i rimandi reniani come quello della Camera della Fede Maritale del Palazzo Ducale di Sassuolo, dove l'ancella che offre ad Artemisia le ceneri da sciogliere nella bevanda è una puntuale trascrizione di «quella femina spiritosa che porge quella canestrella» nel *Trionfo di San Giobbe* (figg. 28-29a, b)¹⁴⁸. Il dipinto, ora nella chiesa di Nôtre Dame di Pargi, fu completato nel 1636 ed il ricordo doveva essere ancora molto fresco nell'immaginario figurativo di Boulanger quando pochi anni dopo iniziò la decorazione del Palazzo Ducale di Sassuolo¹⁴⁹. A confermarlo anche la notizia riportata da Pagani (1770) che tra i disegni esposti nella seconda finestra della «Seconda Camera» del Palazzo Ducale di Modena ricordava di «Monsù Gian Bolanger copiato da Guido. [un] S. Giobbe dipinto da Guido nella chiesa de Mendicanti di Bologna al lapis nero granito coppiato dal Bolanger. In foglio per l'impiedi»¹⁵⁰.

Anche nella Camera dell'Amore si può cogliere un esplicito rimando al lessico reniano: nella scena in cui *Solimano II sposa Roselane* è facile trovare la citazione della *Salomè con la testa del Battista* che Luca Assarino vide nella bottega del pittore e dunque datata entro il 1639¹⁵¹ (figg. 31-32). I richiami sono evidenti nella posa, nel drappeggio – per cui Reni fu più volte celebrato da Malvasia –, nella ricchezza dei gioielli.

Non stupisce che un artista ventenne – e presumibilmente già formato in patria – prendesse la strada per l'Italia e si mettesse a bottega per restarvi un decennio. L'apprendistato di Boulanger – conviene dirlo – era in linea con quello di Gessi e Sementi, che restarono a lungo nella stanza reniana, e il suo trasferimento si iscrive

¹⁴⁷ MALVASIA 1871, t. II, p. 54.

¹⁴⁸ Massimo PIRONDINI, *Giovanni Boulanger*, in PIRONDINI 1992, p. 46. La citazione è da MALVASIA 1871, t. II, p. 37.

¹⁴⁹ Per il *Trionfo di Giobbe* si veda la scheda in *Guido Reni* 1988, pp. 150-151. Per la Camera della Fede Maritale si rinvia al Cap. IV.

¹⁵⁰ PAGANI 1760-70, p. 16, n. 8. La notizia è ripresa anche da ORETTI 1760-80, n. 232. Si segnala anche un disegno a matita rossa conservato presso la Galleria Estense (inv. RCGE 1035r, mm. 360 x 254) che riproduce maldestramente la parte superiore del *Trionfo di Giobbe* (fig. 30).

¹⁵¹ Il dipinto (olio su tela, cm 248 x 172) è conservato all'Art Institute of Chicago. Cfr. la scheda di Cristina CASALI PEDRIELLI in *Guido Reni* 1988, pp. 168-169.

nel costante flusso di artisti francesi che giunsero in Italia nel corso del XVII secolo spinti dall'intima e irreprensibile pulsione di forgiarsi a contatto con l'arte italiana e con l'antico, ma non solo. Troyes, come altre città della provincia francese, fu gradualmente esclusa dal mercato artistico che andava sempre più accentrandosi a Parigi. La conseguente stagnazione delle periferie francesi alimentò le ambizioni professionali che incoraggiarono i pittori locali a cercare fortuna altrove. E dove se non a Roma e nella Bologna di Guido, fucine di nuove formule espressive dallo straordinario successo di pubblico?

Reni, infatti, fu prodigioso interprete del gusto dell'Europa del suo tempo, plasmando e cavalcando un canone che non mancò di lambire la Francia. È noto il tentativo della regina madre Maria de' Medici di ingaggiare nel 1629 il pittore bolognese per la decorazione del Palais de Luxembourg¹⁵². L'operazione non andò in porto ma offre la misura della popolarità di cui Reni beneficiò oltralpe. La sua fama si mantenne viva anche grazie a un vero e proprio renismo di importazione destinato a segnare profondamente l'immaginario visivo dei pittori francesi¹⁵³. Se Pierre Mignard, una volta rientrato in patria per ricoprire il titolo di *Premier peintre du roi*, innestò sulla tradizione pittorica la nuova visione maturata nel ventennio speso a Roma dove rivaleggiò con la tenera religiosità di Reni, prima di lui, l'acerrimo avversario Charles Le Brun non poté sottrarsi alla potente monumentalità delle *Fatiche di Ercole* che dal 1682 orneranno la sala del trono nel Salone d'Apollon della reggia di Versailles¹⁵⁴ (figg. 33-36). Commissionate al pittore bolognese dal duca di Mantova Francesco Gonzaga, furono acquisite da Luigi XIV nel 1662. Appena quattro anni dopo, nel 1666, Girolamo Graziani celebrava il Re Sole come l'*Ercole Gallico*¹⁵⁵ e il loro allestimento *versailles* ribadisce una precisa intenzione propagandistica, d'altra parte non differente da quella con cui erano state commissionate: il Re Sole era identificato sia con Apollo che con

¹⁵² Maria de' Medici scriveva da Parigi al cardinale Bernardino Spada il 28 maggio del 1629: «aiant une galerie à faire peindre en mon palais et désirant y employer un habile homme J'ai faict choisir d'un peintre nommé Guido Raine». Per la trascrizione integrale, per riferimenti bibliografici e per alcune novità archivistiche sulla vicenda si veda CRINÒ 1963.

¹⁵³ Cfr. Jean-Pierre CUZIN, *Guido Reni – Un'anima francese?*, in *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 732-734. L'autore ricapitola anche i legami che si espongono più avanti tra la pittura di Guido e le scelte iconografiche adottate a Versailles. Per le quattro tele di Guido Reni (*Nesso e Deianira*, *Ercole e l'Idra*, *Ercole e Achilleo*, *Ercole sul rogo*) si veda LOIRE 1996, pp. 308-323.

¹⁵⁴ CONSTANS 1976, pp. 162-163.

¹⁵⁵ Si veda: GRAZIANI 1666. Il tema verrà approfondito nel capitolo dedicato alle opere di Girolamo Graziani.

Ercole, modello, quest'ultimo, dell'eroe vincitore come era stato Luigi XIV in Europa. Le tele di Guido si collocano dunque al centro delle suites di Versailles, nel cuore del simbolismo con cui il potere assoluto cercava una legittimità 'olimpica'.

Il ricorso alla pittura di Guido, nuova linfa per l'allegorismo monumentale tanto ricercato dalla corona di Francia, non fu un caso isolato se si pensa che quando Jean-Baptiste Tuby scolpì il *Carro di Apollo* per la fontana del giardino di Versailles ricalcò quello dell'*Aurora* affrescata da Guido nel Casino Rospigliosi (figg. 37-38).

L'efficacia di quel linguaggio non era sfuggita Francesco I d'Este che non esitò nell'assoldare un artista forgiato nell'atelier di Reni. Boulanger, infatti, sarebbe sì arrivato a coniare un nuovo linguaggio cortese ed estense¹⁵⁶, ma questo poco importava nel momento del suo ingaggio: Modena voleva un reniano, che, come tale, parlasse quella lingua, stimata dai regnanti d'Europa.

Padroneggiare quel vocabolario espressivo significava assicurarsi una professione perché «fu tanta e tale insomma la fama e 'l grido ch'egli [Guido] ebbe, che parve, che a suoi tempi non fosse stimato buon pittore chi d'essere stato suo scolare non si fosse potuto pregiare; facendogli gran fortuna il solo nome di tanto maestro»¹⁵⁷. L'appartenenza a quella scuola, proprio in virtù della fama internazionale del maestro, «costituirà già a partire dal terzo decennio un *passé partout* per gli allievi della prima generazione»¹⁵⁸. Nella bottega l'apprendimento dello stile era vantaggioso tanto per Reni, che poteva così fronteggiare le incalzanti richieste di un mercato internazionale, che per gli allievi, i quali potevano così incontrare il gusto della committenza¹⁵⁹.

Il trattamento che Reni riservava agli allievi più fidati (quelli che si riunirono «in altra stanza») giustifica la latitanza di opere ascrivibili a questa fase del nostro pittore, impegnato nell'affiancare il maestro e nell'eseguire copie dei suoi dipinti. Debitori del racconto di Malvasia, si dovrebbe considerare il ruolo di Boulanger nella bottega di Reni alla stregua di quello degli scarsamente noti Lorenzo Loli (1603-1672), Pierre Laurier (doc. dal 1634-1669) e Giuliano Dinarelli (1613-1674)¹⁶⁰.

¹⁵⁶ BENATI, PERUZZI 1998, p. 47.

¹⁵⁷ MALVASIA 1871, t. II, p. 43.

¹⁵⁸ Armanda PELLICCIARI, *Il carattere cosmopolita della scuola di Guido Reni: alcuni inediti di Sementi, Gessi e Desubleo*, in FROMMEL 2012, p. 348.

¹⁵⁹ PELLICCIARI 1988, p. 123. Sull'argomento si veda anche SPEAR 1997, pp. 225-244 oltre a MORSELLI 2010 e MORSELLI 2012.

¹⁶⁰ Per Lorenzo Loli, Pierre Laurier e Giuliano Dinarelli si rinvia a PIRONDINI 1992.

E proprio all'intricata questione delle copie dal maestro rinvia un altro passo di Malvasia, che ricordando la straordinaria fortuna della *Crocifissione* dei Cappuccini di Bologna (ora in Pinacoteca Nazionale, fig. 39), tra le repliche eseguite nella sua bottega dagli scolari ne ricordava

una di Monsù Bolanger mandato in Fiandra: due del Gessi, una delle quali è ne' Cappuccini di Modena: una del Bolognini nelle Cappuccine di Parma: una nella Confraternita delle Stimmate di Modena, mal fatta, cangiata la Madalena in un S. Francesco; e tante altre le quali non è mio fine registrar qui tutte¹⁶¹.

La genericità dell'indicazione fornita da Malvasia non permette di recuperare la *Crocifissione* eseguita dal nostro, ma l'occasione è propizia per fare chiarezza sulle copie modenesi, che il canonico sembra aver confuso. Con tutta probabilità Malvasia non le vide personalmente, ma si avvale di notizie di seconda mano, come per molte delle opere che si trovavano fuori dalla città di Bologna. Se di quella della Confraternita delle Stimmate di Modena non risultano tracce¹⁶², la prima, quella per i Cappuccini modenesi, è ancora in loco e solo in quest'ultima la Maddalena è effettivamente sostituita con un San Francesco¹⁶³. La tradizionale attribuzione a Francesco Gessi è scartata da Anna Combi Ferretti¹⁶⁴ e l'opera è datata al 1627, anno

¹⁶¹ MALVASIA 1871, t. II, p. 23. Il canonico ritorna sulla fortuna del dipinto in un altro passo ricordando che Guido aveva ritoccato «una copia del Cristo de' Cappuccini, fatta da Monsù Pietro, che andava fuori di Bologna, senza far nulla alla testa della B. V. che dicea star benissimo e non avere di bisogno, come quella del S. Giovanni, si risolvette poi di dare ad essa ancora molte pennellate». *Ibidem*, p. 50.

¹⁶² Questa copia non risulta citata né da SOLI (1974, t. III, pp. 301-311), né da PAGANI (1770, pp. 36-37).

¹⁶³ SCHENETTI (1978, p. 56) ritiene che l'inserimento del San Francesco al posto della Maddalena sia una «manomissione [...] effettuata circa l'anno 1890, quando la tela [...] fu tolta e sostituita con una statua dell'Immacolata». Devo ringraziare la dott.ssa Nunzia Lanzetta della Soprintendenza per i Beni Storico-artistici ed Etnoantropologici di Modena per aver permesso il sopralluogo nella chiesa dei Gesuiti, malgrado i disagi accorsi in seguito al terremoto e alle recenti trasformazioni del complesso.

¹⁶⁴ A. COLOMBI FERRETTI, *Francesco Gessi*, in *l'Arte degli Estensi* 1986, p. 192. L'attribuzione risale a LAZARELLI (1982, p. 49) che elencava nella chiesa dei Cappuccini di Modena: «Nell'altare Maggiore di questa chiesa vedesi un Crocefisso dipinto, copia del famoso Crocefisso delli Padri Capuccini di Bologna, mano del Gessi bolognese» [p. 49]. Pagani, nel manoscritto de *Le pitture e sculture di Modena* (1770) (ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, 15/3.) annotava: «Cappuccini. Altar grande: Gesù Cristo posto in croce con la penitente Maddalena genuflessa abbraccia alla sinistra la adorata Madre, e dal altra S. Giovanni da grammo dolor compreso volge gli occhi ... e mira il moribondo suo Maestro. L'originale di questa tavola ritrovasi nei Cappuccini di Bologna e fatto dal inarivabile gran Guido Reni, e questo coppiato dalla mano del celebre pittore Francesco Gessi Bolognese, discepolo e grande imitatore di quello».

in cui fu completata la cornice lignea¹⁶⁵. L'analisi diretta del dipinto non contribuisce a dirimere la questione dell'autografia a causa del mediocre stato conservativo. Ciò nonostante i soli dati cronologici permettono di escludere che possa trattarsi della copia eseguita da Boulanger che a quelle date – i primi mesi del 1627 – non era ancora entrato nell'«Accademia di Guido».

¹⁶⁵ Cfr. SCHENETTI 1978, p. 56. La cornice fu eseguita da un falegname di nome Facio, come lo studioso deduce da una lettera di Giovanni da Sestola spedita il 20 marzo 1627 da Rovigo (ASMo, *Regolari*, b. 112, *Giovanni da Sestola*).

CAPITOLO IV

JEAN BOULANGER AL SERVIZIO DI FRANCESCO I D'ESTE

Boulangier e Correggio

All'origine della scarsa fortuna critica di Jean Boulangier stanno senz'altro la perdita consistente delle sue opere e il decentramento del ciclo di affreschi nella dimenticata delizia estense di Sassuolo¹. A queste ragioni si deve aggiungere la nomea di copista di opere del Correggio che la storiografia artistica forgiò a partire dal Settecento. Un assunto talmente radicato che tutt'oggi induce ad attribuire a Boulangier le migliori copie da Correggio che si presentino sul mercato antiquario². Gli esordi artistici del francese al servizio di Francesco I sono infatti tradizionalmente legati alla copia del *Riposo nella fuga in Egitto*, eseguita nel marzo del 1638 per essere furtivamente scambiata, su ordine del duca, con l'originale che l'Allegri aveva dipinto tra il 1515 e il 1517 come parte centrale del trittico per la cappella della Concezione della chiesa di San Francesco a Correggio (figg. 1-2)³. Francesco I inaugurava così nel feudo di Correggio, passato agli Este da appena tre anni, la campagna di requisizioni e acquisti 'facilitati' che porterà, durante il suo ducato, ad arricchire la sua galleria di ben sette opere del maestro⁴.

¹ Massimo PIRONDINI in ID. 1992, p. 45.

² Basti ricordare la copia del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (fig. 3-4), tratto dall'originale correghesco conservato alla Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli, venduto dalla casa d'aste Finarte (asta Milano, 22 novembre 2005, lotto 18, comunicazione orale del 30 maggio 1968).

³ Lucia FORNARI SCHIANCHI, nella scheda del *Riposo durante la fuga in Egitto*, esposto in occasione della mostra *Sovrane Passioni* (BENTINI 1998¹, p. 346), lamentava ancora irrisolti i problemi della collocazione dell'opera nella chiesa di San Francesco, la sua datazione e la sua committenza. Solo i recenti studi di Alberto GHIDINI (*Il Correggio e la committenza francescana*, in *Omaggio al Correggio* 2008, pp. 97-99) e Valter PATRISSOLI (*Il "Riposo durante la fuga in Egitto con S. Francesco di Antonio Allegri: questioni storiografiche, problemi di iconografia e ipotesi interpretative, Ibidem*, pp. 122-173) hanno permesso di risolvere i tre interrogativi. Ai due saggi si rimanda per l'attenta ricostruzione della storiografia legata al *Riposo*, per una sua nuova lettura iconografica e per la bibliografia precedente. Nessuna attenzione è stata però rivolta alla copia, menzionata in rapidità e ascritta al catalogo di Jean Boulangier, tra l'altro chiamato «pittore fiammingo» (p. 95).

⁴ La galleria di Francesco I arrivò a includere: il *Riposo nella fuga in Egitto*, prelevato nel 1638 (MONDUCCI 2004, pp. 119-120); il *Medico*, acquisito dal vescovo Coccapani nel 1638 circa (MONDUCCI 2004, p. 76); l'*Adorazione dei pastori* (o *La Notte*) sottratta nel 1640 (MONDUCCI 2004, p. 164); la *Madonna di Albinea* scambiata con una copia tra il 1648 e il 1649 (CADOPPI 2008², p. 27); la *Madonna di San Pietro Martire*, ceduta dall'omonima Confraternita nel 1649 (MONDUCCI 2004, p. 197); la *Madonna di San Francesco*, entrata nella collezione ducale prima del 1663 (in quell'anno era già nella prima camera degli stucchi del Palazzo Ducale di Modena, cfr. BENTINI, CURTI 1993, p. 62); e la

Una passione, quella per le opere del Correggio, che maturò parallelamente alla consapevolezza del loro valore politico e diplomatico, come hanno confermato i ben noti pareri di Fulvio Testi, ambasciatore ducale a Madrid. In previsione del soggiorno di Francesco I alla corte spagnola, Testi consigliava al duca di non

condur cavalli da presentare al re, ma perque egli si diletta straordinariamente con la pittura e qui non hanno tavola alcuna di mano del Correggio, il maggior regalo che ella potesse fare a Sua Maestà sarebbe il portarle o la notte di Pratonieri, che è in Reggio, o l'anima di San Pietro Martire di Modena⁵.

Era il febbraio del 1638, un paio di mesi prima che il *Riposo* fosse sottratto e sostituito con la copia e, per quanto il duca avesse deliberato di «condur cavalli e non pitture»⁶, si diffonde la voce che il furto della tela fosse stato orchestrato per farne dono a Filippo IV di Spagna⁷. La copia del *Riposo*, considerata la «prima opera documentata del francese al servizio degli Estensi»⁸, si intreccia dunque con le mire collezionistiche di Francesco I e si colloca nel cuore delle ambizioni politiche che il giovane duca nutriva sulla scena internazionale. Il dipinto è oggi conservato presso il Museo Civico «Il Correggio», mentre l'originale è agli Uffizi, dove entrò nel 1649, in seguito allo scambio con il *Sacrificio d'Isacco* di Andrea del Sarto, passato poi a Dresda (fig. 5)⁹.

Madonna di San Sebastiano entro il 1657 (MONDUCCI 2004, p. 191). La ricostruzione dei sequestri del duca, per quanto superata delle più recenti indagini sulle opere di Correggio, è stata avviata da LIGHTBOWN 1963.

⁵ La lettera di Fulvio Testi al duca Francesco I, inviata da Madrid il 5 febbraio 1638, fu individuata da VENTURI (1881, p. 46), e trascritta da Giorgia MANCINI (*“Il mio viaggio sin qui è stato tutto sul pensiero delle pitture”*. Geminiano Poggi e altri agenti di Francesco I d'Este, in *Sovrane Passioni* 1998², p. 155, doc. 44) e SALORT PONS (2002, doc. b. 17).

⁶ La secca risposta del duca, che deliberava «di condurre cavalli invece di pitture», è documentata da Sonia CAVICCHIOLI, *Considerazioni sugli interessi artistici di Francesco I attraverso la corrispondenza diplomatica con Roma*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, p. 256.

⁷ Lettera di Francesco Mantovani da Roma a Francesco I del 15 maggio 1638. Reperita e trascritta da Sonia CAVICCHIOLI (2012, p. 258). Cfr. *Doc. I*, 7.

⁸ PIRONDINI 1969, p. 8.

⁹ La copia è realizzata ad olio su tela e misura cm. 116 x 100 (si veda la scheda di Gian Paolo Lusetti in GHIDINI 1995, pp. 99-100). L'originale del Correggio, sempre ad olio su tela, misura cm. 123,5 x 106,5 e per una sua analisi si rinvia alla fondamentale monografia sull'artista di EKSERDJIAN (1997, pp. 69-73). La tavola sartesca passata a Modena era entrata nella Guardaroba granducale medicea nel 1644, come chiarito da Elena FUMAGALLI, *Dipinti e pittori tra Modena e Firenze negli anni di Francesco I*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 26.

Le vicende che portarono al chiarimento del rapporto tra la tela del Correggio e la sua copia furono piuttosto intricate. L'originale, una volta passato a Firenze, fu registrato negli inventari medicei con l'attribuzione a Federico Barocci e così rimase per oltre un secolo, malgrado già Francesco Scannelli, nel *Microcosmo della pittura* (1657), vi avesse scorto la mano del Correggio¹⁰. La scelta di camuffare il dipinto sotto altro nome fu forse imposta dalla necessità di celare la provenienza non del tutto lecita e fu così che del Correggio si perse ogni traccia¹¹. Il dibattito si aprì quando Girolamo Tiraboschi, sulla scorta di inediti documenti d'archivio, rivelava nelle sue *Notizie* (1786) che il *Riposo* della chiesa di San Francesco a Correggio era la copia voluta dalla corte estense nel 1638, poi furbescamente scambiata con l'originale di cui ammetteva di non poter «in alcun modo congetturare qual fine abbia avuto»¹². La copia, che all'epoca di Tiraboschi era passata dalla chiesa alla «Cappella interna de' Religiosi medesimi»¹³, fu posta sotto i riflettori della critica e appena due anni dopo, nel 1788, il veneziano Antonio Armanno risolveva il rompicapo riconducendo al Correggio la tela degli Uffizi e a un copista quella rimasta nella chiesa di San Francesco, nel frattempo passata «nella camera del Padre Guardiano»¹⁴.

Il primo a pronunciarsi sull'identità del copista ingaggiato dalla corte estense per il furto fu l'abate Luigi Lanzi. Nella *Storia pittorica d'Italia* (1795-96), a proposito del *Riposo*, ricordava che «invaghì di questo quadretto Francesco I duca di Modena; e mandatovi il Boulanger con pretesto di farne un copia, tirò a sé l'originale, e a qué religiosi fece destramente sostituire in sua vece la copia istessa»¹⁵. A questa informazione aggiungeva che la tela del «Boulanger è nel convento» e che «vedesi che fu lavorata in fretta e sopra cattiva imprimitura; quindi non è né molto esatta né conservata a bastanza. E' nondimeno pregevolissima per la storia del Correggio e de' suoi stili; e par che provi che l'ancona era di legno, la pittura era ammovibile e fatta in tela»¹⁶.

¹⁰ «E nella Galeria del Serenissimo Gran Duca si vede pur anco un Quadro con le figure piccole, che fanno conoscere espressa la B. Vergine col Santo Bambino nelle braccia, e due Santi dalle parti». SCANNELLI 1966, p. 284.

¹¹ LUMINI 1909.

¹² TIRABOSCHI 1786, p. 44.

¹³ *Ibidem*, p. 43.

¹⁴ LUMINI 1909, p. 237.

¹⁵ LANZI 1838, vol. VIII, p. 74.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 73-74, nota 1.

L'attribuzione di Lanzi fu poi confermata da Luigi Pungileoni, che non risparmiò critiche agli «abbagli» degli studiosi che lo avevano preceduto¹⁷. Così, nel primo dei tre volumi delle sue *Memorie storiche di Antonio Allegri*, Pungileoni poteva «affermar con certezza [...] che venne tolto l'originale da Giovanni Boulanger pittore di Francesco I Duca di Modena con intelligenza segreta del superiore del Convento»¹⁸. Dopo aver ricordato che la «copia di Boulanger, la quale sebbene non custodita a dovere niente di meno basta per darne una qualche idea dell'originale», sospendeva il giudizio sull'attribuzione, non potendo farsene «garante» e lasciando «il vero a suo luogo»¹⁹. Le cautele di Pungileoni non furono ascoltate dalla storiografia successiva, che assegnò unanimemente a Boulanger la copia del *Riposo*: la paternità al francese fu ribadita da Quirino Bigi e, dopo le pervasive ricerche documentarie di Venturi, né Ricci né Pirondini l'avrebbero poi messa in dubbio²⁰.

Venturi rintracciava due lettere che documentavano l'intrigo macchinato da Francesco I per incamerare la tela dell'Allegri. Si tratta di due lettere del marchese Nicolò Molza inviate da Correggio il 16 e il 18 marzo del 1638. Nella prima, Molza riferiva al duca di aver condotto «il pittore» nella chiesa della «Villa detta di San Giorgio», ovvero la chiesa di San Giorgio in Rio Saliceto, frazione di Correggio, dove si trovava una «pittura detta del Correggio». Il dipinto rappresentava «la Beata Vergine col Putino in braccio, San Giorgio e due Putini» e, per quanto fosse comunemente riconosciuta come «bellissima» – e non dispiacesse allo stesso Molza – il pittore la giudicò una copia e per questo non se ne presero le misure²¹. I due, proseguendo la loro spedizione alla

¹⁷ GHIDINI, *op. cit.*, in *Omaggio al Correggio* 2008, p. 99.

¹⁸ PUNGILEONI 1817-21, vol. I, p. 48.

¹⁹ *Ibidem*, p. 49. PUNGILEONI (1817-21, vol. II, pp. 76-78) tornò sul *Riposo* ricordando la testimonianza di Gherardo Brunorio, prevosto della chiesa di San Quirino a Correggio, che menzionava la copia nella chiesa di San Francesco «del famoso Boulanger Fiamengo». Ribadì poi che tra le copie tratte dall'originale del Correggio ne figura «una del Boulanger fatta per ordine del serenissimo duca di Modena Francesco I dei 28 aprile 1625 che sotto il nome di Giovanni Boulanger lo ammette al servizio come pittore, assegnandogli lire 150 mensuali, che cominciarono col primo del seguente maggio. Fu discepolo di Guido Reni, e di lui abbiamo gran numero di opere sì ad olio, che a fresco, particolarmente nei palazzi di Modona, di Sassuolo e delle Pentetorri». In realtà era il 28 aprile 1638 e non 1625 quando Boulanger fu messo a bolletta, come si vedrà a breve.

²⁰«[...] il Duca si entusiasmò poi di questo quadro, ed inviò poi il Bulangeri a copiarlo. In appresso pervenne ad impadronirsi dell'originale sostituendovi la copia». BIGI 1880, p. 43. VENTURI 1917, p. 72; VENTURI 1926, p. 558; RICCI 1929, p. 136; PIRONDINI 1969, p. 8-12; Massimo PIRONDINI Giovanni Boulanger, in NEGRO, PIRONDINI 1992, p. 45. Ricci confonde la tela del *Riposo* con l'altra in San Francesco a Correggio (la *Madonna di San Francesco*, ora a Dresda), come già evidenziato da Pirondini.

²¹ ASMO, *Particolari*, 917, Molza Nicolò, 16 marzo 1638. *Doc.* I, 1.

ricerca di opere dell'Allegri, giunsero nella chiesa di San Francesco a Correggio dove si trovava il *Riposo nella fuga in Egitto*. Nella seconda lettera, datata 18 marzo, Molza riferiva di aver ottenuto l'appoggio del vicario del monastero di San Francesco che «s'è compiaciuto di dare al Pittore ogni necessaria comodità, per copiare la Madonna del Correggio nella loro Chiesa»²². Il marchese si premurò di far allestire il ponteggio e comunicava al duca che, per il tempo necessario all'esecuzione della copia, il «pittore» sarebbe stato alloggiato in casa sua. In conclusione aggiungeva che il pittore si sarebbe nuovamente recato nella chiesa di San Giorgio in Rio per una valutazione ulteriore del dipinto «che qua porta un applauso più ch'ordinario» e in cui, «fra l'altre cose, vi è una testa di cavallo giudicata bellissima».

In poco meno di un mese la copia del *Riposo* fu completata e scambiata con l'originale. Il 12 aprile Giovanni Palazzi, priore del Comune di Correggio, si recò nella chiesa di San Francesco con molti cittadini e constatò che «il quadro [...] di mano del celeberrimo Antonio da Correggio era stato levato ed in suo luogo era stata posta una copia dell'istesso quadro»²³. Le accuse, come si legge dalla delibera del consiglio cittadino, cascarono su un «pittore» che si era presentato alcuni giorni addietro con «lettere di Sua Altezza Serenissima dirette al sinor Cavaliere Molzi, che avea fatto tal copia», senza escludere la complicità «di qualche padre di detto convento»²⁴.

Si decretò così la convocazione del consiglio generale per domandare ad Annibale Molza, governatore di Correggio, di mediare con la corte ducale affinché fossero catturati i delinquenti e ritrovato il dipinto. Il governatore non perse tempo e, lo stesso giorno, presa carta e penna, scrisse a Francesco I, ma con tutt'altro proposito. Nella lettera, infatti, riferiva al duca che, per quanto avesse cercato di impedirlo, i correggesi si erano riuniti in consiglio «per il negotio del quadro», deliberando di inviare alcuni uomini per informare dell'accaduto il vescovo di Reggio e, ingenuamente, proprio il duca²⁵. Il governatore aggiungeva di non comprendere le ragioni di tanto scalpore dato che l'altare non era della Comunità, ma di un privato che lo aveva lasciato in eredità ai Padri di San Francesco, e perché nessuno aveva protestato quando, nel 1613, Don

²² ASMo, *Particolari*, 917, Molza Nicolò, 18 marzo 1638. *Doc. I*, 2.

²³ Biblioteca Comunale di Correggio, *Archivio Memorie Patrie*, b. 113. *Doc. I*, 3.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ASMo, *Archivio per materie, Cose d'arte*, 18/2, n. 38, 12 aprile 1638. *Doc. I*, 4.

Siro, ultimo principe di Correggio, aveva levato dallo stesso altare i due dipinti ai lati del *Riposo* raffiguranti un *San Giovanni* e un *San Bartolomeo*. Complice del furto era da tutti ritenuto un frate del convento, «Padre Montecchio», che per la sua incolumità si trovava proprio in casa di Annibale Molza e chiedeva un rapido trasferimento. Il frate in questione era Ludovico da Montecchio, vicario del convento che aveva provveduto a dare ogni comodità per la realizzazione della copia. Lo si apprende da una lettera carica di sdegno che Nicolò Carisis, vicario di Correggio, inviava il 14 aprile a Paolo Coccapani, vescovo di Reggio. L'intrigo sembrava ormai smascherato poiché il frate era accusato di aver approfittato dell'assenza del guardiano per sostituire la tela con «una copia che pochi giorni avanti un francese venuto da Modena d'ordine, come dicono, di Sua Altezza Serenissima haveva fatto»²⁶.

Che il copista fosse proprio Boulanger permetteva di giustificare l'altrimenti immotivata comparsa del pittore alla corte estense, presenza certificata dal mandato del 28 aprile 1638 con cui Francesco I ordinava ai fattori generali di metterlo a bolletta con una provvigione di 150 lire modenesi a partire dal mese di maggio²⁷. Si è supposto che il duca, soddisfatto dal servizio reso nel trafugamento della tela, avesse deciso di assumerlo in permanenza. Se Boulanger fosse realmente stato il copista si spiegherebbe anche il pagamento di 100 ducati d'argento sborsati il 30 dicembre del 1638 dalla Tesoreria ducale per «causa nota a Sua Altezza»²⁸. Nei documenti le indicazioni sono però troppo generiche. Le qualifiche di «pittore», nelle due lettere di Nicolò Molza, di «pittore con lettere di Sua Altezza Serenissima», nella delibera del consiglio cittadino, e di «francese venuto da Modena», nella missiva del vicario al vescovo di Reggio, non sono sufficienti per imputare a Boulanger il misfatto di San Francesco. Non era, infatti, l'unico copista disponibile – basti pensare a Matteo Loves, Giovan Battista Pesari e Ludovico Lana²⁹ –, o l'unico pittore francese in grado di

²⁶ Archivio Vescovile di Reggio Emilia, Processi (indicazione fornita da VENTURI 1926, pp. 558-59). *Doc. I*, 5.

²⁷ ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 13/1 (Jean Boulanger). *Doc. I*, 6.

²⁸ ASMo, *Camera Ducale, Mandati in volume*, r. 100 (1638) alla rubrica “cosa nota”, contrassegnato al n. 14. *Doc. I*, 8.

²⁹ Matteo Loves, allievo del Guercino, nel maggio del 1633 ricevette un compenso per due paia di copie dei ritratti del duca e della duchessa eseguiti dal maestro (BAGNI 1986, pp. 267-269). Due copie di Loves sono conservate al Musée d'art et d'histoire di Ginevra e un originale del Guercino con il *Ritratto di Francesco I* è emerso recentemente sul mercato antiquario (Cantore Galleria Antiquaria).

eeguire una buona copia dal Correggio. La questione assume un peso maggiore dal momento che l'identificazione suffragata dal Settecento ha autorizzato ed autorizza tuttora ad attribuire a Boulanger «tutto ciò che sa di «copia», del Correggio o di altri pittori, quasi che l'attività dell'artista francese fosse stata esclusivamente quella di copista e, fra l'altro, quella del solo copista esistito negli Stati estensi»³⁰.

Il «pittore francese venuto da Modena»

Dando retta alla voce del consiglio cittadino, forse un altro «pittore francese» può essere additato come il copista al soldo della corte, ovvero Nicolas Régnier (1588 ca. -1667). Pittore, collezionista, mercante d'arte e *connoisseur* al servizio delle più importanti corti d'Europa, Régnier era nativo di Maubeuge, al confine tra la Francia e le Fiandre, e negli atti ufficiali era qualificato indifferentemente sia come «francese» che come «fiammingo»³¹. Nel 1637, un anno prima del furto del *Riposo*, Régnier era salito alla ribalta del mercato artistico internazionale con la vendita di diciotto pitture della sua collezione al marchese James Hamilton, favorito di Carlo I. Régnier non propose solamente dipinti dei grandi maestri veneziani, antichi e moderni, ma anche pezzi rari provenienti dai più importanti centri artistici italiani con cui aveva mantenuto stretti legami, in particolare le piazze artistiche di Bologna e Roma. La straordinarietà delle pitture proposte, la serietà delle sue attribuzioni e le sue indubbie doti di sensale lo resero presto conteso dai maggiori collezionisti europei come procuratore di dipinti sulla piazza lagunare³². Tra questi figurarono il cardinale Mazzarino, che lo ingaggiò probabilmente a partire dal 1644 (da quando cioè Régnier poté fregiarsi del titolo di «peintre en Italie» di Luigi XIV) e Francesco I d'Este che per suo tramite, sempre tra

Cfr. CAVICCHIOLI 2015, p. 77, nota 9. Giovan Battista Pesari, il 23 novembre del 1634, veniva pagato dalla Guardaroba ducale per «haver copiato doi quadri della Serenissima Altezza» (il mandato è stato rinvenuto da BARACCHI 1998, p. 128; per notizie sull'artista si veda MAZZA 2000¹). Una settimana più tardi, il primo dicembre 1634, Ludovico Lana riceveva 350 lire per «haver copiato dui ritratti, uno del Serenissimo Signor Duca, et uno della Serenissima» (per cui si veda: BENATI, PERUZZI 2003, p. 148).

³⁰ PIRONDINI 1969, pp. 85-86.

³¹ Indicativi sono gli atti del processo intentato dal pittore genovese Giovanni Battista Greppi contro Pietro Bezzi, fratello della futura sposa di Régnier, datati a Roma tra il 10 e il 16 giugno 1621: Régnier è infatti qualificato come «pittore francese» e come «Signore Nicolò francese o fiammengho». Si veda LEMOINE 2007², pp. 370-371.

³² LEMOINE 2007¹, p. 301; LEMOINE 2007², pp. 173-176 e 345-347.

il 1644 e il 1645, riuscì a scalzare l'accanita concorrenza aggiudicandosi le ben note tele di Paolo Veronese della collezione Cuccina, ora a Dresda³³. Per di più, nel 1650, durante il suo soggiorno veneziano, Francesco I visitò personalmente l'atelier dell'artista e acquistò due formidabili tele³⁴. Régnier, incarnando ambizioni collezionistiche comuni al duca e alla Corona di Francia, era anche legato a Jean Boulanger da un sottile *fil rouge*. Trasferitosi a Venezia nel 1626 dopo un soggiorno romano, Régnier fu raggiunto nel 1652 dal fratellastro Michel Desoubleay (alias Michele Desubleo), i cui contatti con la corte estense sono attestati dalla pala con *San Francesco in estasi*, inviata a Modena nel 1654 per la cappella del Palazzo Ducale di Sassuolo, e dal *Sogno di Giuseppe* per la chiesa del Paradisino (figg. 6, 7)³⁵. Desubleo, prima di raggiungere Régnier, aveva risieduto stabilmente a Bologna, dove aveva condiviso con Boulanger l'apprendistato nella bottega reniana³⁶. A differenza del pittore di Troyes, Régnier aveva però ottime credenziali per accompagnarsi con Nicolò Molza nella campagna di Correggio. Fin dagli anni '40, Régnier figurava tra i *periti ufficiali* designati dalla Serenissima per l'expertise di dipinti e al suo occhio furono affidate le stime delle collezioni tra le più insigni dell'epoca³⁷. In virtù delle sue riconosciute qualità di perito, si crede plausibile che il duca potesse ricorrere al suo giudizio per stabilire la genuinità delle opere di Correggio. A farne l'uomo giusto al posto giusto è anche la nomea di incallito falsario. Lo ricorda la celebre lettera di Marco Boschini indirizzata a Leopoldo de Medici in cui Pietro della Vecchia, genero di Régnier, rivelava di essere stato l'autore del presunto *Autoritratto* di Giorgione (oggi sconosciuto), un *pastiche* fatto «ad istanza del già signore Nicolò Renieri già

³³ Si tratta dei quattro teleri, oggi a Dresda, con l'*Adorazione dei Magi*, l'*Andata al Calvario*, le *Nozze di Cana* e la *Presentazione della famiglia Cuccina alla Vergine*. Cfr. Linda BOREAN, *Francesco I e il mercato veneziano*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 13-24 (con bibliografia precedente).

³⁴ *Ibidem*, pp. 182-185. Le due tele di proprietà Régnier acquistate da Francesco I sono *Il Buon Samaritano* di Paolo Veronese e il *San Gerolamo* di Rubens, ora entrambe a Dresda.

³⁵ Per Desubleo si vedano: Lucia PERUZZI, *Michele Desubleo (Michel Desoubleay)*, in *L'arte degli Estensi* 1986, pp. 193-197; e Alberto COTTINO, *Michele Desubleo*, in NEGRO, PIRONDINI 1992, pp. 207-233.

³⁶ COTTINO 2001, pp. 26-27.

³⁷ LEMOINE 2007², pp. 190-193 e 368. Tra le collezioni veneziane stimate da Régnier si ricorda quella di Vincenzo Grimani Calergi, di Bartolo Dafin, dei fratelli Widmann e di Giacomo Correr. Anche il cardinale Leopoldo de Medici ricorse all'abilità attribuzionistica di Régnier per la stima della sua collezione di disegni. Lo attesta la corrispondenza del suo agente a Venezia, Paolo del Sera, che nel 1663 definiva Régnier il più qualificato nella scienza dell'expertise.

anni trenta due»³⁸. Il dipinto risalente al 1643 non fu un caso isolato: ad esso si aggiunge un secondo *Autoritratto*, quello creduto di Tiziano, ora alla National Gallery di Washington, e smascherato come opera di Pietro della Vecchia (fig. 8)³⁹.

Episodi che gettano aloni e sospetti sulla liceità dei traffici di Régnier che sembra anche responsabile di «un commerce de copies, réalisées notamment d'après des originaux de sa propre collection»⁴⁰. Ad accusarlo sarebbe l'inventario della collezione di Giovan Pietro Tirabosco redatto dallo stesso Régnier, dove compaiono sei copie di dipinti provenienti dal suo cabinet⁴¹. Significativamente, tra le copie del Tirabosco figurava anche un *Cristo in gloria*, tratto dall'originale che Correggio eseguì come cimasa del *Trittico di Santa Maria della Misericordia* (fig. 9)⁴². Dal 1635 il dipinto era custodito nel torrione del conte Camillo II Gonzaga, signore di Novellara, per volere del suo proprietario, il principe di Correggio don Siro, che prima di abbandonare il suo feudo all'invasione delle truppe spagnole si premurò di mettere al sicuro la propria collezione. Nel 1644 fu poi acquistato dal conte Francesco Bonsi, residente di Francia presso la corte di Mantova, per passare nelle mani di Régnier tra il 1648 e il 1663⁴³. Ma il franco-fiammingo doveva essere a conoscenza dell'esistenza del dipinto da almeno una decina d'anni. Infatti il 15 maggio del 1638 il conte Francesco Bulgarini, segretario del duca di Mantova, scriveva al conte di Novellara affinché si mostrassero al pittore fiammingo, impegnato come ritrattista presso i Gonzaga, «certi quadri del Signor Principe di Correggio, che si suppongono di qualche vaglia»⁴⁴. Il fatto che Régnier, perito stimato, falsario e collezionista (anche di opere dell'Allegri), fosse ingaggiato per giudicare opere del Correggio e che questo avvenisse proprio nel 1638, a un mese e mezzo dal furto del *Riposo*, obbliga a considerare che fosse proprio

³⁸ La lettera di Marco Boschini inviata da Venezia il 7 settembre 1675 a Leopoldo de Medici è trascritta in *Ibidem*, p. 193, n. 788.

³⁹ AIKEMA 1990, p. 142-143, cat. n. 173.

⁴⁰ LEMOINE 2007², p. 194.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² FABBRICI, ADANI 2008.

⁴³ Tra le sedici opere della collezione Régnier che Carlo Ridolfi ricorda ne *Le meraviglie dell'arte* (1648) non trova menzione il *Creatore* ma un «San Girolamo [...], opera singolare di Antonio da Correggio». Il dipinto è citato per la prima volta nel 1663 ne *La Venezia città nobilissima e singolare* di Francesco Sansovino che ricorda come Régnier «di mano del Correggio ha un Salvatore, posto a sedere sull'Iride» insieme a «una Erodiade che tiene in bacile la testa di san Giovanni Battista» (citazioni tratte da NICOLINI 2011, p. 78, cui si rinvia per una puntuale ricostruzione delle vicende del *Trittico*). Per il *Ritratto della famiglia di Francesco I* si veda: *Introduzione*, fig. 5.

⁴⁴ Per la lettera del conte Francesco Bulgarini al conte Alessandro Gonzaga in data 15 maggio 1638 si veda *Doc. I*, 9.

lui a fianco di Nicolò Molza nel valutare e organizzare il furto dalla chiesa di San Francesco. All'ipotesi tradizionale, che ha sempre additato Boulanger ed è all'origine della sua ingiustificata nomea di copista, si deve preferire la possibilità che fosse stato il più qualificato Régnier a soddisfare la neonata passione ducale per le opere del Correggio. Una via ancor più percorribile se si ricorda che Régnier soggiornò alla corte estense dal 16 settembre al 31 dicembre del 1638, quando ricevette 550 lire «per causa nota a Sua Altezza», impegnato in alcuni ritratti estensi, tra cui il già citato *Ritratto della famiglia di Francesco I*⁴⁵.

Una copia dimenticata: la Madonna con Bambino di San Giorgio in Rio

Il «pittore» che accompagnò Nicolò Molza nel 1638, come si è visto, passò anche dalla chiesa di San Giorgio in Rio e giudicò come copia la «pittura detta del Correggio» rappresentante «la Beata Vergine col Putino in braccio, San Giorgio e due Putini»⁴⁶. Probabilmente su pressione dello stesso Molza, che lodava il dipinto come opera dell'Allegri, il pittore compì un secondo sopralluogo il 21 marzo. Per Venturi il giudizio negativo sull'opera era stato pronunciato da Jean Boulanger⁴⁷. Come per il *Riposo di San Francesco*, anche la *Madonna di San Giorgio in Rio* (fig. 10) passò alla collezione estense sostituita da una copia, prima di giungere a Dresda cent'anni dopo⁴⁸. L'originale fu registrato come opera del Correggio nell'inventario della collezione ducale del 1663 ed è attualmente attribuito a Girolamo Mazzola Bedoli (fig. 11), mentre la copia è oggi collocata nella parete absidale della chiesa di San Giorgio in

⁴⁵ ASMo, *Camera Ducale, Mandati in volume*, r. 100 (1638) alla rubrica «Cosa nota». Cfr. *Doc. I*, 10. LEMOINE (2007², pp. 113 e 182) ritiene che il mandato di pagamento possa legarsi non tanto all'esecuzione di opere d'arte, quanto al loro acquisto sul mercato. Mancando i registri dei mandati di pagamento del 1639 e del 1640 non ci è dato sapere se Régnier fosse ancora a Modena all'inizio del 1639. E' certo che nel marzo di quell'anno doveva già essere tornato alla corte dei Gonzaga: il 17 marzo veniva ricompensato con una collana e il 17 aprile riceveva un pagamento per l'esecuzione dei ritratti del duca e della duchessa. Si veda: LEMOINE 2007², p. 376.

⁴⁶ Lettera di Nicolò Molza a Francesco I (16 marzo 1638). *Doc. I*, 1.

⁴⁷ VENTURI 1882, p. 229.

⁴⁸ Il dipinto (cm 156 x 133) è conservato nei depositi della Gemäldegalerie – Alte Meister di Dresda (inv. n. 165 A). Si veda la sintetica scheda dedicata all'opera in WINKLER 1989, p. 170. Nell'inventario del 1663 è descritto come «Un quadro sopra altra porta dipinto in tela dal Correggio. Rappresenta la Vergine, il Bambino, S. Giorgio, S. Giovanni Battista et un cavallo con altra figuretta. Con cornice dorata» (BENTINI, CURTI, 1993, p. 61). Per le vicende attribuzionistiche dell'opera e la bibliografia di riferimento si rinvia alla scheda di Cristina CASALI, in BENTINI 1998¹, pp. 348-349.

Rio, dietro l'altare maggiore⁴⁹. Non è agevole ricostruire le vicende critiche dei due dipinti, poiché la matassa è stata ingarbugliata anche dalla presenza di un secondo dipinto del Correggio che ha, tra i protagonisti, un San Giorgio, ovvero la celebre *Madonna di San Giorgio* (fig. 12) eseguita per la confraternita modenese di San Pietro Martire e anch'essa tra i tesori drammaticamente passati a Dresda⁵⁰. Girolamo Tiraboschi, ad esempio, cadde nell'equivoco, confondendo la tela di San Giorgio in Rio con quella della confraternita modenese⁵¹.

A far chiarezza intervenne Pungileoni (1817) che rintracciò notizie sulla copia in due inventari «di quella chiesa», il primo del 1719 e il secondo del 1734, dove era descritta come «un quadro all'altar maggiore con l'effigie della Beata Vergine di s. Giorgio e di s. Gio. Battista con sua ancona antica che conservava il famoso quadro di s. Giorgio avuto da S. A. serenissima parte dorata e parte con vernice verde».⁵² Ritenendola tratta da un originale correghesco, la giudicava «opera d'una mano, che nel copiarla non ha tocca certamente la somma grazia. E' però fatta che ben ne mostra qual doveva essere nell'originale la squisitezza dell'arte»⁵³. Pungileoni ammetteva di non sapere dove fosse l'originale, «ond'è a far voti affinché venga ad iscoprirsi in qualche galleria». Non ignorava però la testimonianza di Gherardo Brunorio che un secolo prima ricordava come nella chiesa si trovasse una copia «essendo stato trasportato l'originale a Modena nella Galleria»⁵⁴. Anche Pietro Martini, nel 1865, ne ignorava l'ubicazione ed era piuttosto scettico sul suo ritrovamento. Negli stessi anni Quirino Bigi riteneva fondata l'ipotesi che il *San Giorgio di Rio* non fosse un'opera dell'Allegri e riportava la testimonianza di Michele Antonioli che la credeva dipinta da Lusenti. Con il XX secolo si avviò un intenso dibattito critico sull'attribuzione dell'originale, lasciando ai margini la copia. Solamente Hans Posse (1929) aggiungeva un tassello alla storia del dipinto, affermando che l'opera era stata portata a Modena nel 1646, non specificando però quali fonti suffragassero la sua asserzione⁵⁵. Il cartellino che accompagna la copia

⁴⁹ La copia eseguita ad olio su tela misura cm 155 x 128 ed è leggermente più piccola dell'originale.

⁵⁰ Per l'opera si veda: EKSERDJIAN 1997, pp. 177-192.

⁵¹ TIRABOSCHI 1786, p. 64.

⁵² PUNGILEONI, 1817, vol. II, p. 239.

⁵³ IDEM, vol. I, pp. 225-226.

⁵⁴ IDEM, vol. II, p. 239. Per notizie su Gherardo Brunorio (1671-1745), prevosto di San Quirino a Correggio, si veda TIRABOSCHI 1781-86, vol. I, 1781, p. 347.

⁵⁵ POSSE 1929-30, vol. I, p. 82.

nella chiesa di San Giorgio, del tutto dimenticata dalla letteratura artistica, avanza una prudente attribuzione a Jean Boulanger, forse sulla base della ricostruzione offerta da Venturi che gli assegnò anche quella del *Riposo*. Al di là dei dubbi già espressi sul teorema di Boulanger copista, un profondo scarto stilistico separa le due copie e obbliga a ritenere che non possa trattarsi della stessa mano. La fedeltà della prima alla lezione dell'Allegri viene meno nella tela di San Giorgio, dove la libera reinterpretazione delle fisionomie della Vergine e del Bambino altera l'eleganza manierata dell'originale.

Una Notte, nottetempo

Come il *Riposo*, anche l'*Adorazione dei pastori* (o *La Notte*, fig. 13) a Reggio Emilia fu sottratta di notte dalla cappella Pratonieri della basilica di San Prospero su decisione di Francesco I che riuscì dove Alfonso II aveva fallito⁵⁶. La tela confluì dunque nella collezione estense, prima di giungere a Dresda. Che fosse il fiore all'occhiello della quadreria appare chiaro dalle parole del forlivese Francesco Scannelli che, nel *Microcosmo della pittura*, celebra il dipinto come il più rappresentativo dell'arte del Correggio per la «più esatta rappresentazione della divina historia, come delle più affettuose, e proprie espressioni, massime di lumi differenti, e come deificati con unione di colori, che dichiarano l'operatione assolutamente impareggiabile, che serve a nostri tempi per ultimo termine alle meraviglie della pittura»⁵⁷. Una tela che il duca aveva gelosamente protetto anche dalle mai nascoste brame correggesche di Filippo IV che nel 1652, attraverso Diego Velàzquez, faceva sapere a Francesco Ottonelli, ambasciatore estense a Madrid, che «riceveria grandissimo gusto [se] gli mandasse qualche bel pezzo di quadro del Correggio» e che la *Notte* sarebbe stata un ottimo dono

⁵⁶ Alfonso II d'Este aveva tentato di appropriarsi della tela nel 1587. Lo si deduce da una lettera che Fulvio Rangone, governatore di Reggio, inviò al duca il 27 dicembre di quell'anno, informandolo sulle difficoltà nel levare l'opera per l'opposizione sia dei proprietari che del clero della chiesa. Per il documento, trascritto integralmente in MONDUCCI 2004, p. 162, si veda: MAZZA 2005, p. 73 con bibliografia precedente.

⁵⁷ SCANNELLI 1966, p. 370. Un secolo dopo i capolavori del Correggio incantarono anche Charles de Brosses che passò da Modena nel 1740 e ne lasciò una testimonianza nelle sue *Lettres familières d'Italie*, per cui si veda CAVICCHIOLI 2015, p. 7.

per il primo ministro di Spagna Don Luigi d'Haro. L'ambasciatore sapeva già come rispondere alle richieste del pittore: «della notte non occorre parlare perché Vostra Altezza l'ha quasi come in deposito, et con certa promissione, che non sii mai per partirsi di su casa»⁵⁸.

Almeno dal 1530 la tela ornava l'altare della cappella Pratonieri della chiesa reggiana di San Prospero⁵⁹, prima che fosse rubata nella notte del primo maggio 1640. L'originale fu sostituito con una copia (fig. 14) che fu ricevuta da Giulio Pratonieri, proprietario dell'altare. Questi si rifiutò di collocarla al posto dell'originale e la lasciò in deposito a un «Illustrissimo Monsignore» per ben due anni, fin quando, nel maggio del 1642, dovette arrendersi al volere del duca d'Este⁶⁰. Secondo Pirondini la copia fu fatta realizzare subito dopo il furto, (dunque tra il 1640 e il '42), a Modena, da Boulanger. A suo giudizio in questa copia, più che in quella del *Riposo*, si può ammirare «la finezza del pennello del francese, che, più che copiare fedelmente in ogni minimo particolare le opere dell'Allegri, seppe anche abilmente compenetrarsi nello spirito del grande Maestro»⁶¹. Le tinte ambrate che sullo sfondo animano il tramonto correggesco cedono la scena a una luce ormai pienamente serale, infondendo alle cromie quasi la meteorologia delle pale di Ludovico. Malgrado questa distanza, la copia resta di pregevole fattura e riconducibile alla mano di un artista senz'altro capace.

Già prima del furto circolavano sul mercato alcune copie de *La Notte*. Nella stessa basilica di San Prospero se ne conserva un secondo esemplare, attribuito dalle guide ottocentesche della città al reggiano Orazio Perucci (1548 ca.-1624) e identificato con

⁵⁸ Lettera di Francesco Ottonelli, ambasciatore a Madrid, al duca di Modena Francesco I in data 13 gennaio 1652. Per la trascrizione integrale si veda SALORT PONS 2002, pp. 462-463 e bibliografia precedente.

⁵⁹ Per l'originale correggesco si vedano: RICCOMINI 2005, pp. 112-113; EKSERDJIAN 1997, pp. 205-217.

⁶⁰ Si veda: PIRONDINI 1969, pp. 12-13. Lo studioso pubblica un'annotazione scritta il primo maggio 1640 dal curato della chiesa di San Prospero nel *Libro dei defunti* in cui si denuncia che nella notte il duca Francesco I aveva sottratto la tela del Correggio (*Doc. I*, 11). Alle stesse pagine, alle note 37-38, Pirondini riporta due lettere inviate da Sigismondo Borghi, luogotenente di Reggio Emilia, in data 30 aprile e 15 maggio 1642 (conservate presso ASMò, *Archivio per materie, Pittori*, 13/1 (Correggio) e trascritte integralmente in MONDUCCI 2004, pp. 164-165). Dalle missive si deduce che la copia, almeno fino al 1642, non era ancora stata installata sopra l'altare della cappella. Sulle vicende si veda anche MAZZA 2008¹; MAZZA 2008².

⁶¹ PIRONDINI 1969, p. 13.

quello che nel 1641 fu donato alla chiesa dal sacerdote Francesco Perucci⁶². L'opera è di piccole dimensioni e per questo senza dubbio inadatta a sostituire l'originale sull'altare della famiglia Pratonieri. Copie de *La Notte* si trovavano anche a Roma già all'inizio del Seicento, come emerge dagli inventari delle principali collezioni⁶³. Nella quadreria di Pietro da Cortona, tra cinque copie da Correggio, era incluso anche un «Presepio grande» (cioè la *Notte*), come attesta l'inventario postumo dei suoi beni risalente al 1669⁶⁴, mentre un'altra «Natività di Cristo, e' pastori» nel 1686 è registrata nella collezione di Maffeo Barberini⁶⁵. Una copia era già in possesso degli Este, come certifica il *Libro dell'Eredità dell'Ill.mo S.r Cardinal d'Este*, ovvero l'elenco redatto nel 1624 dei beni provenienti della residenza romana del cardinal Alessandro e lasciati in eredità alla nipote Giulia d'Este. Tra la «mobiglia» di Palazzo de Cupis era inclusa anche una «Natività di N. S.re in tavola senza cornice coppia del Correggio»⁶⁶.

Un interesse, quello per le repliche de *La Notte*, che gli Este manifestarono fin dall'inizio del secolo. E' documentata, infatti, una copia eseguita dal ferrarese Francesco Naselli (notizie dal 1590-post 1635), pittore dal catalogo ancora fumoso e celebrato dalla storiografia proprio per la sua attività di copista⁶⁷. Noto soprattutto per aver replicato opere dei contemporanei Guercino, Reni e dei Carracci, nel 1604 il ferrarese realizzò una copia della *Notte* dopo aver ricevuto l'autorizzazione del capitolo della basilica di San Prospero, per istanza di «Madama Margherita, già duchessa di Ferrara»⁶⁸. Quella non fu l'unica copia da Correggio, né l'ultimo contatto che l'artista ebbe con la casa d'Este. Il 15 novembre 1622 Giovanni Villanuova da Modena scriveva a Enzo Bentivoglio riferendo che Naselli, inviato a copiare il quadro di San Pietro Martire, «ha avuto licentia, sì che potrà a voglia sua darne principio, cosa che piacerà e parerà». Secondo Barbara Ghelfi il dipinto di San Pietro, oggetto della

⁶² Cfr. MAZZA 2005, p. 76 con bibliografia precedente. La tela è conservata nella sagrestia della basilica di San Prospero e la sua collocazione ne impedisce un esame ravvicinato.

⁶³ Per la fortuna dell'opera del Correggio in ambiente romano si veda: SPAGNOLO 2005, pp. 184-193.

⁶⁴ Si veda: SPARTI 1997, p. 146.

⁶⁵ Si veda: ARONBERG LAVIN 1975, p. 396.

⁶⁶ Il documento è trascritto da Claudia Cremonini, *Le raccolte d'arte del cardinale Alessandro d'Este. Vicende collezionistiche tra Modena e Roma*, in BENTINI 1998², pp. 117-118, n. VI. Si rinvia al contributo anche per l'attenta ricostruzione del gusto collezionistico del cardinale Alessandro.

⁶⁷ Il primo profilo di Francesco Naselli fu delineato da RICCOMINI 1969, pp. 28-31 e di recente puntualizzato da GHELFI 2011, pp. 217-221. Si veda anche: MONTANARI 1998, pp. 111-112.

⁶⁸ MONDUCCI 2004, pp. 162-164. Committente della copia fu Margherita Gonzaga, terza moglie di Alfonso II.

copia, era la *Madonna con Bambino e i santi Geminiano, Giovanni Battista, Giorgio e Pietro martire* (fig. 12) del Correggio e da una lettera che il pittore indirizzò poco dopo al duca Cesare, la studiosa deduce che la replica fosse destinata alle collezioni estensi⁶⁹.

Per quanto coinvolto nelle copie estensi delle opere dell'Allegri, è da escludersi che Naselli sia l'esecutore della tela di San Prospero. Dalle sue poche copie superstiti, delle tante documentate dalle fonti, appare con evidenza il forte scarto dagli originali, peculiarità che rende addirittura ingiustificata la sua nomea di copista. Nel *Davide ed Abigail*, tratto da un originale del Guercino recentemente battuto all'asta⁷⁰, Naselli prende licenze a partire dal disegno. Già il suo primo biografo Girolamo Baruffaldi si trovò in difficoltà nel giustificare la scarsa perizia mostrata in due copie delle pitture che Ludovico Carracci e Guido Reni eseguirono per il chiostro di San Michele in Bosco⁷¹. La sua è una pittura genuinamente grossolana che rivela un solco profondo dagli originali. Tutto, insomma, induce a non ritenerlo all'altezza della *Notte* di San Prospero, dove la comprensione tanto del *ductus* quanto dei virtuosismi luministici giunge a restituire gli affetti con cui con l'Allegri colorava il sacro. Aspetti che non furono certamente estranei alla sensibilità pittorica di Jean Boulanger.

Modena era comunque destinata a diventare uno snodo centrale del mercato delle copie da Correggio, un'importanza che crebbe con il progressivo incameramento (rastrellamento) degli originali. Con *La Notte* la galleria giunse a includere tre opere dell'Allegri: oltre al *Riposo* di San Francesco, il duca aveva infatti acquisito il *Ritratto di Medico* della collezione di Paolo Coccapani, vescovo di Reggio⁷². Era dunque

⁶⁹ La lettera non è più rintracciabile, ma resta una sua trascrizione presso ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 15 (Naselli Francesco). La missiva fu scritta dal pittore al duca Cesare d'Este il 29 novembre 1625 (secondo Barbara Ghelfi da leggersi 1622), da essa si deduce l'effettiva partenza di Naselli per Modena. «Quando mi partii da Ferrara per venirmene a Modena a servire S.A. Ill.ma nella (lacuna) di S. Pietro Martire fu la partita improvvisa in maniera, che non potrei significarle le (...) che m'anderano per ridurre a prefessione l'impresa, come di colori, nela (lacuna) spese che necessariamente convengano farsi per tale effetto». Da GHELFI 2011, p. 218.

⁷⁰ Il *Davide ed Abigail* è stato venduto all'asta Dorotheum di Vienna del 13 ottobre 2010 insieme al *Re David che consegna una lettera a Uriah*, sempre del Guercino (lotto 370).

⁷¹ BARUFFALDI 1986, t. II, pp. 38-39. Per il biografo, mosso dal cieco campanilismo che informa le sue *Vite*, si trattò di un accidente: ancora inesperto, il pittore arrotolò le tele non del tutto asciutte, pagando così l'inesperienza giovanile. In realtà, come ha documentato Barbara GHELFI (2011, p. 102-103), il contratto fu stipulato con l'abate di San Giorgio nel luglio del 1612, quando il pittore aveva almeno superato i vent'anni, e prevedeva che nel viaggio a Bologna traesse solamente i disegni, da riportare poi su tela una volta rientrato a Ferrara.

⁷² Il *Ritratto di Medico*, acquisito intorno al 1638, è ora a Dresda. L'attribuzione a Correggio è per lo più scartata dalla critica ed è confermata solo da MONDUCCI (2004, pp. 76-78).

normale che la corte estense divenisse la nuova sede per guadagnare delle repliche. A testimoniare una lettera di Francesco Montecuccoli, maggiordomo maggiore del duca, che da Modena scriveva a un «Serenissimo Principe» il 25 settembre del 1643 rammentando le «istanze che già gli fece il signor Viceré d'havere qualche buona copia delle cose del Correggio e qualche quadro di frutti belli, e che, se con l'occasione dell'andata di sua moglie a Napoli, Vostra Altezza volesse mandargliene, gli piacerebbe bene [...]»⁷³. A soddisfare l'alta richiesta, altri pittori dovettero misurarsi con la pittura del Correggio, come ricorda un'altra copia de *La Notte* eseguita entro il 1647 e nuovamente associata a Jean Boulanger. La tela, originariamente conservata nella chiesa di San Nicola di Bari di Bomporto, è ora depositata presso il Museo Benedettino e Diocesano d'arte sacra di Nonantola in seguito al terremoto del 2012 (fig. 15)⁷⁴. Alfonso Garuti non si sbilanciò sulla paternità, ma ritenne il dipinto «interessante e di buona qualità essendo di esecuzione seicentesca riferibile al 1647, come appariva appunto dall'iscrizione dedicatoria nel timpano dell'ancona» e giudicò la copia «assai curata e fedele»⁷⁵.

Nel 1677, un altro pittore stava lavorando a una copia della *Notte*. Lo si apprende da una lettera che Gian Giacomo Monti scriveva al pittore ducale Francesco Stringa per fargli presente che le tele commissionate a Bologna – tele grezze già «imprimate»⁷⁶ – erano ormai pronte e si apprestavano a partire alla volta di Modena⁷⁷. Alla fine della lettera, nel salutare l'amico, Monti aggiungeva una notizia, finora taciuta e preziosa per chiarire il quadro variegato delle copie da Correggio:

So che Vostra Signoria travaglia incessantemente nella Coppia della Notte et che non havrà potuto haver applicatione per altri lavori. Le desidero buona salute acciò possa bene resistere alle molte fatiche⁷⁸.

⁷³ ASMo, *Particolari*, b. 933 (Montecuccoli Francesco).

⁷⁴ La copia è a olio su tela (260 x 180 cm) ed è stata restaurata negli anni '80 del secolo scorso. Una scheda dell'opera è disponibile presso l'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali Ecclesiastici, redatta nel 2007 da Roberta Apparuti. La studiosa riconduce la copia all'«ambito modenese» e ricorda, come «altra attribuzione», il nome di Jean Boulanger.

⁷⁵ GARUTI 1999, p. 332.

⁷⁶ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 10, fasc. «Gio. Giacomo Monti». Inedito. Cfr. *Doc.* I, 12.

⁷⁷ Le tele, per concomitanza cronologica, potrebbero essere quelle su cui Stringa avrebbe illustrato i *Miracoli di San Contardo d'Este*, opere datate intorno al 1675 per ragioni stilistiche. Si vedano: ROSSI 2014 e MAZZA 1993.

⁷⁸ ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 10, fasc. «Gio. Giacomo Monti». Inedito. Cfr. *Doc.* I, 12.

In ragione dell'alta domanda, non stupisce che un pittore di corte replicasse un'opera della collezione ducale. L'informazione acquista maggior peso se si considera che quella della *Notte* non fu l'unica opera proveniente da San Prospero replicata dal pittore. Intorno al 1680, Stringa ultimò infatti anche la copia della *Madonna con Bambino e i santi Crispino, Crispiniano e Paolo eremita*, eseguita da Guido Reni nel 1621 per l'Arte dei Calzolai e ora a Dresda (figg. 16-17)⁷⁹. La tela fu incamerata per volere di Francesco II, che proseguiva così la campagna di requisizioni inaugurata dal nonno. Visto il coinvolgimento di Stringa nel riallestimento delle cappelle di San Prospero con copie dagli originali sequestrati dal duca, non sembra improbabile che sia proprio sua la *Notte* che oggi orna l'altare dei Pratonieri e a cui sappiamo si dedicò «incessantemente». Nella replica del dipinto di Reni, Stringa manifestò una chiara libertà interpretativa: lo schema compositivo di Guido è ribaltato ed eseguito in controparte e anche i personaggi sono trattati diversamente. L'opera perde l'ascendente parmigianinesco «che nel dipinto di Reni attorciglia la figura di Parmigianino» per assumere «accenti di affettuoso naturalismo guercinesco, in una luce mobile dai toni bruciati che rinvia alla poetica in scuro di Flaminio Torre»⁸⁰. Le stesse intonazioni serali sembrano ritornare nella *Notte*, dove la tavolozza raffredda il calore del crepuscolo dipinto dall'Allegri⁸¹.

Ultime copie e una Gigantomachia

Boulanger è chiamato in causa come esecutore della dibattuta *Madonna di Albinea* (fig. 20), oggi collocata sull'altare maggiore della chiesa di San Prospero ad Albinea. Creduta per molto tempo un'originale dell'Allegri, è oggi unanimemente riconosciuta

⁷⁹ MAZZA 2005, p. 104 con bibliografia precedente.

⁸⁰ *Ivi.*

⁸¹ Sempre nella basilica di San Prospero è presente una copia della *Madonna di San Matteo*, opera eseguita da Annibale Carracci per la cappella dell'Arte dei Mercanti e passata a Modena prima di giungere a Dresda (figg. 18-19). La copia è dubitativamente attribuita a Boulanger sulla base di un documento ottocentesco in cui si ricordano le vicissitudini del dipinto (per cui si veda PIRONDINI 1985, p. 263, doc. LXIV). Il grado di attendibilità della lettera è piuttosto scarso, dal momento che il sequestro dell'opera si dice avvenuto nel 1640 per ordine di «Francesco II» [*sic.*]. Per l'opera di Annibale si veda BENATI 1999¹, p. 57.

come copia dell'originale perduto⁸². Nel 1647, Francesco I manifestò l'interesse per la pala, eseguita dal Correggio tra il 1517 e il 1519 per la chiesa di San Prospero. La Comunità si mostrò disposta a cederla al duca, ma don Claudio Ghedini, arciprete della chiesa, si oppose strenuamente. Tra la fine del 1648 e i primi mesi del 1649, don Ghedini fu così allontanato dalla parrocchia per permettere la sottrazione del dipinto e la sua sostituzione con la copia che ancora oggi è collocata sull'altare maggiore⁸³. Pungileoni (1817-21) fu il primo ad attribuire il dipinto al francese: il duca, in cambio del dipinto dell'Allegri, «annullò il debito vistoso contratto con la Serenissima Camera [...] oltre d'averne ordinata copia a M. Boulanger pittore di corte»⁸⁴. Nel 1822 la paternità fu poi confermata da Gian Battista Venturi (1822), prima che nel 1915 si aprisse un intenso dibattito sull'opera⁸⁵. Nel novembre di quell'anno Adolfo Venturi compì un sopralluogo, descritto da Luigi Tirabusi sul *Giornale di Reggio*. Per il critico, la tela «era un meraviglioso lavoro, ma una copia, una magnifica copia della tela correghesca», eseguita nel Seicento non da Boulanger, ma da un pittore di scuola emiliana «dotato di anima veramente correghesca». Lo stesso Venturi sarebbe poi tornato sulle sue parole per correggere la sua tesi iniziale: la copia della chiesa di Albinea diventò così «opera del Boulanger, che copiava, d'ordine di Francesco I d'Este, i quadri del Correggio asportati dalle chiese». Malgrado alcuni prudenti giudizi e il solo parere discordante di Giuseppe Ligabue, per cui la tela era una copia cinquecentesca, l'opinione definitiva di Venturi sulla tela di Albinea trovò consensi sulla base delle presunte contraffazioni già eseguite da Boulanger⁸⁶.

⁸² CADOPPI 2008¹; CADOPPI 2008². Dell'originale si sono perse le tracce, mentre restano numerose repliche, tra cui, le note sono una alla Galleria Nazionale di Parma, una alla Pinacoteca Capitolina di Roma e due presso la chiesa di San Prospero ad Albinea, dove, oltre a quella sull'altare maggiore, una seconda versione è conservata nella sagrestia, concordemente ritenuta cinquecentesca. Cfr. PIRONDINI 1985, p. 123.

⁸³ Le dinamiche sono state ricostruite di monsignor Giovanni SACCANI (1915), cui si aggiungono le ricerche di PIRONDINI (1969, pp. 63-64) e le recenti puntualizzazioni di CADOPPI (*L'origine miracolosa e la fine ingloriosa di un quadro perduto del Correggio: la Madonna di Albinea*, in *Omaggio al Correggio* 2008, pp. 15-66).

⁸⁴ PUNGILEONI 1817-21, vol. I, p. 71.

⁸⁵ VENTURI 1822, p. 130. Per il dibattito sull'opera si rinvia a CADOPPI 2008².

⁸⁶ La prudenza di PIRONDINI (1969, pp. 63-64), per cui il quadro giunto a Modena fu «dato probabilmente a Boulanger perché ne facesse una copia», e della ROIO (1991), che la giudica «presumibilmente opere del pittore della corte estense Jean Boulanger», ha ceduto il passo a maggiore sicurezza nei recenti studi di CADOPPI (2008¹, 2008², e in *Omaggio al Correggio* 2008). A suo giudizio la copia è secentesca e «quasi certamente opera del Boulanger» (2008¹). Lo studioso, pur non volendosi sbilanciare sull'attribuzione (2008²), ritiene attendibile la testimonianza di don Certori, arciprete di Albinea dal 1707, che nel 1749 ricordava la sostituzione del quadro dell'Allegri con una copia «del

Tra le copie da Correggio ricondotte al suo pennello⁸⁷, nelle Gallerie Estensi di Modena si conserva quella della *Madonna in adorazione del Bambino* (fig. 21), che versa in un pessimo stato conservativo e già Pironcini ne supposeva un'esecuzione «verso la fine del '500, o agli inizi del '600, prima che l'originale fosse donato dal duca di Modena a quello di Mantova»⁸⁸. Più tarde appaiono invece la *Madonna di San Girolamo* dell'Estense (fig. 22) e la *Madonna di San Sebastiano* (fig. 23), ora posta sull'altare maggiore della chiesa modenese di Santa Maria della Pomposa. Se la prima, di straordinaria e pregevole fattura, è da ritenersi settecentesca⁸⁹, la seconda potrebbe spettare a un altro artista di corte.

Da Lazarelli in poi si è creduto che la pala della Pomposa, copia della *Madonna di San Sebastiano*, sia stata eseguita da Boulanger nel 1659 su commissione di Alfonso IV per sostituire l'originale⁹⁰. Il duca, seguendo il canovaccio del padre, avrebbe prelevato l'opera risarcendo la Confraternita non solo con la copia, ma anche facendo affrescare il coro della chiesa ai quadraturisti Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli. Della decorazione pittorica di Colonna e Mitelli nulla è rimasto poiché la chiesa e l'oratorio furono demoliti nel 1761 per decreto ducale e la Confraternita, dopo un lungo peregrinare, giunse a Santa Maria della Pomposa nel 1794 trasportandovi la copia del

Boulanger». Allo studioso premeva confermare la tesi espressa alla fine della *querelle* che, nel 1915, aveva contrapposto i maggiori esperti dell'arte del Correggio, ovvero che la copia fosse secentesca e non cinquecentesca. Cadoppi criticava così il parere Giuseppe LIGABUE (2008, p. 67) che, sulla base della relazione del restauro eseguito negli anni '80 dallo «Studio Zaniboni & Melloni», riferiva le risultanze delle indagini radiografiche interpretate dal dottor Fabbri del Centro Ricerche Radiografiche di Reggio Emilia per cui «il dipinto è stato eseguito nella seconda metà del sec. XVI», quindi un secolo prima del Boulanger, e le «caratteristiche radiografiche non corrispondono a quelle comparate [del Correggio]».

⁸⁷ PIRONCINI (1969, p. 74) riferisce di alcune copie dell'artista documentate nella *Descrizione delle Pitture e Sculture esistenti nelle chiese della città di Reggio di Lombardia nell'anno 1782* (BPa, Mss. Regg. C 280) in cui, tra le altre, si menziona un perduto «San Geminiano e la Beata Vergine copia dall'originale del Correggio».

⁸⁸ PIRONCINI 1969, p. 86. La tela misura: cm 64 x 71.

⁸⁹ La copia era ubicata presso l'Accademia delle Scienze e delle Lettere di Modena e ora è conservata nei depositi della Galleria Estense di Palazzo Coccapani a Modena. L'attribuzione a Boulanger proposta da RICCI (1925, n. 434) è stata confermata da ZOCCA (1933, p. 18), mentre PALLUCCHINI (1945, p. 64, cat. n. 87) avanzava qualche riserva e per PIRONCINI (1969, pp. 85-86) la paternità resta dubbia ma l'opera è da collocarsi ai primi anni del Settecento per ragioni stilistiche. Il dipinto è stato oggetto di un restauro nel 1989, condotto da Gabriella Bertacchini, per provvedere al fissaggio della pellicola pittorica che accusava alcune cadute di colore. Oltre a una generale pulitura, nell'occasione, sono state integrate le lacune precedentemente stuccate. Nella relazione di restauro della ex Soprintendenza dei Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici di Modena, figura nuovamente l'attribuzione a Jean Boulanger.

⁹⁰ LAZARELLI 1982, p. 77; TIRABOSCHI 1786, p. 64; SOLI 1974, t. II, p. 494; SOLI 1974, t. III, p. 282; PIRONCINI 1969, p. 82; RICCOMINI 2005, p. 104.

dipinto dell'Allegri⁹¹. Questa ricostruzione, confermata dagli studi successivi, sembra scricchiolare se si pensa che a quelle date Mitelli e Colonna erano già in Spagna, al servizio di Filippo IV⁹². Adolfo Venturi, pur confermando il racconto di Lazarelli, ricordava che «la pala d'altare, trasportata nella Galleria Estense, in cambio d'una copia del Boulanger e della ridipintura della volta della chiesa, fu restaurata dal pittore bolognese Flaminio Torre»⁹³. Quest'ultimo, a Modena fin dal 1647, fu assoldato ufficialmente da Alfonso IV dal 1659 per «racconciare» la tavola dell'Allegri⁹⁴ e celebrato, a partire dalle pagine della *Felsina*, per la sua abilità di copista, è stato riconosciuto come autore di due opere tratte da Correggio: una *Madonna di San Giorgio* e – proprio – una *Madonna di San Sebastiano*⁹⁵.

Un'attenta lettura delle fonti e una ricostruzione dei vivaci traffici estensi circa le copie da Correggio inducono a dubitare dell'ingaggio di Boulanger per la copia del *Riposo* e a ridimensionare la cospicua produzione di *d'après* che ne è stata dedotta. Si è spinti a credere che altre ragioni avessero spinto Francesco I ad assumerlo in permanenza presso la corte ducale, in primis, come si vedrà, per la decorazione del Palazzo Ducale di Sassuolo.

Prima ancora delle pitture sassolesi, è ipotizzabile un altro incarico sulla scorta di una singolare coincidenza cronologica, finora non rilevata. Nel 1638, anno del suo inserimento tra gli stipendiati del duca, i contatti della corte con l'entourage reniano furono consolidati da un'importante commissione: un'incisione a chiaroscuro eseguita da Bartolomeo Coriolano su disegno di Guido. Si tratta della grandiosa, se non altro per le dimensioni, *Caduta dei giganti* (fig. 24), realizzata con tre legni su quattro fogli componibili⁹⁶. L'incisione presenta una dedica a Francesco I d'Este, dedica che

⁹¹ SOLI 1974, t. III, p. 281.

⁹² FEINBLATT 1992, p. 103.

⁹³ VENTURI 1926, p. 566. Lo studioso certifica il restauro operato dal Torre sulla base delle lettere di Andrea Garimberti al Duca di Modena, inviate da Sassuolo il 2 e il 12 settembre e il 4 novembre 1659.

⁹⁴ Anna COLOMBI FERRETTI in *L'arte degli Estensi* 1986, p. 203.

⁹⁵ Per un profilo di Flaminio Torre si rinvia a Anna Maria AMBROSINI MASSARI, *Flaminio Torre*, in NEGRO, PIRONDINI 1992, pp. 390-408. Per le due copie si veda: GHIDIGLIA QUINTAVALLE, QUINTAVALLE 1960, p. 109. Si veda anche Sonia CAVICCHIOLI, schede dei dipinti di Flaminio Torre in BENTINI, CAMMAROTA, MAZZA 2008, pp. 426-432.

⁹⁶ Chiara GARZYA ROMANO, *Coriolano (Coriolani), Bartolomeo*, in *DBI*, vol. 29, 1983, pp. 90-91.

sarebbe poi variata nelle ristampe successive del 1641 e del 1647⁹⁷. Il duca e le sue leggi sono paragonate a quelle di Giove, castigatore degli empi, un encomio che avrebbe trovato anche una traduzione pittorica nel Palazzo Ducale di Modena in una serie di dipinti di Jean Boulanger. Malgrado si siano perse le loro tracce, queste pitture sono descritte nell'inventario di Sebastiano Gherardi redatto nel 1663. Nella «Prima Anticamera», in prossimità delle camere di parata, si trovavano:

Tre quadri grandi dipinti a tempera sopra tela, rappresentano la Favola de' Giganti de mano de Dosi. Altri otto quadri sopra le porte e fenestre dipinti come sopra con Giganti della suddetta favola dipinti da Giovan Bolangeri⁹⁸.

La notizia è ripresa anche in un inventario settecentesco, reso noto da Venturi:

vedesi nella Volta dipinto a fresco in uno spazio tondo Giove che fulmina i Giganti, con alcuni di loro finti cadere sotto le Rupi; e successivamente sotto ne' muri della Stanza otto pezzi di quadri dove pure sono Giganti rovesciati e morti, in diverse positure, opere bellissime di Monsieur Gio. Boulanger francese, uno de' p.i Allievi del S.r Guido Reni, e che visse poi sempre, e morì a' servigi della Ser.ma Casa d'Este, per la quale ha fatto, massime nel Palazzo di Sassuolo, cose ammirabili così in fresco come a oglio⁹⁹.

L'impiego del francese per il ciclo di tele sembrerebbe confermato da una nota di Pietro Zerbini, estensore di un inventario dei disegni della collezione estense nel 1751¹⁰⁰. Tra i fogli ricondotti a Boulanger, Zerbini ricordava anche un «disegno in carta bianca a lapis nero fatto da M. Giovanni Bonangier istoriato con caduta». Nelle raccolte di Alfonso IV era incluso anche uno studio a penna e inchiostro riferibile alla

⁹⁷ In alto a sinistra, entro uno scudo, si legge l'iscrizione: «FRANCISCO/ ATESTINO/ Sereniss. Mutinae, &c./ DUCL/ Iovem Giganteo Triumpho/ clara GUIDONIS RHENI/ manu delineatum imita(n)ti utque/ ille Titanus impios, Sic Ma-/ iestate sua aequissimisque/ legibus flagitiosos/ proterenti/ Bathol. Coriolanus/ Eques/ D.D.D.». Cfr. TAKAHATAKE 2010.

⁹⁸ BENTINI, CURTI 1993, p. 60.

⁹⁹ VENTURI 1882, p. 304. Lo studioso non offriva la segnatura d'archivio di questo inventario settecentesco, reperito in BEUMo, *Archivio Muratoriano*, f. 40, fasc. 6.

¹⁰⁰ *Inventario generale dei Disegni, Medaglie et altro come in questo*, Ms. datato 10 marzo 1751, ASMo, *Archivio Zerbini*, b. VI, trascritto in PIRONDINI 1969, pp. 91-92 – che lo ritiene da accogliere con le dovute cautele – e riedito in BENTINI, CURTI 1990, pp. 65-114. Cfr. *Descrizioni IV*.

mano di Guido per uno dei giganti riprodotti nella stampa di Coriolano (fig. 25)¹⁰¹. Che Boulanger mettesse in pittura lo stesso motivo iconografico inciso da Coriolano e la concomitanza cronologica tra l'assunzione del francese e la data della stampa a chiaroscuro (ovvero il 1638) fanno credere che gli «otto pezzi di quadri dove pure sono Giganti rovesciati e morti» siano stati tra le primissime opere realizzate dal pittore a Modena e forse all'origine della sua chiamata a corte. L'esaltazione del ducato di Francesco I, tanto a stampa che in pittura, prendeva dunque le mosse dall'invenzione reniana, di cui Boulanger fu interprete e prosecutore. La *Gigantomachia*, assunta come eloquente allegoria della virtù del governante che trionfa sul nemico¹⁰², trovò seguito in un sonetto di poco posteriore al chiaroscuro di Coriolano, datato 1639 e intitolato: *Trionfo di Giove fulminatore de' Giganti, Sonetto di I. S. al Serenissimo signor Duca Francesco d'Este, preso per simbolo della grandezza sua ec.*¹⁰³. Il parallelo con il dio castigatore dei giganti, più tardi riproposto da Giovan Francesco Romanelli sulla volta parigina della Galerie Mazarine, trovava più di un precedente letterario in casa d'Este. Alfonso II era stato ritratto da Torquato Tasso come eroe che in guerra aveva superato il valore di «Giove fulminator sopra i Giganti»¹⁰⁴. Anche Ludovico Ariosto, nell'esordio del canto III del *Furioso*, aveva fatto ricorso ai «gigantei furori», paragonando le lodi degli Estensi alla vittoria di Giove sui Giganti¹⁰⁵.

¹⁰¹ Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9001 recto. MCBURNEY, TURNER 1988, p. 233.

¹⁰² Tra le precedenti *Gigantomachie* si ricordano quelle dipinte in funzione filoimperiale a Palazzo Te a Mantova da Giulio Romano e da Perino del Vaga nel palazzo di Andrea Doria a Genova.

¹⁰³ Di questo sonetto, pubblicato a Bologna nel 1639 presso la tipografia Monti e Zenero, ne dà notizia Giampietro Zanotti nella sua edizione della *Felsina* di Carlo Cesare Malvasia. Cfr. MALVASIA 1841, t. II, p. 29.

¹⁰⁴ TASSO 1822, n. 229, p. 119. «Per il ritratto del duca Alfonso II»: «Mira il secondo Alfonso, e se tra queste/ Cose mortali appare agli occhi nostri/ Valor disceso da' superni chiostri,/ Non è chi più lo scopra, e manifeste./ Quanto aspetto real, quanto celeste/ Splendor, quanta virtù par che dimostri!/ Né Teseo, o Bacco, o 'l domator de' mostri,/ Né il gran padre di Pirro, o quel d'Oreste:/ Né chi già vinse, e soggiogò la terra/ Piace ritratto più: né 'n carte, o 'n marmi / Si veggon più magnanimi sembianti./ Né Marte ancor nella spietata guerra/ Con altra fronte solea mover l'armi,/ Né Giove fulminator sopra i giganti». Il corsivo è mio.

¹⁰⁵ ARIOSTO 2010, III, 3, p. 42. HONNACKER 1997, p. 126.

Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo

Nell'*Idea di prencipe et eroe christiano*, voluta nel 1659 da Alfonso IV per commemorare il padre defunto, il gesuita Domenico Gamberti ricordava la costruzione del Palazzo Ducale di Sassuolo come esempio della virtù della Magnificenza¹⁰⁶. Come ogni virtù del principe eroe cristiano canonizzata da Gamberti e incarnata nella vicenda biografica di Francesco I, anche la Magnificenza permetteva di guadagnare quella reputazione che assolveva al duplice compito di avvicinare l'umano al divino e di assicurare il favore dei sudditi. Guidato dalla virtù nella sua azione di governo, il principe otteneva una duplice legittimazione del proprio potere, ovvero da Dio e dal popolo. La Magnificenza non sfuggiva a questa logica che, in ultima istanza, si appellava alla moralità del principe, come ormai da tempo teorizzato da quella corrente del pensiero politico cristiano che va sotto il nome di antimachiavellismo¹⁰⁷. Gamberti, nel concepire gli *exempla* della Magnificenza di Francesco I, seguì la scia del movimento che già nel Cinquecento, rispolverando l'ideologia scolastica, impugnò i principi morali cristiani contro la dissacrante critica di Machiavelli. Campioni di questa nuova concezione furono soprattutto i gesuiti, specialmente in Spagna¹⁰⁸, ma non mancarono eruditi italiani che si pronunciarono in favore di una nuova 'ragion di stato'. Era questo il caso del veneziano Paolo Paruta, storiografo pubblico della Serenissima che, nel 1579, pubblicava a Venezia la prima edizione *Della Perfettione della vita politica*. L'opera riportava fedelmente l'animata discussione che aveva coinvolto una quindicina di persone nell'estate del 1563, a chiusura dei lavori del Concilio di Trento, e ribadiva il primato della buona politica, quella basata sul buon governo dell'uomo la cui volontà è indirizzata al bene dalla «ragione» e dall'«appetito». Tra le nobili virtù dei governanti figurava anche la Magnificenza, che, a parere dell'autore,

¹⁰⁶ GAMBERTI 1659², pp. 217-218.

¹⁰⁷ LAVIN 1998², pp. 34-35.

¹⁰⁸ Gamberti e la sua produzione letteraria al servizio degli Este saranno specificamente affrontati nel capitolo V, qui si vuole rimarcare la discendenza della virtù della magnificenza dalla corrente dell'antimachiavellismo.

non ha occasione di spesso dimostrarsi; ma in quelle cose solamente si adopera, le quali rare volte si fanno; come sono i conviti, le nozze, le fabbriche; ove conviensi spendere senza avere consideratione alla spesa, ma solamente alla grandezza, et alla bellezza dell'opra: peroché di rado ci viene occasione di spendere in così fatte cose. Et sotto a quelle, ch'io dissi più generali, ponno ridursi tutte l'altre anchora, come feste, giuochi pubblici, livree, edificationi de' tempi, de' palazzi, o d'altri edificii privati, o pubblici: le quali cose, se hanno del grande, et se fatte sono con nobile apparecchio, et con decoro conveniente, rendono l'huomo veramente degno del nome di magnifico¹⁰⁹.

Per quanto feste, palazzi, templi spettassero, in ultima istanza agli artisti, Paruta ribadiva la precedenza della virtù morale del governante, essenziale per ben guidare la loro opera e poteva così contare, tra gli esempi della Magnificenza, «diverse nobilissime fabbriche con deliziosi giardini da' moderni fondate»¹¹⁰. In queste delizie l'«honorevolezza» si accompagnava al piacere e alla necessità, criteri che ricompaiono anche nelle pagine dell'*Idea* che Domenico Gamberti dedicava alla «fabbrica veramente Reale di Sassuolo»¹¹¹. Il palazzo sorgeva tra colline feconde e fruttuose, ed era «ricevuto da una piazza proportionata, che gli fa degno teatro», fiancheggiato da pianure fiorite e da «gratiosi colli, dilettevoli alla vista, ed utili alla coltura». A volo d'uccello Gamberti descriveva «l'esteriore facciata di tutto l'edificio» che sorgeva «presso il braccio ondoso del fiume Secchia», e riferiva l'incanto dei giardini capricciosi, dove si ammiravano le varie fogge delle fontane, «gli ameni ripartimenti de' boschetti, e lunghe strade, cinte da ombrose spalliere», «le pergolate de' Giardini, e le fila de' Cedri che circondano l'ampio cortile», «le statue or gigantesche, or di ordinaria statura, che acconciamente il popolano». Nelle parole del gesuita, il Palazzo Ducale di Sassuolo assurgeva a prova della magnificenza a scapito del «Ducale Palagio» di Modena, opera che, per quanto in pianta già dimostrasse «il corpo di un gran Colosso», era deliberatamente tralasciata perché «solo principiata». La delizia sassolese, in effetti, deve essere intesa come il manifesto più rappresentativo della politica artistica di Francesco I, l'unico interamente completato e a cui fu totalmente

¹⁰⁹ PARUTA 1599, pp. 282-283. Cfr. Gino BENZONI, *Paruta, Paolo*, in *DBI*, vol. 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 482-486.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 287. E alla pagina seguente: «Però chiunque aspira alla vera lode della magnificenza deve non meno usare il consiglio della ragione, che si convenga fare in qual sia altra virtù. Onde con tale scorta la magnificenza sempre ci condurrà all'honeste operationi».

¹¹¹ GAMBERTI 1659², p. 217, anche per le citazioni seguenti.

delegata l'immagine del suo governo¹¹². La trasformazione della rocca sotto il suo ducato comportò l'allestimento di un costosissimo cantiere, l'assunzione di maestranze tra le più qualificate, la ricerca di artisti che mettessero in opera un complesso programma celebrativo, tutti aspetti che fanno del palazzo l'espressione più alta del disegno politico di Francesco I, mosso da un'ossessiva quanto urgente ansia di «reputazione», una prova 'magnifica' che permettesse al piccolo ducato estense di riguadagnare prestigio nello scacchiere europeo dopo l'umiliante perdita di Ferrara¹¹³. Ne era ben consapevole Gamberti che decantava la delizia come perfettamente corrispondente «a' lumi Serenissimi» ed il cui progetto era ricondotto proprio a Francesco, «il quale l'ha colle linee della sua verga d'oro splendidamente disegnato»¹¹⁴. Alla prosa concettosa del gesuita faceva eco la vivida scenetta incisa ad accompagnamento della virtù (fig. 26), dove il duca è rappresentato intento a valutare il progetto in compagnia dei suoi architetti, mentre sul fondo le brulicanti maestranze sono impegnate sui ponteggi della nuova facciata, in ossequio alla plurisecolare iconografia che faceva del cantiere il simbolo per eccellenza della magnificenza costruttiva del signore¹¹⁵. Gamberti elencava poi «le dipinte Gallerie, le gran Sale, e vaghe fila di Camere, in alcune delle quali ò gli storiati fregi, messi in oro di basso rilievo, co' pavimenti lastricati di mischia pietra, ò gli sforzi di eccellenti pennelli avanzano le ricchezze degli addobbi, che in altre si ammirano». Degli interni Gamberti riferiva sommariamente la «Ricchezza delle pitture del Palagio» e di tutte le pitture menzionava solamente la «Galeria, in cui finge il pennello bellissimi Arazzi di

¹¹² Vincenzo VANDELLI, *Da castello a delizia*, in TREVISANI 2004, pp. 21-38. Il concetto era già stato sostenuto dall'autore in un contributo precedente: «Non ancora disponibile la reggia modenese, è proprio nella delizia sassolese, dove i lavori risultano assai più rapidi, che si rintraccia il programma politico e l'idea di "reputazione" del Principe Estense» (Vincenzo VANDELLI, *L'«immagine» del principe d'Este nella facciata della delizia di Sassuolo: iconografia, autori e materiali*, in FAGIOLO, MADONNA 1992, p. 611). E ancora, la trasformazione della rocca è intesa come «la materializzazione, immediatamente percepibile, della politica dell'immagine voluta da Francesco I».

¹¹³ VANDELLI 1999.

¹¹⁴ GAMBERTI 1659², pp. 217-218 (anche per le citazioni seguenti).

¹¹⁵ Ripa (*Della novissima iconologia* 1625, pp. 405-406) aveva canonizzato l'allegoria della Magnificenza con l'attributo di «una pianta di sontuosa fabrica». Il suo effetto «è l'edificar templi, palazzi, et altre cose di maraviglia, e che riguardano o l'utile publico, o l'honor dello stato, dell'imperio, e molto più della Religione, et non ha luogo quest'habito se non ne Principi grandi, e però dimanda virtù heroica, della quale si gloriava Augusto, quando diceva haver trovato Roma fabricata de' mattoni, et doverla lasciar fabricata di marmo». Il cantiere, che riemerge tanto nelle illustrazioni dell'*Idea* di Gamberti che nelle scene dipinte da Boulanger a Sassuolo, è un topos iconografico impiegato a scopo celebrativo fin dal XIV secolo. A questo proposito si vedano i contributi di BARAGLI 2003 e MARCONI 2006.

Fiandra», ovvero la Galleria di Bacco, citata anche nell’elogio in latino che chiude questa dimostrazione ducale di magnificenza¹¹⁶. Questo ambiente del palazzo, tra gli ultimi dipinti da Jean Boulanger, era assunto a metonimia della ricchezza decorativa degli interni. Prima di lui, già Scannelli aveva citato il «Palazzo di Sassuoli» come il luogo in cui il curioso osservatore avrebbe potuto conoscere la maestria del pittore francese, «massime nella Galeria», ornata «di diverse belle figure ad ogni veduta, ed altri laudabili adornamenti» e con lui la storiografia artistica del Sette e dell’Ottocento avrebbe saldamente associato il nome dell’artista francese a quell’ambiente¹¹⁷. A parere di Giuseppe Fabrizi, autore nel 1784 della prima descrizione a stampa del palazzo, Boulanger «in questa Galleria superò se stesso, e senza tema di errore può asserirsi essere il suo Capodopera»¹¹⁸.

Nell’affrontare la decorazione pittorica della Galleria di Bacco, contrariamente a quanto fatto finora, non si può prescindere dall’architettura dell’ambiente e, specialmente, dalla sua funzione¹¹⁹. La galleria, lunga 29 metri e larga 7 (figg. 27, 28), si iscrive in un sapiente e calibratissimo programma celebrativo che si affidò in primis all’architettura e solo in seconda istanza alla pittura¹²⁰. L’iconografia stessa delle sale, di cui Boulanger fu interprete assoluto, discende dal calcolo distributivo degli ambienti, dalla loro definizione nello spazio della rocca e dal loro ruolo nel cerimoniale ducale che qui, per la prima volta dai tempi ferraresi, arrivò a maturazione, riflettendosi perfettamente nella pianta della delizia e rispondendo a nuove esigenze di rappresentanza. D’altro canto la precedenza dell’*ars aedificatoria* e la sua rilevanza nella politica artistica di Francesco I in quanto strumento ‘principe’ della magnificenza ducale erano rimarcate a Sassuolo già in facciata, dove entro nicchie albergavano le

¹¹⁶ GAMBERTI 1659², p. 218: «Quin immo Franciscus Aedes basilicas suae Gloriam fecit Oracula, / Quibus aurum lucem attulit, Pictura linguam, / Nomen Conditoris Aeternitatem. / Ita splendide personam veritatis obduxit fabularum, / Ut marmoris exotici maculas, et Belgica texta vix laudet, / Quia ficta coloribus aulae spectaverit». Traduzione: «Che anzi Francesco fece templi e basiliche oracoli della sua gloria, con i quali l’oro portò la luce, la pittura portò l’eloquenza, il nome del fondatore portò l’eternità. Così splendidamente condusse la figura della verità del racconto, che a stento [lo spettatore] loda le macchie del marmo straniero e gli arazzi di Fiandra, poiché avrà mirato i sipari finti a colori».

¹¹⁷ Per la cronologia delle sale, di cui si ripercorreranno gli elementi che ne hanno permesso la datazione, si veda: PIRONDINI 1969, pp. 20-22.

¹¹⁸ SCANNELLI 1966, p. 370; FABRIZI 1784, p. 54.

¹¹⁹ VANDELLI, *op. cit.*, in TREVISANI 2004, p. 31.

¹²⁰ Ringrazio Vincenzo Vandelli per la planimetria della galleria riprodotta a fig. 27.

due monumentali statue dell'*Architettura Civile* e dell'*Architettura Militare*, di cui non restano oggi che cumuli di macerie (figg. 29-30)¹²¹.

«Una pianta da indovinarla»: origine e funzione della galleria sassolese

Le scelte in campo architettonico del giovane Francesco I avanzano in parallelo al progressivo consolidamento politico dello stato, rafforzato da accorte politiche matrimoniali. In quest'ottica sono da intendersi i primi progetti estensi di Girolamo Rainaldi (1570-1655), il celebre architetto romano richiesto da Francesco I a Odoardo Farnese nel 1631, anno in cui il duca di Modena sposava la sorella di lui, Maria Farnese. Rainaldi fu impiegato nell'ammodernamento del Palazzo Ducale di Modena, la cui costruzione era stata bruscamente interrotta dalla peste del 1630, e per la progettazione del giardino ducale in collaborazione con l'ingegnere reggiano Gaspare Vigarani¹²². Le soluzioni sperimentate alla corte farnesiana da Rainaldi si arricchiscono nella residenza ducale di Modena di contaminazioni spagnole, dall'Alcazar di Madrid in particolare, come dichiarava lo scalone che, già presente nei disegni di Antonio Vacchi, viene ad assumere una monumentalità senza precedenti. Questo accadeva proprio nel momento in cui Modena coglieva i frutti della sua alleanza con la Spagna ottenendo il ducato di Correggio¹²³. Nel 1634 la chiamata di un

¹²¹ L'iconografia delle due sculture era ben chiara a CODEBÒ (1662-74, c. 5v: «e di sotto verso il piano terreno due grandi statue laterali, una rappresentante l'Architettura civile, l'altra la militare») e a PANELLI (1722, c. 2r: «Parimente l'altre due statue, che sono nella facciata, una delle quali rappresenta l'Architettura Militare, e l'altra Civile sono dello stesso scultore»). Le due statue in stucco su un nucleo in laterizio erano dedicate a Borso d'Este (quella militare) e a Francesco I (quella civile), come chiarito da Lidia RIGHI GUERZONI (*La scultura a Modena nel Seicento: collezionismo e commissioni ducali*, in SPAGGIARI, TRENTO 2001, vol. I, pp. 335-336) sulla base di due descrizioni contenute in ASMO, *Archivio per materie, Arti Belle, Cose d'Arte*, b. 19. Le statue sono citate anche da Monica ZAMPETTI (2010, pp. 617-622) che le intende come incipit dell'elogio dinastico intessuto nella delizia e a partire dalla sua facciata. Dello stesso avviso era Vincenzo VANDELLI (1992, p. 618), che attribuì l'esecuzione delle due statue a maestranze locali dirette dal romano Lattanzio Maschio.

¹²² Alice JARRARD, *La residenza tra castello e palazzo*, in CONFORTI, CURCIO, BULGARELLI 1998, pp. 99-123 e EADEM 2003, pp. 99-106. Sul tema si veda: Vincenzo VANDELLI, *Gaspare Vigarani: la "prospettiva nuova" dei giardini ducali di Modena e la Grande Peschiera della reggia di Sassuolo*, in BARICCHI, DE LA GORGE 2009, pp. 44-61. Per i rapporti tra la corte ducale e Rainaldi si veda anche: Sonia CAVICCHIOLI, *Considerazioni sugli interessi artistici di Francesco I attraverso la corrispondenza diplomatica con Roma*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. 239-261.

¹²³ Sergio BERTELLI, *Modena: una corte barocca*, in CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 1999, pp. 149-163.

secondo architetto romano, Bartolomeo Avanzini, conferma l'urgenza della *costruzione* di una reputazione e l'avvio di nuove ricerche di grandiosità edilizia¹²⁴. Nominato architetto civile a soli ventisei anni, dopo una formazione presumibilmente nei cantieri maderniani a fianco di Gian Lorenzo Bernini, Bartolomeo Avanzini è subito inviato a Sassuolo per l'avvio dei lavori che avrebbero trasformato la rocca duecentesca nel più maturo e 'delizioso' frutto dell'architettura residenziale patrocinata da Francesco I¹²⁵.

Rispetto alla rallentata gestazione progettuale del castello di Modena¹²⁶, i lavori di rifacimento della rocca sassolese avanzano speditamente. Il cortile è assunto a punto nevralgico dell'intero riammodernamento, come più tardi sarebbe accaduto anche a Modena. Nel riassetto dell'Avanzini, il cortile della rocca, un bisquadro irregolare formato dai corpi di fabbrica che si erano aggiunti dal Quattrocento, è posto in comunicazione con l'esterno attraverso un calcolato gioco di spazi. L'architetto crea una piazzetta di fronte alla facciata principale e su di essa fa convergere un nuovo viale d'ingresso, realizzato attraverso la demolizione delle preesistenti strutture del borgo. La facciata, posta alla fine del viale, viene così assunta a vera e propria quinta teatrale concepita secondo la logica centralizzante dell'arte barocca (fig. 31)¹²⁷. Il fondale è studiato per apparire gradualmente attraverso il viale e la piazzetta, punto di raccordo tra il palazzo e il paese. L'osmosi tra l'interno e l'esterno del palazzo è garantita dai tre monumentali forniche che, al centro della facciata, permettono al viale d'accesso di proseguire visivamente attraverso un piccolo atrio che conduce al cortile. Il punto di fuga, attentamente calcolato, converge sulla statua del *Dio Marino* collocata al centro

¹²⁴ Per Bartolomeo Avanzini si veda: Vincenzo VANDELLI, *Bartolomeo Avanzini «Architetto di sua Altezza Serenissima il Duca di Modena». Le difficoltà di una biografia*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 97-115, con bibliografia precedente.

¹²⁵ Vincenzo VANDELLI, *Dalla rocca al palazzo: la costruzione seicentesca e le trasformazioni del XVIII secolo*, in PIRONDINI 1982², pp. 20 e p. 38, nota 19, dove si ricorda che Bartolomeo Avanzini risulta registrato nella bolletta dei salariati ducali il 9 aprile del 1634 con provvigione di dieci ducati d'argento al mese e operante a Sassuolo

¹²⁶ Si ricorda che i progetti per la riqualificazione del Palazzo Ducale di Modena furono consegnati dall'Avanzini nel 1650, quando l'architetto aveva maturato «nuovi pensieri» dopo un soggiorno nella città natale. I palazzi romani rappresentavano il necessario termine di paragone nella riconfigurazione della struttura modenese e a ribadirlo fu la scelta di sottoporre i disegni dell'Avanzini al giudizio dei più importanti architetti attivi nell'Urbe, ovvero Bernini, Borromini e Pietro da Cortona. A questo riguardo si vedano: i contributi di Alice JARRARD e Tod Allan MARDER in CONFORTI, CURCIO, BULGARELLI 1998, pp. 125-137.

¹²⁷ VANDELLI, *op. cit.*, in PIRONDINI 1982², p. 23; VANDELLI, *op. cit.*, in TREVISANI 2004, pp. 31-33.

del lato occidentale del cortile ed eseguita sul noto modello di Antonio Raggi (fig. 32)¹²⁸.

La regolarizzazione architettonica perseguita dall'Avanzini si traduce in facciata nella distinzione netta dei piani attraverso cornici marcapiano e nell'impiego di lesene laterali a bugnato per suggerire all'esterno l'esistenza di maniche interne. L'impaginato è animato da elementi decorativi ad alto rilievo e, nel piano terra, da due portali a nicchia¹²⁹. La normalizzazione è affidata anche alle pitture, in gran parte perdute, eseguite da Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna sulle pareti del cortile e dello scalone¹³⁰. Quest'ultimo, accessibile dall'atrio, è impostato su una doppia rampa e arieggiato dai trafori, secondo una soluzione altamente scenografica che lascia intendere una collaborazione dell'Avanzini con il più abile Gaspare Vigarani, geniale inventore di macchine teatrali. Lo scalone offre poi un accesso diretto alla galleria posta al piano nobile, perno dell'intera struttura e «matrice del nuovo impianto»¹³¹. Lo studio della galleria è testimoniato da un disegno (fig. 33), unico frammento superstite dell'intensa fase progettuale, che documenta la porzione più interessante dell'intera risistemazione planimetrica e cioè il sistema dell'atrio-scalone-galleria-salone»¹³².

La nuova galleria sorge su un ambiente precedente, concepito quando il castello era ancora residenza della famiglia Pio di Carpi¹³³. I più recenti restauri hanno evidenziato che la ristrutturazione dell'Avanzini, su questo lato della vecchia rocca, comportò un

¹²⁸ Sull'argomento si veda: Andrea BACCHI, *Sculture e apparati decorativi*, in TREVISANI 2004, pp. 41-54.

¹²⁹ VANDELLI, *op. cit.*, in FAGIOLO, MADONNA 1992, p. 611

¹³⁰ Per la decorazione del cortile e sull'iconografia originaria delle pitture eseguite da Colonna e Mitelli, su cui si tornerà in seguito, si rinvia a Luciano SERCHIA, *L'architettura del cortile*, in *Restauri a Sassuolo* 1982, pp. 13-18; Cristina ACIDINI LUCHINAT, *La prima decorazione del cortile*, in *Ibidem*, pp. 19-27; MATTEUCCI 1991 e MATTEUCCI 1993. Per i due quadraturisti, celebri allievi di Girolamo Curti detto il Dentone si rinvia a FEINBLATT 1992.

¹³¹ VANDELLI, *op. cit.*, in PIRONDINI 1982², p. 20.

¹³² VANDELLI, *op. cit.*, in PIRONDINI 1982², p. 20. La pianta è conservata in ASMo, *Mappario Estense, Fabbriche*, n. 107. Essa presenta sul retro la scritta «Pianta da indovinarla». A matita, con grafia non coeva, sono riportate alcune indicazioni sugli ambienti riportati in pianta, ovvero «Galleria di Bacco», «Cortile», «Gran Sala», oltre a una scala. L'attribuzione del progetto all'Avanzini è avanzata dubitativamente.

¹³³ Il feudo di Sassuolo, nel 1499, fu permutato da Ercole I con una porzione del territorio di Carpi, passando così alla famiglia Pio, dopo oltre un secolo di dominazione estense (dal 1373, per esattezza, quando gli Este cacciarono i Della Rosa). Con Giberto II dei Pio, la rocca fu oggetto di un'ampia campagna decorativa, il cui maggior vanto fu l'ingaggio di Nicolò dell'Abate per alcune pitture nell'appartamento d'Orlando, pitture andate perdute (cfr. MANCINI 2000 e MAZZA 2000²). Ultimo Pio a governare su Sassuolo fu Marco, morto casualmente nel 1599 dopo essersi recato a Modena a colloquio con il suo signore, il duca Cesare, da poco orfano di Ferrara (Massimo PIRONDINI, *L'antica rocca di Sassuolo*, in PIRONDINI 1982², pp. 11-16).

ampliamento di una galleria preesistente e un suo abbassamento, nel generale inglobamento delle vecchie strutture nella nuova facciata¹³⁴. Sotto agli attuali Appartamenti del Duca (Camera dell’Aura, dell’Alba e della Notte) è stata infatti rinvenuta la cortina merlata dell’antico castello che, all’origine, era sormontata da un camminamento di ronda protetto da una merlatura (figg. 34, 35). Rispetto alla quota originaria di questo camminamento il piano è stato abbassato di circa 90 centimetri e l’intervento è confermato anche dalle istruzioni che l’Avanzini lasciava al capocantiere il 7 gennaio 1640¹³⁵.

Con ogni probabilità la Galleria di Bacco è dunque frutto della ridefinizione di quella che un inventario del 1600 descrive come «Galeria delle Statue»¹³⁶. Per quanto la decisione di salvaguardare la galleria preesistente rientrasse nella logica generale del progetto dell’Avanzini, vincolato a conservare il più possibile dell’esistente per ridurre tempi e spese¹³⁷, non si spiegano però il suo ampliamento e la scelta di risparmiarla dal frazionamento in camerini, che sarebbero perfettamente rientrati nell’*enfilade* degli appartamenti privati, secondo un canone distributivo adottato nel Palazzo Ducale di Modena¹³⁸. Rispetto a quest’ultimo, dove si preferirà la successione di camere e anticamere secondo un percorso di parata, la Galleria di Bacco si distingue, rimanendo un caso del tutto isolato in terra estense per la funzione che è chiamata a svolgere nella logica distributiva del complesso. La Galleria di Bacco si connota infatti per tre aspetti che ne decretano l’eccezionalità: affaccia sul piazzale d’ingresso e domina la facciata principale; dà accesso agli appartamenti ducali posti alle due estremità; è assunta ad asse di simmetria per la distribuzione degli ambienti del duca e della duchessa. La dislocazione simmetrica degli ambienti è senza dubbio la prova più evidente dello sforzo di regolarizzazione perseguito da Bartolomeo Avanzini. Le precedenti strutture

¹³⁴ VANDELLI 2000. I rilevamenti hanno permesso a Francesca Malaguti e Federica Lenzi di proporre una sezione di questa porzione dell’edificio e di ricostruire l’ampiezza della galleria preesistente (cfr. *Ivi*, p. 68).

¹³⁵ «Galleria grande. Si dovrà abbassare il piano delle camere, e far le finestre del medesimo ordine della altre della facciata. Si dovranno abbassare li archetti sopra alle [...] accomodare le schiappature con assicurare la facciata dallo spingere delle volte, acciò non segua cattivo effetto. Si dovrà mettere qualche catena sopra il volto della galleria». Documento trascritto in PIRONDINI 1982², pp. 158-159.

¹³⁶ L’inventario è conservato in ASMo, *Cancelleria Ducale, Controversie di Stato, Sassuolo*, b. 533: «Inventarium Olim Excellentissimi Domini Marci Pii factum ad instantiam Illustrissimi Domini Enee Pii de Sabaudia». Cfr. CURTI 2000.

¹³⁷ VANDELLI, *op. cit.*, in PIRONDINI 1982², p. 20.

¹³⁸ Questa sorte era toccata, nel Castello di Ferrara, alla Galleria progettata da Ercole II nel 1554-59, suddivisa in due ambienti da Alfonso II. Cfr. FOLIN 2002, p. 23.

castellane vengono riadattate dal romano cercando di disporre da un lato e dall'altro della galleria gli identici spazi di rappresentanza, secondo la sequenza sala-anticamera-camera. La loro funzione, su cui non ci si è finora sufficientemente interrogati, si evince dall'«*Inventario di tutto quello che si trova nel Ducale Palaz[zo] di Sassuolo*», datato al 1692-94¹³⁹. L'anonimo estensore elenca negli appartamenti della duchessa la «retrocamera grande detta la Camera de Verdi», concepita come sala; l'anticamera, ovvero la Camera dell'Innocenza – descritta come il «camerino detto il Specchio d'Amore» – e la camera da letto, cioè la Camera della Fede Maritale, dove era collocato «un letto con quattro banche, tre tamarazzi col suo capezzale»¹⁴⁰. Analogamente, sul lato opposto, l'appartamento del duca era dotato di una sala (la Camera dell'Aurora), di un'anticamera (la Camera dell'Aura o della Vigilanza) e di una camera (quella dell'Alba), «che serve per di letto a Sua Altezza»¹⁴¹. In quest'ultima porzione l'Avanzini aveva recuperato spazio sufficiente per ordinare le sale secondo una perfetta sequenza *en enfilade*, mentre sul lato opposto i medesimi ambienti furono articolati disponendo in facciata solamente la camera e la sala.

Per comprendere l'originalità della soluzione adottata da Avanzini nel Palazzo Ducale di Sassuolo converrà confrontare la Galleria di Bacco con le gallerie estensi ad essa successive e precedenti, per poi inserirla nel quadro ampio e variegato delle gallerie europee. Il parallelo verrà condotto sulla scorta degli studi dedicati alla storia tortuosa della galleria, di cui restano ancora da chiarire l'origine del termine, il percorso compiuto nella sua migrazione dalla Francia, l'ibridazione con la loggia e con la

¹³⁹ ASMo, *Archivio per materie, Cose d'arte*, 18/2, f. 86 [1692-94]. Cfr. *Inventari II*.

¹⁴⁰ Cfr. *Inventari II*, c. 3v. Secondo PIRONDINI (1982², pp. 82-84) l'Appartamento della Duchessa includeva altre sale, cioè la Camera della Fortuna, dell'Amore, delle Virtù Estensi, del Genio e la Galleria Piccola. La sequenza è dedotta dall'*Inventario* sulla base della dicitura che precede la descrizione di questi ambienti: «Appartamento che ha servito alla Serenissima Signora Duchessa nella sua prima venu(ta) in Sassuolo». E' chiaro che si tratta di un errore dell'estensore perché quelle, sia per l'iconografia che per l'arredo, non erano, se non altro all'origine, le stanze della duchessa.

¹⁴¹ Cfr. *Inventari II*, c. 2r. L'estensore dell'*Inventario*, come già evidenziato da PIRONDINI (1982², pp. 84-85), confonde i nomi delle sale nella descrizione dell'appartamento del duca. L'appartamento del duca si chiude con un gabinetto chiamato Camera della Notte. Nel cogliere la funzione delle sale risulta forse meno utile la descrizione di Guglielmo CODEBÒ (1662-74), che non affronta le sale l'appartamento del duca (se non per il gabinetto), mentre, a proposito delle camere della duchessa, nomina la Camera dell'Innocenza come «Gabinetto degli Abbigliamenti». Per Codebò le tante figure femminili dipinte alle pareti ribadirebbero la destinazione del camerino, «tutto accomodato alla conciatura, et abbellimento delle donne, come dire, a comporre il Crine o altra sorte di simil affari Doneschi». Era, prosegue Codebò, il «Gabinetto dove era solita ritirarsi la Serenissima Duchessa Maria all'hora che si vestiva». Cfr. *Inventari I*, c. 35v.

tradizione architettonica albertiana, le varianti del suo arredo e la stretta connessione con la funzione che era chiamata a svolgere.

Nella storia architettonica del ducato, si ritrova una galleria solo vent'anni dopo quella di Bacco, costruita nella porzione nordorientale del Palazzo Ducale di Modena. Si tratta della galleria della cappella, le cui finestre affacciano sul piccolo cortile interno delle colonne (fig. 36). Di questo ambiente molto è andato perduto con i rifacimenti ottocenteschi: distrutta la cappella a cui dava accesso, della galleria restano solamente gli affreschi della volta con la glorificazione di San Contardo d'Este e delle due Beatrici ai lati, realizzati da Baldassarre Bianchi e Francesco Stringa tra il 1673 e il 1674 (fig. 37)¹⁴². Questa galleria dei beati estensi, in opera per volere di Laura Martinozzi, fu ultimata da Francesco II¹⁴³, che, a partire dal 1675 promosse diversi lavori all'interno del palazzo, tra cui anche l'allestimento di una «galleria nuova» collocata sempre nell'area nordorientale del palazzo, come attestano le documentate ricostruzioni di Sonia Cavicchioli¹⁴⁴. Ludovico Antonio Muratori nelle *Antichità Estensi* ricordava che in questa galleria si poteva ammirare «un ricco studio di antiche Medaglie, di Camei, di Statue, di Disegni originali di pittori, e d'altre rare o antiche o moderne fatture»¹⁴⁵. L'area nordorientale del palazzo era stata oggetto di trasformazioni anche sotto la reggenza della madre Laura Martinozzi. In quella zona doveva essere collocato il suo appartamento, comunicante, attraverso un cavalcavia,

¹⁴² Della sua decorazione resta anche una descrizione tardo secentesca riportata da VENTURI (1882, p. 304). Si apprende che la galleria era ornata di pitture ad affresco «nelle volte come ne' muri, e riccamente ornata di stucchi e d'oro». Tra le finestre erano collocate sei scene con fatti e miracoli dei tre santi di casa d'Este. Si vedano: Graziella MARTINELLI BRAGLIA, *La Galleria di Francesco Stringa nel Palazzo Ducale*, in BENTINI 19982, pp. 293-299; Elena CORRADINI, *La galleria sacra e la galleria profana: la propaganda dinastica tra Sei e Settecento*, in CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 1999, pp. 250-251; CAVICCHIOLI 2009, pp. 108-109; CAVICCHIOLI 2015, pp. 67-69.

¹⁴³ La Galleria dei beati estensi fungeva da «cerniera» tra gli appartamenti della duchessa Laura Martinozzi e l'«appartamento delle pitture» (CAVICCHIOLI 2010¹, p. 57). Sonia Cavicchioli, nella rivalutazione del mecenatismo di Francesco II, ha dimostrato che i pagamenti per la decorazione della galleria rientrano nella sua contabilità.

¹⁴⁴ CAVICCHIOLI 2010¹, pp. 58-59.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 58 e CAVICCHIOLI 2015, p. 35 e pp. 67-71, dove si riporta un'inedita nota manoscritta di Baldassarre Bianchi con una proposta per il riallestimento di alcune sale del piano nobile, ovvero di cinque camere e una grande sala. Il documento sarebbe riconducibile ai lavori promossi da Francesco II nell'appartamento di facciata, lavori poi proseguiti da Rinaldo I. Bianchi suggeriva di collocare dietro all'alcova una «retrocamera, che servirà per ritiro», dove avrebbe collocato «una galeria delle più rare e recondite cose che conservi la Serenissima Casa, ornata anche questa di pittura per far apparire la sopradetta con ogni maggior nobiltà e ricchezza possibile».

con il monastero della Visitazione da lei fondato nel 1668¹⁴⁶. Un inventario delle «suppellettili» della duchessa, per quanto non utile a una localizzazione puntuale degli ambienti, ricorda che il suo appartamento includeva tre gallerie: una «che va alle monache», una «delle monache» e una «delle nostre Dame»¹⁴⁷.

La rilevanza accordata alla galleria nel palazzo sassolese, assunta a principio ordinatore e perno della distribuzione simmetrica degli ambienti, non solo non ha seguito nella successiva architettura residenziale estense, ma non trova nemmeno alcun precedente. Quello più prossimo alla galleria sassolese risaliva agli anni '30 del Seicento, quando Angelo Michele Colonna e Girolamo Curti detto il Dentone erano stati assunti per decorare alcuni ambienti all'interno del Palazzo Ducale di Modena. I mandati di pagamento e le notizie riportate dal canonico Carlo Cesare Malvasia riferiscono di un loro intervento nel «Gabinetto della Duchessa», in una galleria ornata di un Giove, in una «Cappellina» e in una seconda galleria, questa volta decorata «con quadri fintivi rapportati»¹⁴⁸. E' probabile che queste pitture scomparissero pochi anni dopo, sotto i lavori di ammodernamento della residenza modenese che nel 1634, sul progetto di Bartolomeo Avanzini, comportarono l'abbattimento di alcune delle mura del vecchio castello, forse proprio quelle affrescate dai quadraturisti¹⁴⁹. Questa campagna decorativa era stata promossa in vista delle nozze di Francesco I e Maria Farnese, celebrati a Parma l'11 gennaio del 1631. Il matrimonio era stato all'origine di consistenti rifacimenti specialmente negli appartamenti che la duchessa avrebbe occupato nella residenza estense. Tra gli ambienti di Maria rapidamente ammodernati figurava un «gabinetto», interamente ridipinto da Colonna e Dentone, dopo lo scialbo degli «Amori e paesi bellissimi» eseguiti da Ludovico Lana¹⁵⁰. La galleria in cui

¹⁴⁶ CAVICCHIOLI 2009, pp. 103-104.

¹⁴⁷ *Ivi*. Una delle tre gallerie «fa pensare a uno 'sconfinamento' nel monastero».

¹⁴⁸ Per i mandati di pagamento in questione, tutti risalenti al 1631 e 1632 (ASMò, *Archivio per materie, Arti Belle, Pittori*, b. 14, fasc. «Michele Colonna», «Dentone-Curti Girolamo», «Curti e Colonna») si vedano: VENTURI 1917, pp. 69-70, FEINBLATT 1975, p. 353; BARACCHI 1998, pp. 119-155). C.C. MALVASIA (1841, t. II, p. 110) ricorda che i bolognesi furono incaricati dal Serenissimo delle pitture di «una privata Cappella in Corte, ed uno sfondato di una stanza in volta, ove il Colonna figurò un Giove che tanto piacque a Sua Altezza che per l'avvenire tenne di lui gran conto». Quel «Giove» dipinto potrebbe corrispondere a quello descritto nel già citato inventario settecentesco (BEUMò, *Archivio Muratoriano*, f. 40, fasc. 6, vedi nota 97) come «dipinto a fresco in uno spazio tondo Giove che fulmina i Giganti» a cui fecero eco otto dipinti di Boulanger col medesimo tema.

¹⁴⁹ Jadranka BENTINI, *La grande decorazione del Palazzo Ducale*, in BIONDI 1987, p. 123.

¹⁵⁰ La citazione è da SPACCINI (1630-36, p. 275, in data 2 agosto 1631), che condannava senza appello i responsabili, «uomini parziali et ignoranti», incapaci di «discernere il bello dal brutto, e [che] per questo abusano la grazia de padroni». Cfr. BENATI, PERUZZI 2003, p. 33.

Colonna aveva affrescato alcune «historie» era, con ogni probabilità, ancora in opera sul finire del 1632 ed è forse quella in cui il Dentone aveva finto «le mura [...] tutte piene di quadri fintivi rapportati tra scomparti di quadratura», poi completati dalle figure di Colonna¹⁵¹.

Già Cesare d'Este, nonno di Francesco I, appena tre anni dopo il suo insediamento a Modena, aveva realizzato una galleria al piano terreno del castello che permetteva di collegare il giardino con i perduti appartamenti del duca e delle dame, dislocati su più piani, secondo un'usanza tipicamente ferrarese e adottata nel Palazzo dei Diamanti¹⁵². Come rimarcato da Sonia Cavicchioli nel suo recentissimo contributo sul mecenatismo estense nel Seicento, con Cesare non si ha solo la persistenza di un gusto tipicamente ferrarese, ma l'innesto nella nuova capitale del ducato di «modelli decorativi (o interi complessi) della sua precedente residenza in palazzo dei Diamanti»¹⁵³. Lo dimostrano l'allestimento dei suoi tre (perduti) camerini, la cui decorazione è suggerita dall'analisi di un ambiente praticamente ignoto del Palazzo modenese ed il cui soffitto cassettonato, con lacunari destinati a ospitare dipinti andati dispersi, rimarrà una costante essenziale anche nelle camere da parata poi realizzate da Francesco I. A Ferrara rinvia poi l'aggettivo «dorati» con cui i camerini di Cesare sono menzionati dalle fonti, richiamando esplicitamente quelli di «d'alabastro» di Alfonso I¹⁵⁴.

Proprio a Ferrara, nell'appartamento di rappresentanza di Alfonso I nella Via Coperta del Castello Estense, si trovava una delle prime attestazioni italiane di una galleria secondo l'uso francese. Le prime ricerche di Dana Goodgal sugli allestimenti dei camerini ducali hanno fatto emergere, nei registri contabili ferraresi tra il 1505 e il 1516, la precocissima ricorrenza del nome «galaria», impiegato per indicare un ambiente che il duca andava allestendo nei suoi appartamenti¹⁵⁵. Come rimarcato da Marco Folin, si tratterebbe di una delle prime – se non la prima in assoluto – occorrenze

¹⁵¹ C.C. MALVASIA 1841, t. II, p. 110. La notizia è anche riportata da SPACCINI (1630-36, p. 382): «Il Duca à fatto depingere certe Galerie in Castello con un camerino da certi Bolognesi a prospettiva da un..... Dentone, et è di già 18 mesi, e vi costano (ducati?) 100 il meso che se pigliava tutti questi dinari a far dipingere tutti i più famosi pittori che sono oggidì, faceva la più bella raccolta di pitture che fosse in Italia, v'è dentro una mano di spropositi, e figure molto male intese, piglia consiglio da ignoranti interessati che non sanno se sono vivi, e fanno spendere il Principe malamente et è mal servito».

¹⁵² Herman VAN BERJEIJK, *La prima metà del Seicento: dal castello al Palazzo*, in BIONDI 1987, p. 104. CAVICCHIOLI 2015, pp. 37-38.

¹⁵³ CAVICCHIOLI 2015, p. 41.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 41-45.

¹⁵⁵ GOODGAL 1978, pp. 186-189.

nella lingua italiana di un termine che in quegli anni circolava solamente in Francia e che in Italia risultava ancora astruso alla metà del secolo, come testimoniato dalle celebri perifrasi cui erano ricorsi Sebastiano Serlio e Benvenuto Cellini nel descrivere rispettivamente la galleria di Ancy-le-Franc e quella di Francesco I a Fontainebleau: «una saletta che in Francia si dice Galleria per spasseggiare», il primo, e «una loggia, o sì veramente un androne», il secondo¹⁵⁶. La galleria di Alfonso, secondo la ricostruzione di Folin, era lunga quattro metri e larga meno di uno e divideva il secondo piano della Via Coperta con lo studiolo dei marmi e con una cappella, prima che la ristrutturazione dei camerini, avviata nel 1518, ne cancellasse ogni traccia¹⁵⁷. La galleria metteva in comunicazione le «camere dorate» del padre Ercole da un lato, con quelle già della madre Eleonora, la cappella e lo studio dei marmi dall'altro, 'funzionando' esattamente come una *galerie* francese. Non solo le dimensioni, la posizione periferica rispetto al castello, le aperture su entrambi i lati rispettavano i canoni transalpini, ma anche le destinazioni d'uso ne erano del tutto conformi: collegamento degli appartamenti del duca e della duchessa, con la cappella e con le raccolte d'arte.

Da un punto di vista strettamente distributivo la galleria era stata impiegata per raccordare gli appartamenti del re e della regina già in Francia, come nel castello di Blois (figg. 38-41)¹⁵⁸, anche se, più comunemente, la si trovava comunicante con la camera, la libreria, la cappella o il *cabinet* del proprietario¹⁵⁹. Secondo punto di tangenza con la tradizione architettonica francese sarebbe offerto anche dalla collocazione 'privata' della galleria di Alfonso, posizionata nel cuore degli ambienti riservati del Castello Estense. Oltralpe, infatti, la galleria aveva trovato sede al piano nobile, di norma «en retour» su un lato della corte, e questo quasi ininterrottamente per oltre due secoli dalla sua prima apparizione trecentesca come *ambulatorium magnum* nel Palazzo dei Papi ad Avignone¹⁶⁰. Così era avvenuto al Plessis-Bourré, a Gaillon e successivamente nel castello di Montceaux, di Le Verneuil, al Palais de

¹⁵⁶ FOLIN 2012. Si veda anche Sabine FROMMEL, "Un luogo per passeggiare" ...: die Typologie der Galerie in Serlios theoretischem und praktischem Werk, in STRUNK, KIEVEN 2010, pp. 107-128.

¹⁵⁷ FOLIN 2012, p. 253.

¹⁵⁸ CHATENET 2002, pp. 200-206.

¹⁵⁹ Monique CHATENET, "Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie". Un luogo da passeggiare che in Francia si dice galaria, in CHATENET 2008, pp. 5-13.

¹⁶⁰ GUILLAUME 1993, p. 37.

Luxembourg e del cardinale Richelieu, ed anche in un'altra 'galleria estense', ovvero quella realizzata da Sebastiano Serlio sul lato sinistro del *Grand Ferrare* di Ippolito II d'Este e riprodotta nel *Sesto Libro*¹⁶¹ (figg. 42-47). In alternativa, la *galerie* era stata costruita all'esterno del perimetro residenziale, come quella di François I^{er} a Fontainebleau (figg. 48, 49), o sul lato prospiciente il giardino, secondo un orientamento sempre più in uso a partire dal Seicento¹⁶².

Solo sporadicamente, come nel castello tardo quattrocentesco di Le Verger, la si ritrova in facciata, protetta dalla *basse cour* (fig. 50)¹⁶³. A Ecouen, oltre alla *Galerie de Psyché*, ne fu realizzata una seconda sull'ala d'ingresso, andata distrutta e documentata da un'incisione di Du Cerceau (figg. 51, 52)¹⁶⁴. Infine nel Palazzo Ducale di Nancy la *galerie des Cerfs* affaccia direttamente sulla Grand Rue, connessa con una «grande salle neuve» costruita nel 1570 sul lato settentrionale (fig. 53)¹⁶⁵. La galleria di Alfonso (fig. 54) procede in tutt'altra direzione, dominando la piazza su cui si sviluppa. Proprio perché installata nella Via Coperta, doveva piuttosto esprimere, anche sul piano edilizio, la supremazia del duca sulla città e i suoi sudditi, secondo un ideale di governo che sembra lambire il progetto dell'Avanzini, dal momento che la Galleria di Bacco trova un'identica traduzione architettonica nella disposizione dominante in facciata.

Inoltre nessun esempio francese preannuncia il ruolo ordinatore che la galleria assume a Sassuolo, dove diventa baricentro della distribuzione degli appartamenti secondo un impianto quanto più simmetrico impostato sulle strutture preesistenti. Solamente la *Galerie de Glaces* (figg. 55-56) sembra ereditare i principi sottesi alla soluzione dall'Avanzini per la delizia sassolese: posizione in facciata, funzione di raccordo tra gli appartamenti de re e della regina, disposizione speculare degli ambienti attorno ad essa. La galleria di Versailles, lo si ricorda, era sorta su una primitiva terrazza secondo il progetto di Jules Hardouin-Mansart. L'architetto fu convocato nel 1678, appena un

¹⁶¹ *Ibidem*. FROMMEL 1998, pp. 219-241 e FROMMEL 2013.

¹⁶² Claude MIGNOT, *La Galerie au XVII^e siècle: continuités et ruptures*, in CHATENET 2008, pp. 15-20.

¹⁶³ GUILLAUME 1993, p. 33. CHATENET 2002, p. 271.

¹⁶⁴ GUILLAUME 1993, p. 36. CHATENET 2002, pp. 279-282. Pur concentrando il discorso sulla disposizione delle gallerie, non si può trascurare la funzione che esse erano chiamate a svolgere. Nel castello di Ecouen quella di Psiche prolungava il logis del re, mentre quella in facciata apparteneva agli appartamenti del Connétable.

¹⁶⁵ CHATENET, *op. cit.*, in CHATENET 2008, p. 9.

anno dopo la realizzazione delle monumentali gallerie dei castelli di Clagny e di Saint-Claude, residenze rispettivamente di Madame de Montespan e del fratello del re¹⁶⁶. In entrambi i casi, la galleria era stata collocata su un lato della corte, mentre a Versailles, pur rivolta verso il giardino posteriore, guadagnò una sede d'onore nel corpo centrale, diventando uno dei dispositivi cardine nella liturgia del potere orchestrata dal Re Sole. La *Galerie des Glaces* discendeva dalla galleria di François^{1er}, ma ne capovolgeva la funzione, passando da ambiente privato a spazio pubblico e politico per eccellenza¹⁶⁷. Nella storia architettonica francese, la galleria vide infatti una costante trasformazione della sua destinazione, ma un dato rimase immutato, ovvero la sua associazione all'idea stessa di nobiltà e di regalità¹⁶⁸. A quest'idea si appellò Alfonso che, adottando modelli di provenienza transalpina, tentò di ridefinire i contorni della propria immagine pubblica replicando «uno degli elementi più caratteristici e imitati delle residenze dei sovrani francesi»¹⁶⁹. Francesco I andò oltre, ritualizzando nelle sale del Palazzo Ducale un originale percorso di rappresentanza secondo una scansione che, almeno in pianta, sembra essere migrata nuovamente in Francia, su quel «Paris-Modena axis» su cui si sta tentando di rintracciare i vicendevoli scambi di formule nella rappresentazione del potere.

In sintesi, la Galleria di Bacco, per quanto frutto di un rimaneggiamento della preesistente struttura castellana, non sottostà a logiche di cantiere o di riduzione dei costi. Il suo mantenimento fu consapevole, il suo ampliamento deliberato, secondo una soluzione innovativa che nobilita la galleria a fulcro dell'intero progetto. La sua disposizione in facciata, nel collegare i due appartamenti ducali, deve allora essere intesa come strategica. A Sassuolo si coniò una nuova forma di propaganda in architettura che non trova precedenti e tanto meno un seguito nella storia estense. La

¹⁶⁶ Per le tappe del cantiere si rimanda a MARAL 2007, con bibliografia precedente.

¹⁶⁷ Gérard SABATIER, *La galerie royale française de Fontainebleau à Versailles, enjeux et stratégies*, in STRUNK, KIEVEN 2010, pp. 275-292.

¹⁶⁸ CHATENET, *op. cit.*, in CHATENET 2008, p. 5. La Galleria di Ulisse a Fontainebleau offre un esempio eloquente di come la galleria, pur rimanendo connessa al concetto di regalità, variasse di significato. SABATIER (*op. cit.*, in STRUNK, KIEVEN 2010, p. 278) ricorda che alla Galleria di Ulisse erano sottesi tre disegni per tre re. Costruita da Francesco I tra il 1537 e il 1540 e decorata da Primaticcio sul modello delle logge di Raffaello, la galleria fu completata con storie di Ulisse sotto Enrico II, prima che Carlo IX aggiornasse l'iconografia attingendo alla storia contemporanea del suo regno.

¹⁶⁹ FOLIN 2012, p. 256.

sua discendenza dalla galleria della Via Coperta potrebbe sottintendere un nostalgico richiamo ai camerini di Alfonso, in un perdurante gusto ferrarese che animò, come si è visto, tanto gli allestimenti dei camerini di Cesare come le camere da parata dello stesso Francesco. Eppure, l'architettura di Sassuolo sembra rivolta oltre Ferrara per rifarsi, semmai, direttamente ai precedenti francesi, gli stessi che avevano ispirato anche Alfonso. La sua galleria, una delle prime in Italia ad essere concepite sul modello transalpino, sarebbe infatti presto scomparsa nel generale riassetto dei camerini. Il prototipo di Sassuolo insomma, piuttosto che nel castello di Ferrara, è da ricercare in quelli dei sovrani di Francia, dove la galleria era sinonimo di regalità, cui ambirono tanto Alfonso che Francesco I. La limpida simmetria dell'impianto di Avanzini, però, è un aspetto del tutto originale e archetipo di nuove formule di rappresentanza che troveranno a Versailles la loro massima definizione.

L'allestimento

Nel Seicento la galleria non presenta coerenti tratti distintivi, differenziandosi semmai da progetto a progetto per dimensioni, funzioni e collocazioni¹⁷⁰. Del suo passato sembra permanere solamente il carattere collezionistico che aveva contraddistinto i primi esempi italiani e, ancor prima, le raccolte promiscue di anticaglie e curiosità degli studioli, ambiente di cui la galleria prosegue e amplifica le medesime istanze culturali¹⁷¹. Lo confermano le parole, ormai ben note, di Vincenzo Scamozzi che, viaggiando per la Francia, nel 1600 descriveva la galleria in questi termini:

Hoggidi si usano molto a Roma, et a Genova, et in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Galerie» e «da qualche tempo in qua con l'esempio di Roma [...] si sono introdotte nelle case di molti Senatori e Gentilhuomini, e persone virtuose il far raccolte, e studii d'anticaglie di marmi, di bronzi, e medaglie, et altri bassi rilievi, e parimente di pitture de' più celebri e diligenti maestri¹⁷².

¹⁷⁰ C.L. FROMMEL, *op. cit.*, in STRUNK, KIEVEN 2010, p. 103.

¹⁷¹ SETTIS 1983, p. 311.

¹⁷² Da Vincenzo SCAMOZZI, *Dell'idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615, parte I, libro II, cap. XVIII, p. 305, cit. in PRINZ 2006, pp. 6-7.

Nel Grand Siècle la galleria andava assumendo sempre più la fisionomia del *cabinet d'amateur*, della «collezione» o della «quadreria». Questo avveniva tanto in Italia quanto in Francia, dove, a partire dalla metà del secolo, sotto l'influsso del cardinal Mazzarino, la *galerie* si omologò agli allestimenti d'oltralpe¹⁷³. La *Galerie des Tuileries*, ad esempio, per quanto fosse una sala del trono concepita come sede provvisoria della corte sul modello madrilenno dell'Alcazar, venne ornata, nel 1668, dei migliori quadri italiani del *cabinet du roi*. Anche la *Galerie d'Apollon* al Louvre, progettata dopo l'incendio che nel 1661 aveva distrutto la Petite Galerie di Enrico IV, fu destinata ad accogliere la collezione dei dipinti. A Versailles, fucina di una nuova celebrazione spaziale della monarchia, la *Galerie des Glaces* (fig. 64) diventerà lo spazio privilegiato della politica, tradendo così il carattere intimo e privato della galleria di François I^{er} a Fontainebleau, eppure, ancora una volta, il suo arredo includerà statue antiche e busti d'imperatori¹⁷⁴. Nel Seicento anche nei territori estensi la galleria assunse una connotazione prettamente museografica, come testimonia il *Microcosmo della Pittura* (Cesena, 1657), opera che Francesco Scannelli dedicava a Francesco I d'Este. L'autore impiegò il termine «galleria» per indicare le principali quadriere d'Italia e in un solo caso in riferimento a un ambiente che sfuggiva del tutto a una logica collezionistica, ovvero la Galleria di Bacco. Il «curioso» visitatore avrebbe potuto scoprire la virtù di Jean Boulanger «nel citato Palazzo di Sassuoli», «massime nella Galeria» ornata di «diverse belle figure ad ogni veduta, ed altri laudabili

¹⁷³ L'«offensiva» del barocco italiano si ripercuote nelle gallerie francesi soprattutto a livello decorativo, come mostrato da Gérard SABATIER (1986) in un contributo ancora ineguagliato. Per questioni di convenienza e di decoro, nelle scelte iconografiche delle pitture di questi ambienti, alla *fable* tipicamente italiana si era da sempre preferito l'*histoire* (del re, della nazione, del committente). La narrazione pittorica delle gesta politiche e storiche aveva permesso di creare nella galleria un percorso visivo che legittimava il potere. Un primo influsso italiano si ebbe con il rientro in Francia di Simon Vouet (nel 1627) e dei romanisti francesi al servizio di Richelieu. La galleria 'politica' divenne gradualmente una galleria 'di elogio' e la celebrazione passò da storica ad allegorica e mitologica. Le timide intromissioni del gusto italiano nelle *galeries* del primo Seicento divennero deflagranti con Mazzarino che per la sua galleria convocò a Parigi il cortonese Giovanni Francesco Romanelli. Le pitture di questa volta, ispirate alle *Metamorfosi* d'Ovidio, adottano il sistema dei quadri riportati della Galleria Farnese, secondo un'articolazione che sarà poi adottata da Le Brun nella *Galerie des Glaces* a Versailles. Sabatier rimarca come a questa conversione mitologica sia sottesa una nuova concezione religiosa del potere: «L'offensive baroque a été un facteur décisif d'isolement du pouvoir, le situant dans un ailleur culturel, expression d'un ailleur ultra-humain, métaphysique. La référence à l'histoire, inconvenante, disparaît. Le pouvoir est absolu, une donnée divine» (p. 298).

¹⁷⁴ SABATIER, *op. cit.*, in STRUNK, KIEVEN 2010.

adornamenti, con animali, e frutta de' Fratelli Milanesi della medesima Scuola, soggetti universali, e considerabili»¹⁷⁵.

La galleria preesistente a quella di Bacco era detta «delle Statue» e i Pio la ornarono di ventidue quadri a olio e dodici statue poste sopra altrettanti piedistalli, altre dieci «di diverse sorte» e due in stucco, oltre a una grande scultura dell'*Abbondanza*¹⁷⁶. L'allestimento di questo ambiente rientrava nel felice programma decorativo promosso dai Pio e risultava del tutto in linea con gli sviluppi che la galleria aveva avuto in Italia nel Cinquecento. Nella sua importazione dalla Francia, la galleria aveva assunto una connotazione collezionistica fin dai suoi primi innesti nelle planimetrie dei palazzi signorili. Era accaduto così, ad esempio, a Palazzo Farnese (fig. 57), dove tra il 1568 e il 1589 la loggia verso il giardino venne trasformata in galleria delle antichità, prima di essere ristrutturata secondo il progetto di Cherubino Alberti e coronata delle pitture dei Carracci¹⁷⁷. La galleria, presumibilmente fin dai tempi di Ranuccio Farnese, era ornata da nicchie e al loro interno erano collocate dieci statue, quattro tra le finestre e sei sulla parete lunga che le fronteggia¹⁷⁸. La decorazione plastica era completata da altre nicchie, questa volta rotonde, per ospitare busti, oltre ad altre venti o trenta sculture, in parte collocate su piedistalli, secondo un gusto pienamente condiviso alla rocca sassolese dei Pio¹⁷⁹. L'impiego della galleria per

¹⁷⁵ SCANNELLI 1657, p. 310. A p. 235 l'autore menziona la «Galeria di Raffaello», alludendo alla loggia di Psiche della Farnesina.

¹⁷⁶ Alla c. 53v si descrive la «Galaria delle Statue», arredata con «Quadri numero 22 a olio di diverse sorte. Statua grande detta l'Abondanza. Statue sopra a piedi di stalli numero 12. Pezzi si statue di diverse sorte numero 10. 2 statue di stuccho». L'inventario riferisce anche l'arredo di una serie di ambienti e la loro possibile successione. Ad una «Camera della Uceliera» seguivano la «Seconda Antichamera», la «Prima Antichamera della Signora», la «Seconda antichamera della Signora» e la «Camera della Signora verso sera» (cc. 18v-19r). Si menzionano inoltre: una «Prima Camera Ducale», la «Camera de Selvatici», il «Camerone a basso della Virtù» e il «Camerone dell'Amore», dove era collocato un «quadro d'una Madonna», una «statua grande di Marmo di Minerva», due «quadri a guazzo a paesi di Fiandra» (c. 26r). Sempre al piano nobile erano il celebre «Camerone d'Orlando» e la «Salla d'Orlando» (c. 26v), la «Camera della Fortuna» (c. 34v), le «Camere delle donne» (c. 35r), la «Camera del Zingalà» (?), quella denominata della «Virtù», (cc. 37r e v), la «Camera di Ruggiero» (c. 42r), la «Camera dell'aqua» (c. 51r) e la «Camera della Chiesa» (c. 52v) dove erano «quadri numero 14 nel friso». Cfr. CURTI 2000.

¹⁷⁷ VITZTHUM 1963; GINZBURG 2008.

¹⁷⁸ PRINZ 2006, pp. 21-22.

¹⁷⁹ *Ivi*. Di norma, nel Cinquecento, le gallerie erano ornate da ritratti degli *Uomini illustri*, e nemmeno in questo si distinse la rocca dei Pio, dove era stata allestita una «Galeria di Re». Qui erano disposti «quadri di diversi re numero 19 nel friso». In un'altra «Camera sopra la porta» erano poi venti «quadri di diversi Cesari nel friso», mentre nella «Camera contigua» erano disposti nel fregio altri dodici. Alla stregua di un racconto fisiognomico a legittimazione del proprio potere, i Pio avevano destinato un ambiente a «Camera de' Duchi» con venti «quadri nel friso» (c. 53r dell'inventario cit. alla nota 28), e un secondo a «Camera de' Poeti» con soprausci a paesi e altri diciotto dipinti nel fregio.

l'esposizione della raccolta d'antichità fu «un'espressione formale tipicamente romana» che «traeva origine dai cortili antiquari di Roma»¹⁸⁰. Questa connotazione museografica era infatti del tutto estranea alle prime gallerie sorte in Francia fin dal Trecento con un primario carattere di collegamento con i luoghi più privati della residenza (come la cappella, lo studiolo o l'oratorio) e di (s)passaggio in prossimità di un piacevole panorama¹⁸¹. Da un punto di vista ornamentale, la galleria, nel suo passaggio dalla Francia all'Italia, perde le originarie decorazioni a trofei – come era avvenuto al castello di Blois – per assumere una precisa connotazione antiquariale. Prototipo di questo nuovo gusto era stata la Seconda Loggia completata da Raffaello nel 1519 (fig. 58) e decorata con statue poste nelle nicchie tra le finestre e le porte, diventando così «la prima galleria dove esibire una collezione di opere d'arte frutto di scavi o di studi – a differenza delle contemporanee gallerie francesi»¹⁸². La prerogativa antiquaria delle gallerie italiane si confermò in tutta Italia: a Mantova, nella Galleria dei Mesi e nella Galleria della Mostra allestite da Vincenzo Gonzaga; a Roma, nel palazzo al Corso dei Rucellai o nella galleria puramente antiquaria di villa Medici al Pincio; a Firenze, nella Galleria degli Uffizi realizzata da Ferdinando de' Medici nel corridoio vasariano; e a Sabbioneta nella Galleria degli Antichi, la più vasta dell'Italia settentrionale (figg. 59-62)¹⁸³. Il valore paradigmatico della Seconda Loggia di Raffaello nei Palazzi Vaticani è forse all'origine della trasformazione della galleria per eccellenza, ovvero quella di Francesco I a Fontainebleau (fig. 63)¹⁸⁴. La decorazione, eseguita da Rosso Fiorentino e Primaticcio, fu avviata nel 1533 e certamente conclusa nel 1539,¹⁸⁵ prima che Primaticcio fosse inviato dal re a Roma per procurarsi i calchi dei più pregiati marmi antichi del Belvedere, calchi che saranno poi posizionati tra le finestre della galleria¹⁸⁶.

¹⁸⁰ PRINZ 2006, p. 22.

¹⁸¹ Claudia CIERI VIA, «Galaria sive loggia». *Modelli teorici e funzionali tra collezionismo e ricerca*, in PRINZ 2006, pp. X e XVII.

¹⁸² Si rinvia, su questo tema, a Christoph Luitpold FROMMEL, *Galleria e loggia: radici e interpretazione italiana della «Galerie» francese*, in STRUNK, KIEVEN 2010, pp. 89-104.

¹⁸³ PRINZ 2006.

¹⁸⁴ C.L. FROMMEL, *op. cit.*, in STRUNK, KIEVEN 2010, p. 101.

¹⁸⁵ BEGUIN, BIENENBAUM, CHASTEL, MC ALLISTER, PRESSOUYRE, ZERNER 1972; BOUDON, BLÉCON 1998, p. 31; Gérard SABATIER, *op. cit.*, in STRUNK, KIEVEN 2010, pp. 275-276.

¹⁸⁶ PRINZ 2006, p. 7; SABATIER, *op. cit.*, in STRUNK, KIEVEN 2010, p. 276. Benvenuto Cellini avrebbe desiderato che il suo Giove d'argento fosse esposto in quell'ambiente, dicendo al re «che non v'era luogo più proposito dove metterlo, che nella sua bella galleria».

Contrariamente alle gallerie precedenti, quella di Bacco non ospitò nemmeno sculture e nel suo allestimento si rinunciò a qualunque forma di arredo, al punto che esso non è neppure menzionato nel già citato *Inventario* del 1692-94¹⁸⁷. Il decoro è affidato alla sola pittura cui è delegata anche la rappresentazione delle finte architetture e del loro ornamento plastico. Ai lati delle due porte sui lati brevi (figg. 65, 66), coppie di colonne binate in marmo dilatano illusionisticamente lo spazio della galleria, uno spazio suggerito da balastrini e lesene percepibili nella luce pomeridiana che si spalanca dietro tendine di un vividissimo blu lapislazzulo. Al pennello sono affidate la capricciose fantasie architettoniche dei portali, dove, tra volute, *cartouches* e mensoline, sono disposte coppie di putti in finto stucco. Le pareti lunghe sono invece aperte ad ospitare finti arazzi, sospesi a catenelle tra una colonna e l'altra, trasformando così la galleria in una loggia aperta su due lati. Oltre una cornice si sviluppa poi la decorazione della volta, traversata da «grandi ponti in legname che servon di base a balaustre, tamburi, cornici di soffitti slanciati verso il cielo»¹⁸⁸. La sofisticata eleganza delle soluzioni prospettiche fanno della galleria uno dei più alti traguardi della quadratura bolognese, sistema decorativo privilegiato da Francesco I fin dall'inizio del suo ducato per guadagnare una sorprendente ed economica magnificenza¹⁸⁹. La velocità esecutiva ed il contenimento delle spese furono perseguiti tanto nella riqualificazione architettonica che nella decorazione delle sale, eppure la Galleria di Bacco sembra sfuggire, anche a livello decorativo, a queste esigenze di cantiere: prima d'allora, nessuna galleria italiana era stata risparmiata da quadri, sculture o raccolte d'*amateur*. Nel decoro affidato alla pittura (e alla scultura dipinta), la Galleria di Bacco sembra avvicinarsi alla primissima configurazione della galleria di François I^{er}, prima che, come si è detto, si 'imbastardisse' sull'esempio italiano.

¹⁸⁷ Nel Palazzo Ducale di Sassuolo, oltre alla Galleria di Bacco, si contano anche una Galleria Piccola (o delle Carte Geografiche) e una Galleria Grande (o Camera Scura) e il loro arredo è descritto nell'*Inventario* del 1692-94 (cc. 1v, 9r e 9v), per cui cfr. *Inventari* II. A proposito della Galleria Piccola, si segnala il contributo di Luca SILINGARDI (*Fasto e misura. Disegni di ornato per il Palazzo Ducale di Sassuolo*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 173-186) che associa all'ambiente un progetto d'ornato (mai realizzato) di Luca Reti.

¹⁸⁸ VENTURI 1917, p. 78.

¹⁸⁹ MALVASIA (1841, t. II, p. 113) narra che a Parma il duca Francesco poté ammirare per la prima volta una facciata dipinta da Girolamo Curti, iniziatore della quadratura barocca. Fu allora che il duca decise che si sarebbe avvalso del pittore, dilettrandosi nell'ammirarlo all'opera «con ogni maggior segno di propensione, e di affetto».

Nella galleria di Fontainebleau, infatti, furono installate cinque statue in bronzo, realizzate sui modelli realizzati da Primaticcio a Roma. Nel 1540 il re affidò poi a Benvenuto Cellini l'esecuzione di altre dodici statue in argento di divinità a grandezza naturale con funzione di candelabre, di cui solamente una fu completata, ovvero un *Giove* che nel 1545 si unì alle copie dall'antico già collocate nell'ambiente¹⁹⁰.

La galleria di François I^{er} si distingueva però dalle precedenti poiché, per la prima volta, un calibratissimo programma decorativo era volto a celebrare il committente e la monarchia¹⁹¹. Nelle pitture e negli stucchi di questo ambiente è stata riconosciuta una trasposizione mitologica delle vicende del monarca, o, secondo la recente interpretazione di Carlo Falciani, un ritratto allegorico, se non propriamente filosofico di François I^{er}, un percorso «di elevazione dall'amore terreno a quello celeste»¹⁹². Il tema amoroso era annunciato da quattro pitture poste ai quattro punti cardinali, ovvero nelle due testate e nei due *cabinets* che si aprivano, originariamente, al centro della galleria. La loro disposizione, secondo la persuasiva lettura di Falciani, era stata calcolata sulla base dell'orientamento del busto di François I^{er}, originariamente al centro della galleria. Egli dava le spalle alla perduta tela di *Giove e Semele*, documentata da un'incisione di Léon Davent (fig. 67) e in origine collocata nel piccolo *cabinet* nord andato distrutto nel Settecento¹⁹³. Si rimarcava così la distanza del sovrano dall'amore sfrenato, incarnato dalla fanciulla morta folgorata da Giove dopo aver accettato il cattivo consiglio di Giunone. Sul lato opposto, nel *cabinet* sud, il busto di François I^{er} volgeva il petto all'amore divino di *Giove e Danae*, eseguito da Rosso come pendant dell'ovale perduto. Verso est (alla sinistra del busto), sei storie dipinte ad affresco rappresentavano gli effetti 'sinistri' dell'amore carnale, posti sotto l'insegna di *Venere e Bacco*, tela collocata sulla testata della galleria ed ora conservata al Musée d'Art et d'Histoire du Luxembourg (fig. 68)¹⁹⁴. Altri sei episodi, questa volta consacrati all'amore spirituale, si sviluppavano verso ovest dove si trovava il perduto

¹⁹⁰ SABATIER, *op. cit.*, in STRUNK, KIEVEN 2010, p. 276. *Primatice* 2004, pp. 137-154.

¹⁹¹ BEGUIN, BIENENBAUM, CHASTEL, MC ALLISTER, PRESSOUYRE, ZERNER 1972, p. 146.

¹⁹² FALCIANI 2007, p. 62. Si rinvia alla nota 10, pp. 32-33, per le interpretazioni precedenti con puntuali riferimenti bibliografici. Si veda anche dello stesso autore: *Il Rosso a Fontainebleau e il Pontormo a San Lorenzo. Michelangelo, retorica e pittura di corte*, in FALCIANI, NATALI 2014, pp. 300-305.

¹⁹³ BOUDON, BLÉCON 1998, p. 72. *Primatice* 2004, p. 99. Il dipinto, opera di Francesco Primaticcio, fu giudicato troppo licenzioso e sostituito per volere di Luigi XIV nel 1701 con una *Allegoria di François I^{er}, Minerva e le arti* di Louis de Boullogne.

¹⁹⁴ Si veda la scheda di Carlo Falciani, in FALCIANI, NATALI 2014, p. 316.

dipinto di *Venere e Amore*. Il valore paradigmatico che la *galerie* di François I^{er} aveva assunto in Europa sembrerebbe confermato anche dalle scelte iconografiche sassolesi. Come a Fontainebleau, anche nella galleria dipinta da Boulanger, si fa ricorso alla figura di Bacco per esaltare le virtù del principe, in un ciclo che prende le mosse proprio dalle sciagurate vicende di Semele (fig. 67). La connotazione negativa del mito, monito contro quell'amore reo cui si doveva volgere le spalle, avrebbe cambiato completamente di segno nella delizia di Francesco I, rappresentando, come si vedrà, il punto di partenza di un nuovo percorso amoroso e di celebrazione del duca.

I «Pittori della Galleria»

Come è noto, la Galleria di Bacco è un'opera corale, il risultato della collaborazione di più artisti che, nei pagamenti della Camera ducale del 1651, sono spesso chiamati «Pittori della Galleria» o «Pittori della Galeria nuova»¹⁹⁵. I compiti della decorazione furono spartiti sulla base delle loro singole specializzazioni. A Boulanger, nel ruolo di figurista e direttore dei lavori, spettarono i tre registri in cui è suddivisa la narrazione delle *Storie di Bacco*, ovvero i quattordici finti arazzi alle pareti, i sedici scudetti della volta sorretti da coppie di satiri disposti sopra un cornicione e gli episodi della volta, dove il pergolato, sorretto da una complessa partitura architettonica, si apre al cielo. Probabilmente Boulanger fu affiancato dal nipote Olivier Dauphin, cui Codebò attribuisce «la maggior parte de Paesi» della galleria¹⁹⁶. Olivier, all'epoca, doveva avere appena vent'anni e il suo apporto alla decorazione si può presumere circoscritto a piccoli interventi ad aiuto dello zio, in linea con le tappe ordinarie di un apprendistato. Questo, nonostante la richiesta scritta di suo pugno in una supplica senza data per ottenere un corrispettivo in ragione degli «otto mesi continui» trascorsi nel dipingere «nella galeria di Sassolo»¹⁹⁷. Di certo sui ponteggi della galleria vi erano

¹⁹⁵ Così, ad esempio in tre mandati corrisposti in data 9 maggio, 21 luglio e 7 settembre 1651 (ASMo, *Cassa Segreta Nuova*, bb. 108, fasc. 6309).

¹⁹⁶ CODEBÒ 1662-74, c. 7r. Cfr. *Inventari*, 1.

¹⁹⁷ PIRONDINI (1982², p. 59) ipotizza che Olivier possa aver svolto lavori di minore importanza come «la campitura di quegli sfondi di cielo che occupano tanta parte delle Storie di Bacco». Prima di lui, VENTURI (1917, p. 71) aveva giudicato Olivier troppo giovane per poter aiutare lo zio, «e dare alle composizioni di lui sfondi di paesi».

i fratelli «Milanesi», ovvero Pier Francesco e Carlo Cittadini, già compagni di Boulanger nella bottega di Guido, e responsabili degli inserti di natura morta, genere nel quale eccellevano¹⁹⁸. Le loro festose ghirlande di fiori e frutta e gli inserti faunistici che fanno capolino dal ricco pergolato della volta si intrecciano alle finte architetture eseguite da Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti¹⁹⁹. Questi ultimi sostituirono i maestri Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna che «per discrepanza di prezzo», secondo la storiografia artistica settecentesca, decisero di abbandonare il cantiere²⁰⁰. Così Lanzi, nel 1769, riferiva che Bianchi e Monti

Nell'anno dunque 1651 diedero principio alla gran galleria, che non avevano voluto dipingere il Mitelli, ed il Colonna, come si disse, collocata sulla facciata di quel reale palazzo di Sassuolo, ornandola tutta di storie, e favole di Bacco, avendovi fatte le figure il celebre pittore Franzese, monsù Giovanni Bulanger di Troja, provisionato da quella Corte, e che fu discepolo del gran Guido Reni, nominato nel secondo tomo della *Felsina*. E la frutta, ed i fiori, che vi occorsero, furono dipinti dall'egualmente bravo professore Francesco Cittadini, soprannominato il Milanese²⁰¹.

Lanzi, in realtà, era debitore dell'ancora inedita *Vita et opere di Agostino Mitelli*, biografia scritta dal figlio Giovanni e datata al 1665-1667²⁰². Questa fonte, preziosa per la ricostruzione dell'attività dell'artista, ricordava che Bianchi era appunto a Sassuolo dal 1651 e che vi aveva dipinto la «Galleria posta su la facciata del Palazzo con le figure di Monsù Boulangiero, delle pазie e trionfi di Bacco, et i fiori del Signor Francesco Cittadini»²⁰³. Nella *Vita*, Giovanni riconosceva al padre anche il merito dell'unione pittorica di Monti e Bianchi, quest'ultimo richiesto dallo stesso Agostino

¹⁹⁸ Per i fratelli Cittadini, oltre a Nicosetta ROIO (*Carlo Cittadini detto il Milanese e Pier Francesco Cittadini detto il Milanese*, in NEGRO, PIRONDINI 1992, pp. 159-202), si vedano i riferimenti bibliografici in Raffaella MORSELLI, *Felsina al potere: Francesco I e la supremazia dei pittori bolognesi*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 158, nota 11.

¹⁹⁹ Si vedano: FEINBLATT 1972; Alessandro DE LILLO, *Monti, Giovan Giacomo*, in *DBI*, vol. 76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 265-267.

²⁰⁰ CRESPI 1769, p. 63. Per Colonna e Mitelli, su cui si tornerà a breve, si veda Francesco SORCE, *Mitelli, Agostino*, in *DBI*, vol. 75, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 87-90 con bibliografia precedente.

²⁰¹ CRESPI 1769, p. 64.

²⁰² ARFELLI 1958. Secondo FEINBLATT (1979, pp. 625-626) le specificità delle notizie sull'attività estense raccolte nella *Vita di Agostino* spingono a ritenere credibile il racconto. MATTEUCCI (1994, p. 269) sottolinea l'inevitabile imparzialità dell'autore, schierato a difesa del padre.

²⁰³ MITELLI 1665-67, c. 61v. Cfr. *Doc.* II, 1.

in sostituzione dell'allievo Giovanni Paderna, morto a Modena di «febbre maligna»²⁰⁴. Monti, invece, era a Sassuolo dal 1647²⁰⁵ e aveva preso parte alle commissioni sassolesi che Colonna e Mitelli avevano ricevuto nel 1644 e che furono ultimate entro l'estate del 1648²⁰⁶. Tra queste, le sciagurate pitture eseguite sui tre lati del cortile d'onore della delizia, oggi del tutto perdute e slavate dal tempo già nel 1782, quando il pittore di corte Lodovico Bosellini fu incaricato di ritoccarle integralmente²⁰⁷. Stando alla descrizione di Guglielmo Codebò, sul lato lungo del cortile, al posto del *Dio marino*, doveva trovarsi una statua della dea Diana, la cui presenza giustificava la scelta dei motivi iconografici dipinti da Colonna e Mitelli sulle pareti²⁰⁸. L'intelaiatura architettonica impostata da Agostino su un duplice ordine, dorico al pian terreno e ionico quello nobile, era animata da scene di caccia, paesaggi boschivi e 'istantanee' di vita di corte. Il tema venatorio era ribadito da statue di ninfe collocate entro finte nicchie che si alternavano a vasi di piante di cedro. Ai due quadraturisti spettarono poi le fughe prospettiche delle loggette d'ingresso, accanto alle monumentali statue di *Galatea* e *Nettuno* (fig. 33). Altre statue di divinità pagane, questa volta dipinte, figurano nello Scalone d'Onore: *Vesta* e *Tranquillità*, colte di spalle, dilatano illusionisticamente l'invaso, mentre un paggetto anticipa l'intonazione cortigiana del Salone delle Guardie (fig. 70), apice del virtuosismo prospettico di Mitelli, nella cui volta Apollo ispira le nove muse, ognuna accompagnata dall'aquila ducale e da un libro con iscrizioni che esaltano il mecenatismo letterario di casa d'Este (fig. 71)²⁰⁹. Il Salone d'Onore fu l'ultima delle imprese commissionate da Francesco I ai due quadraturisti che sarebbero presto partiti per la Spagna. Le soluzioni decorative di Colonna e Mitelli avevano condizionato per quasi un ventennio il gusto ducale e continueranno a influire sulle scelte decorative estensi, riproposte e reinterpretate dagli allievi. Proprio a Modena i due avevano siglato il loro fortunato e duraturo sodalizio

²⁰⁴ CRESPI 1769, p. 63. MITELLI 1665-67, c. 61r. Cfr. *Doc.* II, 1.

²⁰⁵ Cfr. Cap. III, *Doc.* VI, 8.

²⁰⁶ PIRONDINI 1982², p. 55.

²⁰⁷ ACIDINI LUCHINAT, *op. cit.*, in *Restauri a Sassuolo* 1982, pp. 13-18. MATTEUCCI (1993, p. 71) riporta un passo della *Cronica della Nobil Terra di Sassuolo dal 1780 al 1835* in cui l'autore, Giovanni Panini, condanna senza appello l'intervento di Bosellini, incapace di replicare la felice regolarizzazione del cortile raggiunta dalle soluzioni decorative di Colonna e Mitelli.

²⁰⁸ ACIDINI LUCHINAT 1993.

²⁰⁹ Angelo MAZZA, "In questa bella compagnia d'Amore e di Fortuna...". *La decorazione pittorica*, in TREVISANI 2004, pp. 57-76.

quando, nel 1632, alla morte improvvisa del comune maestro, Girolamo Curti detto il Dentone²¹⁰, ultimarono gli affreschi nella sagrestia della chiesa del Carmine, odierna San Biagio²¹¹. Oltre alla «capelina al Carmine», la già citata *Vita* Giovanni Mitelli elencava altre due pitture giovanili eseguite da Agostino e Angelo Michele in alcune chiese modenesi: l'«oratorio e sue stanze in ottangolo», ossia l'oratorio di San Carlo, e «dua capeline in San Vincenzo»²¹². L'oratorio di San Carlo, o San Carlino, è andato distrutto nel 1791²¹³ e delle sue pitture restano solamente alcune scarse descrizioni settecentesche²¹⁴. Del decoro in San Vincenzo è sopravvissuta l'*Apoteosi del beato Gaetano di Thiene* nella volta della prima cappella di destra intitolata al santo²¹⁵.

La fortuna della quadratura in terra estense era iniziata già nel 1630, quando, cessata l'epidemia di peste, Colonna dipinse alcuni ambienti nel Palazzo Ducale di Modena insieme al Dentone, tra cui le due citate gallerie, quella con Giove e quella con finti quadri riportati. A vent'anni di distanza dalla prima galleria istoriata nel Palazzo Ducale di Modena, quella di Bacco dovette apparire, fin dal suo svelamento, come la sintesi perfetta degli indirizzi artistici perseguiti da Francesco I durante tutto il suo regno. Alle *Storie di Bacco* di Boulanger, fedele cortigiano e traduttore in pittura delle ambizioni ducali, si fondevano i risultati più arditi della pittura di prospettiva, la stessa che aveva contraddistinto i primi passi del duca sul terreno della magnificenza. Pertanto, appare meno inverosimile il proposito di Francesco I che, stando a Giovanni Mitelli, avrebbe voluto accoppiare il genio di Agostino con «Monzu Giovanni suo pittore di figure», tentativo che naufragò vista la strenua fedeltà al compagno Angelo

²¹⁰ Per Girolamo Curti si veda: FEINBLATT 1975; Paolo CASSOLI, *Curti Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, pp. 481-485; GIULIANI 2006; GIULIANI 2007.

²¹¹ Per la sagrestia carmelitana, sia permesso di rinviare al mio contributo: SIROCCHI 2013.

²¹² MITELLI 1665-67, c. 24r. Cfr. *Doc.* II, 1.

²¹³ SOLI 1974, t. I, pp. 226 e 230.

²¹⁴ La decorazione del perduto oratorio di San Carlo (o San Carlino) è ricordata in C.C. MALVASIA 1841, t. II, pp. 110-111; BALDINUCCI 1773, t. XVI, p. 26; BOLOGNINI AMORINI 1978, t. II, pp. 115-116. CAMPORI (1855, p. 163) riporta le informazioni raccolte da LAZARELLI (1982, p. 66) e PAGANI (1770, p. 42).

²¹⁵ CREMONINI, DUGONI, 2001. D'accordo con il racconto di Giovanni Mitelli, C.C. MALVASIA (1841, t. II, p. 355) ricorda che Mitelli decorò in San Vincenzo una seconda cappella, mentre Colonna era impegnato a Palazzo Pitti (dal 1637). Malgrado il silenzio degli studi e la perdita delle pitture, è probabile che si trattasse della cappella di San Gregorio Taumaturgo di cui la corte ducale deteneva il patronato. Questo anche in virtù di un mandato di pagamento rinvenuto da VENTURI (1917, p. 70) e risalente al gennaio del 1638 in favore di un «Magnifico Agostino pitore venuto di Bologna et ch'ha faticato insieme con un suo garzone più giorni in servizio di S. A.».

Michele²¹⁶. L'intenzione ducale è avvalorata dalla paternità progettuale delle architetture della galleria, restituita a Mitelli sulla base di un mandato di pagamento del 20 giugno del 1650. Il documento elenca l'acquisto dei materiali necessari alla fabbrica della rocca di Sassuolo, tra cui anche la spesa per carta destinata al «signor Agostino» e ai fratelli Cittadini²¹⁷. La presenza di Mitelli a Sassuolo, l'ultima prima della sua partenza per la corte madrilenà al seguito di Velázquez, ha permesso di rigettare la tradizionale attribuzione delle quadrature agli allievi Bianchi e Monti, con tutta probabilità esecutori del progetto²¹⁸.

I mandati di pagamento permettono di seguire cronologicamente l'evoluzione del cantiere che si prolungò dalla metà del 1650 all'agosto del 1652²¹⁹. Nel citato documento del 20 giugno 1650, oltre alla fornitura di carta per i pittori, Giovanni Vecchi riceveva poche lire per il trasporto «di gesso, e saline per la galleria nuova». Se ne deduce che, in parallelo all'elaborazione grafica del ciclo, si stavano ultimando gli intonaci delle pareti. Un paio di mesi prima, il 31 marzo del 1650, Andrea Moreali, sovrintendente alla fabbrica del Palazzo Ducale di Sassuolo, aveva inviato al duca Francesco «la misura delle galleria nuova, e suoi spatii netti, quale se non è fatta come si deveria, resterà servita sensare l'ignoranza di chi l'ha descritta, saranno però giusti gli spatii»²²⁰. Doveva trattarsi delle misure della Galleria di Bacco e degli spazi in cui, di lì a poco, si sarebbero dipinte le vicende di Bacco. Sempre nel '50, tra agosto e ottobre, Boulanger era nel pieno della fase progettuale, poiché riceveva grandi quantitativi di carta «da dissegnare»²²¹. L'anno successivo, in parallelo alla galleria, iniziarono anche i lavori nella chiesa palatina di San Francesco in Rocca: così, in un mandato del 1 giugno 1651, accanto ai «Pittori della Galleria» compaiono anche i

²¹⁶ MITELLI 1665-67, c. 60v: Cfr. *Doc.* II, 1. L'argomento verrà ripreso nel cap. V.

²¹⁷ PIRONDINI 1982², p. 136 in data 1650, 20 giugno. ASMo, *Cassa Segreta*, f. 108, fasc. 6307, n. 29: «Nota di diverse spese fatte per ordine et servitio della Ducale Fabbrica della Rocca di Sassuolo».

²¹⁸ PIRONDINI 1982², p. 58.

²¹⁹ I mandati relativi alla decorazione della Galleria di Bacco sono in ASMo, *Cassa Segreta Nuova*, bb. 108, e 109 (fasc. 6309) e sono stati elencati in PIRONDINI 1982², p. 97 e nota 106, p. 103 con rinvii al *Regesto*. A questo proposito, preme rimarcare la difficoltà nella divulgazione di simili documenti. Il *Regesto* permette sì di seguire l'evoluzione cronologica del cantiere, ma non risulta uno strumento agevole per risalire alle singole carte, il cui ordine è per di più confuso già all'interno delle buste d'archivio. Le informazioni sono ordinate estrapolando le date che compaiono in ogni singolo documento senza specificarne la provenienza.

²²⁰ ASMo, *Rettori dello Stato, Sassuolo*, b. 18/a, 1650, 31 marzo (inedito).

²²¹ ASMo, *Cassa Segreta Nuova*, b. 108, n. 32; ASMo, *Cassa Segreta Nuova*, b. 109, fasc. 6309, n. 33.

«Pittori per la chiesa», pur trattandosi della stessa équipe²²². Il 30 giugno si pagavano i «ponti in galaria per li pitori», mentre nel settembre la legna «per li pittori da seccare la Galleria»²²³. I lavori proseguirono fino al 1652: a quel mese risale infatti l'ultimo mandato per alcuni colori forniti a Francesco Cittadini, sempre «per la galaria»²²⁴.

Tra le carte si conserva anche una lettera autografa di Jean Boulanger che chiedeva il rimborso di 89 lire «per tanti pennelli fatti venire di Roma per servizio della Gallaria di Sassolo e per altre hopere»²²⁵. Da Roma non provenivano solamente i pennelli, ma anche tutto l'immaginario pittorico che il francese aveva assorbito nel biennio trascorso nell'Urbe e i cui *souvenirs* plasmarono il decoro della galleria. Boulanger, infatti, era stato al servizio del cardinal Rinaldo tra la fine di ottobre del 1644 all'estate del 1646²²⁶. Ad accoglierlo nell'Urbe era stato Geminiano Poggi che, scrivendo al duca, ne celebrava «il genio che lo fa operare con gran facilità, l'idea nobile, et il desiderio ardente di approfittarsi nello studio, onde non gli resta che il porsi alla fatica»²²⁷. Poggi, a Roma per servire il Principe Cardinale in vista del conclave seguito alla morte di Urbano VIII, era abile conoscitore e fidato consigliere artistico di Francesco I. Fu lui a introdurre Boulanger negli ambienti artistici romani e per suo tramite il francese poté accedere alle meraviglie romane e alle principali collezioni, tra cui probabilmente la «galleria» del cardinal Spada²²⁸. Oltre allo studio dei testi fondamentali della cultura figurativa romana, Boulanger tradusse in pittura le invenzioni dell'abate Nicolò Musso per la Camera della Pittura e di certo soddisfò alcuni incarichi di Rinaldo²²⁹.

²²² ASMò, *Cassa Segreta Nuova*, b. 109, fasc. 6309. Su San Francesco: Anna Maria MATTEUCCI, *La grande decorazione architettonica*, in *La chiesa di San Francesco* 1999, pp. 83-93.

²²³ ASMò, *Cassa Segreta Nuova*, b. 109, fasc. 6309 (mandati spediti il 30 giugno e il 6 ottobre 1651).

²²⁴ ASMò, *Cassa Segreta Nuova*, b. 109, fasc. 6309 (mandato spedito il 23 agosto 1652).

²²⁵ ASMò, *Cassa Segreta Nuova*, b. 109, fasc. 6309.

²²⁶ PIRONDINI 1969, p. 32.

²²⁷ Per le lettere inerenti il suo soggiorno a Roma si vedano *Doc. II, 2-5*.

²²⁸ Giorgia MANCINI, «*Il mio viaggio sin qui è stato tutto sul pensiero delle pitture*». Geminiano Poggi e altri agenti di Francesco I d'Este, in BENTINI 1998², p. 143.

²²⁹ Dell'attività romana di Boulanger non ci è giunto nulla. PIRONDINI (1969, pp. 32-33), citando una descrizione del Palazzo Ducale di Sassuolo (ASMò, *Biblioteca, Manoscritti*, 209) ricorda il quadro di una «commedia fatta in Roma nel giardino del Serenissimo Signor Principe Rinaldo d'Este di suo ordine, opera del suddetto Bolanger». Lo stesso (PIRONDINI 1992, p. 47) ritiene probabile che Boulanger possa aver collaborato alle scenografie per lo spettacolo inscenato da Gaspare Vigarani nel Carnevale del 1645 e lo identifica con quel generico pittore che il 16 novembre del 1644 aveva «dato principio al ritratto del signor Principe Cardinale» (PIRONDINI 1982², p. 58). Giorgia MANCINI (e Sergio GUARINO, *Il collezionismo minore di casa d'Este: il caso del cardinale Rinaldo (1618-1672)*, in

Sulle pareti della Galleria di Bacco riaffiora l'ammirazione per le *Storie di Apollo* dipinte da Domenichino in villa Aldobrandini a Frascati²³⁰. Boulanger ne ripropone la scansione narrativa per finti arazzi e la *verve* scherzosa che li anima. I putti disposti dal francese sul finto parapetto, impegnati a giocare con i tessuti (fig. 72), sono memori del nano mezzo nudo e dalle mani legate ritratto da Zampieri ad arricciare la scena di *Apollo che uccide due ciclopi* (fig. 73). Del tutto diversa era però l'intenzione. A Frascati il *divertissement* serviva a stemperare il mito di Apollo nel riso quotidiano della corte aldobrandina, di cui il nano era buffone ufficiale²³¹. Più che una «forte risata» scaturita dalla beffa e dallo scherno²³², i putti sassolesi suscitano un'ironia delicata: giocando con le stoffe istoriate delle vicende di Bacco ne rivelano la finzione. Ad agitarle è il soffio di una gentile *plaisanterie*, con cui Boulanger dimostra la piena consapevolezza delle proprietà metaforiche della sua arte²³³, un'arte che annulla la parete in favore di un nuovo mondo, di cui, al contempo, ne svela ironicamente il carattere ingannevole.

Ma è ai Carracci e agli affreschi della Galleria Farnese che rimanda la felicità cromatica della volta sassolese, dove i satiri regghirlanda, ai lati degli scudetti, sono eloquenti testimoni di una fascinazione diretta dei fauni disposti sui lati brevi del palazzo romano (fig. 74)²³⁴. Così come dalla Galleria Farnese discendono le «maschere svariatissime»²³⁵, saggi di ritrattistica ai limiti del grottesco, disposte da Boulanger sopra al cornicione in corrispondenza degli scudetti a reggere ghirlande di fiori e frutta. L'influsso di Annibale era, come noto, di più lunga data e a Roma trovò semmai nuova linfa, rappresentando, per il francese educato a Bologna, non solo un distillato della lezione raffaellesca della Farnesina, ma quasi un ritorno alla vecchia 'stanza' di Reni. Lo conferma un disegno del suo ancora scarno portafoglio grafico, uno *Studio di nudo virile* della Biblioteca Poletti di Modena, giustamente ricondotto

BENTINI 1998², p. 169) ipotizza che Boulanger sia stato incaricato della decorazione di un soffitto della villa di Tivoli e di una copia della *Vittoria di Costantino a Ponte Milvio* di Giulio Romano.

²³⁰ Per gli influssi romani sul registro pittorico di Boulanger nella Galleria di Bacco, di cui si cercherà di dar conto, si vedano i contributi magistrali di Daniele Benati, Angelo Mazza e Massimo Pironcini: PIRONCINI 1969, pp. 44-46; PIRONCINI 1982², pp. 60-61; PIRONCINI 1992, pp. 48-49; PIRONCINI 1993, p. 56; BENATI 1993, p. 356; MAZZA in TREVISANI 2004, p. 73.

²³¹ VERT 2012.

²³² PASSERI 1722, p. 14.

²³³ BENATI 1993, p. 356.

²³⁴ GINZBURG 2008, pp. 138-141; 228-231.

²³⁵ VENTURI 1917, p. 79.

alla fase progettuale della Galleria di Bacco (fig. 141)²³⁶. Fin dalla tecnica d'esecuzione, la pietra nera naturale, Boulanger sembra rifarsi ai tanti studi di Annibale per la Galleria Farnese, in una ricerca di volumi condotta con ombreggiature e calibrati risalti di biacca, tradendo così una maniera assai prossima ai modi di Annibale, piuttosto che a quelli di Guido²³⁷.

Sconcertante fu per il pittore di Troyes il lirismo drammatico che il paesaggio aveva assunto nella Roma di metà Seicento soprattutto ad opera dei suoi connazionali Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Gaspard Dughet. Boulanger, per la prima volta, accoglie nelle composizioni della Galleria di Bacco l'incanto della natura, rivelando la sua sincera adesione all'ideale classico: una conversione spirituale delle prime, eleganti intonazioni dei paesaggi di Nicolò dell'Abate – già *trait d'union* tra Fontainebleau e le sale dipinte a meriggio nella delizia sassolese – alla poetica del paesaggio ideale inaugurata dall'ultimo Annibale e ormai giunta alle «aperture già romantiche» del coetaneo Dughet²³⁸, con esiti non dissimili da quelli del bolognese Giovan Francesco Grimaldi, erede di quel paesismo animato da sentimenti neo-veneti. Alloggiato in Palazzo Bentivoglio, Boulanger fu quotidianamente esposto alla poetica classicista del ciclo di Paul Brill e Agostino Tassi, e pur accogliendone la poetica, nel suo ritorno a Sassuolo, non poteva rinnegare il suo essere intimamente francese. Per quanto educato, aggiornato e permeato dalla bellezza ideale e straordinariamente recettivo nell'assorbire e reinterpretare le meraviglie del barocco tanto emiliano quanto romano, in lui permaneva un manierismo congenito, ereditato nel lungo esercizio nella bottega paterna e mai sconfessato. Istintiva è ormai la rapidità di pennello, la stessa con cui a Troyes lavorava la tempera e anche nella Galleria di Bacco, riemerge, quasi galleggiando, quella «verve inquietamente manieristica della sua cultura d'origine, che si esprime in questo caso nelle singolari abbreviature formali e nella risaltatissima cromia»²³⁹. La colorazione e il «senso quasi impressionistico delle forma»²⁴⁰ danno perfetta sostanza ad una poetica personalissima in cui si assommano vecchi e nuovi

²³⁶ Modena, Biblioteca Poletti, inv. 716, cm 36,1 x 27, disegno a carboncino con tocchi di gessetto bianco su carta grigia. Cfr. GASPONI 2001, p. 120; BOHN 2008, p. 107-108.

²³⁷ BOHN 2008, pp. 107-108.

²³⁸ Memorabili le pagine del saggio introduttivo di Cesare Gnudi alla mostra bolognese su *L'ideale classico del Seicento* 1962, pp. 3-37.

²³⁹ Daniele BENATI, *Jean Boulanger e i suoi seguaci*, in BENATI, PERUZZI 1998, p. 47.

²⁴⁰ VENTURI 1917, p. 86.

istinti. I tanti déjà vu romani suggeriscono che Boulanger abbia avuto un forte peso decisionale nell'arrangiamento decorativo della galleria e indurrebbero a ritenerlo maestro concertatore di quest'impresa polifonica. Sotto la sua direzione, le pitture danno vita a un baccanale visivo, venato di gentile ironia e della freschezza primaverile di una giornata di baldoria. Intonazioni, queste, felicemente rispondenti all'iconografia della galleria.

L'iconografia. Una fonte francese?

Le *Storie di Bacco* hanno inizio con lo scudetto posto sulla parete nord e proseguono in senso orario sugli altri tre lati dell'aula. Le vicende del dio riprendono poi sulla parete Est, con il primo arazzo a sinistra, e proseguono, ancora in senso orario, su quella opposta. Il ciclo si conclude sulla volta, con gli episodi celesti che, da nord a sud, vedono protagonisti Bacco e la sposa Arianna. L'iconografia della galleria era stata attentamente studiata da Giuseppe Fabrizi che gli dedicò largo spazio nella sua *Sposizione*²⁴¹, rintracciando, come fonte prima, le *Mythologiae* di Natale Conti (1568). Alcuni episodi, non inclusi nelle *Mythologiae*, erano stati direttamente attinti alle *Metamorfosi* di Ovidio, già volgarizzate e commentate da Giovanni Andrea Dell'Anguillara, e alle *Imagini* di Vincenzo Cartari²⁴². «Principe dei mitografi del Cinquecento»²⁴³, Natale Conti fu, in ordine di tempo, l'ultimo dei grandi eruditi del Cinquecento a dare alle stampe un manuale di mitologia. Prima di lui, già il ferrarese Lilio Gregorio Giraldi aveva pubblicato a Basilea, nel 1548, il *De deis gentium varia et multiplex historia* e il già citato Vincenzo Cartari aveva stampato a Venezia nel 1556, per i tipi di Francesco Marcolini, *Le immagini colla sposizione degli dei degli antichi*²⁴⁴. Il manuale di Conti fu ben accolto e conobbe un successo immediato e

²⁴¹ FABRIZI 1784, pp. 53-108.

²⁴² Tutti gli episodi sono attinti da CONTI (1616, pp. 256-276), con la sola eccezione di quattro scene tratte da Ovidio, già volgarizzate da DELL'ANGUILLARA (1584: *Penteo e Acete*, lib. III, p. 92; *Le figlie di Minia trasformate in pipistrelli*, lib. IV, pp. 60-61; *Sileno nel seguito del trionfo di Bacco*, lib. III, p. 89; *Le baccanti trasformate in alberi*, lib. XI, p. 393; *Figlie di Anio trasformate in colombe*, lib. XIII, p. 470), mentre la scena conclusiva del ciclo, con l'*Ingresso trionfale di Bacco a Tebe*, è desunta da CARTARI (1625, p. 315).

²⁴³ COSTA 2004, p. 272.

²⁴⁴ SEZNEC 1981, p. 275.

duraturo, al punto da essere presto tradotto in tutta Europa²⁴⁵. In Francia il primo volgarizzamento si ebbe nel 1599 (edito a Lione) ad opera di Jacques de Montlyard e la sua *Mythologie, ou Explication des fables* fu riedita con ritmi incalzanti²⁴⁶. La quarta edizione, stampata a Lione nel 1612 da Paul Frelon (fig. 75), apparve corredata dalle stesse incisioni che avevano precedentemente illustrato *Le immagini degli dei antichi* di Cartari nell'edizione del 1571²⁴⁷. L'editore Paul Frelon possedeva, infatti, i rami di queste ottantotto illustrazioni, tradizionalmente attribuite all'editore veneziano Bolognino Zaltieri, ed oggi ritenute opera di Giuseppe Salviati²⁴⁸. Le matrici, tra l'altro, erano già state impiegate da Frelon per la ristampa di Cartari, pubblicata a Lione nel 1610, appena due anni prima della *Mythologie*. Quest'ultima fu ripubblicata nel 1627, questa volta senza illustrazioni, ma accompagnata da una traduzione del *Syntagma de Musis* di Gregorio Giraldi (Argentorati, per Mathias Schnueri, 1511) e un compendio delle *Immagini* di Vincenzo Cartari²⁴⁹. In Francia, dunque, l'opera di Natale Conti si trovò congiunta in vario modo con quella di Cartari a partire dalla *Mythologie* del 1612. Proprio questa fortunata edizione del 1612, una vera e propria summa enciclopedica della manualistica mitologica cinquecentesca, potrebbe essere stata impiegata da Boulanger nell'esecuzione del ciclo, offrendogli suggestioni e motivi da tradurre in pittura.

In primo luogo la *Mythologie* non era una semplice traduzione dell'opera latina di Conti, ma ne offriva una versione più agevole e di più facile lettura. Inoltre, il volgarizzamento francese non era interrotto da citazioni erudite ed era munito di pratici titoli a margine per distinguere i nuclei tematici della trattazione, oltre che di agevoli indici finali. Al di là delle comodità paratestuali, che ne avevano comunque fatto un facile prontuario per artisti, l'opera offre al mito di Bacco un maggior respiro ovidiano,

²⁴⁵ Cfr. Roberto RICCIARDI, *Conti, Natale*, in *DBI*, vol. 28, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 454-457.

²⁴⁶ La *Mythologie* di Montlyard incontrò un successo rapidissimo, se si pensa che se ne contano ben nove riedizioni nei primi trent'anni dalla sua apparizione: Lione 1599, «chez Paul Frelon» [in due volumi; con riedizioni nel 1600, 1601, 1607]; Lione 1604, «De l'imprimerie de Iean Poyer»; Rouen 1611, «ches Iean Osmont Manassez de Preaube et Iacques Besongne»; Lione 1612 [prima edizione illustrata]; Parigi 1627, «chez Pierre Chevalier».

²⁴⁷ Cfr. PETRELLA 2013.

²⁴⁸ PIERGUIDI 2005.

²⁴⁹ *Mythologie, ou Explication des fables, oeuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture. Cy-devant traduite par J. de Montlyard. Exactement reveüe en cette dernière édition, & augmentée d'un Traitté des Muses; de plusieurs remarques fort curieuses; de diverses moralitez touchant les principaux dieux; et d'un Abbrégé de leurs images, par J. Baudoin*, Parigi, chez Pierre Chevalier, 1627.

includendo alcuni episodi o aspetti della storia contenuti nelle *Metamorfosi* e taciuti da Conti. E' questo il caso delle due scene che inaugurano la narrazione dipinta a Sassuolo e inerenti la nascita di Bacco. Le vicende di Semele, raggirata da Giunone e arsa dalla maestà divina di Giove con cui le si era presentato, sono incluse nella *Mythologiae* di Natale Conti così come nel volgarizzamento francese di Jacques de Montlyard. In quest'ultima edizione si rinuncia però ai riferimenti greci e latini delle *Baccanti* di Euripide e degli *Inni* di Orfeo, in favore di una più scorrevole parafrasi del racconto di Ovidio, di cui è anche riportato un ampio brano del terzo libro delle *Metamorfosi*. La narrazione prosegue più fluida ed è arricchita di maggiori dettagli, come la discesa di Giunone dai cieli avvolta in una nube prima di assumere le sembianze di Beroe, la vecchia nutrice di Semele, di cui è riportato anche il dialogo con la fanciulla²⁵⁰. Così Boulanger, nel primo scudetto sulla parete nord (fig. 65), poteva dare inizio al racconto lasciando abbandonato sulle nubi il carro della dea trainato da due pavoni per evocare il disgraziato abboccamento di Semele affidandosi a una gestualità parlante, enfatizzata dai volti caricaturali dei due satiri, terribilmente grottesco quello a sinistra, distratto quello sulla destra. In entrambe le versioni della *Mythologiae* si racconta che, alla morte di Semele folgorata da Giove, questi salvò dalle ceneri il feto del giovane Bacco e lo cucì nella propria coscia (fig. 69). Piuttosto che rinviare alla fortunata illustrazione della «Semelé foudroyee» contenuta ne *La métamorphose d'Ovide figurée* (Lione, 1557) (fig. 76)²⁵¹, dove il dio è similmente rappresentato mentre introduce il figlio nella gamba, le scelte compositive di Boulanger sembrano memori del *Giove e Semele* dipinto da Primaticcio a

²⁵⁰ *Mythologie* 1612, pp. 483-484: «Or Semelé fut mortelle, et fille de Cadme frere d'Europa que Iupiter transformé en Taureau ravit. Les Poëtes content que Iupiter épris de l'incroyable beauté de Semelé, l'embrassa une fois à plaisir, et l'engrossa. Dequoi Iunon indignée, et voiant que tous les iours le nombre des concubines de Iupin croissoit, descendit du ciel enveloppée d'une nuë, et sous l'habit et forme d'une vieille nommée Beroë iadis nourrice de Semelé, à qui de prime abord elle tint plusieurs propos d'amour, fit tant qu'elle tira frauduleusement de l'Infante la confession que plus elle desiroit ; qu'a la verité Iupiter l'avoit connuë et cueilli la premiere fleur de sa virginité. Mais pour lors elle dissimula si bien ce mal-talent, que poursuivant son discours, elle d'un feint souspir commença lui souhaiter tant d'heur et contentement, et lui persuada faire en sorte que Iupiter lui iurast par le marais Stygien, de lui donner tel present qu'elle demanderoit et lui fit entendre que ce seroit chose merueilleusement glorieuse et belle à voir Iupiter la venoit trouver reluisant en sa grande et divine majesté, en mesme estat et qualité qu'il souloit faire sa femme Iunon que c'estoit le vray moyen d'esteindre beaucoup de mauvais bruits que le peuple semoit diversement de son fait ; et qu'alors elle pourroit avec verité se vanter d'avoir couché avec lui».

²⁵¹ SALOMON 1557, tav. 40. L'opera conobbe un rapido successo, al punto da essere presto tradotta in italiano da SIMEONI (1559, tav. 44), accompagnata dalle medesime incisioni.

Fontainebleau (fig. 67), da cui provengono l'ambientazione della scena nell'intimità di una camera e la disposizione della fanciulla sul talamo disfatto.

Una volta completata la gestazione, Bacco fu affidato alle Nereidi, protagoniste dello scudetto successivo (fig. 77). Ancora una volta il volgarizzamento francese semplifica l'originale latino, zeppo di passi da Apollodoro, Antipatro di Sidone o dal *De Venatione* dello stesso Conti, lasciando il campo a una prosa più semplice che non tralascia le differenti versioni del mito²⁵². Il carattere divulgativo dell'esemplare francese è lampante a proposito delle vicende dei pirati Tirreni, narrate da Boulanger in due scudetti: il primo con il *Ritrovamento di Bacco sulla spiaggia* e il secondo con *La trasformazione dei pirati in delfini per non averlo ricondotto a Nasso* (figg. 78, 79). Conti è piuttosto sbrigativo e liquida il racconto citando Omero (in greco e in latino), sintetizza le cattive intenzioni dei pirati, la vendetta del dio e riferisce anche una variante della sua punizione attinta da Demarato, secondo cui le antenne e i remi della nave si sarebbero trasformati in serpenti²⁵³. Jacques de Montlyard, al contrario, con un piglio decisamente didattico, inizia spiegando che i Tirreni, «aujourd'hui Toscans», erano insigni corsari che navigavano nel Mediterraneo. Convinti che Bacco fosse figlio di un re, lo convinsero ad imbarcarsi, promettendogli la cortesia di condurlo dove volesse. Provarono dunque a metterlo in catene, ma ogni laccio scivolava, causando il riso del dio. Alla vista di quei prodigi, un marinaio della ciurma, Acete, nel racconto chiamato «Patron», cercò di convincere i compagni che non si trattava affatto di un re o di un principe ma di un dio travestito. Nessuno gli diede ascolto e fu allora che Bacco compì la sua vendetta trasformando tutto l'equipaggio in delfini, tutti eccetto Acete²⁵⁴. Non diversamente da Conti, De Montlyard, a proposito della trasformazione dei marinai in delfini, aveva descritto l'apparizione miracolosa dell'edera che si attorcigliò all'imbarcazione ma, seguendo i versi di Ovidio, aggiungeva che una vite, «garnie de force grappes de raisin», si arrampicò all'albero

²⁵² Cfr. CONTI 1616, pp. 258-259; *Mythologie* 1612, pp. 487-488.

²⁵³ CONTI 1616, pp. 264-265.

²⁵⁴ *Mythologie* 1612, p. 497: «Ce qu'appercevant le Patron, homme de meilleur naturel et plus retenu, iugea, quand et quand qu'il avoit ie ne sçay quoy de plus auguste qu'une simple creature humaine et remontra à ses compagnons la faute qu'ils faisoient, disant qu'au lieu d'un homme qu'il pensoient tenir prisonnier, ils avoient pris ou Iupiter, ou Apollon, ou Neptun, ou quelque autre Dieu desguisé. Et que leur navire n'estoit pas capable de le contenir. Alors le Capitaine le rabrouant avec grosses paroles, luy commanda de dresser seulement la voile avec tout l'equipage du vaisseau, et qu'il chevroit bien de son prisonnier».

della nave²⁵⁵. Cartari, qui fedelissimo alla lezione delle *Metamorfosi*, aveva descritto il prodigio negli stessi termini, fedelmente trasposti anche nell'illustrazione della *Nave di Bacco* che accompagnava il suo testo. Nello scudetto della galleria, Boulanger sembra rifarsi proprio all'incisione delle *Immagini* di Cartari, laddove, con rapidissima pennellata, suggerisce sbuffi di nuvole che si avvolgono alle antenne e all'albero del vascello. Questo dettaglio non figura nelle precedenti versioni 'figurate' delle *Metamorfosi* (fig. 80), ovvero nelle stampe di Bernard Salomon, ed è incluso nell'immagine del volgarizzamento francese del 1612 che, come si è detto, aveva riciclato gli stessi rami delle *Immagini* di Cartari (fig. 81).

Protagonista dei due medaglioni successivi è Penteo, figlio di Echione e re di Tebe. Nel primo (fig. 82) Penteo è impegnato ad ascoltare i prodigi di Bacco da Acete, fatto prigioniero, uno dei quattro episodi affrescati a Sassuolo attinti direttamente alle *Metamorfosi* (per lo meno secondo Fabrizi)²⁵⁶. Il silenzio di Conti sembra in parte compensato da De Montlyard nella descrizione minuziosa della punizione del re tebano, sacrilego per aver vietato il culto di Bacco, quando riferisce che da tutte le parti del mondo, di ora in ora, gli erano riportati i miracoli del dio²⁵⁷. All'*Uccisione di Penteo per mano delle Baccanti* (fig. 83) Natale Conti dedica poche righe, tra l'altro confuse perché si intrecciano differenti versioni del mito. De Montlyard, al contrario, parafrasa Ovidio, cui rinvia esplicitamente in ben due occasioni, e all'erudizione preferisce un racconto lineare per mostrarne il contenuto morale ed educativo²⁵⁸. Infatti, «c'est chose hazardeuse» – questo l'incipit francese – per i re e i principi abolire in un istante un culto di vecchia data: i cattivi costumi vanno sradicati col tempo²⁵⁹.

²⁵⁵ *Mythologie* 1612, p. 498: «et du hault de l'antenne veint à s'espandre de tous costez une belle grand vigne garnie de force grappes de rasin. Pareillement le mas s'envelopa de branchages et feuillees d'hierre verdoiant, avec quantité de fleurs, produisant un fruit agreable. Tous les bancs iusques aux chevilles des rames se couronnent de chapeaux et bouquets». DELL'ANGUILLARA 1584, lib. III, p. 43: «Par, ch'al fondo del mar congiunto stia/ Quell'immobil navilio con un chiodo,/ L'hedera sacra al gran Signor di Dia/ Serpi (come volle ei) quel legno in modo,/ Che tutti i remi in un legati havia/ Con un tenace, e indissolubil nodo,/ L'arbor, l'antenna, indi la vela asconde/ L'hedera, e l'orna di corimbi, e fronde».

²⁵⁶ Vedi nota 138. Come si illustrerà il volgarizzamento francese arriva ad includere uno dei quattro episodi taciuti da Conti, riducendo così la distanza dal racconto ovidiano.

²⁵⁷ *Mythologie* 1612, p. 493: «sans respect des miracles qu'il luy vid faire en sa presence, et qu'on luy rapportoit d'heure à autre de toutes partes».

²⁵⁸ *Mythologie* 1612, pp. 493-494: «comme nous dirons en suite par le tesmoignage d'Ovide»; «Ovide au 3 des Metamorphoses».

²⁵⁹ *Mythologie* 1612, pp. 493: «Mais pource que c'est chose hazardeuse aux Princes et Rois d'abolir en un instant une dissolution envieillie, et une intemperance receuë et pratique de longue-main, veu que

Bacco, accusato da Penteo di essere un impostore, decise di fargli comprendere la sua potenza e lo invitò a travestirsi da baccante per assistere ai riti, un *déguisement* che Montlyard attinge dalle *Baccanti* di Euripide. Salito su un pino, Penteo fu poi scorto dalla madre, Agave, e dalle zie Ino e Autonoe, che, accecate dal dio, lo scambiarono per un cinghiale e presi alcuni rami lo fecero a pezzi e gli troncarono la testa. I dettagli più sanguinari della storia, già descritti nello scudetto dipinto da Daniele da Volterra nella camera del cardinale a Palazzo Farnese (fig. 84), sono omessi da Boulanger che ferma l'azione qualche istante prima del trucidamento di Penteo. Sempre a Tebe ebbe luogo un'altra punizione esemplare, quella delle figlie di Meneo (fig. 85). L'episodio ovidiano non è narrato da Conti né nella prima edizione del 1568, né in quelle del 1581 (Venezia), del 1616 (Pavia) o del 1636 (Colonia), ma se ne fa un vago e parziale riferimento nell'edizione del 1612 (Colonia), dove si narra che Alcitoe, non tributando i dovuti onori a Bacco, fu trasformata in pipistrello e la tela a cui stava lavorando fu ricoperta di edera e vite²⁶⁰. Fin dalla sua prima edizione del 1599, la *Mythologie* di Montlyard aveva invece fatto chiaro riferimento alla vicenda²⁶¹: non si trattava della sola Alcitoe, ma anche di Leucippe e Aristippe, tre sorelle che disprezzando i sacrifici a Bacco decisero di non assistere ai riti e di continuare a filare, tessere e ad aspare il filo. Per volere del dio, alcuni rami di edera si attorcigliarono alle loro tele e ai loro fusi prima di essere trasformate in uccelli: la prima in corvo, la seconda in pipistrello e la terza in civetta. Montlyard seguiva qui il racconto di Eliano²⁶², cui Boulanger sembra preferire Ovidio che vuole le Minieidi trasformate, tutte e tre, in vespertili. Tutti gli scudetti successivi, quello sulla parete meridionale e i successivi sette della parete occidentale, affrontano le storie di Sileno, di Mida e delle nutrici ringiovanite da Medea, vicende tutte incluse sia nelle *Mythologiae* di Conti che nel volgarizzamento francese, così come i temi dei primi quattro arazzi, con cui ha avvio la narrazione delle imprese di Bacco in Oriente e del suo ruolo di civilizzatore (figg.

nature ne peult gaiment souffrir aucun changement qui furient tout-à-coup; et qu'il fault peu à peu et par succession de temps desraciner les mauvaises costumes».

²⁶⁰ CONTI (ed. 1612, Colonia, «Samuel Crispinus») p. 479: «Fama est Alcithoen quoque Thebanam mulierem aegre ferentem divinos honores Baccho tribui, cum magna sit plerunque inter cives eiusdem civitatis invidia et contemptus, coepisse illas deridere, quae istud facerent. Quare iratus Bacchus eam in vespertilionem mutavit, ac telas sociarum simulque ridentium in hederam et vites».

²⁶¹ *Mythologie* 1612, p. 495. Il testo è identico alla prima edizione (Lione, 1599).

²⁶² ELIANO 1996, pp. 106-107.

86-96)²⁶³. Diverso è invece il resoconto della punizione di Licurgo, re degli Edoni, reo di non aver onorato Bacco e protagonista di due arazzi del lato est (figg. 97, 98). Nella *Mythologie* di Montlyard la materia è esposta organicamente con citazioni da Omero e Orazio, mentre in Conti è suddivisa in due porzioni separate del capitolo²⁶⁴.

Che Boulanger possa aver consultato l'edizione francese – più lineare, maggiormente didattica, più ovidiana, dalla prosa più pausata e meglio ordinata – sembra essere avvalorato da un dettaglio della scena successiva, l'ultima della parete orientale in cui *Le baccanti uccidono Orfeo* (fig. 99). Le *Metamorfosi* raccontano che le seguaci del dio si scagliarono sul vate dapprima con tirsi e poi brandendo alcuni attrezzi da lavoro abbandonati dai contadini e, «mandato il corpo del poeta in quarti, sparser le varie membra in varie parti»²⁶⁵. Boulanger, che aveva risparmiato le scene più cruente dell'uccisione di Penteo, sceglie qui di illustrare i violenti e furiosi istanti dello strazio del corpo di Orfeo: due baccanti brandiscono bastoni, una terza sta per scagliare un sasso e la quarta, facendo leva col piede, sta sradicando la testa del poeta. In questo particolare, a mia conoscenza assente nell'iconografia delle Menadi e della Baccanti, il pittore di Troyes sembra ispirarsi alla *Mythologie*, laddove Montlyard descrive lo smembramento di Penteo, la cui madre, Agave, «lui mettant le pieds sur la gorge, luy tranca la teste avec son iavelot»²⁶⁶.

La successiva punizione delle *Baccanti trasformate in alberi* e la *Trasformazione delle figlie di Anio in colombe* (figg. 100, 101) sono attinte direttamente da Ovidio, non trovando appoggio in nessuna versione del manuale di Conti, che invece offre spunto alle cinque scene finali del ciclo (figg. 102-106)²⁶⁷. L'ultima, con l'*Ingresso trionfale*

²⁶³ *Bacco e Sileno ebbro* [*Mythologie* 1612, p. 468]; *Sileno ritrovato dai cacciatori del Re Mida* [*Mythologie* 1612, p. 469]; *Cerimonia per liberare Mida dalle orecchie d'asino* [*Mythologie* 1612, pp. 1048-49]; *Bacco chiede alla maga Medea di ringiovanire le sue nutrici* [*Mythologie* 1612, p. 601]; *Medea ringiovanisce le nutrici* [*Mythologie* 1612, p. 601]; *Bacco insegna come si fa il vino* [*Mythologie* 1612, p. 491]; *Bacco sul carro trionfale* [*Mythologie* 1612, p. 499]; *Sileno ebbro al seguito di Bacco*. Finti arazzi: *Bacco con Ermete Trismegisto, Ercole e la moglie Iside* [*Mythologie* 1612, p. 521]; *Bacco colpisce il serpente a due teste inviatogli da Giunone* [*Mythologie* 1612, p. 491]; *Incontro di Bacco con Prateo, re dei Mensi* [*Mythologie* 1612, p. 491]; *Bacco doma la tigre inviatagli da Giunone* [*Mythologie* 1612, p. 501].

²⁶⁴ *Licurgo reso pazzo per aver fatto recidere le viti; Bacco, Trismegisto e Licurgo guarito* [*Mythologie* 1612, pp. 491-492]; [CONTI 1616, p. 261 e 271].

²⁶⁵ DELL'ANGUILLARA 1584, p. 392.

²⁶⁶ *Mythologie* 1612, p. 494.

²⁶⁷ *Bacco sovrintende alla costruzione di Nisa* [*Mythologie* 1612, p. 501]; *Bacco viaggia dall'Oriente verso l'Egitto; Bacco conforta Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso* [*Mythologie* 1612, p. 501]; *Bacco sovrintende all'erezione di due colonne sulle rive del Gange* [*Mythologie* 1612, p. 518]; *Ingresso trionfale di Bacco a Tebe* [*Mythologie* 1612, p. 522-526].

di *Bacco a Tebe*, vede il dio, inventore del trionfo stesso, sul dorso di un elefante al seguito di soldati festanti e dei prigionieri dei popoli sottomessi nella sua conquista triennale. Ancora una volta, Boulanger si rifà al repertorio figurativo delle *Immagini* di Cartari, incluso nella *Mythologie*, ricalcando l'incisione che riproduce due versioni del trionfo di Bacco: quello sul carro trainato da linci e, significativamente, quello sul dorso dell'elefante (fig. 107). Diversamente da Conti, Montlyard ricorre all'*Edipo* di Seneca per chiudere l'episodio con una lunga lode in onore di Bacco, quella che il popolo tebano innalzò al dio trionfante. La decorazione pittorica si conclude sulla volta della galleria con gli episodi celesti del dio, ovvero le nozze con Arianna e la trasformazione in costellazione della sposa e delle tre nutrici (figg. 109-113), frutto di un sapiente mélange tra le informazioni di Conti (e Noël Conti) e le *Metamorfosi*²⁶⁸. Alla luce delle facilitazioni offerte *Mythologie* e delle sue tangenze con le pitture della galleria, non sembra dunque improbabile che Boulanger abbia fatto ricorso al volgarizzamento di Montlyard. Se così fosse, la fortunata edizione lionese del 1612, accessoriata delle illustrazioni di Cartari, fornirebbe un ulteriore influsso francese alla *galerie* sassolese.

«*Bacco ch'è nume tutelar del bel paese*».

Una proposta di lettura nuziale della volta

Le più recenti indagini, pur concordando con le fonti tradizionali già evidenziate da Fabrizi, hanno rilevato un'anomalia iconografica nell'episodio del *Licurgo risanato dalla pazzia* (fig. 98). Vincenzo Farinella interpretava il finto arazzo come una scena di perdono, secondo «una scelta iconografica unica che mostra il re della Tracia

²⁶⁸ Da Nord a Sud: *Bacco presenta Arianna a Venere* [DELL'ANGUILLARA 1584, pp. 283-284]; *Nozze di Bacco e Arianna* [DELL'ANGUILLARA 1584, pp. 283-284]; *Banchetto nuziale di Bacco e Arianna*; *Venere dona ad Arianna la corona d'oro di Vulcano* [Mythologie 1612, p. 501 e [DELL'ANGUILLARA 1584, pp. 283-284]; *Bacco colloca la corona di Arianna tra i segni dello Zodiaco* [Mythologie 1612, p. 501 e [DELL'ANGUILLARA 1584, pp. 283-284]; *Bacco in cielo con le sue nutrici* [Mythologie 1612, p. 488]. Le scene sono intervallate da cinque riquadri a monocromo che riportano le feste celebrate in onore di Bacco: *Simulacro di Bacco sull'altare* [Mythologie 1612, p. 513]; *Bacco a cavallo di una botte con amorini* ovvero *La festa Pithoegia* [Mythologie 1612, p. 512]; *La danza delle Canefore* [Mythologie 1612, p. 511]; *Sacrificio dell'irco a Bacco* [Mythologie 1612, p. 513]; *L'irco posto sull'altare* [Mythologie 1612, p. 513].

presentato a Bacco nell'atto di perdonarlo per intercessione di Mercurio Trismegisto». L'iconografia, prosegue Farinella, «parrebbe escogitata proprio a Sassuolo, dagli eruditi incaricati da Francesco I di approntare il programma iconografico, per celebrare la giustizia severa, ma capace anche di clemenza, del duca»²⁶⁹. Lo studioso, intravedendo nel ciclo sassolese un nostalgico richiamo ad Alfonso I, ai suoi *Baccanali* e al suo studio dei marmi, assimilava il Bacco della Galleria sassolese a quello che compare come arbitro nella *Contesa tra Minerva e Nettuno per il dominio dell'Attica* (fig. 108), rilievo scolpito da Antonio Lombardi per i camerini ferraresi. In filigrana si scorgeva l'idea che la lastra, «che a metà Seicento forse già si trovava a Sassuolo»²⁷⁰, potesse aver influito sul ruolo di giudice accordato al dio anche nelle pitture di Boulanger.

Questa ipotesi è stata scartata da Francesca Candi che dubitava dell'«effettiva visibilità e riconoscibilità dei marmi nella nuova collocazione, dal momento che non se ne trova alcuna menzione nelle descrizioni della residenza»²⁷¹ e dell'identificazione della divinità con Bacco nel marmo di Antonio Lombardo, non unanimemente accolta. Per la studiosa, il chiaro omaggio a Francesco I, qui celebrato nelle vesti di Bacco, sarebbe suffragato dalla vicinanza stilistica e compositiva tra le scene dipinte a Sassuolo e le illustrazioni dell'*Idea* di Domenico Gamberti, a celebrazione delle virtù del defunto Francesco I. La prossimità espressiva evidenziata dalla Candi ha trovato il recente avallo di Alice Jarrard, per cui il progetto grafico delle incisioni dell'*Idea* spetterebbe proprio a Jean Boulanger²⁷². In questa condivisibile lettura d'insieme, che incrocia gli affreschi della galleria con le scenette dell'opera gambertiana, il *Licurgo risanato dalla pazzia* rimaneva però un insolito atto di perdono, in contraddizione con «tutte le narrazioni dell'episodio, mostrando non la fine sanguinosa del colpevole, bensì il suo perdono da parte di Bacco»²⁷³. L'inusuale scelta iconografica veniva motivata come

²⁶⁹ FARINELLA 2008, p. 221.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 220.

²⁷¹ Francesca CANDI, *L'immagine di Francesco I nella Galleria di Bacco a Sassuolo. Una proposta di interpretazione politica degli affreschi*, in CAVICCHIOLI 2010², p. 2, nota 7 e p. 5, nota 18.

²⁷² Alice JARRARD, *L'idea, la storia e l'immagine principesca di Francesco I d'Este a Modena*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, 237-254.

²⁷³ *Ibidem*, pp. 4-5: si esclude che l'episodio di perdono figurò nella tradizione mitologico-letteraria e tra le varie versioni con cui fu punito Licurgo: Omero (*Iliade*, VI, 128-140), Igino (*Fabularum Liber*, CXXXII), Apollodoro (*Biblioteca*, III, 5, 1), Diodoro Siculo (*Biblioteca Storica*, III, 65) e Nonno di Panopoli (*Dionisiache*).

esaltazione di una virtù del duca inclusa nell'*Idea*, ovvero la «Generosa facilità nel perdonare»²⁷⁴.

Entrambe le indagini, nell'adozione a volte forzata di una prospettiva d'analisi, nostalgicamente ferrarese la prima, strettamente gambertiana la seconda, non hanno finora offerto una corretta lettura della scena, rivelando al contempo l'urgenza di una chiave interpretativa che colga il significato d'insieme. Nicolò Panelli nel 1722 aveva interpretato il finto arazzo come «Bacco libera dalla pazzia il suddetto [Licurgo] mediante l'intercessione del Re di Tebe»²⁷⁵ e Fabrizi, dopo di lui, l'aveva correttamente descritta, leggendola in termini assai distanti da un divino atto di clemenza. Licurgo, infatti, rinsavito dalla pazzia, ha le mani legate ed è circondato dalle guardie e, alla sua destra, Ermete Trismegisto lo addita rivolgendosi a Bacco²⁷⁶. Fabrizi coglieva il corretto riferimento mitologico: sono rappresentati gli istanti in cui i sudditi di Licurgo, consultando Mercurio Trismegisto, furono da lui esortati a tributare a Bacco i dovuti onori per scongiurare la terribile carestia che attanagliava il regno²⁷⁷. Nella *Sposizione*, diversamente dal solito, Fabrizi non specificava la fonte che poteva averne ispirato l'iconografia, rinviando alla settecentesca *Storia universale del mondo*, piuttosto che agli storiografi e ai mitografi del passato²⁷⁸.

Il rinsavimento di Licurgo e la sua cattura da parte degli Edoni su indicazione dell'oracolo per scongiurare la carestia è descritta da Apollodoro:

²⁷⁴ Si veda fig. [...] cap. V.

²⁷⁵ PANELLI 1722, c. 9v.

²⁷⁶ FABRIZI 1784, p. 85: «Licurgo è in attitudine di compostezza, dimostrando di essere rinvenuto dalla pazzia, ma tuttavia è legato in mezzo alle Guardie pieno di confusione, e di timore. Bacco gl'indica Mercurio Trismegisto in Abito Sacerdotale non lungi dal Re, e mostra dirgli: devi a lui la tua guarigione».

²⁷⁷ *Ivi*. «Avendo li Sudditi di Licurgo fatto per la di lui guarigione consultare Ermete, o sia Mercurio Trismegisto in grande venerazione in tutta la Tracia, sul nome del quale furono soliti giurare tutti i successori, ed avuto in risposta che il Re, ed il Popolo rendessero a Bacco i dovuti onori, si prestarono a farlo. Licurgo però riacquistata la ragione non si rimosse dal divisato suo disprezzo contro Bacco, per cui ricadde nel furore primiero, e volendo egli di sua mano recidere le Viti, troncò a se stesso le gambe»

²⁷⁸ Si tratta della *Storia universale dal principio del mondo sino al presente scritta da una compagnia di letterati inglesi; ricavata da fonti originali, ed illustrata con carte geografiche, rami, ec. Tradotta dall'inglese, con giunta di varie note* pubblicata in sessantuno volumi a Venezia tra il 1765 e il 1821. L'enciclopedia, più volte citata nella *Sposizione*, è qui menzionata a proposito della grande venerazione di cui fu oggetto Ermete Trismegisto, sul cui nome erano soliti giurare i re della Tracia (Fabrizi non fornisce indicazioni bibliografiche puntuali, ma questo argomento è tratto dalla *Storia*, tomo IX, capitolo XI, p. 298).

Ma poi le Baccanti vennero liberate all'improvviso e Dioniso fece impazzire Licurgo. Nella sua follia il re, credendo di tagliare un trancio di vite, uccise il figlio Driante con un colpo di scure: solo dopo averlo mutilato recuperò la ragione. La terra degli Edoni continuava ad essere sterile e il dio vaticinò che avrebbe ripreso a dar frutti se fosse stato messo a morte Licurgo. Gli Edoni, quando lo seppero, condussero il re sul monte Pangeo, lo legarono e qui, per volontà di Dioniso, egli morì sbranato da cavalli²⁷⁹.

Questo passo della *Biblioteca*, tradotta dal greco al latino a partire dal 1555²⁸⁰, era, tra l'altro, già incluso nella *Mythologiae* di Conti e nel suo volgarizzamento francese²⁸¹. Al di là del fraintendimento, il passato ferrarese, come già evidenziato da Angelo Mazza, influì senz'altro sulla scelta del soggetto, che doveva rievocare i celebri *Baccanali* di Tiziano, capolavori dei camerini d'alabastro persi per sempre con la devoluzione del 1598²⁸². Il ciclo sassolese, «la più grande sequenza di episodi dionisiaci mai realizzata in epoca moderna», è equiparabile ai *Baccanali* per «l'intenzione celebrativa di fondo, in chiave politica»: entrambi i complessi pittorici puntano infatti ad assimilare il duca estense con il dio classico²⁸³. Alle storie di Bacco è sotteso un ritratto allegorico del principe, celebrato come musagete, esattamente come era avvenuto nella volta del Salone delle Guardie; come portatore di civiltà e come costruttore tanto della città di Nisa, come delle colonne sul fiume Gange; come giudice severo ed inflessibile, pronto a vendicare l'offesa. Ma non solo. Nella galleria di Bacco è esaltato anche il suo vincolo nuziale, aspetto finora non sufficientemente rimarcato.

Dell'ideazione iconografica della galleria si è conservata una sola carta, ben nota agli studi, in cui Girolamo Graziani consigliava il tema da rappresentare nella volta, ovvero la favola di Bacco e della «sconsolata» Arianna, un «nobile argomento» per il «pittore

²⁷⁹ APOLLODORO 1996, III, 5, p. 207.

²⁸⁰ L'episodio di Licurgo è narrato alle cc. 94r e v dell'editio princeps della *Biblioteca: Apollodori Atheniensis Bibliothecae, sive De Deorum origine, tam Graece, quam Latine, luculentis pariter ac doctis annotationibus illustrati, et nunc primum in lucem editi libri tres*, Roma, Antoni Bladi, 1555.

²⁸¹ CONTI 1616, p. 261: «Tum Lycurgus Rex Edonorum qui iuxta fluvium Strymonem habitabant, illum contumeliis affecit, cui Dionysus evasisset, furorem iniecit. Nam cum pampinos vitiumque germen se caedere putaret, Dryantis filii crura obtruncavit, atque eum extremas quoque sui corporis partes abscidisset, resipit denique atque ex oraculi responso ab Edonis ob sterilitatem agrorum in vincula coniectus, ab equis denique pro Dionysi voluntate laniatus fuit, ut scripsit Apollod. lib. 3».

²⁸² MAZZA, *op. cit.*, in TREVISANI 2004, p. 76. Per i *Baccanali* si veda FARINELLA 2014.

²⁸³ FARINELLA 2014, p. 665.

ingegnoso»²⁸⁴. Nel proporre il tema, Graziani insisteva sul motivo del riscatto, quello della fanciulla nel momento in cui Bacco decise di prenderla in sposa. Tradita e abbandonata da Teseo sulle «nude arene della deserta spiaggia», Arianna passava «dal pianto al riso», «dal tumulto della morte temuta al talamo delle nozze inaspettate», da «amante infelice d'un Greco infedele» a «consorte avventurosa d'un Dio trionfante», dagli «horrori dello scoglio» alle «delizie del cielo». Bacco l'avrebbe poi resa immortale, trasformando in costellazione la corona con cui era stata omaggiata da Venere. Graziani consigliava di porre nel mezzo della volta «Arianna, e Bacco in atto di congiungere le mani» e in quelle libere inserire due cartelli con i motti: «Non alberga il dolor nel regno mio» in quella di Bacco e «Un huom mi lascia, e mi raccoglie un Dio» nel «cartello» della sposa. Agli angoli, il pittore avrebbe poi potuto disporre Venere con la corona di stelle, Imeneo figlio di Bacco, Amore figlio di Venere e l'allegoria dell'Abbondanza. Infine, in ognuno dei quattro angoli, si sarebbe potuto disporre un amoretto e un satiro «abbracciati con gesti diversi e con vari movimenti». Quest'idea originaria si mantenne, per quanto si rinunciassero ai cartigli tanto cari al poeta e si decidesse di arricchire il ciclo con altri episodi dionisiaci²⁸⁵.

Le pitture della volta, dedicate all'amore tra Bacco e Arianna fin dalle intenzioni iniziali dell'estensore, attingevano all'illustre precedente affresco dai Carracci in Palazzo Farnese (fig. 114). Al di là della diatriba neoplatonica che vede la contrapposizione dell'Amore terreno a quello celeste²⁸⁶, è ormai certo che tutta la decorazione della galleria romana sia da intendersi come un grande epitalamio per le nozze di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, celebrate a Roma il 7 maggio del 1600, quando Annibale aveva appena terminato la volta. La conferma è giunta da alcuni epitalamii pubblicati in onore degli sposi in cui Margherita era stata celebrata come novella Arianna. Ne sono un esempio i versi della *Canzone* di Onorio Longhi che rievocava Arianna per la sua corona di stelle e per la reggia celeste a cui fu condotta

²⁸⁴ ASMo, *Archivio per materie, Cose d'Arte*, b. 19/2. Cfr. *Doc.* II, 6 (anche per le citazioni seguenti).

²⁸⁵ Per il soffitto della Camera di Giove, Graziani avrebbe voluto la rappresentazione del «Convito degli Dei fatto nelle nozze di Peleo e di Teti». Rispetto all'affresco di Boulanger, con *Giove e Giunone a banchetto serviti da Ebe*, Graziani proponeva un affastellamento di divinità accompagnate da cervellotici cartigli in latino. Il documento (ASMo, *Archivio per materie, Cose d'arte*, b. 19/2) è trascritto integralmente da PIRONDINI 1982², pp. 159-160.

²⁸⁶ Si veda, a questo proposito, GINZBURG 2008, pp. 21-24.

da Bacco²⁸⁷. Lo stesso riferimento mitologico si ha poi nell'epitalamio di Gasparo Murtola, dove Margherita, prima ancora che con Arianna e la sua costellazione, è paragonata a Iride, dea che dà il titolo al suo brano poetico²⁸⁸. Murtola dimostrava così una buona competenza araldica: l'iride, infatti, era una vecchia impresa farnesiana e risaliva a Paolo III che aveva associato «l'arco celeste» ai gigli del casato, gigli che in latino si dicevano, appunto, «Iris»²⁸⁹.

All'*Iride* di Murtola dovette rifarsi Girolamo Graziani – estensore, come si è detto, del programma della volta sassolese – per la composizione di una canzone a sua volta intitolata *L'Iride*, pubblicata nel 1631 per un altro matrimonio, quello di Francesco I d'Este e Maria Farnese, figlia proprio dei duchi di Parma omaggiati nella Galleria Farnese²⁹⁰. La presenza di due epitalamii dal titolo identico, uno dei quali chiama in causa proprio Graziani, spinge a credere che l'elogio nuziale di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, giocato sul parallelo con Bacco e Arianna, sia stato riproposto a Sassuolo. Nella delizia, il messaggio matrimoniale doveva inoltre essere ribadito dalla funzione che la galleria era chiamata a svolgere all'interno del nuovo impianto avanziniano, ovvero quella di *unire* gli appartamenti del duca e della duchessa.

²⁸⁷ *Canzone di Honorio Longhi nelle nozze del Serenissimo Ranuccio Farnese duca di Parma, e Piacenza*, Roma, Nicolò Mutij, 1600. Le stelle della famiglia Aldobrandini ben si addicevano al paragone con la corona di Arianna e la sua trasformazione in costellazione, così Onorio Longhi sfruttava il mito per celebrare la sposa: «Quella corona che di gemme e d'oro/ Splendeani accesa quasi in ciel sereno/ Regal diadema a tuoi capelli intorno,/ Hor di stelle risplende (alto thesoro)/ Il Gran Giove terreno/ Così cangiolla, e fe' il tuo crin più adorno/ Tal già vide Arianna, e ancor fiammeggia/ Del crudo Theseo a scorno/ La sua corona a celeste Reggia,/ E così vide le sue chiome belle/ risplender Berenice in ciel di stelle». Trascrizione da COLONNA 2007².

²⁸⁸ *L'Iride. Epithalamio del Signor Gasparo Murtola nelle nozze del serenissimo Sig. Ranuccio Farnese Duca di Parma e Piacenza con la Serenissima Signora Donna Margarita Aldobrandini*, Roma, Guglielmo Faccioto, 1600, c. B4r: «O lui felice, o te fortunata/ Iride bella, che a un sì vivo Sole/ Fiammeggi opposta, e sei di lui l'imgo/ Bene avien che da te l'honor s'invole/ A te le Stelle del Cielo, a l'indorata/ Chioma di Berenice, e ben più vago/ Cerchio e di cinger pago/ Il tuo bel crine a te, che ad Arianna,/ Che se d'oro appar quello, e in Ciel di mille/ Stelle avien, che sfaville/ Di zaffiri, l'hai tu, ne già s'inganna/ S'altre Stelle vi mira ancora/ Con le tue stelle il tuo bel Sol l'indora [...]». Trascrizione da COLONNA 2007¹, p. 228.

²⁸⁹ Stefano COLONNA¹ (2007, p. 86) si rifà al testo di Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1566, p. 46.

²⁹⁰ *L'Iride, per le Nozze Serenissime di Maria Farnese Principessa di Parma, e Francesco d'Este Duca di Modena, Canzone*, Reggio, Flaminio Bartoli, 1631 (in 4°). Questo componimento di Girolamo Graziani è segnalato da TIRABOSCHI 1781-86, vol. III, p. 19. Non rintracciato, malgrado le ricerche, avrebbe potuto reiterare il paragone tra Maria ed Arianna, avvalorando ulteriormente la proposta di lettura della volta sassolese.

L'omaggio era reso proprio a Maria (fig. 115), prima delle tre mogli di Francesco I che in seconde nozze sposò la sorella di lei, Vittoria Farnese (1648), e sei anni dopo Lucrezia Barberini. Il Palazzo Ducale di Sassuolo, infatti, fu assunto a palcoscenico della loro vita coniugale fin dal 1638. A quell'anno risaliva la tela di Nicolas Régnier con i ritratti della famiglia ducale, alle cui spalle è stato scorto il giardino della delizia estense²⁹¹. Maria morì di parto proprio a Sassuolo nel 1646 e per la corte la sua figura rimase indissolubilmente legata alla delizia. Questo legame è attestato da Guglielmo Codebò, che nella sua descrizione delle pitture sassolesi, associava ancora le camere del palazzo all'uso che ne aveva fatto la duchessa a quasi vent'anni dalla morte. Così, la Camera dell'Innocenza era descritta come il «Gabinetto dove era solita ritirarsi la Serenissima Duchessa Maria all'ora che si vestiva» e quella di Giove la stanza in cui «solevano in tempo d'estate come della più fresca, mangiare li Serenissimi Duca Francesco e Duchessa Maria, serviti appunto alla tavola dalle Dame, secondo lo stile di questa nobilissima Corte»²⁹².

Quel vincolo che Codebò ancora riscontrava tra Maria Farnese e le sale del palazzo era di vecchia data. Lo certifica un inedito libretto teatrale del 1637, per uno spettacolo rappresentato nel teatro del principe Nicolò d'Este in occasione delle nozze del marchese Giacomo Boschetti con Beatrice Bentivoglio²⁹³. I festeggiamenti nuziali, cadendo il 18 febbraio 1637, furono uniti a quelli per il compleanno della duchessa Maria: un duplice festeggiamento, dunque, che cadeva nel periodo carnevalesco. Dalla relazione anonima che accompagna gli spartiti e le parti recitate, si apprende che le allegrezze si svolsero il giorno dopo le nozze e che si trattava di diversi balletti. L'omaggio agli sposi fu affidato a un solo intermezzo, quello di «Amore» che, nei versi iniziali, si presentò come «Amore coniugale», «nato in cielo fra legittimi nodi», all'opposto di quello «terreno», avvelenato dal «lascivio desio» e «figlio impudico» «d'affetto vulgar». Giocando poi sul nome della sposa (Beatrice), Amore augurava alla coppia «Beati Himenei». Seguirono cinque balletti per festeggiare il «Natale di Madama Serenissima», ognuno introdotto dai versi poetici di una divinità. Si trattava

²⁹¹ LEMOINE 2007², p. 273.

²⁹² CODEBÒ 1662-1674, rispettivamente alle cc. 35v e c. 37v.

²⁹³ Il documento (ASMo, *Archivio per materie, Spettacoli pubblici*, b. 10) è senza data, ma si citano esplicitamente le prime nozze di Giacomo Boschetti per cui si veda: BOSCHETTI 1938, tav. XI. Il testo è integralmente trascritto al *Doc. II*, 7.

delle quattro personificazioni dei fiumi che delimitavano lo stato estense: il Crostolo, il Panaro, il Secchia e il Po. A loro si aggiunse l'omaggio del dio Bacco, che dalla grafia parrebbe composto proprio da Girolamo Graziani. Il dio entrò in scena accompagnato da una scenografia 'mobile' che rappresentava la rocca di Sassuolo. La struttura della rocca era evocata da quattro torri innalzate con alcune cortine, e il dio si presentava a Maria, rivelando di aver trovato dimora nella delizia sassolese (l'«albergo estivo dei signori Della Rosa»). Supplicato dal fiume che la bagna, il Secchia, aveva acconsentito a essere traslato nella reggia, «quel Sasso felice» dove, concluse le sue imprese e riportati i celebri trionfi, aveva deciso di eleggere la «stanza» e stabilire il «trono»:

Qui d'intorno vagar Torri divise/
Fero a la nobil Rosa albergo estivo/
Del mio Giove novel fregio, e
difesa./ Di Secchia supplicante a i caldi prieghi/
Anzi a la pompa del solenne giorno/
Permisi esser traslato in questa Reggia/
Con lor che parte sono/ Di quel Sasso felice/
Ove satio di spoglie, e di trionfi/
Dopo haver superati/ L'ultimo Gange, e'l peregrino Hidaspe/
Bacco elesse la stanza, elesse il Trono./
Hor voi Donna reale, a i cui natali/
Applaude questo Ciel per voi più bello./
A cui per riverir le vostre glorie/
Non che i fiumi, e le Rocche/
Corrono tributari anche gli Dei.

Cantati questi versi, seguirono quelli del fiume Secchia, di cui è rimasta anche la partitura musicale (fig. 116). Rinunciando alla sua consueta brama di «ruine», la Secchia si inchinava alla duchessa e, «non potendo recar degno tributo», ammetteva di avere fatto ricorso a Bacco

ch'è nume tutelar del bel paese, che beato rinnova sotto il nome di Sasso il secol d'oro. Quivi, mentr'io divota a quella nobil terra de la Rocca real bacio le mura che quando il sol più ardente i campi incende porgono al mio signor grato ricetto. Pregai Bacco il gran Dio perché a me concedesse che lui co' suoi tesori di nettare conditi sovra l'altera Rocca a voi trahessi dubbiosa, ch'anco un giorno gonfia di sdegno, e di me stessa uscita con temerario ardir non oltraggiassi quell'albergo felice, a cui di soggiacer lieta mi pregio. Udi lo dio benigno i voti miei e poi ch'ebbe giurato che non permetterei ch'unqua turbasse de l'acque a me soggette il suo dolce licor stilla importuna esaudì le

preghiere, et con l'onda in l'antica magion l'ho qui condotto per honorar con meraviglie eguali de le venture mie gli alti natali.

La sceneggiatura dei festeggiamenti del 1637 mostra che Bacco fu associato alla rocca sassolese ancor prima dell'avvio del cantiere decorativo che l'avrebbe trasformata in delizia. L'occasione nuziale, offerta dal matrimonio del marchese Boschetti, e il tributo di Bacco a Maria riecheggiano nell'omaggio che Francesco le avrebbe reso sulla volta della galleria, un omaggio postumo, giacché Maria non vide mai quelle *Storie*. Significativo, in questa proposta di lettura della volta, è il brano pittorico in cui Bacco trasforma la corona di Arianna nella costellazione Boreale, ultimo dono dello sposo per rendere immortale la consorte (fig. 113). Come gli scudetti sottostanti e i finti arazzi alle pareti, l'episodio rientrava nel programma di esaltazione del duca: anche Francesco aveva reso eterna la gloria di Maria, cui aveva assegnato la corona del ducato.

Persistenze ariostesche negli appartamenti della duchessa

Maria Farnese (1615-1646) è stata sostanzialmente ignorata dalla storiografia estense, eppure, non riuscì solo ad assicurare la linea dinastica dando alla luce l'erede al trono, il futuro Alfonso IV, ma per un quindicennio fu duchessa abile e accorta, oltre che sposa devota. Le carte superstiti del suo scambio epistolare con il duca attestano un coinvolgimento diretto nel governo dello stato²⁹⁴. I toni ufficiali della corrispondenza, con costanti richieste di istruzioni su come sbrigare faccende militari, amministrative e di rappresentanza, si addolciscono con la partenza di Francesco per Madrid nell'agosto del 1638, rivelando un affetto che valicava i rigidi accordi di un matrimonio di convenienza. A Sassuolo, le sue virtù di moglie e di regnante erano state celebrate in alcune sale della delizia: la Camera dell'Innocenza e quella della Fede Maritale, dipinte da Boulanger intorno al 1640²⁹⁵. Nella prima, il centro della volta è occupato dall'allegoria della Prudenza (fig. 117), mentre le pareti sono decorate con

²⁹⁴ ASMo, *Casa e Stato, Carteggio dei principi*, b. 222.

²⁹⁵ PIRONDINI 1982², p. 80.

coppie di virtù: *L'Innocenza e la Temperanza*, da un lato, e *La Benignità e la Grazia* dall'altro (figg. 118, 119)²⁹⁶. La Prudenza, dipinta sulla base delle indicazioni di Ripa²⁹⁷, è rievocata a più riprese nelle fonti dell'epoca come la qualità che maggiormente contraddistinse la giovanissima duchessa. In una relazione anonima stilata alla sua morte, i ministri di corte la celebravano per «una meravigliosa capacità di tutte le materie, che dava loro altrettanta facilità di renderla in poche parole informata di qualunque caso, che si offerisse, ancorché avesse congiunte inspezioni di sottilità legali»²⁹⁸. Lo stesso encomio ritorna nelle pagine del padre Giovanni Rhò, incaricato dell'orazione funerale in onore della duchessa recitata il 29 ottobre del 1646. Con retorica ostinata, il gesuita incalzava i membri della corte chiedendo chi di loro non avesse riscontrato in Maria una prudenza provvidenziale, dimostrata in occasione del soggiorno madrileno del duca:

Non guidò ella, come se lungamente sperimentata fosse nel governo, i pubblici negozi? Non presedé a' consigli? Non trattò fra le differenze degl'interessati, di sorte destreggiando, che il tutto penetrando, e poco scoprendosi, a tutti si rese ammirabile? Non sostenne le bilance della giustizia fatta novella Astrea? Non antivide, non provvide, non maneggiò gli affari di Stato, come se fossero le domestiche faccende [...]?²⁹⁹.

Sulle doti della duchessa Fulvio Testi aveva tessuto un componimento drammatico, musicato «nel giorno natalizio della Serenissima Maria Farnese», in cui la Prudenza, insieme alla Fortezza, offrivano alla sovrana estense corone di ulivo e di lauro³⁰⁰. Nelle concitate fasi della guerra di Castro, Maria seppe tenere le redini dello stato, dimostrando virtù che, per il pensiero dell'epoca, raramente si accordavano al gentil sesso. Alle sue peculiari qualità di regnante rinviano le allegorie dipinte a monocromo sulle pareti della Camera dell'Innocenza: *Giustizia, Fortezza, Liberalità, Vigilanza e*

²⁹⁶ L'ottocentesca *Cronaca Cavoli* (BPa, Mss. Regg., D 26) riporta la fotografia de *La Benignità e la Grazia* (fig. 120), oltre alla notizia che questi dipinti furono ritoccati da Antonio Roscelli (Sassuolo 1798-1873). Sul pittore si rinvia a BARBIERI 2008, p. 248, con bibliografia precedente.

²⁹⁷ FABRIZI 1784, pp. 115-118.

²⁹⁸ ASMo, *Casa e Stato, Corte, Principi non regnanti*, b. 246. Cfr. *Doc.* II, 8.

²⁹⁹ RHÒ 1646, pp. 11-12.

³⁰⁰ TESTI 1834, pp. 480-485.

Verità, cui si aggiungeva la *Fedeltà*, che fu declinata nella sua valenza coniugale nella sala attigua consacrata alla Fede maritale³⁰¹.

Sul soffitto di questa seconda camera era dipinta un'*Allegoria del matrimonio* che le fonti riconducevano a Boulanger. Documentata da Codebò ed ancora visibile agli inizi del Settecento, questa pittura scomparve sotto «una mano moderna» prima che Fabrizi visitasse la sala³⁰². La scena era incorniciata da una finta architettura di Ottavio Viviani, anch'essa 'rimessa' nel Settecento (fig. 121)³⁰³. Stessa sorte del soffitto toccò al *Suicidio di Porzia*, una delle quattro scene dipinte dal francese alle pareti e agli scudetti sopra porta, «posti tra quadro e quadro», in cui erano «impressi altri effetti della fede maritale»³⁰⁴.

Con la sola eccezione della *Sposizione* di Fabrizi, sottile esegeta delle pitture sassolesi, nessun altro studio si è interrogato sull'iconografia della sala. Fabrizi però accordava agli estensori dei cicli sassolesi forse fin troppa erudizione, riconducendo i brani pittorici alle fonti più disparate piuttosto che a pratiche guide iconografiche alla portata dei pittori. Nell'analisi della Camera della Fortuna (fig. 122), ad esempio, Fabrizi scomodava Erodoto, Plinio, Plutarco, Valerio Massimo, Aurelio Vittore, Ammiano Marcellino, Tito Livio. Senza nulla togliere alla sofisticata cultura degli iconologi della delizia, si è spinti a credere che i riferimenti dovessero essere più facilmente a portata di mano. Tutti i protagonisti della narrazione pittorica, chiamati ad illustrare gli effetti della Fortuna dipinta al centro della volta, sono infatti inclusi ne *I Casi degl'Uomini*

³⁰¹ A questo proposito vale la pena ricordare che GAMBERTI (1659, p. 243) ricordava Maria proprio per la fedeltà che il duca le assicurò sottraendosi ai pericolosi sguardi delle dame di corte, mentre il matrimonio con Lucrezia Barberini, di cui non si cela l'opportunità politica, è ricordato come dimostrazione della perspicacia ducale (p. 463).

³⁰² CODEBÒ 1662-1674, c. 34v: «Sopra alla stanza è dipinto Amore con una face in una mano denotando che la virtù d'una fede viva è immortale, sicome la fede di queste donne non morirà mai nelle memorie degl'huomini. Sopra il sudetto arabesco, appoggiandosi gira d'intorno una nobile Cornice dalla quale risaltano il soffitto, dentro di cui come in un sfondato dov'è dipinta la fede maritale, la quale s'apre il petto, e mostra il cuore dandosi vicendevolmente la mano e stringendola fortemente un vago Garzone, et una leggiadra Donzella». NICOLÒ PANELLI 1722, c. 10r: «Marito, e Moglie, che si stringono le mani con Amore nel mezo per denotare la fede Maritale». FABRIZI 1784, p. 108.

³⁰³ La quadratura era composta da «un Basamento di chiaro oscuro, che forma trafori di marmo intrecciati con fogliami», cui seguiva «una vaga cornicetta che fa piede a quatro quadri grandi». CODEBÒ 1662-1674, cc. 33v-34v.

³⁰⁴ «Romana figliuola di Catone quale havuta la nova della morte di Bruto suo Marito corse prontamente al ferro per uccidersi, poscia essendo impedita dall'assistenza delli suoi custodi corse al fuoco e scoperta una brace l'ingoiò intrepidamente». CODEBÒ 1662-1674, c. 34r. Cfr. PANELLI 1722, cc. 10v-11r.

illustri di Giovanni Boccaccio, fonte che per maggior praticità dovette fornire la materia del racconto³⁰⁵.

Analogamente, anche le scene della Camera della Fede Maritale sono attinte da un unico testo, ovvero l'*Orlando furioso*, salvo la perdita allegoria della Concordia Maritale mutuata dalla *Novissima Iconologia*³⁰⁶. Dal *Furioso* è chiaramente tratta l'*Isabella e Rodomonte* dipinta da Boulanger sulla parete meridionale della camera (fig. 123), rispettando alla lettera il racconto ariostesco. Sulla destra della scena, Isabella è intenta a raccogliere le erbe per il filtro dell'invincibilità con cui aveva barattato la sua castità³⁰⁷. Sulla sinistra Rodomonte, non avvezzo al vino, è rappresentato mentre «gran tazze e pieni fiaschi ne tracanna». L'episodio si conclude tragicamente in primo piano, dove Isabella è in ginocchio ed ha appena finito di bagnarsi il collo con la pozione, dopo essersi offerta di provarne l'efficacia. Rodomonte sta per sferrare il colpo di spada che, recidendole il capo, svelerà l'inganno.

Sulla parete opposta, *Penelope al telaio* (fig. 124) non rinvia solamente al celebre racconto omerico, ma ancora al *Furioso* e, più precisamente, al tredicesimo canto in cui la maga Melissa profetizza a Bradamante la sua «chiara stirpe» e la discendenza di Casa d'Este. Ariosto, infatti, accosta Penelope alla «saggia e pudica,/ liberale e magnanima Isabella»³⁰⁸. Figlia di Ercole I e sposa di Francesco II Gonzaga, Isabella è celebrata per la sua castità, non inferiore alle prodezze militari dello sposo, vittorioso su Carlo VIII e sui francesi nel Regno d'Aragona. Come Isabella, «Sol perché casta visse/ Penelope, non fu minor d'Ulisse». Simone Fornari, in un fortunato commento al *Furioso*,³⁰⁹ parafrasava i versi dell'Ariosto, ricordando la tenacia con cui la sposa

³⁰⁵ Del *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio sono distinte due redazioni, la prima risalente agli anni 1356-1360, la seconda, più ampia, è del 1373. L'autore raccoglie in nove libri le biografie di personaggi illustri, da Adamo ai suoi contemporanei. Cfr. Natalino SAPEGNO, *Boccaccio, Giovanni* in *DBI*, vol. X (1968), pp. [...]. Il primo volgarizzamento dell'opera risaliva al 1545, pubblicato a Venezia da Giuseppe Betussi.

³⁰⁶ *Novissima Iconologia*, pp. 113-114: «Un uomo a man dritta di una donna, ambi vestiti di porpora, et che una sola catena d'oro incateni il collo ad ambidue, et che la detta catena habbia per pendente un cuore, il quale venghi sustentato da una mano per uno di detti huomo, e donna».

³⁰⁷ ARIOSTO 2010, canto XXIX, stanze 1-25.

³⁰⁸ *Ibidem*, canto XIII, stanze 59-60.

³⁰⁹ L'opera, divisa in due parti rispettivamente dedicate a Cosimo de' Medici e ad Agostino Gonzaga, fu pubblicata a Firenze nel 1549 e nel 1550. Cfr. Rosario CONTARINO, *Fornari Simone*, in *DBI*, vol. 49, 1997, pp. 80-82. Per il ruolo di Fornari nella revisione del testo ariostesco si veda: Cesare SEGRE, *Petrarca, Ariosto e la critica delle varianti nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura

greca seppe resistere alle tentazioni dei Proci, equiparando il controllo che Isabella e Penelope esercitarono sulle passioni alle vittorie maturate sul campo di battaglia dal duca di Mantova e da Ulisse³¹⁰.

Nel *Furioso* compaiono anche Artemisia (fig. 125) e Porzia, protagoniste delle altre due scene dipinte dal francese nella Camera – quest’ultima, come si è detto, andata perduta³¹¹. Ariosto le menziona per offrire paragoni alla fedeltà coniugale della poetessa Vittoria Colonna, marchesa di Pescara e vedova di Francesco Ferdinando d’Alavos. Se Artemisia, assunta da Simone Fornari a «esempio delle donne vedove»³¹², è degna di lode per aver bevuto le amate ceneri del marito e per avergli eretto il celebre mausoleo, Vittoria andò oltre, rendendo lo sposo immortale attraverso i suoi versi. Sottraendolo all’oblio, Vittoria è ritenuta addirittura superiore alle donne che decisero di immolarsi per i loro mariti. Tra queste l’Ariosto ricorda «la moglie di Bruto»³¹³, ovvero Porzia, quarta eroina dipinta da Boulanger. Ancora una volta nel commento di Simone Fornari sono descritti i dettagli del suo suicidio con i «carboni di fuoco ardentissimo»³¹⁴ dopo aver saputo che il marito era stato vinto da Antonio e Ottaviano.

di Enrico Malato, vol. XI, *La critica letteraria dal due al Novecento*, coordinato da Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 353-367.

³¹⁰ «Incomincia Melissa a dar notitia a Bradamante di quelle donne, che dallei haranno a discendere: et pone nel primo luogo, come nel più supremo et lodevole, Isabella figlia di Hercole Estense, et sorella d’Alfonso et d’Hippolito. Fu costei donna di grande animo, et honestissima et veramente degna di queste lodi, che qui le son date. [...] Il che qui si rafferma con l’esempio d’Ulisse, et di Penelope sua moglie, la quale in tutto quel tempo, che furono dieci et dieci anni, che’l marito era lungi dalla sua casa, né di lui si udiva novella, et essa fosse stimolata da infiniti Proci a rimaritarsi, non pertanto perseverò nella sua honestà costantemente infino alla tornata del suo Ulisse. Il quale tutto che egli fosse principal cagione della presura di Troia, et poi animosamente, et con prudentia ne faticosi pericoli così marini, come terrestri si mantenesse fermo, non si potrà per ciò dire che di fortezza andasse innanzi alla sua Penelopea». FORNARI 1549-50, t. I, pp. 258-259.

³¹¹ ARIOSTO 2010, canto XXXVII, stanza 18.

³¹² «Fu Artemisia esempio delle donne vedove, laquale morto il suo marito chiamato Mausolo Re della Caria, per lo ardentissimo amore, che gli portava si bevve le amate ceneri di quello, estimando che niuno tanto pretioso avello fusse degno di rinchiuderle, come il petto suo. Oltre acciò a memoria di lui edificò una bella piramide di tanta magnificenza, che si annovera tra i sette spettacoli del mondo, alla quale sepoltura il poeta allude qui, quando dice: Quanto è più assai bell’opra, che por sotterra un’huom trarlo di sopra. Dove vuole antiporre la pietà di Vittoria a quella d’Artemisia. Percioché se colei fu lodata per havere sì magnificamente seppellito il marito, più è degna di lode costei, laquale con l’ali de suoi versi sublima, et lieva infino al cielo il suo. Ma tornando ad Artemisia, tanto amò costei il suo Mausolo, che tutto il rimanente della sua vita, che fu poca, sempre in amare lachrime, et sospiri dispese per lo desiderio di lui». FORNARI 1549-50, t. I, pp. 636-637.

³¹³ ARIOSTO 2010, canto XXXVII, stanza 19.

³¹⁴ «Portia figlia di Catone, et moglie di Bruto intesa la morte del suo consorte. Il quale vinto da Antonio, et da Ottaviano s’uccise con le man proprie; ella non deliberando più stare in vita, et essendole intercetto ogni ferro da famigliari, che ciò temevano; non dubitò d’inghiottirse per la bocca carboni di fuoco ardentissimo, per li quali con disusata maniera pervenne a morte». FORNARI 1549-50, t. I, p. 637.

La narrazione pittorica prosegue nei cartigli sopra le porte della sala, che non sono stati finora compresi o indagati. Due dei tre attualmente visibili appaiono infatti rimaneggiamenti settecenteschi. Già Fabrizi metteva in guardia, riferendo che, a causa delle ingiurie del tempo, una «moderna mano» aveva rifatto il soffitto e «li due scudetti sopra le porte»³¹⁵. Uno di questi, stando a Codebò, rappresentava «Angelica che medica il ferito Medoro» (fig. 126)³¹⁶, ribadendo così, una volta di più la derivazione ariostesca dei temi qui dipinti³¹⁷. Il terzo scudetto, quello sulla porta che immette nella Camera dell'Innocenza è stato giustamente considerato l'unico superstite della decorazione originaria eseguita da Boulanger, «schizzato secondo il [suo] rapido tocco»³¹⁸. Ma il soggetto di questa scenetta, in cui una donna sembra gettarsi sulla pira del marito, non è stato finora compreso (fig. 127)³¹⁹. A consentirne l'identificazione è ancora l'Ariosto e la *Spositione* di Fornari. Proseguendo l'elenco delle eroine leggendarie che Vittoria Colonna superò nel rendere immortale il marito con la sua poesia compare infatti il nome di Evadne, che Fornari descrive come

moglie di Capaneo, il quale fu uno di que Capitani, che assalirono Thebe. Costui per esser dispregiatore degli Dei fu nel mezzo di quella battaglia, secondo i poeti, fulminato da Giove. La dove Evadne impatiente a tanto dolore, mentre il morto corpo del suo marito si bruciava, secondo l'antica usanza, ella si gittò sopra quella stipa accesa, et ne rimase spenta³²⁰.

Il cartiglio, riletto nel suo corretto significato iconografico, conferma l'aura ariostesca delle pitture della camera, un'aura che Codebò riscontrava anche nella descrizione della Camera dei Venti, affrescata nella volta da Boulanger con il dio *Eolo e i quattro venti* (fig. 128). Nella sala erano «quattro bellissimi quadri ne quali appare una Donna, un Cavaliere, un Soldato, et un Amante» di cui ammetteva di non cogliere il significato d'insieme³²¹. Ciò nonostante, per Codebò «in questi quattro quadri si

³¹⁵ FABRIZI 1784, p. 108.

³¹⁶ CODEBÒ 1662-74, c. 34r.

³¹⁷ ARIOSTO 2010, canto XVIII e XIX.

³¹⁸ PIRONDINI 1982², p. 80. A p. 46 l'autore ricorda come lo scudetto rammenti «i tocchi di biacca dei disegni di Marcantonio Bassetti, forniti in abbondanza anche per studio ad altri pittori».

³¹⁹ Pubblicato con generica indicazione di «Cartiglio sopra porta» in PIRONDINI 1982², p. 187.

³²⁰ FORNARI 1549-50, t. I, p. 638.

³²¹ CODEBÒ 1662-74, c. 36v.

comprende quel bel verso dell'Ariosto registrato al principio: Le Donne i Cavaglier l'Armi e gl'Amori». Si tratta, chiaramente, dell'incipit dell'*Orlando Furioso* che torna in un dipinto delle Gallerie Estensi di ambito guercinesco rappresentante l'*Ariosto e la musa Clio* (fig. 129)³²². Nel rotolo che il poeta laureato tiene nella mano sinistra si legge, infatti, la scritta: «Le donne i cavaglier [...] / le cortesie l'audaci». Un'attenta analisi del dipinto ha mostrato che originariamente era ovale, formato che l'opera condivide, insieme a tecnica e dimensioni, con il *Guerriero con cavallo* dell'Estense, unanimemente giudicata opera di Boulanger e identificata nel «Cavagliero» che Guglielmo Codebò aveva visto nella Camera dei Venti. Se ne deduce che anche la tela con l'*Ariosto e la musa Clio* doveva far parte dei quattro ovati della sala, attestando, una volta di più, la persistenza dei temi aristeschi nelle prime commissioni ducali a Sassuolo³²³.

L'architectura picta di Jean Boulanger

L'analisi iconografica della Camera della Fede Maritale, non diversamente da quella condotta sulla Galleria di Bacco e sulla Camera della Fortuna, ha rivelato la preferenza di fonti di seconda mano, summe e manuali che avrebbero permesso anche agli artisti di comprendere le *historiae* prima ancora di dipingerle. I volgarizzamenti citati – *La Mythologie*, *I Casi degl'Huomini illustri*, la *Spositione* di Fornari – permettono di comprendere quali strumenti accompagnassero il processo creativo del pittore di Troyes. A questo proposito, le decorazioni sassolesi rivelano che Boulanger fece

³²² L'iniziale attribuzione della tela a Jean Boulanger (CASTELLANI TARABINI 1854, p. 62; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1963, p. 31) fu scartata da PIRONDINI (1969, pp. 86-87) in favore di un artista centese e collocava l'opera al quarto-quinto decennio del Seicento. I personaggi furono dal primo identificati in «quelli dell'Ariosto e della sua Alessandra» e dal secondo in quelli «l'Ariosto con la Fama». In realtà l'opera rappresenta *Ariosto e la musa Clio*, rispettando puntualmente le istruzioni di RIPA (2012, p. 409) per cui «rappresenteremo Clio donzella con una ghirlanda di lauro, che con la destra mano tenghi una tromba e con la sinistra un libro che di fuori sia scritto "TVCIDIDES"». Il dipinto sembra riconducibile agli artisti gravitanti attorno alla bottega del Guercino per l'evidente derivazione della musa dai profili delle Vergini del pittore di Cento, come quella della *Santa Teresa che riceve un collare in presenza di San Giuseppe* (Bologna, Convento delle Carmelitane Scalze). Datata al 1661, questa tela vide probabilmente la collaborazione del nipote Benedetto Gennari (Cfr. BAGNI 1986, p. 49), il cui nome non può escludersi nemmeno per l'opera in esame che ben si collocherebbe nella sua prima produzione centese.

³²³ L'opera fu presto spostata come risulta dall'*Inventario* del 1692-94 (c. 13v;), per cui il «quadro ovato col ritratto dell'Ariosto e la Fama con cornice di stucco oro e rosso» figurava nella prima camera dell'«Appartamento da basso doppio che serve alli Cavalieri di Parma». Per il perdurare dei temi ariosteschi, in particolare negli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo Ducale di Modena, si veda CAVICCHIOLI 2015, pp. 53-63.

ricorso a un secondo strumento per la progettazione delle sue pitture, ovvero alle stampe. Per quanto possa sembrare scontata, la circolazione di incisioni tra gli artisti trova solo raramente diretta conferma come nel fortunato caso della già citata *Vita* di Agostino Mitelli. In un passo, importante in questo senso, Giovanni Mitelli ricordava che

Agostino in sua casa in Bologna haveva un bellissimo studio di Medaglie, antiche e moderne, infiniti libri, et carte disegnate et intagliate à bolino et acqua forte de principali Maestri frà tutti questi molto stimava quelle di Stefano della Bella fiorentino et Del Caloto. Anco teneva un armadio di diversi libri scelti. Molti di historie, poesie, belle leggere et altri appartenenti alla sua professione di pittore et architetto. Havea teschi di animali et conchilie, et madreperle capriciose³²⁴.

Agostino Mitelli possedeva nel suo atelier diverse stampe, tra cui quelle di due grandi maestri del Seicento: Stefano della Bella e Jacques Callot. E' stato dimostrato che proprio un'incisione di quest'ultimo sia stata sfruttata da Boulanger per l'ambientazione di una delle scene della Camera delle Virtù Estensi, sulle cui pareti si dispiega la narrazione dipinta delle gesta eroiche del casato estense (fig. 130). Sul fondo di uno degli episodi compare il profilo del vecchio Louvre, alle spalle di *Irnerio che spiega il Codice di Giustiniano a Matilde di Canossa e Guelfo V d'Este* (fig. 131). Boulanger ricalcò l'edificio da una *Veduta della riva sinistra della Senna* incisa dal lorenese (fig. 132)³²⁵. L'ambientazione, anomala e anacronistica da un punto di vista iconografico, è stata motivata solo sul piano stilistico. La vena vignettistica di Boulanger, in effetti, non è distante dall'impostazione teatrale delle scenette incise da Callot, per quanto il pittore di Troyes avesse stemperato gli estremi picareschi delle commedie callotiane ricorrendo alla più pacata lezione di Stefano della Bella³²⁶. La citazione del Louvre sembra rivelare una tendenza del pittore di Troyes che, per le architetture, ricorreva alle stampe in circolazione tra gli artisti impegnati nel cantiere sassolese, come lascia supporre Giovanni Mitelli.

³²⁴ MITELLI 1665-67, cc. 56v-57r.

³²⁵ PIRONDINI 1982², p. 50.

³²⁶ *Ivi*.

Nelle pitture di Boulanger gli inserti architettonici sono piuttosto rari. Le ambientazioni sono di norma aperte sul paesaggio, talvolta impreziosito da edifici anonimi o puramente evocativi, come attestano gli stessi episodi estensi della Camera delle Virtù Estensi. Quando, per necessità narrative, non era sufficiente un brano di paese, o un generico interno, ma era richiesto l'inserimento di elementi architettonici, l'artista di Troyes fece costante riferimento alle stampe. Nella Camera della Fede Maritale, ad esempio, il racconto imponeva l'inserimento del celebre Mausoleo eretto da Artemisia. Boulanger colloca in secondo piano un'architettura piramidale dalla base rettangolare (fig. 133). Il tempio si erge su alcuni gradini e il registro inferiore è scandito da una sequenza ininterrotta di statue entro nicchie che proseguono su tutti i lati. Al di sopra, i quattro angoli sono rimarcati da monumentali statue equestri. La struttura prosegue verso l'altro con una sequenza di gradini interrotti da altri due registri di statue entro archi a tutto sesto e gli angoli sono nuovamente valorizzati da sculture a tutto tondo. Il vertice della piramide è poi coronato dalla statua di Mausolo alla guida di un carro trainato da cavalli. Boulanger ricava l'architettura del tempio da due grandi incisori fiamminghi, ovvero Maarten van Heemskerck e Maarten de Vos. Il francese ne adotta pedissequamente la capricciosa *inventio*, ricalcandone la pianta, l'impostazione e la decorazione (figg. 134, 135)³²⁷.

E' soprattutto la Galleria di Bacco a rivelare una particolare attenzione del pittore di Troyes all'architettura. Nel finto arazzo con la *Costruzione della città di Nisa*, Bacco è rappresentato in primo piano intento a valutare un progetto insieme ai suoi architetti, così come Francesco I nell'incisione dell'*Idea* discute la trasformazione della rocca sassolese (figg. 102, 26)³²⁸. Il legame tra il dio e il duca, sotteso all'intera decorazione galleria, si ripercuote qui sull'architettura dipinta: i tre archi a tutto sesto in costruzione richiamano, inevitabilmente, i tre fornicelli della facciata della delizia progettati dall'Avanzini. L'*Innalzamento delle colonne sul fiume Gange* (fig. 137), altro

³²⁷ VELDMAN 1994, vol. II, p. 193, n. 518 (dalla serie delle *Otto meraviglie del mondo*, 1572); SELLINK LEESBERG 2001, vol. III, p. 179, n. 483 (dalla serie delle *Otto meraviglie del mondo*, 1572); VELDMAN 2001, p. 224.

³²⁸ Da un punto di vista compositivo la scena non è dissimile dalla soluzione adottata da Domenichino per la *Costruzione dell'abazia di Grottaferrata*, affresco realizzato nella cappella dei Santi Fondatori nell'omonima abazia. Domenichino dipinge al centro della scena san Nilo intento a valutare il progetto, circondato da scultori e operai, mentre sul fondo si scorgono i ponteggi della chiesa in costruzione. Cfr. WITTE 2003.

ossequio al duca mecenate e promotore dell'architettura, riporta invece alla mente i complessi meccanismi che il modenese Giovanni Guerra aveva descritto con minuzia di particolari nel *Trasporto, l'Erezione, e Consacrazione della Guglia Vaticana*, una serie di tre grandi tavole datate 1586 e incise da Natal Bonifacio da Sebenico³²⁹. La scena dell'innalzamento (fig. 136) offrì a Boulanger non soltanto lo scheletro delle impalcature, ma anche la disposizione degli operai miniaturizzati sui pioli delle scale. Nella galleria è possibile cogliere un ultimo riferimento all'architettura incisa nella scena dell'*Ingresso trionfale di Bacco a Tebe* (fig. 138). L'arco presenta un'apertura a tutto sesto, affiancata da coppie di colonne corinzie poste sopra un piedistallo a sostegno di una trabeazione scandita da diverse cornici. La struttura è sormontata da un architrave in cui si scorgono le lettere capitali «V.D.B», di non chiara decifrazione, ed è conclusa da quattro statue, una delle quali è certamente identificabile con Ercole, munito della clava. Boulanger sembra qui rifarsi a un arco ben noto, ovvero quello di Traiano ad Ancona (fig. 139), di cui riproduce minuziosamente i dettagli, tra cui l'arricciamento della chiave di volta e l'impostazione dell'arco su due paraste con capitello saliente. Piuttosto che derivato da uno schizzo o un disegno, sembra plausibile che l'arco sia stato desunto dal *Terzo Libro* di Sebastiano Serlio (fig. 140) e che l'artista abbia adattato quell'illustrazione frontale allo scorcio da adottare nel trionfo di Bacco. Se così fosse, si confermerebbe l'ennesimo influsso dell'architettura incisa su quella *picta* da Boulanger a Sassuolo.

In trasparenza, nel Palazzo Ducale di Sassuolo sembra dunque si possa scorgere un sottile richiamo alla Francia, alle sue consuetudini architettoniche e distributive e alle fonti iconografiche che circolavano nei focolai manieristi delle periferie del regno da cui Boulanger proveniva. In questa prospettiva non stupisce il commento positivo del ventenne Philippe-Emmanuel de Coulanges (1633-1716) in visita alla «maison de plaisance» del duca nel 1657. Se i giardini della delizia, a suo avviso, per quanto vasti restavano brutti, gli interni erano degni di considerazione per il loro decoro:

³²⁹ L'operazione fu compiuta da Domenico Fontana per volere di Sisto V, per cui si veda: ARMANI 1978, pp. 85-89 e tavv. LVI e LVII; D'ONOFRIO 1965; DILLON 1992; PIERGUIDI 2000, pp. 302-303 e 307.

Nous fumes voir Sassuolo, sa maison de plaisance a dix mil de Modene. Elle n'est considerable que pour ses dedans qui sont extremement peint et doréz, car pour les dehors ce n'est pas grande chose et les jardins quoyque d'une assez grande estendüe sont sy mal entretenus et si bruttes qu'ils ne merittent pas que je m'y arreste. Nous sejourناسmes a Modene tout le dimanche dixième mars à cause d'une grande comedie de Machines tout a fait belle qui sy representa ce jour la, que nous estions bien aise de voir, et retournاسmes le l'endemain onzième a Boulogne pour de là prendre la route de Rome par Lorette, ce que nous fismes le mardy matin douzieme sur de chevaux³³⁰.

³³⁰ DE COULANGES 1657-58, c. 124r. Cfr. *Coulanges, Philippe-Emmanuel, marquis de*, in *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Thoissnier Desplaces, 1852, t. IX, p. 345.

CAPITOLO V

LA COMMITTENZA 'FRANCESE' DI ALFONSO IV D'ESTE

Alfonso IV d'Este (1634-1662), salito al trono nel 1658 alla morte del padre Francesco, morì prematuramente dopo appena quattro anni di governo. La politica artistica del suo breve ducato fu delineata da Adolfo Venturi nel XIX secolo ed è stata messa progressivamente a fuoco in tempi recenti attraverso i carteggi degli agenti, residenti e ambasciatori e procuratori di opere d'arte sul mercato europeo¹. A quella documentazione d'archivio si aggiungono due registri di diverso formato rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Modena e in cui la stessa mano ha indicato mensilmente le entrate e le uscite del principe e futuro duca, dal 1651 alla sua morte avvenuta il 16 luglio del 1662². Le informazioni contabili concorrono alla ricostruzione del mecenatismo artistico di Alfonso e alla definizione dei suoi interessi e le sue passioni tanto collezionistiche quanto letterarie e scientifiche.

Dai registri si apprende che dal 1651 Alfonso riceveva dal padre un assegno trimestrale di 900 scudi e che gran parte di quel denaro fu investito dal principe nell'acquisto di disegni. È infatti noto come Alfonso, piuttosto che ai quadri, rivolgesse il proprio interesse collezionistico alla grafica, arricchendo in modo considerevole la raccolta della Galleria Estense che divenne tra le più cospicue dell'epoca³. Se si escludono 300 lire assegnate nel novembre del 1661 all'abate Codebò per alcuni quadri della Confraternita della Buona Morte e «doble 16 lire 456.0.0» fornite nel 1659 a padre Cavalca per quattro quadri, i pagamenti sono circoscritti all'acquisto di materiale grafico⁴. Le carte del secondo registro attestano che padre Bonaventura Bisi, minore conventuale e consigliere artistico di Alfonso, fu regolarmente stipendiato con una provvigione mensile anticipata

¹ VENTURI 1882, pp. 263-276. Tra gli studi più recenti, di cui si darà conto a breve, si distinguono quelli di Sonia Cavicchioli (CAVICCHIOLI 2010, pp. 49-64; CAVICCHIOLI 2015, in particolare le pp. 63-70) per la ricostruzione a tutto tondo del collezionismo e del mecenatismo di Alfonso e specialmente per la definizione del suo contributo nell'allestimento delle «Camere da Parata» del Palazzo Ducale di Modena, dove erano esposte le più importanti pitture della collezione estense. Si veda anche JARRARD 1998.

² ASMo, *Cassa Segreta Nuova*, b. 195, n. 8632. Il primo registro va dal 1651 al 1658, il secondo dal 1659 al 1662.

³ Jadranka BENTINI, *La collezione di disegni dei duchi d'Este a Modena*, in BENTINI 1998³, pp. 12-15.

⁴ Nell'aprile del 1659: «Al Padrino per un disegno, e medaglie doble 159.0». «A dì 9 [dicembre del 1659] dato ad uno mulatiero per il porto de disegni, e miniature del Padre Bisi da Bologna a Modena ducatonì d'argento 5 lire 47.10».

dal dicembre del 1658 alla sua morte nel dicembre del 1659⁵. Bisi, oltre a fornire al duca diversi suoi «quadretti di miniatura di fiori», procurò sul mercato artistico specialmente disegni come attesta la loro fitta corrispondenza⁶. Tra i molti disegni segnalati e acquistati per il principe Alfonso, il 22 maggio del 1658 Bisi ne invia uno «grande di Lodovico Carracci per pore in uno di quelli luochi ove è quello di Dionisio Fiamingo», assicurando che avrebbe fatto il possibile per «havere quello di Raffaello che è nelle mani del Signor Michele Colonna, et altri che sto procacciando». Si è finora ignorato se l'acquisto fosse andato in porto⁷, ma i registri permettono ora di confermarlo poiché in data 18 giugno 1658 si annotava: «A dì 12 dato per uno disegno di Rafael comprato a Bologna dal Colonna lire 366.0». Non si trattava però dell'unico disegno di Raffaello procurato da padre Bisi poiché pochi mesi dopo se ne registrava un altro costosissimo: «[A dì 5 ottobre 1659] E più dato al detto [Padre Bisi] per una Testa di Donna di Raffael ducatonì d'argento 100 lire 961.15.0». Per quanto non sia possibile riconoscere quello venduto dal pittore Angelo Michele Colonna, la «testa di donna» è da identificarsi con quella ora al Louvre (fig. 1) che, per di più, porta la marca di Alfonso IV⁸. Il principe proseguiva sulle orme del padre nell'ampliare le raccolte della Galleria Estense e compensava così, sul terreno della grafica, il quadro dell'Urbinate mancante alla quadreria⁹. Il principe non solo arricchì la collezione di ben due opere di mano di Raffaello, ma dovette anche prodigarsi per l'acquisto della più grande collezione della regione, quella del defunto cardinale di Reggio Paolo Coccapani. Jadranka Bentini, confrontando l'inventario dello

⁵ Già VENTURI (1882, p. 272) ne evidenziava il ruolo di consigliere artistico del principe. Nei registri, padre Bisi riceve 168 lire «per sua provvigione per tutto dicembre»; nel gennaio del 1659 viene pagato 256.10 lire a conto della provvigione di gennaio, febbraio e marzo. Stesse mensilità ricorrono ad aprile, luglio e ottobre di quell'anno.

⁶ «[A dì 19 ottobre 1658] A quelli che portarono i quadri del Padre di Bologna lire 28.0»; e ancora nel febbraio del 1660 «A dì 21 dato per fornire i due quadri di fiori del Padre Bisi doble 2 lire 58.0». Oltre a Bisi anche don Giovanni Donzi, futuro ordinatore della raccolta, procurò tra il 1659 e il 1660 quadri «di miniatura di fiori» e nel 1662 generici «quadretti». Le lettere di Bonaventura Bisi ad Alfonso IV e Leopoldo de' Medici, suo secondo signore, sono state in gran parte trascritte da POTITO (1975). A queste si aggiungono quelle rintracciate da Jadranka BENTINI, *I principi collezionistici*, in BENTINI 1989, p. 18.

⁷ Hélène SUREUR, *Per la storia e la fortuna della collezione di disegni dei duchi d'Este*, in BENTINI 1998³, pp. 20-28, in particolare le pp. 21-22.

⁸ Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10963 r, cm 7 x 6,3, penna e inchiostro bruno. Si veda la scheda dell'opera di Dominique CORDELLIER, in CORDELLIER, PY 1992, n. 86. Il disegno, giunto a Parigi con le requisizioni napoleoniche, coincide forse con il numero 46 dell'inventario Zerbini: «Altro disegno di Raffaele a lapis nero o sia carbone. Rappresenta Una donna, con cornice dorata» (da BENTINI, CURTI 1990, p. 68).

⁹ Sulle ambizioni collezionistiche di Francesco I si veda: Sonia CAVICCHIOLI, *Francesco I collezionista e Roma nel carteggio dei suoi agenti*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 49-60.

studio Coccapani, già pubblicato da Campori nel 1870, con i disegni originariamente nella Galleria Estense, constatava che le coincidenze erano troppe «per non supporre che il fondo Coccapani fosse passato a Modena nella raccolta ducale»¹⁰. A suo avviso questa transazione, per quanto i documenti rintracciati non ne facessero menzione – e «invero troppo importante per essere taciuta dalle fonti» – doveva essere avvenuta tra il 1650 e il 1658 «attraverso un canale non camerale». Ora i registri di Alfonso permettono di assicurare gli enormi sforzi finanziari messi in campo per incamerare quella collezione e di collocarli cronologicamente. I contatti con la famiglia Coccapani sono documentati dal 1656, quando nel dicembre la «Marchesa Coccapani» veniva pagata «per statue di bronzo e di terra, e 4 libri di carte stampate, e ligati in carta pecora già tutti lire 204.0». Il mese precedente si erano spese alcune lire nel «far portare quadri dalla signora Marchesa Coccapani». Con l'anno nuovo, nel 1657, si iniziò l'acquisto dei disegni dal defunto vescovo: nel gennaio la marchesa riceveva 336 lire per «disegni», mentre a luglio e ottobre l'enorme somma di 1008 lire, ciascuno «per tre mesi». Nel gennaio del 1658 si chiudevano i conti e la marchesa otteneva «per saldo de disegni lire 840.0».

Oltre ai disegni, i registri ricordano anche l'acquisto di medaglie, il cui studio rientrava tra i «trattenimenti del Principe» elencati da Domenico Gamberti nell'*Oratione funebre in lode di Alfonso IV* del 1663¹¹. Le brevi note di pagamento non permettono l'identificazione delle tante medaglie d'oro e d'argento, commissionate o già disponibili in commercio, ma restano a documentare la continuità con cui Alfonso le acquistò dal 1656 sino alla morte arricchendo esponenzialmente la raccolta estense¹². Oltre ai consistenti pagamenti al «calzolaro», al «guantaro» e al «ricamatore» per abbigliamento per sé e per la principessa Laura, le carte permettono di profilare un ritratto del principe

¹⁰ BENTINI, *op. cit.*, in BENTINI 1989, p. 17, anche per le citazioni immediatamente seguenti. Per le recenti ipotesi sui fogli della collezione Coccapani entrati nella collezione ducale si veda: Catherine LOISEL, *Francesco I d'Este collectionneur de dessins?*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 61-67.

¹¹ Nel 1659: «per azzurro ultramarino valore doble 5» e per «due teste di marmo» per lo stesso valore; nell'aprile «Al Padrino per un disegno, e medaglie doble 159.0»; il 24 maggio riceveva «doble 4 lire 116.0.0» per non meglio precisati «disegni, e ritratti»; il 9 dicembre veniva «dato ad uno mulatiero per il porto de disegni, e miniature del Padre Bisi da Bologna a Modena ducaton d'argento 5 lire 47.10». Altri disegni furono acquistati da Alfonso nel 1658 («A di 30 [marzo] donato ad uno del signor Conte di Novellara per disegni portati lire 28.0»; «A di 29 [settembre] dato a D. Gio Pauolo da Bologna per disegni doble 14 lire 392.0») e nel giugno 1661 («A di 14 al padre Quaglia per disegni ducaton d'argento 100 e paoli 10 lire 976.13.4»). GAMBERTI 1663, p. 82.

¹² Solamente due eccezioni: nel giugno del 1658 viene acquistata una «moneta d'oro del signor Duca Alfonso 2 di Ferrara» e nel marzo 1660: «[A di 7] A Monsù Filiberto [...] per fare una mostra della medaglia dell'ordine della Trivella doble 4 lire 116.0. E più al detto per fare il compimento di 12 medaglie per detto ordine doble 32 lire 938.0».

anche grazie a numerosi libri ricercati, le cui spese sono spesso rimborsate al padre gesuita Andrea Garimberti, suo precettore e consigliere¹³. Nell'agosto del 1653 si acquistarono «un Ariosto» e «tre tomi della Cleopatra», vale a dire *La Cleopatra poema di Girolamo Graziani* ripubblicata a Bologna l'anno precedente con dedica proprio ad Alfonso IV. Nel 1656 si elencano opere di Ulisse Aldrovandi, Galileo Galilei e Theodor Zwinger¹⁴, a conferma dell'amplessimo spettro degli interessi scientifici del duca, descritti da Domenico Gamberti nell'*Oratione funebre* come propri all'*otium* di un principe. La sua passione per i *naturalia* e per le scienze è testimoniata nei registri anche dall'acquisto di una «zampa di granchio», di un unicorno e di un corallo¹⁵. Si annoverano poi testi di argomenti eterogenei tra cui due libri della «Roma Sotterranea», opera postuma di Antonio Bosio, e i «libri del Grassetti», ovvero del gesuita Giacomo Grassetti, pagati la cifra considerevole di 1030 lire e forse identificabili con il suo *Manuale d'esercitii spirituali* che avevano trovato a Bologna una riedizione nel 1652. Alfonso commissionò anche alcune rilegature e si ricordano il «Tasso in Bolognese manuscritto» e gli «Annali di Ferrara manuscritti con figure»¹⁶.

Fin da giovanissimo, Alfonso investì il proprio assegno mensile in pitture. Tra il marzo e l'aprile del 1651 pagava un generico «pittore» per le decorazioni di un non meglio identificato «Camerino», probabilmente nel Palazzo Ducale di Modena e, nel 1652, pagava un «quadretto» a «Monsù Gio.», ovvero Jean Boulanger¹⁷. La vicinanza al pittore di Troyes, primo artista di corte al soldo di Francesco I da quasi un ventennio, è testimoniata inoltre da un rimborso per «denari prestati a Reggio» nel 1657 e per la fornitura del prezioso blu oltremarino nel 1659¹⁸. Il ricorso agli artisti gravitanti attorno alla corte e, in particolare, ai pittori francesi al servizio del duca, è attestato da un'importante nota di pagamento del 1655. Il 19 luglio di quell'anno si annotava nei

¹³ «[29 settembre 1652] E più dato al Padre Garimberti disse per libri fatti venire per Sua Altezza lire 18.16.0».

¹⁴ «A dì 10 [maggio 1656] dato per il Theatrum Vitae humanae lire 255.0»; «[12 agosto 1656] Al Manolessi per l'Aldrovando, e Gallileo lire 304.15».

¹⁵ Rispettivamente acquistati il 24 gennaio del 1657, il 18 maggio del 1659 e il 12 maggio del 1660.

¹⁶ Tutti questi acquisti furono compiuti tra il 1659 e il 1662.

¹⁷ Marzo 1651: «A dì 12 dato di capara al Pittore per il Camerino una doppia, et uno scudo»; «A dì 30 dato al suddetto Pittore lire 24.0.0». Aprile 1651: «[A dì 16] E più dato al Pittore lire 10.0.0»; «A dì 30 al suddetto Pittore per il Camerino lire 61.0.0». A dì 29 [marzo 1652] a Monsù Gio. per un quadretto lire 16.16.0».

¹⁸ «[A dì 30 gennaio 1657] A Monsù Gio. per prestati a Reggio lire 104.0». «A dì 5 [maggio 1659] dato al Padre Bisi per oltremarino per monsù Gio. doble 4 lire 116.0.0. E per altro, per lui da miniare, con oro et altro per Sua Altezza doble 2 lire 58.0.0».

registri la spesa «per un rame, e per farlo battere, e ridurlo da intagliarvi l'assedio di Pavia lire 20.0.0» e, poco sotto, «a monsù Oliviero per far aquaforte lire 2.0.0». Si tratta del primo mandato di pagamento in favore di Olivier Dauphin, nipote di Jean Boulanger, la cui documentazione certa si compone solamente di due lettere prive di data e riferibili ad alcuni anni dopo¹⁹. È assai significativo che si provvedesse a incidere l'assedio di Pavia che Francesco I avrebbe iniziato solamente cinque giorni dopo, il 24 luglio del 1655, e che si concluderà con una brusca ritirata²⁰. Trionfante fu invece l'assedio di Valenza, capitolata il 7 settembre del 1656. Le battaglie non erano ancora concluse, ma Alfonso, anche in questo caso, non attese il verdetto e commissionò una seconda incisione che commemorasse l'evento: era il 21 agosto del 1656 e nei registri si riportava la spesa per «rame, et altro per il disegno di Valenza lire 12». La celebrazione del duca attraverso quest'impresa militare trova eco in una coppia di dipinti descritti da Nicolò Panelli negli «appartamenti di sotto» del Palazzo Ducale di Sassuolo. Tra i pochi quadri di questi ambienti l'estensore ne elenca dettagliatamente due: «L'uno de quali rappresenta l'Assedio di Valenza fatto dal Serenissimo Signor Duca Francesco Primo opera del Bolangieri. Nel secondo evvi la resa di Valenza al detto Prencipe Opera di Olivier Delfino»²¹.

Alfonso non seguì solamente le orme collezionistiche del padre ampliando le raccolte ducali con pitture e incisioni, ma diede anche seguito alla decorazione degli ambienti di corte cui Francesco aveva dato inizio. Stando all'inedita *Vita di Agostino Mitelli* scritta dal figlio Giovanni, il duca si affidò al pittore Baldassarre Bianchi per le «invencioni delli intagli et altro delle camere de Spechi, che rinchiudano tesori di Pitture, et disegni et altro» nel Palazzo Ducale di Modena²². L'informazione, ripresa anche dal canonico Carlo Cesare Malvasia, spinge ad attribuire a Bianchi il progetto del soffitto della quarta camera della Galleria Estense – dove Alfonso morirà nel 1662 (fig. 2)²³. Le evidenze

¹⁹ Graziella MARTINELLI BRAGLIA, *Dauphin (Dolfin), Olivier*, in *DBI*, vol. XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 82-84. I due documenti (ASMo, *Archivio per Materie, Arti belle, Pittori*, 14/2, fasc. «Dolfini») sono citati in VENTURI 1917, p. 72 e in PIRONDINI 1969, pp. 18, 22 e 38-39.

²⁰ Per le imprese militari di Francesco I si veda MURATORI 1717-40, vol. II, pp. 564-569.

²¹ PANELLI, c. 18v. Con tutta probabilità si tratta dei medesimi dipinti descritti come «Due Quadri grandi: Uno esprime l'assedio di Valenza, l'altro l'assedio di Mortara» alla c. 14v. dell'*Inventario di tutto quello che si trova nel Ducale Palaz[zo] di Sassuolo* (ASMo, *Archivio per materie, Cose d'arte*, 18/2, f. 86) databile al 1692-94.

²² Nell'inedita *Vita et opere di Agostino Mitelli*, Monti è ugualmente chiamato «sig.r Gio. Giacomo». Cfr. MITELLI 1665-67, c. 61v.

²³ MALVASIA 1841, t. II, p. 364. CAVICCHIOLI 2010, pp. 51-52.

documentarie e araldiche già riscontrate da Sonia Cavicchioli, che riconduceva proprio ad Alfonso l'allestimento di questa camera, trovano ulteriore avvallo nella già citata *Oratione* di padre Gamberti. Il gesuita, infatti, nell'esaltare le superbe commissioni del duca, ricorda questo ambiente come «Camera di Specchi rara di lavoro ed inventione fabbricata dal Duca Alfonso»²⁴ e la descrive dettagliatamente. Nella «folgoreggiante soffitta», «fra i superbi rabeschi di un vistoso rilievo», s'incastavano «spatiose lastre di specchi, di contorno e guernimento con sottile varietà fra lor disuguali, che dal marmoreo pavimento allo in su vagheggiati sembrano a' lumi cristalline lagune d'argento». Le pareti erano poi decorate con «gran quadri [...] haventi le eroiche effigie, con bell'ordine ripartite, de' Duchi e Cardinali Estensi». Tra i ritratti incorniciati erano collocati «altri maggiori specchi, con gole infiorate da lucidi festoni, e da raggianti maschere d'oro l'un dall'altro divisi», lasciando lo spazio solo a un nicchio che conteneva i broccati del letto ducale.

Sulla piazza artistica bolognese, oltre a padre Bisi, Alfonso poté avvalersi di Gian Giacomo Monti, compagno di Bianchi e, come lui, allievo di Agostino Mitelli e di Angelo Michele Colonna. Dai registri contabili emerge che Monti procurò ad Alfonso diverse statue in marmo e in bronzo «per servizio del Casino» e dunque destinate al giardino della perduta villa delle Pentetorri. Distrutta nel 1944 sotto i bombardamenti, la delizia sorgeva a pochi passi da Modena e Monti vi fu chiamato, insieme al compagno Bianchi, per affiancare Boulanger e i fratelli Cittadini nella decorazione dell'interno²⁵. Ultima 'deliziosa' fatica pittorica di Boulanger frescante, le Pentetorri furono il progetto più coerente e dispendioso di Alfonso. Dai registri contabili si apprende che le spese per la fabbrica delle Pentetorri aumentarono esponenzialmente negli anni a partire dal 1651. Tra le indicazioni sul denaro impiegato per la delizia compaiono alcune note di spesa utili a

²⁴ Questa, come le citazioni seguenti, sono attinte da GAMBERTI 1663, pp. 90-91. Gamberti ricorda anche le «Galerie nuove, e rare per ogni gran tesoro incominciate dal Duca Alfonso» (p. 85).

²⁵ Nell'aprile del '59 il signor «Gio. Giacomo» veniva pagato «per spesi da lui a Bologna e per fare portare delle statue colà a Modena lire 107.0. E più al medesimo per robbe impetrite lire 87.0». Nel novembre del 1659: «Al signor Gio. Giacomo disse per spesi da lui per 3 statue di bronzo, et una di marmo, e per altre spese fatte da lui per servizio del Casino lire 67». Lo stesso Monti procurerà nel dicembre del 1659 una «testa di Tiziano» dal valore di due doble. Infine, nel novembre del 1660: «A di 22 al signor Gio. Giacomo per due disegni lire 28.10. [...]. Al Signor Gio. Giacomo per spesi da lui a Bologna per diverse robbe antiche cioè semitare, spade, scudi, e Carcassi lire 155.5». È del 1684 l'«Inventario delle statue di marmo e bronzo, delle Miniature, Disegni, Medaglie e pitture, che sono al presente nel Casino di S. A. Ser.ma fuori di Porta di Castello», pubblicato parzialmente in *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia* (vol. III, Firenze 1880, pp. 25-27) e integrato, nelle parti mancanti, da BARACCHI 2003, pp. 111-112.

considerazioni cronologiche sull'avanzamento del cantiere²⁶. Nel 1656 si contano, infatti, i denari investiti per l'acquisto di oro da impiegare per le cornici in stucco delle sale²⁷. Se ne deduce che i lavori strutturali erano a buon punto e che gli interni dovevano essere ormai pronti per accogliere le pitture di Jean Boulanger e dei suoi collaboratori²⁸. I ponteggi dei pittori dovevano essere stati allestiti mentre si ultimavano i lavori di muratura in altre sale poiché, sempre nel 1656, veniva completato il «saligato della Camera di mezzo»²⁹. Alfonso seguì da vicino i progressi del Casino, anche qualche mese prima della sua morte. L'ultima carta del secondo registro riporta frettolosamente le ultime spese del duca tra cui il trasporto di statue in bronzo da Firenze, l'acquisto di vetri per le finestre e il saldo a Tommaso Loraghi per il rifacimento della «scala lumaca del Casino» che, composta di trentanove scalini in marmo acquistato a Verona, raccordava il piano terra con quello nobile e di cui nulla si sapeva finora.

Jean Boulanger alle Pentetorri³⁰

Il 13 maggio 1944 la villa estense delle Pentetorri cadeva sotto i bombardamenti anglo-americani che colpirono la città di Modena, lasciando illeso solamente il portale settecentesco tutt'ora visibile (figg. 3, 4), quasi un monumento commemorativo della delizia perduta. Dell'edificio e del suo giardino restavano solamente cumuli di macerie, come documenta un cospicuo gruppo di fotografie del fondo Panini (figg. 5-13). Dava notizia della sua scomparsa sotto l'attacco degli Alleati la filogovernativa *Gazzetta dell'Emilia*, che il 20 maggio del 1944 pubblicava una fotografia della villa (fig. 14) nella rubrica intitolata «Obiettivi bellici dei “liberatori”»³¹, testimoniando, seppur in chiave

²⁶ Il 10 luglio 1658 vengono assegnate alla fabbrica lire 772.17; il 20 ottobre 1659 lire 1000; il 30 novembre 1659 lire 2018.10 lire; nell'aprile del 1662 lire 1473.19.

²⁷ Le spese per oro si susseguono nel 1656: il 27 luglio «per oro per il Casino lire 150.0»; il 24 agosto «per Cornice della prima Camera»; il 26 ottobre «Al Battiloro per oro per il Casino lire 63.12»; 15 novembre «Al Battiloro per oro per il Casino lire 42.12».

²⁸ L'ipotesi cronologica confermerebbe così, su base documentaria, quella avanzata da PIRONDINI 1969, p. 76.

²⁹ Tale signor «Costa» riceveva infatti 70 lire il 12 agosto 1656 per l'operazione e per «altre fatture di quelli del Casino».

³⁰ Simultaneamente a questo studio sono apparsi il contributo di Graziella MARTINELLI BRAGLIA (2013), una iniziale lettura iconografica di alcune sale, e quello di Lidia RIGHI GUERZONI (2014) cui si rinvia per un excursus sulle vicende storiche della delizia.

³¹ *Gazzetta dell'Emilia*, sabato 20 maggio 1944, anno LXXIV, n. 201.

fascista, l'altissimo tributo scontato dal patrimonio artistico modenese nel secondo conflitto mondiale.

Qualche mese più tardi, nell'agosto del 1944, Adamo Pedrazzi riproponeva sulla *Gazzetta* un suo articolo del 1926 intitolato *Le pitture della villa Estense alle Pentetorri*³², una ricca e puntuale descrizione delle sale e della decorazione pittorica – l'unica descrizione dettagliata dell'interno a noi giunta. Se nel 1926 l'autore voleva fornire ai concittadini un opuscolo che li avrebbe accompagnati nella visita della villa, straordinariamente aperta al pubblico³³, nella riedizione mirava a sensibilizzare l'opinione pubblica sull'entità della perdita e sulla necessità di preservarne la memoria. Con questo scopo affermava che «un pallido ricordo della delicata fatica del Boulanger, lo conserviamo nelle numerose fotografie che anni sono un noto fotografo Leonardo Piccioli [...] eseguiva con paziente cura e, dobbiamo dirlo in questo caso, con ottimo risultato». Pedrazzi metteva anche in guardia sui rischi di deterioramento di queste preziose testimonianze, aggiungendo che «il lungo tempo trascorso dalla loro origine ed il materiale non inalterabile adoperato in allora, conducono allo sbiadimento prima ed alla scomparsa poi delle immagini», e proponeva così di fotografare le «positive del Piccioli».

Le fotografie in questione sono, con tutta probabilità, quelle commissionate dal Cavaliere Elia Rainusso (Santa Margherita Ligure, 1829- Modena, 1906) per l'album intitolato *Villa Estense-Pentetorri. Fotografie da dipinti. Giovanni Boulanger. Modena. Anno 1893*, ora conservato presso il Museo Civico d'arte di Modena. Di queste fotografie, un vero e proprio tributo al pennello del francese, erano finora noti solamente alcuni scatti, confluiti nel tempo in altri fondi fotografici quali quello Orlandini³⁴. L'album si apre con diversi scorci dell'esterno ovvero del portale d'ingresso e di tre delle quattro facciate (figg. 15-19) e riproduce organicamente, sala per sala, gli affreschi dei soffitti realizzati da Boulanger e di alcune camere ornate in tempi successivi, assumendo così un'importanza cruciale per la ricostruzione della decorazione pittorica della villa³⁵.

³² PEDRAZZI 1926 e PEDRAZZI 1944 (anche per le citazioni che seguono). Cfr. *Doc.*, I, 23 e 24.

³³ Un esemplare dell'introvabile «opuscolo» è conservato presso la Fondazione Fotografia di Modena, Fondo Panini, nella cassetta con materiale non inventariato relativo alla villa.

³⁴ PIRONDINI 1969, p. 76.

³⁵ Editto dalla Tipografia Toschi e C., questo volume, di seguito indicato come «*Album*» o «*Album Rainusso*», consta di 17 pp. e contiene 71 fotografie all'albumina. Fu segnalato per la prima volta da CANOVA 1893, p. 214 e non è mai stato oggetto di uno studio sistematico ed organico. Le fotografie dell'*Album* sono sempre anteposte da una velina che le intitola e le colloca nello spazio della villa.

Restano tutt'ora fumosi i contorni di Elia Rainusso, il cui ritratto fotografico compare a conclusione dell'album (fig. 20). Sono infatti piuttosto sfuocati i contorni di questo singolare uomo d'affari, ultimo proprietario della villa prima della sua cessione al Comune di Modena³⁶, così come ignote sono le fonti dei considerevoli proventi che gli permisero di acquistare in blocco le possessioni della decaduta casa d'Este a Rubiera, Taneto di Gattatico e Modena. L'unica sua breve biografia, redatta alla sua morte dai «Pii Istituti Riuniti» da lui stesso fondati, ricorda infatti che «non mancarono purtroppo maligni che sofisticarono sulla ricchezza da lui accumulata» con cui concluse l'importante acquisto delle Pentetorri dove «lo si vedeva sempre dimessamente vestito di scuro, passeggiare nei dintorni della villa»³⁷.

Nel 1940 la villa divenne sede dell'Istituto per le Malattie Tropicali e Subtropicali intitolato a Giuseppe Franchini, patologo fondatore dell'Istituto modenese di Patologia Coloniale e creatore di un Museo di medicina tropicale che trovò sede nei locali della villa. L'Istituto venne inaugurato il 15 novembre alla presenza delle più alte cariche del governo fascista, dopo un'attenta riqualificazione degli spazi della delizia estense in laboratori (figg. 21-23)³⁸. In quell'occasione venne anche posta una epigrafe a ricordo del Cavalier Elia Rainusso, per commemorarne le cospicue ricchezze con cui fece fronte a grandiose opere di beneficenza³⁹.

Dobbiamo credere che Elia Rainusso amasse seriamente quel luogo e le sue pitture, perché la commissione dell'album fotografico fu dettata dal desiderio di «ricordare ai posteri l'opera meravigliosa di Boulanger»⁴⁰. Il pittore, nella breve introduzione storica con cui si apre l'*Album*, viene celebrato come uno «splendido tipo di genio francese, [che] si mostra potente nel segno delle figure e degli scorci, dottissimo nella prospettiva e

³⁶ Dopo l'occupazione francese la villa fu acquistata da Giovan Battista Tori che nel 1816 la cedette al nuovo arciduca Francesco IV d'Este. Cfr. COLLE 2004, p. 203.

³⁷ GIOVIO, p. 12. AMORTH (1973, p. 87) lo fa «armatore» e non mancano, tutt'oggi, voci su una presunta attività di commerciante di schiavi dall'America del Sud.

³⁸ CORRADINI 2011, p. 106. La studiosa ricorda che nel 1943, in seguito alla causa intentata dal «Pio lascito Rainusso» all'Università di Modena, accusata di aver espropriato la villa, l'istituto «G. Franchini» fu costretto a trasferirsi nel Foro Boario.

³⁹ L'epigrafe recitava: «IN QUESTA VILLA / GIÀ LUOGO DI DELIZIA DEI PRINCIPI / ORA TEMPIO SEVERO DELLA SCIENZA / HA SEDE L'ISTITUTO PER LE MALATTIE TROPICALI / DELLA R. UNIVERSITÀ DI MODENA / PER MUNIFICA ILLUMINATA CONCESSIONE / DEL PIO LASCITO RAINUSSO DI S. MARGHERITA LIGURE / A PERENNE RICORDO / DEL CAV. ELIA RAINUSSO (1829-1906) / TIPICO FIGLIO DELLA FORTE TERRA LIGURE / ASSURTO IN LONTANI PAESI CON TENACE LAVORO / DA MODESTE ORIGINI A GRANDE RICCHEZZA / INTERAMENTE ELARGITA / AI POVERI DELLA NATIA SANTA MARGHERITA / GARANTENDO VITA E SPLENDORE / A COSPICUE OPERE DI BENE». Da GIOVIO, p. 17.

⁴⁰ Anche per le citazioni seguenti si veda *Doc.* I, 24.

nell'«insieme buon compositore». In questa pagina Boulanger è riconosciuto per un «tipo simpatico di artista» e glorificato – seppur secondo quella chiave storicista che condannava il Barocco ad arte decadente – perché «seppe tenere quasi ad una sublime altezza l'arte sua: egli si mostrò in quell'epoca il migliore fra tutti gli artisti della sua patria».

I dati forniti da questo prezioso quanto ignorato repertorio di immagini, integrati con la citata descrizione di Pedrazzi, permettono un'inedita ricostruzione degli spazi della delizia e dei suoi affreschi.

Cronologia delle pitture

La villa fu realizzata su un terreno acquistato da Francesco I d'Este a partire dal 1650 nell'area dove sorgeva l'«Orto, e Casino detto delle due Torre fuori dalla Porta del Castello nel borgo di Ganazeto»⁴¹ (fig. 23), per il principe ereditario e futuro duca Alfonso IV che gestì ed amministrò la fabbrica⁴². In due lettere già note del 1652, l'ingegnere ducale incaricato del progetto, il reggiano Gaspare Vigarani, riferiva del suo assiduo impegno alle Pentetorri⁴³. Sul suo disegno la villa assunse un impianto castellano, tipico dell'architettura di campagna emiliana, interamente modulato sulla figura del quadrato: a un quadrato centrale si aggiungevano quattro avancorpi quadrangolari a torre e una quinta torretta (o altana) centrale con una loggia aperta sul lato orientale ed altre due sui lati nord e sud. Vigarani ereditava i tanti progetti di villa cui gli architetti si erano dedicati dalla fine del Quattrocento e, soprattutto, poteva contare sulle originali soluzioni di villa fortificata di Baldassarre Peruzzi⁴⁴. La villa a pianta centrale trovò infatti nei progetti del Peruzzi innovative combinazioni con bastioni o torri angolari, così come peruzziano fu l'inserimento di logge ad addolcire il carattere difensivo dell'edificio, secondo un'idea che troverà forma alla Farnesina e larga fortuna fin dal Cinquecento.

⁴¹ ASMo, *Rogiti Camerali*, b. 26 (notaio: Giovanni Battista Azzani). *Doc. I*, 1.

⁴² PIRONDINI 1969, p. 75. ASMo, *Camera Ducale, Ufficio del mese*, b. 87, c. 318. *Doc. I*, 2.

⁴³ I documenti (ASMo, *Archivio per materie, Architetti*, b. 10/2) furono pubblicati da MESSORI RONCAGLIA 1879, pp. 27-28. *Doc. I*, 3, 4.

⁴⁴ FROMMEL 2005¹. Per le delizie estensi si veda FOLIN 2009.

Per quanto non sia giunto il progetto originario e gli schizzi architettonici rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Modena non coincidano con la costruzione⁴⁵, peruzziana doveva essere anche la distribuzione degli interni, nella loro dipendenza da un ambiente centrale. La disposizione degli ambienti – per lo meno nella loro configurazione novecentesca – ci è nota grazie a una base catastale del 1941 rinvenuta da Vincenzo Vandelli⁴⁶ (cfr. *infra* tavv. 1-2). L'edificio misurava 29 metri per 23 all'incirca e si sviluppava su tre livelli: un piano terreno, un primo piano e i mezzanini superiori. Le sale del piano terreno presentavano altezze differenti e si sviluppavano attorno a un salone centrale posto in asse con l'atrio dell'ingresso principale (posto verso il Naviglio) e si apriva, sul lato opposto, direttamente sul giardino. Attorno al salone si disponevano simmetricamente quattro sale, calibrate nuovamente sul modulo del quadrato, due delle quali comunicavano direttamente con le torri angolari. Alla destra dell'ingresso principale era collocata una scala a chiocciola che dava accesso al primo piano dell'edificio, la cui planimetria riproponeva simmetricamente quella del piano terra.

Precise informazioni sulla messa in opera del progetto di Vigarani e sull'avanzamento dei lavori giungono da un'importante lettera indirizzata nell'agosto del 1652 al principe Alfonso da Antonio Ferri, sovrintendente alla fabbrica e suo cappellano⁴⁷. A quella data i muratori avevano

rifatti con le forme li otto modioni, che sustentano la Cornice sopra le due portelle, fornito di stampare detta Cornice, i Capitelli delle Collonne, e fatto quattro fogliami nelli spaccii che sono di qua, e di là da Paesini che sono sopra le medesime portelle, che nascono dalla Cornice, e vanno fin alla metà dello spacio, e ridotto in buon termine, e quasi fornito il resto de detti spaccii con suoi mosaichi, de quali il fondo è rosso, et il mosaico di marmi di colore di brodo di Cesi, siché si può dire, che sia fornito dalla Cornice in su, eccetto però quello che resta per il Pittore, che si farà venire i primi giorni perché faccia la sua parte.

⁴⁵ Si fa riferimento a tre disegni conservati presso ASMo, *Mappario Estense, Fabbriche*, 16/2 e 16/3, e 94/117.

⁴⁶ VANDELLI 2005, p. 38. Ringrazio l'arch. Vincenzo Vandelli per avermi fornito la planimetria del piano terreno, da lui pubblicata, e quella inedita del primo piano, entrambe recuperate presso l'Ufficio del Territorio della Provincia di Modena e appartenenti a una base catastale del 1941.

⁴⁷ La lettera (ASMo, *Camera Ducale, Fabbriche e villeggiature*, b. 9) fu rintracciata da CANOVA 1983, pp. 186-187. Cfr. *Doc. I*, 5 e 6.

Il passo attesta che a quella data si lavorava alla loggia del prospetto principale (o anteriore) della villa. Questa porzione della facciata fu modificata nel Settecento quando l'architetto Pietro Bezzi fu incaricato di sostituire le due colonne originarie di cotto con quattro colonne di marmo e un conseguente ampliamento del terrazzo soprastante⁴⁸, dando così all'edificio la fisionomia che ci è nota grazie alla fotografia inclusa nell'*Album Rainusso* (fig. 17). La configurazione originaria non doveva però essere così distante da quella settecentesca, se si presta fede alla «descrittione del bellissimo Ritiro», stesa in versi nel 1654 da Bernardino Valentini, con la dedicata al principe Alfonso⁴⁹. Le ottave di questa «operetta» testimoniano l'assetto secentesco della villa e del suo giardino e trovano un'efficace traduzione visiva in alcuni disegni ad essa allegati. Oltre alle due mappe topografiche – una della Garfagnana e una del ducato di Modena e Reggio in cui si ritrova il «Ritiro del Serenissimo Principe» – Valentini offre una pianta del giardino delle Pentetorri e del suo prospetto anteriore (figg. 25,26).

L'ingresso principale è posto sul lato del ben visibile Naviglio ed è rappresentato con tre aperture, una principale e due laterali: queste ultime potrebbero coincidere con le «portelle» descritte da Antonio Ferri, sopra le quali erano collocate due scene di paese, disposte in modo forse non diverso dalle pitture novecentesche visibili tra i capitelli fotografati nell'album Rainusso (fig. 27)⁵⁰. L'interno doveva invece essere decorato a mosaico e completato con pitture, come lo stesso Valentini ricorda nella strofa 73:

Entrai primieramente in una Loggia,/ A' terren fabbricata a' l'Oriente/ Molto superba, et è dipinta à
foggia/ Di lavorier Mosaico, ove la gente,/ che da la Porta, e Via, dove anche alloggia/ Appresso nel
Canal commodamente/ Nocchiero, viene, già potrà ammirare/ Pitture di valor superbe, e rare⁵¹.

⁴⁸ Del restauro compiuto da Pietro Bezzi nel 1738 si conserva la relazione (ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 391, n. 18817) riportata integralmente in *Doc. I*, 14.

⁴⁹ VALENTINI 1654, rintracciato e in gran parte trascritto da CANOVA (1983, scheda 85, pp. 209-212). Si riportano le ottave inerenti lo spazio interno della villa in *Doc. I*, 8.

⁵⁰ PEDRAZZI (1926) riferisce che «i cieli dei portici esterni vennero, non molti anni sono passati, dipinti dal valente pittore Lusvardi, col quale – dipingendo i due monocromati esterni sul lato di levante – dipinse il Forti allora alle prime armi». Per Fermo Forti si veda: BARBIERI 2008, p. 111. I due dipinti rappresentano: a sinistra (fig. 27b) un'*Allegoria del tempo* (un vecchio seduto con accanto una falce e una clessidra alata) e sulla destra *Erme*, identificato dal copricapo alato e il caduceo, è seduto su una catasta di sacchi, accanto a una botte che possiamo presumere di vino. (fig. 27d).

⁵¹ VALENTINI 1654, c. 39v. Valentini non riferisce di una decorazione a mosaico nelle logge laterali, ma solamente in quella orientale, ovvero quella rivolta verso il Naviglio.

Antonio Ferri attendeva l'arrivo di un non precisato «Pittore» che completasse la decorazione in parte a mosaico. I lavori stavano interessando anche le Peschiere, scenograficamente concepite da Vigarani sul lato opposto al giardino all'italiana suddiviso in quattro settori. Valentini la definì una «triplicata peschiera», contornata da quattro file di cipressi, e arricchita, sulla sinistra, da un'ulteriore peschiera quadrata e da una montagnola sul lato opposto⁵². Ferri avvisava poi che lo stesso duca Francesco I «andò attorno tutte le peschiere», monitorando così da vicino l'avanzamento dei lavori⁵³, e che si stava provvedendo ad arricchire il giardino di nuovi uccelli dopo lo smarrimento di due «sgarzelle» e di un «falciniello». Il giardino, infatti, ospitava diverse uccellerie ed arriverà a custodire specie esotiche rarissime, quali faraone, pappagalli e struzzi provenienti dal granducato di Toscana⁵⁴. Valentini, nella sua descrizione, narrò lo stupore di fronte a tali meraviglie naturali:

Tacerò i pappagalli, et i Pavoni,/ Ch'è guisa d'Argo, qui tanti occhi havere/ né le sue penne già vidi, et i buoni/ Come fu detto a me, che di sapere/ Il tutto ero bramoso, due Aironi,/ Maschio, e femina, dico, e osai vedere,/ Due Corvaglie, Sgarzette, e due Galline,/ Dette di Faraon con penne fine./ Ocche silvestri quivi ancor mirare/ Lecito fummi in molta quantitate;/ E, s'io vi devo a pieno narrare/ Ogni cosa, ch'io vidi (e veritate/ Dirovi) Anitre mute, che parlare/ Non sanno, e ancora in tanta varietade:/ Duoi gran struzzi ammirai non più veduti,/ Senza saper, d'onde fosser venuti⁵⁵.

Il giardino era dunque ben avviato, ma le pitture degli interni dovevano attendere ancora alcuni anni. I lavori di muratura, infatti, erano ancora in corso nel 1653 quando Domenico Manfredini veniva pagato per aver condotto «calcina, asse, geso et altro alla fabbrica di Pentatorre»⁵⁶. In quell'anno Boulanger era ancora a Sassuolo, dove sono documentati anche i quadraturisti Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti, collaboratori del

⁵² Per il giardino si veda CANOVA 1983 e Anna Maria MATTEUCCI, *I giardini per spettacoli di Gaspare Vigarani*, in BARICCHI, DE LA GORGE 2009, pp. 73-81.

⁵³ Il racconto porta l'eco dell'incisione di Barthélemy Fenis in cui il duca fu rappresentato di fronte alla delizia di Sassuolo in costruzione. Francesco I seguì con attenzione i principali cantieri cittadini e ne valutò in prima persona i progetti. Che passeggiasse in riva alle peschiere in costruzione attesta, ancora una volta, l'importanza politica accordata all'architettura.

⁵⁴ Dell'arrivo di questi uccelli ne dava notizia Antonio Ferri al principe Alfonso nell'agosto del 1654: ASMò, *Archivio per materie, Storia Naturale*, b. 2, fasc. «Struzzi». Cfr. *Doc. I*, 8.

⁵⁵ VALENTINI 1654, cc. 37r e 37v.

⁵⁶ ASMò, *Camera Ducale, Mandati in volume*, n. 110 (1653), rubrica «Fabbriche». Cfr. *Doc. I*, 6.

francese anche alle Pentetorri, ancora regolarmente stipendiati per le pitture della «fabbrica di Sassuolo»⁵⁷.

Quattro anni dopo, nel settembre del 1657, il soprintendente alla fabbrica del Casino illustrava al Principe lo stato del cantiere e l'avanzamento delle pitture. I muratori avevano finito «il quarto soffitto» ed avevano cominciato «l'altro della Torre», ridotto il Torrazzo», che si sarebbe ultimato in settimana, «saligato la sala, e sopraloggia, rigati gli usci, Porte, e finestre di essa sala»⁵⁸. I pittori, invece, avevano terminato «il terzo soffitto, che è quello di mezzo, a quale ora gli indoratori pongono l'oro» e si accingevano a decorare il quarto, mentre «Monsù Gio.» – ovvero Jean Boulanger – continuava «dietro le camere da basso». Se ne deduce che la costruzione della villa e la sua decorazione stavano procedendo pressoché in parallelo e che a quella data Boulanger era da qualche tempo al lavoro agli affreschi del pian terreno. Sappiamo inoltre che il pittore di Troyes era a Modena nel settembre del 1656 – dove riceve il saldo per la perdita ancona del Santuario di Fiorano – ed è dunque assai probabile che iniziasse le pitture alle Pentetorri sul finire di quell'anno o all'inizio del successivo⁵⁹, per lasciarle forse incompiute alla sua morte nel 1660.

Le camere dipinte

L'ipotesi che Boulanger abbia lasciato incompiuto il ciclo è avallata dal parallelo con la delizia estense per eccellenza, ovvero quella sassolese. Qui il pittore affrescò quasi interamente tutto il piano nobile rispettando un coerente programma iconografico, mentre alle Pentetorri decorò solamente alcune sale. Alle scarse indicazioni di Campori, per cui il francese «dipinse pure a fresco le figure nelle soffitte di alcune stanze nella Ducal Villa delle Pentetorri presso Modena»⁶⁰, fanno ammenda le articolate restituzioni di Adamo Pedrazzi che nel suo opuscolo, riconduce al pennello del francese quattro sale al

⁵⁷ PIRONDINI (1969, p. 76). Per Boulanger a Sassuolo si fa riferimento alla lettera riportata in *Doc. I*, 7.

⁵⁸ ASMo, *Cancellaria Ducale, Particolari*, b. 514, fasc. «Antonio Ferri». Al documento si rinvia anche per le citazioni seguenti. Cfr. *Doc. I*, 9.

⁵⁹ E' così possibile correggere la cronologia generica proposta da Chiellini, Pancaldi (vedi nota 5) e da NANNINI (1959, p. 177) che collocarono l'esecuzione delle pitture «subito dopo il 1652». La datazione proposta corrobora, su base documentaria, quella avanzata da PIRONDINI (1969, p. 76) per cui «si iniziò ad affrescare la villa verso la fine del 1656 [...] fino verso il 1660, e forse anche oltre». Per il saldo dell'ancona di Fiorano (ASMo, *Archivio per Materie, Pittori*, b. 13/1) cfr. *Doc. I*, 10.

⁶⁰ CAMPORI 1855, p. 93.

pianterreno e due più dubbie al primo piano. Le prime sono quelle di Giunone, di Cibele, di Nettuno e di Apollo, mentre al piano superiore la sala di Esculapio, che «pur rispettando stile, disegno, gamma del Boulanger non è certo opera sua», e quella di Flora, la cui parte figurativa si ritiene «opera del Boulanger: ma per me è dubbia»⁶¹. Le sale al pianterreno riportano ai quattro elementi, ovvero all'aria (Giunone), alla terra (Cibele), all'acqua (Nettuno) e al fuoco (Apollo), mentre l'isolamento iconografico delle due divinità al piano superiore, ovvero Flora ed Esculapio, lascia presumere un'incompletezza del ciclo. Integrando le indicazioni topografiche contenute nell'*Album Rainusso* con un inventario inedito del 1816 inerente i serramenti della villa, è possibile disporre con un buon margine di esattezza le sei stanze dipinte da Boulanger e compagni nella planimetria del 1941⁶². L'inventario prende le mosse dall'«ingresso della Villeggiatura», ovvero dall'«Arco sostenuto da quattro colonne di marmo» rivolto ad est, verso il Naviglio (ovvero dal prospetto anteriore, per intenderci) e informa che le quattro sale al pianterreno affrescate con gli elementi erano disposte nella porzione della villa a sinistra della loggia (tav. 1). L'inventario e l'*Album* concordano perfettamente nella disposizione delle sale⁶³. Stando al primo, la «Camera detta degli Uccelli», ovvero di Giunone, aveva «due finestre» e l'*Album* la colloca «a ponente pianterreno» [1]. L'«altra Camera detta degli dei», ovvero quella di Apollo, è l'unica delle quattro ad avere un camino «contornato con cornice di marmo rosso» e presenta solamente «due usci». L'esatta collocazione è offerta dall'*Album* che la vuole a «mezzodì pianterreno» [2]. La sala di Cibele è nominata nell'inventario «Camera detta delle Stagioni» ed aveva «una finestra respiciente a levante»⁶⁴ e nell'*Album* è «a levante pianterreno» [3]. Chiudeva l'enfilade la «Camera detta dei fiumi», ovvero quella di Nettuno [4], avente «due finestre ambe respicienti a

⁶¹ PEDRAZZI 1926.

⁶² ASMO, *Archivio Austro Estense, Economato della Real Casa*, b. 296, fasc. 2. Cfr. *Inventari* I. Ad esso si rinvia anche per le citazioni seguenti.

⁶³ L'*Album* e l'inventario concordano anche nel collocare la loggia a sud, per poi orientare le sale dell'interno sull'asse geografico est-ovest. L'orientamento della loggia a sud si deduce poiché l'*Album* intitola i capitelli della facciata anteriore «a mezzodì» e l'inventario del 1816 situa le due porte sotto alla loggia, l'una dirimpetto all'altra, «la prima a levante, l'altra a ponente».

⁶⁴ Anche contemplando le variazioni delle aperture rispetto alla planimetria del 1941, se si adottasse l'asse sud-nord, arbitrariamente adottato per la loggia, non ci sarebbe nessuna finestra aperta a levante. L'esattezza della ricostruzione proposta è altresì confermata dal fatto che una finestra singola è presente solo in questo spazio, poiché nelle restanti dell'appartamento a sinistra della sala ricorrono almeno in numero di due.

mezzodì», concordando così con l'indicazione dell'*Album Rainusso* che la colloca «a mezzodì pianterreno».

Questa sequenza trova perfetta corrispondenza nella relazione che nel maggio del 1739 Antonio Consetti stilò dopo aver completato i restauri degli affreschi della villa⁶⁵. Il pittore indica le spese per i suoi interventi elencandoli dettagliatamente sala per sala, partendo da quella di Giunone e proseguendo in quella «contigua ove è Apolo» e chiudendo con quella di Cibele e di Nettuno⁶⁶.

Si accedeva al piano superiore (tav. 2) attraverso una scala a chiocciola. L'inventario non fornisce indicazioni utili alla disposizione di questi appartamenti, ma a questa mancanza sopperiscono alcuni scatti non inclusi nell'*Album* e alcune delle ventuno schede redatte da Carlo Ludovico Ragghianti, che nel 1940 ebbe modo di vedere la villa⁶⁷. La prima stanza, che dava accesso a quella di Flora aveva un soffitto in stile pompeiano e «quadretti figuranti mostri marini, e tempietti con busti» [17]. Quella di Flora è genericamente indicata nell'*Album Rainusso* come «sala al piano superiore» e Pedrazzi la chiama «sala grande»⁶⁸ [7]. Una fotografia scattata dopo il 1940, anno in cui la villa divenne sede del Museo creato da Giuseppe Franchini (fig. 28), corrobora ulteriormente questa ricostruzione⁶⁹. L'immagine – preziosissima perché l'unica che documenti le pareti delle sale dipinte – riporta le vetrine con i reperti tropicali. Sul soffitto è riconoscibile la quadratura della sala di Flora (come illustrata nell'*Album Rainusso*) e si individuano cinque porte, una sul fondo e quattro laterali, l'una dirimpetto all'altra. Sulla base catastale del 1941 (dunque coeva alla fotografia) l'unica sala a presentare cinque aperture al piano nobile è proprio quella di Flora. «Adiacente a Flora», per Ragghianti, era la «sala interna» dell'*Album*, schedata con il titolo di «Camera dei Quattro Elementi?» [8]. Questa dava poi accesso alla «Galleria di Settentrione» fotografata nell'*Album* e schedata da

⁶⁵ I restauri e gli interventi del pittore, così come la decorazione ottocentesca della villa, sono affrontati in *Appendice I*.

⁶⁶ ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 394, n. 18980. Cfr. *Doc. I*, 17. Per Antonio Consetti si rinvia a Maria Angela NOVELLI, *Consetti Antonio*, in *DBI*, vol. 28, 1983, pp. 47-49.

⁶⁷ Le schede, datate 30 luglio 1940, descrivono le camere dipinte, alcune sculture e la sola pittura su tela allora presente nella villa. Ciascuna si compone di due fogli, dattiloscritti sul fronte e sul retro, con quattro sezioni: descrizione, ubicazione, stato di conservazione e considerazioni critiche dell'attribuzione. Segnalate da Ebria FEINBLATT (1972, p. 17) sono riportate integralmente in *Doc. I*, 23.

⁶⁸ Pedrazzi non segue l'ordine consecutivo delle sale poiché nel suo elenco quella di Giunone non è «contigua» a quella di Apollo, come invece attesta la relazione di Consetti.

⁶⁹ La fotografia è riprodotta anche in Giuseppe PANINI, *Porta Castello e dintorni, Fotocronache modenesi*, V, Modena, ARMO, 1997, p. 74.

Ragghianti come «loggetta adiacente alla precedente» [9]. Nello stesso appartamento, «adiacente a Flora, a destra», si trovava la «Sala a ponente» dell'*Album*, intitolata nelle schede del 1940 come «Camera di Marte» [10]. Sul lato opposto erano collocate altre cinque camere, tutte decorate, e tra queste vi era anche quella dipinta da Boulanger e dalla sua cerchia, ovvero quella di Esculapio, presentata nell'*Album* semplicemente «a mezzodì» [12]. Ad essa si accedeva attraverso la camera che Ragghianti chiamò «degli stemmi estensi» [11], «adiacente a Flora, a sinistra», presentata nell'*Album* «a ponente». La camera di Esculapio metteva nella «Galleria a mezzodì» dell'*Album* [13] cui si accedeva anche da quella che per Ragghianti era la «Saletta di Minerva» [14], (correttamente indicata come «sala interna» nell'*Album*). Chiudevano la «Camera delle Pitture», «adiacente alla precedente» per Ragghianti e indicata «a levante» nell'*Album* [15], e la «saletta adiacente alla sala d'ingresso» [16].

L'11 maggio del 1739 Antonio Consetti, soprintendente alla Galleria Estense dal 1726, firmava la già citata distinta relativa ai restauri delle pitture delle Pentetorri⁷⁰. L'incarico ricevuto dal «Marchese Levizani» per ordine del duca Francesco III prevedeva il ritocco e l'integrazione di

tutte le figure colorite, come ne Chamaglii, ed arie che si trovano nei soffiti e volti di due Apartamenti, da Monsù Gioan Bolangeri, da tempo molto logorate e guaste, si nelle tinte, oltre il danneggiamento cagionatole da molte crepature tanto nelle figure, quanto nelli ornamenti dipinti d'Architettura.

Nella ricca e particolareggiata relazione, Consetti specificava che la prima stanza del pianterreno cui aveva messo mano era quella «detta de Venti, per esservi Giunone Dea dell'Aria che tiene inchatenati li sudetti, con l'Iride, e due zefiretti»⁷¹. La fotografia dell'*Album Rainusso* (fig. 29a) ci restituisce, al centro del soffitto, la dea elegantemente adagiata sulle nubi con accanto due pavoni a lei consacrati. Incoronata, nella destra ha lo scettro in quanto Regina degli Dei, e nella sinistra le catene con cui trattiene quattro venti

⁷⁰ Cfr., anche per le citazioni seguenti: *Doc. I*, 17.

⁷¹ Sulla base della ricostruzione proposta, la camera di Giunone non era «la prima sala [...] giungendo dalla parte del Naviglio» (MARTINELLI BRAGLIA 2013, p. 408), ma era collocata esattamente sul lato opposto.

sottostanti⁷². La scena sembra essere una libera reinterpretazione dell'episodio narrato nell'*Eneide*, in cui Giunone si recò da Eolo per chiedergli di scatenare contro i Troiani i venti da lui imprigionati in un antro e costretti a serragli⁷³. Eolo obbedisce demandandole il controllo totale sui venti che rappresentati in catene sul soffitto delle Pentetorri sembrano voler così rinforzare l'idea dell'elemento cui è intitolata la camera, ovvero dell'aria e della sua potente ed assoluta matrona.

Consetti riferisce che questa porzione dell'affresco «era molto danegiata e anerita da una ruggine, da umidità cagionata, col aggiunta di molte crepature nel volto», al punto che fu necessario «farla quasi tutta di nuovo, e si è fatta, a riserva delli quattro venti, che solo in molti siti delli chiari delle carnagioni, e varii delli oscuri aveano patito». Sotto le evidenti ridipinture, l'intonazione aristocratica della dea nella sua posa vouettiana e le muscolature enfattizzate dei nudi lasciano trasparire il repertorio figurativo che Boulanger aveva messo a punto nella Galleria di Bacco, al punto che la figura del vento di schiena, impegnato a trattenere con la sinistra la catena, ricalca quasi alla lettera la torsione di un satiro reggighirlanda della volta sassolese (figg. 30a, b).

Accanto a Giunone, sulla sinistra, le fanno corteo due ninfe alate, quelle che la dea avrebbe offerto a Eolo per sciogliere i venti, mentre più in basso appare Iride con le ali spiegate, per Cartari «nuncia, et messaggiera di Giunone, [... che] da gli antichi fu parimente detta Dea, et fatta in habito di donna con veste di colori diversi, et talhora gialla, tutta succinta, per essere allo andare più presta ogni volta, che le fosse comandato dalla

⁷² Riconosciuti da MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 409) in Borea (o Aquilone), Euro (o Levante), Austro (o Noto) e Zefiro (o Ponente), ovvero i quattro venti principali elencati da Vincenzo CARTARI (1625, pp. 191-193). La studiosa riconduce le scelte del pittore francese ai testi di Cartari e di Ripa, cui non si mancherà di fare riferimento. Boulanger, però, in questa come in altre sale non segue alla lettera le indicazioni di Cartari che descrive puntualmente gli attributi di ciascuno dei quattro venti, qui rappresentati privi di ali, semplicemente nudi ed in catene. Per di più i quattro venti erano ben noti alla corte estense poiché protagonisti della celebre *Gara delle Stagioni* ideata nel 1652 da Girolamo Graziani – cui la studiosa riconduce anche il programma iconografico delle Pentetorri. Borea era descritto come un «huomo di horrido aspetto con barba, e capelli lunghi, e neri vedevasi con ali nevole, e gelate. Gli tremolava d'intorno un velo di colore berrettino scuro, e gli stava nella destra un fulmine. Austro di carnagione moresca portava à gli homeri l'ali, che parevano bagnate dalla pioggia, e cinto di un bianco velo sosteneva con la mano un vaso, che pareva spargere acqua. A lati erano medesimamente Euro, e Zeffiro. Quegli haveva in capo un Sole, che rosseggiava, et adorno di un velo rosso, che gli cadeva d'intorno vibrava con la destra una freccia. Questi di vago sembante portava in testa una fiorita ghirlanda, e gli si aggirava d'intorno un velo di color verde» (GRAZIANI 1652, p. 15). In mancanza di qualunque elemento distintivo, i quattro nudi rappresentano, più genericamente, i venti.

⁷³ VIRGILIO, *Eneide*, I, vv. 81-145. L'episodio è sintetizzato anche in CARTARI 1625, p. 130.

Dea. et con l'ali medesimamente di diversi colori, come dice Virgilio»⁷⁴. Questa sensualissima ambasciatrice dell'aria è memore dei panneggi cadenzati delle cariatidi della Camera delle Virtù Estensi ed è coricata mollemente sull'arcobaleno che varca la porzione di cielo incorniciata dalla balastra quadrilobata sorretta da telamoni per riapparire in uno degli otto sfondati sottostanti (figg. 29b, c, d, e).

L'intelaiatura prospettica è dovuta a Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti, già collaboratori di Boulanger a Sassuolo⁷⁵. Dal 1651 i due sono stipendiati dalla corte, e proprio negli anni della decorazione pittorica delle Pentetorri (1656-1660) erano in piena ascesa a causa della morte dell'Avanzini ne 1658 e la partenza di Vigarani per Parigi nel '59. In quell'anno Gian Giacomo Monti venne nominato architetto di Alfonso IV, e coprirà la carica fino alla morte del duca nel 1662⁷⁶. Certo la semplicità architettonica della balastra di questa camera è profondamente distante dalle arditezze prospettiche di cui i due avevano dato saggio nella chiesa di San Francesco a Sassuolo appena qualche anno prima. Questo processo di semplificazione dell'ornato, del tutto in linea con gli indirizzi che la pittura di quadratura aveva assunto in quegli anni⁷⁷, sembrerebbe rispecchiare anche il cambiamento della committenza ed il gusto del futuro duca Alfonso IV. La subordinazione delle quinte architettoniche alle soluzioni figurative di Boulanger è ulteriormente ribadita dagli otto telamoni seduti su podi a sostegno della balastra. Questi atlanti hanno perso il timbro carraccesco e discendono direttamente da quelli che nella Camera della Fortuna del Palazzo Ducale di Sassuolo (figg. 31a, b) sono impegnati a sostenere una ben più articolata e complessa intelaiatura prospettica⁷⁸.

⁷⁴ CARTARI 1625, p. 130. Per MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 410) Iride ha in mano un fiore, forse l'iris con cui la descrive RIPA (1625, p. 462).

⁷⁵ La paternità a Bianchi-Monti è sostenuta da PEDRAZZI (1926) e RAGGHIANI (cfr. *Doc.*, I, 22 e 23/1). Ebria FEINBLATT (1972, p. 18) riferisce di dubbi sull'attribuzione della quadratura, ma ritiene che la loro partecipazione o influenza sia molto plausibile. Per i due pittori, oltre a quanto indicato a proposito della Galleria di Bacco, si rinvia ad Alessandro DE LILLO (*Monti, Giovan Giacomo*, in *DBI*, vol. 76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 265-267) e ad Anna OTTANI (*Bianchi, Baldassarre*, in *DBI*, vol. 10, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 70-71).

⁷⁶ Cfr. Anna Maria MATTEUCCI, *Villa Albergati. Originalità dell'architettura barocca emiliana*, in *Le magnifiche stanze* 1995, p. 56.

⁷⁷ La considerazione è di Anna Maria MATTEUCCI (*La grande decorazione architettonica*, in PINCELLI, VANDELLI 1999, pp. 90-93) che ritiene la perdita di importanza degli elementi architettonici alle Pentetorri del tutto conforme, ad esempio, agli esiti della coeva cappella del Rosario in San Domenico a Bologna. Qui la coppia Colonna-Mitelli, «forse per voler fingere cupole e catini, predilige mensole, timpani, ghirlande in una sorta di enfasi decorativa a scapito della soda e reale architettura».

⁷⁸ PIRONDINI (1969, pp. 76-77) affronta sinteticamente la camera di Giunone: «E' così possibile, nel soffitto della camera di Giunone, sotto le visibili ridipinture posteriori e gli evidenti danni dell'umidità, riconoscere la mano del Boulanger, come pure nei carracceschi e mobilissimi telamoni della stanza

Consetti intervenne anche in queste parti della decorazione, ricordando che

nel ornato vi sono otto sforzi d'aria, con otto putini che scherzavano con vari animali volatili, e otto termini a chiaro, e oscuro figure intiere al naturale, si che ancor queste arie si sono rifatte come vari animali che erano affatto perduti, e li altri ritochati, come pure li putini, e termini ritochati e rimesi.

Malgrado i ritocchi, è ancora autentico il brio ludico dei puttini che scherzano con i volatili negli scomparti centrali, preservando inalterata la stessa ironia di quelli che nella Galleria di Bacco giocano con i finti arazzi alle pareti. Nella freschezza inventiva di queste pitture, Boulanger ricorda ancora al motivo cantariniiano dell'uccello legato al filo, su cui si era forse esercitato diversi anni prima (fig. 31a)⁷⁹ schizzando a penna sul retro di un mandato del 1644, e che ritorna, più libero e corsivo nei *Due putti che cercano di imbrigliare un'aquila*, tela dei Musei Civici⁸⁰.

Gli inserti botanici che animano questo registro della sala, ovvero i ricchi festoni carichi di fiori e frutta sostenuti dai telamoni, sembrano ancora riconducibili ai fratelli Cittadini, mentre gli uccelli figurano per lo più impagliati dalla mano settecentesca e del tutto estranei alla gaiezza faunistica di cui i due «fruttaroli» diedero saggio nella Galleria di Bacco⁸¹. Tra le diverse varietà si riconoscono una civetta, una rondine e un'oca (fig. 29b), un'anatra, un fagiano (fig. 29c), un piccione, una faraona (fig. 29d) e un'aquila (fig. 29e). Questi uccelli, più che assumere un valore allegorico, concorrono a suggerire l'elemento dell'aria cui è dedicata la sala e rafforzano, in quella che Pedrazzi definì una vera e propria «festa pittorica», l'osmosi tra lo spazio interno e quello esterno della villa, mettendo in comunicazione l'architettura della villa – e specialmente del suo giardino – con quella dipinta. Alcune delle specie riconoscibili tornano infatti nelle parole di Valentini che nel parco poté ammirare «pavoni», gli stessi che sulle nuvole del soffitto fanno seguito a

medesima, nella simpatica freschezza di quei tre puttini scherzanti, oltre i quali, nel cielo aperto, continua l'arcobaleno del soffitto, con arioso e libero senso allusivo».

⁷⁹ Cfr. capitolo [...].

⁸⁰ Il parallelo con i *Due putti che giocano con un'aquila* è stato evidenziato da MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 411).

⁸¹ L'espressione è di MALVASIA (1841, t. II, p. 178). Per quanto l'ultimo pagamento di Pier Francesco Cittadini rintracciabile nei registri estensi superstiti risalga al 1652, già Nicosetta ROIO (*Pier Francesco Cittadini detto il Milanese*, in PIRONDINI 1992, p. 175, nota 20) riteneva «probabile che il Cittadini abbia partecipato all'impresa decorativa della estense villa delle Pentetorri (ora distrutta), assieme all'equipe di Sassuolo (1656-1660) [...] in cui appaiono evidenti le tangenze dei festoni di fiori e frutta con quelli di Sassuolo».

Giunone, «galline dette di Faraon», «oche silvestri» ed «anitre mute», che in singoli esemplari compaiono sulla cornice dipinta della sala⁸². L'aquila, posta in uno degli «sfori» angolari, avvalora ulteriormente questa lettura, confermando che si tratta di una vera e propria citazione pittorica del giardino. Il rapace, infatti, non rinvia solamente all'emblema di Casa d'Este, ma piuttosto al suo "doppio", presente in carne ed ossa nel parco della villa⁸³. Lo racconta lo stesso Valentini in un'ottava della sua «descrittione» in cui ammoniva il lettore di non confonderla con quella dipinta:

Né alcun pensasse, che un'Aquila finta/
Hor questa fosse, perché in carne viva/
Si ritrova, et in penne,
e non dipinta [...] ⁸⁴.

Le scelte iconografiche del pittore non si ammantano dell'erudizione per cui aveva optato Francesco Albani, nella celebre serie dei quattro elementi risalenti al 1625⁸⁵. Nell'*Elemento dell'aria* (fig. 32) il carro di Giunone era seguito da un ricchissimo corteo di figure allegoriche tra cui, oltre ad Iris sull'arcobaleno, Amore nelle vesti di auriga, le ancelle Cometa, Vapore e quelle «accoppiate col Lampo, il Tuono e la Pioggia», oltre alla «vaporosa rugiada»⁸⁶. Sulla volta delle Pentetorri, Boulanger parafrasa le indicazioni di Ripa e Cartari e libero da rigidi vincoli iconografici attinge al suo talento creativo preferendo una pittura "leggera" e animata da gioiose e divertite variazioni sul tema. Sull'ariosità dell'idea, che il pittore aveva già ben espresso a Sassuolo, pesano semmai l'invaghimento ducale per il genio di Pietro da Cortona e dei suoi affreschi in Palazzo Pamphilj eseguiti pochi anni prima dell'avvio del cantiere pittorico delle Pentetorri, ovvero tra il 1651 e il 1654. In quel giro d'anni la corte estense era stata in stretto contatto con il pittore ed era perfettamente aggiornata sul ciclo delle *Storie di Enea* voluto da Innocenzo X nel suo palazzo romano. L'interesse di Francesco I per la sua pittura,

⁸² VALENTINI 1654, cc. 37r e 37v, vedi nota 24.

⁸³ MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 412) interpreta invece in chiave allegorica, soffermandosi solamente sull'aquila e sulla civetta. I volatili starebbero, più semplicemente, a significare il regno dell'aria di cui Giunone è sovrana, e, come si è visto, nella scelta delle varietà il pittore optò per quelle effettivamente presenti nel giardino. CARTARI (1625, p. 130) ricorda che non «fu dato a Giunone il Pavone solamente, ma degli altri uccelli anchora [che] le consecrarono gli antichi, tra li quali fu certa sorte di Sparviere, et l'avvoltoio ancho», così come l'oca.

⁸⁴ VALENTINI 1654, c. 38r.

⁸⁵ Si veda la scheda in PUGLISI 1999, p. 145, n. 60ii.

⁸⁶ MALVASIA 1841, t. II, p. 159-160.

cresciuto dopo il viaggio fiorentino del 1651 in cui poté vedere personalmente le sale affrescate di Palazzo Pitti, portò, l'anno dopo, a commissionargli una tela per la Galleria Estense⁸⁷. A occuparsene era Giulio degli Oddi, agente ducale a Roma, che avvisava il duca che l'artista era fortemente rallentato dalla «fretta che gli si fa per la Galleria Pamphilia»⁸⁸. Qualche mese dopo, nel dicembre del 1652, Geminiano Poggi incontrò Pietro da Cortona e riferiva al duca che avrebbe tentato di assoldarlo dandogli «relatione della fabbrica di Sassuolo, e di quella di Modena per invogliarlo di venire a suo tempo in coteste parti»⁸⁹. Malgrado la promessa di grandi decorazioni nelle fabbriche ducali, gli sforzi non furono premiati e ancora nel 1653 si ribadiva a Modena l'impegno di Pietro nella galleria di piazza Navona⁹⁰. Le *Storie di Enea*, seguendo il racconto virgiliano, si aprivano con il medaglione in cui *Giunone chiede ad Eolo di liberare i venti* (fig. 33), episodio a cui Boulanger sembra liberamente ispirarsi per la volta delle Pentetorri. Nella diversità delle soluzioni, la sala di Giunone conferma l'abilità con cui il francese seppe tradurre le aspirazioni artistiche ducali nella sua parlata pittorica – divenuta ormai quella ufficiale del ducato di Francesco I – in un programma iconografico che nel suo insieme può considerarsi la risposta estense al ciclo mitologico-planetario di palazzo Pitti. Le scelte compositive adottate in questa camera trovarono anche un seguito, seppur modesto, negli affreschi dell'ex cappella di Palazzo Boschetti (fig. 34), tradizionalmente attribuita agli allievi di Boulanger, modello da cui derivano le soluzioni d'insieme⁹¹. Anche qui, infatti, Giunone sulle nuvole tiene uno scettro ed abbraccia un pavone mentre attorno a lei si dispongono i quattro venti⁹².

⁸⁷ Sui rapporti tra Cortona e gli Este si veda JARRARD 1998.

⁸⁸ ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 262, 1652, 10 agosto. Le lettere precedenti sulla tela che Pietro da Cortona iniziò con la storia di Coriolano sono datate: 3 aprile, 6 aprile, 21 aprile, 19 giugno.

⁸⁹ Il documento, datato 14 dicembre 1652, è trascritto integralmente da IMPARATO 1888, pp. 457-458.

⁹⁰ Il 26 marzo del 1653 Francesco Gualengo, agente ducale a Roma, riferiva che: «Il Papa impiegò una buona parte del tempo nel riveder le fabbriche e pitture del Palazzo et in particolare la Galleria ridotta a buon termine dal pennello di Pietro da Cortona» (ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 253, 1653).

⁹¹ La cappella, così come le altre sale del Palazzo Boschetti, verranno discusse nel capitolo [...].

⁹² Grazie all'inedito *Inventario del mobilio presente nella villa delle Pentetorri* del 1848 (ASMo, *Archivio Austro Estense, Economato della Real Casa*, b. 296, fasc. 2 riportato in *Inventari* II) è possibile ricostruire l'arredamento della sala risalente, con tutta probabilità, all'allestimento voluto dal duca Ercole III che tra il 1773 e il 1783 avviò nella villa importanti lavori di ammodernamento. Di questo parere è Enrico COLLE – cui devo la segnalazione dell'inventario – che ha rintracciato una *dormeuse* appartenente alle Pentetorri (cfr. *Unica. Fine art expo*, XXVI Mostra Mercato d'Alto Antiquariato, 2012, pp. 84-85). Diversamente dall'inventario del 1816, l'estensore non avvia l'elenco a partire dalla loggia a est, ma da una saletta d'ingresso «a stucco lucido color rosa» dotata di una «caminiere». Si tratta della prima camera cui si accedeva dall'ingresso sud e coincide con la «Camera detta degli Dei» menzionata nell'*Inventario* del 1816 come l'unica, nella porzione sinistra del pianterreno, dotata di un «camino contornato con cornice di marmo

Nel soffitto della camera «contigua» a quella di Giunone, Consetti descriveva esservi «Apollo nel mezo ed atorno le fano corona tutti li Dei, e nelli angoli quatro Medalie istoriate con favole sostentate da due figure ignude per ciascheduna». Anche questa sala era, «si nel aria, come in molte delle figure, e medalie rovinata e guasta da creature», ed il tutto fu «acomodato, e rimeso»⁹³. Apollo appare al centro del soffitto (fig. 34a), su una nube munito di cetra e faretra di cui si intravede il laccio cascare sul petto nudo. Lo circondano le principali divinità dell'Olimpo, riunite in una gremita accolta disposta in circolo, impegnate in dialoghi di cui si percepisce l'intensità emotiva o abbandonate a solitarie epifanie. Tra queste ultime è l'immagine dell'accigliato Saturno (fig. 34c), con il capo 'malinconicamente' appoggiato al braccio mentre abbandona tra le gambe la falce⁹⁴. Alla sua sinistra un vecchio dall'aria sofferente posto in secondo piano potrebbe essere Urano, detronizzato dallo stesso Saturno. In senso antiorario seguono Nettuno, colla destra tra i rebbi del suo tridente, e Giove riconoscibile per l'aquila che tiene nel rostro i fulmini. Insieme a lui compongono la triade capitolina Minerva, di cui s'intravede la lancia, e Giunone che ricompare in questa sala con il consueto pavone, questa volta incrociando fermamente lo sguardo dell'osservatore. Marte, con elmo e spada, fa penzolare le gambe accavallate mostrando preziosissimi sandali, mentre Venere, con le colombe a lei consacrate, è impegnata a togliere deliziosamente l'arco ad Amore. Ercole accigliato, appare nella sua statuaria nudità, con la pelle del leone Nemeo e le braccia appoggiate alla clava. Vulcano fa mostra del martello, accanto a un Mercurio trionfante con caduceo. In secondo piano Flora con la corona di fiori nella destra conversa con

rosso». *L'Inventario del mobilio* procede descrivendo il «piccolo quartiere di due stanze [...] a mano sinistra» e la prima camera, ovvero la sala di Giunone, era corredata di «un apparato di carta ad arabeschi a legno e fondo giallo» e vi erano: «1 Canapè di noce sopra sei piedi ad arco verniciato giallo imbottito tanto nel sedere che nello schienale di tozzi e crine coperto di Perial a fiori color morello e fondo giallo. 6 sedie di Cerasa con piedi torniti cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di perkal simile al canapè. 2 tende di mussola damascata in quattro partite con frangia a pallette 10 anelle grandi d'ottone per cadauna, due aste e suoi ornamenti ai lati dorati e quattro bracciali di ferro con suoi rosoni quattro cordoni con fiocchi di cotone bianco».

⁹³ Cfr. *Doc. I*, 17.

⁹⁴ Confuso da MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 432) con Plutone, scambiando la falce, di cui si vedono distintamente manopole e lama, per «un lungo scettro». Conseguentemente decade anche l'identificazione ipotetica da lei avanzata in Proserpina e Cerere delle due figure femminili retrostanti. PEDRAZZI (1926), RAGGHIANI (1940) e RIGHI GUERZONI (2014) enumerano solo alcune divinità.

Cibeles dalla corona turrata e ‘chiudono il cerchio’, Diana, che mollemente incrocia i piedi appoggiando l’arco, e Bacco, coronato di pampini⁹⁵.

Come per la sala di Giunone, appaiono evidenti i richiami alla Galleria di Bacco le cui soluzioni compositive vengono nuovamente a informare anche questo pantheon⁹⁶. In questo religioso circolo di nuvole Mercurio ricalca la posa scultorea del Bacco sassolese (figg. 34-35) ed i nudi posti più sotto sono consanguinei dei satiri della stessa Galleria. L’universo figurativo creato da Boulanger nei primi anni ’50 del Seicento è definitivo e viene riproposto con sottili, ironiche ed estrose variazioni alle Pentetorri. La distanza dalla delizia sassolese si misura però nel confronto con l’*Apollo e le muse* (fig. 39), il celebre affresco eseguito da Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Diverso è il contesto, la committenza e gli aspetti della divinità che vengono affrontati. Se a Sassuolo si celebra la figura di Francesco I, musagete come Apollo e protettore delle arti, alle Pentetorri il dio è rappresentato nella sua veste solare⁹⁷. Per Cartari, infatti, Apollo è sì da porsi «nel mezo» tra le muse in qualità di guida dell’intelletto, ma è anche al centro del cielo «perché egli diffonde per tutto la virtù sua; onde fu chiamato cuore del Cielo»⁹⁸. Apollo come Sole, dunque, e per questo legato all’elemento del fuoco cui è dedicata la sala.

Il senso encomiastico di queste pitture è chiarito dall’*Orazione funerale in lode di Alfonso IV*, composta dal gesuita Domenico Gamberti alla morte del duca nel 1663. In queste pagine il parallelo tra il duca e il sole non è solo costante, ma il vero e proprio tema portante di tutto il componimento. Alfonso è celebrato per la sua immagine che «reca la forma del Sole»; perché «in niuna Casa del suo Zodiaco senza luce porta il Sole»; o ancora perché le sue «occhiate [...] imiterebbono quelle del Sole, le quali a foggia di leggiadre raccogliatrici insegnano ad aprir bocca a’ fiori, gli alimentano con gentile vigore, lor danno con vivaci miniature l’ultimo compimento, mentre sbucati fuor del terreno e dalla natia

⁹⁵ Nel complesso, sfuggono a sicure identificazioni tre figure femminili, prive di attributi.

⁹⁶ Dello stesso avviso è anche PIRONDINI (1969, p. 78) per cui si ritrova in questa sala «quel delizioso senso del paesaggio, quella spontanea vitalità già ripetutamente notata negli affreschi sassuolesi».

⁹⁷ Il parallelo con l’*Apollo e le muse* della Sala delle Guardie di Sassuolo è ricordato da MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 427-429), che però non trova la giusta chiave interpretativa ritenendo che «anche qui, nel salone delle Pentetorri, l’immagine di Apollo che regge la cetra potrebbe adombrare la persona del duca». Il committente della villa, ovviamente, non è Francesco I ma Alfonso IV. Pertanto, è del tutto illogico il parallelo con il duca, su cui la studiosa insiste supponendo che la scelta dell’Apollo-Sole «contenga un riferimento al tema astrale di Francesco I», tema dedotto da un passo dell’orazione composta dal gesuita Ercole Mattioli nel 1659 per commemorare il duca defunto. Per di più, nel passo di questa orazione, il sole è collegato ai «raggi di Giove» e non è in alcun modo connesso ad Apollo, cui – lo si ricorda – è dedicata questa camera.

⁹⁸ CARTARI 1625, p. 41.

lor radice comparivano scoloriti, zotici, e senza forma»⁹⁹. Gamberti tratteggia un ritratto del duca descrivendolo come appassionato collezionista di rarità e versato tanto nelle scienze quanto nelle arti, discipline che padroneggiava al punto da attribuirgli, in una preziosissima nota a margine, anche la progettazione del «Palagio di ricreazione fuori della Città fatto di pianta dal Duca Alfonso»¹⁰⁰. Le Pentetorri testimoniavano dunque il talento e gli interessi del loro committente e nel celebrarne la bellezza Gamberti fa nuovamente ricorso alla figura del sole in un passo che si riporta per esteso poiché essenziale alla comprensione della sala:

E chi non riconosce in que' palagi medesimi, per villereccio divertimento fuor delle mura tra odorosi ricinti di fiori, tra le file di deliziosi cipressi, e le schiere di delicate statue da lui piantati, la splendidezza di una mano tutta augusta e Reale? trovandovvi le mura con sì rari disegni de' più rinomati dipintori parate, che ciscun di loro basterebbe a nobilitare una Corte, se basta per illustrare l'intera sfera di un cielo un sol Pianeta: scelte, ne più vedute armerie: vaghe Logge, per non dir piene di ammirabili lavorii, piene tutte di meraviglia: non sapendo il Duca Alfonso vestir le rusticane sue delicie, sieno pur boscherecce Ninfe, se non d'abiti Cavallereschi, e grandi: con lode propria del *Sole*, il quale trattandoli di adornare il grinzo, e zotico suo Boote, non sa mica altronde prendere il chiaro, che dagli splendori delle stelle, di un manto Real bensì, ma non già di uno spoglio contadinesco idonee ricamatrici.

E ancora:

Chi attonito non rimane sol nel mettere il passo dentro a quelle camere, che sembrano studiate dalle gloriose verghe di una Circe Estense, figlia appunto del Sole, cioè parto di una mente splendidissima, per compimento della civile Architettura, senza i famosi Vitruvii a' Prendipi insegnata, si come diè loro in Tivoli l'esemplare ancor della rustica? Non resta egli quivi sospeso l'occhio, a qual cosa in primo luogo si debba lo stupore; da ciascuna di loro e nuova, e rara del pari meritato più, che non fe' quella porta di Tebe, ove trovossi da Anfione una nuova corda per sua lira? Ammirar vorrebbe gli ori, che a biondi ruscelli allo intorno [...] Eleggerebbe vagheggiar con posate riflessioni le sole dipinture: ma chi non si perde nella lor moltitudine [...]? La varietà non toglie qui la eguaglianza nel prezzo; l'essere parti

⁹⁹ GAMBERTI 1663, pp. 9 e 13. Il riferimento ad Alfonso come sole ricorre anche alle pp. 19, 20, 42, 74, 87, 88.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 85. Anche per la citazione seguente. I corsivi sono miei.

di molti pennelli non isceva la parità nella leggiadria; grande è la copia, e la singolarità pur non vi manca.

L'Apollo al centro del soffitto delle Pentetorri vuole essere una celebrazione olimpica di Alfonso IV. Il principe era già stato discepolo di Apollo nella celebre sala decorata da Pietro da Cortona in Palazzo Pitti (fig. 40) dove l'omaggio al committente era declinato in quattro medaglioni in stucco con storie del dio¹⁰¹. Lo stesso accade alle Pentetorri, dove negli angoli coppie di nudi poggianti su una quadratura 'discreta' sostengono quattro ovati con *Latona chiede a Giove la punizione dei contadini* (fig. 34c), *Apollo scortica Marsia* (fig. 34b), *Apollo uccide il serpente Pitone* (fig. 34d) ed *Apollo e Dafne* (fig. 34e)¹⁰². Nel primo, Latona è rappresentata con i figli Apollo e Diana sul bordo dello specchio d'acqua della Licia, terra dove era giunta, incalzata dalle persecuzioni di Giunone. In ginocchio e con le mani giunte invoca Giove – che appare in cielo con l'aquila – affinché punisca i contadini rei di averle ingiustamente negato di abbeverarsi. L'episodio ovidiano è completato con l'inserimento, in primo piano, di due villani tra i canneti e di una rana in cui presto sarebbero stati trasformati¹⁰³.

Le *Metamorfosi* proseguono nel secondo scudetto dedicato alle vicende di Marsia che, non diversamente dai contadini, fu punito in modo esemplare per aver osato sfidare i numi prima di diventare un fiume. Apollo ha abbandonato a terra la lira, imperturbabile è intento ad operare con il coltello e nella sinistra brandisce già un lembo della pelle del satiro. La fotografia rende ancora la drammaticità del supplizio che obbliga Marsia ad aprire le mani legate tra gli spasmi del dolore, a conferma della preziosità di questi inserti pittorici. Boulanger mitiga la tragicità con la sua anima di vignettista: la scena, infatti, si anima di tre putti che tra lo sbigottito e l'impietosito assistono all'esecuzione, mentre un placido brano di paese, tanto famigliare al francese, si apre in lontananza.

¹⁰¹ La sala fu lasciata incompiuta nel 1647 ed ultimata da Ciro Ferri tra il 1659 e il 1661. I quattro medaglioni illustrano: *Apollo e Marsia*, *Apollo e il serpente Pitone*, *Apollo e Dafne*, *Apollo e Giacinto*. Cfr. CAMPBELL 1977, pp. 108- 121.

¹⁰² Come per la sala di Giunone, Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti dovettero cedere rapidamente i ponteggi a Boulanger e aiuti, eseguendo una ricca cornice dipinta che riprende quella in stucco (dorato) sottostante e, per quanto subordinata agli inserti figurativi, è impreziosita da vasi, cornucopie, mascheroni e ghirlande, il tutto sorretto da mensole con foglie d'acanto.

¹⁰³ OVIDIO, *Metamorfosi*, VI, vv. 317-38.

Nel terzo ovato Apollo è impegnato a scagliare le sue frecce contro il terribile e mostruoso serpente Pitone, la cui ferocia minacciava l'intera umanità. La composizione è del tutto sovrapponibile a quella che compare in un quadro alle spalle del duca in un'incisione di Barthélemy Fenis ed inclusa ne *L'Idée del prencipe* composta da Domenico Gamberti del 1659 (figg. 40-41)¹⁰⁴. L'immagine illustra l'impresa della «Giustizia Massima prima», ovvero della «prontezza nell'ammettere e spedire i memoriali» che rientra, più genericamente, nella «giustizia del Duca Francesco in ogni luogo, sempre a tutti del pari benefica e pronta»¹⁰⁵. I tre episodi della storia di Apollo, letti in chiave allegorica, riferiscono al principe Alfonso le virtù del pietoso intervento contro i deboli ingiustamente minacciati, della dura punizione dell'insubordinazione e dell'eliminazione di tutto ciò che minaccia i sudditi¹⁰⁶.

In memoria dell'uccisione del serpente, il dio istituì le gare cosiddette «Pitiche», in cui i vincitori avrebbero ricevuto una corona di quercia, poiché «ancor non era il verde Alloro al mondo»¹⁰⁷. Infatti l'alloro, o meglio il lauro, sarebbe apparso solo con la nota metamorfosi di Dafne, rappresentata nell'ultimo medaglione della sala¹⁰⁸. La scena riecheggia la *Trasformazione delle Baccanti in alberi* della galleria sassolese (fig. 42) e riconduce a un motivo che già nel Quattrocento occupava i cassoni nuziali¹⁰⁹, ovvero quello dell'amore casto e puro in grado di resistere al fuoco delle passioni:

Ch'ella [Dafne] fusse poi cangiata in quest'arbore fuggendo i piaceri amorosi di Apollo si può vedere la sua vaghezza per la simiglianza, che ha quest'arbore con la castità, la quale vuole esser perpetua,

¹⁰⁴ Il riferimento è stato colto anche da MARTINELLI BRAGLIA 2013, p. 436. Per l'analisi delle incisioni e dell'opera cfr. *infra*.

¹⁰⁵ GAMBERTI 1659², pp. 317 e 320.

¹⁰⁶ Nelle «Annotazioni» alle *Metamorfosi* di Dell'Anguillara si conferma il valore salvifico dell'intervento di Apollo contro il serpente: «Pithone spaventevole serpente ammazzato dallo strale di Apollo, è allegoricamente il soverchio humore rimasto sopra la terra dopo l'inondatione dell'acqua il quale corrompeva gl'huomini, infermavagli, e gli uccideva, che fu poi spento dai raggi del Sole, che sono le saette d'Apollo, e fu ridotta la terra in una fruttifera purità» (DELL'ANGUILLARA 1584, p. 26). L'episodio di Marsia è commentato: «La favola di Marsia ci dà ad intendere, che quando vogliamo contendere con Iddio, non lo temendo come deve esser temuto, la sua onnipotenza ci fa presto conoscere, che siamo più flussibili, che non è un fiume. Togliendoci tutte le forze co'l privarci della gratia sua; di modo, che, cadendo in terra il nostro vigore, si converte nell'acqua del fiume» (DELL'ANGUILLARA 1584, p. 213).

¹⁰⁷ DELL'ANGUILLARA 1584, p. 13.

¹⁰⁸ «Fu dato il Lauro ad Apollo, et gliene facevano ghirlande, o per la favola che si racconta di Dafne da lui amata, et mutata in questo arbore» (CARTARI 1625, p. 46).

¹⁰⁹ A titolo esemplificativo si veda la scheda di Cecilia FILIPPINI, *Apollo and Daphne*, in *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, Milano, Silvana Editoriale, 2003, p. 178.

com'è perpetuo il verde del Lauro, e stridere, e far resistenza alle fiamme d'amore come stridono, e resistono le sue foglie e i suoi rami gettati sopra 'l fuoco¹¹⁰.

L'importanza di questa pianta è ulteriormente ribadita dalle cornici in cui sono inserite le storie d'Apollo: si tratta, infatti, di ghirlande di lauro. E come non associare l'insistita profusione del *lauro* e il tema nuziale ad esso sotteso al matrimonio celebrato tra Alfonso IV e *Laura* Martinozzi? Il nesso è confermato non solo dalla concomitanza cronologica (l'unione era stata celebrata nel 1655 ed il cantiere pittorico è allestito proprio in quegli stessi anni¹¹¹) ma specialmente dalle parole di Domenico Gamberti che ribadisce definitivamente l'associazione Sole-Apollo-Lauro-Laura. Alla fine della sua *Orazione* il gesuita si rivolge direttamente alla duchessa esaltandola per le cerimonie volute in onore del duca defunto e chiude:

acciò vaglia il dire che se col Lauro di Tempe in Delfo si compose di Apolline il Tempio; ora in Modona si eterna da Laura, coll'erettione di un Funerale Tempio, un Serenissimo Sole¹¹².

Alla luce delle testimonianze coeve, la sala di Apollo diventa non solo un omaggio alle virtù del principe, ma anche un augurio per la felice unione tra la nipote del Mazarino e il futuro Alfonso IV¹¹³. Sottili rimandi che concorrono ad eleggere queste pitture tra i capolavori più riusciti del francese. Prima di allora Modena non aveva mai visto un Olimpo così vicino, così umano, così gioiosamente venato di vita, dove la luce divina cede il passo a un seducente *divertissement* sapientemente cadenzato di nuvola in nuvola.

La sala di Nettuno, dedicata all'elemento dell'acqua, fu la prima in cui entrò Bernardo Valentini, dopo aver completato la ricognizione del giardino e aver varcato la loggia

¹¹⁰ DELL'ANGUILLARA 1584, p. 26.

¹¹¹ Cfr. Roberta IOTTI, *Da fille de France a Dux Mutinae*, in CAVICCHIOLI 2009, pp. 24-29.

¹¹² GAMBERTI 1663, p. 100.

¹¹³ L'inventario del 1848 descrive così l'arredamento di questa «Prima Camera con apparato di carta ad arabeschi a legno e fondo giallo. 1 Canapè di noce sopra sei piedi ad arco verniciato giallo imbottito tanto nel sedere che nello schienale di tozzi e crine coperto di Pertial a fiori color morello e fondo giallo. 6 sedie di Cerasa con piedi torniti cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di perkal simile al canapè. 2 tende di mussola damascata in quattro partite con frangia a palette 10 anelle grandi d'ottone per cadauna, due aste e suoi ornamenti ai lati dorati e quattro bracciali di ferro con suoi rosoni quattro cordoni con fiocchi di cotone bianco». Cfr. *Inventari* II.

d'ingresso¹¹⁴. Al centro del soffitto (fig. 43a) Nettuno si erge trionfante con il tridente su una conchiglia trainata da due cavalli marini, domati da tritoni «quasi sempre» in coppia al seguito del dio¹¹⁵. I feroci destrieri sembrano oltrepassare la finta cornice circolare sorretta da un ricco partito architettonico. Rispetto alle due sale precedenti, la quadratura di Bianchi e Monti qui guadagna 'rilievo' e si organizza su due piani. Nelle porzioni centrali del primo, coppie di sirene a monocromo sostengono medaglioni istoriati¹¹⁶ e nei pennacchi angolari altrettanti putti si sporgono dalla cornice rovesciando sull'osservatore acqua da splendide brocche. Si innesca così un divertito gioco d'acqua che coinvolge l'osservatore, ennesima licenza ludica che Boulanger concede ai suoi putti e, al contempo, offre un saggio di straordinaria genialità inventiva poiché il manico di uno dei vasi – preziosissimo e degno dell'estro visionario di Salviati – è formato da un uomo che, a sua volta, è intento a rovesciarne il contenuto (fig. 44). Più sotto si aprono quattro arconi che proseguono in profondità con lacunari ed accolgono divinità fluviali sporgenti con urne da cui casca nuova acqua.

Nel raffronto con la freschezza delle pitture laterali, l'ovato centrale denuncia una certa «legnosità» e una «mancanza di spigliatezza», per quanto la monumentalità del dio sia degna della ricerca scultorea che Boulanger aveva già avviato nelle divinità a monocromo della sala della Fortuna¹¹⁷. Questa discrepanza qualitativa sembra imputabile agli interventi settecenteschi e ai rimaneggiamenti successivi¹¹⁸. Di questa sala, infatti, Consetti riferisce che:

Nel ultima stanza de quatro fiumi, è nel mezo del volto Nettuno, questi nel panegiamento era perduto, li quatro fiumi erano guasti nelle carni, e ne panegiamenti perduti, quatro putini [...] che versano aqua,

¹¹⁴ «Quindi à la prima Sala si dà entrata,/ Comoda, e bella, dove puoi mirare/ Varie Pitture, con che viene ornata,/ Et abbellita, come à ogn'un pensa e/ Lice, che quella pur ben riguardata/ Habbia, e voluto quivi ancor mandare/ A' memoria felice ciò, che vede/ Haver qui residenza, e ferma sede» (VALENTINI 1654, c. 40r).

¹¹⁵ CARTARI 1625, p. 177.

¹¹⁶ Delle quattro scene narrate si riconosce distintamente solamente il *Ratto di Galatea* (fig. 43d) – su cui si tornerà in seguito – mentre le rimanenti non sono leggibili dalle fotografie e forse deteriorate già sul finire del XIX secolo. Come per la sala di Apollo, anche qui dovevano essere descritti episodi della storia del dio cui è consacrata la camera.

¹¹⁷ Escluderei che Olivier Dauphin sia responsabile dell'ovato (MARTINELLI BRAGLIA 2013, p. 424). Il nipote di Boulanger, senza dubbio presente anche in questo cantiere, doveva muoversi sulle orme dello zio.

¹¹⁸ PIRONDINI 1969, p. 78.

tre de quali ho rimesi in molti lochi delle carni, e panegiamenti, ed uno del tutto guasto è convenuto farlo di nuovo, e due Chamaglii ritoccati¹¹⁹.

Consetti parlava di «quatro fiumi», ma si trattava, più genericamente, dei fiumi delle quattro parti del mondo poste sotto il controllo del dio delle acque. Boulanger infatti non si accontenta delle istruzioni di Ripa, ma mescola le iconografie dei continenti con quelle fluviali, mantenendo, come si vedrà, anche un buon margine di libertà¹²⁰. Se si trattasse dei fiumi, infatti, si avrebbe il Nilo accompagnato dal coccodrillo (fig. 43b) poiché nella *Novissima Iconologia* del 1625 si precisava: «Mettevisi anco il Coccodrillo, per esser' ancor' esso animale dell' Egitto, e per il più solito stare alla riva del Nilo»¹²¹. Secondo la stessa fonte il cammello (fig. 43c) ricondurrebbe al fiume Indo, descritto «di aspetto grave, et giovenile, con una corona di fiori, et frutti in capo, appoggiato da una parte all'Urna, et dall'altra vi sarà un cammello»¹²². Infine il fiume che abbraccia il corno dell'abbondanza accompagnato dal bue (fig. 43d) sarebbe il Po descritto da Ripa con faccia di toro perché «il suono che fa il corso di questo fiume è simile al ruggito del bue come anco le sue ripe sono incurvate a guisa di corna» e, prosegue, «terrà con una delle mani il corno di dovizia»¹²³. A non permettere la semplice identificazione dei quattro vecchi in precise divinità fluviali è il quarto che si sporge con l'urna dal sottarco accanto allo struzzo (fig. 43e)¹²⁴. Quest'uccello esotico non risulta infatti attribuito di nessun fiume e, qualora lo fosse, riporterebbe nuovamente all'Africa, di cui il volatile è originario¹²⁵ – sarebbe così il secondo fiume del continente dopo il Nilo – e non si avrebbe alcun richiamo al Nuovo Mondo.

¹¹⁹ Cfr. *Doc. I*, 17.

¹²⁰ MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 422) li identifica nei quattro fiumi berniniani, ovvero il *Nilo*, il *Gange*, il *Rio della Plata* e il *Danubio*, fraintendendo le personificazioni fluviali negli ultimi tre casi.

¹²¹ *Novissima Iconologia* 1625, p. 247.

¹²² *Ibidem*, p. 248. Confuso da MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 422) con il Gange, descritto nella *Novissima Iconologia* (1625, p. 249) come «di rigido aspetto, con corona di palma in testa, s'appoggia da una parte come gl'altri fiumi all'Urna, e dall'altra parte vi sarà un Rinoceronte».

¹²³ *Ibidem*, p. 246. Confuso da MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 422) con il Danubio, indicato, invece, come «un vecchio [...] che tenghi coperta la testa con velo» (p. 248).

¹²⁴ Arbitrariamente associato da MARTINELLI BRAGLIA (2013, p. 422) al Rio della Plata.

¹²⁵ Per citare alcune fonti coeve si consideri Eugenio RAIMONDI (*Delle Caccie*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1626, p. 273) che scriveva: «Quest'uccello [lo struzzo] si trova solo nell'Africa, et nell'Etiopia: da queste parti poi è portato in altri paesi; et così ne soleano in queste parti d'Italia alcuno vedere». Ancora nel 1677 Lorenzo LEGATI (*Museo Cospiano*, Bologna, Giacomo Monti, p. 45) lo vuole «Nazionale dell'Africa, e specialmente dell'Etiopia».

L'iconografia codificata da Ripa per l'*America* permette di interpretare correttamente questo registro. L'*America*, infatti, ha ai suoi piedi «una lucertola, ovvero un liguro di inusitata grandezza [...] animali fra gli altri molto notabili in quei paesi, perciòche sono così grandi, et fieri, che devorano non solo gl'altri animali, ma gli huomini ancora»¹²⁶. In questo modo, il coccodrillo, che prima era da intendersi come tipico del Nilo, verrebbe a simboleggiare tutti i fiumi del continente americano. Analogamente il cammello, viene a indicare i fiumi dell'Asia la cui allegoria prevedeva «un camelo a giacere sulle ginocchia, o in altro modo, [...] essendo] animal molto proprio dell'Asia»¹²⁷. Infine l'Europa chiaramente associata al toro, ovvero all'animale in cui, secondo il celebre mito ovidiano, Giove si trasformò per rapirla. Il concetto è ribadito poco sopra, nell'unica delle scene dipinte nei medaglioni ancora leggibile, dove ritroviamo proprio *Il ratto di Europa*. Analogamente lo struzzo verrebbe a significare i fiumi della sua terra, ovvero dell'Africa, completando così le quattro parti del mondo. La licenza cui si accennava risiede proprio in questa libertà iconografica, per cui l'uccello viene a sostituire il leone con cui il continente doveva essere rappresentato secondo Ripa¹²⁸. Con tutta probabilità Boulanger trovò l'ispirazione per questa variante nel giardino delle Pentetorri, dove, come si è visto, si trovava una coppia di struzzi¹²⁹. Si ribadisce così quella citazione pittorica del parco già intercettata nella Camera di Giunone, in un costante gioco di rimandi tra l'interno e l'esterno della villa.

Come per le prime due sale in cui con sottili rimandi si esaltavano le passioni e le virtù del principe – ovvero quella per i *naturalia* attraverso gli uccelli della camera di Giunone e le sue virtù olimpiche venate dell'amore nuziale in quella di Apollo – anche in questo ambiente si celava un preciso obiettivo encomiastico. Lo precisa padre Gamberti nella sua *Orazione* dopo aver ricordato che Alfonso «ogni giorno in persona visitava gl'incamminamenti della sua fabbrica»¹³⁰ e perito di pittura e di architettura guidava l'operato dei suoi stessi pittori ed ingegneri. Stando al gesuita, Alfonso intervenne sull'idrografia dei suoi territori, modificando il corso del fiume Secchia per migliorare la distribuzione delle acque e creare paesaggi idilliaci, degni dell'*otium* agreste e villereccio

¹²⁶ *Novissima Iconologia* 1625, p. 442-443.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 440-441.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 441.

¹²⁹ Vedi nota 24.

¹³⁰ GAMBERTI 1663, p. 82.

di un principe¹³¹. Analogamente a Nettuno dio delle acque, Alfonso è esaltato per aver aperto «vasti seni di lagune all'acque impetuose del [...] fiume Secchia sopra Sassuolo, e coll'inceppe la lor libertà, stretta in un profondo serraglio, migliorar il franco territorio di tutto lo stato, e coltivare amene rive alle delizie del Prencipe». Gamberti alludeva chiaramente alle Pentetorri che sorgevano a ridosso del Secchia, le cui acque lambivano dolcemente il giardino e ne alimentavano la triplice peschiera.

Oltre a rinviare al controllo estense delle acque, la sala di Nettuno sottintendeva una vorace passione collezionistica. Nelle «Galerie nuove, e rare per ogni gran tesoro incominciate dal Duca Alfonso» era raccolto «il nobil caos di un picciol mondo: ove in un bel compendio corre ad unirsi tutto il fior delle cose più rare e care alla Natura» ed includevano straordinari «tesori di mare» tra cui anche una mostruosa Idra di sette capi donata dal duca Ferrando di Guastalla¹³².

Al centro della volta della sala di Cibele, detta «delle quatro stagioni» (fig. 45a), era rappresentata «la Terra in chochio tirata da due leoni». La dea, prosegue Consetti, «era persa ne panegiamenti, tre delle stagioni perdute in vari panegiamenti e nelle carni per creature che le serpeggiavano dale teste sino alli piedi, queste stuchate, e rimese con non pocha difficoltà»¹³³. Cibele, dea della terra e dalla corona 'turrita', simbolo delle città sparse nel suo regno, incede sul carro trainato da due leoni, tenendo nella sinistra lo scettro allusivo ai reami e alle ricchezze dei signori della terra e nella destra la chiave con cui si serra una volta giunto l'inverno¹³⁴. La dea aveva già fatto la sua apparizione nella celebre *Gara delle Stagioni*, torneo tenutosi a Modena nel 1652 sotto la direzione di Girolamo Graziani e a cui lo stesso Alfonso IV aveva brillantemente partecipato. Nella relazione dello spettacolo Cibele era descritta come:

¹³¹ *Ibidem*, p. 83. Anche per la citazione seguente.

¹³² *Ibidem*, p. 86. Questa «Prima Camera a destra dalla saletta a pianterreno» era «apparata di carta fiori verdi e fondo arabesco bianco. 1 tavolino di noce su quattro piedi torniti nel davanti cassetti a serratura e chiave. [...] 1 soffà di noce sopra quattro piedi torniti con schenale e sponde imbottite di tozzi e crine coperto di perkal fiori verdi e fondo giallo con bordo di seta verde e bianco. 6 sedie di noce piedi torniti schenale con paletta ed altro traverso nel cima tornito cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di perkal a fiori verdi e fondo giallo con bordo. 1 Commoda a colonnette di noce con vaso di rame. Orinale di porcellana con filetti dorati navicella simile. 1 Paravento di tela Canepa coperto di carta fondo verde e fiori bianchi. 1 Tenda a due partite con asta di mussola di corone bianco operata con frangie, pалlette, porta tende cordoni e fiocchi». Cfr. *Inventari II*.

¹³³ Cfr. *Doc. I*, 17.

¹³⁴ *Novissima Iconologia 1625*, p. 90.

Donna adorna di pretiosa veste paonazza ricamata a fronde d'oro, con un ricco manto verde, e perché aveva nella destra un picciolo mazzo di piante, e sopra il capo un merlato castello invece di ghirlanda, fu conosciuta per la terra¹³⁵.

Il carro, concepito sullo stesso disegno di quelli di Fetonte o di Medea nel Palazzo Ducale di Sassuolo, procede entro cornici composte da otto cornucopie. Le spighe che ne fuoriescono esaltano l'idea della fertilità della terra, elemento rimarcato dal suolo roccioso su cui avanza la dea. Questo accorgimento, utile a rimarcare l'elemento cui è consacrata la sala, impone all'osservatore un preciso punto di vista, per quanto l'effetto d'insieme sia bilanciato dalla quadratura, senza dubbio la più complessa ed articolata tra quelle concepite da Bianchi e Monti al pianterreno. Negli angoli quattro clipei sono collocati entro coppie di colonne ioniche binate di marmo rosso impegnate a sostenere un soffitto fortemente sporgente¹³⁶. Al centro di ciascun lato il soffitto è impreziosito da quattro *cartouches* circondati da ghirlande ricche di fiori e frutta, e prosegue con finti cassettoni che si perdono in profondità. Nel registro inferiore, poggiano sulla balaustra le rappresentazioni allegoriche delle quattro stagioni: figure femminili accompagnate ciascuna da un putto e coronate da piccoli cartigli con scenette che riproducono attività rappresentative della stagione¹³⁷.

Al di sotto del carro è l'*Autunno* (fig. 45b): una donna intenta a spremere l'uva, il cui succo è raccolto da un piccolo aiutante. Nelle due ceste poste sul cornicione ai lati della coppia abbondano altri tralci di vite che riaffiorano nel cartiglio soprastante, dove una delle due figure è coricata e sostiene un grappolo. Procedendo in senso orario, segue l'*Inverno* (fig. 45c): una vecchia intenta a scaldarsi le mani sopra un piccolo braciere accanto a canestre cariche di frutta 'di stagione'. Il freddo invernale è suggerito anche nel cartiglio in cui due figure circondano un fuoco mentre una terza porta sulla spalla legna da ardere. Nella parete accanto, un'ammaliane *Primavera* (fig. 45d) compone ghirlande pescando fiori dal cesto sostenuto da un putto che porta il riverbero del più delizioso Correggio. Ai lati due vasi dai manici composti da serpi attorcigliate portano nuove

¹³⁵ GRAZIANI 1652, p. 8. Per Alfonso, alla sua prima partecipazione ad un torneo, si vedano le pp. 23 e 29.

¹³⁶ E' Ragghianti a ricordare il colore delle colonne. Cfr. *Doc.* I, 21.

¹³⁷ *Novissima Iconologia* 1625, pp. 637-642.

composizioni floreali, così come più sopra, nel cartiglio, uno dei due putti rappresentati sostiene una corona di fiori. Infine l'*Estate* (fig. 45e), sensuale ed austera, accanto ad alzate cariche di frutta estiva, tiene tra le mani un fascio di spighe, e più sopra tre putti sono impegnati nella mietitura e nella raccolta del grano maturo.

Lo scorrere ciclico delle stagioni e i loro effetti sulla terra doveva essere ribadito anche negli angoli, ovvero nei «quattro Chamaglii» che Consetti descrive come «afato perduti, questi pure rifati di nuovo»¹³⁸. Si tratta di quei clipei che Ragghianti vide «decorati, con figure allegoriche a chiaroscuro azzurro con lumeggiature gialle». Di questi l'unico intermente leggibile dalle fotografie è quello posto all'angolo tra l'*Autunno* e l'*Inverno*: una figura femminile seduta senza attributi. Tra la *Primavera* e l'*Estate* si intravede una personaggio che di tergo solleva una cornucopia, forse allusiva all'abbondanza della terra in quel momento dell'anno. L'ipotesi porterebbe a supporre che le allegorie poste in questi clipei fossero proprie alle fasi stagionali della terra e, dunque, della sua produttività.

In ogni caso l'impiego di *cartuches* o medaglioni in questa porzione del soffitto rispondeva alle oggettive difficoltà che i quadraturisti avevano sempre incontrato nell'adattare all'angolo l'architettura dipinta secondo una credibile resa ottica. L'escamotage non era nuovo e Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti ne avevano appreso la convenienza da Agostino Mitelli, genio indiscusso nell'elaborazione di questi accorgimenti. La quadratura della sala di Cibele dimostra infatti l'alto debito che i due avevano contratto con il maestro, risultando smaccatamente ispirata a un progetto autografo di Agostino conservato a Berlino (fig. 46)¹³⁹. Il disegno riproduce il progetto di quadratura per due lati di un soffitto e si sviluppa su due livelli riccamente ornati da inserti figurativi tra cui un'aquila e telamoni. Quello inferiore presenta colonne ioniche binate ai lati di un medaglione angolare incorniciato da volute, esattamente come nella sala di Cibele. Analogamente alle Pentetorri le colonne sostengono un soffitto aggettante

¹³⁸ Cfr. *Doc.* I, 17.

¹³⁹ Il disegno a inchiostro bruno su carta è conservato alla Kunstbibliothek di Berlino (inv. n. Hdz 1351) e misura mm. 361 x 254. Sono presenti le scritte: «Basso reglievo/ Tocca d'oro» (nel cartouche in basso) e «Historia Colorita» nel riquadro contenuto nell'edicola. Per l'autografia si vedano: FEINBLATT 1965, p. 60, n. 77 e Sabine JACOB, *Italienische Zeichnungen Der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16 bis 18. Jahrhundert*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1975, p. 131, n. 633 (fig. a p. 144). Devo questa fondamentale segnalazione alla dott.ssa Maria Ludovica Piazzi, amica e acuta studiosa di quadratura e di ornato, che ringrazio sinceramente.

con *cartouches* in corrispondenza degli angoli e cassettoni con rosoni che proseguono su due lati di cui, quello più lungo, prosegue con un'edicola sormontata da un timpano ricurvo su cui è distesa una silhouette e una balaustra, mentre al centro ospita un riquadro visibile grazie a un satiro che ne trattiene il tendaggio¹⁴⁰.

L'affiliazione dell'architettura dipinta al disegno mostra quanto la lezione di Agostino, per quanto non più al servizio degli Este, fosse altamente considerata a Modena dove si tenne in altissima considerazione il talento del quadraturista bolognese. Stando alla sua biografia, composta da Giovanni, quinto figlio del celebre Agostino, la corte ducale fece di tutto per trattenerlo, arrivando addirittura a tentare di rompere il sodalizio con il compagno di sempre Angelo Michele Colonna per affiancargli Jean Boulanger:

Doppo che il Mitelli hebbe dipinto i cortili et sala del Palazzo del Duca di Modena Francesco Primo in Sassuoli, questo Principe innamorato della sua virtù fece il possibile con il Cardinal suo fratello et il Marchese Casoli Regiano, che voleva fermare per sempre al suo actual servizio Agostino, ma non già il Colonna et gli voleva dare di provisione ogni mese 20 doble oltre altri regali, à fine si annoverase nella sua famiglia suo actual servitore, et sentendo il Mitelli che il Duca Francesco non voleva il Colonna, mà che Agostino in suo luogo lavorase con Monsu Giovanni suo pittore di figure andò per causa del Mitelli a terra il trattato e non si fece nulla con grandissimi disgusti per parte del Duca¹⁴¹.

Il binomio Boulanger-Mitelli avrebbe permesso di ottenere gli stessi risultati ottenuti nella Galleria di Bacco. Che il disegno di Agostino circolasse a Modena nella fase di progettazione degli affreschi per le Pentetorri sembra plausibile poiché Giovanni Mitelli riferisce che alcuni disegni del padre, richiestissimi per le sue sensazionali soluzioni prospettiche, erano in possesso dello stesso Bianchi:

¹⁴⁰ MARTINELLI BRAGLIA (2013, pp. 419-421) associa alla sala un disegno conservato in collezione privata senza riportare dimensioni e tecnica. Gentilmente mostratomi dall'architetto Vincenzo Vandelli, il disegno (fig. 47) è a inchiostro bruno acquerellato con ulteriore acquerellatura azzurra nel riquadro e misura mm. 329x 242. La studiosa confuta l'attribuzione orale del foglio a Colonna-Mitelli e lo assegna agli allievi Bianchi-Monti, senza cogliere la derivazione dal disegno di Agostino, di cui è una fedelissima copia. Lo scarto dimensionale rispetto all'originale, seppur minimo, è dovuto al fatto che non riproduce l'intero riquadro del lato lungo e il vaso che su quello corto del disegno berlinese prosegue oltre il contorno.

¹⁴¹ MITELLI [1665-67], c. 60v.

Io hò veduto alcuni disegni fatti a penna da Agostino Mitelli che tiene Baldasera Bianchi di varii pensieri e sotto in sù dove in diversi luoghi e posti vi hà scritto di propria mano il Mitelli in Lettera come sarebe à disegni in una un putino, qui dua angeli grandi, qui in questo altro posto Nettuno, e Giove, et così secondo le historie e pensieri delle figure vi voleva et così sempre costumò di fare in tutti i suoi cartoni e disegni che sempre in tal modo faceva anco con il Colonna compagno. La Chiesa di S. Francesco à Sassuolo in Rocca le pitture dipinse a fresco su i muri sono sopra i disegni regalati del Mitelli che in lettere li mandava al suo genero Baldesera Bianchi et à Gio. Giacomo Monti pittori et architetti di questa Altezza¹⁴².

Non diversamente dalle sale precedenti, anche quella di Cibele sottende una celebrazione encomiastica del principe¹⁴³. Una sintesi dell'omaggio pittorico che le sale del pianterreno delle Pentetorri tributano ad Alfonso è illustrata nella già citata *Orazione*, dove Gamberti, celebrandolo nuovamente nella sua veste solare, lo descrive omaggiato dai quattro elementi ed in grado di amministrare e regolare il tempo dei suoi sudditi. Infatti, a proposito della «Felicità che [Alfonso] vi ha nell'esser di Prencipe», il gesuita elenca diversi piaceri, tra cui

«[il] passeggiarsi le sue anticamere con quell'ossequio, col quale camminan d'intorno al *Sole* i Pianeti, che l'han per centro: pendere dalle sue dita le importanti bilance, con cui si pesan le vite de' sudditi, [...] ricevere per tributarii gli elementi: cangiare il corso alle stagioni, [...] e haver la capacità medesima, c'hanno gli Oceani; ne' quali i fiumi, per nome, per nascita, per virtù differenti, dentro i legami di un sol lito, colle stesse leggi, ed un sol freno tutti insieme si regolano»¹⁴⁴.

¹⁴² *Ibidem*, c. 59v. Giovanni offre nella *Vita* notizie circostanziate sulla loro attività bolognese ed estense, notizie cui gli studiosi accordano un prudente grado di attendibilità. Sull'argomento si rinvia a: ARFELLI 1958 e MATTEUCCI 1994.

¹⁴³ La camera di Cibele, secondo l'inventario del 1848, era ornata con un «Apparato bleu e fiori gialli. 1 Canapè di noce su sei piedi quadrati inarcati con schenale e sedere imbottita di tozzi e crine coperto di perkal celeste ad arabeschi gialli con bordo bianco e rosso. 6 Tamburini di noce forma rotonda contorno impellicciato cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperti di percal simile al Canapè. 1 Tavolino di noce su quattro piedi torniti con due cassetti e serrature a chiave. 1 Detto di noce semicircolare su tre piedi con pedana simile. 2 Candelieri di Plaquet. 2 Tende in 4 parti di Mussola bianca ricamata frangia celeste a palette aste simili alle descritte porta tende di ferro suoi rosoni cordoni da tiro e braccialetti con fiocchi ed anelle». Cfr. *Inventari* II.

¹⁴⁴ GAMBERTI 1663, p. 69. Il corsivo è mio.

Se nella camera di Cibele, Bianchi e Monti erano ancora legati alle invenzioni di Agosino, in quella di Flora i due dimostrarono una piena autonomia, non rinunciando ad audaci sperimentazioni. Giovanni Mitelli nella biografia del padre ricordava, infatti, la partecipazione di Gian Giacomo Monti alla decorazione del «cassino di fuori di Modena», attribuendogli l'esecuzione di una sala e di «cinque camere contigue con soffitti di nuova invencione che presentano i quattro ellementi, essendo di Mezzorilievo»¹⁴⁵. Il carattere innovativo risiedeva proprio nell'introduzione di parti in rilievo nella pittura di quadratura, come ribadito anche da Crespi quando ricorda:

Volle il serenissimo Alfonso in un palazzo di campagna, dove aveva una quantità di quadri rari, e moltissimi disegni, da' nostri pittori [Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti] far dipinger una sala, ma in una maniera non più praticata, ed essi la fecero, cioè mezzo a bassorilievo, e scultura, e mezzo dipinta: con quattro volte di camere tutte dipinte, rappresentanti i quattro elementi¹⁴⁶.

Non si trattò dell'unico soffitto 'in rilievo' ideato per Alfonso IV dalla compagnia Bianchi-Monti, ma la sapiente combinazione di pittura e scultura per una quadratura rimarrà solitaria nel panorama modenese¹⁴⁷. Ancora agli inizi del '900 Adamo Pedrazzi, rimarcava come «notevole in questa soffitta l'impiego di partiti architettonici a rilievo effettivo, innestati a rilievi o chiaroscuri dipinti»¹⁴⁸, partiti architettonici che le fotografie non permettono di cogliere (fig. 48a). Colma questa mancanza la descrizione della sala fornita da Ragghianti:

Salone di Flora. E' composto con sapiente trucco ottico con sistema architettonico a colonnati sottinsù dipinti su tavole di legno staccate, e aderenti al soffitto a cassettoni; pure decorato, visibile ai lati. Al

¹⁴⁵ MITELLI [1665-67], c. 61v. Cfr. *Doc.* I, 13.

¹⁴⁶ CRESPI 1769, p. 64. Questa sperimentazione di Bianchi e Monti è citata anche da MALVASIA (1841, t. II, p. 364) quando afferma: «Saranno anche giustamente dette, e celebrate le degne operazioni successivamente fatte sotto il detto Serenissimo Alfonso allora regnante, fra le quali il tanto a lui caro, e gradito casino dai disegni fuori Modana, coi soffitti di cinque stanze di così bizzarra struttura, e non più immaginata invencione».

¹⁴⁷ Stando a MITELLI (c. 61v), spetterebbero a Bianchi anche le «invencioni delli intagli et altro delle camere de Spechi, che rinchiudano tesori di Pitture, et disegni et altro» nel Palazzo Ducale di Modena. L'informazione, ripresa anche da MALVASIA (1841, t. II, p. 364), spinge ad attribuire alla coppia il progetto del soffitto della quinta camera della Galleria Estense, ovvero quella che GAMBERTI (1663, pp. 90-91) menziona come «Camera di Specchi rara di lavoro ed inventione fabbricata dal Duca Alfonso». Per questa sala e per il ruolo di Alfonso IV nell'allestimento del Palazzo Ducale si veda CAVICCHIOLI 2010.

¹⁴⁸ PEDRAZZI 1926. Cfr. *Doc.* I, 22.

centro della sala, l'architettura forma tre grandi riquadri a sfondato su cielo con Flora, con Aurora, e amorini con fiori ai lati. Sotto l'architettura, cartelle figurate a chiaroscuro viola a lumeggiature gialle.

Il soffitto presentava tre scomparti mistilinei separati da due trabeazioni sostenute da coppie di colonne ioniche (fig. 48b), che, sempre binate, compaiono anche sui due lati brevi a sostenere le parti polilobate degli scomparti laterali (fig. 48c). In quello centrale (fig. 48d), oltre una cornice impreziosita da inserti floreali, Flora appare su una nube accanto a Zefiro, suo giovane sposo¹⁴⁹. La dea porta una coroncina di fiori e ne pesca alcuni da una canestra che le offerta da un putto.

Per quanto le pose, i gesti, le ceste e i putti siano propri della pittura aerea di Boulanger e si apparentino strettamente agli affreschi sassolesi più sereni come quelli della camera dell'Aurora (fig. 49), Pedrazzi dubitava che fosse opera del francese. Consetti riferisce, infatti, di essere stato costretto ad estese ridipinture:

Nella sala nel spacio di mezo la Dea Flora con putini ed altra figura, queste rovinate in molti siti delle carnagioni, paneggiamenti, et arria, il tuto ritocato con tutta l'imitazione possibile. Nelli altri due spaccii vi sono varii putini che spargono fiori, molti de quali erano guasti, come pure l'aria divenuta tutta nera, questa rifatta di nuovo e li putini rimesi ove erano danegiati¹⁵⁰.

Negli scomparti laterali il racconto allegorico si stempera in una pittura più spensierata. Accantonate le prescrizioni di Ripa o Cartari, Boulanger lascia riaffiorare il suo universo pittorico, quello divertito dall'umorismo sereno dei putti alati, qui mirabilmente concepiti con scorci audaci ed impegnati a sostenere ceste di fiori o ingombranti ghirlande (fig. 48e, f).

La sala nobile del primo piano, dedicata alla dea dei fiori, riecheggiava il «Giardin tutto fiorito» della villa, e alle «varie diversità» floreali che meravigliarono Bernardo Valentini¹⁵¹. Le finestre spalancate sul terrazzo dovevano riportare in questa camera tutti i profumi dei gigli e di tutte le «diversitate di piante, e fiori»¹⁵² sparpagliate tra i cipressi e le peschiere.

¹⁴⁹ CARTARI 1625, p. 193.

¹⁵⁰ Cfr. *Doc.* I, 17.

¹⁵¹ VALENTINI 1654, c. 27r.

¹⁵² *Ibidem*, c. 32r.

La camera di Flora subì alcune modifiche nei secoli successivi poiché nell'inventario del 1816 era chiamata «Galleria delle vedute», mentre in quello del 1848 «Sala Nobile con vedute dipinte a muro»¹⁵³. La fotografia scattata nel momento in cui nella sala fu allestita una sezione del Museo Tropicale (fig. 28) – ovvero tra il 1940 e il 1943¹⁵⁴ – le pareti erano decorate con cariatidi entro cui si notano riquadri intonacati di bianco. In questi spazi dovevano essere state originariamente collocate le «vedute» citate negli inventari, ancora in loco nel luglio del 1940 quando Ragghianti stilò la scheda relativa alla sala:

Le sovrapporte hanno ornati con vasi di fiori. Le pareti hanno dieci cariatidi virili e femminili a chiaroscuro giallo-bronzato. Questa è la parte originale secentesca. Nel secolo XIX°, c. 1830, sono stati dipinti sulle pareti dei riquadri a guisa di arazzi, con vedute di Dresda, Schoenbrum, Tirolo e altri luoghi dell'Austria e della Germania meridionale, animate da figure in costumi contemporanei¹⁵⁵.

L'ultima sala affrescata da Boulanger alle Pentetorri fu quella di Esculapio, come quella di Flora collocata al piano nobile. Il dio della medicina era rappresentato al centro della volta, seduto su una nube, con in mano il serpente, simbolo del suo potere salvifico¹⁵⁶. L'epifania si verifica oltre una cornice ottagonale inscritta in una ricca ornamentazione circolare stracarica di elementi ornamentali. Su quattro lati si ritrovano quattro scomparti a forma di lunette contenenti piccoli *cartouches* con figure coricate, intervallati da clipei con figure allegoriche. I primi sembrerebbero indicare gli infermi e i malati che erano soliti addormentarsi nel suo tempio per ricevere in sogno le istruzioni per la guarigione. I secondi, «a chiaroscuro giallo»¹⁵⁷, rappresentano quattro allegorie tutte concepite seguendo i precetti di Ripa: si tratta della *Cognizione*, una donna seduta con una torcia accesa e il dito puntato su un libro, l'*Amor di virtù*, un fanciullo alato con due corone

¹⁵³ La sala, secondo l'inventario del 1848, conteneva: «1 Tavola grande impellicciata rotonda sopra solo piede di noce a balaustre con pedana a croce da allungarsi con numero 14 tavole di pelle. 4 Tavolini a semicircolo di cerasa su tre piedi inarcati con pedana semicircolare nel fondo. 12 Sedie di cerasa con piedi davanti torniti e legati con stringa grande di lana a seta a righi bianchi e celesti (manca 1). 3 Tende di Mussola ricamata a colori rossi e celesti con frangia a taletti bianche e rosse, anelle grandi d'ottone simile 3 fiocchi di cotone rosso e bianco pesi di piombo ruote di ottone». Cfr. *Inventari II*.

¹⁵⁴ CORRADINI 2011, p. 106

¹⁵⁵ Cfr. *Doc. I*, 21/5. RIGHI GUERZONI (2014, p. 47) supponeva che si trattasse di repliche del ciclo eseguito nel 1781 da Bosellini e Menabue nel casino del Belvedere di Sassuolo e raffiguranti le residenze estensi.

¹⁵⁶ CARTARI 1625, p. 59-62.

¹⁵⁷ Cfr. *Doc. I*, 23/6.

nella sinistra e un'altra nella destra, l'*Ingegno*, un giovane intento a scoccare una freccia dall'arco, e la *Scienza*, ovvero una donna che «nella destra mano tenghi uno specchio, et con la sinistra una palla, sopra della quale sia un triangolo»¹⁵⁸.

Se l'attribuzione delle opulente pitture d'ornato è tradizionalmente ricondotta a Monti e Bianchi, la paternità di Esculapio è alternativamente assegnata a Boulanger o a Dauphin¹⁵⁹. Ritengo dirimente l'attenzione portata dal pittore alla plasticità muscolare del dio, perfettamente combaciante con quella delle divinità aeree della Galleria di Bacco ideate da Boulanger dopo il soggiorno romano dove, stregato dalla Sistina, fece sua la terribilità michelangiotesca.

Non è azzardato supporre che la scelta inconsueta di dedicare una sala al dio della medicina possa essere ricondotta alla salute precaria del giovane principe, scomparso all'età di soli ventotto anni dopo un brevissimo regno. Gamberti ricorda i suoi costanti «legami di gotta [...] che non gli permisero mai la corsa di un giorno intero totalmente libera da qualche crucciosa tortura» e che più volte lo costrinsero a ritirarsi dalla vita pubblica per il «continuo martorio, con ogni parte del corpo, da' suoi malori incessanti, ed abituali imprigionato»¹⁶⁰. Anche le quattro virtù poste nei clipei ricondurrebbero ad Alfonso, principe dotato di un fine intelletto, mosso dal costante desiderio di virtù, versatissimo nelle scienze, nell'astrologia, nella geografia e nella stessa medicina¹⁶¹. A nulla servì questa benaugurante presenza di Esculapio: con questa pittura si chiude il ciclo decorativo diretto da Boulanger, bruscamente interrotto con la sua morte sopraggiunta nel 1660, cui seguirà, dopo soli due anni, quella prematura del giovane duca.

L'«Idea di un prencipe et eroe christiano»

Seconda monumentale impresa di Alfonso, oltre alla costruzione e alla decorazione delle Pentetorri, fu la commissione di solenni esequie per il padre Francesco che, a quasi sei

¹⁵⁸ *Novissima Iconologia* 1625, p. 588. Per le prime tre allegorie si vedano rispettivamente le pp. 103, 28, 318. MARTINELLI BRAGLIA (2013, pp. 441-442) confonde la *Scienza* con l'*Intelligenza*, scambiando lo specchio con una serpe, ed esita tra *Amor di virtù* e *Amor della patria*, non scorrendo le tre corone, attributo precipuo del primo.

¹⁵⁹ PEDRAZZI (1926) e CHELLINI, PANCALDI (1926, p. 220) propongono Dauphin insieme a MARTINELLI BRAGLIA (2013 p. 443). PIRONDINI (1969, p. 78) ritiene infondato il dubbio circa la presenza di Boulanger in quest'ultima sala e la considera sua opera autografa. Con lui anche RAGGHIANI (cfr. *Doc.* I, 23/6), che esclude l'intervento di Dauphin in virtù del semplice «confronto con i quadri centrali della sala di Flora».

¹⁶⁰ GAMBERTI 1663, pp. 88-89.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 74-77.

mesi dalla sua morte, si svolsero il 2 aprile del 1659 nella chiesa modenese di Sant'Agostino¹⁶². Maestro concertatore del «funeral teatro» fu il gesuita Domenico Gamberti (1627-1700)¹⁶³, estensore del ricchissimo programma iconografico tanto dei temporanei apparati effimeri, quanto della definitiva decorazione della chiesa di Sant'Agostino, tempio che sarà poi eletto a *Pantheon Atestinum*, ovvero a palcoscenico ufficiale dei riti funerari ducali¹⁶⁴. I funerali di Francesco I rappresentano un momento cruciale nella rappresentazione del potere ducale poiché segnano la maturazione di una consapevolezza tutta estense dell'utilità politica delle arti e inaugurano un modello di esaltazione dinastica destinato a valicare le piccole frontiere del ducato, arrivando ad influire sulla roboante macchina propagandistica del Re Sole¹⁶⁵.

La complessità della liturgia funeraria orchestrata per commemorare il duca è testimoniata da due opere datate 1659 e composte da padre Gamberti: la *Corona funerale*, una sintetica descrizione di tutta la cerimonia funeraria, e la successiva *Idea di un principe et eroe christiano in Francesco I d'Este*, opera monumentale tra le più prestigiose imprese tipografiche dell'intero Seicento barocco¹⁶⁶. Nelle oltre seicento pagine de *L'Idea* il gesuita elabora il paradigma del principe cristiano declinandolo sulla vicenda umana e politica di Francesco I, un paradigma che trova un corrispettivo meno astratto nel ricco repertorio illustrativo, che affianca la sua prosa frondosa ed erudita e plasma un'immagine concreta del potere ducale. Nel volume compaiono infatti quaranta acquaforti a documentare le altrettante tele «a chiaro e scuro» che ornavano le pareti della chiesa allestita per le esequie del duca, mentre altre sedici, finte «a basso rilievo», riproducevano quelle del catafalco¹⁶⁷. Esse illustrano a coppie le virtù del principe, virtù che si incarnano nella vicenda umana e terrena del duca. Le iconografie mostrano Francesco I impegnato in battaglie, parate, e in momenti di vita a corte, ambientati tra le

¹⁶² Per le esequie del duca Francesco I si rinvia agli studi definitivi di Claudia CONFORTI (*Il «funeral teatro» a Modena nel Seicento*, in FAGIOLO, MADONNA 1985, pp. 217-227; Claudia CONFORTI, *La pompa funeraria di Francesco I d'Este*, in CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 2002, pp. 53-63). Fondamentale resta lo studio di BERENDSEN (1961) sull'evoluzione tipologica del catafalco.

¹⁶³ Per la figura di Gamberti si veda: Anna ROSA VENTURI, *Padre Domenico Gamberti nella liturgia dell'apparato funerario*, in CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 2002, pp. 263-273; Anna ROSA VENTURI, *Programmi genealogici estensi negli apparati funerari del Seicento modenese*, in CAVICCHIOLI 2009, pp. 71-87.

¹⁶⁴ La decorazione pittorica della chiesa è stata affrontata da Sonia CAVICCHIOLI, *Il pantheon estense e il culto del principe eroe in Sant'Agostino*, in CAVICCHIOLI 2008², pp. 167-181.

¹⁶⁵ CAVICCHIOLI 2008¹, pp. 55-68.

¹⁶⁶ GAMBERTI 1659¹; GAMBERTI 1659².

¹⁶⁷ GAMBERTI 1659¹, pp. 18 e 26.

vie della città di Modena, negli interni delle residenze estensi o adottando scorci che documentano le soluzioni architettoniche patrocinate dal duca, come il teatro della Spelta, la Cittadella, il Palazzo Ducale di Modena e quello di Sassuolo (figg. 68, 69)¹⁶⁸. A queste incisioni si aggiungono quattro tavole: una con l'interno del catafalco e altre tre che, su disegno di Andrea Seghizzi, riproducono la macchina funeraria, la decorazione della facciata e quella di una parete della navata (figg. 70-73). L'opera è poi corredata da un ritratto di Alfonso IV, da un'antiporta ideato da Francesco Stringa e si conclude con venti emblemi dispiegati nella chiesa di Sant'Agostino e aventi come protagonista l'allegoria della morte (figg. 74, 75)¹⁶⁹. L'ambiziosa impresa tipografica richiese tempi considerevoli sia per l'elaborazione della concettosa architettura del testo, sia per la sua consustanziale illustrazione¹⁷⁰.

La sua edizione fu piuttosto travagliata e se ne coglie l'eco in alcune lettere del marchese Massimiliano Montecuccoli¹⁷¹. Il 26 ottobre 1658, a pochi giorni dalla morte del duca, il marchese scriveva all'abate Campori che attendeva di conoscere chi sarebbe stato eletto alla composizione dell'orazione funerale, della quale sarebbe stato poi incaricato il gesuita Ercole Mattioli¹⁷². Curiosa è la notizia, sempre riferita all'abate, di un progetto irrealizzato del segretario ducale Girolamo Graziani, che si era «risoluto di fare, e descrivere la Vita» del duca, «non potendo per verità altri che lui più propria e più accertatamente intraprendere e ridurre a buon fine una così fatta nobilissima impresa». Il 13 gennaio 1660 riferiva sempre all'abate Campori che si continuava «a travagliare intorno al finirsi di stampare quel benedetto libro del funerale» e sperava di vederlo terminato per la Quaresima e il 3 aprile annunciava che «prima del finirsi di questo mese sarà ultimato d'imprimersi quel tal Libro che fu principiato fin quando si fece il funerale del già signor Duca Francesco, anzi due o tre mesi prima». Da una supplica del 1 marzo

¹⁶⁸ Si vedano le schede di Stefano CASCIU e Vincenzo VANDELLI in CASCIU, TOFFANELLO 2014, pp. 200-203.

¹⁶⁹ Su questi emblemi si tornerà nell'*Appendice (II)* al presente capitolo dove si affrontano anche le ragioni liturgiche e i modelli del catafalco a pianta centrale.

¹⁷⁰ L'aggettivo è di Martino CAPUCCI (2002), che offre anche una sintetica descrizione della struttura de *L'Idea*. L'opera è stata collocata nell'alveo della produzione incisoria estense da Massimo MUSSINI, *La comunicazione grafica negli Stati Estensi*, in SPAGGIARI, TRENTO 2001, t. I, pp. 392-394.

¹⁷¹ ASMo, *Particolari*, b. 938, fasc. «Montecuccoli Massimiliano». Cfr. *Doc.* II, 1-9 (anche per le citazioni seguenti).

¹⁷² In una lettera del 23 novembre 1658 Montecuccoli menziona padre Mattioli «che predica presentemente in Venezia». Montecuccoli avrebbe desiderato raccogliere in un unico volume una serie di componimenti in lode di Francesco I e dalle lettere si apprende che aveva cercato di coinvolgere «tutti i virtuosi di Lombardia».

1660 si apprende che si stava ancora provvedendo all'indice del volume e, lo stesso giorno, Bartolomeo Soliani, stampatore ducale, chiedeva nuovi denari per aver rifatto alcuni rami «che si cacciò via per ordine di Sua Altezza Serenissima»¹⁷³. Anche i registri della contabilità di Alfonso confermano che agli inizi del 1660 l'opera era ormai pronta per la stampa, dal momento che riporta un pagamento all'editore «per due risme di carta per le stampe del libro grande»¹⁷⁴. Tra Soliani e padre Gamberti non erano poi mancati attriti: alcune lettere già note documentano i loro pessimi rapporti, annunciati fin dalla nota pretesa dei Gesuiti modenesi di impiantare nel loro convento il torchio per la stampa dell'orazione funeraria¹⁷⁵.

Per velocizzare i tempi di esecuzione furono coinvolti diversi incisori, ancora scarsamente noti. Tra questi il bolognese Lorenzo Tinti, autore del frontespizio, del ritratto di Alfonso, dell'interno del catafalco e delle pittoresche cornici che accompagnano le cinquantasei virtù¹⁷⁶. Del suo contributo all'*Idea* resta traccia in una richiesta di pagamento da lui firmata e datata 23 settembre 1660 in cui chiedeva le residue ventitré lire per tre cartelle e per «la meza machina», forse in riferimento alla tavola che illustra l'interno del catafalco¹⁷⁷. Dalle primissime notizie raccolte su l'artista da Gori Gandellini e da Campori, gli studi hanno segnato scarsi progressi nella messa a fuoco del suo catalogo¹⁷⁸. Un elenco dei suoi debiti e crediti con la casa d'Este redatto da Domenico Gamberti e risalente al 1665 permette, se non altro, di ricomporre, entro quell'anno, un quadro della sua intensa attività modenese, altrimenti ferma al 1663, anno in cui firmava il frontespizio inciso su disegno di Stringa per l'orazione funebre di Alfonso IV (fig. 76)¹⁷⁹. Dal documento si apprende che Tinti aveva presso di sé il disegno «fatto in Modona dal signor Francesco Stringa» del frontespizio dell'«Inghilterra Santa»; un rame già intagliato «con

¹⁷³ Questi due documenti inediti sono in ASMo, *Borsa segreta*, f. 260. Cfr. *Doc. II*, 10 e 11.

¹⁷⁴ ASMo, *Cassa Segreta Nuova*, b. 195, n. 8632.

¹⁷⁵ MONTECCHI 1988, pp. 18-19. Le lettere sono in ASMo, *Archivio per materie, Arti e mestieri, Stampatori*, b. 36A, fasc. «Soliani Bartolomeo».

¹⁷⁶ Anna Rosa VENTURI, nella scheda dell'*Idea* (in BENTINI 1998¹, pp. 296-299) individuava quattro tipologie di cornici, connesse alle virtù in esse rappresentate: una con cornucopie, medaglie, festoni e grottesche; una con bilance, spade, corone d'acanto; una con armi, bandiere, valve di conchiglie e foglie d'alloro; una quarta con elmi, aste, scudi, munizioni, cannoni e bandiere.

¹⁷⁷ ASMo, *Borsa segreta*, f. 260. Cfr. *Doc. II*, 13.

¹⁷⁸ GORI GANDELLINI 1808, p. 252; CAMPORI 1855, p. 464; CAMPORI 1882, p. 12-13. Per una completa ricognizione della scarsa bibliografia sull'artista si veda MUSSINI, *op. cit.*, in SPAGGIARI, TRENTI 2001, p. 393, nota 17.

¹⁷⁹ ASMo, *Archivio per materie, Arti e mestieri, Letterati*, b. 21, fasc. «Gamberti Domenico». L'elenco, scritto da Verona il 18 marzo 1665, è segnalato da ROSA VENTURI, *op. cit.*, in CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 2002, p. 273, nota 16.

le figure di quattro Imperatrici Sante»; altri otto con «scudetti appesi a diverse piante di cipressi già intagliati»; un altro rame nel quale «evvi la Chiesa, cinta di corone Papali, Imperiali e Reale» che sarebbe servito come frontespizio a un «menologio di Santi Principi». Per quest'ultima opera Tinti avrebbe dovuto realizzare anche venticinque «sorte di cornicine» e allo stesso volume dovevano essere destinate anche «nove testine di Principi Estensi Santi o Beati».

Altro incisore coinvolto nel progetto tipografico dell'*Idea* fu il parmense Domenico Fontana (1607-1661), finora confuso con Francesco Fontana, Capitano della guardia e gentiluomo della Camera di Alfonso IV¹⁸⁰. Domenico fu chiamato a incidere il disegno del catafalco, della facciata posticcia e della navata della chiesa di Sant'Agostino allestiti per le esequie del duca. Non è stato finora rilevato che a ingaggiarlo fu il frate Bonaventura Bisi. Diverse lettere, dal dicembre del 1658 al marzo del 1659, documentano la commissione delle illustrazioni dell'*Idea* a questo ancora poco noto intagliatore parmigiano¹⁸¹. Il frate, il 21 dicembre del 1658, lo segnalava ad Alfonso come «conosciuto dal signor Marchese Malvasia, il quale intagliava in ogni maniera e non sta in tante pretensioni e farà di bolino all'Acqua forte, accomoderà Rami e farà quello necessario e se bisognerà farà venire da Parma un suo fratello della medesima professione, e perché non vi è tempo da perdere sarà bene che Vostra Altezza Serenissima mi aiuti se vuole lo mandi costì a pigliarne gli ordini»¹⁸². Sempre il 21 dicembre, Bisi confermava che avrebbe fatto fare «li Rametti» e chiedeva che il duca provvedesse a «li Disegni, che questo al mio credere è la cosa principale», mentre le ricerche di un altro intagliatore adatto a servire Alfonso erano ancora in corso. Una settimana dopo, il frate proponeva ancora Domenico Fontana e ammetteva di non aver avuto tempo per «far fare li rami per la moltitudine delle feste», sollecitando nuovamente il duca a procurare «li disegni tanto delle battaglie come dei ritratti, acciò possi far lavorare quelli che a' tal'effetto ho trovati». L'ultima missiva connessa alle acqueforti dell'*Idea* è datata al 31

¹⁸⁰ Il fraintendimento con Francesco Fontana, conte menzionato anche da GAMBERTI (1659², p. 567), parti dagli studi di Giuseppe CAMPORI (1882).

¹⁸¹ DE BONI (1840, p. 374) lo vuole nato a Parma nel 1616 e avvertiva della sua scarsa fortuna a causa dell'omonimia con il celebre architetto. Per gli estremi biografici e per le poche opere attualmente ascrivibili alla sua produzione si rinvia a: DAVOLI, PANIZZI 2000, p. 174.

¹⁸² Questa, come le lettere seguenti, sono conservate presso ASMò, *Archivio per materie*, cass. 13/1, *Bisi Bonaventura* e trascritte da Potito, *cit.* (nota 17), pp. 136-139.

dicembre e conferma l'incarico al Fontana: il frate Pittorino, sebbene lo stimasse «non tanto mordace come altri», si augurava che incontrasse il gusto del duca.

La maggior parte delle cartelle che nell'*Idea* illustrano le virtù del principe recano la firma del francese Barthélemy Fenis, italianizzato come Bartolomeo Fenice, incisore sconosciuto tanto quanto Tinti e Fontana (figg. 77, 78)¹⁸³. Barthélemy era figlio di «monsù Michele Fenice», che dal 1664 era impegnato nella manutenzione dell'orologio del Palazzo Comunale e veniva pagato nel 1658 per un sigillo inciso per Alfonso IV e, sempre da Alfonso, per un orologio nel gennaio del 1660¹⁸⁴. Barthélemy, di cui si ignorano gli esatti estremi biografici, doveva essere imparentato con Nicolò Fenice, cui Lazarelli riconduceva una pala dispersa già nella chiesa di S. Agostino in Modena e raffigurante S. Casimiro re di Polonia¹⁸⁵. Alcune ricerche d'archivio permettono ora di includere nella famiglia Fenis anche Giovanni Fenice, figlio di Michele (e dunque fratello di Barthélemy), che nel 1677 firmava una distinta per due orologi consegnati al duca: un «orologio da tavola in forma di vaso dorato con pendolo all'usanza d'Inghilterra» dal valore di trenta doppie, e «un'altra mostra con cassa d'argento in forma di tulipano» dal costo di sei doppie¹⁸⁶. I Fenis dovevano dunque essere ben radicati nella capitale del ducato e Barthélemy tra il 1659 e il 1669 mantenne un'intensa e prolifica collaborazione

¹⁸³ Fenis firma undici incisioni delle virtù: Temperanza (paragone II); Providenza (paragone I); Religione (paragone II); Scienza regnativa (paragone II); Beneficenza (paragone I e II); Giustizia vendicativa (paragone I); Stima (paragone I); Scienza militare (paragone II); Perseveranza (paragone II); Felicità nelle vittorie (paragone I), firmandosi «Bart.º Fenis», «B.F.», «Bart.º Fenice» o «Bart.º Fen.º». Suoi sono anche tredici dei venti emblemi della morte: III; IV; VI («B.F.»); VIII (Bart. F[...].s); IX («Bart.º Fenice»); X; XI; XIV; XV; XVII; XVIII; XIX; XX («B.F.»). Di recente è stata aggiunta al suo catalogo un'incisione di collezione privata con *Tre teste alla turca* (cfr. CORTONA, RICCOMINI 2006).

¹⁸⁴ Le ancora scarse notizie biografiche di Fenis sono ricostruite in Graziella MARTINELLI BRAGLIA, *Fénis, Bartolomeo*, in *DBI*, vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 130. Per i registri di Alfonso: ASMò, *Cassa Segreta Nuova*, b. 195, n. 8632. Il sigillo per Alfonso è menzionato da Alice JARRARD, *L'idea, la storia e l'immagine principesca di Francesco I d'Este a Modena*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 246, nota 22.

¹⁸⁵ *Ivi*; MARTINELLI BRAGLIA, *op. cit.* in *DBI*, vol. 46. Alice Jarrard ritiene che Nicolò, di cui CAMPORI (1855, p. 200) dava scarse informazioni, fosse fratello di Barthélemy.

¹⁸⁶ ASMò, *Camera Ducale, Guardaroba, Carteggi*, b. 10, fasc. 37 (14 gennaio 1677). Su Giovanni si segnalano due atti notarili. Con il primo (ASMò, *Archivio Notarile, Modena*, cass. 3968, notaio Spilamberti Giuseppe, n. 91), datato 2 giugno 1678, Giovanni Fenice cede alla madre Barbara Bettini alcuni beni indicati in apposita lista allegata. Si fa riferimento a un secondo atto rogato dallo stesso Spilamberti il 2 novembre 1675 in cui era stata presentata una lista dei mobili e dei beni (ASMò, *Archivio Notarile, Modena*, cass. 3967, notaio Spilamberti Giuseppe, n. 39). Dal secondo atto (ASMò, *Archivio Notarile, Modena*, cass. 3969, notaio Spilamberti Giuseppe, n. 76), datato 23 novembre 1679, si apprende che «Il signor Giovanni Fenice del fu Monsù Michele» aveva una sorella di nome Lucia, sposa di «Monsù Martino del quondam Giacomo Vare francese». Martino Vare assolveva Giovanni Fenice dal pagamento di seicento scudi, dovuti come somma dotale secondo un «Instrumento» rogato dallo stesso notaio Giuseppe Spilamberti il 2 novembre 1675.

con i principali stampatori modenesi, illustrando in monopolio pressoché tutte le opere di Ludovico Vedriani prima di partire alla volta di Roma¹⁸⁷. Per l'*Idea*, oltre agli emblemi della morte e alle cartelle con i fatti del duca, Fenis aveva provveduto anche a incidere i motti in latino che accompagnano le illustrazioni, come risulta da un inedito mandato di pagamento del 16 luglio 1660. Si trattava del compenso residuo per il lavoro svolto e Gamberti chiedeva alla tesoreria ducale cinquantasette lire per «un emblema, o cartella di morte, fatta in acqua forte», e «32 cartelline intagliate con lettere inserite dentro le cartelle grandi de' fatti del signor Duca Francesco»¹⁸⁸.

Le incisioni delle virtù del duca, quando non firmate da Fenis, risultano anonime. Fanno eccezione due di esse (figg. 79, 80), relative alle virtù della Temperanza e della Generosità, che riportano la firma di un incisore che Campori identificava con un tale Giovanni Savi, di cui non si hanno notizie biografiche o altre testimonianze grafiche¹⁸⁹. Un'attenta analisi delle due incisioni – facilitata anche dalle nuove tirature eseguite dalla Calcografia Nazionale dai rami originali – spinge a leggere nelle firme: «Io. Savvé sc» (nella Temperanza) e «Io. Savve. scul.» (nella Generosità)¹⁹⁰. Il richiamo sembra dunque essere a un incisore francese che si crede di poter riconoscere in Jean Sauvé, graveur nativo di Senlis, in Picardia, nato intorno al 1634-41 e ancora attivo nel 1691¹⁹¹. Sauvé, secondo la ricostruzione di Augustin Jan, aveva compiuto un viaggio in Italia e fu a Bologna, dove incise l'Arca di San Domenico prima di fare rientro in Francia¹⁹².

Delle virtù incise da Sauvé e Fenis si conservano quarantacinque disegni preparatori a penna e matita che restano ad illustrare le varie fasi progettuali delle illustrazioni dell'*Idea*

¹⁸⁷ Se si escludono le *Poesie* di Fulvio Testi (Modena, Soliani, 1662), Fenis illustrò esclusivamente opere di Ludovico Vedriani: *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modonesi più celebri* (Modena, Soliani, 1662), la *Vita del glorioso s. Geminiano* (Modena, Cassiani, 1663), le *Memorie di molti santi martiri, confessori e beati modonesi* (Modena, Cassiani, 1663); *Vita della beata Camilla Pia* (Modena, Cassiani, 1664), i *Dottori modonesi* (Modena, Cassiani, 1665) e il *Catalogo de vescovi modonesi* (Modena Soliani, 1669). JARRARD (*op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 246, nota 22) ha documentato la presenza di Barthélemy a Roma sulla base di una lettera priva del mittente del 29 marzo 1670 (BEUMo, *Autograforeca Campori*, voce «Fenice Bartolomeo»). Dal documento si apprende che un fratello Barthélemy si era offerto al servizio di del «signor Dottore Pietro Paulo Serafini».

¹⁸⁸ Cfr. *Doc.* II, 12. A questo seguirono altri due mandati di pagamento. Cfr. *Doc.* II, 13, 14.

¹⁸⁹ CAMPORI 1882, p. 12. MUSSINI, *op. cit.*, in SPAGGIARI, TRENTI 2001, p. 393, nota 17 ipotizza dubitativamente che possa trattarsi di un «Salvi».

¹⁹⁰ La tiratura moderna è avvenuta negli anni Settanta del secolo scorso in occasione del restauro dei rami. Le sessantasette matrici originarie furono acquistate nel 1907. Cfr. Francesca PICCININI, *Matrici per stampe*, in PAGELLA 1992, pp. 199-200.

¹⁹¹ JAL 1867, pp. 1105-1106.

¹⁹² *Ivi*.

(figg. 81, 82)¹⁹³. Il sostrato callottiano, comune tanto ai disegni che alle corrispettive incisioni, ha portato Alice Jarrard a ricondurre il progetto grafico a Jean Boulanger, che ben conosceva le stampe del connazionale e con cui condivideva la scelte narrative, affidando il racconto a figure miniaturizzate e inserite in ampi paesaggi¹⁹⁴. L'ipotesi trova ulteriore sostanza se si ricorda che Boulanger e il nipote Dauphin furono più volte incaricati da Alfonso di tradurre in pittura o in incisione le imprese militari del padre che nell'Idea tornano come *exempla* di allegorie quali la «Perseveranza», la «Sofferenza» e la «Felicità nelle vittorie». I disegni trasposti su rame, al di là della chiara ispirazione alle stampe di Callot, potrebbero ragionevolmente spettare a Boulanger e nipote alla luce del loro certificato impiego nella traduzione visiva delle vicende militari del duca. Se così fosse, gli artisti francesi coinvolti nel progetto avrebbero offerto un contributo determinante all'immagine 'ultima' di Francesco I e alla rappresentazione del potere ducale, contributo che non si sarebbe certamente arrestato con quelle commemorazioni. Alla morte di Boulanger nel 1660, Olivier Dauphin avrebbe continuato a servire gli Este, dopo un breve rientro in Francia¹⁹⁵. Un documento notarile rinvenuto negli Archives de L'Aube, lo vuole a Troyes, sua città natale, il 24 novembre del 1659 per concordare con il fratellastro Jacques Le Hour il sostentamento del vecchio padre Louis Dauphin. Da Troyes sarebbe poi arrivato a Parigi per contribuire all'allestimento della sala delle Tuileries tra la fine del 1659 e il febbraio dell'anno successivo¹⁹⁶. Dopo aver completato una scenografia, «un tellaro d'arbori per la Boscarizza Scena», e aver fatto nuovamente tappa a Troyes, Olivier sarebbe rientrato a Modena «al servizio di Sua Altezza Serenissima» e, come Jean, avrebbe trascorso il resto della sua vita nel ducato¹⁹⁷. A Modena, nel 1663, avrebbe sposato Giulia Paltrinieri e da lei avrebbe avuto tre figli, prima

¹⁹³ I disegni sono conservati presso il Museo Civico di Modena, che li acquistò nel 1917. Eseguiti a penna e matita misurano cm 13,3 x 17,3. Cfr. PICCININI, *op. cit.*, in PAGELLA 1992 e scheda di Marina ARMANDI in *Natura e cultura urbana* 1983, p. 170.

¹⁹⁴ JARRARD, *op. cit.*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI, p. 242.

¹⁹⁵ Per Dauphin si rinvia a Graziella MARTINELLI BRAGLIA, *Dauphin (Dolfin), Olivier*, in DBI, vol. XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 82-84; BENATI, PERUZZI 1991, pp. 152-153; MARTINELLI BRAGLIA 1996; MARTINELLI BRAGLIA 1999; 156-157; MAZZA 2001.

¹⁹⁶ ASMo, AF, b. 125, 6 dicembre 1659 e 6 febbraio 1660. Lettere di Ludovico Vigarani al duca Alfonso IV. Cfr. Walter BARICCHI, *La costruzione della sala delle Tuileries. Note di rilettura dei documenti d'archivio*, in BARICCHI, DE LA GORGE 2009, p. 223.

¹⁹⁷ *Ivi*.

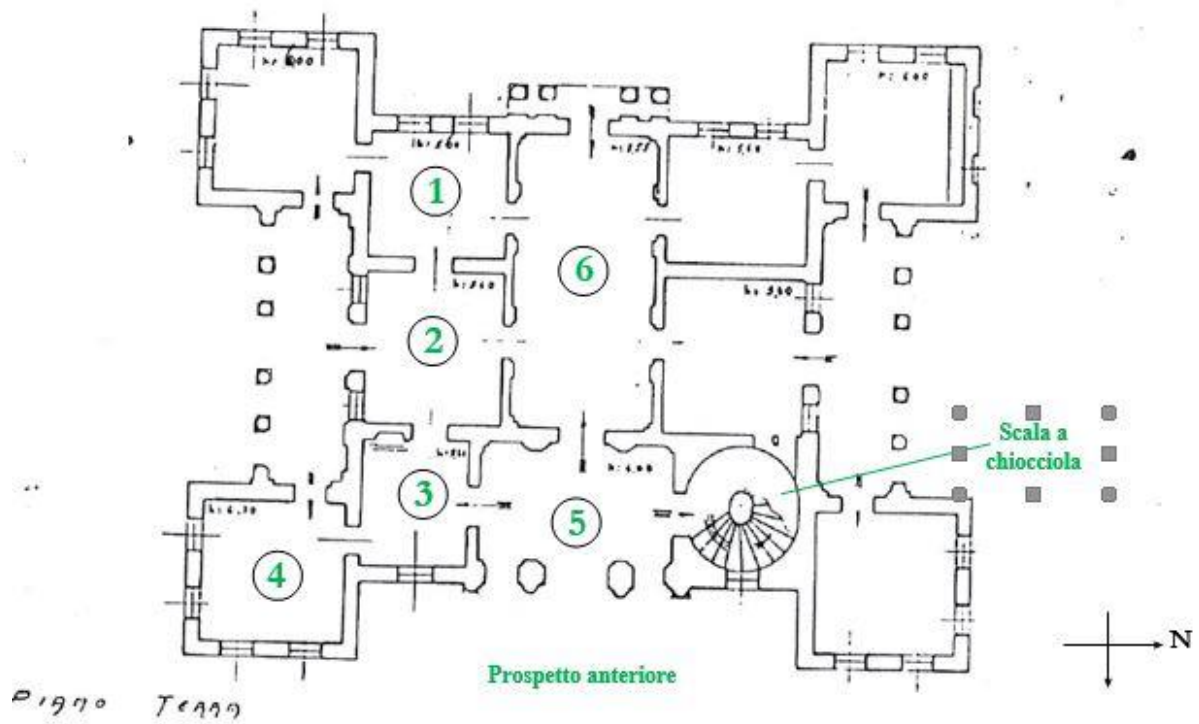
di morire vent'anni dopo¹⁹⁸. Erede ed epigono della lezione pittorica di Boulanger, Olivier avrebbe continuato a provvedere alle richieste della corte, in primis collaborando alla decorazione stabile del *Pantheon Athestinum* promossa dalla duchessa Laura Martinozzi alla morte di Alfonso nel 1662¹⁹⁹. Il suo contributo, accanto a Francesco Stringa e ai compagni di sempre, Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti, testimonia la persistenza del linguaggio pittorico dello zio. Ad attestarlo è un disegno, finora attribuito proprio a Boulanger ma da ricondurre al nipote, con uno studio preparatorio all'*Eternità*, affrescata da Dauphin nel presbiterio della chiesa di Sant'Agostino (figg. 83, 84)²⁰⁰. La sovrapposizione dei due nomi conferma, a posteriori, l'attualità e la continuità del vocabolario espressivo di Boulanger per la celebrazione del ducato e dei suoi principi.

¹⁹⁸ Finora sconosciuto, il quadro familiare di Olivier è ricostruibile sulla base di una serie di documenti inediti. Cfr. *Doc.* III, 2-5. Da Giulia Paltrinieri, Olivier ebbe almeno tre figli, Luigi, Anna Maria, e Fiordiligi.

¹⁹⁹ Per la decorazione di Sant'Agostino si veda: Sonia Cavicchioli, *L'«Occidente degli Eroi» in Sant'Agostino. L'iconografia degli stucchi e dei dipinti*, in CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 2002, pp. 65-77; CAVICCHIOLI, *op. cit.*, in CAVICCHIOLI 2008², pp. 167-181; Sonia CAVICCHIOLI, *Una principessa dall'animo grande. Laura Martinozzi mecenate negli anni della reggenza (1662-1674)*, in CAVICCHIOLI 2009, pp. 90-95. Spetta alla studiosa la corretta lettura dell'iconografia dell'affresco e la sua attribuzione a Olivier Dauphin.

²⁰⁰ Il disegno, a matita rossa su carta, misura cm 33,1 x 21, Vienna, Albertina, inv. 11585. Sul recto reca l'annotazione: «Monsù Bolanger». Cfr. WIDAUER 2004, F 1162. Che si tratti di uno studio è confermato da alcune varianti rispetto alla scena affrescata come le medaglie che scivolano da uno dei due putti seduto sulle nubi e dai due putti sottostanti che non furono trasposti in pittura.

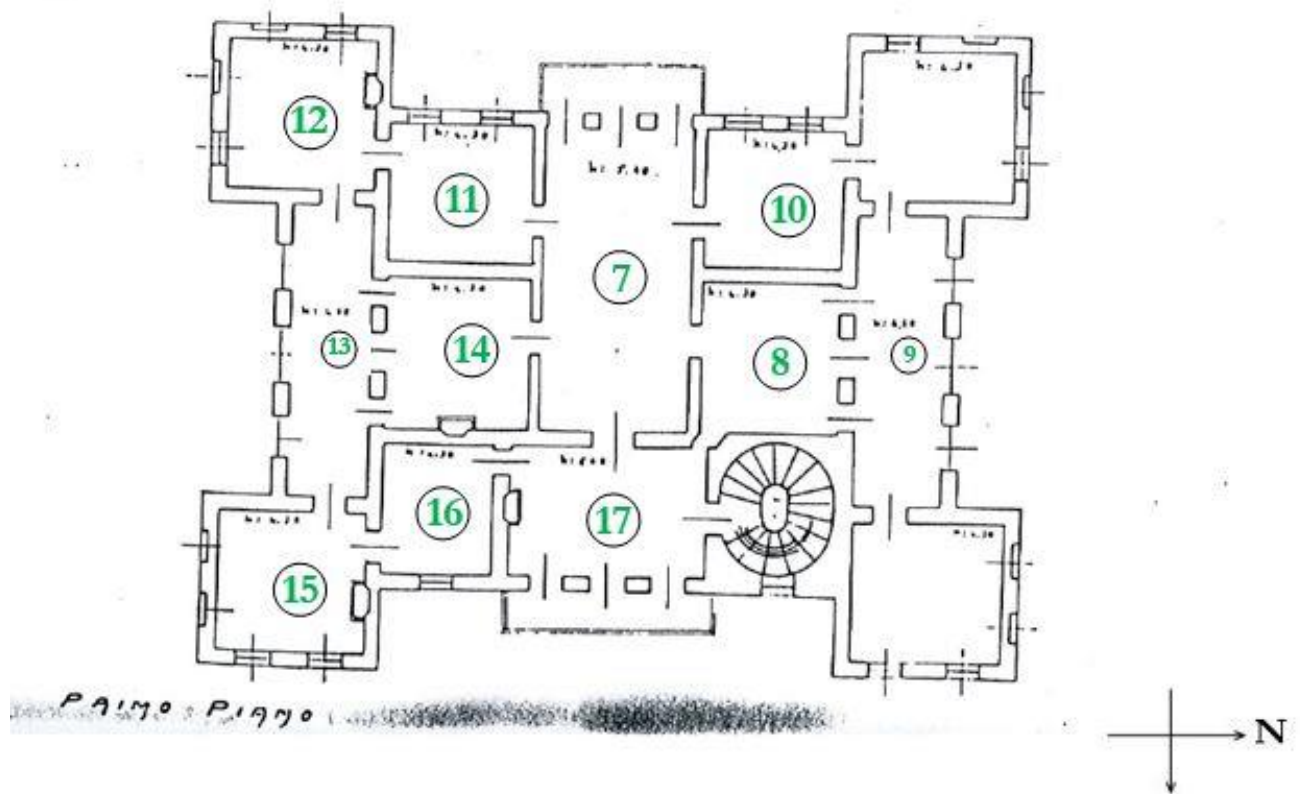
Tav. 1 Ricostruzione dell'interno (da una base catastale del 1941)
Piano terra



Legenda:

- 1 Camera di Giunone (o «degli Uccelli»)
- 2 Camera di Apollo (o «degli Dei»)
- 3 Camera di Cibele (o «delle Stagioni»)
- 4 Camera di Nettuno (o «dei Fiumi»)
- 5 Loggia
- 6 Sala grande

Tav. 2 Ricostruzione dell'interno (da una base catastale del 1941)
Primo piano



Legenda:

- 7 Sala di Flora
- 8 Camera dei Quattro Elementi
- 9 Galleria a Settentrione
- 10 Camera di Marte
- 11 Camera degli Stemmi Estensi
- 12 Camera di Esculapio
- 13 Galleria a Mezzodi
- 14 Saletta di Minerva
- 15 Camera delle Pitture
- 16 Saletta adiacente alla sala d'ingresso
- 17 Sala Pompeiana

LE PITTURE DEL SETTECENTO E DELL'OTTOCENTO NELLA VILLA DELLE PENTETORRI

Nel Settecento la villa delle Pentetorri fu oggetto di due importanti campagne di ammodernamento volte a ridefinire l'architettura dell'esterno, preservare gli affreschi secenteschi e a decorare nuove sale. La prima fu avviata nel 1738 quando l'architetto ducale Pietro Bezzi modificò le facciate di due prospetti, quello anteriore e posteriore, e proseguì nel maggio dell'anno successivo con i citati ritocchi del pittore di corte Antonio Consetti. La seconda campagna fu guidata da Lodovico Bosellini che tra il 1783 e i primi mesi del 1784 guidò una nutrita équipe di collaboratori. I lavori proseguirono anche nel secolo successivo, quando tra il 1842 e il 1843 Francesco IV affidò a Camillo Crespolini e Luigi Manzini l'incarico di nuove pitture a completamento di un'accurata ed estesa riqualificazione delle Pentetorri.

Le camere (ri)dipinte da Antonio Consetti

Contrariamente a quanto è stato finora creduto, dopo il 1660 – quando il cantiere pittorico della villa fu bruscamente interrotto con la morte di Boulanger – e prima dei restauri di Consetti la corte fu promotrice di una fase decorativa intermedia che interessò il piano nobile. Consetti riferiva, infatti, di aver compiuto alcuni ritocchi alle figure di sei sale che, per lo meno nella loro versione definitiva documentata dalle fotografie dell'*Album Rainusso*, risultano profondamente distanti dalle scelte della committenza di metà Seicento. In questi ambienti, finora mai studiati, si allenta la densità iconografica, lasciando il campo a più frivole decorazioni d'ornato che furono troppo sbrigativamente assegnate da Raghianti ai quadraturisti Bianchi e Monti, probabilmente sulla scia di Pedrazzi che attribuiva ai due «altre quattro sale, per la maggior parte a cassettoni di varia foggia»¹. Non solo l'esacerbato gusto *rocaille* di queste volte è del tutto estraneo al loro credo decorativo, ma anche la loro presenza sui ponteggi della villa non dovette proseguire oltre il 1660 ed estendersi oltre ai sei soffitti dipinti di concerto con Boulanger. Per i biografi secenteschi Giovanni Mitelli e Carlo

¹ Cfr. *Doc.* I, 23.

Cesare Malvasia la coppia Bianchi-Monti operò in non più di sei camere del casino². Inoltre, i due rimasero al servizio degli Este solamente fino al 1663 e nel luglio del 1662 Antonio Ferri, rammaricandosi per la prematura scomparsa del duca Alfonso IV e ringraziando per la conferma della soprintendenza «della fabrica del Casino di Sua Altezza», ammetteva che in quel momento «vi si è levato mano»³.

Tornando alla relazione del 1739, i costi indicati da Consetti per il risarcimento delle figure dei *cartouches* di queste camere furono decisamente più contenuti di quelli sostenuti per sanare gli affreschi del francese, lasciando così presumere un migliore stato conservativo e un'esecuzione più tarda. Le informazioni sommarie della relazione permettono di identificare con certezza solamente alcune delle sale in cui intervenne Consetti e di queste l'*Album Rainusso* offre fotografie parziali che autorizzano ad un'analisi stilistica doverosamente prudente. Nel Settecento, infatti, gli appartamenti delle Pentetorri si aprirono a numerosi artisti che misero mano alle decorazioni precedenti, determinando stratificazioni e commistioni pittoriche che rendono complesso scindere paternità e responsabilità. Basti ricordare che nel 1738, poco prima dei restauri, il pittore Giorgio Magnanini (1672-1755) dipinse «di nuovo» un gabinetto al piano superiore, a cui lo stesso Consetti aggiunse un «chamaglio di color orro che rapresenta una flora», di cui non ci sono giunte fotografie⁴.

La prima camera in cui intervenne Consetti il 12 maggio del 1739 fu la «Galeria del appartamento di mezo dove mi convene fare otto Chamaglie di nuovo essendo li antecedenti afato perduti questi di color d'orro con una figura per ciascheduno ed altri ritocati essendo mezi persi e danegiati da crepature»⁵. Difficile identificare questo ambiente, così come quella «stanza contigua a mano destra» dove il pittore rifece «altri quatro Chamaglie, che quasi più non si vedevano».

² Per MITELLI (cfr. *Doc. I*, 13) Bianchi e Monti dipinsero «una sala, et cinque camere contigue», per MALVASIA (1841, t. II, p. 364) «i soffitti di cinque stanze».

³ Cfr. *Doc. I*, 12.

⁴ La notizia è confermata da un mandato di pagamento in favore di Magnanini per aver quarantacinque giorni di servizio prestato alle Pentetorri. Cfr. *Doc. I*, 14 e 15. Questo ancora oscuro quadraturista, uscito dalla bottega di Ferdinando Bibbiena, fu messo a bolletta nel 1728. Per le sue opere si vedano: TIRABOSCHI 1786, p. 148; CAMPORI 1855, p. 412; FABRIZI 1784, p. 25; BIGI 1873, pp. 149-153. Cfr. anche MARTINELLI BRAGLIA 2006, p. 213-216. Si aggiunge in questa sede la segnalazione di un pagamento del 1715 per pitture nel «Ducal Teatrino» e uno del 1720 per una «pittura fatta e da farsi in un soffitto ad una Camera nel suddetto Palazzo [dove abita il signor Marchese Lucchesini]» (ASMO, *Mandati in volume*, n. 149 (1715), c. 274r e n. 154 (1720), c. 281r).

⁵ Per questa e per le citazioni seguenti desunte dalla relazione di Consetti si veda *Doc. I*, 17.

Certamente mise mano alla Camera della Pittura, così detta da Ragghianti per esservi al centro un riquadro lobato con «la figura della Pittura e chiaroscuro azzurro» (fig. 51), accompagnata «ai lati [da] riquadri scantonati con fregi e chiaroscuro. Ai centri, quadrangoli lobati contenenti le figure allegoriche delle arti liberali, a chiaroscuro di sanguigna»⁶. Consetti ridipinse il «Chamaglio grande» con la «Pittura istoriata con putini esendo molto indebolito e rimeso con più di forza secondo l'acordo delle altre tinte». Occorre precisare che in quelli laterali non sono rappresentate le arti liberali, ma quattro allegorie desunte da Ripa connesse alla pittura, ovvero il *Disegno*, il *Capriccio*, l'*Imitazione* e forse l'*Investigazione* (figg. 52a, b, c, d)⁷.

Altra camera restaurata da Consetti fu quella che Ragghianti intitolava dubitativamente come «dei Quattro Elementi», scorgendovi «al centro una figura femminile allegorica con una serpe» con «ai canti negli scomparti circolari, quattro figure allegoriche dei quattro elementi a chiaroscuro azzurro», presentando «fra i fregi, cammei e ovati con figure d'imperatori». In realtà quella al centro è una figura maschile da identificarsi – nuovamente – con il dio Esculapio, qui incorniciato da quattro aquile e rami d'olivo e rappresentato con il medesimo attributo 'seicentesco' del serpente a lui consacrato (fig. 53). Ai lati della cornice polilobata sono disposti quattro *cartouches*, mentre nelle membrature dell'architettura sono disposti otto clipei con busti all'antica di imperatori, militari e una solitaria effigie femminile⁸. Questi, come i quattro precedenti, vennero ritoccati da Consetti che specificava di averne rifatti «cinque di color verde conchavi [...] ed altri otto con una testa per ciascheduno». In linea con lo spartito decorativo di questa sala, è il soffitto cassettonato che si sviluppa attorno al clipeo della sala che Ragghianti chiamava di Minerva, per lui effigiata alata e con lancia nel monocromo al centro del soffitto (fig. 55). Da questo

⁶ Per questa e per le citazioni seguenti desunte dalle schede di Ragghianti si veda *Doc. I*, 23.

⁷ Il *Disegno* è «un giovane d'aspetto nobilissimo, vestito d'un vago, et ricco drappo, che con la destra mano tenghi un compasso, et con la sinistra uno specchio» (*Novissima Iconologia* 1625, p. 180); il *Capriccio* è un «giovinetto vestito di vari colori, in capo porterà un cappelletto simile al vestimento, sopra il quale vi saranno penne diverse, nella destra mano terrà un mantice, et nella sinistra uno sperone» (*Ibidem*, p. 84); l'*Imitazione* è una «donna, che nella mano destra, tiene un mazzo di pennelli, nella sinistra una maschera, et a' piedi una simia» (*Ibidem*, p. 310). Resta dubbia l'identificazione della quarta allegoria di cui si scorgono il capo alato e un animale accovacciato, presumibilmente un cane, attributi dell'*Investigazione* (*Ibidem*, p. 331) virtù propria del «dipintore [che] si estende a tanta sottile investigazione di cose minime in se stesse per aiuto dell'arte sua» (*Ibidem*, p. 517).

⁸ Nei *cartouches* compaiono: un soldato con elmo seduto accanto al suo scudo, un giovane indicante un libro, una figura maschile coricata ed una femminile (figg. 54a, b, c, d).

medaglione partivano «quattro scomparti a croce con decorazioni a chiaroscuro», entro i quali trovavano sede quattro medaglioni viola e giallo con allegorie e divinità dell'Olimpo (figg. 56a, b, c, d)⁹.

Il quarto ambiente in cui è riconoscibile l'intervento di Consetti è la camera di Marte, così detta per la presenza del dio alla guida di un carro preceduto dalla Fama (fig. 57)¹⁰. Al di là delle forme polilobate della cornice, conformi a quelle delle sale precedenti, il *ductus* dei panneggi e delle *silhouettes* sembra riconducibile al fare pittorico del maestro modenese. Lo conferma un suo disegno conservato presso la Biblioteca Poletti di Modena, associabile alla decorazione di questa sala, ovvero una *Fama volante* del tutto prossima a quella dipinta sul soffitto delle Pentetorri (figg. 58 e 59)¹¹. Differenti sono gli attributi: nel foglio Poletti le due corone che l'allegoria tiene nella destra sono sostituite da una tromba, così come è differente il profilo della cornice mistilinea visibile su due lati. Per quanto il disegno possa essere considerato semplicemente preliminare ad uno dei diversi cartouches che il pittore rifece «di nuovo», non è da escludere nemmeno l'ipotesi che questo studio possa restituire l'ideazione originaria della camera. Se così fosse, Consetti sarebbe l'autore delle prime pitture di questi ambienti del piano nobile prima di restaurarle, forse coadiuvato dallo stesso team di decoratori attivi negli anni '30 del Settecento nel perduto palazzo di Rivalta, ovvero il bolognese Bartolomeo Maria Mercati ed i quadraturisti Giacinto e Claudio Venturi¹². Il padre di Antonio, Jacopo Consetti, fu sovrintendente alla Galleria ducale dal 1709 e poté senz'altro favorire l'affidamento dell'incarico al figlio. Quelli furono gli anni in cui Antonio guadagnò il monopolio delle commissioni ducali, occupandosi, oltre che della decorazione degli interni della perduta villa di Rivalta, anche del riallestimento

⁹ La fotografia non permette di vedere con chiarezza gli attributi della dea posta al centro della volta, ma ritengo improbabile possa trattarsi di Minerva poiché priva di elmo e corazza e stranamente alata. Inoltre Minerva già compare nelle sue tipiche vesti militari in uno dei quattro *cartouches* laterali, munita dello scudo tradizionale (fig. 56b). L'asta è attributo di allegorie alate quali la Virtù o la Vittoria, che qui assumerebbero una connotazione militare per la presenza di Minerva e Marte (fig. 56d). Dal trionfo militare dipenderebbero poi l'*Abbondanza* (fig. 56a), riconoscibile per il corno di dovizia, e forse una *Pace* (fig. 56c) con le spighe di grano.

¹⁰ Oltre alle due già menzionate, non sono identificabili un «Gabineto» ed una stanza con camagli di colore celeste.

¹¹ Il disegno è stato pubblicato da Enrichetta Cecchi GATTOLIN 1982, cat. n. 53.

¹² Per il Palazzo di Rivalta si veda Massimo PIRONDINI in VASCO FERRARI 2007, pp. 280-282.

della Galleria Estense e delle pitture di alcune sale del Palazzo Ducale di Modena¹³. Lo attesta nuovamente un disegno della Biblioteca Poletti, preparatorio come il precedente al decoro di un soffitto: la *Medaglia con putti volanti che reggono un canestro rotondo colmo di fiori* (fig. 60)¹⁴, studio per il dipinto eseguito nell'appartamento di levante nel Palazzo Ducale di Modena e qui ricondotto proprio ad Antonio Consetti (fig. 61).

L'orchestra pittorica di Lodovico Bosellini

Meno di cinquant'anni dopo i restauri di Consetti fu la volta di Lodovico Bosellini, che su incarico di Ercole III si dedicò al «dipinto di Camere alle Quattro Torri»¹⁵, dove rimase almeno dal novembre del 1783 al gennaio del 1784. Il «capo ducale pittore» fu affiancato da una pleora di aiuti dai profili ancora misconosciuti e di cui si conoscono solamente i nomi, a suo tempo rintracciati da Pedrazzi nei «registri della Ducal Camera»¹⁶. Si trattava di Giuseppe Bianchi, Francesco Sirotti, Giovanni Vietti, Francesco Ferrari e Carlo Borsari, cui devono aggiungersi Giuseppe Pelacani, Francesco Ferrari e Geminiano Lustrini¹⁷. Nuovi documenti permettono di precisare, almeno in parte, le operazioni condotte da Bosellini e compagni all'interno della villa poiché un mandato li vuole «tutti impiegati dalli primo alli 6 and.e, parte per fare dieci Quadri di Vedute a Prospettiva, ed altri per dipingere le Camere nel Casino delle Pentitorri»¹⁸. Queste «vedute» sono quelle che per Ragghianti furono eseguite sulle pareti della Sala di Flora «nel secolo XIX^o, c. 1830», quando furono «dipinti sulle pareti dei riquadri a guisa di arazzi, con vedute di Dresda, Schoenbrum, Tirolo e altri

¹³ Gabriella GUANDALINI, *Antonio Consetti (Modena 1686-1766)*, in *L'arte degli Estensi* 1986, pp. 283-288.

¹⁴ Il disegno è stato pubblicato da Enrichetta CECCHI GATTOLIN 1982, cat. n. 389.

¹⁵ ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 793, n. 40214.

¹⁶ RIGHI GUERZONI (2014, pp. 46-47) ha rintracciato questi documenti in ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 794, n. 40232 e 40238 e non trascurava i mandati sciolti (ASMo, *Camera Ducale, Mandati sciolti*, 1784, nn. 96-99) dove Bosellini era pagato per aver «lavorato dalli 5 alli 19 del corrente gennaio alle Quattro Torri nel dipingere alcuni di quelli appartamenti». Le indicazioni generiche contenute in queste carte non le permettevano però di comprenderne la natura degli interventi decorativi.

¹⁷ Inclusi nella «Nota delli pittori che hanno lavorato dalli 1 alli 6 dicembre 1783». ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 793, n. 40183.

¹⁸ *Ibidem*.

luoghi dell’Austria e della Germania meridionale, animate da figure in costumi contemporanei».

La fotografia che restituisce l’interno della sala (fig. 28), nominata per l’appunto «Galleria delle vedute» nel 1816 e «Sala Nobile con vedute dipinte a muro» nel 1848, ci mostra sul fondo uno dei lati brevi della stanza in cui, accanto alla porta d’ingresso, compaiono due riquadri bianchi entro cornici¹⁹. Si tratta degli arazzi che Ragghianti poté vedere prima che fossero scialbati, sorretti da anelli agganciati a un bastone, concepiti sul modello della Galleria di Bacco a Sassuolo. Lo stesso decoro si ripete sulle altre pareti, e se ne deduce il numero complessivo di dieci. Un ulteriore mandato inedito ci informa che il responsabile delle figurine che animavano le vedute era Biagio Manfredi, pagato per «haver dipinto le macc[h]iette di figure ne quadri. n. 10 fati per una Galleria delle quattro Torri»²⁰. Le porzioni superstiti documentano il risultato maturato dall’orchestra polifonica diretta da Bosellini, che collocò i finti arazzi entro un loggiato ritmato da telamoni con vasi carichi di fiori disposti entro *cartouches* che si aprono in ciascun sovrapporta. Questi stilemi tornano in altri ambienti della villa, confermando così il loro lavoro in «diverse camere alle quattro Torri» tra cui la galleria a Mezzodi, la sala degli Stemmi Estensi e la saletta adiacente alla camera d’ingresso. Adamo Pedrazzi riconduceva a Bosellini «parecchie stanze» tra cui la galleria a Mezzodi «nella quale l’arte barocca avanzata perde della sua esuberanza, per ridursi alle forme più castigate del nascente periodo precursore dello stile impero». Le fotografie dell’*Album Rainusso* (fig. 62) documentano le tre sezioni in cui era scandito il soffitto. In quella centrale spiccava un profilo maschile entro un cammeo avvolto da spirali d’acanto in cui si inseriscono piccoli ovali con figure allegoriche e mascheroni che sostengono canestre di frutta, motivo decorativo che tornerà a più riprese negli spazi decorati da Bosellini e compagni. Ragghianti riferiva che nei due laterali – non più leggibili dagli scatti – erano rappresentate entro ovati le scene della «Caduta dei Giganti» e «Diana che assiste al sacrificio della cerva», ciascuna attorniata da quattro piccoli *cartouches* con solitarie figure a monocromo. La parte inferiore è occupata da

¹⁹ Cfr. *Inventari I e II*.

²⁰ ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 793, n. 40204. Cfr. *Doc. I*, 18. Biagio Manfredi, pittore figurista, è menzionato da CAMPORI (1855, p. 384) per aver ridipinto malamente gli affreschi di Mattia Preti nella Cappella delle Reliquie nel duomo di Modena. Il pittore fu uno dei maggiori compratori all’asta dei quadri di proprietà ducale del 1797: cfr. BARACCHI 1991, pp. 236-239.

ricchi motivi ornamentali: le spirali d'acanto si distribuiscono attorno a due rosoni, simili a quelli della «saletta adiacente alla sala d'ingresso» (fig. 63a, b). In questo ambiente, estrosamente impreziosito da finti cassettoni dalle fogge divertite, tornano gli stilemi della galleria di Mezzodì, in primis i piccoli mascheroni a sostegno di vasi di frutta. Questo motivo sigla anche la sala che Raghianti intitolò «degli Stemmi Estensi» (fig. 64) oltre che i finti lacunari della sala di Marte, già ritoccata da Consetti (figg. 65a, b, c, d).

Il revival rococò di Crespolani e Manzini

Camillo Crespolani (1798-1821) e Luigi Manzini (1805-1866) pittori, scenografi e professori presso l'Accademia di Belle Arti di Modena collaborarono per due anni tra il 1843 e il 1844 alle Pentetorri²¹. Adamo Pedrazzi attribuiva loro l'esecuzione di diverse pitture al pian terreno, la decorazione della «sala o loggia di accesso» dipinta «a chiaroscuro nero classico» e al solo Manzini la saletta pompeiana collocata al piano nobile. Di questa decorazione non sopravvive alcuna documentazione fotografica e si dispone della sola breve descrizione di Raghianti, per cui il soffitto «di stile pompeiano» includeva quadretti figuranti mostri marini, e tempietti con busti; agli angoli esagoni con vasi». Anche nella galleria a Mezzodì Raghianti indicava pitture alle pareti con «paesaggi invernali e cammei» che riteneva aggiunte nel XIX secolo. Per quanto Crespolani, autore di ariose vedute urbane²², potrebbe esserne stato l'esecutore, l'informazione documenta una campagna pittorica delle pareti, cui la coppia potrebbe essersi dedicata nel biennio trascorso alle Pentetorri.

Non è da escludersi che i due, già restauratori nel 1838 delle pitture di Sigismondo Caula e Tommaso Costa nella chiesa modenese di San Barnaba²³, possano aver

²¹ Per bibliografia di riferimento sui due pittori si vedano rispettivamente: Graziella MARTINELLI BRAGLIA, *Crespolani, Camillo*, in *D. B. I.*, vol. XXX, 1984, pp. 735-737 e Anna Chiara FONTANA, *Manzini, Luigi*, in *D. B. I.*, vol. LXIX, Roma, 2007, pp. 285-287. I mandati di pagamento per generici «lavori» sono riportati in *Doc. I*, 20 e sono stati segnalati da RIGHI GUERZONI 2014, p. 50. Alla stessa si deve anche un importante contributo su Crespolani (RIGHI GUERZONI 2003).

²² Cfr. Alfonso GARUTI, *Camillo Crespolani (Modena, 1798-1861)*, in BARBOLINI FERRARI, GARUTI 2005, p. 26.

²³ MARTINELLI BRAGLIA 1984, p. 736.

ritoccato i soffitti dipinti nei due secoli precedenti. Al revival rococò cui Manzini dimostrò di attingere a più riprese per l'elaborazione di ornati, sembrerebbe da ricondursi la bizzarra decorazione della galleria a Settentrione, descritta da Ragghianti come sala con «soffitto a tre vele», avente al centro «un tondo con una Dea con un Amorino» e nelle laterali figurette di nudi a chiaroscuro violaceo e bianco»²⁴ (fig. 66). La quadratura di Bianchi e Monti, i finti lacunari delle sale ritoccate da Consetti e l'ornato di Bosellini affollato da reiterati motivi decorativi, vengono qui sostituiti da conchiglie, spirali d'acanto, mascheroni, ghirlande floreali affastellate secondo una logica neo-pompeiana di cui Manzini doveva aver dato prova nell'appartamento della villa.

Nonostante i lunghi lavori e le estese campagne decorative, le pitture di Boulanger furono quanto più preservate, tutelandone la bellezza tanto agli inizi del Settecento, quando Consetti nel ritocarle cercò gli accordi pittorici migliori, che nell'Ottocento quando Elia Rainusso finanziò la campagna fotografica destinata a lasciarne memoria. Il fascino di queste pitture perdute, uscite pressoché illese dai tanti restauri, doveva ancora essere autentico quando Luigi Manzini entrò nella villa. Lo ricorda una pagina del suo quaderno di appunti, il «Giornale del Prof. Manzini scenografo. Schizzi, abbozzi etc.»²⁵. In questo sconosciuto volumetto di schizzi e bozzetti il professore dimostra di essersi fermato nelle sale affrescate dal francese per riprodurre a matita uno dei quattro fiumi ed il dio Esculapio (fig. 67), scrivendo accanto per due volte il nome del loro autore, «Bulanger».

²⁴ La volta presentava tre *cartouches* polilobati entro cui si distinguono *Marte* con la spada, *Venere* di profilo con Amore ed una divinità femminile seminuda, priva di attributi (una *Diana al bagno?*). Attorno a Venere si aprono ulteriori *cartouches* con personaggi che le fotografie non consentono di identificare.

²⁵ Il volumetto è conservato presso il Museo Civico d'arte di Modena e le pagine misurano 165 x 230 mm. E' menzionato in RIVI 2008, p. 293, nota 19.

LA MORTE EFFIMERA. LITURGIA E MODELLI PER IL CATAFALCO

A PIANTA CENTRALE DI FRANCESCO I D'ESTE

Le esequie di Francesco I non si tennero in Duomo, fino a quel momento sede dei riti ufficiali della corte, ma nella chiesa di Sant'Agostino dove fu eretto un catafalco (fig. 70) che Domenico Gamberti descriveva come

tempio ottangolo, di due ordini, o piani, quasi eguali di mole, come pari nella magnificenza, terminati da una cupola, che con proportionata piegatura inarcandosi, nella sommità veniva a raccogliere la base, in cui ritta spiccava colle sue trombe d'oro la gloria. L'Architettura era di ordine composto Romano, temperando il pomposo lusso del Corientese, colla semplice, e grave disinvoltezza del Ionico²⁶.

Il responsabile del progetto architettonico era il reggiano Gaspare Vigarani (1588-1663), e del suo progetto preme qui illustrare le ragioni liturgiche, finora insondate, ed i modelli sottesi alla sua ideazione²⁷. Il ricorso alla pianta centrale, preferita da Leon Battista Alberti per gli edifici religiosi, aveva infatti trovato scarso seguito in terra modenese²⁸, con la significativa eccezione del Santuario della Vergine del Castello di Fiorano progettato nel 1632 dal romano Bartolomeo Avanzini (1608-1658) su un modulo a croce greca²⁹. Lo stesso può dirsi anche nel campo dell'architettura effimera concepita per i funerali di casa d'Este³⁰. Tra i catafalchi eretti in precedenza, quello per i funerali di Alfonso II nel 1599 era un tempio a pianta quadrata con cupola

²⁶ GAMBERTI 1659², p. 190.

²⁷ C. CONFORTI, *Fasto simbolico e orgoglio dinastico nell'architettura funeraria per Francesco I d'Este (1659)*, in BARICCHI, DE LA GORCE, 2009, pp. 292-297.

²⁸ «Tra le piante poligonali gli antichi ricorrevano a quelle esagone ed ottagone, e anche decagone. Tali piante devono tutte risultare iscrivibili entro cerchi. E del resto esse sono esattamente ricavabili dal cerchio stesso». L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII, 4, traduzione di G. Orlandi, Milano, 1989, pp. 548-550.

²⁹ Per Bartolomeo Avanzini si veda: V. VANDELLI, *Bartolomeo Avanzini «Architetto di sua Altezza Serenissima il Duca di Modena». Le difficoltà di una biografia*, in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, pp. 97-115, con bibliografia precedente. Per il Santuario di Fiorano, invece, si rinvia a: C. CONFORTI, *I templi a pianta centrale e il culto mariano. Il Santuario della Vergine del Castello di Fiorano*, in *Il santuario della Beata Vergine* 1989, pp. 41-55.

³⁰ BENASSATI (1984, pp. 27-35) offre una prima ricognizione sugli apparati funerari estensi.

ottagonale, un «ottofaccio simile alle torre» della Ghirlandina³¹, e lo stesso può dirsi della macchina funeraria costruita per le esequie di Maria Farnese, prima moglie di Francesco I, celebrate nel Duomo di Modena nel 1646. Da un'inedita relazione manoscritta, forse un progetto per un'edizione a stampa, si apprende che il catafalco di Maria fu progettato da Gaspare Vigarani e che era a pianta quadrata:

Nel mezzo della Chiesa v'era una gran Machina funerale, che gl'Ecclesiastici chiamano in latino, Castrum Doloris, tutta d'abete, dipinta in varie sorte di marmi pretiosi, con molte bellissime statue, et altri finimenti proportionati, e con armi a bronzo, et oro sopra le quattro parti, et altre cartelloccie simili, con iscrizioni, e motti in lode della Serenissima, e giungeva la cima di questa fino al tavolato, che copre la Chiesa. Il disegno era di Gasparo Vigarani Degnissimo Architetto di Sua Altezza Serenissima, coll'assistenza del medemo tirata a tal perfezione, che in quanto all'Eccellenza del disegno, et alla diligente esecuzione, a tutti era sommamente ammirabile, e perché se ne può vedere il disegno qui si lascia il descriverla. Solo si dice che in quanto alla ricchezza de gl'arredi, era tutta illuminata con torcie, e candelieri grandi grandi d'argento, che i tutti erano torcie conforme le proportioni. Dentro delle quattro parti v'era l'arca della Serenissima Signora Duchessa coperta tutta fino al suolo di velluto nero³².

Nei funerali di Francesco I si sarebbe mantenuto il sistema delle «cartelloccie», ovvero de cartigli e dei motti in latino con imprese del defunto, ma del tutto nuova era la scelta di un «tempio ottagono» per ospitare il feretro del duca. La novità, lontana dalla locale tradizione architettonica e dalle liturgie funerarie estensi, sembra giungere a Modena con la ventata romana che a partire dagli anni '30 del Seicento soffia sugli edifici della nuova capitale del ducato. Prima dell'arrivo del romano Avanzini, Francesco I aveva fatto ricorso ad un altro architetto proveniente dall'Urbe, ovvero Girolamo Rainaldi (1570-1655). L'architetto era stato richiesto dal duca nel 1631 ad Ottavio Farnese per il cantiere del Palazzo Ducale di Modena, la cui costruzione era stata bruscamente

³¹ C. CONFORTI (*Il «funeral teatro» a Modena nel Seicento*, in FAGIOLO, MADONNA 1985, pp. 219-220).

³² ASMo, *Casa e Stato, Corte, Carteggio dei principi non regnanti*, b. 416.

interrotta dalla peste del 1630³³, oltre che per la progettazione del giardino ducale in collaborazione con Gaspare Vigarani³⁴.

L'ispirazione liturgica per il catafalco del 1659 è da rintracciare proprio nel tempio effimero eretto il 23 marzo del 1589 sul progetto di Rainaldi per i funerali del cardinale Alessandro Farnese, celebrati nella chiesa romana del Gesù³⁵. A trent'anni dalla sua apparizione nelle esequie di Carlo IV, tenutesi a Bruxelles nel 1558, il *castrum doloris* assumeva per la prima volta la configurazione di un tempio a pianta circolare. Rainaldi, consapevole della «novità» del suo «Tempio rotondo»³⁶, in realtà aveva ereditato le tante meditazioni sul tema che all'inizio del secolo avevano condotto al Tempietto bramantesco e ai progetti per la tomba di Giulio II, vera e propria fucina di soluzioni funerarie a pianta centrale³⁷. Al primo mausoleo ideato da Michelangelo, si deve ora aggiungere quello a pianta centrale disegnato da Giuliano da Sangallo in due fogli del *Codice Barberiniano* e recentemente associato da Sabine Frommel all'edificio che avrebbe ospitato il monumento funebre di Papa Della Rovere³⁸. Alla metà del secolo l'opportunità del tempio rotondo per la commemorazione funeraria era stata ulteriormente avvalorata da Francesco Primaticcio, sul cui progetto fu eretta la perduta Rotonda dei Valois, destinata a simboleggiare «l'apogeo e la fine della lunga tradizione dell'inumazione dei re di Francia nella basilica di Saint-Denis»³⁹.

Per il cardinal Farnese, Rainaldi progettò un secondo catafalco, eretto questa volta per la cerimonia promossa dall'Arciconfraternita del Gonfalone nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo il 29 aprile del 1589. Come il primo catafalco, si trattava di un tempietto

³³ A. JARRARD, *La residenza tra castello e palazzo*, in CONFORTI, CURCIO, BULGARELLI 1999 pp. 99-123 e JARRARD 2003, pp. 99-106.

³⁴ Sul tema si veda: V. VANDELLI, *Gaspare Vigarani: la "prospettiva nuova" dei giardini ducali di Modena e la Grande Peschiera della reggia di Sassuolo*, BARICCHI, DE LA GORCE, 2009, pp. 44-61. Per i rapporti tra la corte ducale e Rainaldi si veda anche: S. CAVICCHIOLI, *Considerazioni sugli interessi artistici di Francesco I attraverso la corrispondenza diplomatica con Roma*, in FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012, pp. 239-261.

³⁵ COLA 2012, pp. 259-271.

³⁶ «Il catafalco che in forma di Tempio rotondo sorgeva con giusta misura in mezzo alla croce della Chiesa era sopra ogn'altra cosa per la spesa, novità, et bellezza sua a tutti riguardevole, et stupendo: perciocché era di altezza di palmi 125...». RAINALDI, 1589 (pagine non numerate). Il testo di Rainaldi è incluso, con una sintetica incisione del catafalco, anche in Francesco COATTINI, *Raccolta d'orationi et rime di diversi, co'l Discorso, Descrizione dell'Essequie, et disegno del Catafalco, Nella morte dell'Illustriss. et Reverendiss. Cardinal Farnese*, Roma, Francesco Coattini, 1589.

³⁷ FROMMEL C.L. 2014.

³⁸ FROMMEL 2014, pp. 290-292.

³⁹ Sabine FROMMEL, *La Rotonda dei Valois a Saint-Denis*, in FROMMEL 2005², p. 304.

di due ordini sormontati da una cupola, questa volta però – e significativamente – a pianta ottagonale⁴⁰.

L'affermarsi di questa liturgia funeraria e l'impiego del catafalco nell'architettura funebre per le più alte cariche ecclesiastiche era stata tutt'altro che lineare. Lo si apprende dal *Breve racconto della Trasportazione del corpo di Papa Paolo v* pubblicata a Roma nel 1623. Prima di descrivere gli apparati concepiti per i funerali del pontefice, l'ignoto autore inserisce storicamente «l'uso di questa erettione di Catafalco»⁴¹, ricordano come sia stato

introdotto ad imitatione de gl'antichi gentili, che di salda materia superbamente costrussero vaste moli, et memorie sepulcrali, onde la vecchia fama nell'Asia ricorda, e vanta i Mausolei, nell'Africa le Piramidi, et gl'Obelischi, et in Roma tutte queste cose insieme, di che si vede restar testimonio nel Mausoleo d'Augusto, et l'Adriano, nell'Obelisco di Cesare, et nel Sepolcro Piramidale di Cestio, oltre quello, che poco fa si vedeva di Severo, et al quanto prima delli Scipioni, et si vede anco pur de' i Metelli, et oltre l'altissime cataste, o pire, et roghi funebri, che insieme con gl'istessi Corpi s'abbruciavano solennemente; fu, dico, tal uso da' i nostri maggiori pietosamente usurpato con queste machine, che si chiamano Castelli di dolore, nell'esequie di gran Personaggi, et di Principi.

Agli occhi dei contemporanei il «castello di dolore» si collegava dunque al rito funerario romano, alle pire e ai mausolei della Roma di Augusto e Adriano. Proprio la sua connotazione romana e paganeggiante rappresentò l'ostacolo più significativo al suo impiego per le commemorazioni dei pontefici, almeno fino all'erezione del catafalco di Sisto v, voluto dal cardinal Montalto nel 1591 e realizzato sul progetto dell'architetto Domenico Fontana. Stando alla *Descrizione* di Baldo Catani il tempietto di Fontana fu innalzato all'interno della chiesa di Santa Maria Maggiore come «un grande, et pomposo Catafalco in forma di bellissimo tempio, d'ordine composito, di figura essagona, ovvero di sei parti distinta, d'altezza ch'appena la chiesa lo capiva»⁴² e faceva seguito a quello ideato ancora da Girolamo Rainaldi nel 1590 per la sepoltura temporanea dello stesso Sisto v in San Pietro⁴³.

⁴⁰ BERENDSEN 1961, pp. 104-106.

⁴¹ Questa, come le citazioni che seguono, sono tratte dalla *Trasportazione* 1623, pp. 14-16.

⁴² CATANI 1591, pp. 15-16. Il testo è segnalato da BERENDSEN.

⁴³ BERENDSEN, *The Italian Sixteenth...* cit., pp. 110-111.

L'équipe di artisti che operò alla progettazione della macchina funebre per Sisto v includeva anche il pittore modenese Giovanni Guerra (1544-1618) che giocò un ruolo essenziale nell'importazione dei modelli architettonici romani nella sua città natale⁴⁴. Già Claudia Conforti poteva ritenerlo «uno dei tramiti più efficaci della pendolare trasmissione artistica che si riattiva tra Roma e Modena nel pieno fulgore della Controriforma»⁴⁵, per quanto sia ancora scarsamente documentata la sua attività di architetto. Al di là di una lettera alla Comunità di Sassuolo del 1599 in cui si firma «pittore ed architetto» e della qualifica di «ingegnere» assegnatagli da Giovanni Battista Spaccini in un passo della sua *Cronaca*, è Ludovico Vedriani ad attribuirgli la progettazione di due chiese modenesi, ovvero Santa Maria della Trinità e Santa Maria degli Angeli detta il Paradisino⁴⁶. Ora, contribuisce a restituire la sfaccettatura di questo prolifico disegnatore tardomanierista una lettera del 1604 che, da Roma, indirizzava al già citato Spaccini. Il documento è prezioso poiché attesta il suo coinvolgimento nella fabbrica «del Castello», cioè nell'ammodernamento del Palazzo Ducale di Modena, neocapitale del ducato estense dopo la devoluzione del 1598⁴⁷. Guerra «spinto da le persuasioni di quella nobiltà che forsi amava che del istessa patria fusse eletto huomo all'impresa» aveva fornito un progetto che fu messo in opera prima dell'intervento di un «ferrarese assai laudato», con tutta probabilità Giovanni Battista Aleotti detto l'Argenta, a giudizio di Guerra responsabile dei barbarismi che adulterarono «la fabrica»⁴⁸.

Il talento architettonico di Guerra è significativamente attestato anche da un fantasioso progetto per il catafalco che nel 1601 venne eretto per le esequie di Gian Francesco Aldobrandini. L'originalità del disegno risiede nella pianta triangolare iscritta in una base circolare e nelle soluzioni quali i lati concavi e le colonne tortili binate su basi

⁴⁴ Per Giovanni Guerra si rinvia a PARMA ARMANI 1978; PIERGUIDI 2002, pp. 18-32; M. BEVILACQUA, *Guerra Giovanni*, in *DBI*, vol. LX, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2003, pp. 611-615; PIERGUIDI 2008.

⁴⁵ Claudia CONFORTI, *Da tempio civico a cappella conventuale: Santa Maria degli Angeli, detta il Paradisino, nella dialettica tra centro e periferia nell'età della Controriforma*, in CORRADINI 2006, p. 19.

⁴⁶ Elena PARMA ARMANI, *Regesto*, in CECCHI GATTOLIN, POZZI 1978, p. 54; VEDRIANI 1970, p. 90. Sull'argomento si veda anche P. BEZZI 2006.

⁴⁷ La lettera (conservata in Archivio Storico Comunale di Modena, *Fondo Opere Pie*, reg. 32, (Eredità Spaccini), 22 dicembre 1604.

⁴⁸ Per le trasformazioni che portarono dal vecchio castello al rinnovato Palazzo Ducale si rinvia a H. VAN BERGEIJK, *La prima metà del Seicento: dal castello al palazzo*, in BIONDI 1987, pp. 171-201.

convesse che anticipano l'estro borrominiano e gli indirizzi che l'architettura barocca assumerà solo trent'anni dopo⁴⁹.

Tornando ora alla *descrizione* di Catani, una tavola del suo volumetto (fig. 85) riproduce, oltre all'alzato, anche la pianta del catafalco ed il suo inserimento fu dettato dalla grande attenzione accordata al tema della pianta centrale. Lo rivela un passo fondamentale:

Il cerchio figura perfettissima, si per la sua semplicità, che d'una linea sola in se stessa ritorta è figurato, si per la sua eternità, poiché in esso né principio, né fine si scorge, appresso gli antichi Egittii Dio talhora significava. Quindi è che alcuni dissero, Dio essere un Cerchio, il cui centro è in ogni luogo, ma la circonferenza non ha luogo alcuno, che stringer la possa. La onde se nel cerchio è qualche sembianza di Dio, et l'anima dell'huomo, è fatta a somiglianza di lui, chiaramente ne siegue la figura circolare havere grandissima somiglianza con l'anima nostra, non solo perché in questa si scorge semplicità grande, come quella che lungi dalla materia, è stata fatta puro spirito dal facitor di lei; ma anchora perché intendendo se stessa, quasi cerchio in se medesima si ritorce.

E ancora:

Oltre di questo è immortale l'anima nostra, né mai deve havere altro fine, ch'el suo proprio principio, et in questo anchora è molto simile al cerchio. Perché si come il cerchio non ha altro principio che'l centro (che così lo disse una volta il gran Basilio) né meno gli si può dare altro fine, che questo: così il principio, et il fine dell'immortale anima nostra, non è altro, che solo Iddio. Indi è che nel mistico edificio di questa pompa funebre, per la parte di sopra di figura circolare si è intesa l'anima del gran Sisto⁵⁰.

La scelta dell'esagono è motivata da Catani con riferimento alle sei parti del corpo, «non tanto per significare una mistica figura del corpo humano, quanto per significarci la perfettione del corpo nobile», «et farci conoscere, che d'anima così eccellente fu ubidiente soggetto, et nobile instrumento un corpo in tutte le sue parti perfetto»⁵¹. In

⁴⁹ S. PIERGUIDI, *Verso il Barocco: un catafalco di Giovanni Guerra*, in FAGIOLO 1997, pp. 39-41.

⁵⁰ CATANI 1591, pp. 26-27.

⁵¹ *Ibidem*, p. 30 e 28.

quest'ottica il cerchio, da sempre connesso all'idea pagana di immortalità, viene ad essere assorbito dall'ortodossia cattolica come simbolo dell'eternità dell'anima cristiana, parallelamente al programma umanistico che, nella ripresa rinascimentale dell'interpretazione platonica dell'universo come matematico e matematicamente misurabile, assegnava all'architettura il compito di ricreare quell'armonia universale rivelata dalla corrispondenza tra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo di Dio⁵². In quest'ottica anche il tempio ottagonale di Francesco I d'Este è da considerare frutto maturo del cinquecentesco revival neoplatonico, un revival che informa l'architettura stessa dell'opera gamberitana, che fin dal titolo esplicita come l'*exemplum virtutis* del principe cristiano discenda da Platone, «maestro e inventore» dell'«Idea»⁵³.

A liberare l'anima cristiana dalle sue spoglie mortali era l'azione della morte, non sempre vista in termini benefici poiché il corpo, a partire dal XIV secolo, ambiva alla stessa sopravvivenza dell'anima⁵⁴. Dal Trecento, com'è noto, la morte aveva acquisito un potere indipendente, non subordinato a quello divino, facendo la sua irruzione nell'iconografia controriformistica europea con gli *Esercizi spirituali* (1548) di Sant'Ignazio di Loyola come deterrente contro le passioni. La stagione posttridentina aveva così ribaltato la serenità pagana di matrice greca con cui la morte era stata sia teoricamente che artisticamente intesa dal Rinascimento italiano. Facendo leva sulla sensibilità individuale e rispolverando quelle pulsioni che avevano originato le *Danze macabre* del XV secolo, questa nuova visione della morte aveva intaccato ogni forma di meditazione⁵⁵. Fu così che il teschio invase l'arte cristiana come nuovo accessorio di religiosità e lo scheletro confluì nell'alveo sincretistico della retorica barocca⁵⁶, per diventare, sul finire del Cinquecento, il normale ornamento delle cerimonie funebri.

Nel campo della scultura funeraria fu Gian Lorenzo Bernini ad esplorare l'efficacia iconografica della morte realizzando, nella chiesa di San Lorenzo in Damaso, il monumento funebre di Alessandro Valtrini, prelado della casa di Urbano VIII. Fu però in occasione del celebre monumento funerario dedicato a Maffeo Barberini, terminato nel 1647, che Bernini diede sfogo alla sua genialità tenebrosa ideando lo scheletro-

⁵² WITTKOWER 1964, pp. 18-20.

⁵³ GAMBERTI 1659², pp. 66-70.

⁵⁴ TENENTI 1957, pp. 420-422.

⁵⁵ MÂLE 1984, pp. 184-196.

⁵⁶ CHASTEL 1955, pp. 33-46.

scriba che alato risorge da un sarcofago per scrivere su un libro di bronzo il nome del defunto pontefice. La morte che già in San Lorenzo «conferisce l'immortalità, non solo in senso spirituale ma anche temporale», diviene in San Pietro «garante dell'immortalità»⁵⁷.

Lo stesso ruolo di «garante» viene a svolgere lo scheletro-lapicida inginocchiato nel frontespizio de *L'Idea* (fig. 74), impegnato a incidere la data e il luogo in cui Francesco I trovò la morte⁵⁸. La citazione berniniana è duplice poiché compare anche il celebre busto ritratto eseguito dallo scultore nel 1651. L'incisione glorificava in eterno l'apoteosi del principe, mentre la figura della Storia (o della Fama), seduta di schiena, è impegnata a incidere entro un cartiglio il titolo dell'opera del padre gesuita⁵⁹. Lo scheletro ricorre a più riprese anche nelle tavole che riproducono la decorazione effimera allestita per la pompa funebre, malgrado lo stesso Gamberti avesse messo in guardia lo spettatore che non si era deciso di decorare la macchina funeraria riempiendola

con maschere di morti, e d'ossa incrocicchiate, imprese, veramente con grand'ingegno usate, in ogni dozinale apparato. [...] Quegli, a cui sembra, o troppa ricchezza di adornamenti, o troppo povera di scheletri, ed ossa di morti; scorrano le pompe funerali, solennizzate o dagli antichi nelle esequie de' Cesari, o ne' tempi più moderni da gran Prencipi della Europa, ed havranno del pari occasione, e di ammirare la reale magnificenza del Sig. Duca, che il tutto ha ordinato, e di concorrere ne' disegni degli Inventori, che l'hanno tessuto⁶⁰.

Eppure la raffigurazione scheletrica della morte domina la scena posta al centro della facciata (fig. 71), legata con una lunga catena tenuta da un'aquila che tiene nel becco una corona di ulivo e in un artiglio un ramo di palma⁶¹. L'aquila, emblema della

⁵⁷ PANOFKY 2011, p. 157.

⁵⁸ «Alli XIV/ Di/ Ottobre/ Dell'Anno/ MDCLVIII/ In/ SANTIA'/ Defunto».

⁵⁹ L'iscrizione recita: «L'IDEA/Di un Prencipe et/ Eroe Christiano/ IN FRANCESCO I D'ESTE/ DUCA DI MOD. E REG. VIII/ Effigiata/ co' profili delle Virtù/ DA PRENCIPI SUOI/ MAGGIORI ERE/ DITATE».

⁶⁰ GAMBERTI 1659¹, p. 24.

⁶¹ «Stava con apparenza sparuta, in atto dispettoso, e con avvelenata, e tirannasca guardatura, benché cieca, la morte, allontanata per forza dalla rapina di così illustri fronde, ed avvinta con una lunga catena, cui tenea sospesa in alto, nel destro suo artiglio, un'Aquila volante, con lo sguardo rivolto verso il cielo. Nel suo rostro stringea una corona di ulivo, e nel sinistro artiglio un ramo di Palma. Questo reale Augello erasi scelto per figura del Duca Francesco; il quale come sperta intelligenza, regolatrice non meno del

famiglia estense, porta l'eco della *consecratio* romana e rinvia alle esequie del primo imperatore Augusto, quando un'aquila si alzò in volo dalla pira portando in cielo l'anima del defunto⁶². La Morte ritorna poi nel coronamento, accanto alla raffigurazione della Virtù, che le ha sottratto lo stendardo con l'arma della casa d'Este⁶³.

Ma è sul catafalco che conviene soffermarsi, dove la Morte sovrasta la cupola (fig. 70). Il fatto non è nuovo: già Bernini – per citare l'esempio più significativo in quest'apertura estense alla liturgia funeraria romana – aveva adottato un simile schema nello studio per il catafalco di Carlo Barberini (1630, fig. 86), alla cui sommità trionfa lo scheletro che riprende quelli posti a sostegno del feretro. La morte però in Sant'Agostino non è più trionfante, ma schiacciata dall'allegoria della Gloria:

[...] sopra di un ottangolo piedistallo, posava la Gloria. Confinava questa, colla sua fiorita corona, in una meza sfera di un cielo incavato, seminato di stelle d'oro. tenea sollevata in alto colla destra una tromba, da cui usciva con ondeggiante caduta un drappo, notato in ambe le parti di due motti allisivi. Colla sinistra alzava un medaglione, legato con catena d'oro, col conio, e ritratto del Duca Francesco da una parte, e con un breve motto dall'altra. Questi veniva sterpato dalle mani della morte, che giacendo sotto ai piè della gloria, pur tentava di rihaverlo. Non ispiego la sua significazione, perché mi sembra chiarissima⁶⁴.

Nella pompa funeraria di Francesco I, dunque, la Morte libera l'anima trionfando sul corpo, ma è a sua volta sconfitta dalla Gloria dell'eroe cristiano, che giunge all'immortalità grazie alla Virtù. Questa nuova connotazione della Morte è ribadita in una vera e propria appendice all'*Idea*, in cui è protagonista di venti illustrazioni a

cielo di Marte, che della sfera di Giove, meritava l'immortalità, che se gli promettea con una breve iscrizione, espressa in una svolazzante cartella». Da GAMBERTI 1659¹, p. 13.

⁶² Si veda M. FAGIOLO, *Il trionfo sulla morte*, in FAGIOLO DALL'ARCO, CARANDINI 1977, p. 26.

⁶³ «Sopra questi, ritta in piè, stava con sembiante maestoso la Virtù, alta sei braccia, ammantata d'una veste raccamata di stelle, e con una ghirlanda d'alloro nella sinistra. Colla destra maneggiava uno stendardo, in cui scorgeasi l'Arma Serenissima Estense, con isforzo vittorioso, tolto di mano alla morte, la quale colla pezzata sua falce, dietro ad essa compariva abbattuta, ed in atto di supplichevole. E con questo si pretendea di dimostrare, che tutti qu' Prenicipi, a quali si era comune quella Insegna, ammessi, per le loro eroiche operationi, in questo funerale teatro, colla scorta della Virtù eransi avanzati, dopo di avere superata la morte, nel coro degli Immortali». Da GAMBERTI 1659¹, p. 14.

⁶⁴ GAMBERTI 1659¹, p. 24.

documentare alcuni degli emblemi che erano sparsi nell'apparato effimero⁶⁵. La sua martellante invincibilità – un eloquente invito a riflettere sulla caducità della vita – viene accantonata a partire dall'emblema diciassettesimo (fig. 87), accompagnato dalla didascalia: «Il valore, el nome degli Eroi non è soggetto agli strali della Morte». Il medesimo concetto è ribadito dall'emblema successivo, dove si proclama che «Resta impressa nella mente dei Posterì la Memoria de' Virtuosi dopo la morte», come nell'ultimo («Il Cielo s'incorona la virtuosa fortezza degli Eroi, in terra estinti», figg. 88, 89)⁶⁶. In quest'ultima scena si riconosce Ercole tra le fiamme della pira prima dell'assunzione all'Olimpo e a lui, Alcide, si inginocchia la Morte che lo ha liberato dalle membra mortali⁶⁷. E' proprio il rogo sulla pira a riallacciare il catafalco di Francesco I all'eroismo di Ercole e al rito funebre della Roma augustea poiché Gamberti, deliberatamente, collega le esequie ducali alle celebrazioni volute dai figli dell'imperatore Severo, raccomandando dunque «feste, ed allegrezze per solennizzare la gloria de' Grandi, i quali carichi di corone, giungono alla meta del lor vivere, per incominciare il corso d'una vita più durevole, intimando, a chi si prepara colle nuvole in su la fronte, per disciogliere il tenero pianto, ciò, che venne intimato nella morte di Alcide»⁶⁸. E ancora, come per l'imperatore Severo, «La Serenissima Altezza del Duca Alfonso, ben consapevole de' pregiati meriti del Serenissimo suo Padre, [...] non gli ha fatto ordinare esequie come a defunto, ma gli ha rizzato una Reggia d'oro, ed un tempio Capitolino, come trionfante»⁶⁹.

In conclusione, l'exkursus tracciato porta ad associare la pianta centrale del catafalco di Francesco I alle novità liturgiche funerarie che Girolamo Rainaldi architettò nell'Urbe e, insieme a Giovanni Guerra, furono importate nel ducato estense. Il cerchio, secondo le descrizioni coeve, rinvia all'eternità dell'anima liberata dalla prigionia del corpo, a sua volta vinto da una Morte cristianamente trionfante. Con il

⁶⁵ «In diversi riquadramenti, e vuoti spatii, che mi riuscivano liberi sotto il Porticale, e per d'intorno alla Chiesa, fei dipignere alcuni corpi Ideali, e capricciosi di Emblemi, in cui entravano con differenti, e misteriosi atteggiamenti molte fantastiche figure, massime di Morti: e per non tralasciar di riferire anche questo accidentale abbellimento del descritto Teatro funerale, ne ho fatto la scelta di venti, in disegno rappresentati, per aggiungere qualche diletto a' curiosi escludendone per ora molti altri, alcuni de' quali poscia in fine, se il luogo mel permetterà, raggrupperò in un sol fascio». Da GAMBERTI 1659², p. 544.

⁶⁶ Tutte le citazioni sono tratte da GAMBERTI 1659², pp. 561, 562 e 564.

⁶⁷ OVIDIO, *Metamorfosi*, IX, 245-272.

⁶⁸ GAMBERTI 1659¹, p. 14.

⁶⁹ GAMBERTI 1659¹, p. 15.

suntuoso catafalco di Francesco I si apre però un nuovo tempo per l'anima cristiana e un nuovo ruolo per la Morte, che sconfitta dalla virtù eroica del principe, spalanca le porte a una gloria tutta pagana.

DOCUMENTI

1646, 29 ottobre, Modena

Relazione delle esequie di Maria Farnese.

«Relazione del Funerale Della Serenissima Signora Duchessa Maria di Gloriosa Memoria.

Dal Serenissimo Signor Duca Francesco nostro Signore si fecero in San Domenico le solenni esequie alla Serenissima Signora Duchessa Nostra Maria Farnese Estense di Gloriosa memoria a 29 ottobre 1646.

La sera innanzi dopo l'Ave Maria suonarono tutte le campane delle Chiese della Città di Modena, e così la mattina dopo l'Ave Maria del giorno, et al sanctus della messa cantata, et all'assolutione nell'ultimo. La Chiesa era tutta d'intorno dalla cima fino al suo ammantata di finissima bruna.

Lungo le pareti erano disposti gli Altari fatti di nuovo con architettura di colonnati d'abete coperti, isolati, dipinti a marmo tutti compagni, che sopra d'essi, mediante i loro archi, sostenevano un corridore, che co' suoi cornicioni di sopra, e di sotto similmente dipinti circondava per tutto, eccetto che la facciata, ov'era l'Altare Maggiore.

Dalla parte sopra il Corridore stavano attaccate alla parete Armi grandi, mezze di Sua Altezza e mezze della Serenissima Signora Duchessa con fiocchi neri pendenti da quelle et al cornicione superiore d'ogni incorno erano poste torcie accese, che se bene erano foltissime non si confondevano i lumi, e ciascheduna di loro aveva nel piede un scudo a bronzo con dentro alternatamente l'Aquila bianca Estense, o l'Aquila nera Imperiale, o l'Gilio azzuro farnese.

Sotto 'l corridore fra gl'Altari alternatamente vi erano vacui pur tutti coperti di bruna, in mezzo a quali da ingegnose cartelloccie bianche di basso rilievo pendevano scudi grandi, che avevano in se scritti elogi, et encomi, et altre molto erudite, e dotte compositioni, in lode della Serenissima e da lati a detti scudi v'erano altri più piccoli con motti dependenti dall'imprese, che si vedevano nella cartelloccia che lor sosteneva.

Sotto lo scudo grande stava posta nel piano una tavola coperta di bruna fino in terra parata di bei panni lini, di paramenti, e bacini, e brocche, e coppe d'argento, e d'altre cose spettanti al servitio della Messa. Gli Altari erano forniti di ricchi addobbi da Chiesa tutti di seta neri, e guarniti d'oro con calici, e croci, e candelieri d'argento, e con l'assistenza di due sacerdoti per ciascheduno, fra i quali v'erano anco i Cappellani di Sua Altezza Serenissima, e ciascun Altare aveva due Chierici, che servivano a Celebranti, e per ciascun Altare, oltre i candelotti soliti, ardevano sempre due torcie in torchiere d'argento.

Vi furono celebrate messe in grandissima quantità, e d'elemosina si diede due lire per Messa, e Don Andrea Stefanini Bancalista del Duomo aveva la cura di distribuire le lemosine suddette.

Vennero a celebrarvi i Preti secolari della Città, e molti forastieri, e di quelli de luoghi corconvicini, et ancora tutt'i Regolari di tutte le Religioni, ed il tutto segui con gran sodisfattione di tutti, e con ottimo ordine, essendo alle porte della Chiesa Deputati alcuni sacerdoti, che discretamente introducevano i Religiosi, e conducevano loro a gli Altari destinati. Li Canonici però celebrarono tutti in Duomo gratis. L'Altare Maggiore era parato d'un palio di velluto nero tutto d'intorno ornati di fregi straforati di lamina d'argento che vagamente cavavano il nero. Nel mezzo di esso v'era l'Imagine della Beata Vergine del Rosario Avvocata della già Serenissima Signora Duchessa. Da un lato San Giovanni Evangelista Avvocato del Serenissimo Signor Duca, e dall'altro San Geminiano protettore della Città; tutte quell'Imagini erano d'argento. Su l'Altare v'era una croce in mezzo a sei candelieri grandi d'argento, e la banchetta d'essi era coperta di velluto nero, e sopra l'Altare in alto era amplissimo baldacchino di velluto nero con cascate doppie, e franze di seta.

Al Presbiterio, o Cappella Maggiore, dinanzi all'Altare Maggiore era grande, e maestosa dal piano della Chiesa alta tre gradi, col pavimento tutto strato di bruna, e similmente i gradi.

In Cappella, dal lato del Vangelo dinanzi alla porta, che va in sacrestia era il Trono Ducale posto sopra tre gradi coperti di bruna, con la sedia nera bardata, e similmente lo stallo dinanzi con coscini, e sopra il Trono un gran baldachino di bruna più nobile, con spalliera, e cascate doppie.

A man destra del Ducal Trono fuori dal Baldachino, et alquanto discoste da quello, erano le sedie nere bardate de Serenissimi Principi sopra un grado coperto di nero, con coscini dinanzi per inginocchiarsi. Dal lato dell'Epistola, appoggiata al pilastro, che divide l'Altare del Crocifisso dall'Altare Maggiore, era posta la Credenza tutta brunata fornita dell'argenterie e paramenti, che occorrono ad una messa solenne cantata in tal'occasione da qualsivoglia gran Prelato.

Dirimpetto al Ducal Trono stava sopra un gradino nero più basso di quello de' Signori Principi il Faldistorio coperto tutto di nero per lo Prelato Celebrante. A man sinistra del Faldistorio erano per i

duoi Vescovi da nominarsi a suo luogo, nel piano della Cappella, due sedie nere bardate con dinanzi coscini simili, per inginocchiarsi alquanto più piccoli di quelli de Signori Principi.

Dietro la fila delle suddette due sedie, alquanto discosti seguivano scrannelli neri, senza appoggio, senza barda, e senza coscini per li Canonici. Dal lato poi del Vangelo pure in Cappella vi erano ancora due scrannelli neri d'appoggio con coscini neri più piccoli di tutti gli altri, per inginocchiarsi e detti scrannelli erano fuori delle fila de Serenissimi Padroni, e molto lontani da quella, in riva della Cappella, voltati con le fucce all'Altare Maggiore e con le spalle alla Machina Funerale ivi posti per li duoi Abbati da nominarsi, fatti venire in difetto di due Vescovi, per star presenti alla Messa, e per l'Assoluzione da farsi nell'ultimo.

In Cappella etiandio dal lato dell'Epistola, di dietro alla fila de Canonici quasi di rimpetto al Ducal Trono, era la Cattedra tutta coperta di bruna, per farci sopra l'oratione funerale in lode della Serenissima Signora Duchessa. Sotto immediatamente al Corridore, che circondava la Chiesa, d'ambi duoi i lati della Cappella, v'era tutto brunato un ordine di palchi, per li musici fatto in modo, che più tosto accresceva consenso all'architettura, che sminuirlo. Nel mezzo della Chiesa v'era una gran Machina funerale, che gl'Ecclesiastici chiamano in latino, *Castrum Doloris*, tutta d'abete, dipinta in varie sorte di marmi pretiosi, con molte bellissime statuet, et altri finimenti proportionati, e con armi a bronzo, et oro sopra le quattro parti, et altre cartelloccie simili, con iscrizioni, e motti in lode della Serenissima, e giungeva la cima di questa fino al tavolato, che copre la Chiesa. Il disegno era di Gasparo Vigarani Degnissimo Architetto di Sua Altezza Serenissima, coll'assistenza del medemo tirata a tal perfezione, che in quanto all'Eccellenza del disegno, et alla diligente esecuzione, a tutti era sommamente ammirabile, e perché se ne può vedere il disegno qui si lascia il descriverla. Solo si dice che in quanto alla ricchezza de gl'arredi, era tutta illuminata con torcie, e candelieri grandi grandi d'argento, che i tutti erano torcie conforme le proportioni. Dentro delle quattro parti v'era l'arca della Serenissima Signora Duchessa coperta tutta fino al suolo di velluto nero, con franze d'oro attorno, sopra cui erano duoi coscini grandi simili, ornati di liste, e fiocchi d'oro, e sopra questi era la corona d'oro della Serenissima Signora Duchessa. Tutto il luogo della machina, ove stava l'Arca, era d'intorno parato di velluto nero riccamente guarnito d'oro, e tale ancora era il baldacchino, che sopra l'Arca teneva tutto il luogo. Le lampade ardevano appese sopra le quattro statue de Duche antenati del Serenissimo Padrone, cinque per ciascuna statua, ed erano tutte d'argento. La Porta Maggiore della Chiesa era per di fuori ornata d'un'altra porta molto più grande, intorno portava dipinta di prospettva con figure del naturale dipinte da i lati con colonnati, dopo ne piedistalli e ne capitelli nelli architravi havevano iscrizioni, et elogi, et altri motti in lode della Serenissima, et alla suddetta porta, come alche all'altre stettero sempre per guardia quattro svizzeri, et altrettanti Carabini. Le finestre della Chiesa erano appannate di bruna, acciò che il lume naturale non occupasse quello delle torcie, ma erano aggiustate in modo, che l'aria entrava, et usciva, per lo respiro delle genti, et in oltre nel tetto della Chiesa erano fatti altri spiragli, ma non erano veduti da nessuno [...].».

ASMo, *Casa e Stato, Corte, Carteggio dei principi non regnanti*, b. 416.
Inedito

CONCLUSIONI

La tesi affronta l'attività degli artisti francesi alla corte estense durante il governo di Francesco I (1629-1658) e Alfonso IV (1658-1662) e la iscrive nel più ampio quadro dei legami culturali tra Parigi e Modena. È stato dimostrato che la macchina propagandistica dell'assolutismo francese poté ispirarsi ad alcuni modelli italiani, tra cui anche quello messo a punto a Modena da Francesco I d'Este. La tesi si muove in direzione opposta e illustra il contributo francese alla definizione dell'immagine del potere ducale. Lo studio dei rapporti diplomatici e quello sull'operato degli artisti francesi al servizio degli Este ha evidenziato che non si trattò di un debito unilaterale contratto dal Re Sole, ma che, già prima, il ducato si era rivolto alla Francia, alla ricerca di soluzioni di promozione e legittimazione del potere attraverso le arti.

Il primo capitolo è dedicato all'azione diplomatica dell'abate Ercole Manzieri, ambasciatore di Francesco I d'Este a Parigi. L'abate mantenne l'incarico per oltre quindici anni, dal 1650 al 1662, per poi riassumerlo, dopo una breve interruzione, dal 1665 al 1668 e, per la terza volta, tra il 1675 e il 1678. Il suo carteggio ha offerto materiale documentario di interesse primario, poiché fu il primo ed unico ambasciatore estense a risiedere a Parigi dal 1603, in ragione dell'alleanza con la Spagna. Ricostruito il suo percorso biografico e le ambascerie precedenti a quella parigina, la tesi approfondisce la sua educazione all'arte del negozio nella corte romana del cardinal Rinaldo d'Este, fratello di Francesco I. A Roma nel 1649, Manzieri si prodigò per trasformare palazzo Orsini a Campo dei Fiori in residenza cardinalizia. Le modifiche da lui promosse, oggetto di una specifica appendice, hanno trovato giustificazione nella trattatistica coeva che, per precise esigenze di rappresentanza e di «honorevolezza», era giunta a codificare il cerimoniale di accoglienza dell'ospite con conseguenti ripercussioni sulla distribuzione degli interni.

I dispacci della sua missione parigina hanno confermato una cospicua influenza francese sul gusto e il costume estense. L'abate, oltre a recuperare i crediti di guerra e a riscuotere le rendite delle abbazie francesi del cardinal Rinaldo, si occupò di politica matrimoniale, gestendo l'ambizioso progetto estense di unirsi alla Corona. Sfumato l'accasamento del giovane Luigi XIV con una principessa estense, Manzieri fu l'artefice delle nozze di

Alfonso IV con Laura Martinuzzi, nipote di Mazzarino. L'ambita unione con la Corona di Francia fu comunque all'origine di un intenso scambio di ritratti tra le due corti. Tra il 1650 e il 1654 diversi ritratti della famiglia ducale presero la via di Parigi e per la loro esecuzione il duca si affidò costantemente al fiammingo Giusto Suttermans, celebre ritrattista al servizio dei Medici e ciclicamente convocato dagli Este. Un'attenta lettura delle carte ha permesso non soltanto di ripercorrere la sua produzione estense, ma soprattutto di evidenziare l'apporto francese all'immagine ducale, poiché i ritratti, una volta giunti in Francia, furono costantemente sottoposti al giudizio e al ritocco dei pittori ufficiali della regina madre Anna d'Austria. Per le modifiche, Manzieri si affidò ai cugini Charles e Henri Beaubrun e al ritrattista Jean Nocret, di cui la tesi ricostruisce i legami con la corte ducale. In alcuni casi i ritocchi furono particolarmente estesi: alcune tele di Giusto giunsero addirittura a Parigi 'svestite', affinché i tessuti fossero dipinti secondo le più aggiornate mode francesi. Al contempo, su richiesta di Francesco I e Alfonso IV, partirono da Parigi ritratti della famiglia reale, di cui uno, uscito dall'atelier di Pierre Mignard, protagonista di un'altra sezione della ricerca, è stato ora rintracciato nelle raccolte della Galleria Estense.

Le carte dell'abate hanno certificato che Modena guardò alla Francia anche per i gioielli. Dai dispacci è emerso che corrieri fidati consegnarono a Manzieri vecchi gioielli e pietre preziose che sarebbero poi state montate dagli orefici locali secondo la moda parigina. Sulle stesse rotte dei ritratti circolavano dunque anche progetti per nuove gioie, progetti di altissima qualità che sono stati rintracciati per la prima volta e che attestano il considerevole valore delle pietre ducali.

Manzieri si occupò anche di acquistare vesti e abiti sul mercato locale per i membri della corte ducale. La costanza delle richieste e le enormi spese hanno certificato uno scrupolo quasi maniacale per adeguarsi a quella moda, rivelando come Modena sia stata tra le prime corti dell'Italia Settentrionale a conformarsi a quel gusto. La sezione si conclude con la visita ufficiale che il duca programmò a Parigi nel 1655. Questo soggiorno, trascurato al punto che ne sono stati ignorati addirittura i termini cronologici, si mostrò opportuno per rinvigorire l'alleanza ducale con la monarchia ed è risultato ben documentato nelle pagine della *Gazette*, che non mancò di darle risonanza. Quasi un 'journal du voyage' di Francesco I a Parigi, la *Gazette* riporta giorno per giorno le

cerimonie, gli spettacoli e tutta la pompa dispiegata per intrattenerlo e ricordava due «tantures de tapisseries» con cui il duca fu omaggiato al suo rientro a Modena, una rappresentante la *Conversione di San Paolo*, l'altra i *Cinque sensi della Natura*. Seguendo il loro percorso nelle collezioni estensi, è stato possibile ipotizzare che la prima, composta di otto pezzi, coincidesse con uno dei cicli della *Vita di San Paolo* posseduti dal cardinal Mazzarino, uno realizzato sui cartoni cinquecenteschi di Pieter Coecke van Aelst e l'altro ideato da Jean Lefèvre. Anche della seconda serie, quella sui *Cinque sensi*, Mazzarino ne possedeva due esemplari: uno composto di cinque arazzi dal fondo blu, prodotto dalla manifattura di Mortlake su cartoni di Francis Cleyn, e un secondo di quattro pezzi dal fondo bianco di cui sopravvive *L'Odorato* al Musée Labenche di Brive.

Nel definire i legami tra le due corti, la tesi analizza la figura del conte Girolamo Graziani, centrale non solo in campo diplomatico, ma anche in campo letterario. Segretario di stato, poeta e ambasciatore, Graziani fu al servizio degli Este e, al contempo, stipendiato di Luigi XIV. La ricerca analizza i trascurati panegirici da lui composti in onore di Mazzarino e del Re Sole alla luce del suo rapporto *de plume* con l'accademico Jean Chapelain e ne coglie i costanti riferimenti alla scultura berniniana e alla sottesa teoria del principe cristiano, secondo ideali che avevano già trovato definizione nell'*Idea di un principe*, opera monumentale data alle stampe nel 1659 per commemorare il defunto Francesco I. La tragedia del *Cromuele*, ultima opera di Graziani con dedica a Luigi XIV, conferma il suo talento drammaturgico, ampiamente dimostrato a Modena nella ideazione dei tornei di casa d'Este. L'analisi si è dunque spostata sugli spettacoli cavallereschi da lui sceneggiati a corte per evidenziarne il contenuto encomiastico, specie nel torneo del 1634 voluto per la nascita del principe Alfonso e di cui la ricerca recupera l'inedita descrizione. Nei versi composti da Graziani, la glorificazione e la legittimazione del potere passano attraverso la celebrazione dinastica con costanti richiami al passato ferrarese. Nell'ideazione degli spettacoli modenesi Graziani è a stretto contatto con il reggiano Gaspare Vigarani, responsabile delle macchine sceniche, e con altri artisti al servizio degli Este. Della sua vicinanza ai pittori di corte restano tracce nella committenza di un suo ritratto, ricondotto a Giusto Sustermans, e nella nota pala di Jean Boulanger per la cappella di famiglia nella cattedrale di Pergola, città natale del segretario ducale.

Ricostruito il tessuto culturale, la riflessione si sposta sulla situazione artistica estense di quegli anni, focalizzandosi sul percorso di Jean Boulanger, primo pittore di corte di Francesco I d'Este. La confusione dell'artista con un omonimo incisore e la mancanza di certezze documentarie avevano legittimato ipotesi difficilmente praticabili. Ora, la ricerca chiarisce definitivamente la sua biografia e la sua formazione iniziale, grazie al ritrovamento del suo certificato di battesimo negli archivi di Troyes, sua città d'origine. Il documento sposta la sua data di nascita dal 1606 al 24 gennaio 1608 e un inedito atto notarile rogato a Sassuolo nel 1646 certifica il suo grado di parentela con il nipote Olivier Dauphin, vincolo finora non suffragato dalle fonti. Infine i testamenti inediti del padre di Jean, il pittore Olivier Boulanger, hanno autorizzato l'ipotesi sulla sua primissima formazione nell'*atelier* paterno.

Appena ventenne Boulanger partì alla volta dell'Italia e come lui anche Pierre Mignard, suo concittadino e suo coetaneo. Prima di rientrare in Francia, dove avrebbe assunto la carica di «premier peintre du roi» a conclusione del suo ventennale soggiorno romano, Mignard fu a Modena nel 1654. In questa tappa modenese l'Abbé de Monville, autore della prima biografia sull'artista, ricordava che Mignard, oltre ai ritratti delle principesse estensi, aveva eseguito anche quello di Boulanger, di cui si ipotizza l'identificazione con il *Portrait d'un peintre* conservato al Musée des Beaux-Arts di Dijon. La proposta è avanzata sulla base dell'esclusione fisiognomica degli altri due pittori che le fonti vogliono ritratti da Mignard: il fratello Nicolas e il pittore e amico Charles-Alphonse Dufresnoy. Una ricognizione dei suoi ritratti di pittori ha permesso di riconoscere nel *Portrait de gentilhomme* di Praga i tratti di Dufresnoy, anche sulla base di un disegno preparatorio conservato al Louvre, ora correttamente riletto.

La latitanza di documenti relativi all'apprendistato di Boulanger nell'atelier di Guido Reni, che Carlo Cesare Malvasia vuole decennale, ha spinto a esaminare i legami tra la corte ducale e la bottega di Reni. Si sono così definite le personalità che operavano sul mercato artistico bolognese per conto degli Este, ovvero Cornelio Malvasia, cugino di Carlo Cesare, e Rinaldo Ariosti. La trascrizione della corrispondenza tra i due agenti e la corte estense – in parte inedita – ha permesso di ipotizzare che Jean Boulanger sia giunto a Modena per il tramite di Cornelio Malvasia, in virtù della sua implicazione nelle vicende

artistiche bolognesi, della sua costante vicinanza alle ‘stanze’ reniane e del suo ruolo di agente sul mercato per conto degli Este.

La tesi confuta il tradizionale ingaggio di Boulanger per la copia del *Riposo nella fuga in Egitto* di Correggio – preferendogli, semmai, Nicolas Regnier, abile falsario documentato nel ducato – e dedica necessariamente ampio spazio alle sue pitture nel Palazzo Ducale di Sassuolo. Tra i vari ambienti dipinti nella delizia, la ricerca privilegia l’ultimo in ordine cronologico, ovvero la Galleria di Bacco, decorata tra il 1650 e il 1652 con la collaborazione dei quadraturisti Baldassarre Bianchi e Gian Giacomo Monti, responsabili delle quinte architettoniche, e dei fratelli Cittadini, autori degli inserti vegetali e faunistici. L’indagine sulle pitture è preceduta da un’attenta riflessione sull’architettura, l’allestimento e la funzione della galleria, che, come è noto, vide la sua origine proprio in Francia. Quella di Bacco, piuttosto che un nostalgico richiamo alla galleria ferrarese della Via Coperta e ai camerini di Alfonso, sembra rifarsi direttamente ai precedenti francesi. La simmetria ricercata da Avanzini nella trasformazione della vecchia rocca in delizia, la collocazione della galleria in facciata e la sua adozione come perno distributivo del nuovo palazzo sono soluzioni originali e archetipo di nuove formule di rappresentanza che troveranno a Versailles la loro massima definizione. L’iconografia stessa delle *Storie di Bacco*, di cui si ipotizza la derivazione dal volgarizzamento francese delle *Mythologiae* di Natale Conti, sembra discendere dalla funzione che la galleria è chiamata a svolgere nel nuovo impianto, ovvero quella di unire (non solo simbolicamente) gli appartamenti del duca e della duchessa. Se è indubbio che le pitture rappresentino un ritratto allegorico del duca, celebrato nelle vesti di dio civilizzatore e trionfatore, le scene celesti di Bacco e Arianna con cui il racconto dionisiaco si chiude sulla volta sembrano rinviare alla felice unione di Francesco I e della sposa, assumendo così il carattere di un epitalamio, come già era accaduto nella Galleria Farnese per le nozze di Ranuccio e Margherita Aldobrandini. L’omaggio sembrerebbe rivolto alla prima delle tre mogli di Francesco, Maria Farnese, figlia di Ranuccio, poiché il Palazzo Ducale di Sassuolo era stato assunto a palcoscenico della loro unione fin dal 1638. A quell’anno risaliva la tela di Nicolas Régnier con i ritratti della famiglia di Francesco I, alle cui spalle si è scorto il giardino della delizia estense. Questa lettura nuziale della galleria sembrerebbe confermata da uno spettacolo messo in scena nel 1637 in occasione delle

nozze del marchese Giacomo Boschetti e Beatrice Bentivoglio e del compleanno di Maria Farnese. Nel libretto teatrale, la duchessa viene omaggiata da Amore e da Bacco, che si dichiara dio tutelare della rocca sassolese.

L'indagine iconografica è stata estesa alle camere dell'appartamento della duchessa, riscontrando la persistenza di temi ariosteschi, e alla Camera della Fortuna, di cui si è rintracciata la fonte dell'intricato programma affrescato da Boulanger. Le pitture di questi ambienti hanno permesso di gettar luce sul processo creativo del pittore di Troyes, rivelando come l'artista facesse ricorso alle incisioni per le architetture da inserire nelle scene affrescate.

Nell'ultima sezione la tesi affronta la committenza 'francese' di Alfonso IV e si concentra sull'ultimo ciclo decorativo di Boulanger nella villa ducale delle Pentetorri, distrutta da un bombardamento durante la Seconda Guerra Mondiale. Nella delizia, progettata per Alfonso da Gaspare Vigarani, Boulanger realizzò gli affreschi di sei sale tra il 1656 e il 1660, avvalendosi dell'intera équipe che lo aveva già affiancato nella Galleria di Bacco. Anche in questo caso, lo studio delle pitture si intreccia con quello dell'architettura, delle vicende storiche dell'edificio e dei passaggi di proprietà, necessari per la comprensione degli interventi di decoro e di restauro che si sono succeduti fino al XIX secolo. L'integrazione di documenti solo in parte noti ha permesso di collocare le sale dipinte da Boulanger nello spazio della villa e di leggere, per la prima volta nella sua organicità e completezza, l'iconografia dell'intero ciclo alla luce della committenza e delle fonti dell'epoca.

Seconda monumentale impresa di Alfonso nel suo breve ducato fu la commissione delle solenni esequie in onore del padre defunto e immortalate nella già citata *Idea di un principe* del gesuita Domenico Gamberti. Quest'opera, una delle più prestigiose imprese tipografiche del Seicento, plasma e monumentalizza l'immagine del potere ducale non solo attraverso la prosa erudita del gesuita, ma anche grazie alle illustrazioni che la accompagnano. Per la loro ideazione ed esecuzione furono coinvolti più artisti, tra cui i francesi Barhélemy Fenis e l'ancora poco noto Jean Sauvé, finora non identificato, oltre ad altri incisori di cui si recuperano i nomi e si precisano le modalità d'ingaggio. L'analisi delle stampe dell'*Idea* supporta l'ipotesi di Alice Jarrard che assegna i disegni delle acqueforti a Jean Boulanger, confermando così un significativo apporto francese alla

definizione dell'immagine 'ultima' di Francesco I d'Este. La tesi restituisce al pittore di Troyes il ruolo di regista assoluto del nuovo linguaggio pittorico estense, negli anni in cui Francesco I perseguì uno strategico avvicinamento alla cultura francese. La lezione pittorica di Boulanger sarebbe stata poi reiterata dal nipote Olivier Dauphin, già suo collaboratore nella delizia di Sassuolo e di cui si puntualizzano le vicende biografiche sulla scorta di documenti inediti. Il coinvolgimento di Dauphin nella trasformazione della chiesa di Sant'Agostino in *Pantheon Atestinum*, già riconosciuto dagli studi, è avvalorato da un nuovo disegno che concorre a definire il suo profilo grafico. La sua attività al servizio degli Este conferma la continuità del vocabolario espressivo ereditato dallo zio e la sua attualità nella celebrazione del ducato e dei suoi principi. La ricerca inaugura dunque una nuova rotta sul burkiano «Paris-Modena axis» e si pone come riflessione di partenza per la ricostruzione dell'articolata migrazione artistica tra Modena e le corti d'Europa nel Seicento.

APPENDICE DOCUMENTARIA

I. I RITRATTI

1. 1650, 21 ottobre, Parigi

Lettera con cui Manzieri riferisce al «Serenissimo Principe» di aver sottoposto i ritratti portati da Modena al pittore Jean Nocret.

«Ho poi fatto vedere i Ritratti che portai meco da Gio. Nocré Pittore conosciuto dal signor marchese Massimo, e facilmente di nome da Vostra Altezza. Egli ha ammirata l'esquisitezza delle teste, ma deplorata per così dire, l'inavvertenza di chi ha fatto sopra tele sì rozze e materiali e colori ordinarissimi. Dice che la Regina vorrà vederli indubbitamente quando saprà che vi sieno per essere curiosa quanto può dirsi di cose simili onde io penso di farli ornar con cornici ad ogni buon fine».

ASMo, AF, b. 111.
Inedito.

2. 1650, 25 novembre, Parigi

Lettera con cui Manzieri riferisce al «Serenissimo Principe» di aver consegnato i ritratti dei membri di casa d'Este al cardinal Mazzarino.

«Hebbe il signor Cardinal Mazarino, com'io dissi il Ritratto di Vostra Altezza, con gl'altri insieme, ch'io portai meco, e li tiene tuttora nella sua propria stanza per farli vedere alla Regina rihavuta che sia bene Sua Maestà, mostrando in tanto Sua Eminenza molto gusto, che sieno veduti da altri ancora, come sono stati dal signor Duca d'Orleans, e mi disse appunto Sua Eminenza medesima sabato mattina che ciascun qui godeva di veder l'effigie di Principi, e hanno tanto affetto per la Francia, e poca è la speranza, ch'io tengo più di rihaver detti ritratti, per quello, che me ne ha detto il signor Ondedei».

ASMo, AF, b. 111.
Inedito.

3. 1651, 1 settembre, Parigi

Manzieri informa di essere riuscito a recuperare i ritratti che aveva consegnato al cardinal Mazzarino e di averli recapitati alla principessa di Carignano.

«Lasciò Sua Eminenza [il cardinale Mazzarino] i Ritratti, che haveva ricevuti da me, che procurai di rihaverli col mezzo dell'Ondedei, e mi riuscì. Hora havendo la Regina richiesta la signora Principessa di Carignano di fargli vedere quelli delle Serenissime Principesse sorella, e figlia di Vostra Altezza, et essendomene stata fatta istanza dall'istessa signora Principessa, gli ho prontamente mandati a Sua altezza, ne ho voluto tacerlo all'Altezza Vostra».

ASMo, AF, b. 112.
Inedito.

4. 1652, 6 marzo, Parigi

La principessa di Carignano informa Manzieri che la corte è interessata al ritratto della principessa Isabella.

[Documento in parte cifrato] «Certo è che la signora Principessa di Carignano disse a me medesimo ultimamente, che per qualche fine s'era scritto a Parigi per haver di là il ritratto che io già portai meco della signora Principessa Isabella ma io stimai che intendesse di voler dire che la Reina di Francia volesse rivederlo. Raguaglierò Vostra Altezza di quanto penetrerò».

ASMo, AF, b. 113.
Inedito.

5. 1652, 20 marzo, Blois

Su richiesta della principessa di Carignano, Manzieri richiede un nuovo ritratto della principessa Isabella.

[Documento in parte cifrato] «La signora Principessa di Carignano mi comanda di procurare d'havere un altro Ritratto della signora Principessa Isabella più moderno e ben fatto dicendomi che la Reina di Francia lo desidera ma non vuole che si sappia».

ASMo, AF, b. 113.
Inedito.

6. 1652, 24 maggio, Parigi

L'interesse per il ritratto della principessa Isabella insospettisce l'ambasciatore estense che non comprende le manovre della principessa di Carignano.

«Se bene la signora Principessa di Carignano m'accennò già di voler per la Regina quel nuovo Ritratto di cui supplicai Vostra Altezza, nacque sospetto a me medesimo pure, che lo desiderasse per se stessa, e ne cavai argomento in considerar poco dopo la materia di che mi parlava, onde con non poca ragione ha potuto formarne l'Altezza Vostra l'istesso giudizio. [...] La Signora Principessa di Carignano ha mandato ultimamente di Corte a pigliare il ritratto della signora Principessa Isabella, che stava tuttavia qui in sua casa non saprei a qual fine».

ASMo, AF, b. 113.
Inedito.

7. 1653, 18 aprile, Parigi

Mazzarino ordina a Manzieri nuovi ritratti delle principesse estensi.

[Documento in parte cifrato] «[Manzieri è ricevuto da Mazzarino che gli ordina] intanto di far venire il più presto che posso in piccole tavole di rame o d'altro i ritratti delle signore Principesse figlie di Vostra Altezza ma ben fatti poiché in quello ch'io hebbi già è stata riconosciuta gran negligenza del Pittore. Sarà al proposito che piacerà a Vostra Altezza di farmi havere anche quello del signor Principe in una tavoletta particolare, potendomi inviare accomodati in qualche scatola bene aggiustata». [In chiusura, tornato a scrivere dopo essere stato a Corte, ribadisce che il cardinale Mazzarino lo invitava a scrivere a «Vostra Altezza per i Ritratti»].

ASMo, AF, b. 114.

Il documento è menzionato con la sola segnatura archivistica da GRANDI 1907, p. 7, nota 2 e parzialmente trascritto da Lisa GOLDENBERG STOPPATO in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 132.

8. 1653, 25 aprile, Parigi

Manzieri richiede ritratti delle principesse in «picciole tavole», migliori di quelli che aveva portato con sé, specialmente per gli abiti.

[Documento in parte cifrato] «[Mazzarino] aspetta con impacienza li ritratti delle Signore Principesse ciascuno a parte in picciole tavole come ho già scritto ma con desiderio di vederli ben fatti e meglio degl'altri che rispetto particolarmente agli abiti parvero mal intesi e che venghino il più presto».

ASMo, AF, b. 114.
GRANDI (1907, p. 7), ha trascritto un'altra porzione di questo documento.

9. 1653, 10 maggio, [Modena]

Minuta ducale con cui si informa Manzieri che si provvederà quanto prima all'esecuzione dei ritratti richiesti.

«Il Pittore che deve fare i ritratti è fuori di qui, e però non si potranno havere si presto. Tuttavia si sollecita di far venire esso Pittore, e si manderanno più tosto si potrà li ritratti del signor Principe, e delle signore Principesse Isabella, e Maria, già che dell'altre si stimano soverchi [...], e non giudicandosi perciò bene di far tardare quei delle suddette due».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

10. 1653, 17 maggio, [Modena]

Minuta ducale con cui si rassicura Manzieri sull'arrivo del pittore che realizzerà i ritratti delle principesse, ricordandogli che, visti i difetti riscontrati negli abiti dei precedenti, sarebbe stato opportuno conoscere la moda parigina.

«Fra due giorni sarà qua il Pittore, e si faranno fare sollecitamente i ritratti piccoli del signor Principe, e delle Signore Principesse Isabella, e Maria, stimandosi soverchio di mandare quei dell'altre per le ragioni espresse nelle mie antecedenti. Mentre Vostra Signoria scrive che quei ritratti, che già se le diedero erano stati giudicati difettosi, saria pure stato bene di dichiarare precisamente se havevano inteso, che non fossero alla moda gli abiti, o il lor drappo, o l'acconciature della testa, o i portamenti del seno, o di che habbiano inteso perché qui come Vostra Signoria sa non si hanno le mode più nuove, e più belle, et anzi, che perciò sarebbe stato molto a proposito s'ella havesse mandato uno schizzo della moda delle donne in tutti i particolari sopra accennati, ma già che questo non può haversi a tempo converrà di fare alla meglio, che si potrà».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

11. 1653, 31 maggio, [Modena]

Minuta ducale con cui si confermava a Manzieri l'invio dei ritratti e con cui lo si autorizzava a far ritoccare eventualmente gli abiti da qualche «buon Pittore».

«Dentro all'alligata scattola havrà Vostra Signoria li ritratti delle signore Principesse Isabella, e Maria, e del signor Principe. Ci ha travagliato il Pittore con ogni attenzione, e diligenza, e si spera, che sieno per esserne soddisfatti, e ci resta solo a dubitare che siano incontrate bene le mode degli abiti. Vostra Signoria però dovrà mostrare subito i ritratti al signor Cardinale Mazarini, e se gli piaceranno così potranno darsi, e quando Sua Eminenza non approvi gli abiti potrà ella fargli aggiustare alla moda da qualche buon Pittore costì col parere di Sua Eminenza essendo ciò facile, e non importando di fargli ritoccare d'altra mano per accomodargli in questa parte, purché si lascino stare le teste, che son fatte con grand'esquisitezza, e naturali».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

12. 1653, 16 maggio, Parigi

Lettera in parte cifrata di Manzieri «al Serenissimo Principe» in cui espone l'incredulità di Mazzarino sul matrimonio con Lucrezia Barberini e sollecita i ritratti.

«Il Signor Cardinale Antonio ha fatto veder lettere al signor Cardinale Mazarini con le quali viene avisato che il matrimonio di Vostra Altezza colla signora Donna Lucrezia resti come intieramente concluso, ma esso signor Cardinale Mazarino ha risposto di non volerlo credere prima di haverne qualche riscontro dalla parte di Vostra Altezza parendogli impossibile questo impegno mentre vivono l'altre pratiche che ella sa, et alle quali certamente dubitanti d'una piena concordanza del suo volere e studio in ordine ad effetto. Attende con impacienza da Vostra Altezza i ritratti per poter con l'occasione d'essi far qualche passo più avanti circa scoprire l'intenzione del Re. [...] Io non ho per anco riveduto Sua Eminenza dopo questo ultimo suo ritorno ma havrò forse questo honore dimani. So che mi parlerà del negozio suddetto co' Signori Barberini ed ho qualche lume che sia per proporre d'introdurre trattato di accasare Vostra Altezza in altra Principessa. Non veggio io però altro partito possa trovarsi qui per lei fuori di quello di Longavilla che sarebbe ottimo per i beni che porta seco e Sua Eminenza forse colla sua autorità potrebbe superare le difficoltà che ci accadessero. onde sarebbe per avventura a proposito, che per questo caso io havessi la mente di Vostra Altezza. Il Signor Cardinale Mazarino dopo i miei trattati fa soprasedere la partenza della Nipote di Roma, non senza disegno, essendo la Nipote, ch'egli ama più».

ASMo, AF, b. 114.
Documento in parte trascritto da GRANDI (1907, p. 10).

13. 1653, 30 maggio, Parigi

Lunga lettera cifrata «al Serenissimo Principe» in cui Manzieri espone il desiderio di Mazzarino di accasare il re di Francia con una principessa estense.

«Hebbi poi ieri mattina una lunga nuova udienda dal signor Cardinale Mazarini e trovai Sua Eminenza più che mai intenta a facilitare il negozio propostogli da me di accasare il Re in una delle signore Principesse figlie di Vostra Altezza. Mi assicurò ch'andava facendo quanto sapeva, e poteva in ordine all'istesso effetto, e di haver sicurezza del concorso della Reina, ma che non essendo il Re in età da poter fermarsi, e convenendo perciò andarlo guadagnando con destrezza, non poter darsi per anco un giudizio sicuro del volere di Sua Maestà. Mi ha aggiunto che attendeva con impacienza i ritratti per cavar da essi occasione di passare più avanti. [...] L'arrivo de' ritratti darà campo a Sua Eminenza di penetrare l'animo del Re».

[Quanto all'accasamento con «Donna Lucrezia» Barberini Manzieri riferisce le riflessioni del cardinale] «supposto che la Casa Barberina facesse uno sforzo in dar denari a Vostra Altezza non haverebbe saputo dissuadervela quando il Signor Cardinale Barberino fosse stato un huomo da potere promettersi di lui, ma che non era da fidarsene assolutamente nella Francia haverebbe mai aspettato alcun servizio da lui, e che se Vostra Altezza lo richiedesse del suo parere l'haveria dato. Io mi teneva alla larga ma sarà bene a proposito ch'io sappia precisamente come dovrò contenermi».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

14. 1653, 6 giugno, Parigi

Nuova lettera in parte cifrata di Manzieri al duca in cui si discute ancora dell'accasamento di Isabella.

«Gl'avvertimenti, che Vostra Altezza fa darmi per lo signor Segretario Graziani circa la maniera di contenermi nel trattare col Cardinale Mazarini del matrimonio del Re e altro sono degni della prudenza di Vostra Altezza, ond'io li ricevo con somma venerazione, e se mi era di già proposto di fermarmi sul caso della signora Principessa Isabella come il più pronto per Sua Maestà lo farò maggiormente adesso, che ne ho applicate le com.i dall'Altezza Vostra. Aspetto i ritratti prima della produzione de' quali non sarà possibile a Sua Eminenza di cavare i sensi del Re che dice in ogni occasione di volere una moglie bella per non avere a divertirsi con altre, ma essendo poi tutto dato agli esercizi del cavalcare e della caccia non si trattiene più che tanto su queste pratiche».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

15. 1653, 13 giugno, Parigi

Altra magnifica lettera cifrata di Manzieri al duca su affari matrimoniali e ritratti. La priorità è accordata al matrimonio del re e passano in secondo piano i progetti per l'accasamento del principe Alfonso.

«Sono de' 17 del passato l'ultime, ch'io mi trovo del signor Segretario Graziani colla continuatione de' sentimenti di Vostra Altezza circa le pratiche che si sono qui introdotte col signor Cardinale Mazarini onde io veggio le riflessioni prudentissime di Vostra Altezza e starò tanto più lontano de quei casi che potessero in alcun modo impegnarla per l'Accasamento del signor Principe in una delle nipoti di Sua Eminenza mentre mancasse una totale certezza dell'altro in considerazione del quale anderebbe fatto et usi qual arte si vogli l'Ambasciatore non mi sorprenderà in ciò. Ma per l'evento che non potesse riuscire a Sua Eminenza di tirare il Re al partito della Signora Principessa Isabella e che volesse Vostra Altezza niente meno trattare col signor Cardinale Mazarini mediante qualche conditione o di somma di denari o di alcun stabilimento che lo meritasse, ho già supplicato l'Altezza Vostra di più precise comissioni [...] Aspetto tuttavia li ritratti che mi sono promessi dal predetto Signor Segretario tra breve tempo per renderli al signor Cardinale e dargli così l'occasion che desidera di poter fare un passo più avanti per iscoprire l'animo del Re, e nell'atto di questo recapito, replicherò quant'io devo in ordine allo star fermo per la Signora Principessa Isabella essendoci veramente mille ragioni, che non ammettono quasi altro trattato per Sua Maestà stando gl'accidenti, che potrebbero darsi col tempo. Vuole il signor Cardinale farmi credere assolutamente ogni più vera interpositione delle sue parti e mi parla franco in modo che io non so quasi temere d'inganno. Ad ogni modo è arrivata Sua Eminenza a tal posto di autorità col Re e colla Reina che per quanto sento ha buone parti in Corte; non è fuori di pretensione che il Re medesimo debba sposare una delle sue Nipoti cioè la Martinozzi che era destinata a Candal essendosi già osservato qualche atto di benevolgianza di Sua Maestà per lei nelle occasioni passate di balli e simili, e studiandosi maggiormente di farli propagare con tutte le arti immaginabili massime hora, che è qui Mercurio. So bene, che questo avviso parerà a Vostra Altezza un paradosso, ma è certo, per quanto può cavarsi dall'apparenza, che il signor Cardinale non manca di tal pensiero e quel che è peggio la Reina è così cieca che di sicuro vi darebbe la mano per tutto che stasse in lei, essendosi già aperta di non curarsi che il Re si mariti più di una Principessa, che in una Damigella ordinaria, e di voler lasciar correre l'inclinazione di Sua Maestà. [...]

Io mi dolgo veramente di non haver coll'istanze de' ritratti fatta tenere a Vostra Altezza una Pupea il cui habito avesse potuto servir d'esempio al Pittore nel far quelli delle signore Principesse ma non hebbi tempo ne men di pensarvi quand'io scrissi la prima volta, e poi col dir ch'io feci assai chiaramente che li difetti de' primi ritratti negli abiti, credei di suggerirne qualche riforma, mentr'io sapeva di haerne mandati da qualche tempo in qua dei più alla moda. Ma giunti che mi saranno i ritratti, se vedrò che vi sia difetto notabile, farò aggiustarli da Nocré mio amico molt'anni in Roma e di cui potrò fidarmi e per l'occorrenze avvenire manderò quanto prima a Vostra Altezza una Pupea com'io diceva vestita et alla moda. Dopo di qualche giorni, che il Signor Cardinale havrà havuti detti ritratti sarà obbligato di dirmi ciò che potrà sperarsi. [...]

Si sta travagliando di continuo intorno ai diamanti di Vostra Altezza e la Cattena è di già avanzata in modo, ch'io credo sarà compita per la metà del mese prossimo. Riuscirà più apparente di quello, ch'io simava. Restavami d'attendere la volontà di Vostra Altezza circa la lunghezza, essendosi divisata qui di quaranta un pezzo, che tireranno giustamente un'onna, ma pare quasi troppo lunga. Circa li gallani io veggo essere approvata dall'Altezza Vostra la forma moderna, ch'io le mandai onde si faranno secondo quella. Ve ne saranno due pendenti per portar davanti composti delle pietre men regolari e gl'altri tutti saranno compagni, e lavorati il meglio che si potrà. Nel darli fuori ho havuto fortuna di cader in mano d'un huomo da bene, il che m'era necessario certo, perché in una confusione tale, non sarebbe forse bastata qualsivoglia precauzione. Quanto a smeraldi scrissi già a Vostra Altezza che con spesa moderata si sarebbero potuti ornare con pezzi minori della Cattena all'occasione. Comprai i sedici diamanti di Madama di Sceverosa per i pezzi maggiori d'essa Cattena [...]

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

16. 1650, 9 aprile, [Modena]

Minuta ducale in cui Girolamo Graziani richiede all'ambasciatore Scipione Camicelli di tentare l'ingaggio del pittore Jean Nocret e di proporgli un viaggio a Modena per servire il duca.

«Sua Altezza ordina, che Vostra Signoria Illustrissima vegga di trovare un tal Pittore francese detto Monsù Giovanni Nocré, che quando era costì il signor Antonio Vincenzi stava nella Galeria del Louvre e serviva alla Maestà della Regina, e che senta un poco da lui se avesse disposizione a venire in Italia, mentre Sua Altezza risolvesse di valersene. Non s'impegni però, e nel medesimo tempo procuri informarsi se il suddetto Pittore sia in credito, e venga stimato costì, e del tutto darà distinto ragguaglio all'Altezza Serenissima.

Si desidera per certa curiosità di havere un piccolo ritrattino della Principessa Luisa figlia del signor Principe Tomaso di Savoia, e però se Vostra Signoria Illustrissima senza strepito e dare alcun sospetto può far fare destramente mentre detta Principessa sia ritornata con la Corte a Parigi, ovvero sopra qualche ritratto di essa Principessa, che sia costì, si haverà caro di haverlo, e potrebbe metterlo dentro a una lettera, facendo un piego, che così si crede verrebbe sicuro; ma come le ho detto si vuole, che ciò si faccia mentre possa haversi senza strepito, e senza dar sospetto».

ASMo, AF, b. 110.
Inedito.

17. 1650, 6 maggio, Parigi

Lettera di Scipione Camicelli al Graziani con cui riferisce che Nocret non era disponibile a spostarsi in Italia.

«Mando il schizzo. Il Pitore non è in stato di risolversi causa la moglie et figliuolo et il [...] in che si trova qui, vive bene».

ASMo, AF, b. 110.
Inedito.

18. 1653, 25 giugno, Parigi

Lettera cifrata con cui Manzieri annuncia al duca di aver mostrato i ritratti di Suttermans al cardinal Mazzarino.

«Partii dunque Domenica mattina per San Germano dove giunto feci dire al signor Cardinale Mazarini di haverli a parlare e fui introdotto a Sua Eminenza con dimostrazione di singolarità tra molt'altri. Resi a Sua Eminenza li Ritratti quali furono trovati più belli assai dell'opinione e tutti lodati da Sua Eminenza di bellezza. Io gli accompagnai co'i concetti che io doveva rispetto alla signora Principessa Isabella, ma perché trovai Sua Eminenza occupatissima nella spedizione del marechal d'Oquineurt per Cattalogna non potei trattenermi a lungo seco. Prese il signor Cardinale i ritratti e gli serrò

in un Gabinetto, che haveva à canto del suo letto, e mi disse che voleva mostrargli alla Reina, e trattarne con lei prima che il Re li vedesse. [...]

Ad ogni modo io non vorrei dare speranze che non fossero ben fondate e però le sospendo sino a tanto che io habbia riveduta Sua Eminenza dopo che si saranno contemplati li ritratti a bell'agio. [...]

Li ritratti sono riusciti più alla moda di quello che si credeva. Manca alle signore Principesse il Collaro che portano, come vedrà Vostra Altezza dalla pupea che manderò con gli abiti».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

19. 1653, 11 luglio, Parigi

Lettera cifrata con cui Manzieri riferisce al duca le reazioni del re e l'intenzione di Mazzarino di accasare il principe Alfonso con una delle sue nipoti.

«Mi disse Sua Eminenza che haveva poi fatti vedere alla Reina i Ritratti posti da me nelle sue mani, e di haverla informata d'ogni mia proposizione, e riportatone un pieno applauso, e concorso di Sua Maestà che però dico certo con la Reina medesima ma senza apparenza di intelligenza alcuna si erano mostrati detti ritratti al Re accompagnati da tutti gli uffizi più conformi al disegno, ma che Sua Maestà haveva trovato qualche eccezione di troppo grande in quello della Principessa Isabella con dire ch'ella mostrava ventiquattro anni, ma si era voluto dichiarare di vantaggio, se non con dire che era Negozio da ben pensarci, e che il desiderio suo sarebbe stato di veder la persona che havesse a prendere prima di haverla, poiché dopo che l'havesse presa, e non ne rimanesse soddisfatto, sarebbe buono di lasciarla, e di andarsene con Dio. Non parve né alla Reina, né al Cardinale di stringerlo maggiormente dopo di haver Sua Eminenza risposto quanto poteva dire circa l'età. Piacque più al Re l'altro ritratto della signora Principessa Maria, ma come che non ha il Re sin qui fermezza alcuna, né altra inclinazione che di caccia, di cavalli, e simili, non diede campo, onde potesse formarsi alcun giudizio certo della sua risoluzione. Prese poi in mani il ritratto del signor Principe, e lo lodò, dando così occasione alla Reina di dirgli: Non è mestieri che questo vi piaccia tanto perché non lo potete sposare. [...]

Ma io tralasciava d'aggiungere a Vostra Altezza ciò che Sua Eminenza mi disse intorno al signor Principe Alfonso per il caso che non riuscisse di fare il matrimonio del Re con una delle signore Principesse. Mi comandò di scrivere a Vostra Altezza che si sarebbe honorato di darle una delle sue Nezze e vi sarebbe concorso con tutte le sue possibilità parlando della dote, che però haverebbe desiderato sapere i sensi di Vostra Altezza per detto caso».

ASMo, AF, b. 114.

Il documento doveva essere noto a VENTURI (1882, p. 214) ed è parafrasato da Lisa GOLDENBERG STOPPATO in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 133.

20. 1653, 12 settembre, Parigi

Lettera cifrata in cui Manzieri aggiorna il duca sull'ultimo colloquio avuto con Mazzarino circa l'accasamento del re e con cui fa richiesta di nuovi ritratti.

La duchessa di Parma «ha fatto recapitare alla Regina i ritratti delle signore Principesse sue figlie forse anche a persuasione del Granduca e senz'alcuna saputa di Sua Eminenza che si è offesa [...]. Mi disse Sua Eminenza che la Reina gli haveva mostrati d'improvviso li suddetti ritratti. Il commento di Mazarino è che «le Principesse di essa [casa Farnese] venivano col tempo di smisurata grossezza ancorché belle da fanciulle.

Sarà pure a proposito di qui a qualche mese farmi havere un altro ritratto della signora Principessa Maria sola supponend'io che crescerà penso intanto a trovare qualche dama di condizione presso della Reina che renda buoni uffizi, non potendo essere se non bene. Delle Nezze del signor Cardinale Mazarini resta assicurato della Martinozzi, che è qui in Candal. Quella che rimane meglio fatta è sorella di questa di anni diciassette grande e bella come dicono è in Provenza dell'altra una è troppo tenera, l'altra poco degna di applicazioni».

ASMo, AF, b. 114.

GRANDI (1907, p. 10, nota 2), ha trascritto un'altra porzione di questo documento.

21. 1653, 20 ottobre, [Modena]

Minuta ducale con cui si comunica a Manzieri l'invio di un nuovo ritratto di Isabella, il primo fatto dal «Pittore», più fedele circa l'età.

« [...] non havendo realmente alcuna sussistenza l'apprensione havutasi costì circa l'età di essa signora Principessa [Isabella] nell'apparenza dell'aspetto, poiché di certo ella ne mostra meno del ritratto, e meno ancora di quella, che ha, e per dargliene maggior chiarezza si è deliberato mandare a Vostra Signoria coll'occasione del presente latore il primo ritratto, che fece di essa il Pittore, e che è il vero, e totalmente somigliante a essa signora Principessa non havendo potuto il Pittore coglierla mai più sì bene nell'altre copie, e particolarmente nel piccolo ritratto in rame, nel quale anche noi avvertissimo, che le facesse di più età».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

22. 1653, 19 dicembre, Parigi

Lettera cifrata di Manzieri al duca in cui si tratta del matrimonio con la Martinozzi e di quello della principessa Isabella e si chiedono nuovi ritratti grandi.

«Onde mi ordinò Sua Eminenza di procurare subito altri ritratti ma grandi come i primi che portai meco e mi assicurò di ogni sua applicazione a nodrire intanto la pratica. [...]

E' dunque necessario che io habbia un'altra volta i ritratti in grande. [...]

La signora Principessa di Carignano la quale va sempre investigando quello che si fa in Corte, è arrivata a vedere il piccolo ritratto della signora Principessa Maria mostratogli dalla Reina come uno di quelli che piacciono più al Re dicendosi qui che ella ha un'aria alla francese, cosa che non trovano nella signora Principessa Isabella, ma desiderano grandemente il ritratto più grande, il ché, bisogna avvertire, alla moda della pucea mancando solo ad essa il pizzo al collaro. Alla Reina piace assaissimo detta signora Principessa Maria».

ASMo, AF, b. 114.

Documento noto a Lisa GOLDENBERG STOPPATO in CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013, p. 133.

23. 1654, 15 gennaio, [Modena]

Minuta ducale con cui si informa Manzieri dell'invio di un nuovo ritratto grande della principessa Isabella eseguito da «Giusto Pittore». Non si nascondono i difetti della mano e si autorizza l'abate al ritocco da parte di un pittore «che sia buono».

«Stante però il cenno di Vostra Signoria si manda un ritratto grande della signora Principessa Isabella, che per dire il vero è del naturale particolarmente quanto all'aria, e Giusto Pittore non l'ha certo incontrata mai più sì bene, ancorché il ritratto mostri un poco più grasso, e che quanto alle mani siano più gentili quelle della Signora Principessa. Può essere che costì paia a qualch'uno che non habbia l'aria francese, ma noi che la vediamo di presenza non possiamo essere di questo parere, e chiaro è, che non può essere l'aria più nobile, né più gentile. Per conto de' collari, et altra moda dell'habito, e de' concimi della testa, se ci fosse qualche cosa, che non stia bene, protrà Vostra Signoria farla aggiustare costì da qualche pittore, che sia buono, e così meglio si [...] (resterà?). Non habbiamo alcun ritratto grande della signora Principessa Maria, ma si farà fare, e si manderà questo ancora con un poco di tempo».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

24. 1654, 20 febbraio, Parigi

Lettera di Manzieri al Serenissimo Principe circa la consegna del ritratto di Isabella (imperfetto nella mano) al cardinal Mazzarino e la promessa di ritratti delle sorelle Martinozzi e Mancini.

La «Mancini si trova qui, e che non è così bella, né si ben complessa come la Martinozzi cognata di Contì pretesa hora da Candal della qual Mancini vedrò di mandare a Vostra Altezza un ritratto della prossima settimana [...]. La Martinozzi et altre nipoti saranno qui giovedì prossimo anch'esse cercherò di haver parimenti quello di lei».

«Io non haveva per anco dato il ritratto della signora Principessa Isabella a Sua Eminenza perché io voleva farlo accomodar nella mano sinistra che è mostruosamente grande ma Sua Eminenza me lo ha fatto dimandare come egli è e però glielo porterò questa sera ma aspetto l'altro quanto prima».

ASMo, AF, b. 115.
Inedito.

25. 1654, 27 febbraio, Parigi

Lettera di Manzieri al Serenissimo Principe circa la consegna del ritratto di Isabella (imperfetto nella mano) al cardinal Mazzarino e la promessa del ritratto della Martinozzi.

«Io diedi poi nondimeno il ritratto della signora Principessa Isabella ma havrei quasi goduto di non darlo attesa la grandezza della mano. Aspetto l'altro della signora Principessa Maria, a cui sempre s'inclina più atteso il disegno che vi è di diferire due o tre anni l'accasamento del Re».

«Non ho per anco havuto il ritratto [della Martinozzi] che mi fece sperare l'Ondedei, ma lo solleciterò per mandarlo a Vostra Altezza e vedrò io medesimo adesso le nipoti per riferirne».

ASMo, AF, b. 115.
Inedito.

26. 1654, 6 marzo, Parigi

Dispaccio di Manzieri al duca in cui riporta il parere dell'abate Vittorio Siri sull'attendibilità del ritratto di Isabella.

«Io diedi il ritratto della signora Principessa Isabella ne vi è rimedio a disingannare che ella sia troppo grande per il Re. L'Abbate Siri fu chiamato in presenza della Reina, e del Re per dire se il Ritratto era ben fatto, e se rassomigliava, ed egli disse che la signora Principessa era più minuta, e meglio fatta di questa che mostrava il ritratto istesso. Aspetto l'altro della signora Principessa Maria per non mancare ad alcuna diligenza che possa usarsi».

ASMo, AF, b. 115.
Inedito.

27. 1654, 16 marzo, [Modena]

Minuta ducale con cui si conferma a Manzieri che si stava realizzando il ritratto della principessa Maria, non avendo voluto convocare Giusto Suttermans. Si menzionano altri due ritratti non riusciti della stessa, realizzati da generici «Pittori».

«Ha fatto bene Vostra Signoria di dare il ritratto della Signora Principessa Isabella a Sua Eminenza, già che ad ogni modo sarà facile da conoscersi che l'imperfettione di quella mano è difetto del Pittore soggiungendole che detta signora Principessa è più gentile di quello mostri il ritratto. Si manderà presto il ritratto della signora Principessa Maria non essendosi potuto ancora, poiché non si è voluto far venire Giusto per non dare da ciarlare col chiamarlo tante volte, e particolarmente in Firenze dove osservano tutto. De due Pittori che l'hanno ritratta benché valentuomini non l'hanno mai per due volte incontrata, ma pare, che questo ritratto a cui travaglia adesso sia per incontrarla, e si manderà subito finito, ed intanto noi ancora attenderemo li ritratti delle due nipoti di Sua Eminenza [...]. Voglio ricordare a Vostra Signoria che la signora Principessa Maria non ha per ancora havute le Vaiola, e che compirà solamente dieci anni alli sei del prossimo mese di Giugno».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

28. 1654, 5 aprile, [Modena]

Minuta ducale con cui si informa Manzieri che si spedisce il ritratto della principessa Maria ad opera di non meglio identificati «Pittori». Il dipinto non è riuscito e si invia a Parigi solo in ragione dell'urgenza.

«[...] si è risolto d'indirizzare al signore Ondedei il ritratto della signora Principessa Maria, che si manda quest'ordinario. Si è tardato tanto perché i Pittori per due volte non l'hanno incontrata mai, e non si è voluto far venire Giusto da Firenze per non dare in queste congiunture occasione di ciarle. L'hanno incontrata quel tanto che basta in questo ultimo ritratto, che si manda, ma certo non le hanno fatto alcun vantaggio, assicurando Vostra Signoria che la signora Principessa suddetta ha un'aria assai più nobile del ritratto, e gliele dico con tutta la sincerità del mondo. E quasi che non si voleva mandare esso ritratto per farne fare uno, che non le fosse almeno stato di svantaggio, ma sentendosi le replicate istanze, che se ne facevano, non si è voluto tardar più».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

29. 1654, 17 agosto, Lione

Dispaccio al Serenissimo Principe con cui Manzieri informa della spedizione di alcuni ritratti eseguiti dal pittore Jean Nocret, cui ne ha commissionato «un altro» del re Luigi XIV.

«Ho meco i Ritratti aspettati dall'Altezza Vostra e li darò a chi havrà ordine in Lombardia di mandarglieli supplicandola di non haver gelosia di quei che inviai al Signor Marchese Massimiliano perché erano ben stati fatti per Vostra Altezza, ma riuscirono così impropri ch'io li stimai indegni di lei, la quale riceverà quest'altri di mano di Nocret Pittore del Re medesimo, creduto il meglio di Parigi. Ad ogni modo havendo io veduto ultimamente Sua Maestà a Sedam l'ho trovato ancor più formato, e grande di quel che mostra il suo ritratto et ho dat'ordine allo stesso Nocret d'apprestarne un altro per lo ritorno della Corte a Parigi per farlo tener parimenti a Vostra Altezza».

ASMo, AF, b. 115.
Inedito.

30. 1654, 3 ottobre, [Modena]

Minuta ducale a Manzieri con cui gli si chiede di inviare un ritratto di dama francese per illustrare al pittore Giusto come abbigliare e acconciare le principesse estensi.

«Habbiamo qui il signor Giusto Pittore e Sua Altezza mi ordina di scrivere a Vostra Signoria che le mandi un ritratto di qualch'una di coteste principesse francesi, che possa mostrare il concime della testa alla moda di adesso, e così anche la moda dell'habito di adesso, accioche il signore Giusto possa governarsi con tale esempio, e quanto al colore delle vesti avvisi Vostra Signoria quale usi, e che sia per piacer più!».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

31. 1654, 5 novembre, Parigi

Lettera cifrata di Manzieri al Serenissimo Principe per informarlo sul ritratto di una dama alla moda e sulla possibilità di mostrare a Giusto quello di «Madamigella di Orleans» posseduto del marchese Massimiliano Montecuccoli.

«Io stava per mandare a Vostra Altezza un ritratto che potesse servire al Pittore Giusto per la moda ma il corriero che porta l'ordinario di qui a Lione non ha voluto caricarsene con quanto ho potuto promettergli. Mi sono però ben informato, e trovo esser vero qui sul fatto che i ritratti di figli non vogliano essere coperti con colaro nella gola, e seno ma scoperti come gli altri che son venuti e potria farsi vedere a Giusto quello di Madamigella di Orleans che tiene il signor Marchese Massimiliano essendo ben fatto. Quanto alla Conciatura della testa che è da osservarsi che per conto de' colori dell'habito bisogna pigliarli secondo che vengono meglio alla persona e rendono più apparente bello il viso di essa».

ASMo, AF, b. 115.
Inedito.

32. 1654, 7 novembre, [Modena]

Minuta ducale a Manzieri con cui gli si chiede nuovamente di inviare un ritratto di dama francese «alla moda» per illustrare al pittore Giusto come abbigliare e acconciare le principesse estensi.

«Replico a Vostra Signoria che mandi un piccolo ritratto di qualche Principessa, o Dama, che sia vestita in tutto, e per tutto alla moda, perché facendo adesso il signore Giusto Pittore un altro ritratto della signora Principessa Isabella si vuole vedere come si habbia da fare il costume della testa, e de' capelli, e l'habito bene alla moda, et avvisi anche Vostra Signoria di che colore si habbia da far la veste, perché piaccia costì».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

33. 1654, 15 novembre, [Modena]

Minuta ducale con cui si informa Manzieri che Giusto Suttermans, «un poco indisposto», tardava nel terminare i ritratti di Isabella e Maria. In mancanza del ritratto che illustrasse la moda francese si pensava di affidare all'abate il completamento dei dipinti nelle vesti e nelle acconciature.

«Si fanno fare i ritratti delle signore Principesse Isabella, e Maria, ma non potranno essere finiti presto, come si vorria, perché il Pittore è stato, ed è tuttavia un poco indisposto, onde spero, che per finirli compitamente sia per arrivare in tempo il piccolo ritratto di donna, che si è scritto che vuole a Vostra Signoria, ch'ella dovesse mandare secondo il suo gusto conforme al quale possano regolarsi in tutto, e per tutto quanto al concime della testa, e de i capelli, et al colore della veste, et alla moda dell'habito i sudetti ritratti delle signore Principesse Isabella, e Maria. Et in ogni caso, che tardasse detto ritratto, che si aspetta da Vostra Signoria si manderanno i ritratti delle Signore Principesse per l'ordinario, e Vostra Signoria gli farà poi finire costì quanto alle cose accennate di sopra nel modo, che le parerà, che siano per incontrar bene il gusto costì!».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

34. 1654, 22 novembre, [Modena]

Minuta ducale con cui si sollecita a Manzieri l'invio del ritratto alla moda francese.

«Aspettiamo il ritratto che Vostra Signoria ci dice di mandare essendo già finite le teste delle signore Principesse Isabella, e Maria, e non mancando altro, che quello Vostra Signoria manda per colorire e finire gl'habiti, e'l resto alla moda».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

35. 1654, 29 novembre, [Modena]

Minuta ducale in cui si informa Manzieri che si sarebbero osservate la moda e l'acconciatura del ritratto di «Madamigella d'Orleans» posseduto dal marchese Massimiliano Montecuccoli.

«Si vedrà il ritratto di Madamigella d'Orleans che ha il signor Marchese Massimiliano Montecuccoli, e se altro si dovrà doverà dire a Vostra Signoria in proposito della moda, e dei concimi della testa glielo soggiungerò».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

36. 1654, 18 dicembre, [Modena]

Minuta ducale con cui si comunica a Manzieri l'invio dei ritratti «svestiti» delle principesse Isabella e Maria: l'abate è incaricato di terminarli in Francia.

«Vengono con questa mia li ritratti delle signore Principesse Isabella, e Maria, ma svestiti, perché il Pittore per la sua malattia non ha potuto finirgli prima, e non si vuole hora perder l'occasione di questo Corriero, e tanto più che si è considerato, che Vostra Signoria potrà fargli finire costì, et accertar meglio negli abiti, nella moda, ne' concimi della testa, e nel colore delle vesto, che si stimerà più proportionato, in che travaglieranno costì con maggiore abilità, e sicurezza di conformarsi al gusto accennandole solo, che il Pittore ha fatto bene il ritratto della signora Principessa Isabella, ma che non ha incontrato tanto nella somiglianza in quello della signora Principessa Maria».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

37. 1655, 6 febbraio, Parigi

Lettera con cui Manzieri informa la corte che avrebbe provveduto al completamento dei ritratti iniziati a Modena.

«Produrò i ritratti il più presto che potrò ma non ne ho l'occasione presentemente a mio modo, e non sono sin hora intieramente aggiustati. Le teste sono trovate bellissime ma quella della signora Principessa Maria ha lo sguardo troppo basso e timido. Se fossero fatti qui secondo il brio e l'aria francese parebbono il doppio, ma farò compairle il più che potrò».

ASMo, AF, b. 116.
Inedito.

38. 1655, 13 marzo, Parigi

Lettera con cui Manzieri conferma al duca di aver presentato al cardinal Mazzarino i ritratti delle principesse estensi dopo averli fatti aggiustare da «Bobrun pittore» nei vestiti e nelle acconciature.

«[...] ho stimato bene di produrre i ritratti che mi vennero ultimamente di costà vestiti prima alla moda aggiustati i concimi della testa e riempiti i seni ch'erano troppo scarni senza toccare punto le facce essendomi servito di Bobrun Pittore eccelente per gli ornamenti delle persone. Ho tardato tanto a produrli anche perché havendo il pittore moltissime occupazioni vi ha voluto del tempo cavarglieli di mano nonostante il pagamento di dodici doble che ne ha voluto e perché anche io aspettava anzi sempre migliore congiuntura invece di provvedere rottura col signor Cardinale. Sono dunque i ritratti stati trovati ottimamente fatti a quanto ne ho inteso sin qui non havendo io veduto Sua Eminenza dopo haverglieli fatto dare e quello della signora Principessa Isabella è stato riconosciuto questa volta incomparabilmente il più bello anche di quanti altri ne sieno stati mandati qua da altre parti. L'habito che vi si è fatto attorno l'aggiustamento del seno e l'essersi tirata indietro la conciatura della testa fanno comparire il doppio rendendo il viso di essa Principessa Isabella men lungo, onde è certo che questa volta è piacciuta e che in differenti che hanno veduto questo ritratto dopo gli altri venuti da più parti trovano la signora Principessa Isabella e per la bellezza e per la taglia la più capace del posto di Reina».

ASMo, AF, b. 116.
Documento segnalato da GOLDENBERG STOPPATO, p. 134, p. 142 nota 90.

39. 1655, 24 settembre, Parigi

Lettera al Serenissimo Principe con cui Manzieri informa, tra l'altro, di aver inviato un ritratto di Luigi XIV «assai buono», giacché quelli commissionati a Jean Nocret tardavano.

«Ho incaminate a cotesta volta per via del Cocchio di Lione che parte hoggi due casse dirette a Vostra Altezza con ordine al signor De Lieu, che facci passarli a Torino, di dove saranno condotte pur di mio ordine [...]. Contengono le casse sei abti ricchi e nobili cinque de' quali son fatti su le misure della signora Principessa Anna Beatrice, e l'altro su quelli della signora Duchessa di Guastalla. V'è un abito di panno fino tutto coperto di gran pizzo d'argento et d'oro per lo signor Duca di Guastalla accompagnato d'una guarnitura nobilissima di galani. V'è una scattola con molte para di guanti guarniti parimenti secondo gl'abiti di donna, et loro guarnitura a parte. Vi sono quattro para di scarpe ricamate per le signore Principesse. I quattro ultimi tomi del mercurio legati in rustico, secondo l'ordine di Vostra Altezza, e v'è un Ritratto del Re assai buono, che ho trovato a caso, et ho voluto mandare all'Altezza Vostra già che il Pittore Nocret non arrivò mai a finirmi quelli che dovevo inviare ed hora si scusa di non sapere come accertare nel Re medesimo, mentre Sua Maestà è cambiatissimo da un mese all'altro, com'è vero. Il Ritratto che Vostra Altezza vedrà è certo uno de' miglio ch'io habbia veduti qui. [...] Tra le vesti, ch'io mando e loro assortimenti ve ne sono due di pizzo d'argento et d'altro lavoro per la signora Duchessa di Guastalla, alla quale si possono associare guanti, scarpe, stecca, e conciatura di testa a parte di quelle che sono nella scattola per far compito il regalo, l'altra di brocato d'oro ricco fondo di rosa guarnita parimenti di gran pizzo d'oro, et argento coi suoi busti compagni et a questa pure può darsi l'assortimento di guanti della conciatura di testa e delle scarpe, ed è fatta per la signora Principessa Anna Beatrice, le quali due vesti, et Abiti può Vostra Altezza far levar delle casse, e ritenerle in sua dispositione se pur non le ne piacesse alcuna delle altre, nel qual caso potrà sodisfarsi, che a tale effetto io le mando tutte in mano dell'Altezza Vostra. Potrà pur anche far ritenere l'Abito che v'è per lo Duca di Guastalla con le sue rose compagne de galani. Consiste l'Abito in calze di panno d'Olanda finissimo tutte coperte di gran pizzo d'oro, et argento in un giuppone di pelli d'odori alla moda di qua guarnito nel medesimo modo et in una casacca dell'istesso panno guarnita similmente del pizzo istesso, foderata di tabi [sic.]. L'altre quattro vesti con un Busto sopra numero da portar sotto sono quelli che mi furono commesse dal signor Principe per conto del signor Duca della Mirandola, da servire per la medesima signora Principessa Anna Beatrice. Io supplico Vostra Altezza di far rendere le quattro restanti al signor Principe Serenissimo [...]. Le due vesti di tele d'oro nominate da me le prime sono credute qui le più ricche e più belle».

ASMo, AF, b. 116.

Documento citato e parzialmente trascritto da GOLDENBERG STOPPATO, p. 135.

40. 1655, 7 ottobre, Fontainebleau

Lettera «al Serenissimo Principe» con cui Manzieri domanda un ritratto del duca e del principe Alfonso per Colbert, specificando che non occorre fossero «di Giusto».

«Mi vien fatta istanza pur anche da Messer Colbert Intendente della Casa di Sua Eminenza di voler scrivere per un Ritratto di Sua Altezza medesima, e pur un altro del signor Principe da dover restar com'io credo a casa dell'Eminenza Sua. Non importa, che sieno di Giusto, ma due buone copie basteranno, ond'io supplico per haverli, potendo Sua Altezza darne l'ordine anche di lontano».

ASMo, AF, b. 116.

Citato e parzialmente trascritto da GOLDENBERG STOPPATO, p. 135.

41. 1656, 22 aprile, [Modena]

Minuta ducale a Manzieri circa l'arrivo di Suttermans a Modena per ritratti che sarebbero poi stati spediti in Francia.

«Aspettiamo i ritratti di costà, e qui si attende in breve il signore Giusto per travagliare intorno a questi, che subito forniti si manderanno».

ASMo, AF, b. 121.

Inedito.

42. 1659, 25 marzo, Parigi

Lettera ad Alfonso IV con cui Manzieri richiede nuovi ritratti.

«Desidera il signor Cardinale i Ritratti di Vostra Altezza, della Signora Duchessa, del già signor Duca padre dell'Altezza Vostra di gloriosa memoria et del signor Principe Cardinale al naturale e della grandezza espressa nel congiunto biglietto datomi da Sua Eminenza, che mi ha comandato di supplicarla in suo nome di ordinarli, acciò possa haverli a suo tempo, il meglio fatti che sarà possibile».

ASMo, AF, b. 119.

Inedito.

43. 1659, 6 dicembre [Modena]

Minuta ducale con cui si informa l'abate Manzieri della spedizione dei ritratti per il cardinal Mazzarino eseguiti da Giusto Pittore.

«Manderemmo al Signor Cardinale i Quadri, ch'ella ci avvisò essere desiderati da Sua Eminenza per essere stati fatti dal Giusti Pittore di molto grido in queste parti speriamo, che di soddisfazione e gusto riusciranno a Sua Eminenza».

ASMo, AF, b. 122.

Inedito.

44. 1661, 4 marzo, Parigi

Lettera di Manzieri al duca Alfonso circa i ritratti commissionati a Pierre Mignard.

«Diedi ben ordine per i Ritratti desiderati dall'Altezza Vostra ma non spero d'haverli prima di Pasqua, venendo fatti dal Pittore Minardi, ch'è il meglio qui d'ogni altro, e conosciuto anche costà; ma che si fa ben pagare, non volendone meno di cento scudi l'uno. Gli ho dato a conto venti doppie solamente. Potevano farsi fare per altra mano, ma certo non sariano piaciuti Vostra Altezza, né sariano stati degni di lei. Il Nocret ne haverebbe voluto altrettanto, e non gli havria dati in due anni».

ASMo, AF, b. 120.

Inedito.

45. 1661, 21 maggio, [Modena]

Minuta ducale a Manzieri affinché provvedesse a quattro ritratti.

«Il Signor Cardinale che sia in Paradiso diede intenzione a Sua Altezza di mandarle li Ritratti del Re, della Regina, del signor Duca d'Angiou, ed il suo proprio, e desiderando grandemente, che per la morte di Sua Eminenza non vadino in sinistro mi comanda l'Altezza Serenissima a dire a Vostra Signoria Illustrissima che faccia pratica per avere li suddetti Ritratti, e quando fossero in mano del Pittore et occorresse per farli perfezionare, et averli spendere qualche cosa le dà libertà di fare un regalo competente al suddetto Pittore».

ASMo, AF, b. 122.

Inedito.

II. I GIOIELLI

1. 1651, 8 aprile, Modena

Minuta ducale a Manzieri con cui lo si incarica di recuperare un «centiglio di diamanti» e lo si avvisa della spedizione di diamanti perché fossero «legati alla moderna».

«Sua Altezza ordina che Vostra Signoria faccia diligenza per vedere se costì ci fosse qualche centiglio di diamanti bello, e veramente da Principe, e se pure non ci fosse il centiglio fatto apposta se ci fossero i diamanti da farlo della qualità suddetta. Veramente si haveria caro, che potesse trovarsi ripiego da far questa spesa [...]. Ha Sua Altezza una quantità di diamanti ma però piccoli, e legati all'antica, et ha pensato che risolvendosi a mandarli costà Vostra Signoria potesse farli legare alla moderna, e con vantaggio [...]».

ASMo, AF, b. 121.

Inedito.

2. 1651, 2 maggio, Parigi

Lettera a Francesco I con cui Manzieri aggiorna sulla disponibilità di gioielli.

«Non mi fosse più difficile di farlo nel particolare de suoi avanzi qui colla Corte, in proposito de' quali io stimo inutilissimo di promuovere il partito propostomi dal signor Segretario suddetto [Graziani] di cedere porzione d'essi a chi si trovasse qualche centiglio di diamanti bello e degno dell'Altezza Vostra, poiché non ci sarebbe senza dubbio chi ci applicasse nelle presenti congiunture di tanti imbrogli, et angustie. Farò bene la diligenza per sapere se ci fosse cosa aggiustata, e per gl'altri particolari ancora de diamanti che haverebbe Vostra Altezza da mandar qua, e ne l'aviserò subito al mio ritorno».

ASMo, AF, b. 111.

Inedito.

3. 1651, 19 maggio, Parigi

Manzieri informa il duca che non era disponibile il «centiglio desiderato» e attende istruzioni.

«Ho fatto diligenza per un centiglio di diamanti della condizione deiderata dall'Altezza Vostra, ma non si trova in essere. Ben verrebbe fabricato in poco tempo, quando ci fossero gl'ordini, o diamanti, per mandar i quali io non saprei veramente che strada propormi, oltre a quella de corrieri ordinari, o d'un espresso se l'occasione lo mostrasse».

ASMo, AF, b. 111.

Inedito.

4. 1653, marzo, [Modena]

Minuta ducale con cui si specifica che la scatola allegata conteneva 416 diamanti con cui realizzare un gioiello.

«Si manda «una scatola con diamanti numero 416
pesano grani 278
altri numero 125 grani 44
altri numero 171 grani 63 1/9

De' quali tutti si vorrebbe che facesse fare sollecitamente un gentilio da cappello ponendovi in mezzo un diamante grande [...]. Si manda ancora certi disegni quello che è segnato A se ne vorrebbe in ogni maniera per l'opera simile [...]».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

1653, 22 marzo, [Modena]

Minuta ducale con cui si assicura l'invio a Parigi di diamanti per la realizzazione di nuovi gioielli e con cui si chiedono disegni di bojou con smeraldi e perle.

«[...] volendo l'Altezza Serenissima in ogni modo, o che gliene faccia fare dette forniture, o che gli baratti in tante cose all'usanza di adesso. Sua Altezza desidera i disegni delle forniture di smeraldi tanto a farle di smeraldi soli, come di misti con perle».

ASMo, AF, b. 121.
Inedito.

5. 1653, 25 aprile, Parigi

Lettera di Manzieri al duca circa una collana di diamanti e l'acquisto di smeraldi.

«Ho poi havuto i disegni, che mando a Vostra Altezza congiunti. Non ve n'è per la collana, o catena di diamanti, perché non v'è stato tempo, ma sarà l'Altezza Vostra servita il meglio certamente, che si potrà così in questa come ne nodi, o gallani, che potranno formar benissimo un'altra gran catena, quando si vorranno unire, presi che siano nella forma, ch'io le mando più moderna.

Vi sono i smeraldi, che vengono stimati qui de più belli che possano trovarsi, e si orneranno mirabilmente con diamanti, e con poca spesa quando Vostra Altezza vogli. In corte non ve ne sono di così belli, e se fossero qui la Reina li vedrebbe volentieri. Il signor Cardinale mi dimandò s'io faceva far cos'alcuna per coteste serenissime Principesse, e mi disse ieri, che o in caso di gioie, o di vestiti sarebbe stato molto a proposito di farli vedere in Corte potendo queste dimostrazioni contribuire grandemente al fine che si ha».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

6. 1653, 2 maggio, Parigi

Lettera al «Serenissimo Principe» circa la collana e i galani commissionati a Parigi dal duca.

«Ho dato principio a far porre in opra i diamanti di Vostra Altezza, e s'è stimato a proposito di procedere con la collana, o catena, la qual crederò di poter far compiere con altri diamanti più riguardevoli, senza eccedere la spesa prescrittami, senza lasciar piazze vuote, ed in maniera, al dettaglio, che ne ho sin hora, che habbi da soddisfare all'Altezza Vostra. Dopo questa si travaglieranno i gallani, o nodi, circa la forma de' quali avrà Vostra Altezza tempo di farmi intendere la sua intenzione, cioè se li vogli come quelli, che ho portato meco, o pur conforme al disegno moderno, che le ho mandato, non bisognando meno di due mesi e mezo per fare la suddetta catena, o collana, ache coll'adoprarvi di continovo otto huomini. E rispetto ai medesimi gallani, o nodi, quando debbano prendersi sul disegno moderno, non potranno fabbricarsene più di diciotto circa, secondo il conto, che s'è fatto col numero di diamanti che sopravvanzeranno alla catena, suppone però tra essi uno grande pendente da portar avanti, et altri due, che corrispondano all'ordine di questi, secondo la moda d'ora più praticata. Vero è, che diciotto, o venti, uniti, che saranno assieme, come di potranno unire, formeranno una catena ben lunga, e da servirsene conforme disegnò Vostra Altezza. Non ci vorranno meno di quattro mesi a dar in essere l'uno, e l'altro lavoro a farli in maniera, che possano piacere all'Altezza Vostra. Havrò tra due giorni, secondo io spero, diciotto milla lire a conto d'un'annata di pensione del signor Principe Cardinale, onde potrò servirmene qui, senza impiegar per questa somma il credito, che fece Vostra Altezza darmi di venticinque milla, ed ottocento, valore di due milla doppie d'Italia, e così potrà l'Altezza Vostra far rendere costà la somma istessa al medesimo signor Principe

Cardinale. Spererò di ricevere tra non molto tempo altri denari ancora appartenenti a Sua Altezza e ne darò avviso quando ciò segua. Ma quanto agli avanzi dell'Altezza Vostra, trattandosi di somme maggiori, sarà necessaria ancora maggior pazienza [...].

Alla quale manderò col seguente ordinario un disegno della catena, che fo fabbricare, acciò possa Vostra Altezza soddisfarsi in ordinarne la precisa lunghezza, potendo farsi di quanti pezzi si vorrà, e coi diamanti, che vi si aggiungeranno riuscirà bellissima».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

7. 1653, 9 maggio, [Modena]

Sintesi della lettera inviata da Manzieri al duca nella stessa data redatta da un segretario estense.

«Dell'Abbate Manzieri.

Che si è dato principio al lavoro della Cattena conforme al disegno che manda.

Che detta Cattena potrà farsi di quanti pezzi si vorrà, e ciascuno di essi staccati, siccome i diamanti di mezzo saranno posti in modo da poterli levare dai posti, e rimetterli facilmente.

Che attenderà di sapere di quanti pezzi, o rose Vostra Altezza vuole che sii la Cattena, e che di 40 pezzi conforme il disegno, sarà della lunghezza del congiunto foglio, et in questa lunghezza s'impiegheranno 2200 diamanti oltre i grandi che convien comperare per le rose.

Ch'essendo di tale lunghezza basterà per farne una Centura volendosi, o una Cattena da busto semplice, o duplicata, come si vorrà.

Che si potrebbero all'occasione staccare i pezzi, e formarne cordoni da cappello, usandosi hora grandi, e che potranno i pezzi minori della Cattena servir d'ornamento ai smeraldi ovati, giuntandovi altri piccoli diamanti, e in questo caso bigneria haver colà i smeraldi stessi.

Che la spesa in tutto non eccederà la somma prescritta da Vostra Altezza.

Che sta per comperare 16 diamanti della Duchessa di Sceverosa, che saranno il caso. Pesano uno per l'altro da 9 grani, e fra essi ce n'è uno di 14 grani che starà nel mezzo. Il prezzo è di lire 600 l'uno, e del pezzo maggiore vi è chi offerine 500 scudi.

Spera d'haver 4 altri diamanti per compiere li 20 pezzi grandi.

Che la fattura della Cattena sarà laboriosa volendoci per due mesi continui 8 huomini attorno, e perciò sarà cara.

Che non ha accordato prezzo alcuno, ma è rimasto di pagarla a giudizio de' periti.

Se non si volesse la Cattena sì longa si avvisi che si sarà in tempo, e così pure potrà farsi in proposito de' smeraldi.

Fatta la Cattena come sopra resteranno da 2900 diamanti di quei di Vostra Altezza de quali potranno farsi 18, o 20 galani da unire insieme all'occasione. Vero è che volendocene due più grandi degli altri, come mandò il disegno, e per il mezzo del maggiore è necessario un diamante grande, ch'egli non ha, gli converrà lasciarvi la piazza vuota, che potrà riempirsi qui con un pezzo a proposito senza far colà maggior spesa».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

8. 1653, 7 giugno, [Modena]

Minuta ducale con la descrizione delle pietre che si inviano a Manzieri affinché fossero montate a Parigi. Si chiede all'ambasciatore di procurare disegni sulla moda dei gioielli. [Due pagine del documento sono riportate alla fig. 11].

«Si pensa con occasione sicura di mandare li smeraldi perché piacendo molto le risoluzioni che si sono prese costà sopra li diamanti si resta certi che si farà altrettanto e meglio in questi. Intanto si mandano alcuni disegni di perle, e diamanti per sentire il parere di cotesti intendenti tanto di gioie, che delle mode di portarle, e si vorrebbe che fossero mandati in qua disegni coloriti di dame adornate di quelle in occasione di gran parata cioè quando se ne mettono di molti intorno. In questo modo cioè un disegno tanto della parte d'avanti che di dietro adornato di perle servendosi de' disegni che si mandano per vedere la maniera di accomodarle e per aggiungervi quelle che mancassero le perle certo sono delle belle che si possono vedere come serà notato ne disegni si desidera particolarmente di sapere come possino accomodarsi li pori di perle, che sono molti anzi ve ne sono degli altri che non sono disegnati cioè se oltre quelli che servono per pendenti si possa far qualche penna o corona intorno alle trecchie mutandole in molte forme ne disegni essendo quello che si desidera di vedere molte varietà. Si vorrebbe similmente un disegno fornito di diamanti cioè con quelli che si fanno fare costà, e con altre fatture che si faranno con i disegni che si mandano aggiungendo tutti i diamanti più piccoli e mettendoli anche a capriccio perché diamanteria non può mancare. Si vorrebbe ancora sapere se quando sono ornate di

diamanti o d'altre gioie portino sempre le dame perle sopra la gola o pure si mutino conforme il contesto et in che forma. [In]fin le si dice per un fornimento tutto di smeraldi non facendo però questo tanto ricco perché non si ha tanta copia di smeraldi. Oltre di questi si vorrebbe variare mescolando le perle con i diamanti et i smeraldi con gl'uni e con l'altre. Si manda il disegno, il numero, et il peso di alcuni diamanti i quali sebene piccoli sono di ottima qualità a questi si vorrebbe aggiungere al mezzo un pezzo grande e fare un centurino riguardevole, già che avvisa che alla moda si usano grandi e farsi quando si manderanno li smeraldi, si manderanno ancora questi diamanti per far fare il centurino costà, mandi però ciò non ostante il disegno di un capello fornito di gioie con piume e senza con rosa o boetta, ovvero con trascritto come usano per vedere ben li nodi, come potrebbe ancora fare d'una testa di capelli se vi è in questa alcuna mutazione, e così d'ogni altra cosa che fosse alterata.

Questi sono pendenti fatti, si desidera sapere se siano tanto che basti alla moda, et occorendo come si possano migliorare. Questo diamante è a punta assai bello.

Questo è in un anello ma non più proprio per questo.

Le perle sono di tutta perfezione e non sono punto inferiori a dessegni.

Di queste ve ne sono quatro eguali.».

ASMo, AF, b. 121.

Inedito.

9. 1653, 20 giugno, Parigi

Lettera di Manzieri al duca per informarlo sull'avanzamento della collana e dei galani.

«Intorno a lavori de diamanti io leggo chiara e distinta nelle lettere del signor Gratiani la mente di Vostra Altezza, secondo la quale eseguirò puntualmente. Si fa la Cattena di quarant'un pezzo, ed è già così avanzata, ch'io la do per compita dentro il prossimo mese alla più lunga. Sarà travagliata con tutte le avvertenze trovate buone da Vostra Altezza e potranno i diamanti grandi levarsi dai posti loro con facilità per servirsene in braccialetti, ed in altr'uso quando si vogli come pure rimettersi senza pena. Quei, ch'io comprai da Madama di Sceverosa saranno i più belli, e circa il prezzo loro può Vostra Altezza ben credere, che ho procurato di pagarli qual meno, che s'è potuto, ma questa sorte di diamanti non sono in tanto disprezzo qui in Parigi, come vien creduto costà, essendo adesso la gran moda di tutte le dame di Corte andarne cariche. Si troverebbono a miglior mercato pezzi più grandi a proportione, come che sono meno usitati e non crederebbe Vostra Altezza quanta pena s'habbi di trovarne un assortimento, com'è bisognato. Ma per tutti i casi, che non piacesse a Vostra Altezza, io sono d'accordo di renderli all'orefice, che me gli ha fatto vendere all'istesso prezzo, mediante una piccola cortesia, che se gli facci e questi è huomo da non mancare, e però non mi resta scrupolo di haver mal contrattato.

Appresso della Cattena si travaglieranno i Gallani per compimento de' quali mi bisognerà per anche trovare qualche numero di diamanti mezani e piccoli, essendone tra quelli di Vostra Altezza gl'altri, onde ne resteranno di quelli che malamente potranno servire. Cercherò di cambiarne, di farne tagliare, et in fine di porne ogni studio per trovar loro impiego in diminutione della spesa da farsi.

Nel riconoscerne la numerata, secondo, che si vanno ponendo in opra, ho trovato qualche sbaglio, ma in vantaggio del numero stesso, che è d'alquanti pezzi maggiori di quello che mi fu notato. Si lascerà vuota la piazza dela Gallano più grande, che sarà bellissimo, e ben travagliato, acciò possa Vostra Altezza farla riempir costà con un pezzo riguardevole di quelli, che non le mancano. Potranno i Gallani servir benissimo per ornamento d'una cintura grande di spada secondo, che l'Altezza Vostra desidera, ma bisognerà far qui la cintura istesa con i bordi di ricamo a proportione e si farà di pelli d'odore. Io ne manderò quanto prima un disegno per aspettar più certi gl'ordini di Vostra Altezza circa la disposizione di essa cintura. Travagliano a perfettione costoro, ma sono cari, come ho già detto a Vostra Altezza nelle fatture, dimandandomi cinquanta scudi per ciascun galano a compensarne uno per l'altro. Ma io farò vederli a suo tempo, né lascerò soprafarmi da chi travaglia. Se mi verranno i disegni dell'altre gioie e perle di Vostra Altezza, io le invierò pure in disegno il parere di questi Intendenti per ridurli in ornamenti alla moda, conforme mostra di desiderare.

ASMo, AF, b. 114.

Inedito.

10. 1653, 4 luglio, Parigi

Manzieri riceve i disegni delle pietre in possesso del duca e provvederà a farle accomodare «alla moderna».

«Ricevo i disegni che Vostra Altezza m'ha fatto inviare di diamanti, e perle, e farò, che questi Gioiellieri divisino del modo di accomodarle alla moderna, e me ne dieno i disegni, conforme alle inventioni che giudicheranno più a proposito. In tanto manderò all'Altezza Vostra il qui congiunto d'una gran cintura, che potrà ornarsi coi galani, che si fabbricano, e con pezzi della collana, ma bisognerà havere le fibbie compagne pur di diamanti, onde risolvendosi per Vostra Altezza di

voler applicare i galani predetti alla cintura, sarà necessario, ch'ella m'ordini se dovranno farsi le dette fibbie, per le quali nonavrò qui diamanti, mentre i galani debbano essere quant'io dissi. La cintura vorrà essere di veluto nero, con una piccola broderia, o ricamo, che venghi bene a diamanti.

Ho già fatto vedere i disegni, ch'io dissi haver ricevuti di costà delle perle e diamanti maggiori di Vostra Altezza, e sono trovati qui bellissimoi. Il signor Cardinale medesimo li vedrà, e forse vorrà vederli la Regina».

ASMo, AF, b. 114.

Inedito.

11. 1653, 11 ottobre, Parigi

Lettera di Manzieri con cui riferisce al duca che si stava lavorando al «centiglio» da realizzarsi con i diamanti spediti a Parigi.

«Così si sta travagliando al presente intorno al Centiglio per compimento del quale bisogneranno però da 230 diamanti più di quelli, che ha portato il signor Campi, et della medesima sorte [...]. Circa il disegno del Centiglio stesso, io non ho voluto aspettare altr'ordine più preciso di Vostra Altezza, perché si sarebbe perduto troppo di tempo, ma dopo haverne veduto qui diverse mostre, mi sono appigliato a quello che ho creduto poter star meglio. Farò avanzarne il lavoro con due dei diamanti grandi di mezo, e con le piazze degl'altri vuote [...].

Ho fatto fare un dettaglio del valore della Collana, e de Galani. La prima non viene stimata meno di quaranta milla franchi senza la fattura, e mostra anche ben di vantaggio. Gl'altri si credono valer per lo meno trenta milla altri franchi, che sarebbono almeno in tutto sette milla doppie d'Italia. Ve ne sono due milla e qualche cosa più di spesa tra damanti comprati, oro, e fatture, il resto è valore dei diamanti di Vostra Altezza ch'io portai meco, e non è dubbio, che chi vedrà l'opra, la stimerà molto più di quel che vale. [...]

Non debbo tacerle, che da tre mesi in qua sono i diamanti cresciuti qui notabilmente di prezo, perché secondo, che si va rimettendo il paese, e che le raccolte danno di che spendere, si studiano le dame di pararsi, ond'io non crederei, che tornasse conto di comprarne adesso [...].»

ASMo, AF, b. 114.

Inedito.

12. 1653, 17 ottobre, Parigi

Lettera di Manzieri al duca circa il «centiglio» e una cintura da realizzare a Parigi.

«Giunse poi finalmente qua sabato passato il signor Campi, dal quale io hebbi la scattola fattagli consignare da Vostra Altezza coi diamanti notati nell'informazione. Mi diedi subito ad ordinare il centiglio intorno a cui si sta già travagliando, e sarà spero io, di forma da soddisfare il gusto dell'Altezza Vostra, e divisibile in tante parti, com'ella ha comandato. Comprerò due, o tre diamanti grandi per le piazze di mezo, e'l resto del corpo si lascerà vuoto aggiustato in maniera che il Gioielliere di Vostra Altezza costà potrà riempirlo facilissimamente con diamanti compagni, ch'ella tiene. Dissi già all'Altezza Vostra, che la collana era compita [...]. Hora le dirò, che i galani pur sono fatti [...]. Io sono bene in pena circa l'accertare l'ornamento della cintura, sopra di cui dovranno applicarsi i galani, poichè havendo fatte fare dieci mostre di ricamo d'oro, e d'argento, non ve n'è alcuna che mi piaccia, né che stia bene coi diamanti, ond'ho lasciato affatto il pensiero al ricamo istesso, ed ho ordinato una mostra di cert'altro piccolo travaglio con diamanti minuti, il qual non verrà se non benissimo alla cintura, ma sarà di spesa. Manderò col presente ordinario a Vostra Altezza la mostra istessa, col costo [...].

Invio parimenti all'Altezza Vostra col messaggiero di Lione d'hoggi una scattola, che sarà lasciata al signor Abate Strozzi in Fiorenza dal corriero della prossima settimana con le se Perucche comandate da Vostra Altezza. Sono fatte dal primo huomo qui della professione, ma per un'altra volta sarà molto a proposito di haver mostra de cappelli, essendo difficile senza questa di accertar bene, che appunto nel veder io dette Perucche, non mi sono parse assai nere quelle di Vostra Altezza, e troppo chiari l'altri del signor Duca di Guastalla, ma il Peruchiero m'ha assicurato, che caduta, che sarà la povere, che v'è sopra, riusciranno tutte secondo l'ordine, che ho havuto, e che in fine senza mostra non saprebbe farle meglio. Farò soddisfare il corriero del porto della scattola sino a Fiorenza, e per le due cassette, ch'io mandai ultimamente con gl'Abiti, libri et altro, tengo già aviso dell'arrivo loro a Lione [...].

Vengo di ricevere la mostra, ch'io dissi dell'ornamento della cintura e la mando a Vostra Altezza accomodata nel congiunto pieghetto. Sono due pezzi, l'uno con sette piccoli diamanti, l'altro con quattro, il più grande costerebbe in tutto sette milla lire, l'altro cinque milla e seicento, che ve ne bisognerieno [*sic.*] almeno quattro onne di giro intorno alla cintura istessa, spesa però così considerabile, che richiede preciso ordine di Vostra Altezza [...].

Vi sarà la rosa del centiglio, o sia pezzo di mezo più nobile, che porterà della spesa anch'egli volendoci almeno sei diamanti di tre, o quattrocento lire l'uno, oltre a quello che anderà in mezo di essa rosa la cui piazza si lascerà vuota, acciò possa l'Altezza Vostra farla riempire costà con qualche bel diamante, e potrebbero lasciarsi pur vuote per riempir parimenti costà le piazze dei sei, ch'io dissi senza far qui altra spesa, se Vostra Altezza lo comandasse [...]».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

13. 1653, 14 novembre, Parigi

Lettera di Manzieri al duca circa i disegni delle gioie.

«Io sono sfortunato con questi benedetti disegni delle Gioie di Vostra Altezza. N'ordinai uno grande di tutta la cintura in sua lunghezza con i galani sopra di essa disposta e credeva io certamente di haverlo questa sera con quello insieme della spada, ma quand'ho creduto di chiuderlo nel piego, me lo son veduto avanti imperfetto e tale che non ho voluto presentarlo così a Vostra Altezza, havendo stimato meglio di differire un ordine ancora, che di mandarle un disegno, il qual non possa servirle per una disposizione accertata d'essi galani sopra all'istessa cintura. Invio intanto all'Altezza Vostra due altri piccoli disegni di Bottoniere, o alamari, come vedrà [...]».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

14. 1654, 5 novembre, Parigi

Lettera di Manzieri al duca in merito a disegni di pendenti.

«Mi scordai pur anche di mandare a Vostra Altezza il disegno de' pendenti, ch'io le proposi per l'effetto già noto, [...] viene all'Altezza Vostra congiunto in due forme, l'una però tutta simile all'altra, se non in quanto i tre diamanti del fondo sono più grandi, come si vede et accrescono il prezzo di quanto sarà notato sotto il disegno istesso. L'opera del pendente sarà tutta staccata e si vedranno i diamanti da ogni parte, poiché verranno tenuti insieme da un solo cerchio d'oro, o d'argento, che troppo riuscirebbono pesanti ad applicarli su alcuna piastra, oltre che la moda è adesso di farli così a giorno, come dicono in Francia, e questa mi viene figurata come la cosa più propria, che possa trovarsi».

ASMo, AF, b. 115.
Inedito.

15. 1661, 12 febbraio, Parigi

Lettera di Manzieri al duca Alfonso IV circa i gioielli commissionati a Parigi.

«Non ho poi mandato a Vostra Altezza altro disegno di quello, che si operi intorno alle sue Gioie, perché m'è sovenuto del comando, ch'ella mi fece di farvi travagliare prontamente senz'attenderne altro ordine, dopo che si fosse risoluto qui dai maestri più pratici, sopra quanto dovesse farsi, secondo la moda, et uso corrente, e la qualità delle Gioie medesime. E perché Vostra Altezza s'era già espressa bastantemente di voler, che i Pendenti di diamanti, ch'ella fece spedirmi dietro per Bruno, fossero ridotti a forma migliore e più moderna, posso dirle hora in questa parte, ch'essendosi cavati i diamanti dell'opra, s'è trovato di poter tirarne due para di pendenti in luogo d'uno, e così aggiustati, e propri, che quando si fossero voluti essi diamanti espressi per farli, saria stato difficilissimo di trovarli mai sì al proposito. Si saria potuto applicare a far qualche altra cosa in luogo di duplicare i pendenti, ma i diamanti suddetti che sono così addatati per tal effetto, potriano per avventura malamente servire ad altro, che fosse conforme alla moda, massime quei, che sono a goccia, stimati rari da questi Gioiellieri, i quali affermano, che in trenta Case di Principi non si troverano pietre intiere, e tonde, come sono queste.

In modo dunque, che de Pendenti mandatimi da Vostra Altezza per il Bruno se ne fanno due para di piccoli alla moderna, che saranno assai ricchi, e dei più belli che si veghino qui. Anzi n'avanzeranno forse cinque, o sei dei diamanti minori, i quali non potendosi applicare ad altro a parte, s'impiegheranno alla meza catena che si fa per la Signora Duchessa Serenissima coi diamanti di pendenti propri di Sua Altezza, la qual meza catena conterà di venti rose, e sarà nobile, ma per essere perfetionata avrà bisogno di qualche altra piccola aggiunta, che non obbligherà però a maggior spesa di cinquanta, o sessanta doppie, non essendo per mancare, che da dieci diamanti di circa venti scudi l'uno.

Non si poteva far altro coi pendenti della Serenissima, che fosse ne più alla moda, né più proprio a Sua Altezza, che un mezo torno, o meza collana, come io dissi, la quale dividendosi in venti pezzi potranno questi servire ancora coi smeraldi quando si vorrà e s'applicheranno in più parti conforme s'havrà gusto di fare.

Tutti i smeraldi poi si legheranno in una gran catena divisibile parimenti in molti pezzi, con le gocce tramezo aggiustate con diamanti piccoli in modo, che sarà per piacere, a quanto mi dicono i maestri, non potendosi con essi smeraldi grandi far altro lavoro che stia bene, e che possa dirsi alla moda. Vi saranno dei pezzetti di diamanti staccati tra mezo per unir insieme essi smeraldi, e vi si potrà levare et aggiungere secondo l'occorrenza, ma in questa catena sarà compresa quella pur anche, che mi fece consignare la Serenissima con distinzione però, che i smeraldi di essa saranno marcati d'una cifra, e gli altri, ch'erano a parte e fuori d'opra d'un giglio, acciò possano conoscersi, e separarsi quando si vogli.

Dei Rubini non si può far altro, che un braccialetto, e tra questi hanno trovato i Gioiellieri esserne alcuno non buono, ma tali quali sono si legheranno, come ho detto, e verso Pasqua al più tardi, potrà tutto esser finito».

ASMo, AF, b. 120.

Inedito.

III. LA MODA

1. 1646, 5 maggio, Parigi

Lettera dell'agente Mario Calcagnini al duca Francesco I per informarlo sulla moda allora in uso in Francia.

«Vostra Altezza resterà scandalizzata, ch'io non le mandi né mode, né altro et io le dico, che la moda è la medesima di costà, e che'l suo sarto vesti così bene come si faccia qui. Solo hanno tornato a far i giubboni un poco più corti di vita, ed i capelli un poco più aguzzi. Le zazere le portan lunghe. S'usano i pizzi, gallani assai, giubboni chi tagliati, e chi no. Stivali quasi sempre, ma co'i speroni; quelli fatti a scarpe non li portano persone di condizione, ma solo quelli che vanno a piedi. Le scarpe poco si portano, e quando si portano non ci vogliono stringhetti alle calze, e le calze vogliono esser più strette di sotto. Co i stivali stringhetti sempre, guarniti, o sguarniti che sian gli abiti. I tacchi alli stivali si fanno altissimi; nel resto la scarpa lunghissima, ed i cannoni s'usano lunghi, e doppi insomma non v'è cosa pellegrina. Per le donne io non so conoscere differenza, o pochissima da quello che andavano vestite le comedianti Angela particolarmente. Ma al mio ritorno porterò fantoccie, e forse una veste intiera se avvanzeranno quattrini».

ASMo, AF, b. 106.

Inedito.

2. 1651, 14 agosto, Parigi

Lettera di Manzieri al duca con elenco degli abiti spediti a Modena.

«Spedisco per tanto all'Altezza Vostra in diligenza il Morelli suddetto con un forziere che contiene

Una veste ricamata per la signora Duchessa di Guastalla.

Una per la signora Principessa Anna Beatrice.

Una per la signora Principessa Isabella.

Un abito nero di parrata per Vostra Altezza con sui legacci e rose.

Uno ricamato per lo Signor Principe Alfonso.

Quattro pezzi di rubano due di 24, l'altri due d.onne 18 per i galani di detti Abiti, secondo la mostra [...]. Non mando la galanteria che Vostra Altezza voleva per lo signor Principino di Guastalla, perché dopo haver cercato tutta Parigi, non ho saputo trovar cosa che mi paia al proposito fuori di qualche croce di diamanti».

ASMo, AF, b. 112.

Inedito.

3. 1651, 6 ottobre, Parigi

Lettera di Manzieri al duca per informarlo degli abiti e dei cappelli spediti da Parigi.

«Contiene il medesimo forziere un Abito di parrata per Vostra Altezza assai ricco di ricamo, e che è summamente piaciuto qui a tutti, che l'hanno veduto, cioè casaccha, calzoni e Giuppone. Un altro Abito da servir per la caccia, guarnito di bottini, similmente casaccha, calzoni, e giuppone. Tre cappelli neri di castoro, due de quali grandi per Vostra Altezza,

ed uno che potrà servire per il Serenissimo Signor Principe Alfonso. Così uno da campagna pure di certa materia nuovamente inventata e che dicono esquisitissima per l'acqua. Onne 24 di rubano d'oro largo per galani dell'Abito ricco, con altrettanto di seta turchina lattato per assortirli. Similmente altre due pezze di rubano d'onne 24 l'una, per i galani dell'Abito da caccia, e un galano fatto per mostra di ciascuna sorte. Oltre di che haverà Vostra Altezza nel forziere una scrittura impressa di molti fogli che contiene l'Historia di quanto s'è passato qui per un anno, ed è piena di verità».

ASMo, AF, b. 112.

Inedito.

4. 1651, 2 dicembre, [Modena]

Minuta ducale a Manzieri per chiedere calzette per gli abiti e una cintura.

«Arrivarono, come scrissi a Vostra Signoria l'ordinario passato, i due tamburi, e gli abiti, et altre robbe sono piaciute al Serenissimo Padrone, il quale però havrebbe voluto, ch'ella avesse mandate le calzette di seta compagne degli abiti, perché qui non si trovano a proposito. Ben sovviene, ch'ella scrivesse una volta, che le calzette di seta erano costì poco buone, ma bisogna cercare le men cattive, che finalmente è meglio haverle quali siano, che restarne senza, e non trovarle poi qua per accompagnare gli abiti, che perciò un'altra volta si contenterà di mandarle con gli abiti, che le si ordinano. Devo anche avvertirla che l'abito da usare in campagna alla caccia, che è piaciuto pure all'Altezza Serenissima non ha cintura compagna per la spada, non essendo al proposito alcuna di quella che Vostra Signoria ha mandate, onde conviene di mandar sempre le cinture compagne con gli abiti [...]. In proposito degli abiti devo dirle similmente, che quei, che si adoprano in campagna alla caccia, e particolarmente l'inverno staranno meglio colle maniche chiuse, perché così aperte danno impedimento nell'adoprar l'archibugio».

ASMo, AF, b. 121.

Inedito.

5. 1652, 24 maggio, Parigi

Lettera di Manzieri al duca con l'elenco degli abiti domandati per i membri della famiglia estense.

«In Signor Segretario Graziani per l'ultime sue lettere di 27 del passato mi comanda d'ordine di Vostra Altezza, ch'io debba far allestire due vesti per le signore Principesse Isabella et Anna Beatrice, un abito di parada per l'Altezza Vostra medesima, due simili per li serenissimi signori Principi Alfonso, et Almerico, un altro abito di panno schietto per Vostra Altezza da servirle alla caccia, un colletto di denti con una calza di panno, che l'accompagni et un feraiuolo per l'acqua, con un pelliccio della robba, e forma ch'usano qui di portar nell'Armata e detti abiti tutti con le loro calzette, cappelli, et altri assortimenti».

ASMo, AF, b. 113.

Inedito.

6. 1653, 20 giugno, Parigi

Lettera di Manzieri al duca in riguardo delle diverse maschere spedite a Modena e descrizione della loro fattura e impiego.

«Eseguisco l'ordine datomi dal signor Segretario Graziani, mandando a Vostra Altezza col presente ordinario dodici maschere per coteste Principesse. Sono tutte di veluto, perché non se ne fanno qui d'altra robba, né per l'estate, né per l'Inverno mutandovisi solo la fodera, che ho procurato di farvi mettere per l'estate, secondo che portano le Principesse e dame qui della Corte. Ve ne sono di grandi e di piccole conforme all'ordine, che ne ho havuto. Le maggiori serviranno per la campagna, cioè a dire quando le signore Principesse saranno a Sassuolo, o altrove, e queste vanno portate senza mentoniera. Le altre mediocri la richiedono, come basse più delle prime, e però io mando insieme due dozzine pure di esse mentoniere delle più proprio, che si facciano. Tutto viene in una scattola, che mando franca di qui a Lione [...]. Farò allestire le vesti e gl'Habiti per mandarli dentro del tempo, ma sarebbe necessario, ch'io havessi le misure de' signori Principi, che devono venirmi nella scattola, ch'io non veggo. Per un'altra occasione io supplico Vostra Altezza farmi precisamente ordinare, se gl'habiti di colore devono intendersi con feraiuolo, o casacca, restando io adesso in dubbio circa quello ch'io debba risolvermi. Mi governerò secondo l'usanza, che mi consiglia di far per Vostra Altezza feraiuolo e per i signori Principi le casacche [...].»

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

7. 1653, 17 ottobre, Parigi

Lettera di Manzieri al duca con cui informa di aver spedito le parrucche ordinate.

«Invio parimenti all'Altezza Vostra col messaggiero di Lione d'hoggi una scattola, che sarà lasciata al signor Abate Strozzi in Fiorenza dal corriero della prossima settimana con le se Perucche comandate da Vostra Altezza. Sono fatte dal primo huomo qui della professione, ma per un'altra volta sarà molto a proposito di haver mostra de capelli, essendo difficile senza questa di accertar bene, che appunto nel veder io dette Perucche, non mi sono parse assai nere quelle di Vostra Altezza, e troppo chiari l'altri del signor Duca di Guastalla, ma il Peruchiero m'ha assicurato, che caduta, che sarà la povere, che v'è sopra, riusciranno tutte secondo l'ordine, che ho havuto, e che in fine senza mostra non saprebbe farle meglio. Farò soddisfare il corriero del porto della scattola sino a Fiorenza, e per le due cassette, ch'io mandai ultimamente con gl'Abiti, libri et altro, tengo già aviso dell'arrivo loro a Lione».

ASMo, AF, b. 114.
Inedito.

8. 1655, 24 settembre, Parigi

Lettera di Manzieri al duca con cui illustra le vesti spedite da Parigi.

«Tra le vesti, ch'io mando e loro assortimenti ve ne sono due di pizzo d'argento et d'altro lavoro per la signora Duchessa di Guastalla, alla quale si possono associare guanti, scarpe, stecca, e conciatura di testa a parte di quelle che sono nella scattola per far compito il regalo, l'altra di brocato d'oro ricco fondo di rosa guarnita parimenti di gran pizzo d'oro, et argento coi suoi busti compagni et a questa pure può darsi l'assortimento di guanti della conciatura di testa e delle scarpe, ed è fatta per la signora Principessa Anna Beatrice, le quali due vesti, et Abiti può Vostra Altezza far levar delle casse, e ritenerle in sua disposizione se pur non le ne piacesse alcuna delle altre, nel qual caso potrà sodisfarsi, che a tale effetto io le mando tutte in mano dell'Altezza Vostra. Potrà pur anche far ritenere l'Abito che v'è per lo Duca di Guastalla con le sue rose compagne de galani. Consiste l'Abito in calze di panno d'Olanda finissimo tutte coperte di gran pizzo d'oro, et argento in un giuppone di pelli d'odori alla moda di qua guarnito nel medesimo modo et in una casacca dell'istesso panno guarnita similmente del pizzo istesso, foderata di tabi [sic.]. L'altre quattro vesti con un Busto sopra numero da portar sotto sono quelli che mi furono commesse dal signor Principe per conto del signor Duca della Mirandola, da servire per la medesima signora Principessa Anna Beatrice. Io supplico Vostra Altezza di far rendere le quattro restanti al signor Principe Serenissimo [...]. Le due vesti di tele d'oro nominate da me le prime sono credute qui le più ricche e più belle»

ASMo, AF, b. 116.
Inedito.

9. s.l.d. [novembre 1655, Modena]

Minuta ducale senza data con cui si commissiona un abito da confezionare a Torino per il viaggio di Francesco I a Parigi.

«Si faccia un Giustacorp [sic.] d'un colore alla moda ad elletione di chi sa, non sia però color di foco, né simile a questo. Sia il detto di panno guarnito di recami, se si potrà esser fatto presto, se non di guarnizioni nobili, di gilloni o dentelle il più alla moda possibile, e bisarro che si possa. Si avverta che ha da servire per viaggio, e che vuole essere commodo sopra tutte le cose e fodrato di pelliccia che chiamano peti gris, o di altra simile. Si faccia giupone, i Calsa alla Marssina, come chiamano compagne, ma soprattutto commodissime. Sia il gipone di satine, tela d'argento e pelle sottili, o del panno medesimo come sarà più alla moda, e che si crederà che sia più commodo. Si faccia poi un altro giustacorp men guarnito più largo alla vitta o sia in forma di Casaca fodrato di pe[rnici?] e di lupi cervieri, o altra pelle equivalente per tener caldo. Provedino un paio di sottocalse di morlaco camocia, cioè tre para di gran Calsettoni di tela d'Olanda, due con dantelle grandi, che caschino abbasso intorno alli caletti di sotto alle stringhe. Si faciano due para di Calsettoni bianchi di robba morbida, e che tenga caldo, e possino arrivare alle dette Calze. Un paro di stivali grandi da potervi metter robba assai sotto, e star col piede largo, manici a compagna del pelliccio, guanti di lana o d'altro che tenga caldo. Frangia per una banda tutta d'argento come la misura. Se si può riportare il ricamo del vestito. Si faccia un Giustacorp violetto, se non del colore più vicino al colore del vestito. Si faccia in ogni maniera perché quando non starà bene, si darà a qualche altro. Si

facia fare una sopra coperta al letto da Campagna di saia cremesita, o color di foco orlata con un gallone solo che serri bene».

ASMo, *Camera Ducale, Ufficio del mese*, b. 14
Inedito.

IV. IL 'JOURNAL DE VOYAGE' DI FRANCESCO I A PARIGI
[I documenti di seguito riportati sono estratti dalla *Gazette*]

[1655, n. 170] «De Paris, le 18 Décembre 1655.

Cette semaine, le sieur de Manzieri Abbé d'Oriliac, qui fait ici les affaires du Duc de Modene, a receu nouvelles que ce Prince estoit parti le 6 du courant, de Rivoli: & le 15, de Lyon, pour venir en cette Cour».

[1655, n. 174] «De Gènes, le 8 Décembre 1655.

«Le Duc de Modène arriva le 28 du passé a Turin, où il fut receu au bruit du canon, & avec tous les honneurs qui se rendent aux personnes de sa qualité. Et après y avoir visité le Prince Thomas, toujours indisposé de sa fièvre quarte, & esté magnifiquement régalé par quelque Signeurs, il est allé à Rivoli, pour y demeurer quelque jours, avec Leurs Altesses Royales, & de là passer en France».

[1656, n. 2] «De Fontainebleau, le 30 Décembre 1655

Le Duc de Modène, apres avoir esté complimenté à sa descente au pont Beauvoisin, sur les confins de Savoye, par l'Abbé Bentivogli, que Leurs Majestez lui avoyent envoyé pour l'accompagner pendant sa marche, & magnifiquement receu en la ville de Lyon par l'Archévêque, il en partit le seizième, au bruit du canon & des Boêtes, & vint coucher à Tarare: & le dix-neufième, à Nevers: auquel lieu ayant esté harangué par tous les Corps, il s'embarqua sur les Bateaux qui avoyent esté préparez à Roüanne, par l'ordre du Roy, pour condüire Son Altesse, qui arriva le 21 à Usson: où le Duc d'Amville & le sieur de Berlize Introduceur des Ambassadeurs, ayans receu dans le carrosse de Sa Majesté, & sa suite dans celui de la Reyne, il alla coucher à Gyen, accompagné de douze Gardes de Son Eminence, & de quantité de Noblesse qui estoit allée avec ledit Duc d'Amville: lequel commança de le traiter fort somptüusement en ce lieu là. Le 23, il coucha à Montargis: & le 24, le mesme Duc lui ayant encor donné une superbe collation à Nemours, où l'Abbé d'Orillac vint trouver, il arriva sur le soir en ce Chateau, & y fut traité à la Royale avec toute sa suite, par les Officiers de Sa Majesté, le jour de Noël, qu'il passa, ensuite de ses dévotions, à visiter les raretez de cette belle Maison: dioù il partit le lendemain».

[1656, n. 2] «D'Essone, le 31 Décembre 1655

Le 26 de ce mois, le Duc de Modène vint coucher ici dans la Maison du Sieur Hesselin: où il fut le mesme jour, complimenté au nom de Son Eminence, par l'Abbé Ciry Historiographe du Roy, & visité par l'Evesque de Fréjus & plusieurs autres personnes de marque: ensuite duquoy, il partit pour se rendre en Cour».

[1656, n. 2] «De Paris, le 1 Janvier 1656

Puis sa Majesté fut au Bois de Vincennes: où le 27, ayant avis que le Duc de Modène estoit parti d'Essone pour s'y rendre, Elle s'avança hors du Parc, & ordonna à Monsieur son Frère Unique, de faire compliment à cette Altesse: laquelle n'eut pas plûtost apperceu ce Prince dans le carrosse de Son Eminence, où le Compte de Nogent & quelques autres Signeurs, l'accompagnoyent, qu'elle mit pied à terre, comme fit aussi tost Monsieur, qui la receut fort agréablement: & Son Eminence lui ayant tesmoigné la joye que le Roy & toute la Cour avoyent de son arrivée, ils montèrent à cheval, & vinrent trouver Sa Majesté: laquelle, au milieu d'un Cercle composé de quantité de Princes & Signeurs, dans un équipage fort magnifique, receut aussi Son Altesse avec toutes les tendresses imaginables: Ensuite duquoy, toute cette belle Troupe s'avança jusqu'à moitié chemin de cette ville: puis, le Roy s'estant mis en carrosse avec le Duc de Modène, Sa Majesté l'aména au Louvre, & le présenta à la Reine, qui lui fit pareillement un accueil tres favorable, & de là il fut conduit par quelques Signeurs, en l'Appartement de Son Eminence, dans lequel il est logé & traité par les Officiers du Roy, avec la mesme magnificence que la personne de Sa Majesté. Le 28, apres avoir esté au Cercle, la reyne l'ayant envoyé recevoir jusques à la dernière porte de son Appartement, il eut au Louvre le divertissement dela Comédie Fraçoise avec Leurs Majestez: & le 30, de la Comédie Italienne. [...]

Le Duc François est parti pour aller à Châlons, régler les quartiers d'hyver des troupes Loraines, conformément aux ordres du Roy: ensuite de quoy, il reviendra avec le Prince Ferdinand son fils, passer le Carneval en cette ville».

[1656, n. 5] «De Paris, le 8 janvier.

Le mesme soir [del 2 gennaio], le Roy prit au Louvre le divertissement d'une agréable Mascarade, avec laquelle Sa Majesté alla visiter la Princesse Palatine, encor un peu indisposée. Le 3, feste de S.te Geneviève, Leurs Majestez, accompagnées de Monsieur, le Duc de Modène, & de plusieurs autres Seigneurs, furent en l'Eglise de cete grande patrone de Paris: où ayans esté receuës à l'entrée par l'Abbé, assisté de quantité de Religieux, & conduïres pres de l'Autel, Elles entendirent la Messe: à laquelle l'Evesque de Valance presta le serment de fidelité entre les mains du Roy. [...]

Le 5, le Duc de Modène, qui a esté visité depuis qu'il est ici, de toutes les personnes de qualité, alla voir la Reyne d'Angleterre, le Duc de York & la Princesse Palatine: comme il avoit fair quelque jours auparavant, le Duc d'Anville & la Duchesse de Vantadour.

Sur le soir de ce jour là, qui estoit la veille de Roys, Son Eminence traita avec une magnificence extrahordinaire, le Roy, Monsieur, le Duc de Modène & plusieurs Princes & Seigneurs, entre lesquels la féve escheut au Duc-d'Amville: Et à l'issuë du souper, Sa Majesé descendit dans l'Appartement de Reyne: d'où estant sortie peu apres, Elle y r'entra aussi tot, richement vestüe, avec tous ces Princes & Seigneurs, qui firent voir ce qu'il y a de plus rare pour la sanse et dextérité du corps, en surprénans toute la Cour par un petit Balet, lequel pour avoir esté inventé sur le champ, n'en fut pas trouvé moins agréable: mais fit davantage admirer ses Acteurs, qui sont ceux lesquels doivent danser un grand Balet qui se prépare par l'ordre de Sadite Majesté: estant bien juste que comme ce digne Monarque passe les campagnes à la teste de son armées, avec les fatigues des plus endurcis Capitaines, il jouïsse du repos qu'il a si glorieusement donné à ses peuples, notamment dans une saison dédiée aux divertissement.

Le 6, le Duc d'York rendit visite au Duc de Modène».

[1656, n. 8] «De Paris, le 15 Janvier 1656.

Le 8 de ce mois, le Duc de Modène, continüant de rendre visites qu'il a receuës, alla voir entr'autres le Duc de Brunswik & le Marechal de Gancé: comme il a fait depuis le Chancelier de France, les Surintendants de Finances & autres personnes de marque.

Le 9, Son Altesse eut le divertissement dans la chambre de la Reyne, de la Comédie Française: où estoient Leurs Majestez, Monsieur, le Duc d'York, Son Eminence, & quantité de Seigneurs & Dames.

Le 10, le sieur de S. Quentin la vint complimenter de la part de Leurs Altesses Royales: comme fit le Résident de l'Electeur Palatin: Et fur le soir, elle eut encor le plaisir de la Comédie Française, dans la chambre de la Reyne, dont ce Prince visita le landemain 11, le bel Appartement: entre les raretez duquel, il admira particulièrement l'Oratoire & le Cabinet des Bains, l'un des plus superbes qui se soyent vues.

Ce jour là 11, il fut aussi complimenté par le Marquis de Pallavicini Gentilhomme Envoyé de la République de Genne: & sur le soir, se trouva au Bal que le Roy donna aux Dames de la Cour, qui parüent avec beaucoup de pompe & de magnificene: leurs habits estant si couverts de pierreries, qu'ils ne rendoyent guères moins d'éclat que Lustres qui éclairoyent ce Bal: lequel fut ouvert par Sa Majesté avec la Duchesse de Mercoeur, & continüé par Monsieur, avec la Damoiselle de Mancini, comme par les autres Signeurs avec le reste des Dames: la reyne ayant ensuite régälé cette charmante Compagnie d'une splendide collation des plus rares fruits & confitures, qui fut servie par les Officiers de Sa Majesté.

Le mesme jour, l'Evesque de Langres, à la grande dignité est attachée la qualité de Duc & Pair de France, presta le serment de fidelité entre les mains du Roy, dans la Chapelle du petit Bourbon.

Hier, Monsieur visita le Duc de Modène dans son Apartement».

[1656, n. 11] «De Paris, le 22 Janvier 1656.

Le 12 du courant, Leurs Majestez, ayans eu avis le jour précédant, par le Comte du Broutet Mestre de camp du régiment de Navarre, envoyé expres par le Prince Thomas, que le Prince Emanuël son fils estoit décédé de la petite vérole, le 4 du mesme mois en sa 23e année, Elles en prirent le düeil: comme firent aussi Monsieur, Son Eminence, le Duc de Modène, & la pluspart des Seigneurs de cette Cour: Leursdites Majestez ayans envoyé le mesme jour, tesmoigner au Prince Eugéne Frère du défunt, le regret qu'Elles avoyent de cette mort.

Le mesme jour, le Duc de Modène dépescha le Comte Rangoni Capitain de ses Gardes, vers Leurs Altesses Royales qui sont à Bloys, pour leur tesmoigner ses ressentiments des honneurs qui lui ont esté rendus de leur part.

Le 15, ce Prince fut splendidement traité à disner par le Duc de Navailles Capitaine Lieutenant des Chavaux légers de la Garde: & l'apresdinée, alla visiter la Duchesse de Guyse & la Mareschale de Guébriant: comme Son Altesse fit le lendemain 16, le Cardinal Antoine. [...]

Le 17, l'Evesque de Langres presta ferment de Duc & Pair au Parlement, où il prit sa scéance, accompagné des Ducs d'Elboeuf, d'Espéron, de Candale, de Montbazon & de la Rochefoucault.

Le mesme jour, fut dansé au Louvre, pour la première fois, le Balet de Psiché, ou de la puissance d'Amour, composé de 24 Entrées, toutes si belles, et si bien exécutées, & sur un Théâtre si pompeux & si éclatant, qu'il ne fut pas moins un sujet d'admiration de toute la Cour, que ceux qui ont fait, les autres années, le Royal divertissement de Leurs Majestez. L'invention en a paru toute singulière, la richesse & magnificence des habits extraordinaires: & l'adresse & agilité des Daseurs exprimans les diverses passions qu'ils représentoyent, si fort au dessus de ce que l'on avoit veu jusques ici d'excellent pour la Danse qu'au sentiment de tous les Spectateurs, ce Balet en peut estre appellé le Chef d'oeuvre. Sa

Majesté, qui fait briller en sa personne au plus haut degré. tous les beaux talens capables de rendre un Prince accompli, ayant tousjours fait voir une grace qui lui est particulière dans tous les exercices du corps, s'y fit aisément reconnoistre & discerner entre les Seigneurs de sa Cour: ainsi que Monsieur se fit admirer de toute l'assemblée, par sa gentillesse.

Le 18, Son Eminence traita dans son Palais, le Duc de Modéne, en un diner des plus magnifiques: où se trouvérent aussi le Cardinal Antoine, le Duc de Guyse, les Mereschaux de L'Hospital, de Plessis Praslin, de Grammont & de Villeroy, avec quelques autres Seigneurs: Et à l'issuë de ce Festin, pendant lequel des Concert de voix & d'Instrument entretenoyent agréablement les Conviez, toute la Compagnie visita les riches Appartements de ce superbe Palais, & la Bibliothèque, que Son Altesse de Modéne admira particulièrement, tant pour sa vasta estenduë, que pour le nombre infini de ses Volumes, en toutes sortes de Sciences & de Langues, & colloquez dans un si bel ordre, que c'est à present le plus beau vaisseau qui soit dans toute la République Lettrée: bien qu'il ne soit pas encor au point que Son Eminence désire le mettre, pour le rendre digne de plus scavans Esprits à qui Elle l'a consacré. [...]

Ledit jour [il 19 gennaio], Leurs Majestez prirent le divertissement de la Comédie Française dans la Chambre de la Reyne: où estoient Monsieur, Son Eminence, le Duc de Modéne & quantité de Seigneurs & Dames de qualité. [...]

Le 20, le Duc de Modéne visita le Convent de Carmelites & celui du Val-de-Grace: & le soir, se trouva au grand Ballet qui fut encor dansé en présence de toute la Cour».

[1656, n. 15] «De Paris, le 29 Janvier 1656.

Le 21 de ce mois, Sa Majesté voulant donner au Duc de Modéne, de plus particulières marques de son affection, lui fit l'honneur de le traiter avec Monsieur son Frère Unique, à sa table: qui fut servie avec tant de profusion & de politesse, que ce Prince n'en parut pas moins surpris que de toutes les autres magnificences de ce Festin Royal, accompagné du concert des 24 Violons & de divers autres Instrumens de Musique. [...]

Le 23, le Duc de Modéne fut régalé de la part du Roy, par le sieur de Belise Introduteur des Ambassadeurs & Princes Estrangers, de deux superbes Tantures de tapisserie, l'une representant la Conversion de S. Paul, & l'autre les cinq Sens de Nature, don't le travail n'est pas moins exquis que la riche matière qui le fait esclater: Dequoy Son Altesse remercia le mesmejour, Leurs Majestez, en prenant congé d'Elles, par un agréable compliment sur le grands honneurs qu'Elle avoit receus: & le lendemain matin, partit en carrosse pour Montargis, avec toute satisfaction qu'on peut penser: apres avoir aussi remercié de si bonne grace les Officiers du Roy, qu'il n'y en eut pas un qui ne se loüast de sa générosité, & ne se disposast à exécuter avec beaucoup de gayeté, les ordres qu'ils avoyent de Sa Majesté, de l'accompagner & traiter sur la route, s'il ne les en eust dispensez pour faire plus de diligence: Ce qui n'empescha pas que le Duc d'Amville, le Comte de Nogent le Chevalier de Barradas & quelques autres Seigneurs, ne lui fissent escorte jusques à Essone. [...]

Le mesme jour [il 24 gennaio], Sa Majesté, accompagnée de Son Eminence & de plusieurs Seigneurs, alla au Chasteau de Vincennes: & y ayant passe les deux jours suivans à la chasse, retourna au Louvre le 23 au Louvre: Où fut dansé pour la 3e fois, le grand & Magnifique Ballet de Psiché ou de la Puissance d'Amour».

V. GLI ARAZZI «DI FRANZA»

[I documenti qui trascritti, laddove non specificato diversamente, sono in ASMo, *Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e tappezzerie*, n. 21]

1. 1656, 4 maggio, [Modena]

«Nota delle robbe venute di Francia il di 4 maggio 1656.

Primo un paramento di Arazzi con oro figurato dell'Istoria della Conversione di San Paolo Pezzi otto alti Braccia sei – che girano circa Braccia 82, cioè:

Un pezzo di Braccia 12 ½ un di numero 12

Un di numero 10 – un di numero 5 ¼

Un di numero 11 2/3 Un di numero 10

Un di numero 10 – et un di numero 10.

Un altro paramento di Arazzi senz'oro lavorato a Grottesche, et alcune figure in certi ovati che gli sono nel mezzo di Pezzi numero 5 alto Braccia 5 gira circa braccia 30, cioè:

Un pezzo di braccia 7 – Un di braccia 8

Un di numero 4 – Un di numero 5 ¼

Et Uno di numero 6.

Un tapeto da tavola seta, e lana fondo rosso, con fiori verdi e bianchi fodrato di Raso incarnato longo Braccia 5 1/2 , et largo Braccia 2 1/3.

Un altro tapeto da Tavola di seta, e lana varii colori e fondo d'oro largo braccia 5 ½ et largo Braccia 2 1/3 [...]

Documento segnalato in VALENTI, CURTI 1996, pp. 57-58.

2. 1662, 19 dicembre, [Modena]

«A dì 19 dicembre 1662

Inventario della Guardarobba della Razzeria

Un Apparamento di Razzi fini oro, seta e lana, detti li Razzi di Franza sopra de quali vi è inscrita la vita di san Steffano e San Paulo con sue inscrizioni, sono alti al ...

in tutto Pezzi numero 8

girano tutti al numero ...

Un altro Paramento di Razzi di Franza fati a grottesche che son alti ... al ... in tutto pezzi numero 5

girano in tutto al numero ... ».

3. 1663, s.d., [Modena]

«1663. Inventario della Guardarobba della Razzeria.

Un apparamento di Razzi fini oro, seta e lana, detti li Razzi di Franza, sopra de quali vi è inscrita la vita di S. Stefano e S. Pavolo con due inscrizioni, sono alti al ... in tutti pezzi n. 8 girano tutti al n.

Un altro Paramento di Razzi di Franza fatti a grottesche che son alti al in tutti pezzi n. 5 girano in tutto al n. ».

Documento trascritto in BENTINI, CURTI 1993, pp. 96-97.

4. 1674, s.d., [Modena]

«1674. Inventario di tutta la Razzeria di Sua Altezza Serenissima. [...]

Un Paramento di razzi detti l'Historia di San Paolo di lana fina, seta, bavella, oro, et argento alti braccia 6 2/3. In tutto pezzi numero 8 girano braccia 81. Numero 8.

Un Paramento di razzi detti le Grottesche con oro di lana fina, seta, bavella oro, et argento alti braccia 7 1/2. Sono pezzi numero 4 girano Braccia 33 2/3. [...]

[si distingue da quello francese]: Un altro Paramento di Grottesche di Francia, finissimo di lana, seta, e bavella alto braccia 5 2/8. Sono pezzi numero 5 girano braccia 31 2/3. Pezzi numero 5».

5. s.l.d.

«Arazzi di Sua Altezza fini in opera. Et quelli, che non sono postillati sono in Guardaroba.

«S. Paoli con oro, pezzi 8 alti braccia 6 2/3 girano braccia 81. Nella Camera di Sua Altezza, et nelle Camere del Par.to stuccato».

«Grottesche di Francia, pezzi 5 alti braccia 7 1/2 girano braccia 32. Nel Camarino del Part.to Stuccato».

6. s.l.d.

«Notta che si dà all'Altezza Vostra Serenissima delli Araggi che di presente si trovano in Raggieria in Parte

Pezzi otto d'Araggi di Francia Historia di San Paulo tessuti d'oro e seta.

Pezzi quattro delle Groteche tessute d'oro e seta come sopra». [doc. firmato Ludovico Corridori]

7. 1675, 27 maggio, [Modena]

«A dì 27 maggio 1675. Paramenti et Arazzi inviati a Bologna al signor Giacomo Monti d'ordine di Sua Altezza.

[...] Le Grottesche di Francia pezzi numero 5.

Et pezzi d'araggi detti li San Paoli con oro numero 4».

[Gli altri arazzi menzionati compaiono in una lista delle «Robbe che si possono dare in servizio al Serenissimo Signor Principe Cardinale»].

8. 1668-1675, [Modena]

c. 87 «A dì 25 maggio 1668. Al signor Gio. Giacomo Monti e per lui al Signor Horatio Forciroli [guardarobbiere]

Duoi pezzi di Razzi di Franza delli San Pauli n. 2

Quattro pezzi delle Grottesche con oro n. 4
Cinque pezzi delli Hercoli con oro n. 5
Cinque pezzi delli Giochi o feste n. 5».

c. 107 «A dì 30 detto [giugno 1669] A. S. Gio. del Cantone per la festa della Visitatione della Beata Vergine n. 8 pezzi delli S. Pauli».

c. 120 «A dì 14 settembre 1669. A San Gio. del Cantone per l'adobbo della Madonna Santissima. Le Pergoline pezzi n. 7. Li Ercolini n. 7. Li Tobia n.2. Li San Pauli n.8».

c. 231 «A dì 10 [ottobre 1674] Nella Camera dell'Audienza di Sua Altezza Serenissima n. 4 San Pauli n. 4».

c.n.n. «A dì 7 giugno [1675] Pezzi numero quattro delli S. Pauoli mandati a Bologna».

c.n.n. «A d' 2 luglio [prosegue lista degli arazzi «dati alli fachini per sbaterli»] numero 5 Grottesche di Franza».

ASMo, *Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e tappezzerie*, n. 17-20 (registri), *Memoriale*, 1662-1675.

I. IL VIAGGIO A PARIGI
DEL CARDINAL RINALDO D'ESTE

1. 1661, 19 marzo, Modena

Lettera di Girolamo Graziani al cardinale Rinaldo d'Este con la quale consiglia un viaggio a Parigi per tutelare gli interessi della casa d'Este.

«Sarà già comparso costà il corriero che si spedì a Vostra Altezza coll'avviso funesto della morte del signor Cardinale Mazarini di gloriosa memoria. Io riflettendo a ciò che Vostra Altezza si degna significarmi in queste sue delli 12 del corrente, et a qualche mio pensiero portato coll'antecedenti all'Altezza Vostra circa il risolversi di arrivare in Francia, sono andato considerando che nonostante la suddetta morte, potesse essere a proposito che Vostra Altezza facesse in ogni maniera esso viaggio, sbrigata ch'ella fosse, o in un modo o nell'altro di cotesto negozio del signor Duca Serenissimo. Il titolo giusto, e la cagione primaria saria per dare Vostra Altezza una scorsa in Francia a vedere gli interessi delle sue Abbatie, tanto dell'altre che già possiede, quanto di queste che intendo esserli state lasciate dal signor Cardinale. Parmi che colà Vostra Altezza potria fare il viaggio in forma assai privata, e coll'istessa spiccarsi dall'Abbazie e portarsi alla Corte. Penso che la spesa in questa maniera riuscisse assai moderata, perché finalmente mi sovviene che il signor Duca Francesco di sempre gloriosa memoria, quando fece detto viaggio dopo la campagna di Pavia in forma molto riguardevole, e con una gran comitiva di Cavalieri, non spese che dieci mila doble in circa compresi i regali, che dispensò con ogni magnificenza, onde crederci che Vostra Altezza ne uscisse con quattro o cinque mila».

ASMo, *Cancelleria Ducale, Referendari*, b. 50/a (Graziani Girolamo)

2. *Gazette de France*, 1663, n. 9

[p. 68] «De Génes **le premier Ianvier 1663**.

Le Cardinal d'Este, & le Duc de Créqui, arrivèrent le 25 du Passé, à Sainte Marguerite, qui est dans le Golfe de Rapallo, avec deux Galères de Florence, & deux de la Republique ; & ayans passé la nuit en la Maison de Plaisance du Marquis Giustiniani, qui les traita fort magnifiquement, ils se r'embarquerent le matin, pour continuer leur route vers la France, sans avoir voulu entrer ici, quoy qu'on se fust disposé à les bien recevoir».

[p. 70] «De Marseille, **le 9 Ianvier 1662** [*sic.* per 1663]

«Le dernier du Passé, le Cardinal d'Este & le Duc de Créqui arrivèrent à Toulon, avec quatre Gallères ; & furent reçeus au bruit de l'Artillerie».

3. *Gazette de France*, 1663, n. 12

[p. 96] «On attend avec impatience, l'arrivée du Duc de Créqui, qui sera suivie de celle du Cardinal d'Este : auquel le Roy a dépesché depuis quelques jours, le Sieur de Gaumont, l'un de ses Ordinaires, tant pour lui témoigner la joye qu'il a de sa venüe, & la satisfaction qu'il aura de le voir, que pour l'accompagner & le servir dans son voyage, & prendre soin qu'en tous les lieux où il passera, on lui rende les respects & honneurs qui ne sont pas moins dûs au zèle qu'il a pour cette Couronne, qu'à sa qualité».

4. *Gazette de France*, 1663, n. 21

[pp. 157-158] «De Paris, **le 17 Février 1663**. Le Cardinal d'Este, estant parti d'Aix, le 25 du Passé, pour se rendre en cette Cour, fut rencontré le 27, proche d'Orengé, par le Sieur de Gomont, Gentilhomme Ordinaire de la Maison du Roy : qui l'avoit envoyé, pour lui faire rendre les honneurs dûs aux Personnes de sa Naissance, & de son mérite, dans tous les lieux de ses Estats où il devoit passer. Apres qu'il lui eut rendu les Lettres de Sa Majesté, il arriva, le 28, à Montelimart, où il fut reçu par le Gouverneur, le Clergé, les Consuls, & les autres Corps, qui le haranguèrent. Le 29, il vint à Valence : & ayant esté régaté par l'Evesque, & complimenté, aussi, par tous les Corps, il arriva le 30, à Vienne : où il fut logé, & traité par l'Archevesque, & pareillement, harangué de tous les Corps. Le 31, il entra à Lyon, accompagné de l'Archevesque, & de grand nombre de Personnes de marque, qui estoient allez une lieüe au devant de lui : & y fut harangué, & parfaitement bien régaté. Avant, ensuite, passé à Moulins, Nevers, la Charité, où le Sieur Deslandes Payen, Conseiller au Parlement, le traita avec beaucoup de sumptüosité, à Cosne, Briare, Montargis, Fontainebleau, & Essone, avec les mesmes honneurs qu'aux autres lieux, le 14, il arriva en cette ville. Il estoit accompagné dans le carrosse du Toy, du Comte d'Harcourt, & le Sieur de Bonneüil, Introduteur des Ambassadeurs, qui avoyent esté le recevoir à la Saussaye, précédé de toute la Grande Escurye, & suivi des autres carrosses de Sa Majesté, de ceux des Reynes, de Monsieur, de Madame, de Madame la Duchesse d'Orléans, & de la pluspart des Seigneurs & Dames de la Cour. Il fut conduit en cet ordre, au Palais Mazarin, destiné pour son logement : & y reçeut aussi tost, les complimens, au nom du Roy, par le Comte du Lude, Premier Gentilhomme de la Chambre : pour les Reynes, par le Comte de Brancas, & le Marquis de Gordes, leurs

Chevaliers d'Honneur : un nom de Monsieur & de Madame, par les Comtes de Vaillac & de Clérambaut, leurs Premiers Escüyers : & pour Madame la Duchesse d'Orléans, par le Comte de Sante Mesme son Chevalier d'Honneur.

Le 15, ledit Comte d'Harcourt, & l'Introduttore des Ambassadeurs, l'ayant esté prendre, le matin, dans le carossee de Leurs Majestez. l'amenèrent à l'Audiance du Roy, au travers du Régiment des Gardes, rangé en haye aux environs du Louvre, des Cent Süisses qui bordoyent le grand Escalier, & des Gardes du Corps, aussi rangez en haye, dans la Sale haute. L'apresdinée, il vint à celle des reynes, avec la mesme cérémonie : & fut accüeilli de Leurs Majestez, avec la joye & les caresses qu'il est aisé d'imaginer, sçachant le mérite de cette Eminence, & l'affection qu'elle témoigne pour les interests de cette Couronne. Ensuite, il salüa Monseigneur le Dauphin, en son Appartement, où la Maquise de Montausier répondit à ses compliments : & de là, il fur r'amené au Palais Mazarin, où il est traité de la part du Roy, avec une magnificence particulière».

4. Gazette de France, 1663, n. 23

[p. 167] «De Paris, le 24 Février 1663. Le mesme jour [**le 16 février**], le Cardinal d'Este, conduüt par le Sieur de Bonneüil, Introduttore des Ambassadeurs, visita Monsieur & Madame, Madame la Duchesse d'Orléans, & Mesdaimoselles d'Alençons & de Valois : & depuis il a, aussi, reçu les visites de toutes les Personnes de marque de la Cour, où cette Altesse est dans une particulière estime, pour les grandes qualitez qu'elle fait paroistre, & qui soutiennent si dignement l'éclat de sa Naissance & de son Caractère. Les Prieurs des Monastères de cette ville, avec quelques autres Prieurs députez des anciens Religieux de l'Ordre de Cluny, l'ont pareillement, esté salüer comme leur Abbé & Général».

[p. 168] «**Le 22**, la Cour eut encor, le divertissement du Balet des Arts : auquel se trouva le Cardinal d'Este, qui admira les beaux & pompeux changement de Scène, les délicieux Concerts qui en commencent toutes les Entrées, la galanterie & la richesse des habits, & la grace des Danceurs».

5. Gazette de France, 1663, n. 27

[p. 196] «[**Le 25 février**] Et l'on passa, ensuite, au lieu destiné à la Solennité, où le Cardinal d'Este se trouva, avec tous les Princes, & le Princesses du Sang, qui avoyent esté conviez de la part du Roy. Aussi-tost, se fit la lecture du Contract par le Comte de Brienne Secrétaire d'Etat, apres laquelle il fut signé par le Roy, la Reyne Mére, la Reyne, Monsieur, Madame, Madame la Duchesse d'Orléans, Mesdemoiselles d'Alençon & de Valois, & quelques autres : puis le Cardinal Antoine, Grand Aumosnier de France, fit la Cérémonie, en la manière accöütümée».

6. Gazette de France, 1663, n. 30

[p. 220] «**Le mesme jour 7 [mars]**, Sa Majesté fut à la promenade au Chasteau de Versailles : & les Reynes, à la sortie du Sermon de l'Evesque d'Aqs, où estoit le Cardinal d'Este, allèrent en l'Eglise des Iacobins de la rüe S. Honoré, à cause de la Feste de S. Thomas d'Aquin».

7. Gazette de France, 1663, n. 33

[p. 244] «**Le 15**, le Cardinal d'Este partit d'ici, pour retourner en Italie, apres avoir pris congé de Leurs Majestez : ayant temoigné une singulière satisfaction des honneurs & des bons traitements qu'il a reçeus en cette Cour».

8. Gazette de France, 1663, n. 42

[pp. 318-319] «De Lyon, **le 30 Mars 1663**. [...] Le soir du mesme jour, Elle [la Duchesse de Savoye] fut complimentée au nom du Duc de Savoye, par le Marquis de Livorne, accompagné de grand nombre de Gentilshommes, dans un superbe équipage, & visitée du Cardinal d'Este, qui partit le lendemain».

9. Gazette de France, 1663, n. 48

[pp. 368-369] «De Marseille, ledit jour **10 Avril 1663**. Le 3 de ce mois, le Cardinal d'Este partit de cette ville pour aller à Toulon, apres avoir esté visité par le Cardinal Grimaldi, qui estoit venu d'Aix pour le voir».

II. I DISPACCI DEL MARCHESE FRANCESCO CASATI

[I documenti qui trascritti sono inediti e conservati in ASMo, AF, b. 126]

1. 1663, 12 gennaio, Parigi

«Per il scorruccio, livrea, carrozze e cavalli mi sovviene di doverle dire solamene che venendo Vostra Altezza in tempo del gran scorruccio, devono la livrea, e carrozze essere uniformi di lutto ma in tempo del minor scorruccio basta la livrea e vestiti de' cortigiani; ma non se ne richiedono le coperture nere alle carrozze, e cavalli; la differenza de' vestiti del minore, e del maggiore scorruccio consiste solo nella maggior, e minor lunghezza del mantello e del velo pendente al cappello. Mi disse il Signor di Lionne, che si porterà sei mesi, ma intendo da altri che fra pochissimi giorni si lascerà il gran scorruccio, e fra poche settimane anche il piccolo ma questa è fattura da farsi ben presto in pochissimi giorni prima del bisogno di Vostra Altezza. Il drappo è panno inferiore o nobile conforme al piacere di ciascuno e starà a Vostra Altezza di determinarlo come anche il numero della livree, numero e qualità delle carrozze, e de' cavalli al che tutto si prevede

presto in Parigi da chi ha denaro di cui dovrà essere ben provvedute chi sarà comandato dell'Altezza Vostra a farne le provisioni».

2. 1663, 16 gennaio, Parigi

«Doppi il mio dispaccio dell'ordinario di venerdì sera il signor di Colbert ha dato l'ordine reggio al Signor Belinzani Intendente Generale del Signor Duca Mazzarini di far mettere in ordine il Palazzo per l'alloggio di Vostra Altezza. Sabato sera il signor di Gomont mi scrisse un biglietto dandomi parte che il Re si era dichiarato di voler far alloggiare e spesare l'Altezza Vostra tutto il tempo che starà qui. [...] Nel progetto di far servire Vostra Altezza di carrozze e cavalli per tutto il tempo che si fermerà qui ho havuto un'altra terza riflessione oltre le due suddette dell'economia e della dimostrazione onorevole. Ella è stata quella del lutto, che può inferire anche qualche cosa di servizio dell'economia. Scrisi l'ordinario passato col supposto che Vostra Altezza possa forse volere comparire più tosto col scorruccio di questa corte, che con il di lei proprio per la morte del Serenissimo suo nipote, et in questo caso di prendere il scorruccio della corte, ella voglia mettersi nel rango de Principi del Sangue; ma non dovendo io badar ad altro che ad essequire gli ordini di Vostra Altezza, stimo bene di rappresentarli adesso più distesamente che il lutto presosi, o che porta hoggidì la corte è bastardo né grande né piccole, ed è stato prescritto dal Re. Veste Sua Maestà di panno nero col giustacuore e collaro con pizzi. Le carrozze e servitù bassa de laché e simili non hanno alcuna insegna di lutto. Gli Principi del Sangue cioè il Signor Duca d'Orleans, il Signor Principe di Condé, et il Signor Duca d'Anguien sono vestiti di panno nero con le guarniture di fetucchie di velo, il loro mantello è longo con differenza che il primo l'ha fino a calcagni, e gli altri due solo a mezza gamba; tutta la loro gente di seguito, e le loro carrozze sono coperte di nero. Tutti gli altri Principi e grandi compresi il Signor Conte di Soissons, e duchi di Vandome e di Longavilla (quali però se ne sono grandemente offesi) con tutto il resto della nobiltà e della Corte vestono di panno nero con le guarniture di fetucchie di velo, et il mantello è della longhezza ordinaria che non arriva a genocchi; Le loro carrozze e livree ordinarie senza insegna di lutto. La duchessa di Longavilla, e pure il marito ha dovuto prendere il lutto piccolo come tutti gli altri; Colui che hebbe l'ordine di prescrivere a Principi Suddetti et alla Corte queste formalità del scorruccio, fu comandato di dire al signor Duca di Longavilla che si dovesse guardare di non fare il mantello un deto più longo, perché il Re lielo haverebbe fatto tagliare. Con che potrà Vostra Altezza pigliare le sue misure sopra l'uno o l'altro lutto. Io dubito assai che non si permetterebbe a Vostra Altezza di prendere il gran lutto de' Principi di sangue; ma ho anche stimato bene di non far un minimo a ministri di questa faccenda senza l'ordine di Vostra Altezza la quale per la sua persona e carrozza ha già la regola prescritta a tutti gli Cardinali [...].

Per rispetto dei mobili resterà Vostra Altezza servita di vedere nel qui congiunto foglio (che è copia della memoria dattami in Palazzo Mazarino) la nota di quelli, de' quali Vostra Altezza può far stato, e conoscere quelli che mancano, la loro provisione si potrà fare o comperandogli o pigliandogli in affitto. Come similmente le carrozze e cavalli».

In allegato: «Memoria di quello che si puol dare per la comodità, e servitio dell'Altezza Serenissima del Signor Cardinale d'Este, e sua famiglia nel Palazzo Mazzarino. Prima tutto l'Appartamento di sopra, che contiene una gran sala, anticamera, Camera dell'uddienza, camera per dormire Sua Altezza e camera di Parada et poi due Camere, et una gran galleria per il passaggio. Il tutto tapizzato, et agiustato come si deve.

Si darà anco per servizio di Sua Altezza flambò d'argento, bracci d'argento placche, et qualche altra cosa, che potrà essere in servitio della persona. Si darà la guardarobba per gli Valetti di Camera però senza mobili. La gran sala da basso tapizzata per mangiare la nobiltà. Tre Camere tutte guarnite per tre persone qualificate. Due altre Camere per due altre persone qualificate ma senza mobili. Sei altre camere per alloggiare gentil'huomini, et Ufficiali senza mobili. Una galleria per dormire i lacché senza mobili. La Cucina ma senza stili. La comodità per mettere legna, e vino. L'Ufficio ma senza stile. Sei lettieri con sei materassi, sei pagliarizzi, e sei tramersini, e sei coperte, et 10 tavole di legno. Le stalle, e rimesse si regoleranno».

3. 1663, 30 gennaio, Parigi

«Di tutto ciò che potrà abbisognare a Vostra Altezza o sia di carrozze e cavalli (oltre quelle una o due o più che darà la Core, sopra di che a poco a poco andrà andrò ricevendo i lumi) o sia di legna, carbone, vino, et altro, subito che sarà gionto qua quello che Vostra Altezza vi ha destinato, e che saprò dal medesimo il bisogno preciso se ne farà la provisione con la maggior economia possibile, e giusto alli ordini che egli porterà. Si provederanno pure le camere e letti vicino al Palazzo per quelli che non potranno capirvi, ma questo regolamento dipende dal rollo della Corte di Vostra Altezza che riceverò dal medesimo che s'inviarà da Vostra Altezza. La sedia già l'havevano incaparrata, cioè quella dell'Eminentissimo Mazzarini, o pure un'altra che è del Belinzani».

III. IL CONTE ALBERTO CAPRARA

1. 1660, 2 dicembre, Lione

Lettera del conte Alberto Caprara al cardinal Rinaldo in cui descrive la città di Lione.

«Questa è una bellissima città, che ha due fiumi, uno le serve di muro, l'altro le passa in mezzo, e questo si chiama la Senna, quello il Rodano, ma adesso essa non si può godere a causa della neve, che è caduta, e che rende impraticabile il passeggiar per essa. E benissimo popolata, e così piena di botteghe e mercanzie, che non si può descrivere. La sera abbiamo le comedie più care, ma migliori dell'italiane, perché sono delle stampate, che imparano a mente, e recitano assai bene. Il Paese mi piace assai, e se non fosse l'incomodità di intendere, et essere inteso, e la necessità d'essere burlato sulle prime, non vi saria consolazione uguale al vedere del mondo, ma nondimeno spero in poco tempo rendermi praticabile col parlare».

ASMo, AF, b. 125.
Inedito.

2. 1660, 24 dicembre, Parigi

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo in cui riferisce di essere giunto a Parigi.

«[Parigi] Città che è tutta moto, e tutta rumore. Per la strada che abbiamo tenuta non si è veduto di città che Mulens Nivers, e Nimurs la prima assai grande, e l'altre picciole. In oltre infiniti grossi villaggi, e nell'ultimo vicino una giornata a Parigi il Castello di Fontanablò col palazzo Regio, che vi è, dove Sua Maestà si porta l'estate alle caccie. Abbiamo dato un'occhiata scorrendo alle cose principali, ma è necessario rivederlo a stagione migliore, e più comodamente».

ASMo, AF, b. 125.
Inedito.

3. 1660, 31 dicembre, Parigi

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo in cui riferisce di aver incontrato Gaspare Vigarani.

«Ho veduto il signor Gasparo Vigarani, che sta benissimo, ma il suo teatro, che sarà degno d'un Re è anche molto addietro, e prima di quest'estate non si potrà valersene».

ASMo, AF, b. 125.
Inedito.

4. 1661, 15 gennaio, Parigi

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo in cui riferisce della rappresentazione del «Serse» e del musicista «Giuseppe Napolitano».

«Sabbato recitarono nel suo palazzo [del cardinal Mazzarino] il Serse già qui cantato altre volte, e seco li balletti, che in Francia sono sempre il principale dell'opera, non l'accessorio. V'erano le loro Maestà, e tutti li primi della Corte. [...] Ho sentito lodar assai Giuseppe Napolitano Musico del signor Cardinal Antonio, ma io non posso darne precisa relazione perché è difficile l'entrare in questi luoghi, e prima delle pratiche, che anderò facendo non voglio sperarci».

ASMo, AF, b. 125.
Inedito.

5. 1661, 28 gennaio, Parigi

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo circa un imminente balletto a corte.

«Domani sera si procura un balletto, che si prepara dal Re per farsi, e che penso potremo vedere quanto prima».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

6. 1661, 11 febbraio, Parigi

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo in cui riferisce dell'incendio che colpì il teatro delle Tuileries.

«Saranno arrivati a Vostra Altezza anticipatamente, e con ogni maggior distinzione gli avvisi dell'abbrugiamento seguito nel **palazzo del Louvre**, dove è tutta ita in cenere la galleria che si chiamava de' ritratti, assai nominata per essi e per essere ricchissima d'oro, e d'ogni altro real ornamento. Il signor Carlo Vigarani haveva fatto un piccolo teatro con scena, e machine di carta, ma con tal'arte aggiustate, che facevano vergogna a quelle di maggior spesa; una notte havendo lasciato sin a giorno per mutare il viaggio d'una machina partendosi la mattina, chi stava sempre di guardia, lasciò il luogo in abbandono, si che essendosi attaccato il fuoco, non vi fu chi lo spegnesse, e durò per tutto il giorno, e col tagliare i tetti vicini al male, fu terminato. Il suddetto signor Vigarani travaglia per un nuovo teatrino, volendo Sua Maestà fare quanto prima il suo balletto. [...] Abbiamo la fiera di San Germano, che è superbissima, e molto ricca di mercantie, e d'argenti. Essa si fa ogn'anno de' due di febbaro sino quasi a Pasqua».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

7. 1661, 4 marzo, Parigi

Lettera di Caprara a Rinaldo circa i balletti rappresentati a Parigi.

«Fui sabbato a vedere il gran balletto, o per meglio un centinaio di balletti, perché furono innumerevoli. L'entrata in questo paese è di tanto travaglio, che non si può esprimere, e maggiore doppo l'incomodità del vedere, massime quando a un forastiero bisogna cercare l'introduzione co' le sue braccia. Nel resto la ricchezza degl'habiti, e vaghezza, come la bizzaria de' balli sono meravigliose, e se fossero state accompagnate da migliore musica, e qualch'altra maniera italiana, havriano arrevate al sommo. [...] Finì il Carnevale assai freddamente, non si usando qui abbondanza di maschere, benché l'ultimo giorno si facesse un gran corso di carrozze».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

8. 1661, 25 marzo, Parigi

Lettera di Caprara a Rinaldo circa alcuni commedianti.

«Sua Maestà ha fato domandare al signor Principe di Parma, che facci venire una compagnia di **comedianti**, che quanto prima si partirà per essere a Fontanablò, dove starà la Corte tutta questa estate».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

9. 1661, 15 aprile, Parigi

Lettera di Caprara a Rinaldo in cui lo aggiorna su musicisti.

«Si starà a vedere se la dimora di fontanablò porterà alcuna variazione. Sono partiti certi **musicisti** che vanno a Firenze, e pare che qui alcuni d'essi si lamentino, che i pagamenti non siano più così accertati, come prima della mancanza del signor Cardinale».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

10. 1661, 5 maggio, Parigi

Dispaccio di Caprara al cardinal Rinaldo in cui descive la città di Rouen.

«Conforme l'onore datomi lo spazio passato di rappresentare a Vostra Altezza la mia picciola corsa sino a Roano, potrò aggiunger'ora, che il viaggio fu con felicità. massime havendo trovato il Conte Isolani, che stava bene, e che un giorno dopo se ne venne meco a Parigi. Ho havuto ancora piacere di vedere questa città. che è delle maggiori della Francia, e che meritava la fatica presami. Vi è un bellissimo porto sulla Senna, e vi è un ponte sopra certe barche assai notabile, un grosso maglio bellissimo, due o tre chiese assai ben fatte due campanili superbissimi, et una campana la più grande, e famosa del Regno».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

11. 1661, 24 giugno, Parigi

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo in cui racconta del tour nella periferia di Parigi e degli intrattenimenti della corte a Fontainebleau.

«Hieri l'altro il principe Alessandro continuando gl'eccessi della sua benignità al signor Conte Giacomo Isolani, e a me, ci condusse seco in un giro attorno a Parigi, sino a San Germano vedendo nell'andare il palazzo del Presidente Meson di cui mi pare havere scritto a Vostra Altezza essendoci stato un'altra volta e nel venire in luogo detto Ruel, che era del Cardinale Richiliù. Questo è assai bello per le fontane, e per i passeggi ombrosi parendomi per quest'ultimi superata la vaghezza e commodità de' luoghi di Roma. Seguirà Sua Altezza a vederne dell'altri essendovene abbondantemente in questi contorni. [...] A Fontanablò se la passano con caminate merende caccie corsi, e tutte sorte di divertimenti, che si ponno dare, dove è la Corte, e sono tante dame che portano seco, e'l desiderio, e la maniera di trattenersi. Sarei andato prima d'hora a Fontanablò, ma perché il signor Abbate d'Orillac mi disse voleva andassi seco, benché poi intenda sia andato senza di me, son'andato trattenendomi, oltre che vi è d'affare assai a trovarci un letto, quando non si ha gran treno, oltre che quando anche si è ivi, vi vogliono cento cose per comparire fra gl'altri, che non si ponno sì facilmente mettere insieme da chi sia nel mio stato, perché questo è il più bel paese del mondo ma pare fatto solamente per quelli che hanno il denaro non a misura del bisogno, ma de' caprici».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

12. 1661, 15 luglio, Parigi

Lettera di Caprara a Rinaldo con cui riferisce di aver assistito alla «comedia de francesi» e annuncia i preparativi per un nuovo balletto.

«Domenica mattina il signor Principe Alessandro ci volse seco a pranzo il signore Senatore Guastavillani Bolognese, e me, e dopo si andò alla comedia de francesi, e dopo essa al corso essendovi in questo paese molti trattenimenti, ma tutti costano rigorosamente. [...] Sua Maestà ha risoluto il viaggio di Bretagna che seguirà dopo un certo balletto, che preparano di fare alla campagna. Al qual effetto il signor Carlo Vigarani, credo facci fare un teatro. [...] Non sono ancora andato a Fontanablò, perché havendo scritto a un mio amico di trovarmi un mezzo letto aspetto la risposta, e la maggior parte di quelli vi vanno per negozio dormono la notte nelle carrozze».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

13. 1661, 29 luglio, Fontainebleau

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo con cui descrive Fontainebleau.

«Havrò l'onore questo spazio d'inchinarmi a Vostra Altezza di Fontaneblò dove sono già di cinque giorni, e certo il luogo è pieno di tante delizie, che si può soffrire ogni scommodo, e fare volentieri ogni spesa per goderle. Basterà dire, che tutta la Corte si unisce, e restringe in picciol sito, e con un'occhiata si vedono in un tratto cento meraviglie, e tutte le vaghezze di Parigi qui vi sono lambiccate, et in quinta essenza. Martedì si fece il balletto di Sua Maestà, che riuscì benissimo, e benché quanto al teatro e le scene, e l'opera che infine non consiste, che in nove balletti non sia straordinario, nondimeno il veder ballare il Re e tanti Principi, Madame, e tante signore è uno spettacolo da far volentieri un gran viaggio per vederlo. Questa festa si replicherà molte volte perché Sua Maestà vi ha gran gusto, non ostante, che la stagione et un caldo speciale di questo paese, non lasciassero troppo luogo a un sì grand'esercizio.

Lunedì si cominciarono le comedie italiane, la compagnia riuscirà assai bene, benché ora non vi siano Zanni, essendone uno amalato a Parigi, e l'altro per viaggio. Hieri sera ancora si fece comedia italiana, e vi si aggiunge una scena fatta da Scarramuccia, et un tartaglia del Principe Alessandro col quale le loro Maestà hanno havuto gran piacere. La mattina si vede tutta la nobiltà in un gran Cortile ove si raduna, e per bellissime galleria, et il dopo pranzo si fa il corso lungo un canale, et hieri vi era più d'una dozana di calesse con mute a sei, quali meriteriano una descrizione particolare perché sono tutti finiti d'oro, di riccami, di bellissime pitture, e di pennacchi di varii colori, sì che pare più tosto un incanto che una verità. [...]

Il signor Abbate Manzieri è qui, et io sono stato a casa sua due volte, e benché fosse in casa, non ho havuta fortuna di vederlo, essendo sempre sul negotio non so se havrò persa affatto la sua grazia essendo venuto a Fonteblo, nonostante egli mi avesse consigliato di non venire, son so' certo a qual fine.

Io starò qui qualche giorni, e per me non me n'andrei certo sì facilmente, se quanto è bello il paese, non fosse altrettanto caro lo starci, costando una dobla il giorno il mangiare, e dormir solo per me, e un servitore».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

14. 1661, 27 agosto, Parigi

Lettera di Caprara a Rinaldo con cui describe il palazzo di Nicolas Focquet, ovvero il castello di Vaux-le-Vicomte.

«Sono ritornato di nuovo a Fontaneblò, coll'occasione di certi altri Cavalieri Piemontesi, che hanno havuto curiosità, meco di vedere il palazzo dello tanto famoso per li tesori, che vi spende il signore Focquet Soprintendente. Egli è quasi su la strada di venire a Fontaneblò, e per poco, che si slonghi in un sol viaggio si vede, e si arriva alla Corte. Il palazzo non è molto grande d'architettura è difettoso, ma di pittura, e delle qualità al di fuori è meraviglioso, perché il Soprintendente ha fatta apianare una collinetta per aggiustare le strade, e li passaggi in varii siti. Ha fatto un gran canale espressamente per aggiungere delizia; ha fatto lontano dal palazzo in una montagna cavare una profondissima conserva d'aque sì che ne viene abbondantemente e sempre per divertimento getti d'aqua, a' quali se ne aggiungerà una gran quantità d'altri cominciati e non finiti, e s'altri che si ritroveranno. Vi sono boschi, vi è un piano immenso bellissimo pieno di fiori, di statue e di fontane. Di tutto questo non ve n'era vestigia et in pochissimo tempo si è fatta a forza di milioni, essendo troppo degno di stupore, come s'intraprendano queste grandi spese, e si prezzi giuscano con tali eccessi. Quivi fu, che il Soprintendente [...] ide a cena Sua Maestà, e fece recitare una comedia mista di balletti, tutti mangiarono, e vi erano infinite tavole. Si dice la spesa di cinquanta milla scudi, ma io credo di vantaggio, perché qui le tavole sono senza discrezione, e tutto quel tratto che è attorno al palazzo era illuminato e pieno di fuochi artificiali. La comedia che si fece ivi, si replicò hieri sera a Fontaneblò, et io ci fui col signor Ambasciatore di Venezia e quanto alla confusione, et allo strepito dell'entrare sono cose, incredibili, come anche incredibile la bellezza de' balletti, e di tutto il rimanente. Si replica questa sera, non vi essendo altro balletto di Sua Maestà, che fin hora l'ha danzato molte volte».

ASMo, AF, b. 125
Inedito

15. 1663, 22 novembre, Lione

Lettera al cardinal Rinaldo circa le nuove mode maschili.

«Nelle mode del vestire si è venuto a due estremità che paiono alla prima non so se molto bizzarre o ridicolose. L'una è de cappelli sì piccioli, che hanno più tosto sembianza di berettini, e l'altra di certi giutacori, che passano il ginocchio come portano i polacchi e capelletti alla guerra».

ASMo, AF, b. 129
Inedito

16. 1664, 24 aprile, Lione

Lettera di Caprara a Rinaldo per aggiornarlo sui cantieri parigini.

«Il Re è tutto immerso nelle fabbriche per quanto si dice, e pare voglia in tutta la parte del foburgo di S. Germano che è incontro il Louvre far fabricare superbi palagi, con un corso, et un ponte di pietra, e questo sarà causa, che nella vecchiaia bisognerà tornar a Parigi per veder tutte queste meraviglie».

ASMo, AF, b. 129
Inedito

17. 1665, 3 febbraio, Parigi

Lettera di Caprara a Rinaldo con cui describe un balletto recitato a Parigi.

«Fui hieri col marchese a vedere il balletto del Re di cui havrei mandato a Vostra Altezza un libro se non m'havesse già detto il signor Vigarani d'haverlo fatto. Quanto alle scene sono assai gentili al solito però non v'essendo cosa di particolare. I balli sono sempre belli, massime essendoci ballerini tanto illustri. [...] Vostra Altezza avrà veduti nel libro tre versi sopra la signora Duchessa di Crequì assai bizzarri. La retraitte en tout temps vous semble un bien si doux, que vous n'auvies point fait encore parler de vous, si vous n'auvies brouché la Seine avec le libre».

ASMo, AF, b. 129
Inedito

18. 1665, 27 febbraio, Parigi

Lettera di Caprara a Rinaldo circa il cantiere del Louvre.

«Il Re ha fatta una congregazione particolare per terminare la fabrica del Louvre, e credo quest'estate si habbi a darle una grand'opera».

ASMo, AF, b. 129
Inedito

19. s.l.d. [1665, Parigi]

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo con cui annuncia che il Re Sole desidera ingaggiare il cavalier Bernini.

«Si è spedito corriero a quella volta con ordine di pagare dieci milla scudi al Bernino se vuol venire a Parigi ed il Re lo domanda a Sua Santità. Si crede, che oltre l'Architettura, vogliano servirsi di lui per far qualche statua».

ASMo, AF, b. 129
Trascritta da FRASCHETTI 1900, p. 340.

20. 1665, 19 giugno, Parigi

Lettera di Caprara al cardinal Rinaldo in merito all'attività di Bernini per la fabbrica del Louvre.

«Il Cavalier Bernino fa de' disegni, e dicono voglia lasciare in piedi tutta la fabrica vecchia, e piantarci in mezzo un Palazzo per il Re. Ma a questo vi sono delle difficoltà per sapere se queste pietre co' le quali si fabrica porranno resistere a fare un palazzo di longa durata ed alto parendo troppo tenere, e sopra questo è la disputa e si devono fare i saggi. Si dice che le prime proposizioni furono di battere tutto a terra, il che mise in confusione questi francesi. Non mancano molti di fare uffici contro il Bernino, rappresentando al Re, che li farà spendere tesori, ma questo non rimuoverà Sua Maestà da disegni di piantare una Regia assai degna per lui».

ASMo, AF, b. 129
Trascritta da FRASCHETTI 1900, p. 342.

IV. GRAZIANI E CHAPELAIN

1. 1663, 8 giugno, Parigi

Lettera CLXXI a Nicolas Heinsius, [t. II, p. 305]

«Léo Allatius¹²⁰⁴ et le Graziani sont aussi compris dans le nombre des gratifiés et j'attens de voir après l'exécution quel ressentiment chacun en tesmoignera pour la gloire d'un Roy si munifique et pour l'obligation qu'ils en auront à Monsieur Colbert».

2. 1663, 21 settembre, Parigi

Lettera CLXXXV a Nicolas Heinsius [t. II, pp. 327-328]

«Vous avés fait sagement de ne pas attendre la permission de Messieurs vos patrons pour marquer au Roy et à Monsieur Colbert vostre ressentiment de la grâce que vous avés receüe. Ces grands hommes qui gouvernent chés vous seavent bien qu'il y en a deux en vous, et que vous estes homme de lettres avant que d'estre homme d'Estat et leur ministre. Ils n'ont garde d'interpreter mal les bonnes intentions de ce gran prince ; au contraire ils reputeront à l'honneur pour leur république que Sa Majesté y cherche et y trouve des sujets de sa munificence en matière qui ne regarde aucunement les affaires publiques. Le secrétaire des commandemens du duc de Modène a receu le mesme faveur, sans s'estre rendu suspect à son prince, parce que c'estoit en qualité de lettré».

¹²⁰⁴ Jean-Gaspar Gervatius (Anversa, 1593-1666) fu consigliere di stato e storiografo dell'imperatore Ferdinando.

3. 1665, 20 novembre, Parigi

Lettera CCXLIII a Colbert [t. II, pp. 420-421].

«Je vous diray donc, Monseigneur, que Monsieur Graziani, sensible aux faveurs que vous luy avés procurés, et m'estimant pas un désagréable introducteur auprès de vous pour les nouveaux remerciemens qu'il avoit à vous en faire, m'a envoyé les prémices de sa reconnoissance, qui vous paroistront dans ses lettres que vous trouverés dans ce paquet pour le Roy et pour vous. Comme il les a laissées ouvertes et à cachet voulant afin que je visse si elles pouvoient estre présentées, encore qu'elles m'ayent semblé fort bien escrites et pleines de sentimens proportionnées aux personnes et au sujet, ne me fiant pas tout à fait à mon jugement, j'ay pensé qu'il valoit mieux les faire passer entre vos mains en l'estat où elles m'ont esté rendües, pour vous faire au moins examiner celle du Roy et voir si elle n'en est pas digne.

Au reste, Monseigneur, outre ce que cet excellent homme y insinüe de la résolution qu'il a prise de célébrer les grandeurs de Sa Majesté, il s'en est plus particulièrement déclaré dans la mienne, dont vous trouverés l'extrait avec ce billet, qui vous fera voir que l'exhortation que je luy ay faite d'y songer n'a pas esté inutile. Ne croyés pourtant pas qu'en la luy faisant j'y aye engagé vostre nom, ni celui du Roy, comme si les gratifications de Sa Majesté avoient pour but de luy attirer des éloges et n'estoient pas faites purement pour l'animer à continuer dans l'amour des Muses et la culture des sciences. Je l'ay fait comme par un conseil d'ami et en confidence, ne luy imposant aucune nécessité de le faire, mais luy tesmoignant que j'avois assés bonne opinion de son cœur pour ne douter pas qu'il ne voudroit point demeurer en reste, après avoir esté si magnifiquement prévenu par la munificence de Sa Majesté et par vos généreux offices».

4. 1665, 3 dicembre, Parigi

Lettera CCXLIV a Girolamo Graziani [t. II, pp. 422-423].

«Sans vous reprocher donc vos largesse, je vous diray que les remerciemens que vous avés faits au Roy et à Monsieur Colbert ont esté bien receus, et qu'encore que Sa Majesté gratifie les gens de mérite par le seul motif d'agir en toutes choses royalement et point du tout dans le veue d'en attirer des louanges de ceux qu'il honnore de ses bienfaits, celles néanmoins que vous luy préparés luy ont esté d'autant plus considerables, qu'elles n'ont esté provoquées par aucune sollicitation. [...] Faites donc, Monsieur, mais à vostre commodité et prenés tout le temps nécessaire pour produire quelque chose de si grand que vous en puissiés faire honneur au Roy et à vous. [...] Mais vous mesme depuis votre grand ouvrage du Conquisto, n'avez-vous pensé rien qu'aux affaires d'Estat, et le Parnasse ne vous a-t-il rien inspiré de semblable ?».

5. 1666, 18 febbraio, Parigi

Lettera CCLX a Girolamo Graziani [t. II, pp. 441-442].

«Monsieur, vous m'avés fort surpris en m'envoyant sitost l'ouvrage que vous me promettiés par vos précédentes d'entreprendre pour le Roy ensuite de l'estime que Sa Majesté a tesmoigné de faire de vostre mérite sur la relation de Monsieur Colbert. Mais vous ne faites jamais rien que de surprenant, soit pour l'excellence de vos compositions, soit pour la rapidité de vostre veine, qui sont des dons particuliers que vous n'avez de commun avec personne. Le dessein de celle-cy m'a paru héroïque et vostre Hercule digne de nostre Louys. Le parallele n'en pouvoit estre plus juste, les pensées mieux choisies, les expressions plus poëtiques, la clarté plus grande ni la versification plus nombreuse. A les entendre on diroit que vous n'auriés jamais perdu les Muses de veüe, que vous auriés entretenu un commerce perpetuel avec elles sans autre occupation que de tirer vostre plaisir dans leurs concerts, tant vous y avés monsté de facilité et de graces. Voilà ce que c'est que d'avoir une fois contracté une louable habitude, et d'avoir de bonne heure bien marié la nature avec l'art. Après avoir leu, releu et admiré ce beau panegyrique, je n'ay pas perdu un instant pour le faire voir à Monsieur Colbert et je l'envoyay dès hier à Saint-Germain ou est la Cour afin que ce vertueux ministre prenne le temps de le voir et ménage les momens d'en divertir Sa Majesté, laquelle je ne doute point qui ne reçoive un régale digne d'Elle.

Quant à l'impression, nous verrons s'ils voudront la faire faire icy comme je fis autrefois vostre Calisto pour la Reyne de Suède ou s'ils attendront quand on publiera le Recueil d'une infinité de pièces que toutes les nations de l'Europe ont données à sa gloire, auquel cas vous pouvés penser si la vostre tiendra l'un de premiers rangs. Cependant je ne croy pas qu'il fust mal à propos que vous le missiés sous la presse en vous quartiers si quelque consideration ne vous en empesche par ce que cet encens que vous luy offrirés en rendant cet ouvrage public seroit d'autant plus obligeant qu'il paroistroit plus volontaire et qu'il se respandroit plus loin de là les monts. [...]

Cette tragédie que vous avés commencée m'a resjouy par son seul projet. Il ne faut pas laisser imparfait et vous devés à vostre honneur de ne vous monsté pas moins sublime dans la dramatique que dans l'épique à l'imitation du Tasse et du [Trissino], surtout l'Italie n'ayant sustenu sa réputation dans la haute poésie que par vous depuis quelques années. Je verray volontiers vos sonnets quand vous me ferés la grâce de me les communiquer, aussi bien que les autres œuvres du signor Carlo Dottori [sic. pour Dati], si elles sont dignes de vostre approbation et qu'elles ressemblent un peu aux vostres».

6. 1666, 26 aprile, Parigi (?)

Lettera a Graziani [t. II, p. 453, in nota].

«Je ne voudrois pas à la verité que vostre poësie troublast vostre politique et que les divertissemens du Parnasse vous desrobassent du temps précieux qui est consacré aux mysteres de l'Estat. Puisque ces mysteres néantmoins vous laissent quelquefois respirer, je croy que dans ces relasches vous devirés tourner les yeux vers vos anciennes maistresses, ces Muses dont vous estes encore si bien traité. Ce que vous me dites de la tragedie commencée, laissée et reprise depuis mes exhortations à les cultiver me tient l'esprit dans une expectation fort grande [...]».

7. 1667, 25 dicembre, Parigi

Lettera CCCXVIII a Colbert [t. II, p. 545].

«Au reste, Monseigneur, ayant envoyé à Monsieur le comte Girolamo Graziani, secretaire des commandemens du duc de Modène, les deux sonnets sur le commencement et la fin de la glorieuse campagne de Sa Majesté, que j'y l'honneur de vous faire voir il y a desja quelque temps, ils en ont attiré deux autres de luy que vous trouverés sous cette enveloppe».

8. 1668, 1 febbraio, Parigi

Lettera CCCXXXI a Girolamo Graziani [t. II, pp. 548-549].

«Au reste, Monsieur, vostre second sonnet sur les victoires du Roy ne cède en rien au premier, et, sans son aisné, il seroit incomparable. Je les ay fait voir tous deux à Monsieur Colbert qui les a fort estimés et qui n'aura pas manqué de prendre le temps de les faire voir à Sa Majesté, à moins de quoy il ne leur auroit pas fait entière justice. Cela est beau qu'au milieu des embarras que vous donnent les affaires, vous poussiés vous dérober à elles pour avoir encore quelque sorte de commerce avec les Muses, et que vous sortiés si bien de tout ce que vous entreprenés pour les unes et pour les autres. Il faut avoir une heureuse naissance pour cela».

9. 1668, 20 febbraio, Parigi

Lettera CCCXXXVI a Colbert [t. II, p. 553].

«Monseigneur, le signor Carlo Dati, qui est appliqué tout entier au panegyrique du Roy en langue toscane, l'a interrompu pour quelques momens, ne pouvant attendre à célébrer les derniers succès des armes de Sa Majesté qu'il eust achevé à parler des autres sans tesmoigner au public son transport, à l'avis de tant de merveilles, par le sonnet qui accompagnera ce billet. Je me persuade qu'il ne vous semblera pas moins beau que les deux du comte Girolamo Graziani sur le mesme sujet».

10. 1669, 22 marzo, Parigi

Lettera a Girolamo Graziani [t. II, p. 628, nota 3].

«On m'a assuré que le traite pour évoquer Monsieur Cassini en cette Cour a passé par vos mains et que c'estoit à vostre persuasion que cet excellent homme s'est résolu à quitter la poste avantageux qu'il tenoit de là les Monts pour y venir fortifier l'Academie Royale. Ça esté un service agreable pour Sa Majesté et une particulière obligation que vous aurés acquise sur vostre ami pour son interest et pour son honneur».

11. 1669, 16 aprile, Parigi

Lettera a Girolamo Graziani [t. II, pp. 631-633].

«Vous n'entendés, Monsieur, que c'est l'argument et le premier acte de vostre tragedie. Vous n'entendiés pas moins, sans que je m'en expliquasse davantage, que l'un et l'autre m'ont pleinement satisfait et que si jamais pièce de ce genre a deu plaire à vos Cours et à toutes celles où la beauté de vostre langue est connue, c'est celle cy quand elle sera achevée comme vous l'avés commencée. En effet, à la réserve du principal personnage qui ne sera pas du goust des Aristoteliciens, et que vous estes persuadé que les exemples nombreux des anciens Grecs tiendront supportable, tous les autres y sont introduits à souhait pour la régularité des mœurs et des passions. Le nœud m'en semble ingenieux et le dénouement surprenant et raisonnable. Quant à l'élocution, elle est si pure, si soutenüe, si libre, si semée de figures sans enflure et sans affectation, que, si, dans les autres parties il y avoit quelque chose à desirer pour leur perfection, celle cy en couvriroit les taches par son éclat et par son agrement. Continués donc, Monsieur, avec assurance d'un bon succès et ne donné pas temps à votre veine de se sécher, tandis qu'elle coule si heureusement et envoyés m'en les actes l'un après l'autre par le plus seures occasions que vous pourrés trouver».

12. 1670, 8 dicembre, Parigi

Lettera CCCCLXXIX a Girolamo Graziani [t. II, pp. 714-715].

J'ay désormais, Monsieur, l'esprit en repos tant sur mes scrupules touchant le corps de votre tragédie que sur les onemens qui la doivent accompagner, et comme elle est tantost preste à paroistre au jour, je croy pouvoir sans inconvenient commencer à luy preparer la voye en cette Cour auprès de ceux à qui il vous importe davantage afin que, quand elle viendra, elle vienne attendüe et en soit la mieux venüe».

13. 1671, 24 aprile, Parigi

Lettera CCCXCV a Colbert [t. II, p. 731].

«Monseigneur, c'est encore icy des remerciemens au Roy et à vous de Monsieur Graziani, secrétaire d'Etat de Son Altesse de Modène, pour la nouvelle grâce que vous luy avés procurée auprès de Sa Majesté. Il ne se peut espuiser, dans la lettre dont il les a accompagnés, d'exalter sa munificence et vos généreux offices, et y adjouste qu'avant deux mois sa tragedie de Cromwell, dont il vient de relever le théâtre italien, vous sera par moi présentée, pour faire une dévote offrande au Roy, comme la chose où il a apporté le plus de soin entre toutes les compositions qu'il a faittes. Cela regardoit naturellement le Roy d'Angleterre, mais il n'a regardé en cela que son grand bienfacteur, à qui il a consacré toutes ses veilles.

Il me consulta sur le plan dès qu'il l'eut conçu ; il me communiqua tous les actes de sa pièce l'un après l'autre. In en voulut mesme bien recevoir mes avis, et ce qui m'en est demeuré, c'est que depuis la Sofonisba, l'Orbecche, la Rosmonda, il Re Torrismondo, les fameuses tragédies italiennes, on n'a rien veu de plus sublime ni de plus digne de nostre grand monarque».

14. 1671, 28 giugno, Parigi

Lettera a Colbert [t. II, pp. 743-744].

«J'ay cru vous devoir préparer à recevoir favorablement un nouvel ouvrage du comte Girolamo Graziani, auquel il y a plus de six ans qu'il s'est appliqué, et qui sera sans doute le plus considerable qu'il ayt encore fait, dans la veüe d'en faire une offrande à sa Majesté, son bienfacteur, et à vous, Monseigneur, son protecteur et son Mécène. Ayant envisagé le funeste événement de la mort du feu roy d'Angleterre et la trop heureuse tyrannie de Cromwel comme un véritable sujet de tragedie, propre à estre traité avec tous les ornemens que cette sorte de poésie désire, et où les louanges du Roy pouvoient naturellement entrer à cause de la feüe reyne d'Angleterre, cette généreuse héroïne, tante de Sa Majesté, il l'a entrepris et enfin accomply de manière à passer avec beaucoup de louange à la plus reculée posterité. Il l'a mesme mis curieusement sous la presse et l'envoye, par une seure occasion, à vostre bonté, pour luy servir d'introducteur auprès du Roy, et pour vous en donner le divertissement à vous-mesme. Elle est en chemin et je l'attens tous les jours, selon l'avis qu'il m'en a donné, par la poste, avec la liste des personnes principales de la Cour à qui il a creu que la distribution en devoit estre faite.

Sans vous prétendre prévenir, Monseigneur, sur la beauté de la pièce, que vous connoistrés mieux que moy, si vos accablemens vous permettent de la parcourir, je suis obligé de vous dire que les Grecs, les Latins ni les Italiens, dont j'ay examiné toutes les productions en ce genre, n'ont rien fait d'approchant. Car je l'ay eüe en confidence à mesure qu'il la composoit, et il en a voulu avoir mes sentimens pour ne point y pécher contre les règles et pour la rendre agreable mesme dans son horreur. Je l'ay attentivement considerée en toutes ses parties, et je suis demeuré aussy satisfait du succès de son travail qu'il m'a tesmoigné l'estre de mes avis sincères.

Vous luy ferés, Monseigneur, la grâce et l'honneur, s'il vous plaist de la recevoir bénignement comme une marque de son respect et de sa reconnaissance, et de prendre le temps propre pour en faire la présentation à Sa Majesté, comme l'un des fruits de sa munificence. Je n'ay pas besoin de vous faire souvenir qu'il en est l'un des plus dignes objets et pour son mérite personnel et pour le rang qu'il tient auprès de Son Altesse de Modène en qualité de son seul secrétaire d'Etat, depuis plusieurs années. Vous l'avez sans doute en la mémoire. Je vous confirmeray seulement que vous n'avez de tous les gratifiés aucun qui ressent plus vos faveurs qui luy et qui se tinst plus heureux s'il pouvoit vous le bien prouver par quelque imposant service, si ce n'est peut-estre moy, qui suis plus incomparablement que tous, Monsieur, vostre».

[p. 780, nota 2 : Chapelain elenca a Graziani (14 giugno 1672) le vittorie di Luigi XIV e si augura che possano essere celebrate).

15. 1672, 25 agosto, Parigi

Lettera DXLVI a Girolamo Graziani [t. II, p. 787].

«Monsieur, il ne sort jamais rien de vostre veine qui ne soit excellent, aux grandes et aux petites productions également féconde. Cette dernière ne cède en rien aux précédentes et elle m'a pleinement satisfait, soti que j'en considère la matière, la forme, la pureté, l'élégance. Nous sommes icy pleins d'éloges et de panégyriques du bonheur et de la gloire des armes du Roy dans le chastiment qu'il a voulu donner à ses insolens, infidelles et ingrats alliés des Provinces-Unies. Mais aucun de nos orateurs et poëtes n'ont mieux ni peur estre aussi bien touché ces merveilles que vous. Je communiqueray cette exquisite pièce à tous mes amis intelligens, et, ne le pouvant pas porter moy mesme à Saint-Germain à cause de mes infirmités qui m'ont réduit à garder la chambre et tout au plus permis de faire quelques petits voyage de mon logis à ma paroisse et aux plus proches hostels de Princesses aux interests desquelles je suis attaché, je l'envoyeray à Monseigneur Colbert afin qu'il puisse voir la continuation de vostre zèle pour la gloire de Sa Majesté et l'accompagneray de mon sincère tesmoignage, bien que vous n'en ayés pas besoin que de vostre mérite auprès de luy».

16. 1672, 25 agosto, Parigi

Lettera DXLVII a Colbert [t. II, p. 787].

«Monseigneur, outre les acclamations des Allemands aux triomphes du Roy, que j'eus l'honneur de vous envoyer il y a quelque jours, je recharge, en vous envoyant les louanges des merveilles conquêtes de Sa Majesté par Monsieur le comte Graziani, son très reconnoissant gratifié et vostre très obligé serviteur, qui n'a peu apprendre ces grands événements sans les applaudir, au moins par ce beau sonnet, non content de les célébrer de vive voix dans tout l'Estat de Modène, où il tient un si considerable rang».

17. 1673, 17 gennaio, Parigi

Lettera DLXII a Colbert [t. II, p. 804-805].

«Monseigneur, j'ay receu, depuis dix jours, un nouveau panegyrique italien sur la dernière campagne du Roy, fait par Monsieur le Comte Graziani, secretaire d'Estat de Son Altesse de Modène et comme son premier ministre, lequel, il y a plusieurs années, en avoit fait un autre pour Sa Majesté, sous le titre d'Hercole Gallico, lorsqu'elle l'eust honoré de ses bienfaits entre ses principaux gratifiés, et qui, au commencement de l'an passé, luy dédia sa fameuse tragedie du Cromwell.

Mais comme il sousmettoit ce nouveau panegyrique à mon jugement, et qu'en l'examinant, j'ay trouvé nécessaire de l'avertir de plusieurs choses que, faute de bons avis, il y avoit employées pour son zèle autrement qu'elles ne s'estoient passées, ou qu'il y avoit obmises, je luy renvoyé son poème, pour y reformer et djouster ce qui en avoit besoin pour la gloire du Roy et pour la perfection de l'ouvrage, qui d'ailleurs est très beau et très digne de sa réputation. Cependant, ayant trouvé à sa teste une très belle lettre qu'il vous adresse pour y demander vostre protection et pour la faire imprimer avec l'ouvrage, et me souvenant de la peine que donnent à vostre modestie ces dédicaces que d'autres que vous rechercheroient ambitieusement, devant que de luy renvoyer la pièce, j'ay tiré une copie de cette lettre pour vous la faire voir et recevoir de vous ensuite l'ordre ou de la laisser imprimer ou de la supprimer, lorsqu'il aura reveu et corrigé ce beau poème».

18. 1673, 10 aprile, Parigi

Lettera DLXXIII a Colbert [t. II, p. 819].

«Monseigneur, ce Panegyrique dont je me donnay l'honneur de vous escrire, il y a deux mois, fait par le comte Girolamo Graziani, l'un des gratifiés de Sa Majesté, et dont je vous envoyay l'epistre dédicatoire qu'il vous y adressoit pour sçavoir si vous n'auriés point désagréable qu'il vous donnast cette marque de reconnoissance, a esté reformé par luy et imprimé à Modène pour le semer par toute l'Italie sans cette dédicasse que m'ordonnastes de l'empescher de mettre à la teste de son ouvrage, et il en est venu quelques exemplaires pour vous estre présentés pour le Roy, pour Monsieur le Dauphin et pour vous, lesquels le résident de Modène a ordre de vous porter au nom de leur autheur et du consentement de Son Altesse de Modène, son maître. Ce gentilhomme est déjà connu de vous, Monseigneur, pour secretaire d'Estat unique de ce Prince et l'un de ses ministres et conseillers le plus accredité et pour le zèle de tous les habiles Italiens pour la gloire de Sa Majesté, comme il l'a tesmoigné par des ouvrages publiés de temps en temps. Il est, outre cela, présentement le plus célèbre et presque le seul des favoris des Muses de delà les Monts, duquel [pays] il a remporté et a encore l'avantage du premier rang entre ceux de cette profession là. Je vous devois faire souvenir son mérite et de sa passion pour les interest de la France, afin que, quand ces exemplaires seront reliés et que le Résident vous les ira mettre entre les mains, il vous plaise de les recevoir avec vostre humanité accoustumée et que vous ayés la bonté de le diriger pour la présentation qui en doit estre faite au Roy, à qui ce pourra estre une offrande agreable».

[Le minute che seguono, tutte in ASMo, *Archivio per materie, Letterati*, cass. 15 («Jean Chapelain»), sono state segnalate da BERTONI 1936]

19. 1669, 10 agosto, Modena

Minuta autografa di Girolamo Graziani a Jean Chapelain con notizie sull'avanzamento del «Cromuele».

«Signore Chapelain. Il signor Abbate Siri non fece bene a pubblicare quel manoscritto, ma la fortuna ha voluto ciecamente rimediare al disordine. Su le considerazioni di Vostra Signoria Illustrissima io mi risolvo di appigliarmi al suo parere ed in tal conformità ho scritto l'anessa a Vostra Signoria Illustrissima del tenore, ch'ella crederà e che ho stimato bene sia separata da questa, accioché possa ella mostrarla opportunamente, se così giudicherà bene, havendola io fatta con ogni civiltà, anche habbia da soddisfare a quei signori dell'Accademia.

Nel resto questo accidente mi conferma maggiore nella deliberazione avvisata a V.S. ma al primo Atto, et per Argomento del Cromuele in ordine al signor Abbate Siri, e però se il detto signore Abbate Siri gli dimanderà a Vostra Signoria Illustrissima si compiacerà ella di dire che me gli ha rimandati su istanza, ch'io gliene ho fatte per essermi risoluto a

[lac.] in qualche cosa. Tenga però Vostra Signoria Illustrissima il tutto in sua mano, ch'io con occasione sicura le manderò il secondo e terzo Atto già finiti, e poi a suo tempo il Quarto e Quinto per havere sopra di tutti il suo finissimo giudizio, che so dovere essere altrettanto esquisito, quanto sincero, e se poi all'arrivo delle mie già Vostra Signoria Illustrissima avesse dato il tutto a esso signore Abbate perché l'avesse dimandato, non badi a dire altro, ma lasci correre, che anche in questo potria la fortuna far la sua parte, e basterà, [...] che la ricuperi quando potrà. E colla solita mia divota osservanza io la supplico di credermi più che mai. Di Modena».

20. 1669, 10 agosto, Modena

Lettera di Girolamo Graziani a Jean Chapelain circa le «Annotazioni» di Tassoni al Vocabolario della Crusca.

«Illustrissimo Signore mio Padrone Singularissimo.

Vostra Signoria Illustrissima sa dentro quali termini di confidenza, e premura, io trasmettessi a lei la copia delle annotazioni fatte sopra la Crusca dal Signore Alessandro Tassoni di buona memoria, a condizione di parteciparla solamente al padre Abbate Siri, poiché havendo io l'honore di essere aggregato al numero di que' signori Accademici, come interessato, e tutto zelante delle lor glorie, havrei sentito sempre con passione, e disgusto, che si fosse pubblicata cosa, che avesse a toglier nulla di quell'altro concetto, che porta una così grande Academia. Ma dopo che la fortuna ha voluto che siasi risaputo costì di questa copia, e che il signor Residente di Firenze fa istanza di haverne un estratto per comunicarla a que' Signori con oggetto che tutto debba servire in soddisfazione, e vantaggio di quell'erudito Congresso, che scegliendo il buono, e rigettando il cattivo potrà convertire a beneficio delle lettere una fatica, che per altro sarebbe rimasta inutile, concorro di buona voglia nel parere di Vostra Eccellenza, che habbia a servirsene lo stesso signor Residente, il quale haverà la benignità di rappresentare a que' signori i nostri riguardi, e di farci passar per meritoria la prontezza, con cui si rimette in lor mano quest'Opera a fine che tutto serva a loro maggior honore, e vantaggio. Confermo io a Vostra Signoria Illustrissima immutabili i miei sentimenti della divota osservanza che le professo, e mentre la supplico ad honorarmi de' suoi comandi, resto, e mi rassegno più che mai di Vostra Signoria Illustrissima. Modena li 10 Agosto 1669».

21. 1671, 2 aprile, s.l. [Modena]

Minuta autografa di Girolamo Graziani a Jean Chapelain in merito alla sua 'gratificazione' e sulla stampa del «Cromuele».

«Signore Chapelain. Non mi giunge mai lettera di Vostra Signoria Illustrissima che non mi porti o il lume di eruditissimi avvertimenti per vantaggio delle mie compositioni, o il frutto delle sue benigne diligenze per l'affettazione della munificenza di Sua Maestà. Hebbi pochi giorni sono le lettere del signor Colbert, del signore Menestrel, e del signore Perrault co' ricapiti della gratificatione, che si è degnata sua Maestà di farmi godere, e qui annesse mando le mie risposte ai sudetti Signori col bianco di quietanza da me segnato in questa diretta a signore Menestrel. Supplico Vostra Signoria Illustrissima ad avere la bontà di dare loro il ricapito e di honorarmi ancora di fare haver la congiunta a Sua Maestà, a cui è stata da me scritta conforme al [...] espressione de' miei humilissimi ringraziamenti. Mi assicura la singulare cortesia di lei, ch'io sarò favorito del ricapito di tutte, e ch'ella si compiacerà ch'io nuovamente le attesti il riconoscimento che sempre havrò delle mie obbligazioni verso la benignità di Sua Maestà, dalla quale mi derivano tutte queste gratie. Nel resto posso dire a Vostra Signoria Illustrissima che spero di fare essere in Parigi per tutto il seguente mese la mia Tragedia che si trova adesso sotto la stampa, et imploro intanto l'amorevole patrocino di Sua Maestà per sostegno delle mie debolezze, e per accreditar così la qualità di cui tanto mi pregio, e colla quale mi professo per sempre. Di Modena.

Suppongo che a questa hora saranno poi arrivati a [...] li due Libri del Padre Bartoli, che già inviai, e quanto all'Italia. [...] non ho potuto ancora sapere di certo quando sia per essere finita detta opera, ma forse l'intenderò presto, e gliene darò avviso».

22. 1672, 20 aprile, Modena

Minuta di Girolamo Graziani a Jean Chapelain circa la riscossione della sua 'gratificazione'.

«E' qualche tempo ch'io mi trovo senza lettere di Vostra Signoria Illustrissima, ma non già senza gli effetti della sua benignità, alla quale io riferisco sempre ogni qualunque mio vantaggio. Un giorno della passata settimana il signore Sora Banchiero di questa città mi pagò il denaro della mia gratificazione regia. Il signore Poruch havrà partecipato a Vostra Signoria Illustrissima tale avviso, che così fu subito pregato da me, e so ch'egli colla solita sua cortesia mi havrà favorito di farlo. Non ho havuta ancora lettera alcuna del signore Colbert come gli altri, ma ho stimato non di meno [...] i miei humilissimi doveri a Sua Maestà, et al suddetto signore Colbert colle annesse, le quali supplico Vostra Eminenza haver la bontà di far ricapitare conforme a lei parerà bene, che io aggiungerò questa gratia a tante altre, ch'ella si è compiaciuta dispensarmi in ogni tempo. Sto poi attendendo con ansietà l'altra parte della gloriosa Pulcella di Orleans ch'ella mi fece

sperare, et insieme qualche suo comando per corrispondere alle [...] obbligazioni, che le professo, e qui ratificando a Vostra Signoria Illustrissima la mia divota osservanza io mi professo più che mai, Di Modena».

23. 1672, 15 giugno, Modena

Minuta di Girolamo Graziani a Jean Chapelain circa alcuni libri richiesti e la «Pulcella d'Orleans».

«Signore Chapelain. Si scrive a Bologna, et a Venetia ancora per trovare li due Libri, di cui Vostra Eminenza mi mandò nota, ma non sono in alcuna di dette città, né in cui se ne dà notizia [...] come potrà ella vedere dalle congiunte risposte. Ho poi anche scritto a Milano, et a Madrid per non lasciare diligenza intentata, et a suo tempo le trasmetterò le risposte, che ne verranno. Intanto mi fo lecito di ricordare a Vostra Eminenza l'intetione, che si compiacque darmi della seconda parte della sua gloriosa Pulcella d'Orleans quando sarà stampata e supplico della continuatione del suo benignissimo affetto, e di credere ch'io sono e sarò sempre. Di Modena».

24. 1672, 14 luglio, Modena

Minuta di Girolamo Graziani a Jean Chapelain per esprimere le condoglianze alla morte del duca di Longavilla.

«Signore Chapelain. La fama ch'è la messaggera degli avvenimenti de i Grandi recata in queste parti la nuova della morte, che poi si è seguita del signore Duca di Longavilla. Io viddi questo Principe quando gli anni passati ritornava da Roma in Francia, e passò par di qua et ammirai la sua bella indole, il suo buon garbo, et un aria tutta preta della sua nobiltà, e della sua riguardevole carità. Ognuno gli augurò lunga vita, e piena felicità. Sono riusciti vani i presagi nell'una, ma nell'altra mi dà a credere che si saranno avverati, perché se la vera felicità consiste nella gloria, questa certamente se l'è pienamente acquistata il signor Duca, con attione sì valorosa in servizio del suo Re. Io che so quanta parte tocchi di questa perdita a Vostra Signoria Illustrissima ho voluto scrivergliene queste due righe in condoglianza promettendomi ch'ella ch'è sì prudente saprà passare su i motivi del senso, e fermarsi anzi in quelli della ragione, che le rimosterà, che deviamo considerar quell'anima gloriosa nell'eterna beatitudine del Paradiso ben dovuta a chi ha perduta vita caduca spargendo il sangue in servizio non solo del Re, ma della Religione. Vostra Signoria Illustrissima si consoli, et ha tanto più da farlo quanto, che havendo ella immortalato il nome della sua schiatta col nobilissimo Poema di lei potrà pure anche [...] di questo degno Principe qualche balsamo della sua illustre penna per far conservare eterno nei secoli il calore di lui. Intanto [...] riconosca in questi miei caratteri la passione, che ho in tutto quello che la riguarda, e creda ch'io sono, e sarò sempre Di Modena. [...]».

V. CRONACHE DEGLI SPETTACOLI

1. *Le allegrezze per la nascita di Alfonso IV dalla Cronaca di Giovanni Battista Spaccini (1634).*

[p. 535] «9 [febbraio], giobia. Il signor marchese Baldasera Rangoni ha propose al duca una sorte de quintanata nuova, che dice dare così in Francia et averli fatto lui, e fanno così: corrono a cavallo con lancia in un Centauro, poi in un animale vi fanno un colpo di pistola, e poi alla volta del collo con lo stocco, e finalmente vi tirano un dardo, sempre caracolando, et ora se approvano questa accione cavalerisca».

[p. 537] «14 [febbraio], martedì. [...] La Comunità nostra s'è proferta fare lei l'allegrezze del prencipe nato e per questo il duca non le farà. Questo è invenzione del marchese Francesco Montecuccoli, maiordomo maior, spilorzo solennissimo»:

[p. 539] «21 [febbraio], martedì. Sul piazzale del Castello vi fanno i palchi d'intorno alla piazza, come se fosse cosa che vi dovesse stare permanente, essendovi molti uomini per apargiare la terra e condurre via quello che v'è di superfluo. Il partito passato per queste allegrezze in Comunità, v'è deputato quattro sopra alli fuochi, cosa non mai più fatta, sì come nel partito passato, che non è stato limitato. Il tutto n'è stato causa il Maiordomo, che ritrova mille invenzioni per non spendere, e poi spende più che non fa gli altri».

[p. 540] «26 [febbraio], domenica di carnevale. S'è fatto la quintanada, dove su quei palchi era carichi per esser venuti molti forastieri per vedere li mascari».

[p. 541] «28, martedì di carnevale. Corso nella galana e bella zvuecca. Questa sera la Comunità ha cominciato la prima allegrezza per la nascita del prencipe, in Piazza. La prima cosa era illuminato tutto la Torre granda sino su la croce, che faceva nobilissima vista, la torre del Palazzo con moltissime padelle piene di cervellati, il simile quella delle ore,

similmente tutta la merlatura del Palazzo e tutte le finestre, le quale vi avevano in quelle fattovi de nichì dov'v'era dentro statove di varie deità. Alla renghiera del Palazzo v'avevano fatto un bellissimo adornamento di pittura con l'Arma ducale; di dietro v'era lume per straparose, et faceva bellissima vista. Tutto il duomo era illuminato sopra il San Geminiano della Reggio granda. V'era un liono di marmo, v'avevano fatto un sole grande tutto illuminato, qual luccicare faceva molto bene, e luogo certo a proposito per questo. Nella meggio della Piazza v'era fabbricato un castello con sue cortine e ponte, e su gli angoli v'era le sue rocche tonde, in mezzo v'era una gran torre quadra, in cima un'aquila, con quattro bandiere turchine con l'arma della città. Ogni cosa era pieno di fuochi artificati e con moschetti, v'era 30 pezzi de moschetti e 12 pezzi d'artiglieria. V'era tamburi e trombe e et un gran fallò di farvi con botte in cima, che impiato ogni cosa rendeva bellissima vista. Poi, dato fuoco al castello, li fuochi artificati cominciarono a giucare, che certo fecero bellissima vista, accompagnate con una mano di girandole. Poi si sparò li mortaletti, e dopo l'artiglieria. Il castello rendeva molta maestà con li fumi delli instrumenti bellici, e questa festa passò le 2 ore ½ di gran longa, dove s'era venuto una gran quantità di [p. 542] carrozze, mascare e popolo, essendo non solo pieno la Piazza, nelle renghiere, finestre, botteghe e copi.

In Vescovato vi fu il duca, duchessa di Parma nostra, le principesse Giulia e Margherita. Questa allegrezza di questa sera andava fatto la terza sera, ma il duca l'ha voluta questa sera, e chi avesse guardato a lui non vi voleva darvi tanto tempo, per quel tanto che comanda lo vorìa allora allora.

Primo marzo 1634, mercordì primo di quatragesima. [...] Questa sera s'è fatto la seconda allegrezza, come eri sera illuminato ogni cosa come la prima sera, eccetto però che in meggio la Piazza, v'era un gran triangolo in foggia di gùlia, tutta piena di fuochi artificati che riuscirono molto bene, meglio d'eri sera, sì come fece li mortaletti et arteglieria. Questi fuochi artificati sono stati fatti da certi Reggiani che certo lavorano molto bene. Li prèncipi erano a vedere in Vescovato, che vi hanno preso molto gusto, sì come di molto il popolo e forastieri v'erano concorso a vedere.

2 [marzo], giobia. Questa sera s'è fatto la terza et ultima allegrezza come le altre. Sia su la piramide come l'altra v'era una gran palla tutta piena di fuochi artificati che certo ha fatto molto bene sì nel girare, sì come le girandole e razzi, dopo sparorno l'arteglieria e mortaletti. V'era di gran gente et ognuno è restato soddisfatto e non è gravato la spesa per questo, se bene è vicino a scudi 1.500, sendo stato causa di questo maiordomo, che se l'avesse lasciato fare le sue a' duca la Comunità non spendeva tanto, et di sopra più seriano stati in servizio della chiesa del Voto».

Da SPACCINI 2008.

2. *Il torneo per la visita del cardinale Maurizio di Savoia (1635)*

«Et alli 14 detto [giugno 1635] di notte venendo il giorno 15 si fece nella piazza di Modena una giostra a campo aperto di notte a forza di lumi e fochi artificiali con bellissime livree et diverse operazioni di macchine grandissime nelle quali vi erano dentro li cavalieri et padrini et altri, cioè un monte grandissimo che si discoperse un bellissimo castello fatto a diamanti, d'oro e rubiti et a diamanti et un giardino, et una balena, et una galera con sopra a tutte una cantatrice et un carro tirato da sei cavalli et altre cose bellissime. Et queste si fecero per la venuta del suddetto Cardinale [di Savoia], con haver fatto intorno alla piazza tre palchi sopra l'uno all'altro in forma ovata per potersi starvi a vedere in forma di teatro»

Cronachetta 1613-43, c. 14r.
Inedito.

3. *Il torneo per l'elezione di Ferdinando III (1637)*

«Nel cortile del castello essendo tutta illuminata d'attorno et di sopra con lumiere, si diede fuoco a quattro statue piene di fuochi artificiali et dopo si fece mostra in fila di tutti i cavalieri armati con bellissime livree essendo compartiti in quattro parte con mostrare le quattro parte del mondo et dopo haversi incontrati li cavalieri a cavallo armati uno contro uno, e poi due contra due et tre contra tre con sparar di terdetta due volte et nell'ultimo battutosi con li [...] nel fine compare un carro trionfale nel quale vi era sopra la Vittoria coronata da due statue di raggi, et poi si fece una bariera a piedi in sala et ultimamente un ballo con le dame et tutto questo si fece per allegrezza del Re di Ungaria, figliolo dell'Imperatore Ferdinando».

Cronachetta 1613-43, cc. 22r-22v.
Inedito.

VI. RELAZIONI E ANNOTAZIONI PER SPETTACOLI TEATRALI

1. *Descrizione del torneo tenutosi a Modena per la nascita di Alfonso IV (1634).*

«Havendo la Serenissima Signora Duchessa prevenuto col suo felicissimo parto l'altrui credenza, et essendo perciò impossibile di eseguire gli apparati che per solennizzarlo havea destinati il signor Duca, né volendo egli d'altra parte che passassero questi giorni del Carnevale senza confermare, che la sua Corte è la vera, e continovata scola degli esercizi Cavallereschi, risolvette Sua Altezza di accompagnare almeno il giubilo universale de suoi popoli con qualche spettacolo che con la novità soddisfacesse a quello che toglieva alla sua magnificenza l'angustia d'un brevissimo spazio di tempo. Fu stabilita dunque all'improvviso una festa d'armi che non esser più stata veduta maggiormente dilettae gli spettatori, e facesse chiaramente conoscere, che gli ingegni esquisiti non si appagano delle invenzioni ordinarie, e si diede principio a quegli apparecchi che per renderla più sontuosa poté concedere la strettezza di quei pochi giorni, ch'avanzavano. Il fervore della volontà, e la vivacità dello spirito di questi Principi, e signori condussero a fine le operazioni in tempo, che altri havrebbe giudicato scarso per disegnarla, non che per eseguirle, e diedero a vedere, che gli animi grandi sanno anco in poco tempo produrre azioni generose. Ordinato il tutto è venuto il dì vigesimo sesto di febraio determinato alla festa si ragunò quantità innumerabile non meno di Cittadini che di forestieri da varie parti concorse alla fama di questo spettacolo su la Piazza del Castello ch'era eletta per campo, e che perciò haveva d'ogni intorno molti ordini di palchi, che in forma di Teatro la circondavano, e porgendo una comodissima vista agli spettatori lasciavano nel mezzo il campo libero a i Cavalieri. Accomodata Madama Serenissima di Parma nel Palco della Corte, che superbamente addobbato con un corridoio di legno sopra la fossa si congiungeva al Castello, et assiso l'Eccellentissimo Signor Principe Obizzo insieme, et essendo arrivate le Dame della Città, et personaggi principali, che fra la Nobiltà di Lombardia più riguardevoli si erano condotti a questa solennità, e fatta dal signor Luogotenente della guardia de Cavalleggieri di Sua Altezza sgombrar la Piazza deputata per campo a i Cavalieri da qualunque persona, e posti gli Arcieri della Guardia di Sua Altezza all'entrata di essa affinché niuno potesse entrarvi, et impedire l'armeggiare s'incominciò la festa col sentirsi da un lato del Teatro un suono di Trombe, che serrò le bocche e tirò a sé gli occhi del popolo, e gli rappresentò un'alpestre, e spaventosa Grotta. Dalla quale uscirono a Cavallo tre trombetti vestiti da furie con abiti neri sparsi di fiamme di fuoco. Pendevano da i capelli lunghi, e neri vari serpenti attorcigliati. Le trombe erano coperte in modo che portavano facelle, et ad esse erano attaccati i Pennoni dipinti di fiamme intrecciate insieme che formavano una catena con quantità di cuori di ghiaccio. I cavalli delle furie tinti in nero, e senza addobbamento erano seminati di fiamme con zafirini negri, e Penne simili. Comparve dietro alle furie la Gelosia con una mezza veste turchina guarnita d'argento con fili di canutiglie d'intorno, e tempestata d'una moltitudine d'occhi, e d'orecchie. Appariva sotto la mezza veste un'altra veste di tocca d'argento, che le giungeva sino a i coturni. Haveva l'ali bianche, e turchine, e teneva nella destra un mazzo di spine, et nella sinistra un Gallo, questo per contrassegno della vigilanza, e quella delle punture, che prova un geloso. Rappresentava il Cavallo della Gelosia un mostro infernale bandato di nero con fiamme di fuoco, e con teste di serpenti in vece di fiocchi, e dietro alla sella si raccoglieva una coda di Drago, che rendeva più contraffatto il mostro. Veniva a man sinistra della Gelosia Radamante ch'era il signor Annibale Molza eletto per uno de Giudici, et havea due seguaci a piedi che fingevano il Dolore, et il timore non mai divisi dalla Gelosia. L'abito di Radamante era nero con maniche lunghe, e gioiello guernito d'oro, e sparso di fiamme di fuoco. Gli cadeva dalle spalle un ricchissimo manto reale foderato di rosso. Sovra i capelli neri portava una corona negra con oro distinta da merli, che sembravano fiamme di fuoco, delle quali era pur anche lavorato lo scetro negri, che haveva nella mano. Il Cavallo era coperto di ornamenti negri con oro simili all'abito di Radamante, e con altiero andamento accompagnava la Maestà di quell'orrida pompa. Il dolore era rappresentato da un huomo finto mezzo ignudo, con le mani, e piedi aggravati da catene, e circondato da una serpe che fieramente gli mordeva il lato manco. Si vedeva il Timore in un vecchio vestito di giallo lino col corpo curvo, i piedi alati e con una lepre sotto il braccio sinistro. Seguivano dopo costoro un Centauro, un Toro, una Pantera, et un mostro somigliante a un Drago lavorati dall'arte con tanta esquisitezza, che superando la natura erano conosciuti per quelli, che rappresentavano, ma con vantaggio di terrore ne i circostanti, i quali però cavavano anche di mezzo lo spavento il diletto. Questi tutti usciti dalla Grotta camminarono orgogliosamente il Campo verso le Stalle Ducali, e quindi girando a sinistra giunti dirimpetto al Palco dove stava Madama Serenissima e passati i trombetti la Gelosia si fermò a dirittura di Madama, e cantò soavissimamente gli seguenti versi composti dal signor Girolamo Graziani, al quale fu comandato d'animare con la Poesia l'invenzione della festa.

Io che nata d'amor d'odio mi nutro,/ E compagna d'Amor, dell'Amor nemica/ Non vo dove non s'ama/ E pur non vivo
che s'ami./ Anzi nei cori amanti il padre uccido/ Di cieco genitore occhiuta figlia,/ Io son la Gelosia,/ Che donde aggira
il torrido Cocito/ Fra le rive di foco acque di pianto/ Ad infettar qui vengo/ Le dolcezze d'Amor col mio veleno/ Invan
spirate invano/ O lieti habitatori/ I bramati riposi/ A l'amata beltà godere in seno./ Romperò vostra pace,/ Turberò vostre
gioie,/ Farò ch'ognor più crudo, e più vorace/ Sospettoso pensier vi roda il petto./ E voi del mio poter fidi Ministri/
Imperversate o Mostri,/ Questi campi scorrete, e queste mura:/ E di tranquille genti/ Accorciate i piaceri/ Divorate i
contenti/ Voi restate, e pugunate/ Tu gli conduci in guerra, e gli governa/ O Radamante Giudice supremo/ De le pene
infernali a i rei d'Abisso,/ Io di nascosto il mio furor spargendo/ Accrescerò gli stratii,/ Raddoppierò le pene/ Così potremo
uniti/ Inanellar di mill'alme innamorate/ Negli affetti sopiti/ Gloriosi trofei del nostro sdegno./ Così trionferò d'Amore
estinto,/ Così vedrà ciascuno,/ Che spegne agevolmente in ogni core/ Ghiaccio di Gelosia fiamma d'Amore./

Finiti i versi seguì a camminare la Gelosia con gli altri sino alla fine della Piazza, e girando col medesimo fasto rientrò con tutti i mostri nella Grotta. Appena haveva la mancanza di questa vista sospeso il desiderio degli spettatori, quando gli eccitò a nuova curiosità un altro suono di Trombe, che dalla banda del Giardino di Sua Altezza si vide risonare con dolcissima melodia e perché gli occhi non havessero a invidiare la soddisfazione agli orecchi si vide tosto entrare nella

Piazza dall'apertura del Teatro Marte Nume Tutelare di Modena armato con l'elmo in testa fornito d'un altissimo Cimieri di piume bianche, et incarnate. Lo circondava un vaghissimo girello incarnato fregiato di preziosi ricami d'argento con le calze simili e dei medesimi lavori leggiadramente arricchiti. L'adornava una sontuosissima banda incarnata, e guernita d'argento. La destra sosteneva un'asta, e la sinistra uno scudo. Il Cavallo generoso pareva che conoscesse con feroce passeggio a qual carico fosse destinato, e risplendeva ne i fornimenti di raso incarnato con fiocchi, e ricami d'argento. Cavalcavano innanzi a Marte otto trombetti finti in parte nudi con una veste di raso cremisino ricamata di canutiglia, et oro, et abbellita di fiocchi pure d'oro. Si vedeva sotto questa un'altra veste di tocca d'argento ornata d'oro. Havevano in capo berrette gialle con penne rosse, bianche e gialle. I Pennoni delle trombe erano cremisi ricamati con diversi andamenti, a Gigli et Aquile intrecciate che formavano una F. et una M. per alludere a i nomi del signor Duca, e della signora Duchessa. I Cavalli coperti di rosso con tela d'oro havevano simile il resto degli abbigliamenti arricchiti d'oro, e di fregi, e di fiocchi, che facevano bellissima mostra. Veniva appresso a Marte Enea armato con mezza manica di velluto torchino guernita con forme al giallo, ch'era torchino ricamato d'oro. Il bardamento del Cavallo era concertato con l'abito d'Enea, e l'uno e l'altro di penne, di fregi, e d'altre ricchezze adornati appagavano la vista degli spettatori. Era questi il signor Cornelio Malvasia il cui giudizio fu approvato per lo secondo dalla parte de i Cavalieri per determinare del lor valore. Seguitarono dopo Marte, et Enea quattro altri trombetti vestiti come i primi, e dietro ad essi comparve il signor Duca Serenissimo il quale rappresentava Romolo. Haveva Sua Altezza un'armatura di stacco coperta di talco, e lavorata in modo che col riflesso del lume con diletta offesa allettava la vista del popolo. Cingevalo un sontuosissimo girello di velluto cremesino ricamato di canutiglie d'oro, e d'argento, e seminato di perle, e d'altri fregi in varia guisa riccamente disposti. Egli è impossibile il descrivere il valore delle gioie, la bellezza dei colori, e la varietà de i ricami che adornavano l'abito di Sua Altezza sopra il cui elmo di talco sorgeva un superbissimo Cimiero ondeggiante di piume bianche, gialle, turchine, e cremesine, che havrebbe potuto fermare in sé ogni vista e la corona che circondava l'elmo guarnita di pretiose gemme, aironi, e d'altri ornamenti non le avesse costrette ad affissarsi con diligenza nella sua rarità, et ad ammirare con istupore la sua ricchezza. Pendeva maestremolvente collocato un manto, che ricamato con ogni splendidezza offuscava quasi con la sua luce degli ori, e degli argenti l'altre bellezze dell'abito di Sua Altezza che haveva nella destra lo scettro dorato, e con la sinistra sosteneva lo scudo, nel quale si vedeva un'Aquila, che portava negli artigli un Aquilino che rimirava fissamente i raggi del sole col motto: Non degener. Il bardamento del braccio, e generoso Cavallo di Sua Altezza era di velluto cremesino ricamato d'oro, d'argento, di perle, e sparso di fiocchi, e d'altri abbigliamenti, che leggiadramente dispensati porgevano immenso diletto. Innanzi a Romolo cavalcava il suo Paggio ch'era il signor Conte Galeotto Montecuccoli con armatura di talco, e girello di raso cremesino ricamato con fiocchi, e fregiato d'oro, e d'argento conforme all'abito di Romolo. Nella destra teneva la lancia di Sua Altezza dipinta, et nella sinistra uno scudo con un'Aquila bianca in campo torchino con un Giglio nel becco, e col motto: Foelicitatis auspicium. Gli copriva la testa un elmetto con piume gialle, bianche, e rosse. Il cavallo del Paggio fornito di sella all'ongara con tocca rancia, et oro moveva ambizioso la testa coperta di varie piume. Seguitavano dietro Romolo otto staffieri con armature di talco, e girelli di raso cremesino ricamati con fiocchi, e trapunti d'oro, ed argento con ogni compito ornamento. Portavano in capo elmetti di talco con piume gialle, e rosse. Nella destra tenevano l'aste distinte a due a due con immagini d'Aquile, di Gigli, di lupi, e di Draghi per alludere alle qualità di Romolo alla milizia Romana et alla Serenissima Casa Estense. Haveva ciascuno di essi nella sinistra uno scudo, nel quale era dipinta un'Aquila con una corona negli artigli, e col motto Fatale Temporeis. Così passeggiava il Campo Romolo il cui Cavallo con altiero andamento pareva che insuperbisce d'essere stato eletto a così nobil peso. Si credeva che la sontuosissima comparita di Romolo avesse tolto il desiderio di godere altra vista quando nell'Eccellentissimo Signor Principe Cesare che seguì Sua Altezza si conobbe che non mancano giammai nella magnificenza di questa Casa i motivi delle meraviglie. Questo signore comparve sotto nome di Acate fidelissimo compagno di Enea con vestito nero di velluto con girello pure di velluto negro ricamato d'argento. Il bardamento d'un vivacissimo Cavallo concertato con l'abito, e così anche era un Paggio che gli andava innanzi a cavallo. Il Cimiero di Sua Eccellenza era bellissimo con penne negre, e bianche, et aironi fra esse. I Cavalli erano abbelliti con penne de medesimi colori. Gli erano dietro quattro staffieri vestiti nella stessa maniera con elmetti, e penne bianche, e nere. Seguitava il Signor Principe Rinaldo che con nome di Ascanio figlio di Enea si fece vedere con abito incarnato con ricami d'oro, e d'argento, e con Cimero vagamente fornito di penne bianche, incarnate. Gli cavalcava innanzi un Paggio con abito simile, e con elmetto con penne de medesimi colori. I Cavalli di Sua Eccellenza e del Paggio havevano i fornimenti compagni agli altri, e tali anco gli portavano quattro staffieri che lo seguivano con elmetti in testa abbelliti di penne somiglianti. Si lasciò vedere dopo il signor Principe Luigi che rappresentò la persona di Evandro Re del Latio, e comparve con abito ricchissimo di raso rancio ricamato d'argento, e con andamenti turchini. L'adornava un Cimiero di penne rancie, turchine, e bianche leggiadramente compartite. Haveva innanzi un Paggio con vestito simile, si come anco quattro staffieri, che seguivano con casacchini, e calze, e con penne degl'istessi colori. Il bardamento del Cavallo di Sua Eccellenza e del Paggio si aggiustavano con gli altri, et erano abbelliti di vari fiocchi, e ricami. Passeggiò dopo il campo il signor Principe Nicolò che portò il nome di Tatio signore de i Sabini, e l'abito suo era incarnato guernito con bellissimi ricami d'argento, e negri. Il Cimiero con penne ch'imitavano l'abito, e gli altri ornamenti tutti rispondevano alla compitezza del vestito. Il Paggio che gli andava innanzi, et quattro staffieri che se seguivano non discordavano punto dalla ricchezza, e dal concerto dell'abito di Sua Eccellenza e tali erano anco il Cavallo del signor Principe e quello del Paggio con vaghissimi abbigliamenti. Venne dopo il signor Principe Borso che col nome di Antenore si fece vedere armato con girello verde ricamato d'oro, e con un cuore dentro una fiamma con un'Aquila in cima che teneva una freccia per branca, le quali andavano a ferire nel cuore. Il superbo Cimiero che haveva un bambino a cavallo d'un'Aquila ondeggiava di penne verdi,

e gialle. Il Paggio che lo precedeva, et quattro staffieri che lo seguitavano havevano gli abiti, e le penne concordanti al vestito di Sua Eccellenza col quale anche concertavano i fornimenti del Cavallo del signor Principe e di quello ch'era sotto il Paggio. Segui appresso il signor Hermese Bentivoglio vestito di turchino ricamato d'oro con cordoni di rosso, et argento. Il Paggio, e li quattro staffieri che conduceva accompagnavano l'abito del Cavaliere col quale anco si concertava il Cimiero di penne rosse, e turchine, e bianche et li cavalli riccamente bardati. Comparve dopo il signor Marchese Ercole Coccapani che sotto nome di Ettore era armato con l'elmo adornato d'un pomposo Cimiero con piume turchine, e bianche. Il girello era turchino sparso d'Aquile d'argento; l'abito del Paggio, che gli era innanzi e quelli di quattro staffieri, che gli venivano dietro accompagnavano mirabilmente l'armi del Marchese, con le quali si conformavano anche i bardamenti de i Cavalli. Venne appresso il Conte Sigismondo Coccapani col nome di Claudio Marcello armato di negro con ricco Cimiero di penne bianche azzurre, e rosse. Cingevalò un girello negro guernito d'oro. Havevano il Paggio, et quattro staffieri che l'accompagnavano vesti all'ongara conforme all'abito del signor Conte e con esso si concertavano i bardamenti del suo cavallo, e di quel del Paggio. Seguitò il signor Marchese Ludovico Bevilacqua sotto nome di Tarquinio Prisco con vestito verde fornito d'argento trapunto di seta incarnata. Poertava un Cimiero di piume bianche, e verdi. Il Paggio, e queattro staffieri ch'erano seco havevano abiti alla francese di verde, e guernite d'argento con elmetti, e penne compagne al vestito del Cavaliere, il Cavallo del quale, come anco quello del Paggio havevano bardamenti compagni abbelliti di fiocchi, e di ricami d'argento. Comparve dopo il Cavaliere Francesco Guidone sotto nome di Attalo Re di Pregamo [sic.] confederato co' Romani con veste negra all'ongara ornata d'argento, e seminata di perle. Gli serviva per Cimiero un turbante all'Asiatica con penne negre, bianche, e rosse. Vestivano il Paggio, e quattro staffieri che l'accompagnavano abiti concertati con quel del Cavaliere e tali erano anco i Cavalli. Si vide appresso il signor Marcello Cimicelli con titolo di Bocco Re di Mauritania con abito all'Africana negro, e ricamato superbamente d'argento. Il Cimiero era riguardevole con piume negre, e bianche. Venivano il Paggio e quattro staffieri con vestiti simili di nero, e guernite d'argento con un dardo in mano, e la semitara al fianco. Corrispondeva il fornimento de i Cavalli al concerto degli abiti. Passeggiò dopo il signor Innocenzo Malvasia che rappresentò Caio Mario armato con girello bianco, e rosso tempestato d'oro, e d'argento. Sorgeva il Cimiero con mirabile industria adornato di penne bianche, e rosse, e gialle. Il Paggio e li quattro staffieri che conduceva seco erano vestiti d'abiti corrispondenti a quello del Cavaliere col quale anco si conformavano gli abbigliamenti de i Cavalli. Gli succedette il signor Conte Francesco Molza col nome di Paolo Emilio famoso Capitano de Romani che nell'allegrezze de suoi trionfi vide le perdite, lugubri de figli. Era egli pertanto armato con girello negro sparso di morti. Venivano il Paggio, e quattro staffieri con berette nere all'antica, che si conformavano con penne negre, e bianche al Cimiero del signor Conte. Simili erano i bardamenti de i Cavalli seminati di morti, et abbelliti con varie penne. Comparve appresso il signor Conte Furio Molza col titolo di Martesia Regina delle Amazzoni armato di negro, e girello. Portò Cimiero con penne gialle, e negre opportunamente disposte. Haveva il Paggio armato un girello negro, e guernito d'oro, e col turbante carico di penne negre, e gialle. Simili erano gli abiti di quattro staffieri, e con essi si conformavano i bardamenti de Cavalli. Venne dopo il Conte Iacopo Boschetti con titolo di Porro Re degl'Indiani vestito di penne di vari colori con una fascia turchina coperta d'oro, e di perle che gli serviva per banda. Veniva il Paggio finto ignudo con fascia turchina guernita d'oro, e con penne turchine, e gialle come anco haveva il Cimiero del signor Conte con sgarzi, et altri abbellimenti. I quattro staffieri si fingevano ignudi con capelli neri, e larghi, e con cinture di fronde, e con gli archi nelle mani. Erano i Cavalli bardati di turchino con fregi d'oro, e di perle simili all'abito del Cavaliere. Lo seguitò il signor il signore Conte Alessandro Fogliani col nome di Clelia Vergine Romana vestito d'incarnato, e verde con ricami di vario colore. Haveva una Corona in testa con penne incarnate, e verdi. Il Paggio, e li quattro staffieri erano vestiti con girelli incarnati o verdi guerniti d'argento con berette cariche di piume compagne. I Cavalli erano bardati di verde, e incarnato. Gli era appresso il signor Francesco Ferrari sotto nome di Sciambro di Francia armato con girello ricco d'oro, e d'argento e di colore turchino. Tremolava il Cimiero con penne turchine, bianche, e rancie. Il Paggio era vestito conforme all'abito del Cavaliere. I quattro staffieri portavano un vestimento all'antica di colore turchino guarnito d'argento con elmetti in capo forniti di piume turchine, e bianche. Si mostrò dopo il signor Furio Molza sotto nome di Deiotario Re di Galatia amico de Romani con abito reale tutto finto d'oro lavorato a scaglie sfrangiate. Si vedevano il Paggio, et li quattro staffieri vestiti ignudi con camicie ricamate, e con berette in testa fornite di penne gialle. I Cavalli erano bardati con cordoni d'oro fatti a rete. Gli successe appresso il signor Giovanni Battista Bertoldo sotto nome di Silla vestito di nero con fregi d'argento. Simili erano gli abiti del Paggio e dei suoi quattro staffieri con penne bianche, e negre concertate col Cimiero del Cavaliere al quale si conformavano ancora i fornimenti de i Cavalli. Veniva dopo il signor Conte Francesco Ercolani nominato Archealo Re di Cappadocia finto ignudo con manto incarnato sontuoso e ricamato d'oro. Gli valeva per Cimiero una beretta incarnata adorna d'Aieronì. Il Paggio, e i suoi quattro staffieri erano addobbati d'ongherine incarnate guernite d'oro con berette in testa cariche di penne compagne. Erano similmente incarnati, e fregiati d'oro i bardamenti de Cavalli. Comparve appresso il signor Annibale Bellincini sotto nome di Aventino Silvio signore del Latio vestito all'antica con nobile girello turchino sparso di ricchi fregi d'oro, e con beretta in testa carica di penne turchine, e gialle. Haveva il Paggio un abito conforme a quello del Cavaliere. I suoi quattro staffieri, e i bardamenti dei Cavalli corrispondevano al concerto degli abiti ne colori, e nelle penne. Seguitò dopo il signor Carlo Laderchi nominato per Massinissa Re di Numidia stretto confederato de i Romani con armatura a squame di serpente con girello morello sparso di ricami d'oro, e trapunti d'incarnato. Era adornato il Cimiero di penne morelle, e incarnate. Il Paggio era finto Nano con turbante in capo all'Africana carico di penne simili al Cimiero del signor Conte. I quattro staffieri portavano vesti alla barbaresca de i medesimi colori guernite d'oro, e tali erano ancora gli abbigliamenti de i Cavalli. Venne appresso il signor Marchese Fortunato Rangone che rappresentava Apollo vestito di rosso con fiamme

d'oro. Il Cimiero era guernito di piume rosse, et in mezzo haveva figurato un sole. Erano vestiti il Paggio, e li quattro staffieri l'uno di rosso sparso di ghirlande, et abbellito con vari fregi, e gli altri rappresentando le quattro stagioni, che con la diversità degli abiti furono di mirabil diletto a i riguardanti. I bardamenti de i Cavalli si conformavano con l'abito di Apollo. Comparve dietro a questi il signor Marchese Francesco Montecuccoli, che figurava Bellerofonte. L'abito era bianco ricamato vagamente d'oro e trapuntato di nero. Accompagnavano la divisa del Cavaliere il Paggio, e li quattro staffieri con vesti all'ongara, e con berettini all'antica carichi di penne conforme agli abiti. Il Cavallo di Bellerofonte rappresentava Pegaso, e quel del Paggio si conformava con gli abiti. Venne appresso il signor Conte Enea Cesis che fingeva Nettuno. Mostrava d'essere ignudo, e dietro agli omeri gli pendeva un bellissimo manto, ricamato, e foderato di turchino con fregi d'argento a foggia d'onde. Haveva in testa una corona di perle sovra i capelli cerulei. Il Paggio portava una testuggine per scudo, et era con li quattro staffieri vestito da Tritone. Fingevano questi d'essere ignudi dal mezzo in su, e sotto la cintura erano coperti di scaglie di pesce, et havevano in testa corone di coralli. I bardamenti de i Cavalli erano lavorati anch'essi a scaglie di pesce. Seguiva il signor Conte Aldobrandini Rangone che rappresentava Ercole con la pelle del leone intorno la cui testa gli serviva per Cimiero. Haveva nelle destra la clava, e gli venivano dietro quattro lottatori finti ignudi con mezze calze turchine fregiate d'argento. Il Paggio era vestito di turchino, et incarnato con Cimiero carico di piume simili. I Cavalli erano bardati di drappo turchino guernito d'argento. Comparve dopo il signor Giovanni Codebò che rappresentava Pane dio delle selve vestito alla boschereccia. Il Paggio haveva abito pastorale, e li suoi quattro staffieri fingevano d'essere satiri. Il Cavallo di Pane era addobbato di abbigliamenti boscherecci. Chiuse l'ordine de i Cavalieri il signor Conte Francesco Maria Sassatelli che fingeva il Tempo vestito di nero tempestato di gigli d'oro. L'Anno era il suo Paggio, e le quattro età dell'huomo servivano per istaffieri. I bardamenti de i Cavalli si concertavano con l'abito del Cavaliere negri ancor essi, e tempestati di gigli d'oro.

Con tutti questi Cavalieri passeggiò Marte il Campo con incredibile soddisfazione del popolo, che dalla diversità de i Cavalli, e dalla ricchezza delle gioie, de i ricami, e degli altri ornamenti sentiva rapiti gli occhi in un medesimo tempo della curiosità di mirare molti oggetti, che non mai stancavano la vista, e sempre appagavano l'intelletto. Voltò Marte nella Piazza a man destra, e poi a sinistra, e camminò sino di rimpetto al Palco di Madama Serenissima avanti alla quale inchinandosi si fermò cantando i seguenti versi:

O d'amica Città lieti abitanti/ Godete pur godete/ Tra i piaceri d'amor vita sicura,/ Io vostro difensor dal di primiero/
Che queste nobil mura/ A l'Immortalità la Gloria Eresse./ Marte son io che qui per voi men vengo/ Per voi che miei divoti/
Sacrificaste in fasce/ A la mia Deitate il cor guerriero./ Queste sono le Torri,/ Son questi i campi istessi,/ Ov'io trionfai,
Ove i Duci Romani al vostro crine/ Cultivaro col ferro/ Innaffiaro col sangue eterni allori./ Qui vengo, e qui mi spinse/
Zel di vostra quiete/ Cura di vostra pace/ Prieghi d'Amor, d'Amor, al cui bel foco/ Esca fu questo petto./ De Amor,
d'Amor per cui/ Io che son Dio de le battaglie invito/ Fui da l'armi soavi/ Di placida beltà vinto, e trafitto./ Invan credesti
invano/ Del popol mio fedele/ Perfida Gelosia peste de i cori/ Turbar le gioie, avvelenar gli amori./ Farò che vinti i Mostri/
A cui tuo sdegno, e tuo poter confidi/ Siano di questi Heroi, di questi Dei/ A tuo scorno, a mio honor pompe, e trofei./ Tu
mio figlio, e mia speme/ O de l'alma Città Reggia del Mondo/ Fondator glorioso/ Progenitore di quell'invitta prole/ Di
cui termini furo/ Il mare al regno, et a la fama il Cielo./ Tu fra questi Guerrieri, e questi Numi,/ Che di Marte, e d'Amor
seguaci eletti/ Vennero meco a così degna impresa,/ Sostien mia vice, e gli conduci in prova./ A debellare, a soggiogare
i Mostri/ E tu famoso Enea che stabilisti/ Sottratto il foco argivo/ Su le piagge latine il frigio scetro/ Osserva il lor valor
l'opre mi narra;/ Io me n'andrò dopo dove questi empia ascosa/ Spargendo il suo venen questi aria infetta./ Di questa
iniqua ond'io/ Fui altra volta offeso, io stesso, io voglio/ Frenar l'ardire, o rintuzzar l'orgoglio./ Così vedrà la Gelosia
domata,/ Che cede raddolcita in ogni core/ Tosco d'Inferno a nettare d'Amore.

Fornita la musica, che lasciò gli animi di ciascuno sospesi alla dolcezza del canto, Marte con Romolo, et gli altri Cavalieri che tutti si erano fermati mentre egli cantava, seguì il suo cammino per la strada, che fece la Gelosia, et arrivato alla Grotta entrò in essa. Dopo la partita di Marte Romolo si accompagnò con Enea ponendolo a man destra, e si avanzò con gli altri Cavalieri sino alla sbassa fatta innanzi al Palco in testa dalla parte delle stalle Ducali. Qui si fermarono Romolo, e gli altri Cavalieri, et Enea restato su la Piazza fece ben tosto nuovamente nettarla, e dopo si pose avanti al Palco di Madama Serenissima dove restò per giudicare delle botte della Pantera, e del Drago. Stavano intenti gli spettatore per vedere come avesse a principiare la festa quando uscì di nuovo Radamante dalla Grotta co' mostri, egli collocò ne i luoghi opportuni al combattimento, il quale doveva farsi dal Cavaliere correndo prima con la lancia nel Centauro, e poi girato il Cavallo senza fermarsi presa la pistola, che pendeva all'arcione sparandola contro il Drago, e di nuovo rigiratolo lanciando nel Toro il dardo, che haveva attaccato alla selle di dietro e pure subito rivoltarlo ferendo colla spada la Pantera. Nel Centauro si regolavano le botte con lo stile del saracino. Il colpo principale della pistola era il ferire il Drago negli occhi. Avanzava gli altri chi di punta colpiva il Toro col dardo nelle narici, ovvero sopra la fronte. Per vincere contro la Pantera bisognava coglierla con la spada di rovescio nel luogo prefisso del collo dove chi la feriva faceva subito cadere la testa. Disposti i mostri nei luoghi convenienti fermossi Radamante dirimpetto alla Grotta rimanendo ivi per giudicare le botte del Centauro, e del Toro. Ordinato il tutto si mosse il signor Duca Serenissimo primo degli altri all'abbattimento, e con la prontezza dell'armeggiare, e con la bravura del portamento soddisfece compitamente al concetto comune del suo valore. Dopo Sua Altezza seguitarono tutti i Cavallieri ad uno ad uno il combattimento coll'ordine col quale erano venuti in campo, e non fu chi non guadagnasse anche in questa finita prova vere lodi di peritia nel maneggiare l'armi, e di leggiadria nel portare la persona in tale fazione. Combattuto che ebbero tutti i Cavallieri si principiò la folla

della prima squadra condotta da Romolo et erano in essa conforme all'ordine della compartita [segue elenco delle squadre].

Compita la folla da tutte le squadre fecero ritorno i Cavalieri al posto dove primieramente si fermarono, e Radamante fece ritirare destramente il Toro in dietro quello spazio, che restava a porlo alla dirittura del Centauro, e dopo fece camminare la Pantera, et il Drago sino alla dirittura dello stesso Centauro, et a tutti due voltar la testa verso le Stalle Ducali. Disposti i mostri da Radamante spronò il Serenissimo Signor Duca il Cavallo a dirittura del Drago, e nel medesimo tempo si mossero il signor Principe Cesare verso la Pantera; il signor Principe Rinaldo verso il Toro, et il Principe Luigi alla volta del Centauro, e ciascuno di essi con la pistola in mano andò a sparare contro il mostro, che gl'era a dirittura e sparata la pistola, e rimesso il Cavallo senza passare i mostri ritornarono di nuovo a sparare ciascuno di essi contro il suo mostro, et appena l'havevano trapasato che mostri tutti cadettero in terra. Trascorsi ch'ebbero i Mostri il signor Duca Serenissimo e gli altri tre Principi dopo haver girati più volte maestrevolmente i Cavalli andarono tutti quattro a fermarsi innanzi a Madama Serenissima e le fecero riverenza. Fornini gli abbattimenti uscì di nuovo dalla Grotta Marte con quattro trombetti innanzi, e condusse la Gelosia incatenata verso il Palco di Madama Serenissima davanti alla quale fermatosi Marte cantò gl'infrascritti versi:

Vinta è la Gelosia, godete Amanti,/ Son debelatti i Mostri,/ Tutto in virtù di Amore,/ Et al carro d'Amore, d'Amore a gloria/ Trarò l'iniqua incatenata inanti./ Hoggi il Mondo confessi, affermi il Cielo,/ Ch'al lampeggiare del'amoroso ardore/ In sospettoso core/ Svaniskon l'ombre, e si dilegua il gelo./ Rispose a'i versi di Marte la Gelosia cantando/ Io son vinta d'Amor, son prigioniera./ Ma qual stupor che ceda/ Alla fiamma d'Amor ghiaccio d'Abisso,/ S'una sentinella sol del suo gran foco/ Chiusa in due luci belle/ Fece Giove accampar sopra le stelle?

Appena tacque la Gelosia, che Marte ricominciò con essa a cantare.

Vinta è la Gelosia godete Amanti,/ Del soggiogato Inferno/ Ai trionfi d'Amor s'aggiunse il pregio;/ Questi Heroi, questi Dei/ Sono tutti d'Amor glorie, e trionfi,/ Tutto cede ad Amore/ Lungi pene, e sospir, querele e pianti,/ Vinta è la Gelosia, godete Amanti.

Cantati i versi verso Marte s'inviò con la Gelosia incatenata verso la strada del corso, e lo seguì Romolo con tutti i Cavalieri. dove giunti fecero di nuovo loro pomposo spettacolo col popolo, che numerosissimo si era ragunato con quantità grandissima di Carrozze, di Cavalli, di gente a piedi con vaghissime mascherate, et invenzioni diverse, che raddoppiarono la solennità di questa festa.

Fine».

ASMo, *Archivio per Materie, Spettacoli Pubblici*, b. 10.
Inedito.

2. Progetto per la scena del prologo del «Sancio», rappresentato per le nozze di Alfonso IV e Laura Martinuzzi (1655).

«Prologo.

1. La scena rappresenterà la Città di Modana nella forma più propria, e che stimerassi più accomodata al Teatro.

2. Si vedrà al calar della tenda l'Italia un poco indietro in mezzo alla scena sospesa in aria sopra quattro Aquile bianche, le quali stanno in atto di volare, e che le formano come un trono.

L'Italia sopra il detto trono calando un poco si avanzerà innanzi, e fermarsi all'altezza di un huomo sopra il palco dica:

Haver ben caro, che la virtù sia celebrata in qualunque nazione si trovi, ma ne' suoi figli risplende tante attioni gloriose, che non sapere perché su il Panaro risuonino le Muse, e i Teatri di successi di Nationi straniera.

Si vede alhora da due lati diversi della scena calar volando l'Honore, e la Virtù e fermarsi uno a destra, e l'altra a sinistra su i lati istessi del Trono dell'Italia, che resterà in mezzo.

[a margine] Annotazioni:

1. Si mette in considerazione che la città di Modana si potria rappresentare forse più facilmente e più nobilmente o nella Piazza pigliando in prospettiva o la strada del Castellaro sino al Palazzo del signore Principe Luigi, o quella del Canal Chiaro, o la Porta della Chiesa del Duomo, che dovrebb'essere prospettiva doppia, facendo l'altra prospettiva nella Piazzetta delle Peccherie. Overo si potrebbe rappresentare in prospettiva il Palazzo Nuovo di Sua Altezza facendo lo sforo per la porta del Cortile facendola ornata, et aggiustata come ha da essere con ringhiera, colonnate, e statue, et altri ornamenti. Questa si potrebbe pigliare di più lontano, o di più vicino come tornerà più comodo al Vigarani che riuscirà di maggiore vaghezza.

Si potrebbe cominciare assai avanti nella strada della Rua grande, anzi quasi sino alla Croce della Pietra, ma poco si vederebbe del Palazzo. Si potrebbe pigliare la veduta all'entrare del Largo di San Giorgio, et anche allo stoccar della Piazza del Palazzo formandola giusto come ha da essere, nel qual caso coprirebbe tutta la facciata del Palazzo con le tre Torri, e porte come ha da essere.

Si potrebbe ancora pigliare la strada Nuova della Madonna del Paradiso facendo l'apertura come dovrà essere dalla quale si scoprirebbe la cittadella in lontananza rimettendosi come si è detto a quel che si stimerà meglio.

Dice la Virtù, che l'Italia non deve dolersi in conto alcuno di questo, poiché Parnaso non ha encomi più degni di quelli, che sono stati consecrati a' gli Estensi, ne i Teatri vantare pompe più ragguardevoli di quelle ha rappresentate il Signor Duca.

I successi, che di presente si lodano nel Teatro del Panaro servire alle glorie di detta Serenissima Casa, e particolarmente a quelle degl'Himenei del Signor Principe.

Si quietà l'Italia a questo dire, ma soggiunge, che voria pur credere, che la Fama publicava da per tutto i pregi de' suddetti Serenissimi Himenei.

Alhora la Virtù, e l'Honore si esibiscono di condurla a volo alla sede della Fama, ed in questo dire l'Italia, la Virtù, e l'Honore s'innalzano volando al Cielo, e nel medesimo tempo le quattro Aquile che formavano il trono si dividono, e volano a' quattro diversi lati della scena, o in quella forma che si stimerà meglio.

Ma in quel mentre, che l'Aquile partono, e che l'Honore, e la Virtù e l'Italia arrivano alle nuvole si vede la fama in aria in atto di volante sopra una gran nuvola. La Fama dice a' i suddetti, che non occorre vadano a trovarla, perch'essa vuole scendere, e mettere il suo albergo su' il Panaro per celebrare da per tutto gl'Himenei del signor Principe, e con quest'occasione loda gli Estensi, e'l signore Cardinale Mazarini.

3. In questo dire la nuvola alla quale si sarà congiunta l'altra nuvola su cui si saranno andati a portare l'Honore, la Virtù, e l'Italia, trasformandosi si cangierà in una selva di palme, a molte delle quali si veggono appesi vagamente diversi trofei, e la Virtù, l'Honore, l'Italia e la Fama si trovano nell'istessa selva a dialogare, e la Fama spiegherà il racconto de' Trofei con varie lodi per la Serenissima Casa, e per lo signore Cardinale Mazarini toccando non solo gli Antenati Estensi, ma i successori ancora di questo mantenimento.

[a margine] Si avverta, che la mutatione della nuvola in selva di palme cammini con prestezza, e con sicurezza, che non possa nascere qualche sconcerto, e che la selva vuole essere bellissima, e vaghissima per essere cosa celeste, e per ornarla maggiormente di trofei, che daranno pur vaghezza si potrebbe giocare d'oro, e d'argento sopra le foglie delle medesime palme. E si ricordi sopra tutto, che la selva vuole essere grande e che occupi tutto il davanti della scena.

Applaudono l'Honore, e la Virtù e l'Italia alle parole della Fama, e finisce il Prologo sparendo la selva, come sarà più ispediente.

[a margine] Si aggiunge, che quello si è detto di sopra, intorno a' moti della Virtù, et Honore, et Italia, e delle nuvole, loro moto in quella forma è stato perché si è creduto, che questa sia la maggiore facilità, ma se il Vigarani trovasse altra maniera di moto, e forma di maggiore facilità, non importerà un poco più innanzi, o più indietro, o più alto, o più basso, che in questo ci rimettiamo a lui».

ASMo, *Archivio per materie, Spettacoli pubblici*, b. 10.

Documento parzialmente trascritto da JARRARD 2003 p. 246, nota 78.

I. UNA QUESTIONE DI OMONIMIA

1. 1660, 24 luglio, Modena (San Vincenzo)
Certificato di Morte di Jean Boulanger.

«Adi 24 luglio 1660 – Signor Gio. Bolangeri francese morì di anni 54 e fu sepolto a San Vincenzo».

ASCMo, *Libro dei morti dal 1653 al 1669*, c. 130.

Documento rinvenuto e trascritto da PIRONDINI 1969, p. 6.

2. Pellegrino Antonio ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Napoli, Nicolò e Vincenzo Rispoli, 1733, p. 207.

«Gio Bolanger di Troa scolaro in Bologna di Guido Reni, e primario pittore dei Serenissimi di Modona, per i quali in detta città, in Sassuolo, ed in altri luoghi a fresco, ed a olio praticò la sua bella, e vaga maniera in varie storie sacre e profane, molte delle quali sono alle stampe: d'anni 54 morì nel 1660 e fu sepolto nella chiesa di San Vincenzo in Modona».

3. Marcello ORETTI, *Notizie de professori del disegno*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, 1760-80 ca., ms. B. 127.

[al n. 232] «Gioanni Bolanger di Troa in Bologna di Guido Reni, è primario pittore dei Serenissimi di Modena, per i quali in detta Città, in Sassuolo, ed in altri luoghi a fresco, ed a olio praticò la sua bella e vaga maniera in varie storie sacre, e profane, molte delle quali sono alle stampe. D'anni 54 morì nel 1660 e fu sepolto nella chiesa di San Vincenzo de Padri Teatini in Modona. L'Orlandi fol. 207 Malvasia parte quarta fol. 30. 32. 58. Manoscritti Oretti nelle Pitture di Modona. [a margine Felibien, Tomo III, fol. 53]. In Modona, nella chiesa di Sant'Eufemia Monache, la Tavola dell'Altare maggiore con la detta Santa. Nelli Gesuiti, Il Transito di San Giuseppe. In San Sebastiano la Beata Vergine, Santi Sebastiano e Rocco e Geminiano, è copia fatta da lui dall'originale del Correggio. Mandò in Francia una bellissima copia del Christo de' Cappuccini di Bologna, fatta di sua mano.

[/] Gioanni Boulanger. Pittore francese, e morì di anni 34 nel 1660. Inventò ed intagliò a bullino d'una maniera finissima molti soggetti e ritratti. Dalle opere di Leonardo da Vinci un San Giovanni Battista di mezza figura, con la sua croce in mano (Quadro spettante al Re di Francia). Da Le Brun tre stampe, due coll'effigie della Santissima Vergine ed una coll'Immagine di Gesù Salvator nostro, ed altre sue carte. Da Simon Vouet un San Francesco di Paola che resuscita un fanciullo (quadro posto nella Chiesa de Minori della Piazza Real di Parigi). Dal detto una Stampa esprimente la coerenza di Bacco con Venere. Del Champagne, da Nicolò Loir, Stella Mignard, Valentino, Baugin, e da Torlebat, un S. Francesco di Paola ec. Il Signor Gio. Gori Gandellini nelle Notizie Istoriche degli intagliatori Tometto primo, fol. 162 Stampa di Siena del 1771. A Sassuolo dipinge la Galleria con le Tavole di Bacco, l'architettura di Baldassarre Bianchi, Gio. Giacomo Monti Bolognesi, li fiori e la frutta Francesco Cittadini detto il Milanese.

[/] In Modena la bellissima Tavola all'altare maggiore, nella Chiesa delle Monache di San Marco con la Beata Vergine sotto un Padiglione col figlio Bambino, li Santi Domenico e Marco. In San Bartolomeo il Transito di San Giuseppe e nel volto il detto Santo in gloria. Nella Chiesa di San Giacomo e Filippo Parrocchia dipinse il Padre Eterno e li Santi Geminiano e N(ico)lò. In Sant'Eufemia, la tavola con detta Santa nel lago de Leoni. Nel Palazzo Ducale una gran pittura colla Maddalena a' piedi del Salvatore in Casa del Fariseo, copiata da un originale di Paolo Veronese. Una copia in disegno a lapis nero del San Giobbe di Guido Reni nelli Mendicanti di Bologna. E nella terza Camera del detto Palazzo Ducale quattro quadri la Maga ed Ulisse, l'Eremita Piero con un Guerriero, Perseo col teschio di Medusa affaccia Fineo, un Satiro che porge una corona ad una bacchante et altri quadri. Nella seconda camera con Storie delli Pittori greci. In altro dipinse Zeusi quando mirò un ritratto d'una vecchia che fila. Queste opere sono nominate dal Dottore Filiberto Pagani nella sua descrizione delle Pitture di Modena, stampate di detta città nel 1770, pagine 19, 67, 68, 76, 89, 94, 105, 127, 132, 110, 119, 120».

4. Roland LE VIRLOYS, *Dictionnaire d'architecture*, tome Ier, Paris, 1770, pp. 213-14.

«Bolanger, (J) de Troa, mort en 1660, âgé de 54 ans, enterré à Modène dans l'église de Saint-Vincent : il fut élève de Guido Reni, a Bologne, et premier peintre du Duc de Modène, pour lequel il a mis en œuvre, à fresque et à l'huile, sa manière belle et vague, en peignant différents sujets de l'Histoire sacrée et profane, tant dans cette ville qu'en d'autres endroits. On a gravé beaucoup de ses ouvrages».

5. Pietro ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, parte prima vol. IV, Parma, Tipografia Ducale, 1820, pp. 240-41.

«Boulanger Giovanni (230). P(ittura), Franc., BB., 1606 (nascita), 1660 (morte)».

«Boulanger altro Giovanni (231). IaFP. IA. I. DR. D., Franc., Cel. 1661 o 1671 (viveva o operava)». (p. 241).

[nota 230, p. 311] «Ecco l'elogio fatto a questo Maestro da uno scrittore di cui non ho conservato il nome: "Nella Galleria di Sassuolo il Boulanger superò tutto se stesso, e senza tema di errore può asserirsi essere il suo capo d'opera. Sorprende la molteplicità degli Oggetti dell'Arte di Pace, e di Guerra: di Sacrifici, di Trionfi, di Portenti, di Trasformazioni, e d'Incanti; Oggetti tutti vari d'indole, di genio, e di espressione, ma con lo sforzo dell'arte collocati fra loro, e disposti in modo, che formano un tutto completo ordinato ed elegante».

«Oliviero Dolfin Nipote del Boulanger incise in rame gli 16 scudi delle Favole, che Boulanger dipinse nella Galleria del Palazzo di Sassuolo, e tuttavia ne esistono copie, benché rare. Non sono però rispondenti nella esattezza del disegno agli originali. Questi pezzi sono la vita di Bacco che ascende a 40 Soggetti nel dipinto».

«Boulanger morì nell'anno 1660. L'ultimo lavoro da lui fatto fu la Galleria, e non poté compiutamente terminarla avendovi lasciate alcune Figure solamente abbozzate, ed altre indicate nel Disegno. Opera composta di 40 Quadri, che richiese però la fatica di più anni per eseguirla di [p. 312] quella esattezza, e precisione con cui la formò l'elegantissimo, ed immaginoso Professore».

Che poi Oliviero Doufin, o Dofin fosse Nipote del Boulanger egli stesso l'afferma nelle Stampe de lui tagliate nell'accennata vita di Bacco, ivi chiamandosi Oliviero Dolfini, e dicendo la detta Vita *Opera del fu mio Zio, Giovanni Bolangeri*, cognomi, l'uno e l'altro, italianizzati».

[nota 231, p. 312] «Il principe delle carni punteggiate. Trovasi notato: *Il Boulanger caelavit 1661*.

Ho detto questo incisore il principe delle carni punteggiate. Si osservi la sua stampa, che offre la B. V. in atto di baciare il B. G. presente S. Giambattista, da lui incisa sopra un anonimo, che da alcuni si vuole invenzione di Guido Reni, e da altri di un pittor francese, e mi si rinfacci che io non ho detto il vero».

6. Stefano TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori ec. d'ogni età e nazione*, vol. I, Milano, Carlo Bionca, 1830-33, p. 185.

«Bolanger (Giovanni) di Trojes, recossi giovanetto in Italia, ed ebbe la fortuna di essere ammesso nella scuola di Guido Reni, della quale uscì valente maestro. Il duca di Modena lo nominò suo pittore, incaricandolo di dipingere i ducali palazzi di Modena e Sassuolo; e Giovanni ornò l'uno e l'altro di pregevoli storie e di altre maniere di lavori a fresco. Condusse altre minori opere per chiese e per private famiglie, delle quali alcune vedonsi tuttavia ben conservate in Modena ed altrove. Morì di cinquantquattro anni nel 1660».

7. Luigi LANZI, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, [1795-96], terza ed., Pisa, Nicolò Capurro, 1809, vol. VI, p. 23.

«Boulanger Giovanni di Troyes scolar di Guido. *Tiraboschi*. M. 1660 di anni 94 *Lettera scritta da Modena al P. Orlandi Cart. Oretti*. IV 49».

8. Filippo DE BONI, *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musici di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino ai nostri giorni*, Venezia, 1852.

[p. 132] «Boulanges (Giovanni), nato a Troyes nel 1566, venne di buon'ora in Italia, e fu scolare di Guido. Pel suo merito fu fatto pittore della corte di Modena, ove sempre visse, e ove sono quasi tutte le sue opere. Egli è guidesco nella maniera, felice nell'invenzione, di buon colorito, spiritoso nelle mosse, se talvolta non esagerato. Il suo miglior quadro è il sacrificio d'Ifigenia. Morì a Modena nel 1660 di novantquattro anni».

[p. 118] «Bolanger (Giovanni), di Troyes, recossi giovanetto in Italia, e fu ammesso alla scuola di Guido Reni. Il duca di Modena lo nominò suo pittore, incaricandolo di dipingere i palazzi ducali di Modena e Sassuolo; e Giovanni ornò l'uno

e l'altro di pregevoli storie e di altre maniere di lavori a fresco. Condusse varie minori opere, le quali vedonsi tuttavia in Modena ed altrove. Morì di cinquantaquattro anni nel 1660».

9. Ferdinando CASTELLANI-TARABINI, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena, Tipografia della Regio-Ducal Camera, **1854**.

[p. 59] «Stanza VII – Dipinti profani di Scuola Bolognese
Boulanger Giovanni di Troyes n. 1566 † 1660

203. Una mezza figura al vero di un militare vestito a ferro con elmo fregiato di bianche piume, che volge gli occhi ad una testa di cavallo che sporge in fuori dietro le di lui spalle.

Abbandonata da Boulanger la sua patria, fu in Bologna scolare di Guido; e quindi passò alla corte estense come pittore della medesima.

Tela al. 1,09 – lar. 0,78.

[p. 62] Boulanger Giovanni di Troyes n. 1566 † 1660

208. Due mezze figure o ritratti quasi al vero che sembrano doversi tenere per quelli dell'Ariosto e della sua Alessandra. Tiene il primo un libro sotto il braccio sinistro, sul quale è scritto "Furioso".

Tela al. 1,10 – lar. 0,79.

[p. 63] Boulanger Giovanni di Troyes n. 1566 † 1660

213. Ritratto al vero di Donna di teatro avente una chitarra.

Tela al. 1,09 – lar. 0,78.

[p. 122] Stanza XII – Quadri di Scuola Modenese

Boulanger Giovanni di Troyes n. ... † 1660

434. Nostro Signore che essendo a tavola in casa di Simone Fariseo permette alla Maddalena, che si vede genuflessa a Lui davanti che sparga l'unguento prezioso sul di lui piede. Questo grandioso quadro è una copia di quello di Paolo Veronese.

Il Boulanger studiò molto i dipinti di Guido Reni, e si può senza esitanza annoverare fra i migliori seguaci di sì celebrato pittore. Riuscì di un colorito assai facile, e spiritoso, nelle mosse e nelle invenzioni. E come il Boulanger fu lungamente al servizio della Corte Estense e fu Capo Scuola in questa città, così si è collocata la presente sua opera fra quelle di Scuola Modenese.

Tela al. 3,28 – lar. 4, 30.

Disegni:

[p. 147] 67. Boulanger Giovanni. Un Sogno – A lapis di Spagna.

[p. 151] 111. Boulanger Giovanni. Transito di San Giuseppe – a penna e acquerello.

[p. 155] 150. Boulanger Giovanni. Soggetto allegorico: due Fame in alto sostengono un'arma; al basso, mura con uomini armati di arco intenti a combattere – ad acquerello lumato.

[p. 171] 238. Boulanger Giovanni. Fanciullo sopra un montone – a lapis rosso.

[p. 172] 255. Boulanger Giovanni. Satiro che porge una corona di frasche a una baccante – a lapis rosso.

10. Giuseppe CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, Tipografia della R. D. Camera, **1855**, pp. 92-95.

[p. 92] «Boulanger Gio. di Troyes pittore (n.... m. 1660¹²⁰⁵). Di questo pittore pochissimo sanno i francesi che non ne possiedono opere, e non molto se ne sa in Italia e in Modena dove egli menò buona parte della sua vita, e morì. Dall'esame dei suoi dipinti nei quali mi pare scorgere alcuna cosa del gusto francese, io sarei indotto a pensare ch'egli imprendesse in patria lo studio dell'arte e venisse in Italia già adulto e maestro. Là dove innamoratosi di Guido Reni pose stanza in Bologna e si diede a imitare quel grande artista e s'impossessò di quella soave maniera di colorire, cosicché lo si può annoverare tra i migliori guideschi. Ed acquistatosi per tal modo buona riputazione fu accettato dal Duca di Modena al suo servizio l'anno 1638 in qualità di suo pittore ordinario, come si raccoglie dall'ordine seguente dei Fattori Generali.

¹²⁰⁵ Il Virloys (*Dictionnaire d'Architecture*. Paris 1770 p. 213) lo dice morto nel 1660 di anni 54. Il Lanzi nell'Indice della sua Storia citando una lettera del Tiraboschi al P. Orlandi, gli cresce di 40 anni di vita facendolo morto di anni 94. In questa ultima ipotesi il Boulanger sarebbe nato nel 1566, nove anni innanzi la nascita di Guido suo maestro. Il Zani lo fa nato nel 1606.

Francesco Duca di Modena, M.to Mag.ci Nri Car.mi V'ordiniamo che facciate porre al Libro de' Salariati delle Bollette Gio. Volansè (sic) Pittor Francese con provisione di lire cento cinquanta per ogni mese di questa nostra moneta cominciando le sue provisioni al principio del prossimo mese di maggio. Di Castello li 28 aprile 1638.
FRANCESCO.

Lo stipendio fu portato nel 1654 a lire 200 mensili, corrispondenti alle italiane L. 75.76 come risulta dall'altro ordine che qui di produce.

[p. 93] *Francesco Duca di Modena. I Fattori Generali accresceranno alla solita provisione che si dà a Giovanni Bulenger Pittore lire cinquanta il mese, principiando il primo d'agosto passato. Di Camera li 10 settembre 1634.*
FRANCESCO.

Il Boulanger corrispose pienamente ai desideri di quel principe magnanimo che in un tempo aveva doto cominciamento a due insigni edifizii, il Palazzo Ducale di Modena e quello di Sassuolo. Ma in quest'ultimo ebbe più largo campo il pittore a esercitare quella sua naturale fecondità d'invenzione, e la facilità del panneggiare singolarissima. Gran parte delle sale e delle stanze di quel Palazzo furono coperte da esso e da' scolari suoi di storie, di ornati e di figure le quali ancora oggi, per ciò che rimane non deturpato da' restauri indegnissimi, sono lodate e ammirate. Ma il capolavoro del Boulanger si è la Galleria di Bacco in detto luogo di cui egli diede il pensiero e l'opera delle figure, coadiuvato per la parte dell'ornato dal Monti e dal Bianchi, per i frutti e i fiori dal Cittadini, per i paesi dal Dauphin. Ritrasse egli le imprese di Bacco in quaranta quadri, e aggiunse nella fascia del volto sedici scudi sorretti ciascuno da due satiri, opere pregiatissime delle quali erano già le copie in dodici quadri in tela creduti della mano medesima del Boulanger, presso i Conti di Novellara. E questi sedici scudi furono pure intagliati in rame da Oliviero Dauphin nipote e scolare del Boulanger predetto. Fu questa Galleria l'ultima opera del pennello di quel pittore, che vi consumò parecchi anni e non poté in tutto compierla, avendovi lasciate alcune figure solamente abbozzate ed altre indicate in disegno¹²⁰⁶.

Dipinse pure a fresco le figure nelle soffitte di alcune stanze nella Ducal Villa delle Pentetorri presso Modena, e per le chiese e pei privati, di ancone e di ritratti operò assai. E poiché il Duca andava spigolando dalle chiese il meglio delle pitture che vi stavano, era il Boulanger incaricato della esecuzione delle copie che si davano in cambio degli originali; le quali copie pressoché tutte si conservano anche ai di nostri. Così pure il Pagani nota parecchi quadri di lui nelle [p. 94] chiese e nel Palazzo Ducale di Modena oltre ai disegni che ventidue in numero si conservano nella D. Galleria¹²⁰⁷. Oggi ha di lui la nuova Galleria la copia grande del famoso quadro della Maddalena in casa del Fariseo di Paolo Veronese che si ammira nella Galleria di Torino, e un'assai vago ritratto di donna. Rare sono le pitture sue fuori da questi paesi. Una copia da lui eseguita del Cristo detto de' Cappuccini di Guido Reni andò in Fiandra¹²⁰⁸. Nella Galleria Taccoli Canacci di Firenze eravi di lui un quadro in legno rappresentante Diana con varie ninfe e Atteone¹²⁰⁹. In Parma erano pure ad esso attribuiti gli affreschi di una Sala di quel Collegio de' Nobili oggi demolito¹²¹⁰. Un quadro di Adamo che riceve il pomo da Eva già attribuito a Guido¹²¹¹ si trova ora nella quadreria Costabili in Ferrara.

E qui per fine accennerò che il Boulanger morì in Modena il 24 luglio 1660 e fu sepolto nella chiesa di San Vincenzo. Restami ora da esporre i giudizi recati da alcuni autori intorno il merito artistico di questo pittore. Primo per precedenza di tempo il Cochin (*Voyages ec. T. I. 83*) scrive: "Ce peintre est ingenieux, et de la plus grande facilité: sa couleur est gracieuse, quoiqu'il n'y ait pas grande variété de tons. Il a surtout réussi dans les tableaux où les figures sont petites, la touche y est très-spirituelle; et dans les choses qui sont bien conservées, il ne manque pas de vigueur". Vin dopo il Fussly¹²¹² nel modo seguente: « Egli è assai spiritoso nelle sue pitture, trattate con la maggiore facilità e compartite in grandi masse di luce e d'ombra, sebbene la sua maniera non sia grandiosa. Il suo colore è monotono e non vi si riscontra molta varietà di tinte. Si distingue particolarmente in dipinti di piccole figure. Il suo fare è spiritoso e forte". Per ultimo il Lanzi scrive di lui: "Nel Palazzo Ducale sono vari aggi di [p. 95] questo pennello veramente tenero, quantunque le imprimiture non buone gli abbian talora fatto onte. E' felice nelle invenzioni, colorito vivo e ben accordato, spiritoso nelle mosse, non senza qualche traccia di soverchio entusiasmo". Se dopo le autorevoli sentenze su riportate potessero meritarsi qualche fede le mie parole, vorrei pure aggiungere che il Boulanger fu pittore più vago che vero nel colorito e poco accurato nel disegno. Tutto quel buono che fu in lui lo tenne da Guido, il men buono dai primi insegnamenti e dalla maniera francese di cui non poté mai intermente spogliarsi. Fecondissimo d'invenzioni, d'immaginazione larga e quasi

¹²⁰⁶ Chi amasse un ragguaglio diligente delle pitture condotte dal Boulanger nella Villa di Sassuolo può consultare l'elegante ed erudita *Sposizione delle Pitture in muro del Ducale Palazzo di Sassuolo. Modena 1784*.

¹²⁰⁷ *Inventario dei disegni della Galleria* nel 1751, conservata dal custode di essa Pietro Zerbinì, che con altre noti artistiche mss. si conserva dall'altro Sig. Pietro Zerbinì, il quale gentilmente me ne diede comunicazione.

¹²⁰⁸ *Malvasia Felsina* II. 23.

¹²⁰⁹ *Catalogue de la Galerie Taccoli Canacci* 1796, p. 7.

¹²¹⁰ Donati, *Descriz. di Parma* 1824, p. 97.

¹²¹¹ Cittadella, *Catalogo de' pittori ferraresi* T. IV. 336.

¹²¹² *Allgemeines Künstler – Lexicon. Zürich 1779*, p. 101.

sbrigliata, frettoloso nell'operare; egli non sempre seppe contenersi entro quegli ordini e que' confini oltre i quali stanno l'errore e la licenza. Fu caposcuola in Modena e da lui furono ammaestrati Oliviero Dauphin francese, Pietro Galluzzi da Urbino, Sigismondo Caula modenese, Tomaso Costa da Sassuolo, e Sebastiano Sansone da Scandiano; i quali diedero a lui grande aiuto nei lavori a fresco del palazzo di Sassuolo e altrove. Ma questa scuola sostituitasi alla precedente e più castigata del Lana, non valse a ritornare in onore la buona maniera del dipingere; ma fu più presto cagione di decadimento e di correzione».

11. Antonino BERTOLOTTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, G. Mondovi, 1886, p. 153.

«Boulangier Giov. da Troyes, secondo il Campori (Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi), venuto in Italia, a Bologna fecesi imitator di Guido Reni, dopo passò a servizio del Duca di Modena».

12. Ulrich THIEME- Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. IV, 1910, p. 446. [segue libera traduzione]

Boulangier, Jean, francese. Pittore nato, presumibilmente nel 1566, † il 24 7 1660 in Modena, venne giovane in Italia, alla scuola di Guido Reni. Fu pittore di corte nel 1638 a Modena, e il capo di una scuola, che correva lungo le linee del Carracci. Ha dipinto ritratti e immagini devozionali, e affreschi. Nella Galleria di Modena [si conservano i suoi maggiori lavori], tra cui il ritratto di un ufficiale. [...] è spesso confuso con l'incisore omonimo da Troyes contemporaneo.

13. Serafino RICCI, *La R. Galleria Estense di Modena. Parte I: La Pinacoteca*, Modena, Umberto Orlandini, 1925.

[p. 37] [cat. n. 84] «Attribuito a Giovanni Boulangier (Modena 1566-1660)
Giovane dama che si mira allo specchio, sostenuto da un amorino.

[p. 38] [cat. n. 91] Giovanni Boulangier (o Boulanges; Modena 1566-1660)
Un guerriero corazzato con grande elmo piumato, volto verso un cavallo alla sua destra, che sporge con la testa.

[p. 155] [cat. n. 367] Scuola francese del sec. XVII – Autore incerto
Nobildonna a mezzo busto, al naturale, che da un lato solleva il lembo della gonnella, dall'altro tocca una mandola, presentatale da un moretto. Nei primi cataloghi era creduto dipinto italiano del modenese Boulangier».

II. JEAN BOULANGER INCISORE

1. François BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, t. I, Paris, Lormel, 1767, pp. 78-79.

«Boulangier, (Jean) Graveur. François, lequel florissoit vers le milieu du dernier Siecle. On a de lui plusieurs Estampes, où les chairs sont presqu'entièrement pointillées, ce qui rend ces Pieces moëlleuses. Celles qu'il a gravées d'après les grands Maitres sont assez recherchées. En voici le principales...». (Segue catalogo)

2. François BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, t. I, Paris, Prault, 1789, p. 91.

«Boulangier, (Jean) né a Amiens en 1607. On a de lui plusieurs estampes, où les chairs sont presqu'entièrement pointillées, ce qui rend ces pièces moëlleuses. Celles qui a gravées d'après les grands maitres, sont assez recherchées. Voici les principales [...]». (segue catalogo fino a p. 92).

3. Giovanni GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli'intagliatori*, t. I, Siena, Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1771, pp. 167-168.

«Boulangier (Giovanni) fu pittore francese, e morì di anni 54 nel 1660. Inventò, ed intagliò a bulino d'una maniera finissima molti soggetti, e ritratti. Dalle opere di Leonardo da Vinci un S. Gio. Battista di mezza figura con la sua Croce in mano; (quadro spettante al Re di Francia). Da Le Brun tre stampe, due coll'effigie della SS. Vergi [p. 168] –ne, ed una coll'immagine di Gesù Salvator Nostro; ed altre due carte. Da Simon Vovet un S. Francesco di Paola che resuscita un fanciullo (quadro posto nella Chiesa de' Minori della Piazza Real di Parigi). Dal detto una stampa esprimente la coerenza di Bacco con Venere. Dal Champagne, da Nicolò Loir, Stella, Mignard, Valentino, Baugin, e da Torlebat un S. Francesco di Paola ec.».

4. Karl Heinrich VON HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, vol. III, Leipzig, 1778, p. 253.

«Jean Boulangier. Peintre, né a Troyes en Champagne en 1606, alla étudier en Italie & devint premier peintre du Duc de Modene. Il ne faut pas le confondre avec le Graveur du même nom, duquel il se peut qu'il fut parent. Il se peut encore que le Graveur Boulangier ait gravé d'après lui. Mais je n'ai trouvé jusqu'ici aucune pièce signée du nom de ce Peintre. Jean Boulangier. Graveur, né a Troyes, vint s'établir à Paris où il s'acquit quelque réputation par son burin & par sa manière de pointiller les chars de ses figures. On ne sait ni l'année de sa naissance, ni celle de sa mort». [segue lista delle opere fino alla p. 255]

5. Johann Rudolf FÜSSLER, *Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider ...*, Zurich, Orell, Geßner, Fießlin, 1779, p. 101.

«Boulangier (Johann) ein Mahler von Troyes in Champagne; lernte zu Bologne bey Guido Reni. Er ward erster Hofmahler des Herzogs von Modena, für welchen er in dem Pallaste dieser Stadt, zu Sassuolo u. s. w. in el und in fresco arbeitete. Die meiste Zimmer dieses Lustschlosses sind von Boulangier auf frischen Ralf gemahlt. Er ist in seinen Gemählden sehr geistreich; sie sind mit der größten Leichtigkeit behandelt und in grossen Partheyen von Licht und Schatten ausgetheilt, gleichwol ist seine Manier nicht groß. Seine Farbe ist zierlich, obgleich man in derselben feine grosse Bescheidenheit in den Tinten findet. Er hat sich besonders in Gemälden von fleinen Figuren berühmt gemacht. Seine Ausarbeitung ist sehr geistreich und frächtig. Boulangier starb zu Modena 1660 im 54sten Jahre seines Alters, und ward in der Kirche S. Bincencius begraben. Man hat vieles von seinen Erfindungen in Kupfer gestochen. Felibien T. 3 p. 531.

Boulangier (Johann) ein Kupferstecher zu Paris; arbeitete nach le Brun und vielen andern französischen und italienischen Mahlern. Man hat von ihm viele Kupferstiche wo das Ratté ganz mit Punten ausgearbeitet ist, welches seinen Werthen ein martigtes Unsehen giebt. Die Blätter, die er nach grossen Meistern gestochen, werden starf gesucht. Basan beschreibet die vornehmsten in seinen Dictionaire. Er lebte um 1660.»

6. Claude-Henri WATELET, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, tomo II, Paris, L. F. Prault, 1792, pp. 568-569.

«Jean Boulangier vivoit en même tems que Morin, mais il étoit plus jeune: nous le mettons à coté de cet artiste, parce qu'il s'avisait aussi, pour donner plus de douceur & moëlleux aux chairs, de le graver avec des points. Mais Morin faisoit ces points à l'eau forte, & Boulangier les établissoit au burin. Comme il gravoit les autres parties du tableau d'un burin souvent assez dur, ce contraste de mollesse & d'une excessive fermeté, produisoit un effet vicieux. En général ses estampes manquent d'accord dans les tons & dans les travaux. Boulangier & Morin peuvent être regardés comme les premiers inventeurs de cette gravure pointillée qui, depuis quelques années, et fort [p. 569] en usage en Angleterre, & que les François commencent à imiter».

7. Michael HUBER, Carl Christian Heinrich ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, t. VII, Zurich, Orell, Fusli et Compagnie, 1804, pp. 153-154.

«Jean Boulangier, dessinateur et graveur au burin, né à Troyes vers 1613, et mort âgé à Paris, où il a mis au jour un grand nombre d'estampes, tant de sa composition que d'après [p. 155] d'autres maîtres. Boulangier vivoit en même temps que Morin. Comme celui-ci il s'avisait aussi, pour donner plus de douceur et de moëlleux aux chairs, de les graver avec des points. Mais Morin faisoit ses points à l'eau-forte, et Boulangier les établissoit au burin. Comme il gravoit les autres parties

du tableau d'un burin souvent assez dur, ce contraste de mollesse et d'une excessive fermeté, produisoit un effet vicieux. Malgré ce défaut qui ne se trouve pas à toutes ses productions, ses estampes sont recherchées ; on estime sur-tout ses portraits et ses têtes de Vierges qui sont pour la plupart de son dessin. Il ne faut pas confondre Jean Boulanger le graveur, avec un autre Jean Boulanger, de la même ville et né en 1606. Ce dernier passa en Italie et devint premier peintre du Duc de Modène. Sans doute, ils étoient parens».

[segue lista delle opere di Jean Boulanger incisore].

8. Luigi DE ANGELIS, *Notizie istoriche degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre Maestro Luigi de Angelis minor conventuale*, Siena, Onorato Porri, 1810, pp. 144-149.

«Boulanger (Giovanni). Non convengono fra loro Basan, ed i Signori Huber, e Rost (*Manuel Tom. 7 fol. 154*), né intorno alla Patria, né intorno all'anno di nascita di questo artista. Il primo vuole che nascesse in Amiens ca- [p. 145] pitale della Piccardia nel 1607, e gli altri il dicono nato in Troyes capitale della Champagne nel 1615. Il P. Orlandi nel suo Abecedario Pittorico conviene con questi nella Patria di Boulanger, ma è quasi col Basan sull'anno della sua nascita, ponendolo nel 1606; qual cosa certamente darebbe più conciliabile dell'altra, che consiste nella datazione maggiore, o minore della sua vita. Il Gandellini, e'l P. Orlandi (*loco cit.*) lo fanno morire di 54 anni, ed i Signori scrittori del *Manuel* lo dicono morto attempato: *et mort agé a Paris*. Io per me son persuaso, che niuno di loro dia nel vero, e che siensi confusi due *Giovanni Boulanger*, senza saperne ritrovar quindi le epoche, e le scuole sì dell'uno che dell'altro. Gli stessi Huber, e Rost ci hanno avvertito: *Il ne faut pas confondre Jean Boulanger avec un autre Jean Boulanger de la même Ville et né en 1606. Ce dernier passa en Italie et devint premier peintre du Duc de Modene. Sans dout, ils étoient parents*. Or prendiamo in mano la Storia Pittorica (*Lanzi T. 6. ediz. 1809, fol. 23*), e troveremo, che Giovanni Boulanger fu scolare di Guido, e che morì d'anni 94 nel 1660. Era dunque nato costui nel 1566; sicché non è quegli che altri dicono nato nel 1613, altri nel 1607, altri nel 1606, che dee essere senza dubbio l'intagliatore di cui parliamo. E son ben persuaso, che anche sia vera la longevità della vita, che gli accordano i prelodati Scrittori del *Manuel*. Ciò posso anche provarlo dalle di lui Stampe; giacché siam privi di qualunque altro documento. Il Ritratto di Carlo II Re d'Inghilterra fatto da Boulanger non potea esser inciso prima [p. 146] del 1660, in cui egli fu innalzato a tale dignità. Questa è una delle sue Stampe, marcata dell'anno 1660, sotto la qual'epoca se ne trovano egualmente marcate del 1644 1651; ed il Ritratto di Carlo X Gustavo, che non può essere prima del 1654, in cui egli fu fatto Re di Svezia; come quello di Leopoldo I, che non può essere stato effettuato innanzi al 1658, epoca della sua elezione in Imperatore dei Romani, e che porta l'anno ivi segnato del 1672; e la pomposa Cavalcata fatta il giorno che il Re Luigi XIV giunse alla sua maggioranza, che fu nel 1651. Le quali cose tutte dimostrano, ch'egli molto lavorò dal 1650 al 1660; ma non proverebbero la longevità, se non trovassimo la predetta stampa dell'Imperatore del 1672, e quella di Daniel de Comac del 1666.¹²¹³ E siccome non vi sono testimo- [p. 147] nianze in contrario così crediamo riferir con sicurezza di lui quanto ne hanno scritto i prelodati Signori Huber, e Rost (*loco cit.*). Narrasi dunque che fu Disegnatore ed Intagliatore a bulino, e che diede alla luce un gran numero di stampe, tanto di sua propria composizione, che di altri pittori. Egli viveva contemporaneamente a Morin Giovanni, e come lui si affaticò moltissimo per dare alle carni maggior dolcezza, e mollezza, incidendole con i punti. Morin poi fece i suoi puntini ad acquaforte, e'l Boulanger gli ritocò a bulino. E siccome ha inciso le altre parti del quadro con bulino spesso assai duro, questo contrasto di una gran mollezza nelle carni, e di una durezza eccessiva nelle altre parti produce un effetto assai vizioso. Malgrado questo difetto, che quasi sempre trovasi nel suo lavoro, le sue stampe sono ricercate. Si stimano, fra queste, molto i suoi Ritratti e le sue teste della Vergine, che sono anche in gran parte de' suoi disegni. Eccone il catalogo.

[segue elenco di 39 incisioni]

9. *Biographie universelle ancienne et moderne*, Volume 5, Paris, L. G. Michaud, 1812, pp. 321-322.

«Boulanger (Jean), né à [p. 322] Amiens en 1607 a gravé beaucoup d'estampes d'après les maitres les plus célèbres, tels que Raphaël, le Guide, Léonard de Vinci, le Bourdon, Champagne, Mignard, et autres. Ses gravures se distinguent facilement, au moyen d'un travail de pointillé qu'il avait adopté pour les objets nus, ce qui a produit un assez mauvais

¹²¹³ (nota 49, p. 146, nel testo originale). Il *Boulanger Giovanni*, che era semplicemente Pittore, fu scolare di Guido Reni, come avvertimmo, e dicesi nato nel 1566 (*Vedi Lanzi loco cit.*). Egli sarebbe stato maggiore di età di Guido suo maestro, che nacque nel 1575. (*Malvasia Lanzi loco cit.*). Sicché quando Guido era in grado di tener scuola, aveva almeno Boulanger i suoi trent'anni, messo che di vent'anni Guido tenesse scuola. Che se poi si consideri Guido dopo essersi perfezionato nella scuola de' Carracci, non troveremo questo scolare sopra i sette lustri (*Vedesi il Baldinucci Deen 3 part. 3 Sec. IV*). Il Lanzi però ci assicura (*Tom. 4 ediz. 1809, fol 49*), che fu Pittore della Corte di Modena, e Maestro in quella Città. Nel Palazzo Ducale sono varii saggi di questo pennello veramente tenero, quantunque *le imprimiture men buone, gli abbian talora fatto onta*. E' felice nell'invenzione, color vivo, e ben accordato, spiritoso nelle mosse, non senza qualche traccia di soverchio entusiasmo.

effet, en ôtant toute espèce d'accord entre style des chairs et celui des draperies, répand une sécheresse désagréable, et détruit l'harmonie entre les différents parties de ses estampes. Boulanger et Morin peuvent être regardés, en quelque sorte, comme les inventeurs du pointillé, genre batard que les Anglais ont adopté depuis, et dont l'imitation qu'en ont faite de nos jours plusieurs graveurs français, par paresse ou par incapacité, a failli détruire en France la suprématie que son école de gravure avait obtenue».

- 10.** George STANLEY, *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical [...] by Michael Bryan. a new edition, revised, enlarged, and continued to the present time [...] by George Stanley*, London, H. G. Bohn, **1849**.

[p. 104] «This painter, though a native of France, is better known in Italy than in his own country. He was born at Troyes in 1606, but went to Bologna when he was young, and entered the school of Guido Reni. Under that able instructor he acquired a correct and graceful mode of designing, and a tender and harmonious colouring. His merit recommended him to the protection of the Duke of Modena, who appointed him painter to the court; and he ornamented the ducal palace with several historical pictures, composed and painted in the elegant style of his master. He established a reputable academy at Modena, and had many pupils. He died in 1660».

- 11.** François E. JOUBERT, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Dondey-Dupré, **1821**, pp. 295-296.

«Boulanger (Jean), graveur, né à Amiens en 1607 suivant les uns, et à Troyes suivant d'autres. Dans la vue de donner plus de moëlleux et de douceur aux chairs, il les traitait avec des points établis au burin ; mais les autres travaux se trouvant parfois d'un burin assez dur, il résultait souvent un effet vicieux de ce contraste de mollesse et de fermeté extrême, lequel ôtait l'accord des tons. On pourrait regarder Boulanger comme ayant, un des premiers, fourni l'idée de la gravure au pointillé, genre qui met l'incapacité à la place du talent ; que l'avidité fit adopter en Angleterre et que notre imprudence à cultivé au risque de perdre en France la tradition de la gravure véritable. On recherche assez les morceaux que cet artiste a fait d'après les grands maîtres». (segue breve elenco delle opere)

- 12.** FRANÇOIS BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc. avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leur noms*, Seconde Partie, Munich, J. G. Cotta, **1833**, p. 203, n. 1578 b.

«1578 b. Pautre, Jean le, et Jean Boulanger, ont marqué de ces lettres quelques estampes d'après A. Carracci. Il est déjà fait mention du premier au No. 1573 de cette partie ; Jean Boulanger était un graveur de Troyes établi à Paris ; on ne sait ni l'année de sa naissance, ni celle de sa mort».

- 13.** Joseph HELLER, *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher Formschneider, Lithographen etc. etc.*, Leipzig, J. B. Hirschfeld, **1850**.

[p. 81] «Boulanger, Johann, Zeichner und Kupferstecher, geb. nach Einigen zu Amiens 1607, nach Andern zu Troyes 1613; starb zu Paris im hohen Alter. Schuler von G. Reni. H. VII. 161; J. I. 295; Mal. IV. 63; Ferrario 63.»
[J. sta per «Joubert»; Mal. sta per «Malaspina, catalogo»];

- 14.** Georg Kaspar NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. II, Leipzig, Schwarzenberg & Schumann, **1835-52**, pp. 125-126.

«Boulanger, Johann, Maler von Troyes in Champagne, kam jung nach Italien in Guido Renis Schule, und wurde in der Folge erster Hofmaler des Herzogs von Modena. Im herzoglichen Palaste sind mehrere Proben seines wahrhaft zarten Pinsels, nur schadeten oft die schlechten Grundaufträge. Er ist glücklich in Erfindungen, hat ein lebendiges harmonisches Kolorit und Freiheit, aber oft Ueberspannung, in der Bewegungen. Die Ausarbeitung ist sehr kräftig und geistreich. Besonders Ruf machten ihm seine [p. 126] Bilder mit kleinen Figuren, die sich in Privatsammlungen befinden. Er hatte eine weitläufige Schule nach den Grundsätzen der Carracci eingerichtet, und starb nach Oretti 1660 im 94. Jahre, nach anderen aber in einem Alter von 54 Jahren.

Dieser Johann Boulanger ist nicht zu verwechseln mit dem Kupferstecher dieses Namens.

Boullanger, Johann, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Amiens (nach Joubert und Rost zu Troyes) um 1607 oder 1613, und gest. zu Paris in hohem Alter. Er gab eine grosse Anzahl Kupferstiche heraus, worin er das Fleisch mit Punkten bearbeitete, und dadurch eine Weichheit hervorbrachte, die mit den übrigen Teilen, welche er oft mit hartem Grabstichel arbeitete, nicht auf das vorteilhafteste kontrastiert. Dieses Fehlers ungeachtet, der sich nicht in allen seinen Werken findet, werden seine Stiche gesucht. Man schätzt besonders seine Porträte und Marienköpfe, die meistens nach seiner Zeichnung sind». [segue lista delle opere]

15. Alfred BONNARDOT, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Batignolles, Hennuyer, **1849**, p. 48.

«Jean Boullanger, né à Troyes, 1613, gr. au bur. des pièces hist. On lui doit, sel. Watelet, les prem. essais du genre pointillé. Il contin. sous Louis XIV».

16. Paul Jean MARIETTE, *Abecedario*, vol. 1 [Paris, **1851-53**], riproduzione Paris, F. de Nobele, 1966, pp. 167-168.

«Boullanger (Jean), né a Troyes en 1606. Les ouvrages [p. 168] de graveure de Boullanger sont terminés avec tant de soin, et il y règne une si grande propreté, qu'il n'y a guère d'estampes qui se regarder avec plus de plaisir. Elles sont toutes exécutées au burin, et la plus grande partie représente des sujets de piété ou des portraits de gens illustres, Boullanger ayant préférablement choisy ce genre de sujets, comme luy paroissant plus convenable à son génie, qui n'étoit ny assez élevé, ny assez plein de feu pour en entreprendre d'autres dont le mérite consistât dans la beauté des caractères et des expressions. Ainsy ce graveur se bornoit précisément à la pratique de la graveure ; il donnoit toute son application à arranger ses tailles avec égalité, de manière que l'accord des ombres et des demies teintes produisit une couleur douce et agréable ; dans cette vue, sans se mettre en peine du tems qu'il lui en couteroit, il imagina d'exprimer les ombres des chairs par le moyen d'une infinité de points mis auprès l'un de l'autre, comme on le pratique dans la peinture en miniature, au lieu qu'on les avoit jusqu'alors représentées avec des tailles, c'est-à-dire avec des traits. Cette nouvelle manière luy reussit assez et elle est suivie depuis par plusieurs autres graveurs, qui, comme lui, se sont uniquement étudiés à graver avec une extrême propreté».

17. Charles LE BRANC, *Manuel d'amateur d'estampes*, I, [Paris, **1854**], Amsterdam, G. W. Hissink e Co., 1970, pp. 489-491.

«Boullanger (Jean). Dess. et Grav. au bur., né à Amiens ou à Troyes vers 1607-1613, mort à Paris dans un age avancé; il y a quelquefois signe avec ses initiales et quelquefois aussi avec son monogramme, qui ressemble à celui de J. Bonaser». [Segue elenco di 111 stampe]

III. JEAN BOULLANGER (1608-1660)

1. Antoine H. CORRARD DE BREBAN, *Les graveurs troyens. Recherches sur leur vie et leurs œuvres*, Paris, Rapilly, **1868**, pp. 30-37.

«Jean Boullanger. Graveur au burin. On a beaucoup varié sur le lieu et la date de naissance de cet artiste que, jusqu'à ce jour, et probablement par suite de ces incertitudes, la ville de Troyes n'avait pas revendiqué, bien qu'il ne laisse pas de lui faire honneur. Selon Mariette, il était né à Troyes en 1606. D'après Bazan et la biographie Michaux, à Amiens en 1607. D'après Vatelet et Bonnardot, à Troyes en 1613. D'après Joubert et Leblanc, né à Amiens ou à Troyes, date incertaine. L'acte de naissance ci-après, relevé sur les registres officiels, lève tous les doutes : "Le jeudi 24 a été baptisé un fils d'Olivier Boullanger (peintre) et de Catherine Fèvre, sa femme. A eu pour parin Jean Seavoix (peintre) qui a imposé le dit nom, accompagné de N^{as} Verrat (peintre) et de Margueritte femme de Pierre Desfossés." On voit par les mêmes registres que la famille Boullanger avait eu plusieurs rapports de parrainage avec celle des Cochins dont il sera question ci-après. Il faut se garder de confondre notre graveur avec un autre Jean Boullanger, peintre, français d'origine, florissant vers la même époque ; mort 1er peintre du duc de Modène, où il passa presque toute sa vie, et laissa de nombreux ouvrages. Il a été vérifié que de 1600 à 1615 environ, les registres tenus à Troyes ne donnent pas un second Jean Boullanger. On conçoit facilement qu'ayant vu le jour dans un pareil milieu, les dispositions de notre compatriote s'en soient ressenties. Le travail a fait le reste et lui a assigné un rang fort honorable. [...]». [segue anche un catalogo delle stampe dell'artista]

2. 1608, 24 gennaio, Troyes (Saint-Jacques-aux-Nonnains)

Certificato di battesimo di Jean Boulanger.

«Le je(u)di 24 aye baptizé un fiz d'Olivier Boulanger et / Cather(ine) Febre, sa fem(m)e, a eu pour parrin Jean / Seav(oi)s quj a imposé le dit nom, acompagné de N[...] Verrat / et de Marguarite B[...] fem(m)e de Pierre Desfosses».

ADAube, estratto dai *Registres des Baptêmes de l'Eglise de Saint-Jacques-aux-Nonnains* (1605-1610), 24 gennaio 1608. Il documento è stato trascritto anche da Corrad DE BRÉBAN 1868, p. 30.

3. Roger-Armand WEIGERT, *Bibliothèque Nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris, Bibliothèque National, 1951, t. II, pp. 1-51.

[p. 1] «Boulanger (Jean). Jean Boulanger, qui eut pour homonyme un compatriote, peintre de François Ier d'Este, duc de Modène, était originaire de Troyes en Champagne. Son acte de baptême, daté du 24 janvier 1608, le disant fils d'un peintre, a été retrouvé et publié par Corrad de Breban. On ne possède pas des renseignements sur les débuts ni sur la formation artistique de Jean Boulanger. En 1645, il habitait à Paris, où il logeait sur la paroisse Saint-Étienne-du-Mont, ainsi que le mentionne un acte inédit du Fich. Laborde. D'autres documents, qui émanent de la même source, mentionnent les baptêmes de plusieurs de ses enfants, parmi lesquels on trouve un fils, tenu sur le fonts en 1648 par François Chauveau, le graveur, qualifié de peintre, et un autre fils, dont le parrain fut en 1650, le graveur Jean Mathieu (sans doute Matheus). Mariette, dans son *Abecedario*, a parfaitement défini et caractérisé le talent et l'œuvre de Jean Boulanger. Ses ouvrages de gravure, dit-il, "sont terminés avec tant de soin, et il y règne une si grande propreté, qu'il n'y a guère d'estampes qui se fassent regarder avec plus de plaisir. Elles sont toutes exécutées au burin... ce graveur... donnoit toute son application à arranger ses tailles avec égalité, de manière que l'accord des ombres et des demies teintes produisit une couleur douce et agréable ; dans cette veue, sans se mettre en peine du tems qu'il du tems qu'il lui en couteroit, il imagina d'exprimer les ombres des chairs par le moyen d'une infinité de [p. 2] points mis auprès l'un de l'autre, comme on le pratique dans la peinture en mignature, au lieu qu'on les avoit jusque' alors représentées avec des tailles, c'est-à-dire avec des traits. Cette nouvelle manière luy reussit assez et elle est suivie depuis par plusieurs autres graveurs, qui, comme lui, se sont uniquement étudiés à graver avec une extrême propreté". On doit souligner que si Boulanger, de même que Jean Morin, fut un de premiers à employer le poitillé, il fit usage du burin et non de l'eau-forte, ce qui sans enlever à ses travaux le "moelleux" qu'admirait en eux Basan, ne leur conférait cependant pas la souplesse, le "fondu" des œuvres signées par Morin.

Jean Boulanger serait mort en 1680. Il a parfois gravé d'après ses propres dessins. Néanmoins, on le voit également interpréter des maîtres comme Raphaël, Andrea Solario, Simon Vouet, Philippe de Champaigne, Charles Le Brun ou Pierre Mignard. Il fut également un des principaux interprètes du dessinateur et graveur François Chauveau, avec lequel il entretenait des rapports amicaux, comme le prouve l'acte de baptême mentionné ci-dessus.

Dans ses *Notes manuscrites*, Mariette a attribué à Jean Boulanger un grand nombre de travaux. Certaines de ses attributions seraient à confirmer avant de pouvoir figurer dans un catalogue définitif de l'œuvre du graveur troyen.

Boulanger a employé fréquemment une signature qui montre un *J* majuscule accolé à un *b* minuscule précédant son nom en toute lettre, de telle sorte que les deux lettres semblent, à première vue, former un *H* majuscule ; parfois encore les deux initiales, employées seules constituent une marque reproduite par Corrad de Breban, d'après Brulliot. Son nom est quelquefois orthographié "Boulenger", mais plus souvent : "Boulanger".

A l'exception des gravures exécutées pour des livres dont la chronologie peut être ainsi approximativement fixée, presque toute l'œuvre de Boulanger est sans date. Pour cette raison, le classement du présent catalogue est établi par sujets. Un certain nombre de portraits figurent avec les livres qu'ils illustrent».

[Segue catalogo di 350 incisioni.]

4. R. GANDILHON, in Michel Prevost, Roman d'Amat, *Dictionnaire de Biographie française*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1954, t. VI, p. 1345.

«Boulanger (Jean), dessinateur et graveur, baptisé à Troyes, le 24 janv. 1608, mort à Paris. Il passe pour être avec Morin l'un de pionniers de la gravure au pointillé qui donne, notamment pour les chairs, d'heureux dégradés. Il travailla beaucoup d'après Raphaël, Léonard de Vinci, Mignard. Parmi ses œuvres nous citerons : *La Vierge à l'oreiller*, un *Portement de croix*, *Le cadavre de Crist porté par Joseph d'Arimathie*. Il exécuta en outre de nombreux portraits tels que ceux de Louis Barbedor (1650), de Cauchon de Maupas, évêque d'Évreux, de S. François de Sales, de Maurice Le Tellier, archevêque de Reims, de Charles II d'Angleterre.

E. Socard, *Biogr. des pers. rem. de Troyes*, 57. – T. et B., IV, 446».

5. 1660, 21 luglio, Modena

Testamento di Jean Boulanger redatto dal notaio Bartolomeo Trombelli con il quale nomina sue erede universale il nipote Olivier Dauphin.

«Nel nome di Dio amen. L'anno di nostra salute 1660 l'indizione 13a il giorno 21 del mese di luglio sapendo Monsù Gio. Bolangeri, figliolo del già Monsù Olivier da Troà di Sampagna stato della Francia hora habitante in Modena, che in questo mondo non ci è cos'alcuna più certa della morte né più incerta dell'ora di quella, né volendo partire di questa vita se prima non ha provveduto alla salute dell'anima sua et alla disposizione de suoi beni temporali quindi è che sano per l'Iddio grazia di tutti li suoi sentimenti benché del corpo infermo per questo suo nuncupativo testamento senza scritti dispone et ordina nel modo seguente cioè:

Prima sopra tutte le cose raccomanda l'anima sua all'altissimo Iddio Signore e Redentor nostro Gesù Cristo, alla Gloriosa Vergine Maria, et a tutta la Corte celeste, pregando Sanctus Dominus Noster a perdonargli i suoi peccati e riceverlo in cielo.

Il suo corpo fatto cadavere vuole sia sepolto nella chiesa di San Vincenzo nella capella del Beato Gaietano con quella pompa funerale che parerà all'infrascritto suo herede.

In tutti li suoi beni mobili et immobili, ragioni et attioni presenti e future siano (c)ome esser si vogliono, lascia, instituisce e di bocca sua propria nomina e vuole che sia suo herede universale Monsù Olivier Dofen da Troà di Sampagna habitante al presente in Modena.

E questa disse il testatore essere e voler che sia la sua ultima volontà et ultimo testamento qual vuole che vaglia per ragione di testamento e se per tal ragione non valesse, vaglia per ragione di codicillo o donazione per causa di morte di qualsi voglia altra ultima volontà che di ragione possi valere et essere.

Cassando et annullando ogni altro testamento et ultima volontà per esso sin hora fatto ancorché dica non raccordarsi d'haverne fatto altro perché questo vuole che vaglia sopra tutti gli altri in ogni miglior modo.

E pregò di sua bocca propria me notaio a rogarmi delle predette cose.

Fu fatto et publicato il presente testamento in Modena nella casa della Commenda di San Giovanni Battista del Cantone alla presenza degli infrascritti testimoni havuti chiamati ad bocca del testatore pregati cioè

Il signor Gio. Giacomo Monti del quondam Signor Ippolito Bolognese

Monsù Roberto Melin figlio di Monsù Montino francese della città di Magrin

Il signor Anchise Censori del quondam Signor Giovanni Battista.

Il signor Sigismondo Cauli figlio del Signor Sebastiano

Messer Domenico Malverdi del quondam Pietro.

Messer Pellegrino Ghenizzi del quondam Stefano

Messer Domenico Righi del quondam Pellegrino. Cittadini et tutti habitanti in Modena.

Ego Bartolomeus Trombellius notarius Mutinae ore proprio testatoris rogator fuit [...]».

ASMo, *Archivio notarile di Modena*, cass. n. 3428 (notaio Bartolomeo Trombelli), n. 103.
Documento rinvenuto e trascritto da PIRONDINI 1969, p. 95.

6. 1631, 21 settembre, Troyes (Saint-Nizier)

Atto di battesimo di Olivier Dauphin.

«Olivier fils de Louis Daupin et de Anne Boulanger / sa femme, a este baptisé, nommé et levé sur la / sainte fons de baptisme par honorable homme Olivier Boulanger / m.e peintre, assisté de dame Marie Devilliers / femme de Jehan Bezin marchand».

ADAube, estratto dai *Registres des Baptêmes de l'Eglise de Saint-Nizier (1630-45)*, 21 settembre 1631.
Inedito.

7. s.l.d. [Modena]

Lettera scritta per Olivier Dauphin al Guardarobbiere Maggiore affinché gli fossero pagati quattro mandati e per altre richieste.

«Altezza Vostra Serenissima per Olivier Dolfini pittore. Al Guardarobbiere Maggiore.

Esponde a Vostra Altezza Serenissima Olivier Dolfini servo humilissimo e devotissimo di quella Camera tiene da quattro mandati di suo stipendio, quale nulla in satisfatione di quelli può conseguire, onde ritrovandosi, l'oratore bisognoso di quelli per provvedere alli orgenti bisogni di sua casa, humilissimo perciò supplica l'Altezza Vostra Serenissima a degnarsi farli grazia d'ordinare che gli siano satisfatti senza altra eccezione tenendone l'oratore necessità grandissima che il tutto riceverà. Quam Deus.

Di più vien pretesso dalla Serenissima Guardarobba dall'oratore da quatro paia di lenzoli, un mantelo, tre salviete, et un drapo, de li quali davano a Giovanni Bolangeri suo zio, et ancor un tamaranzo con 4 bande. Hora che sopra di ciò espone all'Altezza Vostra Serenissima il povero supplicante come questa robba fu li datta da sedici anni in là come ne può far fede il Guardarobiero dell'Altezza Vostra Serenissima che mai il [...] gliel'hanno mutata, et che quelli per la Municipalità del tempo che è scorsa in adoprarli [...] giudicanti che si sia frustata a fatto sicché l'oratore humilissimo supplica ancora l'Altezza Vostra Serenissima a riflettere a detta sua tanta ragione e sopra di ciò ordinare quello più piacerà alla clemenza sua, sicome anche la supplica a riflettere che lui a benché fosse pitore di Sua Altezza Serenissima nell'occasione del scoruzio non è stato vestito ne [...] non ha havuto il valore di quello come hanno fatto alli altri pitori, et sopra di ciò a ordinare [...] dermam.te come più li piacerà sopra di ciò esponendoli ancora come per lo spazio di otto mesi continui ha depinto nella galeria di Sassolo senza ricevere di detto suo lavoro alcuna ricompensa che di tutto humilissimo espone a Vostra Altezza Serenissima e occorendone di ciò sicurezza gliene farà vedere e constare detta sua verità [...] con fede. Quindi è che in tutto per ciò l'oratore si rimetta alla benignità di Vostra Altezza Serenissima non presumendo se non in tutto di volere incontrare alla mente di quella qualche [...]».

ASMo, *Archivio per Materie, Pittori*, 14/2. Documento segnalato in PIRONDINI 1969, p. 18 e in PIRONDINI 1982², p. 69, n. 90.

8. 1646, 13 agosto, Sassuolo

Atto notarile, rogato da Giovanni Battista Paffi, con il quale Jean Boulanger dona alla sorella Jeanne la parte lui spettante dell'abitazione paterna a Troyes.

In Christi nomine amen. Anno a Nativitate eiusdem millesimo sexcentesimo quadragesimo sexto. Indictione decima quarta die vero 13 Augusti.

Illustrissimus Dominus Joannes filius quondam Domini Olivierii Bolangerii de Troa in Sciampania provincia Galliarum maiori, ibi praesens, non vi, dolo, metu, sed sponte, ac omni alio meliori modo, in primis, et ante omnia affirmavit et declaravit iuramento suo tactis his assumpto, numquam facisse aliquam donationem generalem, vel particularem, neque inter vivos, neque causa mortis alicui personae, Communi, Collegio et Universitati, [...], nec aliquam alienationem fecisse suorum bonorum hereditatis olim dicti Domini Oliverii eius Patris universalem et particularem, propter quod infrascriptae donationes per dictum Dominum Joannem fiendae [vennent] prohibitaet et ipsis donationis infrascriptis aliquid preiudicium generave[...] ob mutuum amorem et benevolentiam erga Domina Joannam eius sororem infrascriptam donavit, ac donat titulo purae, perfectae, simplicis et irrevocabilis donationis inter vivos, quae nullo ingratitude vitio unquam per piam dictam Joannam revocari, vel infringi quovis pretexta potuit et valeat.

Supradictae Dominae Joannae de Bolangeriis eius sorori licet absentis, praesente me Notario infrascripto praesenti uti publica persona, et accepti pro dicta Domina Joanna eiusque heredibus et successoribus irrevocabiliter etiam ante scientiam et ratihabitionem.

Unam partem domus cum eius viribus sibi ipsi spectantibus hereditati olim dicti Domini Oliverii eius Patris existentem in communione cum dicta Domina Joanna eius sorore, et cum tribus aliis suis sororibus, positamque in Civitate Troa in via Maiori sub insigne della Pareglia in faciem, contra et ex opposito Ecclesia Sancti Frobé inter suos notissimos confinibus. [...] dictus Dominus Joannes de Bolangeriis praesens ut supra cum clausulis suprascriptis donavit et donat titulo purae, perfectae simplicis et irrevocabilis donationis inter vivos quae nullo ingratitude intro unquam per piam dominam Joannam revocari, vel infringi quovis pretexta possit et valeat.

Dominae Mariae de Dalfinis eius nepoti licet absentis, praesente me Notario infrascripto uti publica persona praesenti, et pro eadem accepti, et stipulanti eius heredibus et successoribus irrevocabiliter etiam ante scientiam et ratihabitionem.

Omnia dictus Dominus Joannes de Bulangeriis iura et actiones sibi quomodolibet spectantia et spectante ex [...] et reperientia in Terra Corbé de viribus hereditariis olim Dominae Cat- // therinae de Lofevris eius matris.

Idcirco dictus Dominus Joannes praesens dedit et attribuit dictoribus Dominis eius sorori et nepoti licet absentibus, praesente semper me Notario uti publica persona praesenti et accepti et [capti] pro eisdem mulieribus, amplam facultatem et potestatem propria a[mente] et sine decreto, vel licentia alicuius Iudicis statim et incontinenti ingrediendi et apprehendendi corporalem possessionem omnium rem[...]a resp[ons]e donat. Promittens dictas donationes perpetuo servare ratas et in futurum nihil facere in preiudicium dicti domini mulierem et in nullo modo contrafacere nimisque illas

revocare, nec revocari facere, seu annullare, autori fingere, vel modo aliquo invalidare quovis praetexto etiamsi de iure posset. Renuntiando in omnibus et per omnia cum eius iuramento tactis his assumpto; quibus [cum]que legibus et favoribus quibus mediantibus se iuvare posset contra proemissa quomodolibet, et spetialiter iuri dicenti generalem renuntiationem non valere, nisi praecessint spetialis et expressa.

Volens infrascriptus praesentes donationes et omnia et singula in praesenti instrumento contenta valere, et tenere non tam modo et forma praemissis, sede t omni alio de iure meliori ad sensum sapienti certis.

[Ceter]as donationes et omnia et singula suprascripta et omni in praesenti instrumento contenta dictus Dominus Joannes ut supra agens et stipulans promissit ac promittit dictis dominis eius sorori et nepoti licet absentibus, praesente me Notario infrascripto, uti publica persona, et pro eis accepti singula singularis congrue et debite refferens, firma, rata, et grata habere nec contrafacere sub poena dupli, quae poena, qua poena uti(?) refficio pro quibus obligavit re[nuntian]tem volens et assentiens praesens instrumentum exequenti iuramentum et ut in decreto et latius infrascripta forma promissionem Domini dicti Notarii terrae Saxoli sub formula cla[...] genera[lliter certas] prius de vi et importantia illarum.

Supradicta quibus rogaverum[...] Notarius.

[Ceter]ae omnia nota, gesta, et celebrata f[...] coram [perillustrissimi] et excellentissimo ac ad[ministrante] Reverendo Patre Viro Domino Don [Marsillio] nobile Saxolen Sacerdote et Potestate Saxoli, totiusque illius status generali Comissari pro Serenissimo Dominus Duce nostro Mutinae existente in Terra Saxoli, in domo eius habitationi ibique sedente supra quidam Cathedra, quem et quam elegit, et pronuntiavit pro // et eve (?)vouluit, pro suo idoneo tribunali ad hunc actum tantum qui approbavit et approbat iuxtaque formam [cuius] legem ac insinuavit et insinuat praesentes donationes et omnia supradictas et va[...] declaravit [...] superque praemissis orbis et singulis ac ceterum et decretum inditiale quibus pro tempore fungitur, interposuit supplendo omnes et quoscumque deffectus si qui forsan causa bene et masime cognita et discussa ori meliori modo.

Actum ubi supra praesentis [contraente] ad praesentia infrascriptis.

1. Domino Antonio Iordano
2. Domino Boro Burghino de florano
3. Domino Nicolao ferrarino
4. Nicolao frigieno
5. Baptista Bonvicino de Saxolo tertibus ad praesentia spetialii habi[tis] adhibiti, vocatis et rogatis.

Ego Joannes Baptista Paphinus Notarius rogator fui.

ASMo, *Archivio notarile, Sassuolo*, b. 185 (notaio Giovanni Battista Paffi), n. 30.

Il documento era noto a Giuseppe CAMPORI in CIONINI 1902, pp. 356 e 376.

Inedito.

IV. OLIVIER BOULANGER

1. 1639, 24 agosto, Troyes

Primo testamento di Olivier Boulanger.

[fol. 1r] « L'an mil six cent trente neuf, le vingt quatrieme jour d'aoust environ les deux heures apres midy ~~en la maison~~ et par devant les notaires royaulx à Troyes soubsignés fut présent en sa personne en sa maison à Troyes rue de la Cité honorable homme Olivier Boulanger marchand peintre demeurant audite Troyes non malade sain et pensant & entendant comme à l'inspection de sa personne est apparu ausditz notaires lequel recognoissant qu'il n'est rien plus certain que la mort ni si incertain que l'heure d'icelle ne voulant decedder de ce monde sans ordonner des biens temporels que Dieu le créateur luy a prestés a fait, & ordonné son testament & dernière volonté qu'il nous a dicté et nommé ainsi que s'ensuit. Premièrement recommande son ame à Dieu à la glorieuse Vierge Marie & à toute la cour céleste du paradis.

Veult ses debtes estre païées & torts faits amendez si aulcuns y a.

Elist sa sépulture en l'église St Jacques aux Nonnains de Troyes sa parroisse à l'endroit ou sont inhumées ses deffunctes femmes.

Veult pour son luminaire deux douzaines de torches de cire honneste qui seront armoriées.

Pour ce qui est des services, aulmosnes, prières & autres cérémonies acoutumées à la sépulture de la personne les remet à la discretion de l'excutteur du présent testament.

Veult qu'il assiste à son convoy les curé & paroissiens des églises dudit St Jacques aux Nonnains, Jacobins & Cordeliers dudit Troyes.

Qu'il soit dit incontinant après son deceds en ladite église St Jacques de Troyes un trentain de basses messes par trente [fol. 1v] jours continument ou sera offert pain & vin.

Legue & laisse à Simonne Prieur sa servante domestique outre ses sallaires la somme de soixante livres tournois en argent & un habit de dame de la velleur de la somme de vingt livres tournois.

Legue & laisse à Jean Boulanger son fils peintre à present absent de cette Ville la somme de Quatre cent livres tournois d'une part qui est Mesme somme qu'il a donnée en mariage a chacun de ses aultres enfant & pour l'égalle a eulx/ et la somme de Cinq cent livres tournois d'autre le tout en argent a prendre sur le plus clair de son bien.

Oultre sa ~~sixième partie par indivis~~ cinquième partie par indivision en la moitié de ladite maison où ledit testateur demeure l'autre moitié appartenant a tous ses enfants declarant qu'il doit audit **Jean** Boulanger son fils la somme de cent livres tournois pour les loyages de sa cinquième partie en ladite autre moitié de maison & pour interests par lui recus pour son fils de cent dix livres tournois de principal qui luy sont dues pour sa part de la vendre de habitages & autres choses provenant de la succession de feu Pierre Lefebvre l— ayent desdits enfants Boulanger lesdicts habitages assis a Corbel vendus a Pierre Quinault dudit lieu.

Legue & laisse aux enfants de feu **Michelle** Boulanger sa fille & Benoist Dubois peintre demeurant a Rion en Auvergne outre Quatre cent livres tournois que lesdits Dubois & desfuncte ont eu en mariage la somme de Cinq cent livres tournois en argent et une cinquième item par indivision en ladite moitié de maison appartenante audit testateur.

[fol. 2r] Legue & laisse pareille somme de Cinq cent livres tournois en argent & part de moitié de maison a Pierre Borgne marchand taincturier audit Troyes & **Claude** Boulanger sa femme outre les quatre cent livres tournois qu'il leur a aussi donné en faveur de mariage.

Comme aussi legue & laisse a Pierre Desmolins marchand audite Troyes & **Jeanne** Boulanger sa femme pareille somme de Cinq cent livres tournois en argent & part de moitié de maison outre aussi les quatre cent livres tournois qui sont du en faveur de leur mariage.

Item legue et laisse semblable somme de cinq cent livres tournois en argent & pareille cinquième partie par indivision en ladite moitié de maison aux enfants nais & a naistre de Louis Daulphin peintre audit Troyes & **Anne** Boulanger sa femme. Outre pareille somme de Quatre cent livres tournois qui lesdits Daulphin & sa femme ont eu & leur a esté païé par ledit testateur comme a ses autres enfants mariés en faveur de mariage a charge de par lesdicts Daulphin & sa femme Jeanne de l'interest de ladite somme & revenu de ladite part de moitié de maison la vie durant de ladite Anne Boulanger seullement n'entendant ledit testateur estre lesdits interest de denier & revenu de part de moitié de maison divertis ni mis ailleurs qu'a l'entretènement et aliment desdits Daulphins & sa femme durant ladite vie de ladite femme.

Et pour le surplus de ses autres biens apres le present testament acomply, il legue & laisse ausdits Jean Boulanger, enfants Dubois & deffuncte Michelle Boulanger sa femme, Borgne & sa femme, Desmolins & sa femme, et auxdits enfants nais et a naistre desdicts Daulphin & Anne Boulanger sa femme, chacun pour une cinquième [fol. 2v] partie les cinq parts faisant le tout en sa succession a charge de par lesdicts Daulphin & sa femme jouir du revenu de ladite cinquième partie aussi & comme il est dit en l'article du legs fait cy devant auxdits enfants pour jouir par tous les susdicts dudit surplus de bien ensemble des legs a eulx faits en la forme qu'ils sont escrits des lors du deceds dudit testateur a tousjours.

Elist pour executteur le present son testament honorable homme, Jean Villemeur marchand demeurant a Troyes auquel seul & pour le tout il a donné & donne pouvoir de vendre & alier tout ses biens jusques a l'entier accomplissement du present testament revocquant & a revocqué tout autre testaments & codicilles qu'il pourrait avoir cy devant faits. Le present demeurant pour tous en sa forme & vertu qu'il veult estre acomply selon la forme & teneur et sur ce qui luy a esté donné a entendre qu'il est subject a estre scellé dans la mon[...] l'edit du roy a déclaré qu'il ne veult qu'il soit scellé qu'apres son deceds puis luy a esté ledit testament leu et releu par l'un desdicts notaires l'autre present qu'il a dit a nous bien & intelligiblement entendre voulant qu'il ayt lieu et fort son effect & a déclaré ne scavoit signer sur ce interpellé et a fait sa marque acoutumée.

Sansonnot
Eycualier».

ADAube, 2E 6/190.
Inedito.

2. 1645, 30 novembre, Troyes

Secundo testamento di Olivier Boulanger.

[fol. 1r] «Lan mil sixcent quarante cinq le trentesme jour de novembre environ les dix heures du matin fut present en sa personne honorable homme Olivier Boulanger marchand peintre enlumineur demeurant à Troyes malade au lict en sa maison size a Troyes rue de la cité n[...] sain de pensé et entendent comme a l'inspection de sa personne est appareu auxdits notaires lequel recognoissant n'est rien si certain que la mort ny si incertain que de l'heure a faict et ordonné dicté et menné (?) son testament et dernier vulonté comme il s'ensuit.

Premierement recommande son ame a Dieu, a la glorieuse Vierge Mairie et a la cour celeste du paradis.

Veut ses debtes estre payées et torts faicts ammendés si aulcune y a.

Elist sa sepulture en l'église et parroisse de Nostre Damme de Troyes a l'endroit ou ses première et seconde femmes sont inhumés.

Veult qu'il assiste a son convoy et enterement les curé et paroissiens de ladite eglise Nostre Damme et des Jacobins et Cordeliers et [...] d'ou il est la s[...] en ladite eglise.

Veut pour son luminaire douze torches de cire honneste qui seront armorié.

Veut que son corps soit présenté a la nef en ladite eglise Nostre Damme et dict un Salve Regina Virgo [...] sudit et prières accoutumés et distribuer chacun qui y assisteront douze sols P[...] sans notre père [...] il soit dict une haulte messe de requiem la presente vigille et le landemain une autre haulte messe de requiem [...] offertera et pain et vin, oultre deux haultes messes l'une de St [...] et l'autre de Nostre Damme qui seront dictes aussi en l'eglise Nostre Damme le jour de l'enterrement dudit testateur.

[**fol. 1v**] ~~Piere~~ Aussy que soit dit et celebré en ladite eglise et parroisse de Nostre Dame un trantain de basses messes de requiem ausdit quel sera offert pain et vin.

Au bout du mois et au bout de l'an dudit decez que soit dit a chacun d'iceux un sermon de vigille et le lendemain une haulte messe de requiem auquelle sera offert pain et vin.

Qu'il assiste à sondit convoy treize pauvres hommes a chacun desquels sera donné cinq sols.

Veux que soit aulmosne aux pauvres le jour et le lendemain de son enterrement la somme de six livres.

Veult que Marie [...] fille demeurante en la maison dudit testateur soit habillée honnestement oultre les habitz qu'il a et legue a sa mere [...].

~~La~~ Elist pour executeur de son present testament honorable homme Pierre Borgne et Jean Desmolins ses gendres marchants demeurants à Troyes auxquels et a chacun d'eulx il a donné et donne pouvoire de vendre et alier ses biens jusque a l'entier accomplissement du present testament [...] Voulant et entendant que le bien qui appartiendra de sa succession a leurs cohéritiers qui sont **Jean Boulanger peintre demeurant à Rome** fils dudit testateur, les enfants de Benoist Dubois peintre et de deffuncte **Michelle** Boulanger jadis sa femme fille aussi dudit testateur, et les enfants de Louys Daulphin et de deffuncte **Anne** Boulanger aussi sa fille soit régi et gouverné p[...] tout lesdits Borgnes et Desmolins comme leurs tuteurs et curateurs sans lesquels soit fait aulcun [...] en rendre c[...] grand besoing leur [...] [**fol. 2r**] du qu'advienne le decedz d'aulcun desdits enfants Dubois faire en forme les survivants succedent aux decédés et pareillement lesdits enfants desdits Louys Daulphin et deffuncte Anne Boulanger. Revocquant et a revocqué tout aultre testaments et codicilles qu'il pourrait avoir cy devant faicts, le present demeurant pour tout en sa forme et vertu qu'il veut estre accompli selon sa forme et teneur p[...] luy a esté leu et releu par l'un desdicts notaires l'autres presents testimoins bien entendre, voulant qu'il aye lieu et fort son entier effect et met son sceau qu'appuie, son edic et a [...] et a fait sa marque accoutumée. marque dudit testateur».

ADAube, 2E 7/77.

Inedito.

3. 1646, 9 gennaio, Troyes

Inventario après-décès di Olivier Boulanger.

[**fol. 1r**] « Lan mil six cents quarante six le neufiesme jour du janvier a la diligence et requeste d'honorable personne Pierre Borgne marchant taincturier a cause de Claude Boulanger sa femme pour une teste de cinquième partie, Jean Desmoulins marchant a cause de Jeanne Boulanger sa femme pour une teste de cinquième partie encore ledit Desmoulins comme curateur crée par justice a Jean Boulanger peintre demeurant a Rome pour une autre teste de cinquième partie Jacques Le Hour marchant a cause de Marie Daulphin sa femme encore ledit Borgne comme tuteur du Olivier et Louys Daulphin freres dicelle Marie enfants mineurs dans du Louys Daulphin peintre et deffuncte Anne Boulanger jadis sa femme auxquels mineurs ledit Desmolins coadjuteur representants lesdits femme Le Hour et minneurs ladite deffuncte Anne Boulanger leur mère pour une autre teste de cinquième partie, Benoist Dubois peintre demeurant à Dijon en son nom, encore ledit Borgne comme curateur crée par justice a Marie Jeanne ~~Dubois~~ et Michelle Dubois sa sœurs ~~et encore~~ a-Jeanne dudit Benoist Dubois ladite Marie espousée a Nicolas Trian peintre demeurant a Ryon en Auvergne representant deffunche Michelle Boulanger leur mère vivante femme d'honorable homme Benoist Dubois peintre demeuran audit Ryon pour une autre cinquième partie tous presumptifz heritiers pour lesdites paties du deffunct honorable homme Olivier Boulanger vivant marchant peintre demeurant audit Troyes décédé le XXVIe jour de décembre dernier par nous Edouard Denis conseiller du Roy president prevost et commissaire examinateur en la prévosté de Troyes Nicolas Coulon et Samuel Sansonnot Notaires royaulx à Troyes a vous faicts inventaire des biens meubles debtz lettres et titres de la succession dudit deffunct trouvé en sa maison size à Troyes rue de la cité ou ledit deffunct demuroi appartenant, iceulx biens meubles prises par Pierre Tixerant sergent royal ~~a Troyes~~ priseur et vendeur de biens meubles audit Troyes ainsy quil s'ensuit en presence dudit Louys Daulphinpere desdits Marie, Olivier et Louis Daulphin apres que le scellé apposé aux coffres armories et fermantz a esté levé par autorité de justice.

[a margine] nota que par lecture de création de tutelle du VIIIe janvier mil VI C XLVI ledit Borgne a esté esleu ~~tuteur~~ curateur dudit Jean Boulanger absent et non ledit Desmolins ce qui sest dict ~~hors~~ de lintitulez dudit inventaire.

[fol. 1v] Et premiers. **En une chambre basse derriere la boutique.** Fut trouvé deux chenestz de fer a quatre pomme de cuivre une cramillier un cheneton un rostier une pelle une pincette le tout de fer et un soufflet de bois à douille de fer prisé 4 livres 10 sols.

Un petit salloir de bois et environ une chopine de sel prisé 15 sols.

Une table de bois de noyer qui se tire portée sur quatre pilliers prisee avec vieil tapis de fil de poil 5 livres.

Cinq vieilles scabelles prisés 30 sols.

Une petite table quarrée prisee 10 livres.

Une haulte armoire de bois de noyer a ~~deux vent~~ quatre ventaulx prisee 10 livres.

~~Un~~ Dedans et sur laquelle a esté trouvé en plusieurs utensilles destain commun ~~la livre prisee 6 sols 6 derniers~~ la quantité de soixante ~~deux~~ livres pesant la livre prisee 6 sols 6 derniers vault 26 livres 5 sols.

Un damier de bois de noyer garni de ses dames prisé 30 sols.

Un petit lict un cuissin de plume une couverture mante vert deux pandz une custode un mantelet de cortine de serge gris argenté un ciel de dossier de toille une paillance de canevas un chaslict de bois de noyer le tout prisé 25 livres.

Une autre petit lict et cuisson de plume une couverture mante verd un pand une custode et un mantelet de cortine de serge vert brun un pand de toille verd un paillance de canevas et une ~~chastiet~~ couchete de bois de noyer prisé 15 livres.

[fol. 2r] Une coffre de bois de chesne denviron trois piedz de long fermant à clef prisé 30 sols.

Dans le quel a na esté trouvé alulcune chose et ou estoient les habitz de la petite servante.

Un bas banc de bois de noyer a dossiel garni de sa marche prisé 8 livres.

Dans laquelle marche aulcune chose trouvé sinon un mathelat et une couverture de mante verd prisé 6 livres.

Une haulte armoire estroite a de bois de noyer à trois guichetz fermant à clef prisee 6 livres.

Dans laquelle a esté trouvé un bassin dargent à cracher une escuelle deux tasses goddronnées une coupe un tastevin six cuillers lune rompue une fourchette et une crerceillere dargent pesant ensemble cinq mardz six onces le mard prisé 23 livres vault 78 livres.

Un trabuschet avec ses poidz et balance deux bources de vil prix et deux agnus dei prisé 20 sols.

Un pain de sucre prisé 30 sols.

Huict couteaux les six à manche dyvoire prisé 40 sols.

Une autre armoire haulte de bois de noyer à deux ventaulx et deux guichetz fermantz à clef prisee 5 livres. Dans lesquels armoire et guichetz na est trouvé alcune chose.

Une quessette de bois de sapin et dans icelle des vielz bonnetz escarlotte une paire de jerrotiére de taffetas et de vielz gantz prisés 30 sols.

[fol. 2v] Deux rasteliers de bois et sur iceaulx deux ~~un~~ mousquetz deux halebardes trois espées deux poignartz trois fornimentz un porte espée prisés 12 livres.

Un tour de cheminée de vieille serge vert brun un viel tableau a destrempe enchassé en bois prisé 40 sols.

Huict pandz de toille paintz a destrempe les aulcuns enchassés en bois prisés 10 livres.

Une chaize aisée et un placet de bois avec deux ~~escabelles~~ chaizes de bois blanc à fonc de paille prisés. 30 sols.

Une pierre à oreille à broyer couleurs et sa moslette de pierre prisee 20 sols.

~~un dessus de table et un grand pourtraict et petit drappelet prisés 20 sols.~~

Aux deux petites boutiques Une quesse bois de sapin non fermant à clef prisé. 15 sols.

Un pot plein de beurre prisé 50 sols.

Un tableau a lhuile dun saint laurent et un du roy david aussi a lhuile enchasse en bois et un tableau a destrempe prisés 15 livres.

Trois drappeletz de St françoys, Ste claire e dun (cardinal) St charles de boromé prisés 3 livres.

En un petit recoing entre la dite chambre et la cour

fut trouvé une table de bois de noier qui se tire prisee 5 livres.

Quatre scabelles de mesme bois prisés 3 livres.

Deux tableaux enchassez en bois paintz lun à lhuile et lautre en destrempe prisés 5 livres.

[fol. 3r] Dix autres petitz tableaux non enchassez les aulcuns paintz sur bois prisez ensemble 5 livres.

~~six testes de plastre a rondes bosses~~ Une toille paincte en perspective un trou madame et un fredon le tout prisé 3 livres.

En la cour. Une verge de fert et de la vieille ferraille prisee 20 sols.

Une trappe de fert un mortier de terre dure prisez 10 sols.

En une chambre haulte respondant sur la rue. Fut trouvé deux gros chenestz de cuivre une pelle une tenaille et une fourchette de fert garniz de petites pommes de cuivre et une cramillere aussi de fert le tout prisé 18 livres.

Une table de bois de noier qui se tire prisee 5 livres.

Douze scabelles de bois de noier prisés ensemble 6 livres.

Un tapy de drap vert prisé 6 livres.

Deux placetz et deux chaizes cacquetieres les trois garniz de tapisserie. 30 sols.

Une grande armoire de bois de noier a quatre vantaulx fermant à clef prisee. 15 livres.

Dans laquelle a esté trouvé

[fol. 3v] Deux vielz chappeaux feutre noir prisez 20 sols.
Un juste à corps de serge gris et la fourrure descaizne prisés 30 sols.
Des hardes de retailles prisez 10 sols.
Un coffre de cuir bouilly denviron trois piedz de long fermant à clef prisé. 5 livres.
Dans lequel un autre coffre de cuir bouilly denviron quatre piedz de long fermant à clef prisé. 8 livres.
Une grande quaisse de bois blanc fermant à clef prisée ~~30 sols~~ 10 sols.
Dans lesquels coffres et quaisse a esté trouvé la quantité de quatre vingtz dix huict pièces de peinture en toille a destrempe non enchassez que lesditz Borgne et Desmoslins ont dict estre pour envoyer à un marchand de Paris pour la foire de Chandeleur prochain et dont sera cy après faict estat aux debtz actifz.
Et un chappeau feutre noir prisé 20 sols.
Un viel pourpoint et un bas de chausse de serge noir 30 sols.
Un pourpoint et un haul de chausse de serge gris a bottons ddargent prisez 8 livres.
Un viel manteau de camelot à collet de mesme prisé 20 sols.
Un autre manteau de serge de seigneur a paresmentz et collet de taffetas 3 livres.
[fol. 4r] Un autre vieil manteau de serge noir prisé 40 sols.
Un manteau de drap noir prisé 4 livres.
Une robbe de chambre usage de deffunct de drap violet double de reverche noir prisée ~~7 livres~~ 10 livres.
Un pourpoint un hault et un bas de chausse de drap gris tel quel prisez avec un viel chappeau feutre. 6 livres.
Un petit lict un cuissin de plume une couverture (de drap) mante gris argenté une paillace de canevas et une couchette de bois de noier prisez 18 livres.
Une chaize de bois de noier à enfant prisée 10 sols.
Un viel coffre de bois de noier servant de mect prisé 20 sols.
Un buffet de bois de noier a deux guichetz fermant a clef et deux tirouers prisé 12 livres.
Dans lesquelz guichetz sest trouvé trois douzaines et demie de pourtraicture enluminés prisées ensemble 30 sols.
Un petit tour de buffet de serge vert prisé 20 sols.
Un lict un cuissin de plume une couverture mante gris argenté trois pandz une custode un dossiel trois manteletz de cortine le tout de serge gris argenté passémenté et frangé un ciel de toille une paillance de canevas et un chaslict de bois de noier prisez 60 livres.
[fol. 4v] Un haulte chaize isée de bois de noier à fond de tapisserie. 3 livres ~~20 sols~~.
~~Un tour de cheminée de serge gris argenté prisé 30 sols.~~
Un miroir enchassé en bois doré prisé 40 sols.
Un tableau a destrempe enchassé en bois où est représenté Jacob et Esaü prisé 3 livres.
Un tableau a lhuile enchassé en bois où est une descente de croix au dessus du buffet prisé 6 livres.
Un autre tableau a destrempe enchassé en bois où est une nativité de nostre Seigneur prisé 3 livres.
Un autre a destrempe enchassé en bois où est une annonciation prisé 3 livres.
~~trois~~ Quatre autres pandz de toille a destrempe enchassez en bois et deux drappeletz a destrempe le tout prisé ensemble 8 livres.
Une petite table de bois et un petit tapy de serge vert prisé 30 sols.
Deux autres tableaux a destrempe lun enchassé en bois une teste de Christ un petit tableau enchassé en bois painct a lhuile le tout prisé 40 sols.
Dans laquelle e esté trouvé six livres de divers autheurs quilz ont dict appartenir audit Jean Boulanger.
[fol. 5r] **En une estude attendant ladite chambre.**
Fut trouvé ~~ein~~ six chauldrons darain tant moiens que petitz prisés ensemble. 6 livres.
Une patenne darain prisée 3 livres.
Une bassinnoire et un bassin darain prisez 50 sols.
Une balance darain prisée 20 sols.
Un lavoir de cuivre prisé 20 sols.
Quatre chandeliers de cuivre 40 sols.
Un bassin darain à laver mains prisé 20 sols.
Un réchautz de cuivre et une passoire darain prisés 15 sols.
Deux réchautz de cuivre une petite marmitte et une lumière de cuivre. 20 sols.
Une seille de franc cuivre étamée. 5 livres.
Une petite marmitte de franc cuivre prisée 30 sols.
Une fontaine darain prisée 3 livres.
Une pesle darain a bordz prisée 50 sols.
Un cocquemard de franc cuivre. 30 sols.
Un paslon darain et un paslon de fert prisé 15 sols.
Un couvrefeu de fert prisé 30 sols.

~~Un petit chauderon darain~~ une poche de cuivre et une pesle de fert prises 15 sols.
Deux verges et une broche de fert prisées avec deux lechefrittes une autre broche et un trippier aussi de fert la somme de 30 sols.
[fol. 5v] Une paire de souillers neufz et trois atre paires prisés ensemble 3 livres.
Une quaisse de bois blanc fermant à clef prisée 10 sols.
Dans laquelle a esté trouvé ~~partie~~ du linge cy après inventorié assavoir.
~~Une autre~~ Dix chemises six de chanvre blanchi et quatre de lin aussi blanchi prisées ensemble. 20 livres.
Un canesson un bas de toille de chanvre et treize rabatz de toille de lin tel quel avec cinq mouchoirs et deux chauffoirs le tout prisé ensemble 40 sols.
Un petit coffret de cuir bouilly a bandes de fert fermant à clef prisé 30 sols.
Dans lequel n'a esté trouvé auculne chose.
Une autre petite quaisse de bois blanc fermant à clef prisée 10 sols.
Dans laquelle a esté trouvé une paire de gans une paire de jerretieres de taffetas ~~une plume à mettre sur chapeau~~ prisez ensemble 40 sols.
~~Deux~~ Un petit coffre de bois blanc prise(z) 10 sols.
Deux petitz etuiz garniz de couteaux et cizeaux prisez 10 sols.
~~Soixante deux gros liards.~~
Un petit cabinet de bois de noier fermant à clef prisé 30 sols.
[fol. 6r] Dans lequel n'a esté trouvé auculne chose.
Sept tant sachetz que bources et trois petitz touppons de funtaine grise avec un petit tapy de fil et poil prisez 15 sols.
Un coffre de cuir bouilly denviron deux piedz de long fermant à clef prisé 4 livres.
Dans lequel a esté trouvé ~~dix neuf~~ seize serviettes de toille de chanvre blanchi prisez 4 livres 10 sols.
Quatorze draps de table de chanvre les aulcuns roux prisés 40 sols pièce vallent 28 livres.
Un couppon de toille de chanvre boulevardé tenant dix aulnes de Paris laulne 10 sols. 5 livres.
Un autre petit couppon de toille estroicte de chanvre blanchi tenant deux aulnes et demie ~~aulne~~ de Paris Paris laulne prisée ~~15 sols~~ 12 sols. 30 sols.
Un petit couppon de toille de lin d'environ demi quartier prisé 7 sols 6 deniers.
Deux draps de toille de lin blanchi et un autre drap de toille de chanvre blanchi prisez ensemble ~~16 livres~~ 12 livres.
Deux nappes de toille de chanvre blanchi prisées 40 sols.
~~Trois~~ Deux douzaines-cinq serviettes- de toille de chanvre blanchi prisée 3 livres douzaine vallent 9 livres et une nappe ouvée.
[fol. 6v] Onze autres serviettes de toille de chanvre blanchi prisées 4 livres ~~50 sols~~.
Quatre vieilles chemises de toille de chanvre blanchi usage du deffunct prisées ~~30 sols~~ 4 livres.
Six toilles à main de chanvre un canesson de futaine neuf chaussons une paire de chaussettes un mouchoir sept rabatz et un corps de pourpoint le tout prisé 30 sols.
Un sac de treilliz et un fleurier prisez 25 sols.
Un autre coffre de cuir bouilly d'environ deux piedz de long fermant à clef prisez 7 livres.
Dans lequel a esté trouvé un pourpoint un hault de chausse de drap noir et un bas de chausse de serge noir prisez ensemble 12 livres.
Un manteau de drap noir prisé 10 livres.
Un bas destame noir prisé 20 sols.
Trois ceintures de baudriers et un porte épée prisez ensemble 30 sols.
Quatre tableau paintz a lhuile enchassés en bois prisés ensemble 15 livres.
Un ~~petit paysage et un autre~~ petit tableau (a lhuile enchassé en bois prisé avec. 30 sols.
Un autre petit tableau a lhuile prisé des saisons en taille douce prises 10 sols.
Neuf draps de toille de chanvre blanchi et roux prisez 40 sols pièce. 18 livres.
~~Sept~~ Six petites nappes de toille de ~~et un toye~~ chanvre blanchi prisées 50 sols.
[fol. 7r] Deux corps de pourpoint de futaine une chemise un canesson et une toie dereiller de toille de chanvre blanchi le tout prisé 30 sols.
Trois chauffoirs deux mouchoirs deux coeffes et un rabat prisez avec un complet de sept pièces 50 sols.
Au grenier.
Fut trouvé deux fillettes vidangées un boisseau ferré et ~~deux~~ trois oreillers de plume avec un vieil coffre et des cordes de fil et poil le tout prisé 30 sols.
Une vieille casacque et deux chemisettes prisées 3 livres.
Une vieille paire de bottes et des ~~esp~~ éperons. 20 sols.
Deux chassis et un chevalet de bois. 7 sols 6 deniers.

Ce fait a esté desclare par lesdites parties quapres le decedz dudit Olivier Boulanger il ses trouvé en ~~or et arge~~ argent monnoye quatre cents quarante livres tournois delaissé es mains dudit Borgne qui sen est chargé pour en payer les fraictz funéraulx et autres fraictz a charge den rendre compte et a signé. Pierre Borgne. 440 livres.

[fol. 7v] Le quinziesme jour desdits mois et an

Aultre inventaire des **debtes actives** deues à ladite succession.

Premis lesditz Pierre Borgne et Claude Boulanger sa femme doibvent par leur promesse du XVIIe aoust mil six cens quarante cinq pour argent presté la somme de 1800 livres.

Lesditz Desmolins et Jeanne Boulanger sa femme doibvent aussy par leur promesse du XIe novembre ~~mil VI~~ prochain mil VI C quarante cinq la somme de 1000 livres.

Ledit Louys Dauphin doit par sa promesse du IIIe juillet mil VI C XLIII la somme de 45 livres surquoy ledit deffunct a receu 19 livres et des meubles qu'il a donné et gagé venduz a la vente des meubles assavoir une haulte armoire une table et 4 scabelles de 25 livres partant reste deu 41 livres.

[a margine] : ce fait lesdits héritiers ont déclaré que ledit deffunct a recommandé durant sa maladie que ladite cedulle fut rendue audit Dauphin comme nulle et ne luy en fust rien demandé A quoy satisfaire a esté rendue audit Le Hour son gendre ce acceptant comme son est chargé et a signé : J. Lehour.

Un contract de vendue en parchemin portant obligation passe en la chastelleine de Corbeil le VIIIe aprvil mil VI C seize signé en fin Regnault avec paraphe contenant ledit deffunct Olivier Boulanger tant en son nom que se faisant et portant fort pour en faire avoir vendu à Pierre Quinault sergent royal audit Corbeil la quatriesme partie en indivis appartenant à sa dite femme comme héritière en partie de feu Me Pierre Lefebvre leur ayant en tous les héritages immeubles de la succession dudit Lefebvre.

[fol. 8r] Avec sa part et quatriesme partie de 67 livres 10 sols à prendre sur le sort principal des rentes de ladite succession mayennant la somme de vingt sept livres tournois de rente annuelle que ledit Quinault avoit promis de payer par chacun audit Boulanger audit nom à la St jean Baptiste en la ville de Corbeil racheptable ladite rente de la somme de cinq cens cinquante livres tournois en principal ainsy que le contient plus amplement ledit contrat et vendue.

Ce fait a esté déclaré par lesdites parties mesme par ledit Borgne quil a receu dudit Quinault la somme de cens dix livres tournois pour sa cinquiesme partie desditz cinq cens cinquante livres tournois dont il luy a cy devant fait quittance.

Et pareillement que ledit Benoist Dubois du vivant de sa feu femme a receu mesme somme de cens dix livres tournois pour leur cinquiesme partie dudit principal dont ledit Dubois a fait cy devant quittance audit Quinault.

Et quant aux trois autres cinquiesme partie montant à trois cent trente livres tournois appartiennent à la succession dudit deffunct Olivier Boulanger pour les avoir acquises desditz Desmoulins et sa femme et dudit Jean Boulanger partant cy deu 330 livres.

Plus pour les arrerages deubtz

Anthoyne Vauconsain, marchand Catherine Leger sa femme demeurant à Paris doibvent par leur promesse portant compte au profict dudit deffunct du dernier jour de mars mil VI C quarante trois la somme 800 livres.

[fol. 8v] Jean Hurant peintre demeurant à Troyes doit pour argent a luy advance par ledit deffunct pour faire des ouvrages de peinture 30 livres.

Pierre et Augustin les Bréon aussy peintres audit Troyes doibvent pour mesme cause 34 livres.

Debtes passives

Est deu audit Jean Boulanger par contract le compte passé à Troyes le XIII aprvil mil VI C XL III ~~dentre ledit deffunct et de luy~~ pour raison de la succession de sa mère la somme de deux cens cinquante livres tournois ledit contract en papier signé Jean Boulanger avec paraphe avec la marque dudit deffunct fessart et chevalier notaires cy 250 livres.

[fol. 9r] Aultres **inventaires des lettres et titres trouvés** audit hostel.

Premiers un cahier de papier dinventaire fait après decedz de Catherine Febvre vivante femme dudit Olivier Boulanger commencé le XXXI et dernier jour de décembre mil VI C dix signé enfin Lefebvre, Coulon, Desfossey et Dubois avec paraphe.

Suyvant lequel inventaire sest trouvé le tltre en parchemin et (asse) accensissement fait audit deffunct par les sieurs vénérables de leglise de Saint Estienne de Troyes de ladite maison rue de la cité avec lequel est une coppie de contract en papier passé à Troyes le VIIIe octobre mil VI C XIII signée desditz Coulon et Tartel dentre lesditz sieurs vénérables et ledit Olivier Boulanger par lequel la rente de 40 livres pour éviter au procès intenté par lesditz sieurs contre ledit deffunct tellement que ladite rente est a présent de 10 livres outre ladite censive de 12 deniers et plusieurs quittances de reparations et ouvraiges faitz depuis en ladite maison et encor des quittances en parchemin de droictz demandez par le roi lune de 25 livres du VIe octobre mil VI C XLII signée de Frontcroy avec paraphe et l'autre de 54 livres 2 sols 6 deniers du XXXe juin mil VI C XLIII signée aussy de Frontcroy avec paraphe et des exploitz montez et commandements.

Aussi sest trouvé la quittance de mariage desditz Benoist Dubois et deffuncte Michelle Boulanger sa femme du XXIIe fecrier mil VI C dix inventorié audit inventaire de la somme de 400 livres.

[fol. 9v] Item une coppie en papier deu traité de mariage dudit Pierre Borgne et de ladicte Claude Boulanger sa femme du XXVe juin mil VI C XVII signé la quittance au bas de trois cens livres tournois signé en fin dudit Coulon notaire.

Une autre coppie de traité de mariage en papier desditz Desmolins et sa femme du XIIe mars mil VI C XXIII et au bas une quittance du XXVIIe juin audit an de la somme de trois cens livres tournois signé Buglet avec paraphe.

A esté représenté ~~le contract~~ le traité de mariage desditz Louys Daulphin et de ladite deffuncte Anne Boulanger sa femme passé à Troyes par devant Buglet et Chevallier notaires le XXIIe juillet mil VI C XXVI au bas duquel est une quittance du XIIe aoust audit an de la somme de trois cens livres tournois par eulx receu dud feu Olivier Boulanger après lesditz contract et quittance renduz.

[a margine] : Louys Daulphin a pareillement receu 300 livres et Jacques Le Hour son gendre 250 livres a rapporter par luy pareillement.

Une coppie de transport en papier passée à Troyes le XXVe juin mil VI C XXIX fait par lesditz Desmoulins et sa femme audit deffunct Olivier Boulanger de la somme de cens dix livres tournois pour leur cinquiesme partie ~~dudit~~ de ladite somme de cinq cens cinquante livres tournois deue par ledit Quinault moyennant pareille somme de cent dix livres tournois.

Quilz ont confessé avoir receu dudit deffunct ainsy quil est porté par ladite coppie signPe Buglet et Chevallier notaires.

Une coppie de transport passée audit Troyes le premier juillet mil VI C XXXVIII signé destitz Coulon et Sansonnot la minutte demeurée audit Sansonnot fait par lesditz Louys Dauphin et deffuncte Anne Boulanger sa femme de mesme somme de cent dix livres moyennant pareille somme quilz ont receue dudit deffunct Olivier Boulanger.

[fol. 10r] Item un acte de ratification en papier passé à Paris le XXXe mars mil VI C quarante trois signé en fin J. Boulanger sans paraphe, Paysant et Dupuys avec paraphe faite par lesditz Jean Boulanger de deux contractz de vendue de droitz ceddez a Anthoyne de Vauconsains et audit Pierre Quinault sergent ainsy quil est plus au long porté par ledit acte.

Ce fait a esté desclaré par lesdites parties que ledit Jean Boulanger a receu sa Ve partie desdites cinq cens cinquante livres tournois dudit Quinault ou de ses hoirs au lieu de Paris.

Une coppie de quittance en papier passée à Troyes le XXIIe novembre mil VI C XXXIX signée Picquet et Brissard notaires contenant Marie de Villers veuve de Jean Béguin vivant marchand à Troyes (?) la somme de six cens livres tournois pour les causes y portées comme estant ladite Marie de Villers seule héritoère de Marie Caffey seconde femme dudit Olivier Boulanger, ensuite de laquelle quittance est une autre quittance du XVIe janvier mil VI C quarante signée Marie de Villers sans paraphe, C. Béguin et desditz Coulon et Sansonnot avec paraphe de la somme de deux cens cinquante livres tournois pour estre payée après le decedz dudit Boulanger suyvant larrest rendu aux requestes du palays entre dame Guichard et Jeanne Guichard et ledit Olivier Boulanger le XXVIe octobre mil VI C XXXVIII par laquelle quittance Charles Béguin marchand demurant à Troyes est caution de sadite mère ainsy que le contient ladite quittance portant obligation.

Tous lesquelz papiers sont demeurez par devers ledit Desmoulins du consentement de sesditz cohéritiers et de nous et ont signé a reste dudit Le Hour qui na voulu sur ce interpelé signé : Desmolins-dubois-pierre borgne.

[fol. 10v] Desmolins la grosse en parchemin du testament dudit deffunct passé à Troyes le quatriesme novembre mil VI C quarante cinq signé Bourgeois avec paraphe contenant entre autres choses avoir eslu pour exécuteur dicelluy lesditz Borgne et Desmolins et voulu que le bien qui appartiendra de sa succession a leurs cohéritiers qui sont Jean Boulanger peintre demurant à Rome filz dudit testateur, les enfans de Benoist Dubois peintre et deffuncte Michelle Boulanger jadix sa femme aussi fille dudit testateur et les enfans de Louys Dauphin et de deffuncte Anne Boulanger aussi sa fille soit régi et gouverné pour le tout par lesditz Borgne et Desmolins pour leur en rendre compte et qu'adressant le decedz daulcuns desditz enfans Dubois sans enfans les survivantz succedent aux décédez et pareillement lesditz enfans Louys Dauphin et de ladite deffuncte Anne Boulanger jadix sa femme le tout ainsy quil est plus au long contenu par ledit testament rendu ausditz Borgne et Desmolins.

Faict soubz les seings manuelz de nous Lesditz Denis commissaire examinateur, Coulon et Sansonnot notaires et Tixerant sergent cy commis las an et jours.

dessus ditz.

signé : Denis-Sansonnot-Coulon

Ce fait et expire l'inventaire signe ledit Pierre Borgne a représenté un cahier dacte en parchemin donné en la prévosté de Troyes le huitiesme janvier mil VI C quarante six (par) signé Bourguignant contenant la création de tutelle aux mineurs et de curatelle aux absents et emancipez et entre autre choses avoit esté ledit Pierre Borgne esleu curateur à la personne dudit Jean Boulanger demurant à Rome ainsy que le contient plus amplement ledit acte et a luy rendu».

ADAube, 2 E 7/110.

Inedito.

Trascrizione manoscritta di Michel Tourquois conservata nel fascicolo. La trascrizione è stata riportata integralmente anche nel mémoire de maîtrise di Jérôme Drège, *La Peinture à Troyes au XVIIe siècle*, sous la direction de Monsieur le Professeur Antoine Schnapper, Université de Paris-IV-Sorbonne, 1997, pp. 87-103.

V. NELLA STANZA DI GUIDO

1. FRANCESCO SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura*, [Cesena, 1657], ristampa anastatica, Milano, Labor, 1966, p. 370.

«Sopravvivono anco tuttavia oltre i mentoati già per se stessi celebri, ed immortali, altri soggetti laudabili, e giovani di buona riuscita, che pure sono di questa Scuola di Bologna, il Sirano, Michiel Nanburgo, Gio. Battista Bolognini, Flaminio Torri, Bartolomeo Genari, Domenico Maria Canuti, ed i nipoti d'esso Genari, e del famoso Barbieri, cioè Benedetto, e Cesare Genari, i quali danno a conoscere anco al presente, che sono nella lor prima età, saggio di straordinaria riuscita, et in Modana allevato al sevitio di quella Altezza Monsù Giovanni; e nella maniera, che si possano vedere l'opere de' primi nella Città di Bologna scoprirà del pari il curioso di questa virtù nel citato Palazzo di Sassuoli, l'opere del secondo, massime nella Galeria, diverse belle figure ad ogni veduta, ed altri laudabili adornamenti, con animali, e frutta de' Fratelli Milanesi della medesima Scuola, soggetti universali, e considerabili».

2. CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, t. II, Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna, 1841.

[p. 23] «Le copie poi tuttodi ricavate [dalla *Crocefissione* dei Cappuccini], anche dai bravi maestri, sono innumerabili. Una di monsù Bolanger mandato in Fiandra; due del Gessi, una delle quali è ne' Cappuccini di Modana; una del Bolognini nelle Cappuccine di Parma; una nella Confraternita delle Stimmate di Modana, mal fatta, cangiata la Maddalena in un S. Francesco; e tante altre, le quali non è mio fine registrar qui tutte [...]».

[p. 24] «Fra questi il più ragionevole e manifesto era poi sempre la moltitudine degli scolari, che, come di tutti i paesi, formavano con la varietà delle lingue e de' costumi un curioso e dilettevole compendio di tutte le nazioni in una sola casa, così, con indiscreto miscuglio, che terminava per lo più in contrasti, bagordi ed insolenze, tenevano sempre stordito ed impegnato il Maestro. Gli ruppero i più ragguardevoli quadri, come fu il paglione del Voto, sfondatogli dal Cavazza; gli copiarono i più gelosi, come fu il Ratto di Elena, ricavato in tre notti dal Vignati, corrotto con denari il custode della stanza all'Accademia delle Porte, ove, per difenderlo dalla avidità di costoro, non finito l'avea fatto trasportare; gli tagliarono all'acquaforte le prime bozze, capaci di pentimento e mutazione, come la fortuna dell'abate Gavotti, pubblicata con la stampa dello Scarselli, senza fargliene un semplice motto.

In diversa stanza dunque fu necessitato ritirarsi a lavorare, distribuendo nell'arte in varie classi i giovani, a' quali tramandava poi partitamente i lavori in tutto compiti, e ne' quali si fosse pienamente sfogato. Ritenne solo presso di sé Monsù Pietro Lauri francese, Monsù Bollanger di Troà, il Loli, il Dinarelli, al quale poi in ultimo dava uno scudo il mese e la tavola, ed il Sirani, della fede e discretezza del quale poté francamente assicurarsi, come altresì della sufficienza promettersi, in alleggerirsi di quella fatica, alla quale rendesi impossibile potesse egli solo resistere, per la quantità delle commissioni, che troppo sovrabbondavagli. Facevali però sbozzare su' suoi disegni e tirar avanti le fatture, sgrossandole, come di far convenne sempre a tutti que' maestri grandi, che tante opre intrapresero.

Più di tutti però si valse egli sul principio di Giovan Giacomo Sementi e di Francesco Gessi, che furono duo de' suoi più bravi allievi e riuscirono poi grand'uomini».

3. s.l.d. [sul retro la data aggiunta posteriormente «1642 o 1643»]

Lettera al marchese Mario Calcagnini con cui un ignoto mittente chiedeva che fosse fornita a un «Pittore francese» una stanza nel Palazzo Ducale di Sassuolo.

«Illustrissimo et Eccellentissimo Signore

Il Pittore Francese che serviva due anni sono il Signor Marchese Tassoni Servitore Humilissimo di V. E. essendo stato pochi giorni sono in Sassuolo, et havendo veduto quelle Pitture, et conseguentemente conoscendo che studiare in quel luoco, si porrebbe a proposito con la sua Vertù. Supplica con tutto il cuore l'E. V. farli grazia d'ordinare che gli sia data una stanza colà con un letto per qualche settimana, acciò possa esercitare il suo buon talento, et per meglio servire a V. E. nelle occasioni con anche un puoco di quella scaiola di gieso per poter fare di quelle misture, che della gratia sarà sempre obbligato a V. E.».

ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 14, *Giovanni Pittore Francese*

Documento trascritto da BARACCHI 1998, pp. 136-137 e citato da VICENTINI 2012, pp. 205-206.

4. *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Edizioni Alfa, 1983, p. 226 e anche in *Le carte di Carlo Cesare Malvasia. Le «Vite» di Guido Reni e di Simone Cantarini dal manoscritto B. 16-17 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Alfa, 1980, pp. 51-52.

«Fu anco suo allievo e stette con lui dieci anni un Monsù Giovanni Bolangere da Troà del quale Guido diceva gran bene, faceva gran capitale e desiderò grandemente apprendesse d'imparare l'intagliare all'acquaforte con pensiero <di> fargli intagliare le cose sue essendo uno dei più giusti e bravi disegnatori che fosse a que' tempi. Questi andò poi al servizio del Duca di Modena e dipinse sì un palazzo a Modena come a Sassuolo e si portò bravissimamente, avea poca provvigione».

5. CARLO CESARE MALVASIA, *Alfabetto di tutti li pittori de' quali possiedo stampe con il Ristretto della di loro Vita e desunzione delle di loro stampe. Cominciato il Primo febraro 1702.*

«Hebbe un'infinità di discepoli di ogni nazione, parendo che niuno potesse far buona riuscita e divenire buon Maestro, se non fosse stato scolaro di Guido contandone alcuna volta sin al numero di 200, tanta era grande la di lui stima, e valore. Fu però troppo sostenuto con quelli, onde levava ogni libertà alla confidenza dei detti, che per il più con timore lo ricercavano. Furono però di lui discepoli confidenti, e che presso di lui ritenne, Monsù Pietro Lauri francese, Monsù Bollanger di Troà, e tra Bolognesi Lorenzo Lolli, Giuliano Dinarelli, Giovanni Andrea Sirani, Giovanni Giacomo Sementi, e Francesco Gessi. Non mancarono ancora d'uscire dalla di lui Scuola qualificati Maestri, oltre gl'accennati come Giovanni Lanfranco, Simone Cantarino detto il Pesarese, Francesco Cittadini detto il Milanese, Domenico Maria Canuti, e Giovanni Battista Balagrini, ambedue Bolognesi».

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B 319, *Minute e abbozzi di notizie pittoriche del Conte Carlo Malvasia*, p. 2.

VI. CORNELIO MALVASIA

1. 1633, 20 gennaio, Bologna

Lettera di Cornelio Malvasia al duca Francesco I con cui riferisce il possibile acquisto di due opere di Guido Reni.

«Ho anche veduto il quadro del San Sebastiano pittura di Guido ma fatta molti anni sono d'altezza di tre braccia in circa o poco più, e di larghezza proporzionata, con cornice atorno dorata di mediocre qualità. Questo viene da persone del arte stimato bellissimo, ma chi lo possiede lo riconosce per tale e tiendo alto il prezzo dicendomi non volerlo lasciare per meno di duecento scudi di nostra moneta, che serano cento cechini giusto. E' anco in vendita un altro quadro nel quale vi è un David con la testa del Gigante uciso d'assai maggior grandezza del altro, ma questo pare a me che non habbi paragone in bellezza et hora il Cardinal legato ne fa cavar copia. Questo quadro merita di venire nella Galleria di Vostra Altezza che stimo non lasci il padrone per meno di trecento ducatonì d'argento. Questi duoi pezzi stano a requisitione dell'Altezza Vostra che perciò supplico restar servita d'avisare quello commanda e così si rissolvi procurerò anche maggior vantaggio se serà possibile. Le pitture di questo maestro sono ridotte a termine di non potersi avantaggiare troppo doppo la sua morte perché a me hanno fatto pagare una testa d'un San Paolo cinquanta ducatonì d'argento, che non è alta un braccio. [...] Cornelio Malvasia».

ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, 15/3, *Guido Reni*.

Documento già pubblicato da VENTURI 1882, p. 185 e segnalato in *Guido Reni* 1988, p. 205.

2. 1633, 22 gennaio, s.l. [Modena]

Minuta ducale a Cornelio Malvasia con cui lo si autorizza all'acquisto di un'opera di Guido Reni.

«Circa la sua rilatione di duoi quadri che ha veduti risolviamo di pigliarne uno e diamo la [...] al suo giudizio come anche li rimettiamo l'aggiustamento del mezzo [...]».

ASMo, *Particolari*, b. 803, *Cornelio Malvasia*
Inedito.

3. 1633, 22 gennaio, Bologna

Lettera di Cornelio Malvasia al duca Francesco I con cui comunica l'acquisto del «Davide» per 275 ducaton.

«Ho assodato il prezzo del quadro del Davide e fattolo visitare da molti pittori lo giudicano delle più belle opere, che il signor Guido habbi fatte. E mi sono avvantagiato nel prezzo delli trecento ducaton, venticinque solamente anzi che il padrone si lamenta, ch'io l'habbi astretto a quello ch'egli ne poteva. Spero riuscirà di gusto dell'A. V. e mercordì sera lo porterò a Modona sperando di potervi esser infalibilmente. [...].
Cornelio Malvasia».

ASMo, *Archivio per materie, Pittori, 15/3, Guido Reni.*

Documento segnalato da VENTURI 1882, p. 185 e in *Guido Reni* 1988, p. 205.

4. 1635, 9 agosto, Bologna

Lettera di Cornelio Malvasia al duca Francesco I con cui riferisce del possibile acquisto di un San Girolamo di Guido Reni.

«Il signor Guido lavora in casa ritirato, non per anche ho potuto ritrovarlo, lo farò perrò hoggi infalibilmente, per poter al mio arrivo raguagliar Vostra Altezza del stato in che si ritrova la Psiche. Ho di nuovo visitato l'altro quadro, né fidatomi del mio giuditio debole in ogni cosa, ma in questo maggiormente, mi sono valso di persone in ciò peritissime, le quali benché altre volte l'havessero veduto concludono di nuovo, Guido non ha ver mai fatto meglio. Il quadro puol essere alto da cinque braccia in circa, e largo tre o poco più. Vi è dentro un S. Girolamo grande dal naturale, che orando vien chiamato da un angelo, il quale acenandole con le dita mostra di ragionarle, alla foce d'una grotta vi si vede un leone et il residuo del quadro finge un bellissimo paese et è circondato da una bellissima cornice tutta messa ad oro. Il prezzo non credo potrà essere meno di settecento ducaton d'argento perché tanto le è stato offerto da un inglese che vorrebbe comprare per il Re, et al Conte Alessandro Barbazi che ad istanza del Serenissimo Principe Cardinale l'ha veduto ha dimandato il Padrone mille ducaton. Mentre a Vostra Altezza paia che il prezzo delli 700 ducaton non ecceda la qualità della relatione che le invio, e che risolva pigliarlo, io lo porterò sabato a Vostra Altezza altrimenti il Padrone fa gran difficoltà in concedere di levarlo prima del agiustamento del prezzo. Se la spesa del David ch'io feci fare a Vostra Altezza non le dispiacque creda da servitore humilissimo che questo quadro non ha il compagno, e che ne resterà soddisfattissima. Non voglio però restar di dirle che ne è fuori una copia sola e ciò faccio perché resti Vostra Altezza pienamente informata del tutto. Attenderò novi comandi da Vostra Altezza per poter poi eseguirli conforme i gusti di lei. Riverente me le inchino e supplicola a continuarmi la sua gratia. Bologna li 9 agosto 1635.
Humilissimo e Devotissimo servitore Obbligatissimo
Cornelio Malvasia».

ASMo, *Archivio per materie, Pittori, 15/3, Guido Reni.*

Documento parzialmente trascritto da VENTURI 1882, p. 186 e in *Guido Reni* 1988, p. 205.

5. 1646, 7 giugno, Modena

Lettera di Geminiano Poggi, segretario ducale, al duca Francesco I con cui riferiva di aver scritto a Cornelio Malvasia per avere notizie su un «pittore francese».

«Ho di nuovo scritto al signor Cornelio Malvasia circa il Pittore francese non havendo sin hora havuta risposta alcuna della prima lettera, la quale bisogna che sia ita a male perché le scrissi a Bologna e doveva essere altrove. Conforme a quanto m'è stato significato dal signor Mantovani qui annesso mando tutto lo spaccio ultimamente giunto di Francia per corriere. Domani inverò il quadro del ritratto a cavallo del signor Duca Ercole prima aggiustato che non possa ricevere danno. L'altro quadro si solleciterà perché il più tosto che sarà possibile sia perfettionato. L'opera del signor Bernardino non potrà essere compita che fra cinque o sei giorni, ancorché non si perda tempo nell'operare».

ASMo, *Cancelleria Ducale, Carteggio Referendari e Consiglieri, b. 47/a Geminiano Poggi, (Lettere da lui scritte, 1630 - 1662)*

Documento segnalato in PIRONDINI 1982², p. 132.

6. 1646, 21 agosto, Modena

Lettera di Geminiano Poggi, segretario ducale, al duca Francesco I con cui riferiva di aver scritto a Cornelio Malvasia per avere notizie su un «pittore».

«Non ho mai havuta risposta alcuna dal signor Cornelio Malvasia intorno al Pittore. Intesi però da amico a' giorni passati che il detto Pittore si trovava indisposto. Sollecito il ritratto a cavallo che spero riuscirà ben fatto».

ASMo, *Cancelleria Ducale, Carteggio Referendari e Consiglieri*, b. 47/a *Geminiano Poggi, (Lettere da lui scritte, 1630 - 1662)*

Documento segnalato in PIRONDINI 1982², p. 133.

7. 1646, 30 settembre, Sassuolo

Lettera di Sebastiano Marinelli, commissario a Sassuolo, al duca Francesco I con cui lo informa del ritorno di Boulanger da Bologna.

«Alcuni giorni sono ritornò da Bologna il Pittore francese, havendo portato quel tanto che havea studiato per servizio d'un quadro che fa per la Camera della Pittura».

ASMo, *Rettori dello stato, Sassuolo*, f. 17/b (Sebastiano Marinelli, 1644-49)

Documento segnalato in PIRONDINI 1982², p. 133.

8. 1647, 20 maggio Bologna

Lettera di Cornelio Malvasia a Francesco I con la quale assicura che il pittore Gian Giacomo Monti pur ingaggiato per la decorazione del castello Malvasia a Panzano raggiungerà presto Sassuolo.

«Serenissimo Prencipe mio et Padrone Colendissimo

Alla ricevuta della lettera di Vostra Altezza, che mi ritrovò in letto poco sano, mandai a chiamare Gio Iacomo Monti Pittore, che dovea la mattina seguente partire per Panzano a dar mano a certi pochi lavori di che m'havea sei mesi sono ricercato. Dittili, che all'istanze, che Vostra Altezza mi faceva della persona di lui rinuntiavo ad ogni impegno, che egli havea meco, e che però dovesse partire per Sassuolo, volse egli replicarmi certi suoi interessi in riguardo d'un suo compagno ma io le dissi, che se ne venisse in Sassuolo a negoziarlo, e lo credevo partito, quando questa mattina per la lettera del Conte Ercolani fattolo chiamare, e venuto le ho ordinato che parta [...], come son sicuro seguirà, che è quanto devo per continuatione della puntuale devotissima mia servitù con l'Altezza Vostra alla quale riverente m'inchino. Bologna li 20 maggio 1647.

Humilissimo, Devotissimo et Obbligatissimo servitore
Cornelio Malvasia».

ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 14/2 (Gian Giacomo Monti)

Documento rintracciato da VENTURI (1917, p. 71) e parzialmente trascritto da PIRONDINI (1982², p. 134).

VII. RINALDO ARIOSTI

1. 1627, 9 gennaio, s.l. [Modena]

Minuta ducale a Rinaldo Ariosti, ambasciatore a Bologna, con la richiesta di opere di Guido Reni e la commissione a uno «scolaro» di Reni di una tavola rappresentante la Gloria del beato felice da Cantalice.

«Io sono in necessità di trovare qualche pittura da camera di mano eccellente et che sia vaga di colorito e saria tanto più apprezzato quanto che contenesse qualche bella pittura con varie figure. Io sono andato pensando che le opere di Guido Reni delle migliori siano di questa taglia e quando egli en avesse qualcosa da [f]inire in pronto o da fornirci in pochi giorni et che io la potessi havere per denari non gradirei [...] oltre. Vorrei un quadro che meritasse d'impiegare almeno cinquecento doppie e quando non ve ne fosse di tanto valore io ne piglierei due o tre se riuscissero di mio gusto. Vostra Signoria però mi farà cosa molto grata a credere di sottrarre se vi fusse incontro proportionato al mio desiderio avisandone poi di quanto havrà cavato, et si altri ancora avesse pitture del medesimo Reni che fusero conformi al mio bisogno et si potessero havere in vendita e qual p[rez]zi ci applicherei.

Essendosi per far in questa chiesa de' Cappuccini un altare dedicato al Beato felice della medesima religione nella tavola di cui dovrà essere dipinto egli al naturale insieme con la Madonna in una nube, che gli porge il suo bambino et una gloria d'angeli, io saprei volentieri quello che per farla pretendesi il miglior scolar del Reni et se havere in termini facendosi elettione della sua persona di mettere prontamente intorno all'opera».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.
Inedito.

2. 1627, 12 gennaio, Bologna

«Delli quadri di pittura non posso per hora dirli cosa alcuna, ma lo farò in breve, sebene subito mi sarà difficoltà a ritrovare cosa proportionata al suo desiderio, et il Reni sta fra pochi giorni, di partenza per Roma, per ordine ricevutoli da Nostro Signore».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.
Documento già trascritto da VENTURI 1882, p. 193, doc. II.

3. 1627, 21 gennaio Bologna

Lettera di Rinaldo Ariosti, ambasciatore ducale a Bologna, al duca Cesare circa il possibile acquisto di opere di Guido Reni e sulla disponibilità di allievi della sua bottega per l'esecuzione di una tavola per i Cappuccini di Modena.

«Scrissi a Vostra Altezza Serenissima che dubitavo di non ritrovar pitture del Reni proportionate al suo desiderio, puoiché ero informato che quasi tutte le cose sue erano state, et sono continuamente portate fuori di Bologna. Non per questo ho tralasciato d'usar ogni diligenza, et sicuramente non vi è un quadro conforme al suo gusto ne che contenghi historia come desidera. Ma perché Vostra Altezza Serenissima mi scrive che non ritrovandosi un quadro grande ne pilieria dua o tre d'altre qualità, et di quadri ve ne sono diversi, et credderei che quando li padroni potessero indare a vederli ve ne sariano da tre o quattro che incontreriano il gusto di Vostra Altezza Serenissima, essendo stimati da genti della professione delli più perfetti, che habbi fatto il Reni. Vi è un San Giovanni Battista in piedi figura intiera, vi è una Santa Catherina che è mezza figura con un angiolino, vi è un Christo puttino che dorme figura intera et una mezza figura della Santissima Vergine che adora il puttino. Vi è ancor un amorino figura intiera che dorme. Questo è quanto sin ad hora ho potuto scoprire di buono, et che possi far giuditio siano per incontrare il gusto di Vostra Altezza Serenissima. Il Reni ha in casa alcuni quadri buzzati che contengono historie e spererei fossero per riuscire bellissime, ma dovendo egli andare a Roma non si vuole obbligare a finirli se non con longhezza di tempo, né vuole dire il quando.

Circa alla tavola che si deve fare costi nella Chiesa de Capuccini, il Reni non ha scolare a proposito, essendo molt'anni che non fa Accademia, et in essa non fecero buona riuscita se non dua, uno nominato il Semente che serve il Signor Cardinale di Savoia, l'altro il Gessi quale per una gravissima infirmità che hebbe è deteriorato in maniera che pochi si vagliano dell'opera sua, ma quando Vostra Altezza Serenissima volesse valersi d'altra persona in far detta tavola io sperarei di ritrovarli chi la serviria bene, et ancor per prezzo conveniente. Starò però in ciò, come ancor nelli quadri fatti dal Reni attendendo il suo commandamento per poterla obedire con quella pronteza che Vostra Altezza Serenissima troverà sempre in me in qual si voglia occhasion. Et humilmente inchinandomele le faccio riverenza con augurarle il colmo d'ogni suo desiderio. Di Bologna

a di 21 gennaio 1627.

Di Vostra Altezza Serenissima

Humilissimo et Devotissimo Servitore
Rinaldo Ariosti».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.

Documento già trascritto da VENTURI 1882, pp. 193-194, doc. III, e parzialmente pubblicato in *Guido Reni* 1988, p. 203.

4. 1627, 23 gennaio, s.l. [Modena]

Minuta ducale a Rinaldo Ariosti circa l'acquisto di opere di Guido Reni con riferimento alla tavola da destinare alla chiesa dei Cappuccini di Modena.

«Conosco i soliti effetti dell'amorevolezza di Vostra Signoria nella diligente informazione ch'ha prese delle pitture del Reni, e gliene sento particolare obbligatione. Ma dovendo egli, come Vostra Signoria m'accenna, partire in breve per

Roma, né volendo essere astretto a finir l'opere se non con lunghezza di tempo, io non posso applicare a valerme di lui in niuni lavori: inclinerò più tosto a comperare i quadri già fatti che da Vostra Signoria mi vengono proposti, e de' quali ancor io haveva qualche notizia per l'ottime relationi che me n'erano state fatte. Desidero dunque ch'ella procuri d'intendere la mente di chi ha in mano e trovandosi disposizioni al venderli ne cavi l'ultimo prezzo, e me n'avvisi che mentre sia conveniente e ragionevole io li piglierò tutti o quelli almeno che si potranno avere. Per la tavola da porsi in questa Chiesa de Cappuccini, già ché de due scolari del Reni l'uno è lontano e l'altro è infermo, io ho pensato di far un'altra deliberazione».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.
Inedito

5. 1627, 8 febbraio, Bologna

Proposta di acquisto di tre dei quadri del Reni menzionati nel dispaccio precedente.

«Ho trattato con li padroni delli quadri di pittura, de quali scrissi a Vostra Altezza Serenissima, et da tre ne ho inteso l'ultimo prezo che ne vogliono: il padrone del San Giovanni Battista è il Signor Pietro Zanetti, et vuole trecento ducaton d'argento; il padrone del puttino che dorme è l'Abate Sampietri, et ne vuole cento doppie; il padrone dell'amorino è un tale Bartolomeo amico del Reni, et n'adimanda cento doppie, ma questo è il men bello di tutti; il padrone della Santa Caterina è un merchante nominato Tomaso Capelli, quale per nissun prezo la vuole vedere; li due quadri del Sampietro et Zanetto sono bellissimoi, et tengo per fermo che quando Vostra Altezza Serenissima non inclinasse a comperarli, et che si scopra ve n'habbiano adimandato questo prezo, che subito saranno comperati da altri, essendo le cose del Reni in tanta stima che qui sono **odini** dati da Principi, et da altri che sia comperato ciò che si può avere fatto da lui; io però ne starò attendendo il suo commando havendo promesso a questi tali di dargliene in breve la resolutione».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.
Documento già trascritto da VENTURI 1882, p. 194, doc. IV.

6. 1627, 17 febbraio, s.l. [Modena]

«Così buona è l'informazione che Vostra Signoria mi da del San Giovanni Battista di Reni ch'io mi risolvo a pigliarlo. Desidero dunque ch'ella reduca il prezzo a quel meno che sarà possibile, e che subito me l'invii, perché avvisato della quantità del denaro gliela rimetterò senza dilazione. Non sarebbe però se non di mio gusto che il prezzo fosse assodato da Vostra Signoria con questa condizione: ch'l quadro debba piacermi. Non credo ch'l Zanetti presso di cui egli è possa negarmi così ragionevole soddisfazione dovendo massimamente assicurarsi che stante la bontà d'esso io sia per ritenerlo. Non resti però Vostra Signoria di mandarlo ancorché il padrone non inclinasse a questo, perché anche in ciò io differisco assai al giudizio di lei. Intendo che in mano di Cesare Rinaldi si trova un'Arianna del Caraccio molto buona. Conoscendo Vostra Signoria ch'egli inclini a venderla, e che la pittura sia tale quale mi vien descritta havrò caro che la compri, ma con quel maggior vantaggio che sarà possibile, inerrendo sempre alla sopraccennata condizione. Repplico però a Vostra Signoria che questa non dee impedire la conclusione del negozio mentre per altro i quadri siano da lei giudicati buoni per me. E dio la contenti».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.
Inedito

7. 1627, 22 febbraio, Bologna

Ariosti avvia trattative per il San Giovanni Batista di Pietro Zanetti.

«Ho fatto parlare al Zanetti, in mano del quale si ritrova la pittura del San Giovanni, per indurlo al partito che Vostra Altezza Serenissima desidera, né è stato possibile a cavare fruto alcuno, et io domani mi devo abocar seco per tentare di sminuire almeno il prezo delli trecento ducaton d'argento che m'ha adimandato, che in questo ancor vi ho poca speranza, per avermi esso più volte fatto fare istanza che lo ponessi in sua libertà, e che più non inclinava a venderlo, siché dubito mi converà darli quello vorrà, in questo negotio mi vaglio di persona della professione nel cui giuditio confido tanto, che spero ancor vi si incontrerà il gusto di Vostra Altezza Serenissima. Domani vedrò l'Ariana che si ritrova in mano del Rinaldi, et ne darò a bocca relatione a Vostra Altezza Serenissima.»

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.

Documento già trascritto da VENTURI 1882, p. 194, doc. V.

8. 1627, 10 maggio, Bologna

«Quando ultimamente fui a Modona dissi a Vostra Altezza Serenissima la carestia che è di poter haver quadri di pittura buoni, et viddi quello del Signor Abbate Sampieri, che le proposi, quale non mi piaque, né per la forma, né per qualche altre ragioni vi si potriano dire sopra. Hora ho ritrovato un quadro con quattro figure d'istoria cavata da Ovidio, cioè la contesa di Apollo e Pane alla presenza del dio de Monti et del Re Mida; da molti è stimato bello, et io credo che facilmente ancor vi si potria incontrare il gusto di Vostra Altezza Serenissima. Si ritrova in mano di persona che me lo darà da poter mandare a Modena, et piacendole credo lo lascerà per prezzo conveniente».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.

Documento già trascritto da VENTURI 1882, p. 195, doc. VI.

9. 1627, 18 maggio s.l. [Modena]

«Mando Giovanni Battista Spaccini già Guardarobiere dell'Infante mia Signora di gloriosa memoria e Bernardo pittore per procurar d'haver certi disegni di quadri da chiesa fatti da Lorenzo Garberi ad istanza di quella benedetta anima di Sua Altezza. E perché potria forse incontrare qualche difficoltà nell'haver li suddetti disegni come elle intenderà dal medesimo Spaccini, io desidero che Vostra Signoria con la solita sua amorevolezza comperi in tutto quello che potrà al mio desiderio, affinché io ne conseguisca l'intento.

Quanto poi alla pittura della quale mi scrisse ultimamente potrà Vostra Signoria farla vedere alli suddetti perché se a loro parerà cosa a mio proposito già che ella dice de quello di chi è si contenterà ch'io la vegga, essi la piglieranni e la porteranno seco, che se riuscirà di mio gusto si potrà poi negoziare del prezzo, e serare il contratto. Che sarà il fine col quale saluto Vostra Signoria di tutto cuore».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 7, *Ariosti Rinaldo*.

Inedito

10. 1627, 28 maggio s.l. [Modena]

Minuta ducale a Rinaldo Ariosti con cui si scarta l'acquisto di «Pane e Apollo» di Guido Reni.

«La diligenza con che Vostra Signoria ha procurato di ritrovarmi costì qualche quadro di buona mano è uno de' soliti effetti del suo animo amorevole. A questo corrisponde per ogni verso l'animo mio, et ella n'haverà certezza maggiore sempre che m'impieghi in cose di compiacimento, e soddisfazione sua. La contesa di Pane e Apollo è buona quanto al disegno, ma il colorito non mi è paruto di quella squisitezza ch'io desiderava. Resto però con obbligo a Vostra Signoria della briga che s'è presa in mandarmelo, e ne la ringrazio come devo».

ASMo, *Particolari*, b. 45, *Rinaldo Ariosti*

Trascrizione da da B. GHELFI in *Modena Barocca* 2013, p. [...], n. 10.

11. 1640, 1 novembre, Modena

Lettera di Rinaldo Ariosti a Girolamo Graziani con la quale lo invita al duello.

«Signore Girolamo Gratiani è di già passato l'anno, et di molti mesi che il Signore Marchese Fulvio Rangoni mi trovò, e mi disse come havea inteso si fosse intiepidita l'amicitia, che molt'anni erano passata fra lei, e me, et che però era bene trattassimo insieme come prima, e che lei medema lo desiderava, et doppo anche il Signore Conte Marcello Querenghi passo meco lo stesso offitio, risposi a detti Signori che non mi restava alcuna mala sodisfatione seco, et che per l'avvenire havrei trattato nella maniera havebbe fatto meco, ritornorno da me, e mi dissero che lei tratterebbe bene, et io li replicai che corrisponderei soggiungendoli se in ciò lei pretendesse dichiarazione alcuna.

Venero di nuovo a dirmi che non occorreva cosa alcuna, et che in nome suo mi davano parola di buona amicitia, come io anche feci l'istesso a loro Signori, e ogni uno [...] informato su come doppo ho trattato seco, e pure il Signore Marcello Cimicelli mi può essere testimonio quando hieri mi ritrovai che mi rallegrai del suo ritorno di Roma con buona salute, e altre parole di cortesia.

Questa mattina sotto fede d'amicitia, senza alcuna giustificatione, mentre ero senza alcuna sorte d'Armi, come molte volte sono solito, con due staffieri, e non armato di Spada, e pugnale, con quattro altri tutti Armati, e con l'Arme sfodrate

mi circondava dicendo voler fare meco questione perché habbi pubblicamente detto d'havervi fatto offendere, il ché ho negato havendo quando ho pubblicam.te havuto ragionamento della persona vostra parlato con buoni termini, e nella maniera che mi ero obbligato con i sopradetti Signori, né si trovarà altrimenti. Havrei potuto sodisfare a vostri sensi, con pigliare la Spada d'uno dei miei Staffieri, come havrei fatto quando fossi stato accompagnato da Cavalieri, o da persone honorate, che fossi potuto fidarmi havessero trattato honoratam.te e non da gente che mostrassero d'essere ivi presenti per offendermi, non voglio però haver risguardo ad alcuna cosa, ma eccedere dove si tratta di riputatione. Che perciò vi faccio, con questa mia sapere che con una Spada, e Pugnale mi trovarò in tutti i lochi vi saranno di gusto per farvi conoscere come havete fatta una mala atione, e per la parola data e per la soperchieria usata starò attendendone vostra risposta, la quale potrete mandare a Casa mia in Modena che sarà ricevuta e ricapitatami dove mi troverò, [...] e che siate accompagnato da persona che me ne possi fidare, e che vi sia persona tale che non ne resti ingannato come dall'altra.

Li primo Novembre 1640

Rinaldo Ariosti».

ASBo, *Fondo Scappi-Ariosti*, serie IV, n. 374 (Lettere, memoriali di fattori e stampe).

Inedito.

12. s.l.d. [1640, novembre, Modena?]

Lettera non firmata con la quale si ricostruiscono le dinamiche del duello tra il conte Rinaldo Ariosti e Girolamo Graziani.

«Eminentissimo et Reverendissimo Signore

Benché passasse parola di buona Amicizia tra il signor Girolamo Gratiani et il Conte Rinaldo Ariosti, et che più d'un anno doppo havessero conversato, et trattato continuamente insieme senza alcuna dimostrazione di mala Volontà; Il signore Gratiani però accompagnato da tre altri armati tutti di spada et pugnale con le armi sfodrate assaltò in Modena a giorni passati il detto Conte Rinaldo sotto pretesto di voler batter con lui, mentre era, secondo il suo solito, senza alcuna sorte di Armi, et seguitato da due soli staffieri. Et perché il Conte Rinaldo suddetto in tale atto di soperchieria non hebbe adito di poter sodisfare a se stesso, et all'intention del signor Gratiani, si ritirò subito sul Bolognese, et con sua lettera rimproverando al signor Gratiani le parole date, gli abboccamenti fatti insieme più volte, et il giorno avanti ancora, et che senza precedente giustificatione di mancamento verso la sua Persona, avesse esso contravenuto alla parola data. Si esibì ancora di darli in qualunque loco le dovute sodisfattioni della sua Persona, quando fosse stato accompagnato da Persone honorate. Replicò il signor Gratiani con assignarli il loco dove a tale effetto si sarebbe trovato con spada, et pugnale in compagnia di un Gentilhuomo suo amico. Et accettando il Conte Rinaldo la proposta si trasferì col signor Cornelio Malvasia da lui a ciò pregato nel loco destinatoli ad effetto di battersi col signor Gratiani. Ma non ve lo trovò. Supplica però humilmente Vostra Eminenza il Conte Rinaldo Ariosti a volere benignamente condonare il predetto delitto da lui commesso per salvezza della propria riputatione et dichiararlo assoluto da qualunque pena nella quale fosse per ciò incorso. Non ostante qualsivoglia determinatione o Constitutione che facesse in contrario. Che il [...] etc. Quam Deus etc.».

ASBo, *Fondo Scappi-Ariosti*, serie IV, n. 373 (Lettere e stampe).

Inedito

I. BOULANGER E CORREGGIO

1. 1638, 16 marzo, Correggio

Lettera autografa del marchese Nicolò Molza al duca Francesco I con la quale illustra i sopralluoghi compiuti nelle chiese di San Giorgio in Rio e in San Francesco a Correggio in compagnia di un «pittore» incaricato di fare copie degli originali del Correggio.

«Serenissimo Signore mio sempre Padrone Colendissimo

La pittura detta del Correggio, si trova nella chiesa della Villa detta di Santo Giorgio. Ho condotto il pittore a vederla al quale, come Vostra Altezza Serenissima intenderà da lui, non è piaciuta, anzi la tiene per coppia. Qua universalmente è stimata bellissima e senza difficoltà originale. Non ha creduto necessario pigliare le misure per farne la coppia. La pittura e la Beata Vergine col Putino in braccio, San Giorgio e due Putini, a me non spiace. Loda bene oltre modo quella che è in San Francesco. Dovevo andare dimani a Reggio, risolvo trattenermi sin a Giobbia matina, per essere intanto pronto a nuovi comandi di Vostra Altezza Serenissima alla quale faccio humilissima riverenza.
Correggio li 16 marzo 1638

Humilissimo et Divotissimo suddito e servitor
Nicolò Molza».

ASMo, *Particolari*, 917, Molza Nicolò, 16 marzo 1638. Documento rinvenuto da VENTURI 1882, p. 216, n. 1; menzionato in VENTURI 1926, p. 558 e in PIRONDINI 1969, p. 8.

2. 1638, 18 marzo, Correggio

Lettera autografa del marchese Nicolò Molza al duca di Modena Francesco I con la quale comunica che il giorno seguente il “pittore” inizierà la copia del Riposo della chiesa di San Francesco a Correggio.

«Serenissimo Signore mio sempre Padrone Colendissimo

Il Vicario di questo Monasterio si San Francesco in assenza del Guardiano, con molta prontezza, s'è compiaciuto di dare al Pittore ogni necessaria comodità, per copiare la Madonna del Correggio nella loro Chiesa. Io subito ho ordinato il ponte, e s'è provisto il modo che potrà principiare domatina. Io in questa casa le darò ogni possibile comodità. Risolve di dare domenica una nova rivista a quella di San Giorgio. Che qua porta un applauso più ch'ordinario. A me piace assai. Fra l'altre cose vi è una testa di cavallo giudicata bellissima. A Vostra Altezza Serenissima facio humilissima riverenza.
Correggio li 18 marzo 1638

Humilissimo et Divotissimo sudito et servo
Nicolò Molza».

(ASMo, *Particolari*, 917, Molza Nicolò, 18 marzo 1638. Documento rinvenuto da VENTURI 1882, p. 216, n. 1; parzialmente trascritto un VENTURI 1926, p. 558 e da PIRONDINI 1969, p. 8).

3. 1638, 12 aprile, Correggio

Deliberazione del Consiglio rogata dal notaio Antonio Bellesio circa i provvedimenti da adottare in seguito all'accertamento del furto del Riposo nella fuga in Egitto dalla chiesa di San Francesco a Correggio.

«In Christi nomine Amen, 1638 indictione sesta, die 12 mensis Aprilis.

Congregato il consiglio generale, nell'anticamera dell'Illustrissimo signor Annibale Molza governatore di Correggio, premesso il suono della campana maggiore, nel quale assentendo detto illustrissimo signore intervennero li signori anziani e gran quantità del popolo, così di gentiluomini, cittadini, artigiani ed altri del popolo, al numero di ducento persone in tutto, nel quale consiglio fu proposto dal molto illustre signor Giovanni Palazzi, priore della molto illustre Comunità, come questa mattina, essendo andato nella chiesa di San Francesco di Correggio, ha visto, con intervento di molti di questa città, che il quadro che sta sopra l'Immagine della Beatissima Vergine della Santissima Concezione di mano del celeberrimo Antonio da Correggio, era stato levato ed in suo luoco era stata posta una copia dell'istesso quadro. E perché per avanti di molti giorni si era rappresentato un pittore con lettere di Sua Altezza Serenissima dirette al sinor Cavaliere Molzi, che avea fatto tal copia, probabilmente si deve credere che tal ratto sia stato fatto per opera del medesimo pittore, con intervento ed intelligenza di qualche padre di detto convento, od altri.

[...] Ego Antonius Bellesius Notarius et Antianus de predictis rogatus fui etc.».

Biblioteca Comunale di Correggio, Archivio Memorie Patrie, b. 113. Documento individuato e parzialmente trascritto da TIRABOSCHI 1786, pp. 41-42; trascritto integralmente da MONDUCCI 2004, pp. 119-20.

4. 1638, 12 aprile, Correggio

Lettera di Annibale Molza, governatore di Correggio, al duca Francesco I in cui illustra le decisioni del popolo di Correggio in seguito al furto del Riposo nella fuga in Egitto dell'Allegri.

«Serenissimo mio Signore e Padrone Colendissimo

Ho fatto quanto ho potuto perché questo popolo non s'aduni a Consiglio per il negotio del quadro, ma essi persistendo di farlo. Volevano indurmi ad andare ad un Oratorio dove per altro tempo erano soliti adunarsi, e quando hanno veduto ch'io non voglio andarvi [...]gli concedere di farlo, si sono risoluti venire in Palazzo, et hanno [decretato] d'e[spedir] duoi gentilhuomini a Vostra Altezza per ricevere gratia d'honorargli del suo favore per ritrovarlo, et altri duoi ne spediscono a Monsignore Vescovo di Reggio per licenza di processare li frati, ma in particolare [...]ggiavano contro il padre Montecchio Vicaro del Convento. Hanno questi signori pregato me di darle lettera per Vostra Altezza in loro raccomandatione gli ho compiaciuti per non mostrar loro alcun sospetto.

Parmi bene dire a Vostra Altezza riverenemente che l'Altare non è della Comunità, ma era d'un particolare che venuto a morte lo lasciò a Padri di San Francesco. Il signore Siro levò dal medesimo altare un San Bartolomeo et un San Giovanni, né fecero al[c]un romore, eppure erano della medesima mano di q[uesto], e mi [...] che facciano tanto fracasso d'una cosa che non vi hanno a fare. Non è gran cosa che questa Comunità non scriva ancora alla Congregazione e Superiori de' Padri che servirà a Vostra Altezza per avviso per favorire il negotio all'occasione. Per dubio ch'[ha] havuto il Padre Montecchio di non essere offeso, e da' Padri della sua religione mall'effetti e da qualche particolare di qui, s'è ritirato qui in casa da me per essere sicuro, et si lascia intendere con questi signori che occorrendo si giustificarà avanti giudice confidente di non havervi havuto parte. Egli però non si partirà di questa casa sino ad ordine di Vostra Altezza la quale supplica di commandare che vada in altro luogo, potendo credere di star qui mal sicuro. A Vostra Altezza con ogni humiltà faccio riverenza.

Correggio li 12 aprile 1638

Di Vostra Altezza

Humilissimo et Devotissimo sudito et Servitore
Annibale Molza».

ASMo, *Archivio per materie, Cose d'arte*, 18/2, n. 38, 12 aprile 1638. La lettera presenta alcune lacune, integrate dove possibile, poiché l'inchiostro ha corroso la carta. Menzionato da TIRABOSCHI 1786, p. 42; parzialmente trascritto da VENTURI 1926, p. 558; menzionato da PIRONDINI 1969, p. 8 e trascritto integralmente da MONDUCCI 2004, p. 120.

5. 1638, 14 aprile, Correggio

Lettera di Nicolò Carisis, vicario di Correggio, a Paolo Coccapani, vescovo di Reggio Emilia, con la quale lo informa del furto del Riposo nella fuga in Egitto e della sua sostituzione con una copia.

«Domenica prossima passata, di notte, fu rubbato nella chiesa di San Francesco un Quadro ove erano dipinto l'Effigie della Beatissima Vergine col Salvatore Bambino in braccio, San Giuseppe e San Francesco. Questa pittura fu fatta dal celeberrimo Antonio da Correggio et era stimata tra le più belle et più perfette che mai uscissero dalle sue mani. Il furto, o sacrilegio per dir meglio, fatto, dicono questi Padri anzi il popolo tutto sia stato Ludovico da Montecchio che qui si trova al presente Vicario presso di lui quella notte tenne le chiavi della Chiesa et del Convento cosa insolita; fu sentito aprirsi quella notte per due volte le porte di detto Convento et riserrarsi; vi volevano scale per levar il Quadro per esser collocato in luogo eminente, et bene assicurato con chiodi et lighe de ferro; ebbe egli come Superiore per non vi esser il Gurdiano in quel tempo, hebbe comodià di eseguire il suo malvagio pensiero. Fu levato il quadro dalla cornice senza far rottura alcuna et ivi fu posto in vece di quella una Copia che pochi giorni avanti un francese venuto da Modena d'ordine, come dicono, di S. A. S.ma aveva fatto. Il lunedì seguente alla suddetta Domenica fu riconosciuto l'inganno da fra Bernardino di costì, mentre celebrava Messa et anco d'altri secolari che ascoltavan la Santa Messa; fu subito divulgato questo eccesso fra il popolo, ove si sentirono maledizioni et minacce contro chi aveva commesso tanto enorme peccato; dove sentendo questo d.o Vicario s'absentò dal Convento per paura dell'istessi suoi frati, et d'altri, et si ritirò per quanto dicono assertivamente in Corte del Signor Governatore, di quanto è successo ne do parte a Vostra Signoria. Reverendissima et l'havrei fatto prima se il tempo cattivo non me l'havesse impedito et tanto più che questa Comunità aveva deliberato darne parte a Monsignor Illustrissimo Padrone per persone espresse siccome ancor io con tal occasione volevo partecipargliele; supplico Vostra Signoria Reverendissima a fargliene motto di ciò a detto Illustrissimo Signore mentre perfine starò attendendo quanto da Monsignor Illustrissimo et da lei mi verrà commandato che debba servirli in simil negozio; con che a Vostra Signoria Reverendissima con ogni affetto riverente gli bacio le mani. Di Correggio il dì 14 aprile 1638

Di Vostra Signoria. Reverendissima Servitore humilissimo
Nicolò Carisis Vicario».

Lettera trascritta da VENTURI 1926, pp. 558-59 con indicazione: «Archivio Vescovile, Processi Criminali»; riportata da PIRONDINI 1969, p. 8 al quale già non fu possibile rintracciarla a causa delle «scarse informazioni».

6. 1638, 28 aprile, Modena

Il duca Francesco I ordina che il pittore Giovanni Boulanger sia messo nel libro dei salariati.

«Francesco Duca di Modona

Molto Magnifici nostri Carissimi V'ordiniamo che facciate porre al libro de salariati della bolletta Giovanni Volansé [sic] pittore francese con provisione di lire cento cinquanta per ogni mese, di questa moneta, cominciando le sue provvisioni al principio del prossimo mese di maggio.

Di Castello li 28 aprile 1628

Francesco d'Este
Eseguisca Iacopo Bertandi
In Bolotta 1638 a lire 150».

ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, b. 13/1 (Jean Boulanger). Trascritto da PIRONDINI 1969, p. 10; e PIRONDINI 1982, p. 125.

7. 1638, 15 maggio, Roma

Lettera di Francesco Mantovani, agente ducale a Roma, al duca Francesco I d'Este.

«Mercordì passato il signor Quirino Mozzani da Correggio ch'è aiutante di camera del papa mi disse a palazzo se sapevo quello ch'è succeduto intorno ad un quadro, ch'è stato rubbato nella chiesa dei padri conventuali della terra di Correggio, e negando io di haverne nuova alcuna non voleva crederlo, e teneva che io li dassi la burla; infine mi aggiunse che sotto colore di farne una copia a nome di Vostra Altezza il pittore et un certo frate l'havevano rubbato; che il quadro era venuto nelle sue mani et che dissegnava di mandarlo in dono al re cattolico».

ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori Roma*, b. 241, lettera del 15 maggio 1638. Lettera reperita e trascritta da CAVICCHIOLI 2012, p. 258.

8. 1638, 30 dicembre, Modena

Mandato di pagamento di 100 ducatonì d'argento emesso dalla Guardaroba ducale in favore di Gaspare Vigarani, tesoriere generale ducale, per rimborso di altrettanti ducatonì da lui pagati a Giovanni Boulanger.

«Al detto [Gasparo Vigarani] scudi 775 valuta di ducatonì 100 d'argento pagati da esso a Giovanni Volanse Pittore francese per cosa nota a Sua Altezza».

ASMo, *Camera Ducale, Mandati in volume*, r. 100 (1638) alla rubrica «Cosa nota», contrassegnato al n. 14. Rintracciato da VENTURI 1882, p. 211 e menzionato da PIRONDINI 1969, p. 12.

9. 1638, 15 maggio, Mantova

Lettera del conte Francesco Bulgarini, segretario del duca di Mantova, ad Alessandro Gonzaga, conte di Novellara, affinché mostri a Nicolas Régnier i quadri di don Siro.

«Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Mio sempre Colendissimo

L'Occasione, che porta costà il Signor Nicolò Ranieri fiammingo pittore, chiamato qua per i ritratti di quest'Altezza alloggiato in casa mia, per vedere certi quadri del Signor Principe di Correggio, che si suppongono di qualche vaglia mi porge opportunità di avvisare a Vostra Eccellenza l'osservanza mia, ed insieme supplicarla, per aggiungere all'altre mie infinite nuova doligazione e di favorirlo, ed intanto assicurandola, che stimarò a grazia singolare à di lei comandi per non venirle infruttuoso, et inutile servitore resto riverente baciandole le mani.

Di Mantova li 15 maggio 1638

P. Vostra Eccellenza à cui soggiungo di havere inviate a Vienna due lettere datemi a nome di lui.

Devotissimo obbligatissimo Servitore
Francesco Bulgarini”.

Archivio Storico Comunale di Novellara, Archivio Gonzaga di Novellara, Registro 691. Trascrizione tratta da *Il Trittico di Santa Maria della Misericordia*, 2011, p. 317 dove si specifica che «la lettera fu trascritta dall’archivista Prospero Ruozi il 5 giugno 1853 ed ora non è rintracciabile». Da segnalare l’incongruenza cronologica: la lettera è riportata in appendice all’anno 1636. Si rinvia a B. BARTOLI e G. FABBRICI in *Il Correggio a Correggio*, 2008, p. 154 per la bibliografia precedente.

10. 1638, 31 dicembre, Modena

Mandato di pagamento di 550 lire emesso dalla Guardaroba ducale in favore di Gaspare Vigarani, tesoriere generale ducale, per rimborso di altrettante lire da lui pagate a Nicolas Régnier.

«Al detto [Gasparo Vigarani] lire 550 valuta di doble 25 d’Italia pagati da lui a Nicolò Rainieri pittore per causa nota a Sua Altezza».

ASMo, *Camera Ducale, Mandati in volume*, r. 100 (1638) alla rubrica “Cosa nota”. Rintracciato da VENTURI 1882, p. 209 e trascritto da LEMOINE 2007, p. 376.

11. 1640, 1 maggio, Reggio Emilia

Annotazione di Giulio Alverni, curato della chiesa reggiana di San Prospero, scritta nel Libro dei Defunti per denunciare il furto della tela avvenuto nella notte per ordine di Francesco I d’Este.

«Kal. Maii, annu a Partu Virginis sexcentesimo quadragesimo supra millesimum.

Tabula Iesu Christi Natalitia repraesentans opus clarissimi pictori Antonii a Corregio ab ecclesia S. Prosperi, noctu, fuit ablata, quod sacrilegium Francisci Ducis nostri iussu perpetratum omnibus civibus maximum dolorem attulit. Haec tabula habetur inter Icones pretiosiores eiusdem Ducis in urbe Mutina».

Archivio della Basilica di San Prospero di Reggio Emilia, *Liber Defunctorum 1613-1654*. Documento trascritto da PIRONDINI 1969, p. 12.

12. 1677, 19 dicembre, Bologna

Lettera di Gian Giacomo Monti a Francesco Stringa con cui riferisce, tra l’altro, che le tele ordinate erano pronte per essere spedite e in cui si ricorda che Stringa era impegnato nella copia della Notte del Correggio.

«Molto Illustre Signore mio Padrone Singularissimo.

Riverisco il mio signor Francesco con tutti della sua Casa et le auguro per nome ancora di tutti della mia le più desiderate prosperità i questo vicino Santissimo Natale, e son ben certo che crederano, che vengano da vero, et obbligato affetto li nostri augurii, et che bramiamo a tutti loro quel bene, che voresimo a noi medesimi. Si compiacerà dunque di riverir tutti, mentre io passo a raccordare a Vostra Signoria come le motivai altra volta che le tele imprimate restano di già, et a qualche tempo perfetionate, il Mastro le ha involto sopra un gran sechio fatto a posta per maggior comodità di mandarle et si starà attendendo in ciò gl’ordini di Vostra Signoria, né io credo che si potranno mandare che sopra d’un paro di stanghe accomodate a forma che non toccano gl’Animali perché sopra Caretoni potriano fare patire. Mi rimetto però al giuditio di Vostra Signoria al quale in tanto mando la congiunta noticella delle pretensioni del Mastro delle tele imprimate, che giura di non haver fatto mai maggior fatica, et che sono lavorate con robba di tutta bontà. Alla suddetta nota delle tele n’ho fatto aggiungere la spesa di colori, et Peneli da Vostra Signoria ricevutti, che potrà poi col suo commodo procurare il mandato etc.

So che Vostra Signoria travaglia incessantemente nella Coppia della Notte et che non havrà potuto haver applicatione per altri lavori. Le desidero buona salute acciò possa bene resistere alle molte fatiche. Riverisca il nostro nome il Signor Capitano suo fratello, e le dica, che il Parruchiero è stato sodisfatto, e che scusi l’errore, et poco memoria di mio fratello. Riverisca la signora Ortina in nome della signora Camilla. Mentre mi rassegnò di tutto cuore Di vostra Signoria [...] Bologna li 19 dicembre 1677.

Devotissimo et obbligatissimo
Gio Giacomo Monti».

ASMo, *Ambasciatori, Bologna*, b. 10, fasc. «Gio. Giacomo Monti».

[sul retro: «Al Molto Illustre Signor mio Padrone Colendissimo. Il signor Francesco Stringa»]

Inedito.

II. BOULANGER A SASSUOLO

1. MITELLI 1665-67

Giovanni Mitelli, *Vita et opere di Agostino Mitelli*, BCArch, Ms. B. 3375.

c. 24r: «Lavorò pur da giovane al Palazzo in Parma nel Giardino del Duca come in Modena dua capeline in Chiesa S. Vincenzo assieme con l'oratorio et sue stanze in ottangolo. insieme con una capelina al Carmine et altre che non si possano sapere ne penetrarsi». A margine: «Và a Parma da giovane col Colonna e Dentoni».

Inedito

c. 59v: «La Chiesa di S. Francesco à Sassuolo in Rocca le pitture dipinse a fresco su i muri sono sopra i disegni regalati del Mitelli che in lettere li mandava al suo genero Baldesera Bianchi et à Gio. Giacomo Monti pittori et architetti di questa Altezza».

[Passo citato in FEINBLATT 1972, p. 18]

c. 60v: «Doppo che il Mitelli hebbe dipinto i cortili et sala del Palazo del Duca di Modena Francesco Primo in Sassuoli, questo Prencipe innamorato della sua virtù fece il possibile con il Cardinal suo fratello et il Marchese Casoli Regiano, che voleva fermare per sempre al suo actual servizio Agostino, ma non già il Colonna et gli voleva dare di provisione ogni mese 20 doble oltre altri regali, à fine si annoverase nella sua famiglia suo actual servitore, et sentendo il Mitelli che il Duca Francesco non voleva il Colonna, mà che Agostino in suo luogo lavorase con Monsu Giovanni suo pittore di figure andò per causa del Mitelli a terra il trattato e non si fece nulla con grandissimi disgusti per parte del Duca».

Inedito

c. 61r: «Mitelli richiamò da Rimini il Bianchi à ciò lo Servise in Loco del Paderna, insieme con Gio. Giacomo Monti che prima era con lui à Sassuoli nella gran sala et cortilli dipinsero nel Palazo p[er] questa Alteza. Il Mitelli unì il Bianchi con il Monti assieme p[er] compagni nel dipingere et li proposero poi á questa Alteza dove vi stetero poi sino alla loro morte di quei Prencipi, havendo queste servito il Duca Francesco et Alfonso».

Inedito

[Ringrazio Maria Ludovica Piazzi per avermi fornito la trascrizione di quest'ultimo passo.]

c. 61v: «[Bianchi] andò a Sassuolo l'anno 1651, et quivi diede principio ad un Galleria posta su la facciata del Palazzo con le figure di Monsù Boulangiero, delle pazie e trionfi di Bacco, et i fiori del Signor Francesco Cittadini, e più in detto logho la Chiesa di Francesco un volto, è meraviglie e tre cappelle e corridori».

Passo citato in FEINBLATT 1972, p. 18]

2. 1644, 4 novembre, Roma

Lettera di Geminiano Poggi al duca in cui comunica, tra l'altro, l'arrivo di Boulanger a Roma e l'invio a Modena di un'opera apparentemente attribuibile a Caravaggio, ma che, a parere del proprietario, l'abate Nicolò Musso, era da ritenersi di Bartolomeo Manfredi.

«Domenica prossima passata giunse qui il s.r Giovanni Pittore Francese. Mi rallegrò molto che Vostra Altezza Serenissima, l'abbia mandato perché spero che sia per fare un'ottima riuscita. Egli ha il genio che lo fa operare con gran facilità, l'idea nobile, et il desiderio ardente di approfittarsi nello studio, onde non gli resta che il porsi alla fatica, et il dire daddovero. Io gli ho rappresentato che si ricordi in primo luogo di essere sempre altrettanto honorato nell'obligatione che tiene quanto è il debito immortale che deve alla benignità di Vostra Altezza Serenissima. et egli mi ha detto che perderebbe più tosto la vita che commettere un minimo mancamento. Il Serenissimo Principe Cardinale ha fatto qui in casa provedergli di stanze per dipingere e per l'altre comodità d'alloggio e de colori pure e delle tele s'è ordinato quanto occorreva. La prima cosa ch'io feci qui dopo il servizio di Vostra Altezza Serenissima fu quella di andare a riconoscere et a riverire il signor Abate Mussi, dal quale per lo carattere che tengo di servitore di lei fui veduto et accolto con molta cortesia et affetto, ma il genio pitoresco et un autentico che di ciò portai meco cioè una lettera del signor Gabriele fu per quello che mi stabilì totalmente nella sua grazia. I due quadri che fin da principio avvisai a Vostra Altezza Serenissima essermi stati offerti in dono per presentarli alla Serenissima sua persona sono del signor Abate suddetto e

l'offerta mi viene da lui. I quadri sono vaghi. Rappresentano strumenti musicali e fiori, ma non sono per la Galleria di Modona, ma per Sassuolo. Onde havendone io dopo veduto uno di quattro mezze figure del naturale che mi parve bellissimo, e ch'egli, per quanto intesi, teneva nascosto perché il Cardinale glielo haveva fatto chiedere, mi lasciai uscire di bocca che haverei più tosto pigliato questo solo che li due, e due giorni sono ch'io fui dall'Abate per dargli in memoria la nota dell'inventione che Vostra Altezza Serenissima desidera per lo pittore francese, mi disse che haveva deliberato di dare a Vostra Altezza il quadro suddetto in vece delli due, perché haveva inteso ch'era piaciuto a me assai più che questi, ma che lo dava malvolentieri per non haver il compagno da mandar seco. Io gli dissi che q.to solo sarebbe gradito da Vostra Altezza Serenissima e così fu aggiustato il negozio. Il detto quadro pare della maniera del Caravaggio et il signor Abate dice che da tutti comunemente è ritenuto di sua mano, ma ch'egli crede che sia del Manfredi, ma quando sarà nella Galleria non perderà il nome del Caravaggio. Et a Vostra Altezza Serenissima con profondissima humiltà mi inchino. Di Roma li 4 novembre 1644.

Humilissimo e divototissimo servo
Gem. Poggi».

ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 247 («Geminiano Poggi»)
Documento trascritto da PIRONDINI 1982², pp. 162-63.

3. 1644, 9 novembre, Roma

«Il signor Cardinal Angelo si maneggia e si raccomanda a tutti i santi segretissimamente. Ha fatto pubblicare d'essere fuori di Roma, ma hieri essendo io andato al Palazzo del signor Cardinale Spada col signor Giovanni Pittore trovai uno staffiere a' piedi delle scale che mi disse che il Cardinal Spada era fuori e che non si poteva salire perché stavano serrate tutte le camere».

Documento citato in PIRONDINI 1982², p. 131 e trascritto da Mancini in BENTINI 1998², p. 153.
ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 247 («Geminiano Poggi»).

4. 1644, 12 novembre, Roma

«Hieri ritornai alla casa del signor cardinal Spada: trovai che v'erano Pallotto, er Panzirolo che negoziammo alle strette sino all'ave maria. Io mi trattenni nell'anticamera col pretesto di pitture da due hore in circa, di dove fui introdotto nella galleria di Sua Eminenza che sta separata dagli appartamenti dell'udienza».

ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 247 («Geminiano Poggi»).

5. 1644, 16 novembre, Roma

Lettera di Geminiano Poggi al duca in cui riferisce che un «pittore» ha iniziato il ritratto del Principe Cardinale e che si attendeva dall'abate Nicolò Musso il programma iconografico della Camera della Pittura.

«Il Pittore ha dato principio al ritratto del signor Principe Cardinale. Dal signor Abate Mussi sto attendendo l'inventione delle storie per la camera della pittura, che spero saranno belle et espressive. Il medesimo signor Abate ha pensiero dopo Natale di fare un viaggio a verso Napoli, o verso Lombardia. Io l'ho pregato per l'affetto che porta a coteste parti di farlo alla volta di Modena, et egli mi ha risposto che inclina assai più a questo, et in particolar per potere inchinare e riverire Vostra Altezza Serenissima presentialmente. S'io dessi questa nuova al signor Gabriele n'haverei la mancia».

Documento citato in PIRONDINI 1982², p. 131 e trascritto da Mancini in BENTINI 1998², p. 153.
ASMo, *Ambasciatori, Roma*, b. 247 («Geminiano Poggi»).

6. s.l.d. [Modena]

Istruzione di Girolamo Graziani per la decorazione della galleria con Storie di Bacco.

«Mentre la sconsolata Arianna sù le nude arene della deserta spiaggia lagrimava i suoi traditi amori giunse colà il Dio Bacco, che dal soggiogato oriente facea ritorno alle patrie mura tebane, e vista la bella anchorché addolorata giovane di lei sì fieramente invaghissi, che di glorioso vincitore dell'india divenuto prigioniero d'una misera fuggitiva di Creta deliberò prenderla per moglie, e in tal guisa Arianna passando dal pianto al riso, e dal tumulto della morte temuta al talamo delle nozze inaspettate divenne di amante infelice d'un Greco infedele consorte avventurosa d'un Dio trionfante, ed

arricchita della corona di stelle che le dié Venere seguace di Bacco fu dagli horri del scoglio trasportata alle delizie del Cielo, dove tra le Imagini stellanti luminosa risplende. Pare dunque che questa favola illustre porga nobile argomento al Pittore ingegnoso, il quale potria nel mezzo della volta rappresentare Arianna, e Bacco in atto di congiungere le mani, e che ciascun di loro con la mano che libera rimanesse un cartello intorno spiegasse. Il motto di Bacco potrebbe essere il seguente. «Non alberga il dolor nel regno mio». Il cartello d'Arianna accordandosi a' questo potria dire. «Un huom mi lascia, e mi raccoglie un Dio». Nei quattro primi angoli della volta il Pittore fingerà Venere con la corona di stelle in mano, che poi diede ad Arianna, Himeneo figlio di Bacco, Cupido figlio di Venere, et la Dea dell'Abbondanza con la cornucopia. Negli ultimi quattro cantoni della stanza potrebbe il Pittore rappresentare quattro Amoretti, e quattro piccoli Satiri, avvertendo di congiungere in ogni angolo un Amoretto e un Satiro, che abbracciati con diversi gesti, e con vari movimenti scherzassero insieme».

ASMo, *Archivio per materie, Cose d'Arte*, b. 19/2.

Documento trascritto da PIRONDINI 1969, p. 40 e PIRONDINI 1982², p. 164.

7. s.l.d. [1637, febbraio, Modena]

Relazione degli spettacoli avvenuti a Modena, nel teatro del principe Nicolò d'Este, per celebrare le nozze tra il marchese Giacomo Boschetti e Beatrice Bentivoglio e il compleanno di Maria Farnese.

«Dissi a Vostra Signoria Illustrissima nell'antecedenti mie, che quanto più si andavano scemando i giorni a questo gratiosissimo Carnevale, tanto più si accrescevano le pompe de' suoi trionfi. Hora le confermo lo stesso con la seguente relatione. Il giorno di mercoledì prossimo fu solennizzato con le nozze del signor Marchese Giacomo Boschetti, e fu quel giorno tanto più giocondo quanto che nel medesimo si compresero due sorti d'allegrezze, cioè quella del Natale di Madama Serenissima oltre la suddetta delle nozze. ~~Non starò a ragguagliare Vostra Signoria Illustrissima del rito che si tenne nello spozalizio perché furono le medesime cerimonie.~~ Lo spozalizio si fece la mattina in canti conforme il solito, e Sua Altezza honorò i signori sposi del banchetto solito a farsi nelle nozze di tutte le Dame della Città. Finito il pranzo che durò sino alle 22 hore il signor Duca Serenissimo co' signori Principi Cavalieri si prepararono alla comparsa del corso della Quintana, ma perché ciascuno doveva comparire vestito a galla un inventione col premio del masgalano non fu possibile il potere per la sera che sovragiunse la festa. Comparverò però tutti i Cavalieri e si ruperò alcune lance nel saracino. Per tal cagione il corso fu differito sino al giorno seguente ch'era del gran giovedì gra[ss]o. Si continuarono però la sera o per dir meglio quasi tutta la notte le allegrezze con una bellissima festa. La sala del Signor Principe Nicolò servì di Teatro per essere la più capace di tutte l'altre. Si fecero diversi balli tutti con inventione e tutti furono di grandissimo gusto. Nel primo comparve il Crostolo accompagnato d'alcuni rivoli e questi erano otto paggi di Sua Altezza che col vestito e vasi sotto il braccio che denotavano quali essi fossero fecero un gratiosissimo balletto formando varie figure, e nella comparsa cantò il Crostolo i seguenti versi. Nel secondo balletto venne il Panaro accompagnato da quattro pescator con le loro reti d'oro, e cantò pur esso quel che segue.

Fornito il canto ballarono i pescatori, con altri sei dopo loro vestiti di tocca d'argento, alla francese con inventioni di balli diversi ma non men belle delle prime. Bacco di poi cantò quel che segue e condusse la rocca di Sassuolo divisa in sei comici all'antica insieme col fiume Secchia e fu cosa d'ammirazione e di gran gusto e sarebbe stato maggiore se conforme al concertato la grandezza della sala o per meglio dire la quantità del popolo che la rese più angusta del supporto avesse permesso che si vedesse la pian[ta] che in subito doveva formarsi con le cortine, belloando, e ogn'altra cosa concertanti, un castello all'antica. Si ri[chiu]sero però le torri in modo che trattone l'impossibilità di tirar le cortine si vide piantata. Veduta che si fu la mostra delle torri si ritirarono con motto qua[si] invisibile, et uscirono da essa sei cavalieri che fecero il loro ballo non meno gratioso e dilettevol degli altri. Il Po ultimo entrò nella sa[la] e condusse le sorelle de fiume trasformate in erbori che erano otto Dame de Corte. Cantò il fiume i versi seguenti, e le dame di poi ballarono con grandissima leggiadria, e certo il ballo di questi arbori ch'erano bellissimi fu di non poco diletto. Si fornirono i balletti dalla Signora Duchessa e Signori Ducali Serenissimi co' Signori Principi che in dodici tutti del sangue, trattone la signora Ambasciatrice di Firenze, e signor Conte Artemisio Fontana che comparsi con superbissimi vestiti ballarono diversi balli tutti con inventione, et intrecciarre, e che tutto riuscirono isquisitamente e forniti questi la festa dei Cavalieri e Dame essendo però prima regalate le Dame dal Duca Serenissimo con varie confetture».

«**Amore.**

A l'ali al cielo a la facella all'arco
chi non ravvisa Amore? Amor son io
Non quell'Amor terreno
che d'affetto vulgar figlio impudico
Di lascivio desio l'alme avvelena,
Ma quel che nato in Cielo
fra legittimi nodi
Di gioconda union congiunge i cori.

A voi lumi d'Esperia incliti Eroi
De l'Amor coniugale unico esempio
Sotto i cui fortunati
Serenissimi auspici
Dopo lungo soffrire
Questa coppia gentil gode BEATA
A voi me si vengo, e dei sublimi honori
Onde per celebrati
I felici Himenei gratie vi rendo.
Io di questi cori amanti,
Consacro al vostro nome i bei desiderii.
Eternati vedranno
I secoli futuri al vostro scetro
Nei generosi figli
De la virtù paterna i chiari pregi.
Scriverano se sia d'huopo
Quei germi avventurosi
A prò del vostro Regno
con lettere di sangue
Di lor candida perde il nobil vanto.
Voi de' felici sposi
Gradite in tanto i voti, io gli secondo
Di BEATI Himenei Nuntio giocondo».

«**Il Crostolo.**

Io del grande Apennin piccolo figlio
Quanto povero d'onde
Tanto ricco di glorie
Il Crostolo son io
Ch'è la Reggia d'Amor bagno le mura.
Son l'acque ch'io raccolgo
In quest'urna d'argento
Stille che in me versano
Dagli occhi lagrimosi i cori amanti.
Mostri l'Hidaspe altero
Che sian le rive sue monti di gemme,
Vanti superbo il Gange
Che sia il letto di lui cuna del Sole,
Dica fastoso il Tago
Che calpesti col piede arene d'oro,
Io più di lor felice
Godo che l'acque mie siano gli estratti
Di duo stelle d'amor stillate in perle.
Spiran le rive mie sensi amorosi
Sol concerti d'amor, solo di gioia
Risuonan l'onde mie, che gorgogliando
Con mormorio soave
Par che dicano altrui s'ami, e si goda.
A voi Donna real prima cagione
De le delitie mie, de le mie gioie
Degna cagion mi guida
Hor che si rinovella il dì fatale,
Ch'a voi diede la vita, a me il riposo.
Io con questi ruscelli,
Che son dell'acque mie parte più cara,
Riverisco con doni,
Honorerò con danze
Del fortunato di l'alta memoria,
Voi gradite l'affetto, e s'hebbi in sorte

Quando a bear veniste il bel paese,
D'accogliervi primier sposa felice,
Non sdegnate i tributi
Che nel gran dì natale,
A voi reco primier de la mia sponda
Fatta d'incliti Heroi madre feconda».

[Sembra la grafia di Graziani]

«**Il Panaro.**

Chi di voi la sembianza, e la memoria
Del patrio inclito fiume in me non scerne!
Il Panaro son io che spargo eterne
Da quest'urna guerriera acque di gloria.
Il Panaro son io su la cui sponda
Con propitio destin crescon gl'Allori,
Avida sol di trionfali honori
Ogni pregio vulgar sdegna quest'onda.
Quante volte pugnar Latini Heroi
In questi campi, e quante a la mia chioma
Intessuti mirò stupida Roma
A'l'alghe mie congiunti i Lauri suoi!
A voi che nuovi Heroi, glorie novelle
Produceste o gran Donna a le mie rive,
Qui vengo a celebrar pompe festive
Hor ch'al vostro natal godono le stelle.
Giri a voi lieti influssi amico il Cielo,
A voi degni di voi conceda i figli,
E i cilestri Giacinti, e gl'aurei Gigli
Fioriscano concordi in uno stelo.
Con le danze, e coi doni o miei diletti
Secondate i mei voti, e la mia speme,
Et a l'Invidia che m'ascolta, e freme
Il mio felice augurio il cor saetti».

[Sembra la grafia di Graziani]

«**Bacco.**

Al sembiante giocondo,
Al tirso verdeggiante,
A'i pampini frondosi
Che mi cingono il crin chi non conosce
Ch'io son Bacco il gran Dio
A cui con raro, inusitato esempio
D'altra felicità, d'unico ancora
Giove fu genitore, madre, e nutrice!
Quelle che voi scorgete
Qui d'intorno vagar Torri divise
Fero a la nobil Rosa albergo estivo
Del mio Giove novel fregio, e difesa.
Di Secchia supplicante a i caldi prieghi
Anzi a la pompa del solenne giorno
Permisi esser traslato in questa Reggia
Con lor che parte sono
Di quel Sasso felice
Ove satio di spoglie, e di trionfi
Dopo haver superati
L'ultimo Gange, e'l peregrino Hidaspe
Bacco elesse la stanza, elesse il Trono.
Hor voi Donna reale, a i cui natali
Applaude questo Ciel per voi più bello,
A cui per riverir le vostre glorie

Non che i fiumi, e le Rocche
Corrono tributari anche gli Dei,
Voi di Bacco gradite i voti, e i doni,
Che produsser feconde,
Che distillar cortesi
Con lagrime di gioia
Del vostro inclito nome
A la vita immortal viti beate.
Voi quando sarà il luogo amiche Torri,
Con novelli stupori
Esponete dal sen parto guerriero,
E voi che meco in su le rive estreme
Dal Indo pretioso
Piantate a gloria mia
Con intrepida man Tebani allori,
E che meco ridussi
Nel bel paese a più tranquilla vita
Honorate con danze il gran natale.
Voi temprando opportuni
Quegli spiriti feroci al dolce suono
Mostrate che lodati in varia guisa
Con la man generosa
Trattate ne la guerra armi sangugne,
E fra schiere amorose
Regolate col piè danze festose».

[Fogli pentagrammati]

«Secchia.

Quella d'argini eccelsi, e d'alte ripe domatrice famosa, che con l'onda rapace altera svelle biade, armenti, pastor, foreste, e ville. Secchia son io, che il sen divido a i regni che godono sicuri sotto l'Aquila Estense ombra felice. Non già qui di ruine precipitosa brama a voi mi spinge, ma giocondo desio a celebrar mi tragge il dì natale de la gran donna, al cui sembiante de la Secchia adirata humil s'inchina nel più horrendo furor l'onda superba. Avida sol di prede, io sdegno di nudrir turbe otiose di popoli guizzanti, quinci dal seno ondoso, non potendo recar degno tributo, ricorsi a Bacco, a Bacco ch'è nume tutelar del bel paese, che beato rinnova sotto il nome di Sasso il secol d'oro. Quivi, mentr'io divota a quella nobil terra de la Rocca real bacio le mura che quando il sol più ardente i campi incende porgono al mio signor grato ricetto. Pregai Bacco il gran Dio perché a me concedesse che lui co' suoi tesori di nettare conditi sovra l'altera Rocca a voi trahessi dubbiosa, ch'anco un giorno gonfia di sdegno, e di me stessa uscita con temerario ardir non oltraggiassi quell'albergo felice, a cui di soggiacer lieta mi pregio. Udi lo dio benigno i voti miei e poi ch'ebbe giurato che non permetterei ch'unqua turbasse de l'acque a me soggette il suo dolce licor stilla importuna esaudì le preghiere, et con l'onda in l'antica magion l'ho qui condotto per honorar con meraviglie eguali de le venture mie gli alti natali».

[Sembra la grafia di Girolamo Graziani]

«Il Po'.

Qual novo folgorar di più bei lumi
Con più benigni influssi il Ciel feconda!
E chi rapì da la soggetta sponda
Con dolce violenza il Re dei fiumi!
Come, e di cui qui tributario io vegno!
Io che sfido Nettun con sette voci,
E che soglio portar da sette foci
Non tributo, ma guerra al suo gran regno.
Meraviglie sì rare a voi sol lice
Oprar Donna reale; è vostra gloria
Che degli alti natali à la memoria
Applauda tributario il Po' felice.
Il Po' felice in voi ripone in voi
Dei futuri trofei sicura speme,
Per voi spera veder del'Attio seme
Con l'antica fortuna i nuovi Heroi.
Gradite voi ciò che da strania parte

In don vi reco, e di scusar v'aggrada
Se intorno impoverì le mie contrade
De le delitie sue l'ira di Marte.
Voi suore di Fetonte, e di mie rive
Frondose habitatrici il duol cessate
Cada il lutto privato, e celebrate
Al pubblico destin danze festive.

ASMo, *Archivio per materie, Spettacoli pubblici*, b. 10.
Il documento è trascritto per alcuni passi da Jerrard 2003, pp. 221-222.

8. 1646, 25 luglio, Sassuolo (?)

Encomio della duchessa Maria Farnese morta di parto a Sassuolo.

«A dì 25 Mercoledì del presente mese morì in Sassuolo dopo haver partorito un figlio maschio 30 ore prima Maria Farnese Duchessa di Modana. Ha lasciato disidero di sé questa Principessa a tutti quei, che o per congiunzione di sangue l'amavamo, o per relazione della fama la riverivano, o per ragione di vassallaggio l'ubbidivano, che ha toccato a tutti nel più sensibile dell'animo questo fierissimo colpo. Le havevano conciliato quest'amore, e riverenza universale le sue singolarissime qualità, poich'oltre essere stata dotata abbondantemente dalla natura di que' beni che sono in noi senza di noi, cioè bellezza, maestà d'aspetto, gravità di portamento, e piacevolezza di maniere, le quali tutte erano cumulate mirabilmente nella Duchessa, haveva di più congiunte tutte le virtù, che sogliono raccogliersi da semi, ch'è dentro di sé un animo, a cui tocca in sorte primieramente d'informare un corpo nobile, e poi di condursi con facilità, e senza renitenza del senso per le strade migliori. Riluceva dunque in Sua Altezza in primo luogo la pietà, la quale pigliava in tutte le azioni sue la regola, e forma di governarsi, havendo per uso di cominciar tuttocciò, che faceva in nome di Dio, d'incamminarlo colla guida del medesimo, e di dedicarli poi anche l'esito di tutti i suoi pensieri. Dava segni di questa sua sincera rassegnazione con frequenti atti di cristiana divozione, i quali come a lei havranno recato il guideddone della fatica, così sono stati a tutti quei che l'osservavano, di memorando ammaestramento. Seguiva la Carità, che risguarda l'amore del prossimo, ch'era grandissimo in Sua Altezza, e che non può facilmente isprimersi, se non con registrare le testimonianze, che ne ha lasciate, e delle quali havranno i sudditi della Serenissima Casa d'Este occasione di ricordarsi per lunga serie d'anni. Per questa parte, che tocca alla prudenza, incredibile è la lode, che le vien data da gravissimi soggetti, e Ministri della Casa, i quali havendo havute congiunture di trattar cose dello stato con esso lei, particolarmente in occasione d'assenza del signor Duca, riferiscono havere trovata una maravigliosa capacità di tutte le materie, che dava loro altrettanta facilità di renderla in poche parole informata di qualunque caso, che si offerisse, ancorché avesse congiunte inspezioni di sotilità legali. E quando occorreva passare più oltre e discute le materie esterne, si mostrava Sua Altezza piena di tutte le notizie necessarie in modo, che poteva la sostanza de' più importanti negozi colla prontezza del suo spirito discutersi, e colle sue opinioni risolversi. Dignissima d'Imperio la rendeva questo singolare prerogativa, che non facilmente si trova così ben fondata nel suo sesso. Accompagnava di più la Duchessa senza scostarsene mai una impareggiabile sincerità, e bontà, per la quale si era resa tanto amabile».

ASMo, *Casa e Stato, Corte, Principi non regnanti*, b. 246.
Inedito

Segue la trascrizione integrale di tre documenti che hanno trovato una prima e parziale trascrizione in PIRONDINI 1982²:

I. Guglielmo CODEBÒ, *Descrizione del sontuoso Palazzo di Sassuolo di Sua Altezza Serenissima di Modana*, ms., BEUMo, α M 7 7; [post. 1662]

II. *Inventario di tutto quello che si trova nel Ducale Palazzo di Sassuolo*, ms. ASMo, *Archivio per materie, Cose d'arte*, 18/2, f. 86; [1692-94]

III. Nicolò PANELLI, *Descrizione del Palazzo di Sassuolo suoi contigui giardini e fontane*, ms., 1722 BEUMo, α T 7 13.

Chiude l'appendice documentaria la trascrizione dell'inventario del 1751 di Pietro Zerbini (**IV.**) per i soli disegni attribuiti a Jean Boulanger.

Per un elenco degli inventari e delle descrizioni della delizia Sassolese, si veda COLLE 2004, pp. 209-210, oltre a PIRONDINI 1982², pp. 72-73.

Si segnalano, in aggiunta a quelli già noti, due inventari ottocenteschi. Il primo (ASMo, *Archivio Notarile, Sassuolo*, notaio: Giovanardi Tomaso, b. 813, n. 122) fu stilato a partire dall'11 ottobre del 1820 e concerne i beni D'Espagnac (in due registri). Il secondo (ASMo, *Archivio Notarile, Sassuolo*, notaio: Leopoldo Dallari, b. 725) fu stilato tra il 15 dicembre 1817 e il 13 febbraio 1818, tra Sassuolo e la Casiglia: redatto dal notaio Leopoldo Dallari, include «tutti gli effetti mobiliari, attrezzi, semovente, e tutt'altro» facenti parte dell'eredità del defunto conte «Giovan Federico Guglielmo De Sahuguet D'Espagnac» su richiesta del figlio ed erede Francesco Giuseppe D'Espagnac e alla presenza di Filippo Teodoro Lotti e Luigi Brusoni.

I. Guglielmo CODEBÒ, *Descrizione del sontuoso Palazzo di Sassuolo di Sua Altezza Serenissima di Modana fatta da me per mia sola, e spontanea curiosità, non per ordine alcuno; insieme con la pianta dell'istesso Ducal Palazzo*, (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α M 7 7)

Manoscritto di 49 carte (bianche dalla 28r alla 32v).

[c. 4r] «Erano i meriti della Serenissima e Real Casa d'Este si grati e cari al popolo della nobile, et opulente terra di Sassuolo situata dalla parte di mezzo giorno alle radici del monte, che lungo corso d'anni senza tema di modestia alcuna poté liberamente sotto l'estensione d'un giusto, e felicissimo commando godere la pace, e fruire de gl'effetti d'una non mediocre fortuna. Parve da poi alla prudenza del Serenissimo Signor Duca Borso, ch'una terra popolata, e ricca come questa, desiderabile per la felicità dell'aria, abbondanza delle cose atte al sostentamento della vita humana, e copia grande de vini non dovesse star aperta et esposta alle volontarie incursioni de popoli circonvicini; onde desiderando qual padre amorevole d'augmentare il riposo, e d'assicurare le sostanze de suoi sudditi nel miglior modo che fosse possibile, fabricò una forte Rocca, e questa ben intesa secondo l'uso di quei tempj, acciò dovesse servire di propugnaculo agl'habitanti, e di terrore a i vicini. La qualità del sito, la fortezza della muraglia, la larghezza e profondità del- [c. 4v] le fosse rendeva questa da ogni tentativo di nemica mano munita, e sopra di queste gloriose memorie alla reale generosità del Serenissimo Signor Duca Francesco piacque di gettare i fondamenti d'un meraviglioso Palazzo applaudendo a si nobile azione quelle ombre ancora delli Serenissimi suoi antenati, benché estinti giubilando, che le loro reliquie sieno dall'oblio de gl'anni sollevate, mentre la gran mole delle loro machine all'eroica magnanimità di questi Serenissimi Estensi serve di base.

Rendesi il Real Palazzo molto cospicuo, e più riguardevole potendo l'occhio del riguardante portarsi a vedere all'intorno in un medesimo tempo quantità di paesi. L'invenzione dell'architettura fu opera dell'elevato spirito del Signor Bartolomeo Avanzini si come la ricchezza della fabrica, l'ampiezza del giardino, la gentilezza, e li giuochi dell'acque con le maravigliose inventioni delle strade, e delli laberinti, che dell'antica Menfi, e del superstizioso Egitto hanno impoverite le glorie, non solo invitano i più [c. 5r] celebri ingegni a rimirarli, ma non permettono, che partino senza il tributare maraviglie a questo superbo Palazzo, dove la prudenza singolare, e la virtù del Serenissimo Signor Duca Francesco non mancò di collocare le azioni più eroiche delli Serenissimi suoi antenati.

La porta per dove s'entra nel gran stradone, che guida per dritto sentiero al Palazzo, fa capo sulla piazza in cui una volta l'anno a prò delli suoi sudditi, e commodo de forestieri la benignità del prefato Serenissimo concesse, che sia fatta una libera fiera incontrando la sopradetta Porta la strada, che direttamente conduce alla Piazza maggiore di Sassuolo. E' lo stradone adornato nelle parti dalla magnificenza delle fabbriche per servizio della famiglia di Sua Altezza Serenissima, che terminano sulla Piazza del Palazzo. Lascia alla destra mano un sontuoso tempio eretto dalla pietà del signor predetto Signor Duca, si come resta a sinistra uno sforo bellissimo, che fa prospettiva al Giardino.

Vedesi poi il Reggio Palazzo di forma quadrata composto d'architettura dorica con duoi ordini di finestre [c. 5v] essendo la porta principale in facci alla sopravvisata porta dello stradone nel mezzo a duoi sfori, nell'ispaci de quali sono due fontane, una ditta la Galathea, la di cui conca viene sostenuta da due delfini; l'altra di Nettuno. Uno di questi sfori fa lume

al primo trebio della scala principale, e l'altro ad un cortile per ascender la scala. Sopra la porta del Palazzo risiede una nobile arringhiera di marmo bianco di lunghezza sopra 40 braccia spezzata dalli suoi pilastri, sopra delli quali sono collocate statue d'alto valore, che sono le seguenti numero 4 cioè il Dio Vertuno, la Dea Pale, Pomona e Silvano, tutte deità silvestri e boscareccie.

Sono nella facciata duoi risalti legati da duoi pilastri dentro alli quali è una gran nicchia e sopra l'Aquila, arme della Serenissima Casa di nobil freggi adornata, e dalle parti della facciata con due meze statue per risalto, cioè Beringhiero, Albertazzo, Guelfo, e Rinaldo Principi antichi Estensi.

Sopra il cornicione della facciata sudetta evvi un'Aquila, et un giglio intramezzato di Balle, e di sotto verso il piano terreno due grandi statue laterali, una rappresentante l'Architettura civile, l'altra la militare.

[c. 6r] Vestibolo della Porta

Altri entrato che si è dentro al vestibolo della porta vede quivi dipinto fin a terra dall'immortal mano del signor Michel Collona, et alla destra vedesi figurata la Dea Annona a lato di cui è la Reggia Aquila Estense dipinta, alludendo l'Artefice che questa real Casa, et in particolare il Serenissimo Signor Duca Francesco ha del continuo premuto che i sudditi di questa godino abbondantemente gl'effetti permettendo la sicurezza al negozio et alla giustizia libero il corso.

Sono le Loggie composte di doppi pilastri dalle parti de quali dentro a nicchie alte da terra sono collocate le quattro stagioni dell'anno volendosi per queste con non affettata modestia dimostrare che sotto l'impero di questa augustissima Casa provano sempre i devoti sudditi gl'effetti d'una amorevole e paterna protezione.

Nel mezzo delle dette Loggie è posta l'entrata principale alla scala in faccia di cui si distende il secondo cortile di forma quadrata e di lunghezza di braccio.

[c. 6v] Cortile interiore

Similmente tutto dipinto dalla gloriosa mano del rinomato Collona è il Cortil grande interiore, quale viene composto di duoi ordini, uno dorico, e l'altro ionico, oltre l'aggiunta fattavi di un ordine di meze finestre in cima, tenendo nel mezzo una rotonda et isolata fontana, a cui non manca l'ossequio d'un fiume cristallino, sorgente in aria, che formando un trasparente velo piove nella prima tazza, e da poi con uguale vaghezza stende nella seconda una copia di limpidissime acque salendo dal piano della fontana quattro zampilli, che con un grato, e non interrotto mormorio ricadendo, sono agl'occhi de risguardanti il primo arresto delle delizie del Real Palazzo.

Per la prima meraviglia nel mezzo di questo gran cortile, et in faccia della sopra nominata scala dentro una nobile et ornata nicchia è collocata la Dea Diana, che tiene un Veltro a lato, e con la destra sostiene un dardo in atto di ferire, seguendo tra l'una e l'altra finestra [c. 7r] del superbo Cortile un vago ornamento di trofei e di nicchie dentro alle quali sono collocate Ninfe dell'accennata Dea, rappresentando varie e delettevoli sorte di caccie, che con una pilastratura di rilievo formano il piedistallo adorno di capriciosi vasi di piante di Cedro. L'ornato delle finestre sopra a trofei d'oro tinti viene interrotto da certi doppi me(n)soloni, i quali innalzano un nobile cornicione d'intorno, e di sopra alle di già accennate nicchie sono medaglie d'oro, vagamente dipartite rappresentando la caccia, che sopravitate Ninfe di Diana essercitano. Nel mezzo della facciata sinistra una gran porta d'architettura Dorica composta, et il suo seraglio è una cartella, che con vaga e gratiosa maniera di proporzione tiene intorno alli suoi lati un festeggiante fanciullo, che ridente scherza con duoi gratiosi festoni d'oro recingendo una medaglia pur d'oro dove è figurato il Dio [c. 7v] Pane volendo accennare il Pittore, che da questa parte è il Giardino, le grandezze del quale come le meravigliose invenzioni delli giuochi dell'acqua, e come sotto dilettevoli finzioni sieno nascosti saggi documenti per guida della vita attiva dell'hiomo porrò nella seconda parte. E poi con un ordine d'uguale capriccio si vede l'altra porta della destra facciata non in altro differente, che nella medaglia, dove sono scolpite ninfe boscareccie, e fra di loro danzanti, sopra la sinistra porta segue il di già avvisato cornicione da cui viene recinto il frontespicio delle figure boscareccie, e nell'alzata delli pilastri dell'ordine secondo, si vede una ballaustrata di metallo, che fa arringhiera alla porta, e corridore alla facciata ingombrata questa ancora con una invenzione di vasi d'oro ripieni di fiori.

Segue da poi l'ordine ionico con la sua base, e capitali d'oro creando sopra detta porta un'In- [c. 8r] tercolonio, che fa figura d'una bellissima prospettiva, la quale dall'aria di due verdi portiere viene in parte nascosta, e con graziosa e bella maniera di vano sopravano, e d'un vago frontespicio seguitano le finestre di detto ordine Ionico ornate di festoni, di mascaroni, e di vari scherzi de fanciulli nobilmente ingombrate sopra i capitelli del sudetto ordine Ionico con li suoi modilioni, e rose.

Sono nelli sfori con uguale vaghezza e nobiltà di maniere dipinte varie prospettive, et alla sinistra mano e d'ordine Dorico composta una facciata, che nelle nicchie forma parte finestre et altre una statua del Dio Mercurio alludendo con riverita modestia, che le delizie [c. 8v] delli agi non sono vevoli a distorre la mente del Serenissimo Padrone dal negozio a prò delli suoi sudditi. Sopra il medesimo ordine sempre non differente in altro che nelle cantonate sono due altre parti di rara e singular invenzione tenendo nel mezzo la nicchia della descritta Dea Diana con un Intercolonio cotognino che ha le basi, e capitelli d'oro le quali finiscono in una ballaustrata e nella terza accennata veduta è la sopradetta faccia la quale nelli sfori delle prospettive recinge tutto il Cortile. Sopra detta nicchia della Dea Diana sono i soliti più volte avvertiti

pilastrini, e nelli vani di questi s'iscorge il nominato corridore con li suoi ballauuistri di metallo. Ascende alla sopradetta prospettiva con li suoi capitelli, e base un'Intercolonio d'ordine Ionico, che tiene nel mezzo una finestra con pilastrini del medesimo ordine alligati a due graziosi e ridenti fanciulli, i quali sostentano [c. 9r] l'Aquila Estense ingombrata d'un panno ove termina la prospettiva che in parte resta chiusa da una portiera di color verde.

La terza veduta, la quale è una finestra dell'istesso Pallazzo, non interrompendo il sudetto ordine, e nell'angolo del Cortile e del corridore si vede un Paggio il quale con un occhiale di lunga veduta attentamente rimira il bello, e il vago di questo maestoso cortile, mentre due altri Paggi, uno con la bocca ridente alzando una portiera finge di partire, e l'altro che è un moretto scherza con una scimia, che salta.

Queste sono le delizie delle corti grandi dove si nutriscono anche de mostri per far corteggio, et applauso al trattenimento de' Principi. Si forma quivi il sudetto corridore con due scale di belli freggi d'oro ricche, e di fiori ornate.

La porta poi della facciata destra è d'architettura Dorica composta, e fatta a bugne finendo con una [c. 9v] dilettevole lontananza. Nella statua della Dea Flora, che con grata unione del curioso riguardante incorpora la bellezza delli sopravvisati vasi di fiori, e della ballauustrata, vedesi un pappagallo che rimira un trombetta, che non poco diletta l'altrui curiosità. Dalla parte della sopradetta porta sono due fanciulli che abbracciano l'Aquila Estense essendo la facciata ingombrata d'una portiera color verde, e tra l'una e l'altra finestra del più volte avvisato corridore ascendono trofei di bianco marmo di nobili freggi arricchiti.

[c. 10r] **Scala principale**

La scala poi principale di questo nobilissimo e reggio Pallazzo, è con tre salite al primo trebbio: l'ascende gradi ventidue di braccia sette per larghezza, ornati di nobili ballauuistri e ricchi nicchi.

Al principio delle primi gradi è posto una statua della Dea Pallade, o sia la Virtù, da dotta et antica mano scolpita, sotto la di cui figura si rappresenta che sotto sotto la protezione di questa Serenissima Casa sono sempre state amate le virtù, e premiate le fatiche degl'huomini litterati.

Il secondo trebbio è fatto col suo sodo nel mezzo del quale è uno sforo composto con li suoi pilastrini doppi essendo il mezzo dello sforo una nobile prospettiva, che forma un teatro con la sua ballauustrata di metallo, e sopra delli piedistalli sono due statue rivolte verso la facciata della terza veduta con un vezzoso Paggio che festeggiando scende la scala dell'accennata [c. 10v] prospettiva. Il sopradetto teatro è d'ordine e d'architettura Ionica composto con li suoi capitelli e basi di metallo con colonna Africana. le due statue poi sono una la Dea Vesta, volendosi esprimere che si come appresso gl'antichi fu sempre costume d'offerire a questa Dea le primizie delli frutti terreni, così la pietà de Serenissimi Principi Estensi nelle humane lor glorie cerca d'inalzare il servizio, e culto divino; l'altra statua è la Dea della tranquillità, denotando che dall'honore dovuto alle cose divine e dall'osservanza verso la religione ne nasce la tranquillità dell'humane cose.

Sotto detti pilastrini doppi risalta un cornicione sopra di cui è un semicircolo nel mezzo del quale è l'arme della Serenissima Casa adorno di nobilissimi festoni e di Geni all'intorno tenendo dalle parti una figura sedente, che rappresenta la vera nobiltà proveniente dalla vera [c. 11r] virtù. Si come vi è un'altra figura, che significa la vera gloria, havendo gl'Egizi figurato il geroglifico della vera gloria, una Donna nobilmente ornata appoggiata a una Piramide, si come qui il dotto scultore ha molto bene saputo rappresentare, essendo questi gl'habbiti propri del Serenissimo Signor Duca Francesco. Dalli lati del sudetto Teatro sono due gran nicchie, dentro a quali sono due statove, opera dell'acurato spirito del Signor Lattanzio Romani, rappresentanti una l'allegrezza, e l'altra la felicità, le quali nascono dalle sopra nominati habbiti di virtù, e ne provano i sudditi copiosamente gl'effetti mediante il valore del Serenissimo Signor Duca nostro Signore e l'altro trebbio infra posto di questa scala aperta è una ballauustrata di marmo tenendo il medesimo ordine delli pilastrini, e l'architettura composta con più risalti e freggi, è ricca di fogliami, e cartelle fraposte con le regie Aquile [c. 11v] Estensi seguendo sempre il sopradetto cornicione il quale recinge sempre intorno, et all'incontro nella sommità del secondo trebbio è una gran baccina di forma ovata, ove leggiadramente è dipinta, havendo nelli lati due gran conchiglie a ripienezza delli suoi semicircoli tenendo ancora nel terzo trebbio il medesimo ordine nel mezzo del quale sta nobilmente collocata l'Arme dell'Augustissima Casa da Este, havendo a mano destra un Ercole insieme con un Leone legato, e dalla sinistra un Dio Mercurio col suo Caduceo, volendo così l'erudito artefice inferire la Virtù del Signor Duca Francesco primo che con la ragione denotata per Mercurio e con la fortezza dell'animo dimostrata per Ercole ha domato e reso il senso ubbidiente alla Ragione.

[c. 12r] **Sala Maggiore**

Nell'ingresso della Sala vedesi per prospettiva del già descritto cortile uno sforo, e tra l'ingresso della sala e sforo sono dipinte quattro arti cioè Pittura, Scultura, Geometria et Architettura tenendo sotto delli loro piedi alcune cartelle e sono dipartite nel modo seguente: alli lati della porta dell'ingresso a mano destra sta collocata la Pittura, a sinistra la scultura, si come al lato destro dello sforo la Geometria, et a sinistra l'Architettura, havendosi voluto significare che in questa Reggia sono indifferentemente abbracciate tutte le virtù et arti più nobili.

Sono ambedue le porte sostenute da due collone di bianco marmo che accompagnano la ricchezza di quello della descritta ringhiera, et in faccia della porta principale sta un'altra ringhiera la quale rimira il sopradetto cortile, distesa anc(h)'essa

con una simile ballaustrata di marmo fino [c. 12v] e nobilitata con statue che non invidiano la gloria dell'antica etade, et tutta questa meravigliosa sala quanto alla Pittura riconosce l'essere al famoso penello del signor Michel Collona i meriti della di cui fatica non sono però defraudati della dovuta lode.

Vedesi poi il mirabil comparto della Reggia Sala, che è un'Intercolonnio d'ordine composto, poiché una fa porta e l'altra ringhiera d'ordine Dorico tinto di verde antico con il suo capitello e base d'oro scoprendosi in questa vaga lontananza l'ordine Ionico quadripartito con i suoi capitelli e base di bronzo e collona cottognina con vari trofei dipinti a chiaro scuro et oro si vegono leggiadramente scindersi dalla bocca di un bel Mascolone quale nelli lati delle cantonate di questa superba sala è sospeso.

Dalli lati poi dell'una e dell'altra porta sono le sue finestre di ricco lavoro adornate e sopra le fine- [c. 13r] stre una superba aringhiera, e questa ripiena di personaggi, che in atto di cantare sono rappresentati sopra le dette aringhiere come sopra le accennate finestre recise d'uno corridore d'ordine Dorico sono quattro ovati con un vaghissimo ornamento, dentro delli quali sono quattro teste, due virili, che rappresentano una Panco, maestro d'Apelle, e l'altra Giotto restava autore dell'arte dell'arte della Pittura nelli secoli passati. L'altre due teste di Donna, una è Martia, figliuola di Marco Varrone, celebrata da Plinio, l'altra Timarete figliuola di Micaone, la virtù della quale fu decantata dalli Poeti Greci. Nel mezzo di sopra alle sudette finestre sono graziosi e delettevoli amorini che abbracciano certe Aquile formando vari scherzi e atteggiamenti della vita con quattro ovati, nelli quali si vede dipinta la Dea Giunone, Pallade, Venere e l'Aurora, volendo addittarsi che la Virtù, et il merito di [c. 13v] quelli che servono alla Serenissima Casa considerandosi per l'Aurora l'applicazione alli studi, per Venere la Venusta dei componimenti, per Pallade la scienza e per Giunone la ricchezza che deriva dalla munificenza e liberalità di questi Precipi verso i soggetti di valore. Ripigliasi dalli mezanini di sopra una recisa cornice e sopra una ballaustrata leggiadramente adorna ripigliata nelli Pieni della volta della sala o con una larga facciata che si forma sott'arco adorna d'una cartella di puttini e medaglie di chiaro scuro violato e di chiaro scuro bianco. Dietro a quattro lunette sono dipinte a grottesco l'Armi Reali di questa Serenissima Casa in varie maniere, cioè l'Aquila bianca in campo turchino non prima usata, che dal glorioso signor Duca Francesco Primo. L'altra è quella che sogliono usare li secondi geniti, cioè l'Aquila bianca con li tre gigli d'oro donati da Carlo Sesto Re di Francia. [c. 14r] Terzo l'Aquila bianca interzata con l'Aquila imperial nera donata da Federico Terzo Imperatore al signor Duca Borso. Nell'ultimo canto si vede l'Aquila bianca incorporata con li tre gigli Reali di Francia insieme con le due chiavi pontificie donate da Paulo Primo al sopradetto signor Duca Borso, le quali Armi vengono sostenute da alcuni puttini ridenti che con festoni e cartelle alzano una corona d'oro.

Sopra le dette lunette è un mezzo ovato sostenuto da capricciose Mensole e di sopra al detto si scorge una ballaustrata d'oro con quatro Amorini i quali reggono un festone d'oro.

Si vede poscia un orizzonte e in esso il Dio Mercurio, denotando la fama chiara et vera del Serenissimo sig. Duca, e seguitando il medesimo ordine dall'altra parte dove vedesi dipinta la Dea Giunone con la Ninfa [c. 14v] Tride a lato sua messaggiera, che viene simboleggiando l'habbito elettivo della sapienza per bene governar i sudditi, havendo la gentilità, finito che questa Dea habbia protetto Ercole nelli suoi pericoli maggiori accioché alla Eternità della fama prevenisse. Nel mezzo resta una tessitura cervellosa di cornici, le quali ergono uno soffitto di rose e medaglie, d'oro adornata, e nelli lati sono vari puttini et vasi tinti d'amatista e luneggiati d'oro, pieni di fiori col suo basso rilievo d'amatista con li festoni allacciati di bende turchine e nel frontespizio sono medaglie e statove d'oro dove sono collocate le virtù collaterali alla vera gloria del Principe, le quali sono nel nostro Serenissimo signor Duca Francesco, esendo nel mezzo uno sforo con ballaustrata d'oro di dove si scopre un cielo in cui si vede dipinto Apollo con le nove Muse per le quali viene [c. 15r] significato che si come Apollo è il comandante e il protettor delle Muse, così questi Serenissimi Principi di Casa d'Este hanno sempre abbracciato la fortuna delli virtuosi, et inalzati conforme al merito loro, si come ne fano ampia fede gl'esempi della passata e presente età venendo doppo la morte ancora i servi devoti della Serenissima Casa gratificati concedendo luogo nella grazia del suo Parnaso alli seguenti autori: a Ludovico Ariosto, Giovan Battista Pigna, Torquato Tasso, Giovan battista Guerrini.

Le porte delli lati sono capriccioso ordine in forma quadrata dove si vede per seraglio un Puttino a chiaro scuro bianco, ch'abbraccia un festone d'oro, e nel freggio che nel mezzo fa semicircolo risplende una cappa d'oro che forma per frontispizio due satiri [c. 15v] che abbracciano due corone. Nel diritto dello stipite e nella sommità sono due vasi di lapislazuli legati in oro con li suoi fiori dove ripiglia il medesimo ordine della porta con due Mensole. Tra l'una e l'altra un fogliame d'oro, che con la sua cornice recinge la sudetta Porta. Sopra la cornice è un sforo d'una Galleria che vien serata da due portiere di colore porporino tirate da due dilettevoli Amorini. Quella poi che va dall'uno all'altra parte viene ornata con certi puttini tratteggiati d'oro. Sono ancora sopra la porta dell'ingresso e dello sforo di questa sala dentro a un ovato collocate le quattro virtù cardinali, le quali sono hereditarie nel sangue di questa felicissima et augustissima Casa, come base dell'altre virtù morali.

[c. 16r] Camera della fortuna

Essendo che il volgo come poco intelligente delle virtù morali conceda il più delle volte le cagioni della felicità alla sorte, di qui è che la prudenza del Serenissimo Signor Duca Francesco Primo ha voluto che segua subito la camera della fortuna,

dove altri possa conoscere l'incertezza delle speranze di questa volubile Dea. Viene la camera dipinta in ordine d'Architettura Corinthia col Basamento quadro adornato dalla cornice in giù con cinque porte, e nelli suoi vani sono capriciose cornici, che circondano i quadri di storia di casi fortunati e infelici. Nelli canti della camera sono tre nicchie tinte a chiaro scuro che fanno ornamento tra quadro e quadro, nelli quali è impresso un Giove, un Saturno e un Marte per testimoniare, che la fortuna non è un puro caso [c. 16v] come l'ignoranza del Mondo tiene volendo questa nelle sue operazioni per Saturno dimostrare per Giove la prudenza e per Marte l'ardire, tanto necessario alle esecuzioni dell'impresse. Sopra la cornice della parete sono sei zoccoli, li quali fanno base a sei figure, che sostentano mensoloni e li piedistalli di questi riconoscono l'essere da un sfondato di sei collone corinthie, e fra di loro si distende una tal ballaustrata, che servi d'appoggio ad una nobile Galleria, che camina d'intorno. Indi fra vano e vano sono li spazi dove sono dipinti vari accidenti della fortuna. Sono i detti vani adornati di cornice, che si fa zoccoli e sopra tondino che resta nel vano delle sudette figure si vegono trofei di chiaro scuro e d'oro insieme con le Aquile Estensi sopra quadri di minore grandezza [c. 17r] fra termine e termine e ancora un sfondato che fa soffitto alla Galleria, che corre intorno alla camera. Per di sopra alle collone resta scoperto l'orizonde della sudetta Galleria con un vario scompartimento di chiaro scuro ed oro.

Nel primo quadro, cioè nel mezzo dello sfondato, sta dipinta la fortuna, la quale havendo bendati gli occhi percuote col bastone, che tiene in mano, l'albero, dove sono appese le sue sorti, o buone o triste. Sono molti sotto del sudetto albero quali a braccia aperte attendono i favori di questa, e nulla abbracciano, altri dormendo ricevono le grazie della fortuna.

Quanto poi al primo quadro grande nell'ordine dell'istorie, alla destra mano dell'ingresso della camera vedesi figurato il successo verace di Primislao bifolco al quale fu da una povera donna predetto che sarebbe Re di Boemia, e sopra del quadro nel spacio più [c. 17v] piccolo si vede l'istesso Primislao che fatto Re da i Legati della Boemia per segno di gratitudine ellige per sua moglie e Regina la detta donna.

Nel secondo quadro vedesi dipinta l'istoria di Ciro che doppo haver vinto e spogliato del Regno il Re Creso, e condannato alla morte del fuoco, questo Re sopra il Rogo mortale generosamente si ricordava delli saggi documenti di Solone filosofo greco, il che sentito da Ciro comandò che il fuoco fosse estinto e che a Creso con la libertà fosse restituito il Regno potendo a lui ancora intervenire d'essere privato de beni della fortuna si come avverti Solone. Nelli duoi quadri piccioli superiori e prima in quel ch'è vicino alla porta vedesi Ciro allattato da una capra mentre era Bambino, e nell'altro vicino a questo è Tomiri Regina degli Sciti quale doppo haver [c. 18r] vinto Ciro gli fece separre la testa dal busto e porta in un vaso di sangue con quella cruda sentenza che sa il mondo tutto. Nel terzo quadro più piccolo vedesi il Re Creso che porta al tempio li ceppi e le manette doppo la ricuperata libertà rendendo grazie a gl'Iddii.

Nel terzo quadro grande è rappresentata l'istoria del gran Tamburlano, che di guardiano e custode d'armenti arrivò col valore della sua spada ad essere Re de Tartari. Conquistò di molti regni, debellò molti Principi et in battaglia campale fece prigione Baiazette Terzo.

Imperator de Turchi quale tenuto lungo tempo prigione in una gabbia di ferro servì a lui di scapello ogni volta che voleva montare a cavallo. Di sopra al quadro grande vedesi il picciolo, che rappresenta le suppliche de populi vinti da lui. Sopra la porta [c. 18v] nel mezzo della Camera è un caso che ravviva l'infelice esito d'Artabano Re fatto morire dal Re Artaserse.

Nel quarto quadro grande si nota la felicità in felice di Policrate Re di Samio e come la fortuna l'arrese facendoli ritrovare nel ventre di quel bel pesce donatoli dalli pescatori la gioia spontaneam.te da lui gettata nel mare che parmi superfluo di raccontarla essendo notissima l'istoria. E nel quadro di sopra si vede Drote, luogotenente di Re Dario. Nel quadro picciolo superiore è dipinto Xerse, quello che debellò l'Egitto, Re dei Persiani, quale alla fine è vinto et ammazzato da Temistocle.

Nel quinto quadro grande si vede l'infelice historia di Bellisario Capitano glorioso di Giustiniano Imperatore che doppo haver vinto i vandali, trionfato dei Parti più volte [c. 19r] et al fine liberata Roma per comando del Principe, essendoli levati gl'occhi si ridusse a mendicare il vitto con quel famoso detto Date obulum Bellisario Imperatori. E nel quadro di sopra sono le vittorie antecedenti de nemici soggiogati da lui.

Nel sesto et ultimo quadro grande viene rappresentato Dioniso il più giovane che disprezzando i documenti paterni, e dominando crudelmente in Siracusa fu cacciato dal Regno, e se volle per l'avvenire allimentarsi, fu costretto mentre viveva esule in Corinto insegnare alli fanciulli. Nel quadro picciolo superiore sono dipinte le statue come dell'istesso Dioniso quando era Re.

Sopra poi la porta sta collocato l'Imperator Valente dilaniato dai leoni.

[c. 19v] Camera dell'Amore

E perché la maggior parte degl'huomini abusandosi del discorso della ragione corrono dietro all'appetito del senso a correggere il quale è necessaria la forza d'una virtù divina, la quale non si concede se non per grazia, quindi nella camera dell'Amore, con molti e vari esempi, si è inteso di dimostrare che huomini ancora sapientissimi sono incorsi in simili errori per forza d'amore, che per lo più suol essere il Tiranno della ragione. Onde ecco che dalla Camera della fortuna si entra in quest'altra. Nell'ingresso si vede prima un Basamento nobile tra i piedistalli che recingono le cornici, e tra l'uno e l'altro spazio un vago sfogliame con la sua cartella che di mezzo e sopra del piedistallo, e la base di chiaro scuro, e d'oro in ordine d'architettura Dorica, col suo capitello di chiaro scuro e d'oro. Indi tra collonna e collonna è un quadro

incornicia- [c. 20r] to di chiaro scuro, e sopra dette colonne sta il suo architrave, freggio e cornicione. Sopra poi detto cornicione sono alcune mensole con quadri intraposti da quali viene sostenuta una ballaustrata tratteggiata d'oro, che finge sfondato con una capriciosa aringhiera e di sopra recinge un sfogliame compartito con quattro medaglie d'oro nelli cartoni degl'Angoli dove sono figurate le quattro qualità dell'amore sensuale, e di poi forma un altro sfondato col suo cornicione di chiaro oscuro, e d'oro con le sue cartelle interposte dove è un Ercole et uno Atlante che sostentano il Mondo, e sopra di loro un amor trionfante. Sopra le due parti della Camera sono locati due vezzosi fanciulli che appoggiandosi a due vasi di fiori si trastullano con li festoni vagamente ornati. Nelli quadri tra colonna e colonna di sopra avvisati al lato destro della porta vedesi istoriato.

[c. 20v] Per primo l'inamoramento del bellicoso Trace Solimano Imperator de Turchi, quale deposta la cura della guerra per forza dell'Amore, che nodriva nel seno si spoglia della corona per aggravare di questa la testa della Rossa sua Nuora e favorita, sostenendo il manto real un Amorino, e l'altro pur vezzoso Amorino sopra dell'elmo stende la mano, facendo uccidere il proprio figlio.

Nel quadro seguente a questo è dipinto il sapientissimo Re Salomone, in habbito maestoso e reale, che per aderire al gusto delle sue donne, e sodisfare ad amore, lascia il vero Dio e presta sacrificio all'Idolo, historia notissima e registrata nella Sacra Bibbia al terzo de Reggi Cap. 2.

Nel terzo vediamo un altro esempio della Scrittura Sacra in persona di Sansone vinto dall'amore della sua bella Dalida, poiché addormentato nel grembo di lei alla quale haveva scoperto la virtù del Crine fattale che lo rendeva così forte, viene detto Crine reciso dall'istessa [c. 21r] Dalida, come nel Sacro Testo al Libro dei Giudici, Cap. 16.

Nel quarto quadro grande si descrive l'istoria amorosa del famoso Ercole, che per amore di Deanira se spoglia della pelle di leone, depone la mazza, collocandosi in vece di questa alla mano una conocchia da filare, si come al contrario Deanira vestita da Ercole con un Amorino, che guardandoli se ne ride che però cantò felicemente il Tasso.

Eccovi là frà le Meonie Ancelle
favoleggiar con la conocchia Alcide,
se l'Inferno espugnò resse le stelle
Hor torce il fuso, Amor sel guarda e ride.

Nel quinto si vede pontualmente rappresentato l'amore d'Antonio Romano verso Cleopatra Reggina d'Egitto, dove appare così schiettamente la battaglia navale, la fuga di Cleopatra, Antonio che la segue, Amore che guida la Galera, che non occorre descriverla di vantaggio, e di [c. 21v] questa pure cantò mirabilmente il Tasso nel suo bel canto d'Armida.

E fugge Antonio, e lasciar può la speme
Ne l'impero del Mondo, ov'egli aspira
Non fugge no, non teme il fier, non teme
Ma segue lei, che fugge, e seco il tira.

Nel sesto et ultimo quadro si contiene la pazzia d'Orlando, che innamorato della bella Angelica Regina del Cataio getta via il brando, rompe lo scudo, si lacera i panni, e diviene matto; il tutto di questa historia viene affondantemente descritto dalla famosa penna di Ludovico Ariosto nel suo Orando Furioso.

Camera della Virtù

Con nobile et erudito pensiero la bontà del Serenissimo signor Duca ha voluto che da la stanza di fortuna et d'amore si passi a quella della Virtù [c. 22r] dove è posta la vera felicità e sommo bene dell'huomo, mentre che vive. Ne crede alcuno di giungere a questo bene se prima con ragioni, e con gl'esempi non fa gl'habbiti elettivi buoni che questi sono quelle funi de' quali Democrito filosofo si servì per dimostrare che l'anima muove il corpo con l'essercitio come si vedeva nella statua di Venere, racconta Aristotile al Testo 46 del trattato dell'anima, poiché quella che sempre si muoveva per essere internamente ripiena d'argento vivo non si poteva fermare, se prima con le funi non si legava. Così non fuggono dall'anima le false opinioni, se non si legano con forti e potenti ragioni. In questa stanza piena della vera virtù morale si possono contemplare le virtuose imprese dei Serenissimi Estensi, tanto in pace come in guerra.

Nell'ingresso della stanza tra li piedistalli [c. 22v] e nelli primi Basamenti si scorge nobile ballaustrata che gira d'intorno. Sopra il sudetto piedistallo sono quattordici statue di donne figurate per le virtù principali cioè Religione, Humiltà, Pacienza, Clemenza, Castità, Onestà, Fedeltà, Toleranza, Animosità, Moderazione, Equità, Fortezza, Consiglio e Gratitudine. Le quali virtù furono e saranno sempre hereditarie in questa Serenissima Casa. Dette statur pare che sostentino un ricco cornicione, che recinge tutta la stanza, e nelli vani intermedi un contrapilaastro nel quale sono impressi molti e diversi effetti della Virtù Estense. Sopra il detto cornicione è un freggio di sfogliami e cartelle di chiaro oscuro turchino, e nelli mezzi sono alcune medaglie d'oro, che alludono all'istesso soggetto. Di là da una ballaustrata che vi è di chiaro [c. 23r] oscuro bronzino si forma un passaggio tra colonna e colonna, dove sono collocate le quattro virtù principali: Giustizia, Prudenza, Temperanza, Fortezza. Sopra delle quali se ne vedono locate altre quattro, cioè Liberalità, Perdono, Pietà e Carità. Ultimamente nel soffitto, in mezzo ad un nobile cornicione si vede uno sfondato, dove apparisce come in intiglio la virtù trionfante che tiene sotto di sé calpestate la fortuna e'l piacere.

Alla destra mano dell'ingresso si vede rappresentata la famosa battaglia seguita tra Accarino Prencipe Estense et Biagio Re de gl'Alani, ove questi restò non solamente perdente ma morto.

Nel secondo quadro restano impressi i caritativi esserciti della pia e religiosa memoria del Serenissimo Principe fra Giovan Battista [c. 23v] Capuccino, che fu al secolo Alfonso terzo, Duca primo i di cui gloriosi e santi gesti sono stati descritti dalla verace penna del Padre Sestola pure Cappuccino, in un libro particolare.

Segue a lato a questo quadrol'incontro famoso fatto da Ercole primo Duca di Ferrara all'Imperatore Rodolfo quando venne a Ferrara per andare a Roma ad incoronarsi.

Nel seguente è istoriata la magnifica e pomposa entrata fatta in Roma al tempo di Paulo secondo dal Duca Borso, della quale non starò a dire alcuna cosa essendo stata apieno descritta dalle penne più felici di quel secolo. A lato a questo si vede effigiata la gran Contessa Matilde degno rampola di questa Serenissima Casa.

[c. 24r] Nel quadro a questo vicino è ritratto il santo huomo e servo di Christo Contardo nato del Real sangue Estense, il quale col mezzo del Santissimo Sacramento illuminò gl'Estensi.

Seguita pure un altro quadro nel quale il detto Santo si vede da indiscreti villani vilipeso e scacciato. Vicino alla porta dell'entrata, a mano sinistra, viene instoriata la famosa battaglia di Ravenna, dove il valore d'Alfonso primo, unito con la prudenza e forza, fece conseguir la vittoria ai francesi l'anno 1621.

Sopra di questi quadri grandi sono le medaglie già avvertite dove sono dipinte attioni attinenti alla sottoposta figura. Si che sopra il primo quadro d'Acarino nella medaglia d'oro è rappresentato un alloggio d'Armata Reale.

[c. 24v] Sopra il quadro grande del Serenissimo Cappuccino Fra Gio. Battista si vede turba di popolo intenta alla predica. Sopra il duca Ercole vedesi la rotta dell'armata navale di Venezia nel fiume Po condotta da Angelo Trivigiano Generale di S. Marco, dove restarono per valore et opera del Cardinale Ippolito fratello d'Alfonso Primo dal Canone di Ferrara ben situato sopra le rive bersagliate e sdruscite. Al quadro che rappresenta l'entrata in Roma del Duca Borso è posta sopra l'effigie del Cardinal Luigi d'Este Principe di quella Reggia Liberalità, che a tutto il mondo è noto.

Sopra il quadro della gran Contessa Metilde nella medaglia è dipinta la medesima Contessa che negotia col legato del Papa.

Sopra il quadro del miracolo del Santo huomo di Santo Contardo è dipinta la medesima soprannomata gran Contessa che in atto d'orare a Dio [c. 25r] humilmente sta genuflessa.

Sopra del Santo Contardo che dalli villani viene scacciato si vedono più persone sedenti che inarcando le ciglia, e stringendo le labra stupiscono della bontà e piacenza del santo.

Camera del Genio

Sapendosi che sono infiniti bisogni a quali è soggetti questa vitta mortale e quanto vari siano i genii di ciescheduno per riparare a quelli senza che l'otio possa far pregiudizio, però dietro alla stanza delle virtù morali seguita quella del Genio dove si vedono le professioni più proportionate a gl'habbiti delle dette virtù. L'artificio della Architettura di questa stanza consiste in un Basamento di fogliami a grottesco interrotto con cartelle e sopra vi sono sette nicchie dentro alle quali sono i sette Pianeti dipinti a chiaro oscuro [c. 25v] e tratteggiati d'oro, cioè Saturno, Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio e Diana. Indi nel vano de pilastri è una nobile cornice di chiaro oscuro e d'oro dove è interposto il genio delle Armi apresso il quale segue una ballaustrata bronzina. Poi, di là dalla deta ballaustrata, fa un sfondato dove sono quattro Mensoloni quadrati i quali regono un cornice sopra di cui giace una ricca cornice quadra compartita in ottangolo di chiaro oscuro e d'oro, dentro di cui sta dipinto il genio appoggiandosi ad una testa di getto e tenendo nel braccio alzato diversi istrumenti come una squadra, un compasso, et il piombo si come nella sinistra mano tiene una tavolozza da dipingere e li pennelli havendo dalli lati diverse altre cose, cioè un vaso, libri, armi, e fino una cartella di note da comporre in Musica.

Nelli spaci delli vani che servono di parete [c. 26r] sono quattro quadri. Nel primo si vedono molte persone che stano allegramente mangiando e bevendo con occupare il loro genio in questa sorte di felicità, seguaci d'Epicuro, si come ancora nel secondo quadro. Nel terzo poi sono alcuni huomini di contrario genio robusti et affaticati che travagliano in vari mestieri, mettendo nella fatica il lor riposo. Iuxta illud in labore requies. Nel quarto et ultimo quadro è dipinto il fonte Pegasco il Monte Parnaso con tutte le sorti di Poeti che vanno a pigliare et derivare acqua per arricchirne con l'aiuto delle Muse le lor compositioni. O quante e come belle cose sarebbero qui da speculare e da dire le quali lascierò che animo più sapiente e più contento del mio lo faccia. Per hora mi gioverà di dire ch'è stato voluto insegnare come dalle costituzioni i [c. 26v] Celesti ciascuno porta l'origine del suo genio poichè li crapuloni e golosi mettono l'eccellenza di questo nel banchettare e lussureggiare fra le tavole abbondanti et altri d'opinione più sana inclinano alla fatica lodevole la qual pure è varia secondo la varietà delle virtù e scienze naturali, morali, mathematiche e militari. Da poi si vede la figura del genio ch'abbraccia i virtuosi d'ogni sorte e d'ogni arte alludendosi con questa al genio del Serenissimo Francesco Primo che a punto era tale nell'introdurre et avanzare nel suo stato tutte le sorti di professioni, accademie et arti.

Gabinetto

Segue apresso al Genio un Gabinetto che fa angolo, da cui si scopre una lunga veduta d'un bel filo di stanze. In questo sopra un uscio è rappresentato in un quadro [c. 27r] il Carnevale di Modena, dove nella Zuecca detta comunemente il

Canal grande si vedono vari atteggiamenti di persone immascherate che in tempo di neve si vanno solazzando dentro alle slitte tirate quali da due e quali da quatro cavalli con applauso e festa incredibile del popolo, e tanto di terrieri, quanto de forestieri. Sopra poi d'un altr'uscio del medesimo Gabinetto si scorge rappresentata al vivo la solennissima festa celebrata in Roma con tanta magnificenza e pompa l'anno dal Serenissimo Prencipe Cardinale Rinaldo d'Este con concorso di tutta la nobiltà di Roma.

Camera dell'Alba

[c. 27v] **Camera della Vigilanza**

Camera dell'Aurora

Galleria di Bacco

[seguono carte bianche]

[c. 33r] **Camera dei Verdi**

Questa stanza fatta a similitudine d'un rettangolo nel lato piccolo tiene due finestre, che riguardano nel cortile esteriore dinanzi alla facciata del Pallazzo, viene così chiamata dalle cendaline di colore verde che le servono di paramento; del resto non contiene alcuna pittura fuorché un quadro grande in tela a onio dove sono dipinti il signor Duca Francesco e la signora Duchessa Maria sua prima moglie con li suoi figli Principi, cioè Alfonso e Isabella d'anni quattro in circa. Del resto nel sfondato del soffitto si vede pure anco dipinta l'immagine di

Camera della Fede Maritale

L'architettura di questa stanza è tale. Un Basamento di chiaro oscuro, che forma trafori di marmo intrecciati con fogliami. Segue da poi una vaga cornicetta che fa piede [c. 33v] a quatro quadri grandi in uno delle quali vi è dipinta la bella e casta Penelope in atto di tessere aspettando il ritorno dell'amato Ulisse suo marito.

Nel secondo quadro si scorge l'addolorata Artemisia che non contenta d'honorare il morto Marito col superbo edificio del Mausoleo volse bere le ceneri dell'istesso Cadavero, affermando di non saper trovare alle ceneri del suo diletto Marito sepolcro più degno che di se medesima.

Nel terzo viene con una grande espressiva historiato il caso lagrimevole della pudica Isabella la quale non sapendo come fuggire intatte dalle mani dell'ubbiaco Rodomonte e conservarsi fedele alla memoria del suo Mandricardo trovò quella lodatissima inventione, che racconta l'Ariosto.

Nell'ultimo quadro è posto il caso di Porcia [c. 34r] Romana figliuola di Catone quale havuta la nova della morte di Bruto suo Marito corse prontamente al ferro per uccidersi, poscia essendo impedita dall'assistenza delli suoi custodi corse al fuoco e scoperta una brace l'ingoiò intrepidamente sopra di che si legono i seguenti versi nelle opere di

Coniugis audisset factum cum Portia Bruti

Et substracta sibi quereret arma dolor.

Nondum scitis ait, mortem non posse negari ?

Credideram satis hoc docuisse Patrem.

Dixit et ardentis audio bibit ore favillas

Ergo ne sic ferrum turba molesta nigas?

Tra quadro e quadro è un vago arabesco di carta la dentro alle quali sono impressi altri effetti della fede maritale; in una di queste Angelica che medica il ferito Medoro.

[c. 34v] Sopra alla stanza è dipinto Amore con una face in una mano denotando che la virtù d'una fede viva è immortale, sicome la fede di queste donne non morirà mai nelle memorie degli'huomini. Sopra il sudetto arabesco, appoggiandosi gira d'intorno una nobile Cornice dalla quale risaltano il soffitto, dentro di cui come in un sfondato dov'è dipinta la fede maritale, la quale s'apre il petto, e mostra il cuore dandosi vicendevolmente la mano e stringendola fortemente un vago Garzone, et una leggiadra Donzella.

Gabinetto degli'Abigliamenti [Camera dell'Innocenza]

Dalla stanza dell'Amor maritale si passa in un Gabinetto tutto accomodato alla Conciatura, et abbellimenti delle Donne, come dire, a comporre il Crine o altra sorte di simil affari Doneschi, al che alludono varie figure denotanti [c. 35r] le virtù collaterali dell'honestà viene questa stanza oltre lo spazio di tre porte, e di una finestra arricchita di vaghi ornamenti e fogliammi, che coprono la Parete e rappresentano le sopradette virtù. Nel mezzo del Gabinetto sono due quadri nelli quali sono rappresentate varie donne destinate all'assetamento della testa, poichè di loro chi ha in mano i fiori, chi il ferro dalli ricci, altri il catino da lavarsi le mani, e simili atteggiamenti. Sono i sudetti quadri recinti d'un ricco fogliame et intono a

lui, è unita una bella Cornice, la quale fa base a quattro Modiglioni spezzati, che erano due Mensolette quadre, restando tra l'un e l'altro uno spacio dove dove è un nobile Rosone verde freggiato d'oro, e con essi attaccati due festoni assai graziosi. Nel soffitto poi si vede di là da una duplicata Cornice un sfondato ottangolo nel di cui Campo vie- [c. 35v] ne dipinta la dea dell'honestà sedente con una serpe in mano e dall'altra parte uno specchio sostenuto da un tenero fanciullo e questo apunto era il Gabinetto dove era solita ritirarsi la Serenissima Duchessa Maria all'ora che si vestiva.

Camera de Venti

Essendo che dir si vuole, feminea cosa nobil per natura, quindi è, che doppo la stanza di sopra descritta appropriata alli servizi delle donne per essere ancora la seguente situata in posto che in tempo d'estate è il bersaglio del fresco e della'aure, seguita a lato di questa la camera detta de venti de quali non v'è cosa alcuna più instabile per essere generata nell'aere.

Vedesì una cornice di stucco architrvata e sopra di questi si posano sei modiglioni i quali regono un'altra bizzarra cornice [c. 36r] e sopra la detta vi è una superba ballaustrata a chiaro oscuro et oro che gira d'intorno il soffitto lasciando nel mezzo dello sfondato un spazio nel quale è dipinto Eolo Re de venti, che tiene nella mano dritta lo scettro, et nella sinistra un freno. Nelli angoli poi della sudetta ballaustrata scorgonsi i quattro Venti principali: Levante, Ponente, Ostro, e Tramontana. Questa stanza ancora che naturalmente habbia il sito atto a ricever sempre i venti per avere in faccia una grande apertura, sicome dai fianchi riscontri di più stanze, tuttavia si può molto bene applicare all'animo dell'huomo agitato dalle passioni dalle quali a guisa di Vento senza governo viene tirato dove vuol l'appetito finché con la virtù non frena i suoi sregolari affetti.

[c. 36v] Di più vi è d'avvertire che in questa stanza vi sono quatro bellissimoi quadri ne' quali appare una Donna, un Cavagliere, un Soldato et un'Amante. Non so se sieno delineate per le quattro stagioni dell'anno, cioè la Primavera sotto gl'Amanti, l'Estate sotto figura della Donna, l'Autunno sotto il Cavagliere, e l'Inverno horrido sotto il Soldato feroce, o pure se siano più tosto li sudetti venti. Certo che si può appropriare all'uno et all'altro, e in quattro quadri si comprende quel bel verso dell'Ariosto registrato al principio:

Le Donne i Cavaglieri, l'Armi e gl'Amori.

Camera di Giove

Sopra le finestre di questa si vede un ricco architravo con una Cornice tratteggiata d'oro, la quale recinge tutta la stanza e sopra [c. 37r] di cui si posano Mensoloni a due a due. Si vede da poi un'altra Cornice girante d'intorno la quale mantiene una ricca ballaustrata spezzata dalli suoi Zoccoli, che regono quatro colonne d'ordine Ionico con la sua base e capitelli d'oro. Le dette quatro colonne sostengono un soffitto in forma di Loggia et alla dirittura della Loggia è dipinta la Dea Pomona, Cerere e Bacco. Nelli angoli poi tra le colonne pendono con un rosone d'oro quatro cartelle di chiaro oscuro torchino a presso l'Aiquille Estensi incoronate. Su le colonne si vede risaltare un superbo Cornicione sopra del quale s'appoggia una nobile ballaustrata che fa finimento e di qui si forma nel centro del soffitto un sfondato in cui è dipinto un ciel sereno col convito di Giove e Giunone, et una Damigella [c. 37v] nomata Hebe dea della Gioventù, che serviva di coppiera avanti della sua caduta, e apunto quella che porta da bere il Nettare a Giove. Sotto questa figura possono spiegarsi due sensi. Prima parlando letteralmente in questa stanza, che tiene in faccia l'antecedente detta dei Venti, solevano in tempo d'estate come della più fresca, mangiare li Serenissimi Duca Francesco e Duchessa Maria, serviti apunto alla tavola dalle Dame, secondo lo stile di questa nobilissima Corte. Secondariamente spiegando il senso allegorico sotto di Giove si può intendere che, ove la Ragione comanda reggendo la parte inferiore dell'huomo, ne nascono quelli beni che dall'unione di Giove e di Giunone racconta Plutarco.

[c. 38r] **Camera di Francia**

Camera di Spagna

Sala d'Orlando

Orlando Primo

[c. 38v] **Orlando Secondo**

Guerra di Cartagine

Stanza d'Angelica

Stanza degli Eremiti

[c. 39r] **Stanza de Cani**

Capella

Stanza di Madalena

[c. 39v] Scala lumaca

Trovasi poi una nobile scala fatta a lumaca di gradi per commodità et agio della famiglia bassa.

Sala in forme

[c. 40r] Camera della Musica

Di nobilissimo Marmo è la Porta della stanza della Musica, la quale è di forma quadrata col pavimento di Marmo bianco e misto e con la Volta tutta stoccata riccamente d'oro. Nel mezzo d'essa Volta, o sia soffitto, si vede dipinta la Musica. Nelli quattro angoli della stanza si scorge un fanciullino per ciescheduno con vari strumenti Musicali. Vi sono poi cinque quadri grandi dipinti in tela a olio corniciati attorno attorno di rilievo a stucco conforme l'ornamento del resto.

Il primo contiene il fanciullo David che con l'Arpa aquieta l'agitato Saul, historia sacra e nota. Sotto questa viene rappresentato che la dolcezza per lo più si fa Padrona delle passioni altrui ancorché violente e tiraniche, conforme al detto: Mansuetudo frangit Iram.

[c. 40v] Nel secondo quadro è dipinto il virtuoso Amfione figliuolo di Giove e di Antiope Re de Thebani inventor della Musica, onde si dice che per mezzo di questa facese le Muraglie a Thebe et in effetti si vede qui con la lira in mano seguito da numeroso stuolo di pesci sopra un delfino che lo porta al lido del mare. Sotto la coteccia di questa favola si vuol denotare che il virtuoso e sapiente, ancorché fosse perseguitato dalla fortuna, col proprio valore si conduce al porto di sicurezza conspirando gl'animali benché irragionevoli a sostenere et ossequiare la virtù.

Nel terzo quadro è ritratto Orfeo figliuolo d'Apollo e di Caliope ottimo sonator di citara, di questo fingono i Poeti, che con la melodia, guadagnate le Deità del Inferno, recuperasse la sua morta Euridice; et di più che con la dolcezza del canto tirasse [c. 41r] le fiere e i sassi ad udirlo, per lo che hebbe a dire quel Poeta: Con la sua lira i sassi alletta e tira. La moralità di questo si può dire ch'inferisca alla già detta di sopra.

Nel quarto viene rappresentato Atheone, la di cui virtù è così nota nell'arte della musica che non starò a favellarne.

Nell'ultimo quadro grande si vede il Dio Mercurio vestito da Pastore che con la soave sampogna, adormentato Argo gardiano, gl'involta la Vacca consegnatali da Giunone, volendo inferire essere sì potente la Musica e la melodia, che non vi si può resistere, mentre vediamo che un Argo occhiuto e vigilantissimo bisogna che ceda.

La moralità, oltre la sodetta, può dirsi ancora attribuirsi all'armonia Platonica, dell'anima col nostro corpo.

[c. 41v] Sono poi tre quadretti d'animali Musici. Nel primo è una Gaza, uccello consacrato a Bacco. Nel secondo un canoro Cigno, e nel terzo Filomena e Progne cioè l'usignolo e Rondine.

Camera dell'Incanto

Appeso ne segue la stanza nomata dell'Incanto similmente stuccata d'oro col pavimento di marmo rosso e bianco. Nel mezzo alla volta del soffitto è dipinto l'Incanto o sia magie.

Nel primo quadro grande tu rimiri il capo di Medusa, gl'effetti di cui sono noti.

Nel secondo la quasi divina Profezia di Melissa fatta a Bradamante sopra la descendenza e gloriosi gesti de gl'Estensi Prencipi, e questa pure è nota, registrandola Ludovico Ariosto nel suo furioso al canto ____.

Nel terzo il Pallazzo delizioso et incantato d'Armida, dove Rinaldo lunga stagione fu magicamente trattenu- [c. 42r] to, come nel Tasso al canto ____.

Nel quarto l'Historia sacra di Petonissa che alli prieghi del Re Saul richiama in vita Samuelle, il quale uscito per allora dal sepolcro appare tutto cadaveroso.

Viene nell'ultimo quadro grande Ulisse, quando che non accetta dalla Maga Circe l'Incanto offertoli in bevanda, anzi la minaccia di morte se non restituisse prontamente nella primiera forma i suoi compagni.

Nel primo quadro più piccolo è Astolfo, quale a cavallo Ipogriffo con lo scudo incantato in mano, abbagliando l'altrui vista ogni volta che lo scopriva, atterrava il Cavaglier che doveva seco giostrare.

Nell'altro si vede Apuleio filosofo Platonio che per poter meglio attendere alla contemplatione per vie d'Incanto si converti in un asino.

Nel quadro grande sopra la Porta si rappresenta un [c. 42v] Mago che incanta il bosco vicino a Gerusalemme, accioché i soldati Christiani non potessero tagliar legna da far machine in pregiuditio da saracini, qual'Incanto sciole il valoroso Rinaldo Estense, come racconta il Tasso.

Nell'ultimo quadretto ecco Medea, la quale per forza d'Incanto ringovenisce il vecchio Esone suo suocero.

La moralità di tutta questa stanza si può riferire alla prudenza e benignità naturale delli Serenissimi Principi Estensi, che obbliga, et incanta, per così dire, i cuori di tutti a tributarli riverenza et ossequio.

Camera della Pittura

Questa non è inferiore d'ornamenti alle due già descritte, poiché tiene anch'essa il suo pavimento di finissimi marmi. Nel soffitto un quadro in mezzo dove è dipinta la Pittura.

Nel primo quadro grande si contiene l'istoria di [c. 43r] Protogene, Pittore famoso di Rodi, che havendo un buffone di Tolomeo Re dell'Egitto subornato dalli suoi compagni invitato questo da parte del Re a desinar con l'istesso Re, vi andò per far l'ubbidienza. Sdegnato però il Re che il filosofo fosse stato burlato, e mostrando di voler far risentimento contro di chi n'era l'Autore, purché glielo dasse a conoscere, fra tanti suoi servitori ch'haveva d'intorno, subito Protogene preso un carbone, ritrasse il malfattore nel muro et il Re lo riconobbe e punì.

Nel secondo vedesi Apelle che fa il ritratto della Donna d'Alessandro Magno.

Nel terzo Zeusi pittore celeberrimo che dovendo dipingere a gl'Aggrigentini la Dea Giunone volse vedere le loro vergini ignude e ne scelse cinque per pottere con la pittura rappresentare quelle parti le quali in ciascuna di esse fossero più eccellenti.

[c. 43v] Nel quarto vedesi Iffigenia fanciulla vergine che sta in atto di essere sacrificata, et havendo Timante pittore dipinte tutte le persone d'intorno addolorate e meste di maniera tale che per il grave affanno erano sconfitte, e scolorate al maggior segno, coperse con un velo il volto del Padre, non potendo esprimere tanto dolore che bastasse.

Nell'ultimo quadro si vede il sudetto Proogene quale comandato dal Re Antioco cieco di un occhio di fare il suo ritratto saggiamente l'accorto Pittore, per ricoprire il difetto del Re senza incorrer biasimo d'adulatore, lo dipinse in profilo.

Vi sono poi altri quadri più piccoli. In uno vi è Apelle che tira la linea; nel secondo Zeusi che dopo haver dipinto una vecchia con tutta la sua vera e natural deformità si mise a ridere tanto forte che creppò. Nell'ultimo [c. 44r] quadro più piccolo si vede dipinto un Satiro che misura il dito del piede ad un Ciclope.

La moralità di questa stanza della Pittura a chi si diletta a rintracciarla, è la prudenza di saper correggere i difetti naturali del temperamento del senso con il pennello della ragione.

Camera delle Fontane

Non potendo l'occhio del curioso risguardante appagarsi della prima vista delle sudette tre stanze, entra nell'altre che le sono vicine, non punto inferiori d'inventione, ricchezza e bellezza, ma bensì differenti nell'ornamento di bassirilievi il che non si può dir così delle antecedenti. La prima di queste viene detta della fontana, tutta adornata di stucco a fogliami d'oro con un pavimento molto superbo di marmo bianco nero e rosso, minutamente partito. Nel soffitto vedesi

[c. 44v] Di poi vedonsi otto fontane dipinte dentro a quadri non si degne d'essere vedute per la finezza della pittura quanto desiderati per la curiosità dell'acqua.

Il primo quadro rappresenta il fonte Dodonio che è in una selva consecrato a Giove et ha in se virtù tale che spegne qualunque altra cosa che vi si ponga da ardere.

Il secondo è il fonte di Giove Amone, e contiene in sé una qualità molto rare, che nel mezzo giorno si agghiaccia, nella mattina è tiepida, nella sera è calda, e a mezza notte bolle, e questa è situata fra i Trogloditi popoli dell'Asia.

Il terzo mostra la fontana dell'Albania di natura diferente dalle sudette perché essendo l'acqua molto fredda in se stessa, se altri vi distende panni o vestimenti sopra, subito s'abbruggiano.

Il quarto la fontana del Romore, così chiamata perché si intorbida ogni volta ch'altri faccia stre- [c. 45r] pito.

Il quinto contiene la fontana del suono perché cresce quando altri suona, come racconta Alberto Magno.

Il sesto la fontana d'Islandia, che ha questa proprietà d'impietrire qualunque cosa di lino o di pelle che vi s'immerga, e l'istesso Alberto dice d'haverne fatto l'isperienza.

Il settimo rappresenta la fontana dello strepito alla quale accostandosi si sente lo strepito delle cose lontane.

L'ottavo tiene la fontana nemica del rosso poiché se uno vestito di rosso vi si avvicina dicono che diviene torbida.

Sono poi nelli quadri più piccoli sette altre fontane d'effetti molto meravigliose.

La prima detta delle tempeste di natura sì mirabile che se alcuno getta della sua acqua sopra i sassi subito segue la tempeste.

La seconda della verginità poiché se giovine [c. 45v] vergine vi si lava le mani dentro l'acqua diviene più chiara e bella.

Terzo la fontana nemica delle pietre che intorbida l'aria se dentro vi si getta alcuna pietra.

Quarto della fede maritale la di cui acqua s'intorbida ogni volta che ne beva donna ch'habbia rotta la fede al marito.

Quinto la fontana della vita, poiché dentro vi si vede se l'infermo ha da guarire o morire.

Sesto fontana di Nonacria saporitissima al gusto, ma se uccello alcuno avesse di questa bevuto restava estinto, et è nell'Arcadia.

Nel settimo et ultimo quadretto è la fontana d'oglio di sasso medicinale et utile al servizio dell'huomo e questa è nelli stati di Sua Altezza Serenissima nelle montagne di Modena luogo [...].

[c. 46r] Nel mezzo della Camera sul pavimento si alza poi effettivamente una bellissima e ricchissima fontana d'argento indorato alta braccia tutta di getto con figure e statuette di antica e meravigliosa fattura che dicono valere .

La moralità poi di questa stanza delle fontane s riferisce a alla cognitione di tutti i popoli, Provincie e regni, virtù che sotto gl'effetti mirabili delle acque si può dedurre che sia particolare dei Principi e dei Re.

Camera de Sogni

Dietro alli meravigliosi effetti delle acque si entra nella camera dei sogni, la quale essendo ricca di pavimento di marmo bianco e rosso, conforme l'altre, è ancora stuccata d'oro. Tiene nel mezzo della volta con una industrie diligenza dipinto il sogno.

Nelli bassi rilievi non men ricchi d'oro che nobilitati dalla maestria del lavoro si vede ritratto il [c. 46v] Sogno di Giovanna Dieza madre di S. Domenico alla quale dormendo parve di partorire un cane che avesse la lingua di fuoco.

Nell'altro si rimira il sogno di Giuseppe fanciullo Hebreo delle sette vacche grasse e sette magre fatto da Faraone re d'Egitto et interpretato saggiamente dal dotto Giuseppe come si sa.

Segue il sogno della scala di Giacob, cha da un capo tocca la terra e dall'altro il Cielo, come pur anche è noto.

Nelli tre seguenti bassi rilievi sono li sogni del Re Nabucodonosor interpretati divinamente da Daniele Profeta.

La moralità di questa stanza de Sogni si è che sotto il mistero de sogni viene denotata la sapienza divina nel saper svelare le cose oscure, si come ancora di può denotare la nostra mortalità mentre la vita dell'huomo altro non è ch'un perpetuo sogno.

[c. 47r] Camera di Fetonte

E' questa stanza non solo ricca del pavimento di marmo variato bianco, nero e rosso quanto adorna di finissimi bassi rilievi. Tiene nel mezzo della sua volta dipinta la caduta del temerario Fetonte che per haver voluto fanciullo inesperto ch'egl'era guidare il carro del sole suo padre fulminato da Giove fu precipitato dal Cielo, e lo racconta Ovidio nelle sue Metamorfosi.

Nel primo quadro poscia vedesi Ercole che corre dietro al Centauro che haveva rapito la sua donna.

Nell'altro la caduta di Polifemo, historia raccontata a pieno da Virgilio favolosamente nell'Eneide.

Nel terzo Narciso dentro la fonte con la ninfa Salmace da cui derivò l'Ermafrodito.

Nel quarto l'istesso Narciso che rimirandosi nel fonte s'innamora di sé medesimo.

Nel quinto è figurato il giudizio di Paride sopra le tre dee cioè Giunone, Pallade e Venere [...] [c. 47v] con la sentenza la dea Venere conseguì per premio la bellissima Elena e ne naque la guerra di Troia con la rovina della sua patria.

Nel sesto la ninfa Eurpa figliuola d'Agenore Re di Fenicia rapita da Giove in forma di Toro che però passando il mare la conduce in Candia.

La moralità di questa stanza si riferisce alla conoscenza di se stesso difficile da praticare che l'erudite antichità a lettere grandi poste sopra la porta dell'Oracolo il Nosce te ipsum.

Camera della Fama

Con l'ordine seguitato dall'istessa natura lo quale procede da gl'inferiori alle cose superiori di grado in grado, dalle stanze della musica, Pittura et altre arti Liberali, eccoci pervenuti in una camera più spaziosa, che serve ancora di sala al sopradetto Appartamento doppio, [c. 48r] intitolato la Camera della Fama. In questa cominciando dal pavimento, si vede di marmo bianco e rosso. Quanto poi al soffitto, nel mezzo della volta è dipinta la Fama Guerriera che con la tromba alla bocca fa risuonare per tutto il mondo le azioni gloriose di queste Serenissime Altezze e particolarmente degl'infrascritti Principi descritti nei quadri grandi laterali.

Nel primo, che è posto fra li duoi usci che guidano all'appartamento doppio stuccato, si vede il Duca Borso sopra un Cavallo armato quanto grande egl'era e tirato al naturale.

Nel secondo dirimpetto al primo, si vede il Duca Alfonso Primo similmente armato e sopra un cavallo con l'orribile effigge della famosa battaglia di Ravenna dove per valor di Sua Altezza rimasero perdenti i Spagnoli.

[c. 48v] Nel terzo il Serenissimo e gran Francesco Primo nell'istessa positura a cavallo et armato allora che fu Generalissimo delle Armi di Francia in Italia dove contribuì egli col suo valore maggior gloria al posto che questo a Sua Altezza.

Nel quarto incontro all'antecedente si scorge nell'istessa guisa il Duca Alfonso Quarto suo figlio similmente Generalissimo benché per invidia non so se io dica della Natura o debolezza del temperamento quasi sempre infermo non habbia potuto mettere in esecuzione il sui gran cuore.

Nel quinto il signor Principe Luigi d'Este parimente a cavallo et armato col bastone da commando in mano havendo havuto occasione d'impiegare il suo valor militare in servizio della Repubblica di Venezia et in altri posti degni della sua nascita.

Nell'ultimo quadro opposto all'antecedente viene [c. 49r] naturalmente rappresentato il signor Principe Borso d'Este fratello del signor Principe Luigi e tutti due figliuoli del Duca Cesare, che in atto di comandare ad una armata si fa vedere con l'armatura indosso con la Zanetta alla mano e sopra un destriere bellissimo e feroce di pelame.

Questa stanza ha quattro usci e quattro finestre. Il primo uscio in bocca la camera della Pittura, il secondo quella di Fetonte, il terzo la Fortuna, il quarto la Camera dell'Amore.

E qui, havendo girato d'intorno tutto il Ducale Pallazzo, lascio li miei legitori in questa bella compagnia d'Amore e di Fortuna senza far

Fine».

II. «Inventario di tutto quello che si trova nel Ducale Palaz[zo]¹²¹⁴ di Sassuolo»
ASMo, Archivio per materie, Cose d'arte, 18/2, f. 86 [1692-94]

[Fascicolo di 20 cc. rilegate (fogliazione delle cc. e non delle pp.).

Sulla camicia «1680 circa». Sulla c. 1r: «1679-80»]

[c. 1r] «Nella **sala dipinta dal Colonna e Mitelli** si trovano quattro tavole frangetta attorno a una / li suoi piedi di mistura verde e bianco. / Otto cassabanche di pioppa dipinti con sue chiavature. / Due Portiere di corame d'oro foderate di tela liscia torchina coll'Arma del Serenissimo. / Duoi ferri per le dette. / Il tendone di tela [...]alta torchina della ringhiera, che guarda verso il cortile in due parti con / suoi fiocchetti. / Il suo ferro per detto. /

Appartamento che ha servito alla Serenissima Signora Duchessa nella sua prima venu(ta) in Sassuolo. /

Prima **Camera detta della Fortuna**, il soffitto dipinto da M.sù Gio. Bonangieri. / Li sei quadri con varie historie dipinti su muro opera del Bersano. / Otto scanini di vitello dipinti a fiori con foglie dorate con broche di lastra / d'ottone quali mancano in alcuni luoghi. / Una tavola di marmo rosso venato col piede compagno. / Un truccolo coperto di saia verde con la sua coperta di corame con quattro / piedi di noce balle d'orso. / Il suo ferro per detto. / Sei magli per detto. / Due banche coperte di vitello imbottite che si serrano co' suoi appoggi che si serrano. / Quattro portiere con fondo di raso giallo tutte ricamate con fiori di vari / colori, in una delle quali vi è ricamato un vaso con fiori e sue franzette / basse attorno, et a tre di esse vi è posta la franza alta nella cim(a) / e foderate tutte quattro d'ormesino giallo, con quattro ferri per de(tt). / Due tavolini di noce con suoi ferri sotto due tamarazzi co suoi capezzali di ter(ligio) / sotto il camino servono per le guardie. /

Seguita la seconda camera detta la **Camera delle Pazzie d'Amore** con [lac.] / Sei quadri historiati dipinti sul muro fatti per mano di Monsù Gio. Bonangieri. / Una tavola di marmo berrettino scuro a occhietto con suoi piedi intagliati et indorati a oro / e negro. Otto fusti da carreghe tinti in rosso. / Due orbini tinti come sopra. / (Ragione di Modona) / Un ferro da portiera.

Terza camera detta la **Camera della Virtù** tutta dipinta attorno come anche il soffitto / di varie attioni heroiche di Casa d'Este opera di Monsù Gio. Bonangieri. / Due tavolini di mistura con vari abbigliamenti et animali nel mezzo con / li suoi piedi intagliati et indorati oro e negro. / Coperte di corame. / Sei fusti da carreghe tinti di lacca rossa, ragione di Gualtiero e di Modona. / Un specchio con cornice di tartaruga con otto cantonate e otto foglie / parte d'argento e parte indorate con altre due foglie nella cima simili / e con tre corone di cordella di ponzo ragione di Modona. / Due ferri da portiera. / Un ferro con la sua tendina alla finestra che guarda verso il Giardinetto. / Un letto con cinque banche tinte di verde, tre tamarazzi con fodra torchina / suo capezzale compagno, una sopracoperta di cendale verde quali [...]. //

[c. 1v] (**came**)**rone detto del genio** tutto dipinto e nel soffitto e attorno da / [lac.] Bonangieri e da Sansone da Scandiano. / [lac.]ttangolo in cornice negra con varie pitture d'animali. / [lac.]pecchi attorno, e Orfeo nella cima, suo cordone con fiocco cordella / rossa. / Un tavolino di noce intersiato d'avorio con quattro ferri sotto. / Due fusti da carreghe tinti di lacca rossa. / Sei fusti da orbini tinti come sopra. / ragione di Modena e di Gualtiero. / Un ferro da portiera. / Una tendina bianca col suo ferro. / A questo Appartamento serve la Camarella d'ormesino incarnato come / anche le sue portiere compagne, si ancora le coperte da carreghe e da / orbino ragione di Modena. /

Nella **Galaria** contigua che riguarda verso il Giardinetto. / Un specchio grande con cornice in cappa indorata con Venere e puttini dipinti su la luce. / Una tavola di mistura nera con vari fini et il suo piede tutto intagliato e indorato, ragione di Modena /con la sua coperta di corame. / Un tavolino più piccolo simile con quattro piedi intagliati e indorati colla / sua

¹²¹⁴ Manca una porzione del foglio. Nella trascrizione sono stati adottati alcuni criteri. Le integrazioni sono segnalate entro (), le lacune del testo originale con [lac.], mentre le parole non trascritte o di dubbia trascrizione sono contenute entro []. Si è deciso di segnare quando il testo va a capo per praticità nella trascrizione, dato che il manoscritto presenta numerose correzioni con sovrapposizioni di testo.

coperta di corame. / Un altro tavolino piccolo di legno a otto faccie miniato con cari fiori e rabeschi e il / suo piede parte dorato e parte rosso. / Sei fusti da carreghe tinti di lacca rossa, quali vi sono le sue / coperte di punto francese, ragione di Modena. / Un ritratto del Serenissimo duca di Borgogna fanciullo senza cornice. / Ventisei carte geografiche parte miniate sopra a suoi telari. / Una tendina di renso bianco col suo ferro serve al fenestrone che riguar(da) / verso il Giardinetto.

[lac.] **Appartamento del Serenissimo Signor Duca.** / Prima camera dell'Audienza detta la **Camera dell'Alba** tutta apparata di cendaline color torchino / e d'Isabella. / Otto quadri con cornice dorata, quattro delle quali sono intagliate e l'altre liscie / opera da Monsù Gio. fiammenghi, uno però di essi più piccolo serve / per sopraporta. / Due sopraporte che servono per soprauscio che rappresenta varie / feste marittime con cornice dorata e liscia. / Due portiere compagne del sopradetto apparato e foderate di cendale torchino senza frangie / una delle quali serve alla Galeria con li suoi ferri. / Un tapeto simile all'Apparato sopra a una tavola di pioppa col suo telaio / foderato di tela liscia torchina [...]. / Due tavolini di mistura bianca e negra con li suoi piedi di legno torniti e / tinti di negro. / Sei carreghe alla romana coperte di velluto torchino e sua chiodaria d'otto- /ne tutte frangiate di frangia oro e seta. / Tre tendine di renso bianco con li suoi ferri alle fenestre. //

[c. 2r] Seconda **Camera detta dell'Aurora** di Cendale torchi(no) / e bianco a biscia. / Due portiere simili foderate di tela liscia torchina con li suoi ferri. / sua frangetta attorno. / Un tapeto di raseto rigato verde e bianco foderato di tela liscia torchina e sua frangetta sopra una tavola / di pioppa col suo telaro. / Un sbaraglino novo sopra la tavola tutto compito. / Sei scanini di vitello dipinti. / Otto quadri con vari ritratti della Casa di Spagna con sue cornici intagliate / e indorate. / Un altro quadro a otto faccie dipinto con pittura di Giuditta et Oloferne con / sua cornice intagliata e indorata. / Un bastardino coperto di vacchetta con frangetta sopra. / Due tendine bianche da finestra con li suoi ferri. /

Terza **Camera detta della Notte** che serve per il letto di Sua Altezza Serenissima tutta apparata di ormesino rigato bianco, ros(so) / torchino con frangia alta a oro e nella cima. / Una portiera poco buona simile con la sua frangia simile foderata di tela liscia incarn[lac.] / col suo ferro. / Un letto cioè / quattro banche / un pagliariccio con fodra di tela di lino. / Duo tamarazzi con fodra di tela d'olmo bianca di punti n. 11 col suo / capezzale compagno. / La sopracoperta et il tornaletto simile al suddetto apparato foderato di [cendale] / giallo et il tornaletto foderato con pizzi et alamari. / Due tavolini di meschia bianca e negra, con li suoi piedi di legno torniti, et [lac.] in negro. / Sette carreghe all'antica e coperte di velluto torchino tutte frangiate di seta / e sua chioderia d'ottone. / Un quadro sopra il letto col ritratto uno del Re di Francia, e l'altro del Re / d'Angiò con sua cornice dorata liscia pittura di Monsù Gio. Vanguedri. / Un altro ritratto d'una donna con un moro, pittura di Tiziano con cornice / indorata liscia, serve per sopraporta. / Un altro più piccolo dipinto un Amorino, di monsù Gio. sud.o con cornice dorata liscia. / Un specchio con cornice di legno intagliata negro e oro. / Un par di Ca[...]doni con le sue balle d'ottone, sua frazza forchetta e p[...] / Una tendina di renso e il suo ferro. //

[c. 2v] **Camerino** contiguo al terraccio tutto apparato di cendale a biscia di vari colori. / Una tavola a otto faccie di mistura negra e bianca col suo piede compa- / gno nero schietto. / Quadro senza cornice che rappresenta una comedia fatta fare in Roma / dal Serenissimo Signor Principe Cardinale. / Altro quadro che rappresenta il corso di Modena in tempo di Carnevale / di pittura del Lana con sua cornice dorata e liscia. / Tre orbini con sue coperte di punto francese. / Un bastardino coperto di vacchetta rossa. / Una tendina da finestra col suo ferro. / Per la porta che va nel Giardinetto serve un'altra tendina col suo / ferro. Il camerino che serve al moro, contiguo alla Camera della Fortuna. / Due tamarazzi di terligio con quattro banche, una coperta di damasco giallo e rosso foderato di / tela lisc(i)a con frangetta. Un tavolino di noce con suoi ferri sotto e una casabanca / servono per li aiutanti di camera di Sua Altezza Serenissima. /

Appartamento del Sig. Pr.enpe Cesare. /

Prima **Camera detta di Giove** tutta apparata di cendale verde / di Venezia a occhietto. / Tre portiere compagne foderate due di cendale et una di tela / liscia verde con suoi ferri et a due delle quali li suoi cordoni e fiocchi. / Tapeto di punto indiano a fiorata con vari arabeschi e galere nello / scudo di mezzo, foderata di tela liscia torchina con sue frangetta attorno sopra / una tavola di piella col suo telaro. / Un trapuntino con fodra bianca di canepa serve per le guardie sotto la suddetta. / Sei scanini coperti di vacchetta. / Sei quadri grandi con vasi di fiori con le sue cornici intagliate / [sogliono] alla tedesca con vernice bianca e cornice piccola attorno nel di dentro dorata et intagliata. / Altri quattro simili più piccoli con cornice simile servono coprauscio pittura fatta per mano del / Signor Francesco Bettini fiorentino. /

(Se)guita la **Camera dell'Audienza** del detto Appartamento **detta de / Venti** tutta apparata come sopra. Due portiere foderate di / ormesino verde con suoi ferri e cordoni compagni al d(ett)o apparato / [Set]te carreghe alla Romana coperte di cendale compagno al sudetto / (a)pparato tutte frangiate di frangia compagna e altre dorate nella cima. / (Se)i quadri dipinti a fiori con cornice tedesche a fogliame e vernice come sopra / a festone piccolo tutto dorato nel di dentro. / Altri quattro simili più piccoli tre di quali servono a soprauscio, detta pittura fatta tutta dal sudetto signor / Domenico. Un tavolino di mistura negra venata col suo telaro oro e negro. //

[c. 3r] Seguita la **terza camera che serve per il letto** tutta apparata di cendale come sopra. / Una trabacca simile all'apparato, e sopra coperta e torna- / letto con le sue colonne dorate, quattro vasi dorati / nella cima et il suo fondo, che

serve alla detta. / Tre tamerazzi da padrone cioè uno con fodra di raso torchino, e due / di tela liscia torchina, e il suo capezzale compagno fodrato di tela / liscia. / Una portiera di damasco verde fodrata di tela liscia verde col suo ferro / per detta ragione di Gualtiero. / Quattro carreghe alla romana coperte di damasco di Reggio verde con / chiodaria di lastra d'ottone e foglie in cima, dorate tutte frangiate / con frangia alta e piccola. / Due scanini simili. / Un tavolino di mistura negro avvenato con suoi piedi negro e oro. / Un quadretto piccolo dal letto a man sinistra con cornice d'ebano, rappresentante la Natività / di Nostro Signore. / Duoi quadri bislonghi a fiori e animali con cornice a fogliame, verniciate di bianco cordoncino nel di dentro tutto dorato. / Quattro altri quadri piccoli con cornice come sopra e cordoncino nel di dentro come sopra. / Due altri più piccoli per sopraporta di pittura e di cornice simile, ope- /ra tutta del sudetto Signor Domenico. /

Seguita la **quarta camera** del suddetto Appartamento tutta apparsa come / sopra di raso all'opera del suddetto apparato. / Un tapeto simile di tela liscia verde con frange attorno sopra un tavo- /lino di noce con suoi piedi torniti. / Un quadro grande sopra al detto tavolino dipinto con vaso di fiori e uccelli con / cornice pure tedesca e cornice piccola dorata nel di dentro, pittura del / suddetto Signor Domenico. / Sotto al sudetto un quadretto piccolo con cornice antica dorata rappresenta / una Maddalena nel deserto. / Due quadri di paesi senza cornice, che servono per soprauscio, pittura di Mon- /sù Giovanino. Un specchio con festone a fiori dipinti sopra la luce con cornice piccola [lac.]. / Quattro carreghe alla romana con [...]netti piccoli d'ottone nella cima con / sua chiodaria compagna, coperte di damaschetto verde all'antica con sua / franza grande e piccola color d'Isabella. /

Duoi scanini col sedere compagni agli altri che sono nella camera del letto detta di sopra. / Una scanina piccola coperto il sedere come sopra. //

[c. 3v] Seguita la retrocamera grande detta la **Camera de Verdi** senza / apparato. / Un letto con cinque banche dipinto a giallo e negro con quattro tamarazzi / due di terligio, due altri con fodra torchina e capezzale compagno tutti / da padrone di punti otto con sua coperta di raso giallo ricamata a fiori / fodrata d'ormesino giallo con sua frangetta attorno. / Una coperta di raso giallo ricamata a fiori et uccelli fodrata di tela liscia / gialla e frangetta attorno simile alla sud.a coperta sopra una tavola di legno dipinta a fiori et uccelli / antica colli suoi piedi simili. / Un [...] tapeto di punto francese fodrata di ormesino / verde con sua franzetta attorno sopra un tavolino di noce con ferri sotto. / Un bauule sotto piccolo tutto miniato con oro sopra il detto tavolino. / Quattro carreghe alla romana coperte di raso giallo ricamate con / fiori con sua frangia di seta grande e piccola con sua chiodaria di / lastra d'ottone e foglie dorate nella cima di dette. / Quattro scanini compagni. / Un ritratto grande di Sua Altezza Serenissima a cavallo senza cornice. / Un altro ritratto simile col Serenissimo Signor Duca Odoardo di Parma senza cornice. / Un altro grande col Serenissimo Signor Duca Francesco e Duchessa Maria in piedi con dua puttini, senza / cornice. / Un altro quadro grande con cavallo e moro senza cornice. / Quattro altri quadri bislonghi con vari ritratti antichi e due / de' quali sono le sue cornici di legno. / Un bastardino coperto di vacchetta con sua frangetta rosa attorno. /

Segue il camerino detto il **Specchio d'Amore** tutto dipinto e nel soffitto e / attorno prima invenzione di Monsù Gio. Bonangieri. / Due tapeti di veluto stampato a fiori [verdi] / con fondo di teletta d'argento fodrati di tela liscia con franzetta oro e seta / sopra due tavolini di noce simili con ferri sotto. / Sopra a uno di detti tavolini vi è un baulino coperto di punto francese / antico fodrato di dentro di cendale verde e due sottocoppa / piccole di legno dipinte a fiori e frondi sopra l'altro tavolino. / [...] scanine coperte nel sedere di damasco verde vecchie e sua frangia di seta attorno. /

Nell'altro **Camerino** contiguo al suddetto detto **della fede maritale** / tutto dipinto anche nel soffitto da Monsù Gio. Bonangieri. / Un letto con quattro banche, tre tamarazzi col suo capezzale di sterligio / con la sopracoperta di damaschato antico colore d'Isabella fodrata di tela liscia / con simile schiena. / Un tapetino di punto di francia antico col suo friggio attorno / simile fodrato d'ormesino torchino con sua frangia di seta piccola / attorno sopra un tavolino di legno col suo telaro. / Uno scrigno o pettiniera a otto faccie coperte di punto sudetto fodrato / di dentro di cendale verde sopra il tavolino. //

[c. 4r] Sei scanine compagne alle sudette. / Nel ritiro che corrisponde alla Galeria grande due tamarazzi di terligio con uno / capezzale compagno con quattro banche, servono per gli aiutanti di camera del Signor Principe. / Seguita la descrizione **dell'Appartamento d'Orlando**. / Due Portiere di corame d'oro fodrate di corame con suoi ferri. / Prima la sala ove si trova una tavola longa di legno con tre cava- /letti [sotto] sopra della quale vi è un tapeto torchino. / Cinque scanine coperte nel sedere di damasco cremesi. / Un quadro grande nel mezzo della sala rappresenta le Amazoni con / cornice parte inargentata e parte rossa, pittura di / Monsù Gio. Vuanguedri. / Due altri quadri grandi con cornice simile alla sudetta uno effigiato delle quattro stag- /gioni dell'anno e l'altro la partenza del figlio prodigo. / Un altro bislongo con cornice simile a paese pittura di Monsù Giovanino. / Docici quadri con cornici simili, rapprensetano dodici Imperatori Romani. / Un ferro da portiera. /

Prima camera detta delle **pazzie d'Orlando**. / Cinque scanini coperti di damasco cremosi. Sono ragione di Modena. / Sei orbini con coperte simili come sopra. / Un tavolino di noce con suoi ferri, un tapeto di damasco cremosi sopra fodrato / di tela liscia con sua franzetta ragione di Gualtiero. / Un ferro da portiera. / Sei quadri grandi con architetture con cornice

come sopra. / Un altro più piccolo di paese pittura di Monsù Gio. con cornice compagna. / Un altro rapresenta una festa in un Giardino con cornice rossa con / filetti d'oro nel di dentro. /

Seguita la **seconda Camera** con friggio dipinto nella cima che rappre- / senta le varie guerre de Romani. / Un tapeto sopra un tavolino di noce con suoi ferri e sopra di damasco / cremosi fodrato di tela liscia rossa franzetta attorno di seta. / Un ferro da Portiera. / Sei quadri compagni con vari frutti con cornice oro e rosso. / Un altro quadro serve per sopraporta con architettura con cornice come / sopra. Un altro più piccolo che rappresenta Herodiade col capo di S. Giovanni con / cornice come sopra, / e altro grande sopra il camino con cornice oro e negro, che rappre[sen]-//

[c. 4 v] ta Semiramide originale del Guerzino. / Un altro più piccolo a ovato con bambino e fiori e sua cornice / parte dorata, originale del Guerzino. / Un altro grande a paese con cornice oro e negro di Monsù Gio. / Un altro piccolo per sopraporta effigiato d'un bambino e fiori sopra / a un camino con cornice rossa e oro. / Un seraglia per il camino con architettura pittura di Dossi d Ferrara. / Cinque carreghe alla francese con sue coperte di damasco cremiso / e sua frangia di seta rossa } parte rag.ne di Gualtiero. / Sei orbini con coperte compagne alle sudette. /

Terza Camera del letto ove un tapeto ricamato d'oro, un tavolino di noce con sei ferri / d'oro e seta a fiori col friggio attorno / compagno fodrato d'ormesino rosso e sua frangietta oro e seta verde / una lettiera con sua testiera tutta intagliata e in argento con Aquila nella cima e / et arma nel mezzo Serenissima e Farnese. Duoi tamarazzi con fodra di tela liscia rossa. Una sopra coperta di punto da di[...] con franzetta di seta gialla attorno senza fodra/ Cinque quadri a ovato per il di dentro che rappresentano varie figure con cornice / quadra di legno parte con filetti d'oro e nelli quattro cantoni nel di dentro / gente e oro pittura dell'Abbate. Sei altri a Paesi con cornice a marmo con filetti d'oro per il di dentro. / Un quadro senza cornice con cani e uccelli serve per sopraporta pittura / di Monsù Gio. / Un altro più piccolo pure senza cornice con bicchieri e fiori per sopra uscio / Cinque carreghe alla francese con coperte di damasco cremeso / Quattro Orbini con coperte come sopra (parte ragione di Modena). / Due ferri da portiera. / A questo Appartamento servono cinque Portiere di damasco cremeso / dette della già Serenissima Signora Duchessa ragione di Modena. /

Altra Camera che serve per rotocamera al detto Appartamento / Un tavolino di noce col suo telaro con sopra un tappeto di rasetto / a occhietto verde e rancio fodrato di tela liscia con sua / franzetta attorno vecchio. / Cinque carreghe alla francese con sue coperte di damasco cremeso / e frangetta di seta sopra. / Quattro orbini con coperte come sopra. //

[c. 5r] Un quadro grande con battaglia navale e con la Cornice antica, pittura di Mon- / sù Giovannino. / Due altri dipinti a cacciaggione con cornice oro e rosso. / Un altro più piccolo rappresenta Susanna e due vecchi con la cornice / antica. / Due quadri a ovato con cornice intagliata e dorata rappresentano due la Storia / del Tasso.

Altro Appartamento nuovo detto **l'Appartamento doppio**. /

Nella Sala due tavolini di marmo negro venato col suo telaro di / legno tinto in negro. / Due altri di marmo rosso con suoi piedi di legno e ferri sotto. / Due altri di legno tinto in nero con suoi piedi tinti di nero, tutti sei ragione di Modena. / Otto scranni di Braisilli (?) col pasamano d'oro e frangetta e chiodaria d'otto- / ne e foglie nella cima dorate come ancora nei piedi ragione di Modena. / Duoi bastardini coperti di vacchetta con sua frangetta rossa attorno. / Duoi ferri da portiera. / Una portiera di damasco cremeso fodrato d'ormesino cremeso. / Cinque quadri grandi senza cornice dipinti a cacciaggione, prospetti- / ve e boscarezze, pittura di Monsù Gio. Vuanguedri. / Un altro bislongo a paese con cornice dorata antica pittura di Monsù / Giovannino.

Quattro quadri con Cornice oro e negro effigiati di bestie et uccelli, servono / per sopraporta. Due altri antichi con uccelli e frutti con sue cornici parte dorate oro e ne- / gro con sue foglie ne cantoni e nel mezzo, uno però senza le sopradette / foglie, serve questo per soprafenetra, che riguarda verso il Cortile. / Dieci altri quadri parte marittime e parte boscareccio con cornice negra et oro an- / tiche.

Seguita la **prima camera** del sudetto Appartamento verso / il Cortile.

Una portiera di damasco cremeso fodrato d'ormesino dell'istesso colore / con sua franzetta di seta rossa col suo ferro. / Due tavolini di meschia rossa avvenato di bianco con suoi piedi torniti parte dorati. / Quattro scranini con sue coperte di damasco cremeso con sua franzetta di / seta rossa parte ragione di Modena. / Quattro orbini con coperte come sopra. / Quattro quadri grandi con uccelli e frutti con sua cornice oro e negro an- / tiche. / [...] altri simili più piccoli seguono. / (Qua)ttro altri alquanto antichi: uno con hortaggi in una cesta, l'altro / [lac.] tre meloni, l'altro con cipolle, e l'altro figurata la R[...]a giudice / (o)riginale del Guerzino con cornice simile.

[c. 5v] Seguita l'altra Camera detta **Camera dell'Audienza**. / Una portiera di damasco cremeso con fodra di ormesino sudetto e sua fran- / zetta attorno col suo ferro. / Un tavolino di marmo rosso venato col piede tutto intagliato ragione di Modena. / Sei carreghe alla Romana coperte di damasco cremeso con sua franza / d'oro grande e piccola con la chiodaria d'ottone e foglie nelle cime do- / rate come ancora sotto li bracci ragione di Modena. / Due orbini con coperte di damasco cremeso e sua franzetta di seta. / Quattro quadri grandi con fiori e frutti con sue cornici oro e negro. / Tre altri simili più piccoli servono per sopraporta. / Tre altri quadretti piccoli antichi con frutti con sue cornici nere. / Un altro piccolino con Cornice oro e negro rappresenta il Sposalitio di S. Catarina. / Terza camera del detto Appartamento detta Camera del letto. / Una lettiera con testiera tutta intagliata con coloncine e dorata con scudo d'arma / di sopra con fiori. / Due tamarazzi e

il suo capezzale compagno con fodra di tela lissa rossa / di punti sette. / Una camarella di vello a denarini con le cimorse di stringone cremeso. / Una sopracoperta per il detto letto simile fodrata di cendale doppio cremeso. / Cinque carreghe alla francese con le coperte di damasco cremeso con sua / frangetta di seta rossa. / Tre orbini con sue coperte simile alle sudette. / Una Portiera di damasco cremeso fodrata d'ormesino con sua franzetta / attorno e suo ferro. / Un altro ferro da portiera. / Quattro Quadri grandi con sue cornici oro e negro, tre de quali sono / dipinti di fiori, frutti, et Animali, l'altro figurato il tempo che taglia / le ali ad Amore serve sopra il letto. / Tre altri simili più piccoli servono per sopraporta. / In questo Appartamento servono altre tre Portiere di damasco cremeso, ragione della già / Serenissima Signora Duchessa. / Nel ritiro per detto Appartamento si trova il telaro della Cama- /rella rigata, che serve all'Appartamento contiguo al sudetto in occasione di forastaria. / Un quadretto con un scimotto senza cornice. / Otto banche, quattro tamarazzi e due capezzali. //

[c. 6r] **Prima camera** del sudetto altro Appartamento verso Secchia contiguo al su-/detto. / Due tavole di marmo venato di vari colori con suoi piedi torniti tinti di negro. / Un'altra più piccola di mistura nera con suoi piedi torniti tinti di negro. / Quattro scanini coperti di damasco cremeso e sua frangetta di seta. / Quattro orbini coperti come sopra. / Un ferro da Portiera. / Tre quadri grandi bislungi con figure in piedi, uno effigiato del Prencipe / Francesco Maria di Parma, l'altro di Madama Aldobrandina Romana, e l'altro due / Prencipi figurati uno il Duca Odoardo di Parma, l'altro la Serenissima Signora Duchessa Maria / con sue cornici oro e negro. / Un altro bislongo sopra il Specchio con frutti, e sua cornice come sopra. / Tre altri di simile pittura più piccoli servono per sopraporta. / Un specchio grande con luce d'acciaio con cornice di legno negra e fogliame dorati. /

Seconda camera del detto Appartamento. / Una tavolino di marmo rossovenato col suo piede tutto intagliato ragione di Modena. / Quattro carreghe alla francese con sue coperte di damasco cremeso e / franza di seta simile. / Tre Orbini con coperte simili. / Un ferro da Portiera. / Sette quadri con frutti, e fiori, Animali e Pesci, con sue cornici nere e oro. / Tre altri piccolini due a Paese et uno con uva con sue cornici nere e filetto / d'oro. /

Terza camera del detto Appartamento che serve per il letto. / Un letto con cinque banche con quattro colori / con Arma Serenissima e Farnese nel mezzo. / Quattro colonelle intagliate e dorate oro e rosso con suoi cantoni al di sotto dorati. / Tre tamarazzi e sua testiera intagliata et dorata come sopra con fodra di tela liscia torchina di punti sette col / suo capezzale simile. Una sopracoperta di cendale giallo guarnita di chiappi. / Nel suddetto letto serve la Camarella senza fodra e sua frangetta attorno rigata di rosso e bianco con sua sopra- /coperta compagna ragione di Modena. / Sei fusti da carreghe alli quali servono le coperte compagne alla suddetta / Camarella. / Un ferro da Portiera, serve ancora la Portiera compagna. / Un tavolino di meschia con fogliami negri e bianchi con suoi piedi a bala- /ustro tinti di negro. / Un Specchio grande con luce d'acciaio e cornice dorata. / Tre quadri grandi con frutti e fiori con sue cornici oro e negro. / Tre altri simili più piccoli servono per sopraporta. / Un altro più piccolo bislongo rappresenta la Vergine, il Bambino, S. Giovanni / e S. Giuseppe con cornice oro e negro. //

[c. 6v] Due altri piccolini a paese con cornice oro e negro. /

Nella **Capellina** contigua al detto Appartamento. / Un Quadro grande senza cornice figurata la Beata Vergine col Bambino / con S. Anselmo e S. Barbara e Angeli nel fondo. / Il suo altare di legno con pietra [...] e barella compagna e scafetta col suo pallio / di damaschetto verde colla franza oro e seta alta. / Una tovaglia per detto Altare. / Due quadri bislungi uno dipinto la Maddalena nel deserto, pit- /tura di Monsù Gio. senza cornice, l'altro la Vergine assonta tra nuvole et Angeli / con sua cornice oro e negro. / Due altri quadri piccoli con vasi di fiori senza cornice servono per sopra- /porta. / Un Stullo di noce con sue cornici col tapeto di veluto verde vecchio fodra- /to di tela liscia torchina. / Un bastardino coperto di vacchetta con franza rossa serve per le Ampol- /line. Un ferro da Portiera serve alla porta della sopradetta.

Appartamento stoccato doppio che serve per la Serenissima Signora Duchessa. / Sala che serve ad ambidue Appartamenti detta la **Camera / della Fama**. Sei Quadri grandi con ritratti / de Serenissimi Principi della Casa a Cavallo cioè uno il Serenissimo Signor Duca Borso, / Serenissimo Signor Duca Alfonso I di Ferrara, del Signor Duca Francesco Primo di Modena, il Serenissimo Signor / Duca Alfonso terzo Padre di Sua Altezza Serenissima di Monsù Oliviero / Il Serenissimo Signor Prencipe Luigi / Il Serenissimo Signor Prencipe Borso Padre de Serenissimi Principi presenti. / Tre portiere di broccato con fondo torchino fodrato d'ormesino sudetto / con sua frangetta attorno oro e seta, a due delle quali vi sono i / suoi cordoni e fiocchi d'oro e seta con suoi ferri. / Due tavolini di marmo verdi con vene nere e suoi telari tutti inta- /gliati oro e negro. / Sei Bancalotti con gli appoggi coperti di veluto torchino con passamano oro e seta e sua / franzetta compagna e chiodaria piccola attorno, tutte compite con / le sue coperte di tela liscia torchina. / Tre tendine bianche con suoi ferri servono alle fenestre verso il / cortile. //

[c. 7r] Prima Camera dell'Appartamento verso il Cortile detta la / **Camera della Pittura**. / Quattro Quadri dentro a cornici di stucco dorato effigiati / uno il Sacrificio d'Iffigenia, / l'altro Apelle in Cademia con donzelle, / Terzo il Re Alessandro che fa ritrarre da Apelle la bella Cam- /paste, / Quarto il Re Alessandro che fa eletteione del più eccelente pittore /che fosse nella sua Accademia. / Sopra il Camino un altro Quadro scantonato con Apelle / che dipinge Antigono in profilo. / Due

soprausci a ovato piccoli figuranti due Pittori in Cademia. / Un altro Quadro che serve per serraglio al camino di detta Camera / mostra Zeusi che sta dipingendo una Vecchia. / Due Portiere di broccato simile alle suddette con suoi cordoni e ferri. / Una tavola di marmo verde venato di nero col suo piede di mistura. / Quattro simile carreghe alla Romana coperte di suddetto broccato tutte / fornite di sua Chiodaria d'ottone e frangia d'oro e seta alta e bassa / manca a alcune la frangia il di sotto alta in alcuni luoghi, con fusti parte dorati. / Due tendine da fenestra con suoi ferri.

Seconda **Camera** detta **degli Incanti**. / Quattro quadri grandi dentro a Cornici di stucco parte dorato. / Uno mostra un mago in ato d'incantare un Capitano alla presenza / di varie persone. L'altro Melissa Strega che havendo fatto entrare nel circolo / Bradamante li fa vedere tutta la Serenissima Casa Estense, principiando / dal Serenissimo Signor Duca Borso sino al Serenissimo Signor Duca Alfonso. / Terzo il capo di Medusa, che fa impetrire alcuni soldati che si oppone- / vano a chi lo teneva in mano. / Quarto Circe Maga con Ulisse in atto d'ucciderla. //

[c. 7v] Un altro sopra il Camino con Alcina Maga che fa vedere / a Ruggiero camminare sopra acqua il Pa- / lazzo del suo Giardino. / Un altro serve per serraglia al camino di detta Camera, mostra / Medea in atto di ringiovenire Giasone. / Tre sopraporte a ovato piccoli figurati varii incanti essendosi [...]. / Pittura tutta di Monsù Gio. /

Un letto con sua lettiera e testiera tutta intagliata e dorata con due ta- / marazzi uno con fodra di raso cremeso, l'altro con fondo torchino fodrato d'ormesino dell'istesso colore e con sua fran- / zetta oro e seta attorno. / Due Portiere simili con suoi ferri e cordoni. / Tre carreghe compagne alle sudette, manca in alcuni luoghi la / frangia alta al di dietro. / Una tavola di marmo persichino venato di vene bianche, col suo / piede di mistura dell'istesso colore. / Due tendine da fenestra con suoi ferri. / Pittura tutta di Monsù Gio. sudetto. /

Terza Camera detta della Musica. / Quattro Quadri grandi dentro cornici antedette. / Uno mostra Mercurio con la sampogna e dio Pan. / Il secondo Orfeo che col suono tira a se gli Animali. / Il terzo Anfione con lira e architettura. / (tutti venuti di Roma). / Il Quarto Saulo e Davide che suona la lira. / Un altro sopra il camino che rappresenta Orfeo sopra un Delfino. / Un altro Quadro serve per serraglia al camino con quattro figure / opera di Monsù Oliviero. / Un letto cioè lettiera, e la testiera tutta intagliata e dorata. //

[c. 8r] Due tamarazzi uno con fodra di raso torchino, l'altro con fodra / di tela liscia col suo capezzale compagno. / La sopracoperta di broccato con fondo torchino fodrata di ormesino / sudetto con sua frangetta attorno d'oro e di seta. / Due Portiere compagne alle sudette con Cordoni, fiocchi e ferro, come / sopra. / Due carreghe compagne alle sudette, una delle quali manca la frangia / alta nel di dietro e all'altra nell'appoggio al di dietro. / Una tavola intarsiata di pezzi di marmo di varii colori con cornice di / legno dorata attorno e quattro. / Quattro colonne di legno servono per piedi alla detta. / Due tendine per le fenestre con suoi ferri. /

Seguita l'altro Appartamento contiguo al sudetto, che ris- / guarda verso il Terraccio, o Cortile di dentro. / Prima **Camera** detta **delle fontane**. Una tavola di marmo persichino a otto faccio, con piede / di legno tutto intagliato e dorato con varie figure e sopra di essa / vi è posta una fontana tutta d'argento dorato / con coperta di tela liscia torchina e sua custodia di cotone. / Quattro statue di legno indorate. / Quattro carreghe compagne alle sudette, manca la franza alta in alcuni / luoghi per il di dietro. / Due Portiere simili con cordoni e ferri come sopra. / Sei Quadri posti dentro a Cornici di stucco come sopra, historiati di varie fontane. / Uno d'una fonte ove si dalli Genitori [...]¹²¹⁵.

[c. 8v] Seconda **Camera** detta **del Sogno**, che serve per il letto / della Serenissima. / Un letto sopra sei banche di piella con con quattro tamarazzi fodra- / ti di renso bianco con suoi fiocchetti verdi e suo capezzale simile. / Una Camarella di velo ramello rigata e tessuta d'oro, e suo pizetto d'oro e seta attorno e passamano simile nella cima / co chiappi di stringone torchino che servono per tenere in alto le cortine di / detta. / Una sopracoperta compagna fodrata di cendale torchino con passama- / no d'oro intorno. / Sei quadri dentro cornici di stucco come sopra. / Uno rappresentala Carità Romana. / Secondo Tamar et Ammone. / Terzo una Venere et Amorino con soldato. / Quarto Psiche con Amore che dorme. / Quinto la decollatione di S. Giovanni Battista. / Sesto il Sacrificio d'Abramo e d'Isaac / (Pittura del Guerzino da) / Tre quadretti a Paese, servono per soprauscio. / Un tavolino di marmo Serpiglio col suo telaro intagliato parte / dorato. / Un altro di meschia con varii fogliami e col telaro simile al sudetto. / Una Portiera tutta compita col ferro e cordoni come

¹²¹⁵ La pagina si conclude con la cancellazione della parte inerente la descrizione dei quadri. Si propone una trascrizione: «Uno mostra [...] una fontana bagno per conosceva quando le figlie / erano Vergini. / L'altro mostrava un Specchio che mandato giù e tirato su da una fonte / si conosceva quando uno era vivo o morto. / L'altro una fonte nella alla quale su l'Aurora concorrevano / in grandi Uccelli che cadendo nella fonte erano facili da prendersi dalle donzelle. / L'altro una fonte nella quale quando erano gettati de sassi, si conturbava / eccitavano nell'aria gran tempeste. / Un altro che mostra varii huomini che una fonte dell' [...] / vivo, alla quale varii huomini al levare del Sole concorre / vano a pigliarlo. Un'altra nella quale si conoscevano i figli legittimi. // [c. 8v.] Un altro bislongo simile mostra una fonte dell'oglio di Sasso. / Quattro soprausci più piccoli simili dipinti di varie fontane con altri otto Qua- / dri pitture dipinte sul muro nel soffitto. Pittura tutta di / pittura di Monsù Gio. come anche il soffitto. / Una tendina da finestra col suo ferro».

sopra. / Quattro Carreghe alla Romana come sopra, manca la frangia a loro in alcuni / luoghi per il di dietro. / Due tendine col suo ferro. /

Terza et ultima Camera di detto Appartamento detta / la **Camera di Fetonte**. / Duoi Quadri a Paese dentro a Cornici di stucco come sopra / che sono a mano destra e sinistra dell'uscio che corrisponde alla / Camera della pittura. / pittura di Salvatore Rosa, come ancora un altro che serve / per sopracamino nell'istessa camera. //

[c. 9r] Quattro altri a ovali (?) a Paese con varie figure. Pittura del Romano. / Tre soprausci a Paese. / Un altro quadro serve per serraglia al camino di detta Camera / mostra Bacco trionfante. / Una Portiera compita col ferro e Cordoni come sopra. / Quattro Carreghe compagne alle sudette, manca la frangia alta in / alcuni luoghi al di dietro. / Due tavolini di meschia negra con vari fogliami e suoi piedi / di legno torniti tinti in negro. / Due tendine di renso col suoi ferri.

Seguitano le retrocamere del sudetto Appartamento. / Camera grande dove sono li Originali degli Arazzi di Dossi di Ferrara detti le / Stagioni. Una tavola di noce co' suoi piedi simili. / Un tavolino co' suoi ferri di sotto. / Quattro Carreghe alla Romana coperte di damasco color d'Isabella con / sue franze alte e basse e sua Xhiodaria di lastra d'ottone. / Due bancalotti con gli appoggi di Vitello imbottiti con suoi ferri sotto.

Altra Camera contigua detta Camera del ricovero con / otto banche da letto. / Quattro tamarazzi di terligio fino con due capezzali. / Due scanini compagni alle quattro carreghe di sopra. / Due altri coperti di Vacchetta. / Una Scanina coperta per sedere di punto francese. / Un tavolino piccolo di pioppa col suo cassetto. / Una spinetta con la coda e suoi piedi. /

Seguita la **Galleria piccola** contigua alla Salla dell'Appartamento / doppio. / Un tapeto di raseto. / Un tavolino di noce co' suoi ferri di sotto, sopra del quale vi è un tapeto di raseto rigato verde, bianco fodrato di tela liscia / torchina, e sua franzetta attorno. / Tre bastardini coperti di Vacchetta con sua frangetta rossa attorno. Un Quadro col ritratto d'una Dama vestita all'antica con cor- / nice nera et oro. / Un altro Quadro con varii Cani et altri Animali con sua / cornice nera e filetti d'oro per il di dentro. //

[c. 9v] Un altro Quadro più piccolo con Cornice intagliata e indorata fi- / gurata la Malinconia. / Un altro Quadro a Paese serve per sopraporta con cornice nera e filetto / d'oro al di dentro. / Un altro Quadro che pure serve per sopraporta con la medesima / cornice figurato un Nano con Cane e Scimia. / Un altro Quadro antico col disegno del Giardino di Tivoli a cornice / nera e filetti d'oro, con uno specchio nella cima di detto che / mostra dal sopradetto Quadro la testa del Cardinale Ippolito di Ferrara con cornice / nera e oro.

Seguita l'altra **Galaria grande** che corrisponde nel Ter- / raccio del Fontanino. / Sette Quadri grandi parte a Paese, parte con frutti e bestie / e le sue cornici / torchine e filetti d'oro, due altri simili a battaglie. / Tredici altri piccoli a Paese con cornice suddetta.

Altra **Camera** appresso alla detta Galleria. / Un Quadro grande a Paese senza cornice. / Un altro simile più piccolo. / (di Monsù Gio.) / Un altro con varii frutti. /

Nella **Saletta** che serve per Portaria alle Signore Dame. / Due bastardini di Vitello con sua frangetta attorno. / Una tavola di piella alla fratesca. /

Camera dove mangiano le Signore Dame, che guarda nel Cortile piccolo / di dentro verso il terrazzo. / Un tavolino di noce con suoi ferri sotto. / Otto Quadri a Paese con cornice nera et oro antiche. / Sei altri più piccoli a Paese con cornici torchine e filetti d'oro. / Quattro Scanini di damasco verde con sua franza alta simile / e chiodaria di lastra d'ottone con le sue foglie dorate / nella cima. /

Camera dove mangiano le Cameriere presso all'antedetta che cor- / risponde al Terrazzo del fontanino.

[c. 10r] Una tavola di piella alla fratesca. / Sei quadri grandi a Paese con cornice nera et oro compagne alle / sopra nominate. / Altri tre più piccoli a Paese cioè con cornice / torchina e foglie d'argento. / Quattro scanini coperti di velutino verde a occhietto antico con sua chioda- / ria di lastra d'ottone. /

Appartamenti di sopra che servono alle Signore Dame. / Primo Appartamento. / Prima Camera detta della Signora Tarasconi. / Un letto con quattro banche, un pagliaccio et un tamarazzo di terli- / gio fino col suo capezzale compagno. / Un tavolino di piella alla fratesca et una scrana di paviera / la sua segetta. /

Seconda Camera della sopradetta Signora. / Un letto con quattro banche, tre tamarazzi di terligio fino col suo / capezzale compagno. / Due scanini di vacchetta con sua chiodaria d'ottone. / Due tavolini di pioppa con suoi cassetti. / Una scrana di paviera. / Un catino di maiorica col suo bronzino. / Una legetta. /

Altre due camere che servono la Signora Contessa Claudia Mesdoni, Governante / delle Signore Dame. /

Camera Prima. Due letti piccoli con tre banche per ciascheduno, due / glioni, due tamarazzi con fodra torchina a sacchetto torchino, due piumazzi / con fodra di terligio, l'altro di tela bianca. La sua segetta. / Due scanini di vacchetta con sua chiodaria d'ottone piccola. / Un tavolino di pioppa col suo cassetto. / Una scrana di paviera. / Seconda camera dove è il letto della detta Signora, cioè: / Quattro banche, un paglione, due tamarazzi con fodra di terligio / fino e suo capezzale compagno. / [...] segetta. / Un tavolino di piella alla fratesca. / Due altri più piccoli di pioppa co suoi cassetti. / Due Scanine coperte, il sedere di punto francese antico. / Una scrana di paviera. / Un catino di maiorica col suo bronzino. //

[c. 10v] Seguitano altre due Camere che servono alla Signora Donna Antonia / Sartori. / Prima Camera. Un letto con quattro banche, un paglione, un tamar- / razzo con fodra torchina a scacchetto, il suo capezzale con fodra / di terligio. / Un tavolino di pioppa col suo sacchetto. / Una scrana di paviera. / Seconda Camera, dove si trova il letto della suddetta Signora. / Un letto con quattro banche, il paglione, due tamarazzi di terligio / fino col suo capezzale compagno. / Una segetta. / Due scanini di vacchetta con chiodaria d'ottone. / Un tavolino piccolo di pioppa col suo cassetto. / Un catino di maiorica col suo bronzino. /

Secondo Appartamento. / Camera Prima che serve alla Signora Donna Fulvia Livizzani. / Un letto con quattro banche, un pagliaccio, un tamarazzo piccolo con / fodra torchina a scacchetto, un altro con fodra di terligio / fine, il suo capezzale compagno. / [lac.] a segetta. / [lac.] scanini di vacchetta con sua chiodaria d'ottone piccola. / [lac.] altro più piccolo di pioppa col suo cassetto. / [lac.] catino di maiorica col suo bronzino. [lac.] scrana di paviera. /

Altre due Camere della Signora Donna Maria Rangoni. / Un letto con quattro banche, un paglione, un tamarazzo di ter- / ligio fino col suo capezzale. / Una scrana di paviera. / Un tavolino di piella alla fratesca. / Nell'altra Camera, dove si trova il letto della suddetta Signora. / Un letto con quattro banche, un paglione, due tamarazzi di terligio / fino col suo capezzale compagno. / Una segetta. / Due scanini di vacchetta con sua chiodaria d'ottone. //

[c. 11r] Un tavolino di pioppa col suo cassetto. / Un catino di maiorica col suo bronzetto. /

Altre due Camere della Signora Donna Monaca Rangoni. / Camera Prima. Un letto cioè quattro banche, un paglione, / un tamarazzo di terligio fino col suo capezzale compagno. / Un tavolino di piella alla fratesca. / Una banzola di piella nova. / Due scanne di paviera. / Seconda Camera della suddetta Signora. / Un letto con quattro banche, un paglione, due tamarazzi di / terligio fino col suo capezzale compagno. / Una segetta. / Un tavolino piccolo di pioppa col suo cassetto. / Due scanini di vacchetta con sua chiodaria d'ottone. / Un catino senza bronzino. /

Seguita l'Appartamento di sopra nella facciata, che serve alle / Donne basse. Camera che serve per la Guardarobetta di Sua Altezza Serenissima. / Un Armario tutto di piella con suoi cassetti, che s'apre in due parti / con sue chiavature e chieavi. / Una tavola grande di piella col suo telaro. /

Nella Capellina nuova. Un altare di piella portatile con la / sua e bardella. /

Prime / Due Camere, che servono per la Guardarobetta della Serenisima. / Altra Camera che serve per la Rosa. / Quattro banche, un paglione, un tamarazzo di / terligio col suo capezzale. / Due scanini di Vacchetta con chiodaria d'ottone. / Un tavolino di noce con suoi ferri sotto. / Tre quadri grandi con varie figure e sue cornici di legno schietto. / Tre Quadretti a Paese con cornice negra vecchi. / Un catino di maiorica. /

Altra Camera ove sono quattro banche, un paglione, due tamarazzi / di terligio col suo capezzale compagno. / Due Scanini di vacchetta con sua chiodaria d'ottone. / Un tavolino di piella alla fratesca. / Tre Quadri con varie figure e cornice di legno schietto. //

[c. 11v] Altra Camera ove sono: / Un tavolino di noce con suoi ferri sotto; / Tre scanne di paviera; / Un Orbino coperto di ra[...] verde; Tre quadri compagni alli sudetti. /

Altra Camera ove sono: / Un letto con quattro banche, un paglione, un tamarazzo di terligio; / Un altro letto simile col suo capezzale / Un tavolino di piella alla fratesca; / Un altro tavolino di noce; / Due Scanini di vacchetta ragione di Sassuolo; / Due scanne di paviera; / Tre Quadri compagni alli sudetti. /

Altra Camera ove sono: / Un letto cioè quattro banche, un paglione, un tamarazzo di terligio / fino; Un tavolino di piella alla fratesca; / Una scanna di paviera; / Tre quadri compagni alli sudetti. / Altra Camera ove si trova: / Un tavolino di noce con suoi ferri sotto; / Un quadro compagno alli sudetti. /

Altra Camera che serve per le Cameriere della Serenissima. / Un letto con quattro banche, un paglione, due tamarazzi di terligio / col suo capezzale; / Un altro letto simile; / Un tavolino di noce con suoi piedi; / Quattro ritratti senza cornice. / Altra Camera et ultima, ove si trova: / Un letto con quattro banche, un paglione, due tamarazzi di terligio / col suo capezzale compagno; / Un tavolino di noce con suoi ferri sotto; / Due Quadri con varie bestie senza cornice; / Un altro piccolo a Paese con cornice negra vecchio. /

Mancano nelle ultime quattro Camere li suoi Scanini / quali sono nella Guardarobetta della Serenissima.

[c. 12r] Appartamento che serve per la Dama d'honore. / Camera prima e Sala. / Tre portiere si damasco cremeso fodrato d'ormensino, con sua frangetta / di seta attorno e suoi ferri. / Quattro fusti di carreghe alla francese ragione di Gualtiero di punto francese. / Cinque fusti da orbino simili servono le coperte Ragione di Tivoli. / Una tavola di meschia negra con contorno bianco a fogliame, e suo scudo nel mezzo / con suo piede di legno intagliato oro e rosso, e sua coperta di corame. / Sei Quadri grandi con varii ritratti et animali con sue cornici oro e rosso, opera / di Monsù Gio. Vanguedri. / Quattro soprausci piccoli simili. / Un altro bislongo sopra la porta antico con cornice nera. /

Seconda Camera ove si trovano: / Due tavolini di meschia negra con fogliami di vari colori e suoi piedi tutti dorati / e sue coperte di corame. / Un Scrinio sopra quattro piedi torniti neri, intagliato tutto d'avorio con / la Santissima Annonciata nel mezzo. / Una portiera di damasco cremoso simile alle suddette col suo ferro. / Sei scanini coperti di damasco rosso e giallo. / Tre quadri grandi con cornice oro e rosso, cioè uno con l'incendio / di Troua, l'altro l'assalto d'una fortezza, e

l'altro historia di Bacco. / Due altri più piccoli con cornice simile, figurati d'una battaglia opere di / Monsù Gio. Bonangieri. /

Due altri simili, uno a Paese / e l'altro con varii uccelli. / Due altri con cornice simili, uno con due Papagalli in gabbia e l'altro / con un vaso di fiori et uno scimiotto. / Due altri servono per sopraporta con cornice simili, figurati di libri, broc- /che e fiori. /

Altra Camera grande che serve per il letto della suddetta Signora. / Quattro Portiere di damasco compagne alle suddette con suoi ferri / una però delle dette è fodrata di tela liscia rossa. / Un letto, cioè cinque banche, tre tamarazzi, uno con fodra di terligio, e due / con fodra di tela liscia rossa e suo capezzale compagno. Una so- /pracoperta di maglia fodrato di cendale incarnato. / Una segetta con [...]. / Due scrigni di tartaruga compagni sopra suoi telari tinti di nero. / Un specchio grande con cornice negra. / Due tavolini compagni di meschia negra con vasi di fiori nelle cantonate e varii / altri fogliami con suoi piedi intagliati e tutti dorati e sue coperte di / corame, sopra a un de quali vi è posto sopra una cassetina o scrigno fatto //

[c. 12v] o intresciato di madreperla. / Un altro tavolini più piccolo compagno alli suddetti in sua coperta di cora[me]. / Un Quadro grande senza cornice dipinta la Santissima Annunciata e festone at- /torn. / Un altro con cornice oro e rosso dipinto la depositione di Christo. / Un altro dipinto la Vergine con bambino e San Giovanni con cornice simile. / Un altro bislongo con la Vergine, il Bambino, S. Geminiano e S. Pietro / con cornice simile. / Un altro più piccolo con la Vergine, il Bambino e S. Giuseppe e cornice / simile. / Un altro più piccolo dipinta S. Agnese con cornice simile. / Tre altri quadri bislonghi con vasi di fiori con cornici simili. / Quattro altri più piccoli con frutti e fiori con Cornice simile / servono per sopraporte. / Due carreghe alla francese coperte di punto francese. / Due scannini coperti pure di punto francese ragione di Modena. / Sei Orbini con coperte simili, tre de quali ragione di Modena. / Una tendina da fenestra con suoi ferri. / Un'altra per il fenestrone col suo ferro. /

Altra camera et ultima di detto Appartamento. / Un letto cioè quattro banche, un paglione et un tamarazzo di terligio e suo capezza[le] / e sua sopracoperta di [...] verde con sua fodra e con la frangia. / Due Portiere di damasco cremeso con suoi ferri fodrate di tela lissa rossa. / Un tavolino di marmo rosso con suoi piedi tutti dorati. / Un Scrigno sopra di esso con varii luci di cristallo e coloncine nel mezzo con bal[...] / di legno dorate sotto. / Due altri scrigni compagni di pirro tinto di nero con le mostre de / cassetti di mistura negra e bianca e suoi telari sotto torniti e tinti di n[...]. / Un tavolino di noce con suoi ferri sotto. / Due scannine coperte nel sedere di punto francese. / Un orbino con coperta pure di punto simile. / Un specchio grande con cornice nera. / Un Quadretto sopra il Specchio dipinto la Vergine, il Bambino, e varii / altri Santi con Cornice oro e rosso. / Un altro simile più piccolo con Apollonia con cornice simile. / Un altro simile con S. Barbara. / Un altro simile col sposalizio di S. Cattarina. / Un altro col Salvatore con filetto d'oro nella cornice al di dentro.

[c. 13r] Seguitano le altre **due Camere** di rimpetto all'Appartamento suddetto, che ha / servito al Serenissimo **Signor Duca fanciullo**. / Un letto, cioè Lettiera tutta dorata come ancora la testiera, quattro ta- /marazzi con fodra bianca e suo capezzale compagno, una sopracoperta / d'ormesino rigato color d'Isabella con sua frangetta attorno oro seta fodrata / di tela d[...] bianca. / Due Portiere di damasco cremeso fodrate d'ormesino suddetto con sua frangetta attorno e suoi ferri. / Un scrigno tutto intersiato di rame dorato con quattro balle d'ottone dorate. / mancano d'alcune cose in alcuni luoghi nel di sopra, e dalle parti / col suo telaro di legno tornito tinto di nero. / Un altro simile con le mostre de cassetti tutte di cristallo miniate con oro come anco- /ra nel mezzo, che mostra architettura con Paese, e nel di sopra e dalle par- /ti intersiato d'avorio sopra il suo telaro tornito e nero. / Un altro più piccolo antico di pirro tinto in nero col suo telaro tornito / di nero. / Due tavolini compagni di meschia di varii colori con una stella nel mez- /zo del scudo con suoi piedi d'oro e rosso e suoi ferri sotto. / Un Specchio grande con cornice nera. / Sei carreghe alla Romana coperte di damasco ordinario color giallo, e rosso con / frangetta piccola. / Sette Quadri bislonghi con vasi di fiori con sue cornici oro e rosso. / Nove Quadri con ritratti di Prencipi e Prencipesse di Casa d'Este con sue cornici / oro e rosso, una delle quali però con cornice tutta intagliata e dorata. / Due Quadri per soprauscio, uno a Paese, e l'altro con Alessandro trionfante con / sue cornici simili alle suddette. / Quattro Quadretti piccoli con sue cornici negre d'ebano dipinti sul cristallo / parte dell'history del figlio prodigo. / Un Quadretto piccolino di rame figurato S. Contardo con sua cornice d'ebano nera. / Due Quadretti piccoli col Salvatore uno, e la Vergine nell'altro figurati sul cristal- /lo con sue cornici d'ebano nere. / Un altro Quadretto più grande con la Vergine, e Bambino con sua cornice nera. Un altro figurata una Donna in [...] con velo sopra, e sua cornice nera. Manca un Quadro che serviva per soprauscio in detta Camera che fu levato e portato in Modena da Monsù Giovanino, disse d'ordine di S(ua) A(ltezza) Ser(enissi)ma. /

Altra Camera che serve per la Segretaria. / Una tavola grande di noce con quattro ferri sotto. / Un'altra tavola grande longa di noce col suo telaro. / Due carreghe alla Romana coperte di cendale bianco ricamate vecchie. / Un Quadro Grande con ritratto di S(ua) A(ltezza) Ser(enissi)ma in piedi senza cornice. / Un altro con vite, uva e Uccelli senza cornice. / Un altro grande bislongo con Scala di Giacobbe con sua corniceoro e rosso. //

[c. 13v] Un altro figurata la decollatione di S. Giovanni Battista, e sua cornice simile. / Due altri: uno con la Città di Malta, l'altro con uccelli, et animali mort(i) / e sue cornici compagne alle sud(det)te. / Due Quadretti coll'Angelo in uno e Vergine nell'altro e cornici simili. / Un altro Quadro serve per soprauscio con la Maddalena nel deserto e cor- / nice simile. / Un altro in otto faccie figurata pure la Maddalena nel deserto, e cornice si(mi)le. / Un altro Quadretto bislungo col Porto di Livorno e Cornice simile. / Nel ritiro di detta Camera vi sono poste quattro coloncine intagliate e dorate in più pezzi che / servono al letto nominato di sopra, che ha servito a S(ua) A(ltezza) Ser(enissi)ma con sue stag- / giole. / Una statua d'alabastro col suo piede d'alabastro. /

Appartamento da basso doppio che serve **alli Cavalieri / di Parma.** /

Appartamento che guarda verso il Cortile grande. Camera Prima. / Due Portiere di damasco cremeso con fodra d'ormesino compagno e sua / frangetta attorno e suoi ferri. / 3 Scannini tinti di lacca rossa con sue coperte di damasco cremeso con sue frangette simili. / Tre orbini torniti tinti di nero con coperte simili. Un tavolino di mistura nera con suoi piedi. / Un Quadro grande bislungo figurata la B(eata) Vergine, il Bambino e S(anta) M(ari)a Madda- / lena e S(anta) Lucia e Choro d'Angeli con cornice oro e rosso. / Due altri grandi historiati uno il Colosso di Rhodi, e l'altro Romolo e Remo / con sue cornici simili alla sud(det)ta. /

Un quadro ovato col ritratto dell'Ariosto e la Fama con cornice di / stucco oro e rosso. / Tre quadretti servono per soprauscio con frutti e fiori e cornici simili. /

Seconda Camera. / Una Portiera compagna alle sud(det)te col suo ferro. / Un letto con sei banche tinte di torchino con due tamarazzi con fodra di / tela liscia rossa e suo capezzale compagno, e la sopracoperta di vello / bianco rigato fodrata di cendale cremeso schietta. / Quattro Scannini tinti di rosso con coperte simili alle sud(det)te. / Un Orbino con coperta simile. / Un tavolino di mistura nera con suoi piedi torniti tinti di nero. / Un Quadro grande bislungo figurato Davide con la testa di Golia, opera / di Guido Reni con sua cornice oro e rosso. / Quattro Quadri con varie historie e cioè: / uno con la fabrica della Torre di Babelle. / Altro il ratto d'Helena. / L'altro l'Incendio di Roma. / L'altro il giuditio di Paride, con sue cornici compagne alle sud(det)te. //

[c. 14r] Un quadro ovato figurato Goffredo e la fama con cornice di stucco / oro e rosso. / Due Quadretti per soprausci bislonghi con frutti et uccelli co' cornici simili alle suddette. / Sala nel mezzo degl'Appartamenti. / Cinque Portiere di damasco cremeso simili alle sopraddette, una delle quali / è fodrata di tela liscia rossa con suoi ferri. / Dieci Orbini con coperte simili parte di Sassuolo, parte di Modena. / Un trucco con cornici e piedi oro e rosso di panno verde / e quattro balle nere, quattro maglii et il suo ferro e sua sopracoperta di corame. / Due tavolini compagni di meschia color [...] chiaro con varii fiori, Aquila e frutti e gigli ne cantoni / con suoi piedi intagliati e dorati. / Due coperte di corame per li detti. / Un Horologio con sua cassa colorita oro e rosso. / Due Quadri grandi bislonghi con diverse figure e frutti e cornici simili / [...] del Talamo di Reggio. / Sei Quadri a Paese con cornici simili, opera di monsù Giovanino. / Cinque quadretti servono per soprausci con pitture diverse. /

Terza Camera dell'Appartamento verso il cortile. / Due Portiere di damasco cremeso compagne alle suddette con suoi ferri. / Tre Carreghe alla francese due con suoi bracci torniti, e sue coperte di damasco creme(so) / sua frangetta e l'altra col busto schietto. / Sei orbini con coperte simili parte ragione di Modena. / Un Scrigno di pirro tinto in nero con varii abbigliamenti d'ottone indorato / col suo piede tornito tinto di nero. / Un calamaro a Cassetta tutto intersiato di madreperle et avorio e tartaruga / si trova sopra il suddetto scrigno. / Due tavole di Porfidocon sue cornici attorno di legno oro e rosso con la figura d'un moro / sotto, che servono per piedi parte rosso e parte dorati, con sue coperte / di corame. / Un Quadro grande figurata l'adoratione de Re Magi con cornice tutta intagliata / oro e rosso antica. / Un altro bislungo figurata la Religione con cornice liscia dorata. / Due altri Quadri bislonghi historiati Uno il Numisma, l'altro la strage degli / Innocenti, opera del Caula Modenese, con sue cornici tutte inta- / gliate oro e rosso. / Un Quadro più piccolo a Paese con cornice parte intagliata e tutta dorata / opera di Monsù Giovanino. / Due altri Quadretti uno col Battesimo di Nostro Signore, e l'altro con la Resurrettio- / ne di Lazzaro, e sue cornici oro e rosso. / Un Quadretto piccolo con Venere sopra Delfini con cornice dorata. / Un altro Quadretto tondo figurato S. Girolamo nel deserto e cornice liscia / dorata. / Due Quadretti bislonghi con vasi di fiori, uno per le [...] con cornice tutta dorata, l'al- / tra oro e rosso. / Quattro altri servono per soprausci con varie pitture e cornice come sopra. //

[c. 14v] Quarta et ultima Camera più piccola. / Una Portiera di damasco compagna alle suddette col suo ferro. / Quattro Orbini con coperte simili. / Statua d'un Cane in piede. / Un Cassone da letto col suo corame in cima. / Due Quadri grandi: Uno esprime l'assedio di Valenza, l'altro l'assedio di Mortara / con cornice oro e rosso. / Un altro più piccolo con la Vergine, il Bambino, San Giovanni e Santa Elisabetta con cornice / rossa e filetto d'oro al di dentro. / Un altro a Paese con cornice oro e rosso. / Due Quadretti con varie pitture d'armature con cornici simili alle suddette / servono per soprausci. /

Sala Grande che guarda verso il Secchia e serve a detti Appartamenti. / Cinque Portiere di corame d'oro, quattro fodrate di corame e l'altra di tela / verde con suoi ferri. / Tre ferri da tendina, due servono alli fenestroni, l'altro alla Porta / che va nel Cortile. / Un Cassone grande con sua coperta di corame d'oro incima, con sua casca[...] / attorno fodrata di tela. / Dieci carte geografiche con suoi telari. /

Segue l'altro Appartamento contiguo al sopraddetto, che guarda nel Cortiletto del / Terrazzo. / Camera Prima. / Un letto con cinque banche tinte di verde, due tamarazzi uno con fodra / color di muschio, l'altro con fodra torchina col suo capezzale compagno / una sopracoperta di cendale bianco fodrata di renso con / sua frangetta attorno. / Una segetta col suo telaro e coperta d'ormesino rigato /color d'Isabella con frangetta oro e seta. / Una Portiera di damasco cremeso compagna alle suddette col suo ferro. / Quattro fusti da Orbino tinti di rosso, i quali servono per sopracoperte ragione di Gualtieri. / Un Scrigno piccolo d'ebano nero intersiatod'avorio con due figure a / Cavallo sopra suoi piedi torniti e tinti di nero e sue manette dalle parti. / Un tavolino piccolo di marmo verde venato di bianco con suoi piedi intagliati e dorati e sua corame in cima. / Un Specchio con vaso di fiori dipinto sopra la luce con sua Cornice nera. / Due Quadri historiati di Diogene con sue Cornici oro e rosso. / Un altro Quadro figurato Nostro Signore, la Vergine e altri Santi / con cornice come sopra. / Un altro bislongo serve per sopracamino figurate le due Veneri nel bagno / con cornice simile. / Due altri Quadretti bislonghi con vasi di fiori e cornici simili. / Tre Quadretti per soprausci con varie pitture e cornici simili. / Un altro Quadretto figurata la Vergine, e Bambino con cornice d'ebano / nero e sopra al suddetto Scrigno. / Un Quadretto presso il letto con San Bartolomeo dipinto sul rame con cornice liscia / d'argento e vari altri abbigliamenti attorno e di dentro d'ottone dorato. //

[c. 15r] Camera Seconda o Camerino. /

Un letto cioè quattro banche, due tamarazzi di terligio capezza(le) (compa-)/gno, una sopracoperta di velo giallo e rosso con frangetta compagna. / (U)na Portiera di damasco cremeso fodrata di cendale incarnato rigato sua / frangetta e suo ferro. / [...] Carreghe coperte di punto francese con sua frangia alta e bassa / e sua chiodaria d'ottone. / [...]e fusti da Orbino, i quali servono le coperte di punto francese ragione di Gualtieri. / [...]e Quadri con prospettive e architetture con cornici oro e rosso. / Un altro più piccolo simile come ancora la Cornice. / Tre Quadretti per soprauscio con varie pitture e cornice simile. / Una tavola di marmo nero con suoi piedi intagliati e dorati. /

Camera Terza del suddetto Appartamento che riguarda verso / il terrazzo, contigua alla Sala di mezzo. / Un letto con sei bande dipinte rosso e gallo con quattro colonne intagliate / e dorate oro e rosso e sue cantonate lisce simili come ancora la testiera compagna con / Arma nel mezzo Serenissima e Mazerini. / Due tamarazzi. / Una Portiera di damasco cremeso fodrata d'ormesino simile con sua / frangetta attorno e suo ferro. / Due tamarazzi con fodra di tela liscia torchina e suo capezzale compagno con la sopracoperta di cendale torchino schietta senza franza. / Sei scannini coperti di punto francese e frangia alta e bassa. / Una scannina coperta nel sedere come sopra. / Tre tavolini di meschia fiorati di bianco con suoi piedi torniti oro e rosso / con suoi cassetti, tre sopracoperte per li detti. / Un Specchio con un vaso di fiori dipinto sopra la luce e cornice nera. / Un Quadro grande sopra il letto col Ritratto in piedi della Serenissima Signora / Duchessa Maria con cornice oro e rosso. / Un altro Quadro grande a Paese con cornice simile, opera di monsù Giovanino. / Quattro altri Quadri più piccoli con varii ritratti di Serenissimi Principi e Prencipi Estensi con cornice oro e rosso. / Un altro Quadro grande sopra il camino figurato un Cane in bosco / con cornice simile. / Due Quadretti per soprausci a Paese con Cornice liscia dorata, opera di Monsù Giovanino. / Quarta Camera et ultima di detto Appartamento. / Un letto, cioè quattro banche, un pagliaccio, un tamarazzo di terligio e / suo capezzale compagno, e sopracoperta di velo giallo rigata di rosso / fodrata di cendale color d'Isabella e sua frangetta attorno. / Due Portiere di damasco cremeso fodrata una d'ormesino cremeso, l'altra / di tela lissa rossa con sue frangette attorno e suoi ferri. / Quattro Orbini con sue coperte di punto francese. //

[c. 15v] Un tavolino di mistura nera con contorno bianco / con suoi piedi rosso e oro. / Un Quadro con Astrologo e Mappamondo con cornice rossa e filetto d'oro. / Un altro con Giuditta e testa d'Oloferne con cornice rossa. / Due altri più piccoli a Paese con cornice oro e rosso. / Due altri Quadretti per soprausci con varie pitture e cornice oro e rosso. / Un altro Quadretto bislongo, rappresenta la Natività di Nostro Signore con cornice / simile. / Un altro bislongo con Gallo serve per soprauscio senza cornice. / Seguono le Retrocamere che servono per li suddetti Appartamenti. / Una Portiera di damasco fodrato d'ormesino come sopra e suo ferro. / Un Armario di piella con cornice di noce con tre cassetti e suo corame nella cima. / Quattro Quadri bislonghi figurati / cioè Alessandro Magno, l'altro [...], nell'altro Cirro, et l'altro Giulio Cesare / tutti a cavallo con cornice rossa. / Un Quadretto bislongo con Piramo e Tisbe in Giardino con cornice rossa. / Un Soprauscio a ovato figurata la fortezza sopra un Carro trionfante tirato da due leoni senza cornice. / Un altro a otto faccie con figura sopra nube senza cornice serve / per sopraporta. /

Segue l'altra retrocamera et ultima dei sopraddetti Appartamenti. / Un tavolino di noce con due ferri e piedi sotto. / Tre scannini coperti di corame rosso vecchi. / Sette Quadretti con vari ritratti d'Imperatori e Imperatrici della Casa d'Austria / con cornici oro e rosso. / Un altro figurata Diana con arco e carcasso, e cornice simile. / Un Quadro grande col ritratto di Sigismondo Re di Polonia con cornice / suddetta. / Un altro con ritratto d'un Cardinale di Parma e cornice suddetta. / Un altro simile con ritratto d'un Principe di Parma e cornice simile. / Un Quadretto con Venere, Amorino e Satiro con cornice di pioppa, serve / per soprauscio. //

[c. 16r] Appartamento di Corami. / Camera prima o saletta tutta apparsa di corame d'oro a fiamma. / Una Portiera d'ormesino verde con sua frangetta di seta e suo ferro. / Due Scannini coperti sul sedere di damasco verde fodrato di tela

liscia verde e sua frangia alta attorno. / Quattro Orbini con sue coperte simili con frangetta piccola attorno. / Ragione di Gualtiero. / Un cassone di piella serve per letto. / Un tapeto di panno verde fodrato di tela liscia simile con frangetta attorno / simile. / Una Cassa d'argento e verde che serve per un moto perpetuo con altra Cassa per / il di dietro simile, che serve per il detto. /

Seconda Camera tutta apparata di Corame d'oro con fetoni, e Angeli ne / fogliami. / [...] Scannini con sue coperte di damasco verde e sua frangetta attorno. / (Tr)e Orbini con coperte simili. / (U)na Portiera col suo ferro simile alla suddetta. / (U)na tavola grande alla fratesca, manca la coperta che in occasione di forastaria serve; un tapeto di panno verde ragione di Modena. / (U)n calamario a cassetta dipinto tinto in nero sopra la detta tavola. / (Te)rza Camera et ultima tutta Apparata di corame d'oro, argento, e nero / a fogliame. / (Un) letto, cioè una lettiera, tre tamarazzi con fodra di tela liscia torchina e / capezzale simile, una sopracoperta di maglia fodrata di cendale torchino / con pizzi di maglie. / (Un)a Camarella di velo tutta ricamata a fiori con sua frangia alta attorno nella / cima e piccola attorno. / (Un) tornaletto di velo rigato fodrato di tela d'olmo con pizzi d'oro attorno / nel fondo. / (Un)a Portiera di damasco verde col suo ferro compagna alle suddette. / [...] carreghe alla francese con sue coperte di damasco compagno alle / sopradette tutte ragione di Gualtiero. / (Un)a tavola grande co suoi cavaletti di sotto senza tapeto, alla quale serve in tempo di forastaria un tapeto di panno verde ragione di Modena. //

[c. 16v] Primo Quartiero fuori del Palazzo dalla parte verso San Francesco / che serve per forastaria. Quartiero di sopra. / Camera Prima o Saletta. / Due Portiere di corame d'oro fodrate di tela liscia torchina senza ferri. / Seconda Camera. Un letto, cioè quattro banche, un pagliaccio, due tamarazzi / di terligio con capezzale compagno e sopracoperta di raso appanat[...] / fodrato di tela lissa verde e frangetta attorno. / Una Portiera compagna alla suddetta coperta in staggia. / Un tavolino alla fratesca col tapeto simile come sopra.

III. NICOLÒ PANELLI, *Descrizione del Palazzo Di Sassuolo, suoi Contigui Giardini, e Fontane*, BEU, ms. α T. 7. 13 (Ital. 1160) [19 cc.]

[c. 2r] «Descrizione del Palazzo di Sassuolo suoi contigui giardini, e fontane.

Il Palazzo di Sassuolo fu ridotto al moderno col disegno di Bartolomeo Avanzini architetto romano.

Le due gran Figure, che rappresentano, una Galatea, e l'altra Nettuno, quali sono poste nelle parti laterali della Porta Maggiore, sono di Antonio Raggi scultore Romano. Parimente l'altre due statue, che sono nella facciata, una delle quali rappresenta l'Architettura Militare, e l'altra Civile sono dello stesso scultore.

I due Cortili, il piccolo ciové, ed il grande sono stati dipinti quanto all'Architettura da Agostino Mitelli Bolognese, e le figure sono di Michele Colonna. Quella statua, che dirimpetto al Palaggio, tiene un Delfino in ispalla, è fattura del sunnominato Antonio Raggi.

[c. 2v] Le quattro statue, che sono nella loggia di sotto, quali rappresentano le quattro stagioni, son'opera del Cavaliere Lazoni di Massa di Carrara. Le due statue di marmo, che sono nella Scala Maggiore vennero da Roma, l'altre due di stucco, che rappresentano l'Allegrezza, e l'altra l'Eternità, sono di Lattanzio Maschio Romano.

Le quattro Figure, che sono vicine al Volto della scala, e che reggono l'Arme della Serenissima Casa sono di Lucca Milanese. A meza scala evvi una prospettiva fatta da Agostino Mitelli, e da Michele Colonna.

Sala

L'architettura della gran sala è fattura del suddetto Mitelli, e Colonna fece le Figure. Nel disotto in su di detta sala sonovi le Nove Muse assieme con Apollo. Sonovi ancorra quattro statue dipinte a chiaro, ed oscuro, che mostrano una la Pittura, l'altra l'Architettura, [c. 3r] la terza la scoltura, la quarta la Geometria.

Camera della Fortuna

Questa Camera è stata dipinta da un allievo del Bresciano. Nel dissotto in su evvi la Fortuna la quale con una perica in mano sbatte diverso arnesi, che sono appesi ad un arbore; e detti arnesi sono d'infortunio, ed altri di felicità; sotto a quest'arbore sonovi diverse Persone, che stanno in attenzione per cogliere qualche cosa. Quest'opera, come pure i termini a chiaro, ed oscuro, e parimente le Medaglie, che sono nel volto, tutte sono di Giovan Bolangieri.

Nell'entrare di questa scorgesi a prima vista un Villano di Boemia, al quale una Donna indovina vien predetta una gran fortuna; ed è che morto il Re di Boemia, quale facevasi per elezione, i Grandi della Metropoli, doppo varie dissension, avevano conchiuso [c. 3v] che il primo, quale fosse il di seguente entrato nella Città sarebbe il Re futuro. Ond'esso di ciò avvertito fu il primo ad entrarvi, e ne riportò l'Impero, quale poscia divise per gratitudine colla Donna indovina col pigliarla in isposa.

Nel sito bislungo vi è dipinto *Ciro Re di Persia*, che in guerra sconfisse, e fece suo prigioniero *Creso Re di Lidia*, poscia condannollo ad essere abbruciato vivo con altri di lui seguaci. Ma sentendo *Ciro*, che nel cominciar dell'incendio, *Creso* in iscambio d'invocare l'aiuto de *Numi*, chiamava *Solone*, curioso di saperne il perché mai, fecesi condurre avanti *Creso*, e gli dimandò per qual cagione in tanta pena chiamasse *Solone*, e questi con sommession gli rispose, che milantandosi un giorno di essere il più *Felice Re* di que tempi [c. 4r] gli fu da *Solone* risposto, che bisognava vederne la fine, avvegnache le felicità non erano di lunga durata. *Ciro* ad una tale risposta mosso dalla compassione liberò *Creso*, e lo rimise nello stato primiero.

In un altro sito evvi il *Gran Tamerlano Re dell'Egitto*, che facendo guerra con *Baiazette* lo sconfisse, e l fece suo prigioniero. Indi serratolo in una *Gabbia di ferro*, ogni volta, che voleva montare a *Cavallo*, facevalo uscire dal mezo innanzi dalla detta *Gabbia*, poscia ponendogli il piede sul dorso, sene serviva come per iscabello.

In un altro luogo evvi *Creso Re della Lidia*, il quale fu sì felice, che non sapeva cosa fossero le avversità. Onde un giorno voglioso di sperimentarle prese una *Gioia di grandissimo valore*, e la gettò nel *Mare*. Ma doppo alcun poco di tempo da certi *Pescatori* gli fu pre- [c. 4v] sentato un *Pesce di smisurata grandezza* nel di cui ventre trovarono i servi la gioia gettata. Quivi ancorra è dipinto *Belisario Capitan Generale*, che accusato presso *Giustiniano Imperador suo signore* di aspirare al *Trono* per mezzo di tradimento, non solamente gli fece levare la *Carica*, ma oziandio tutti i beni di fortuna, e poscia finalmente gli fece trar gli *Occhi di Capo*, onde si gran *Duce* giunse a domandar l'elemosina su la pubblica strada, e solea dire. Da obulum *Belisario*, viator, quem invidia, non culpa excecavit.

Evvi parimente *Dionigi Tiranno di Siracusa*, al quale per la sua barbarie si ribellarono i sudditi, e perciò fu duopo ch'ei fuggisse dal *Regno*. Indi per vivere si ridusse a far il *Pedante*.

[c. 5r] Camera d'Amore

L'Architettura di questa *Camera* è opera d'un *Bolognese*. Tutte le figure colorite sono state dipinte da *Gioan Bolangieri*; ecceziata una pittura, che rappresenta *Salomone* in atto d'idolatrare, la quale fu dipinta dal *Galluzzi da Urbino*. Nel disotto in su sonovi *Ercole*, ed *Atlante*, che sostentano il *Mondo*, sopra del quale vi è *amore*. Più abbasso evvi *Amuratte*, che invaghito della *Moglie* di suo *Figlio*, lo fa uccidere per isposare la *Nuora*. Evvi ancor *Dalida*, che recide i *Capelli* a *Sansone*.

In un altro luogo vi è dipinta *Iole*, che fa filar *Ercole*. Nel sito *Bislungo* vi è il grande imbarco di *Marc'Antonio*, ed *Amore*, che invita *Cleopatra* a seguirlo. Per ultimo si vede *Orlando impazzito per Amore*.

Camera della Virtù Estense

[c. 5v] L'architettura di questa *Camera* fu dipinta dall'aliervo del *Bresciano*. Tutte le figure sì colorite, come a chiaro, ed oscuro, sono opera di *Giovan Bolangieri*. Nel disotto in su vi è dipinta l'*Estense Virtù*, la quale calpesta vari *Vizi*. Nel volto di questa *Camera* sonovi dipinte diverse *Virtù*. Di sotto dove sono i siti *Grandi*, in uno v'è dipinto *Foresto d'Este*, che sconfisse *Ezzelino Tirano di Padova*. Nell'altro evvi *Bertsoldo d'Este* che si rese immortale in una *Bataglia* in *Soria* a favor de *Christiani*. In un picciol sito vi è *Padre Giovan Battista d'Este Capuzino*, che predica alle *Donne Graffagnine* già prive de *Mariti Loro* uccisi in guerra.

Evvi ancorra il *Duca Alfonso Primo di Ferrara*, che va a ricevere *Carlo Quinto Imperadore* fuori della *Città*.

[c. 6r] In un altro sito vi è il *Duca Borso*, ed il *Cardinale Ippolito suo fratello*, i quali accompagnati da numerosissima *Corte* s'en vanno a *Roma*. Uno per prendere l'investitura del *Ducato di Ferrara*, e l'altro il *Capello Cardinalizio*. Qui vicino evvi la *Contessa Matilde* con alcuni *Ministri*, la quale compone varie *Leggi*. A questa segue *Contardo d'Este*, che viene scacciato da un *Ospizio* trattato villanescamente.

Per ultimo vedesi un sacerdote, che porta il *Venerabile* con molte persone inginocchiate, e ciò per dimostrare la gran venerazione, che la *Serenissima Casa d'Este* ha sempre portato al *Santissimo Sacramento*.

Camera del Genio

L'architettura di questa *Camera* è del allievo del *Bresciano*. Tutte le figure colorite sono del *Bolangieri* sunnominato. Nel disotto in su vi è dipinto il *Genio*. In un altro sito a basso evvi dipinto il monte *Parnaso* colle *Muse*, ed il *Cavallo Pegaso* colla *Fonte Ipocrene* della cui acqua ne vano a berre diverse persone.

Dall'altra parte vi è dipinto il trionfo di *Sileno* colla *Capra Amaltea*. In un altro sito sono dipinti vari *Geni*; cioè di giocare, azziare, crapulare, e per fine di recitare nelle *Pastorali*. Evvi parimente da un'altra parte *Vulcano* nella sua fucina, il quale fabrica diverse armature a certi soldati per guerreggiare.

Nella *Camera* contigua sonovi due quadri bislonghi in uno de quali vi è dipinto il *Canal Grande di Modena* in tempo di *Carnevale*. Nel altro evvi dipinto una *Comedia* fatta in *Roma* nel *Palazzo del Serenissimo Signor Prencipe Rinaldo Cardinal d'Este*.

In un'altra *Camera* evvi dipinta nel disotto [c. 7r] in su la notte opera del *Bolangeri*.

Nella vicina *Camera* vi è dipinta l'*Alba*, e nell'altra l'*aurora*. Sonovi ancorra varii *Paesi* fatti da un tal *Giovanni Olandese* fra i quali vene sono quattro, che mostrano le quattro parti del *Giorni*, cioè il *Mattino*, il *Mezo Giorno*, la *Sera*, la *Notte*.

Galleria

Questa è stata dipinta da vari Autori. L'Architettura, e gli ornamenti sono opera di Gio. Iacopo Monti, e Baldassar Bianchi Bolognesi. I fiori sono di francesco Cittadini. Tutte le figure sono opera del Bolangieri, e la maggior parte de Paesi sono stati dipinti da Olivier Delfino suo nipote.

Nella prima medaglia evvi Giunone, che va a visitar Semele amica favorita di Giove, la quale le dice, che se Giove [c. 7v] le portasse vero affetto andrebbe a cogliere il frutto de suoi amori in figura di deità da splendori attorniato. Di poi Semele fa istanza a Giove della sudetta proposta.

Nella Seconda Medaglia evvi Giove, che in figura di Deità vol sodisfare alle istanze fatteli da Semele, apprendole tutto adorno di luce. Ma la povera Semele non potendo resistere a tanto splendore rimane soffocata, ed essend gravida di sei mesi, e però ben compiuto il parto, Giove le toglie dal ventre il fanciulletto Bacco suo figlio, poi si taglia una coscia, e vello pone dentro, per darlo poscia in luce a suo tempo.

Nella terza evvi Bacco, il quale vien consegnato ad un Pastore, affinché ei lo nutrisca, e questo di primmo tratt gli dà del vino.

[c. 8r] Nella quarta vi è Bacco fanciulletto fatto prigioniero da Corsari.

Nella quinta evvi Bacco, che per vendicarsi cangia i Corsari in delfini.

Nella sesta un Comandante di Tebe viene trucidato dalle Baccanti per non volere sollenizare le feste di Bacco.

Nella settima parimente vi sono alcune Donne le quali per non voler ne anch'esse celebrare le feste di Bacco furono cangiate in dipistrelli.

Nell'Ottava evvi Mida Re di Frigia con le Orecchie di Asino, e tali li diventarono per un ingiusta sentenza data contro di Apollo. Di poi questo Re fece ricorso a Bacco, supplicandolo, che volesse degnarsi liberarlo da sì fatta mostruosità, ed in fatti Bacco lo condusse al fiume Patolo, ed in quell'acque tuffandolo lo fece ritornar come prima.

Nella Nona vi è Bacco, il quale conduce le [c. 8v] sue Nutrici già decrepite a Medea incantatrice, affinché essa ringioveniscale.

Nella decima Bacco fa fare il Vino.

Nell'Undicesima vi è il trionfo di Bacco colla Capra Amaltea.

Nella dodicesima vi è il trionfo di Sileno Zio di Bacco.

Nella tredicesima in un disotto in su vi è Bacco, che va a visitare Venere, e la da parte del suo matrimonio con Arianna. Qui vicino evvi Bacco ed Arianna, che si tengono per la mano.

In disotto in su evvi in convito Nuziale di Bacco con Arianna. ed ivi sono assistenti varie Deità.

In un altro disotto in su vi è Bacco con Arianna visitato da diverse altre Deità.

In altro disotto in su Bacco pone il segno del Toro nel Zodiaco, ed in altro vicino pone la Corona d'Arianna nel segno dello Scorpione.

[c. 9r] Ne siti abbasso evvi Arianna piangente, che siede in un scoglio del Mare abbandonata, poi viene consolata da Bacco, che la prende in isposa.

Bacco fa inalzar due colonne dette del non plus ultra.

Bacco in in [sic.] trionfo sul dorso di un Elefante, che fa l'entrata in Città.

In altro sito vi è Bacco risoluto di Camminare il Mondo, e però consegna sua Moglie ad Ercole.

In un altro sito evvi Giunone persecutrice di Bacco, che per levarlo di vitta gli manda un gran serpente affinché l'uccida. Ma esso intrepido si diffende, ed amazza il Mostro.

Bacco viene invitato dal Re di Tebe ad onorare la sua città coll'entrarvi.

Giunone sdegnata contro Bacco manda una tigre affinché lo divori; ma egli pone un velo al collo di detta Fiera, e la Doma.

[c. 9v] Di poi servesi della medesima per passare un fiume, che questo fatto per lo innanzi appellosi il Tigri.

In un'altra parte vi è Licurgo Re de Spartani che fece tagliare tutte le Viti, accioché i sudditi suoi più non s'imbriacassero. Per la qual cosa sdegnatosi Bacco fece impazzire il Re.

In un altro sito Bacco libera dalla pazzia il suddetto mediante l'intercessione del Re di Tebe.

Orfeo viene trucidato dalle Baccanti, e Bacco per un tanto misfatto le cangia in Pioppe.

In un altro sito sonovi le Donne favorite di Bacco, che fatte prigioniere da certi soldati da Bacco vengono trasformate in Colombe.

Bacco fa fabricare una Città. Qui vicino si vede Bacco il quale con grandissimo seguito se ne va in Egitto.

Tutti i chiari ed oscuri rapresentano varie feste in onore di Bacco.

[c. 10r] **Camera della Fede Maritale**

L'architettura di questa Camera è dell'aliervo del Bresciano; e le figure sono del Bolangieri.

Nel disotto in su sonovi Marito, e Moglie, che si stringono le mani con Amore nel mezo per denotare la fede Maritale.

In un sito abbasso evvi Penelope moglie di Ulisse, il quale andò alla Guerra di Troia e per la sua lunga dimora fu da molti stimato morto. Onde venendo Penelope sollecitata da un Giovine alle seconde Nozze essa sperando, che il Marito facesse ritorno cominciò una tela, indi promise all'Amante, che finita quella, e non essendo venuto il Consorte ella di buon grado avrebbe acconsentito ai di lui voleri. Ma poscia guastava la notte quanto alla giornata faceva di modo che prolungò tanto, [c. 10v] che poi finalmente ritornò il di lei cotanto aspettato consorte.

Evvi ancor Artemisia Regina di Caria, che doppo la Morte del Re suo Consorte per lo grande amore, che gli portava volle mangiare le di lui Ceneri.

In un altro luogo vi è Isabella Vergine Romana sollecitata da un sodato detto Bellerofonte; questa per salvare la sua virginità diede ad intendere al soldato, ch'ella aveva un segreto, che conservava illeso dalle ferite; ciò detto preso del suco di divers'erbe, ch'ella raccolte aveva, e si unse il collo, poscia disse al soldato, che colla sciabla ne facesse la prova, ed egli prestando fede alle dilei parole vibrò il colpo, e le recise il Capo.

In un altro sito evvi Portia Romana figlia di Cattone, e Moglie di Bruto, che doppo [c. 11 r] la morte del Marito non voleva sopravvivere, onde le furon levati tutti gli instrumenti atti a dar Morte, ma essa con tutto questo si privò di vita con accesi Carboni.

L'architettura della Camera contigua è del Bresciano le figure sono del Bolangeri, e queste rappresentano diverse virtù, cioè l'Inocenza, La Temperanza, La Virginità, il Matrimonio, La Vigilanza, la fedeltà, e la Libertade.

Camera de Venti

L'architettura di questa Camera è dell'alievo del Bresciano, il disotto in su rapresenta Eolo Re dei Venti, il quale con uno scetro in mano comanda ai Venti. L'architettura della **Camera detta di Giove** è anch'essa dell'alievo del Bresciano. Il disotto in su rapresenta un convito, al quale sono Giove, Giunone, e Ganimede, colle quatro Stagioni Opera del Bolangeri.

Sala de Cesari

In questa Sala sonovi dodici Imperadori copiati dalli Originali del Famoso Tiziano. In un gran quadro evvi il combattimento delle Amazoni. In un altro vi è il figliol Prodigio, che al Padre fa ritorno, copiato da un originale del Guercino. In un altro quadro sonovi le quatro Stagioni.

L'altre Camare, che seguono, i fregi delle quali rappresentano la Vita di Orlando, sono fattura di Nicolò Abbati Pittore Modenese.

Nelle Camere che seguono sono quadri, che non hanno stabilità, e questi sono prospettive venute da Roma, Frutta, Paesi, Ritratti, e simili altre Cose.

[c. 12r] Sala del Ballo

In questa Sala sonovi due gran siti, in uno de quali evvi dipinto, quando Semiramide Regina di Babilonia mentre pettinavagli il Crine fu avvisata, che il Popolo della Città erasi sollevato, ed essa immediatamente lasciati gli abbigliamenti prese l'armi, e coraggiosamente combatté, vinse, e sedò l'orgoglio de popoli, poscia ritornò ad accomodarsi il Crine.

Nell'altro evvi Alessandro Magno, che va a visitare Diogene Filosofo. Sopra tutti gli usci sonovi alcuni Paesi dipinti da Giovanni Olandese.

Camere Stuccate

Camera della Musica

Nel disotto in su di questa Camera vi è dipinta la Musica. Opera del Bolangeri.

[c. 12v] Nel primo sito abbasso evvi Saulle, che sentendo l'armonia dell'arpa sonata da Davide, gli si risvegliano gli spiriti infernali, che l'opprimevano. Questo quadro venne dalla Scuola di Roma.

Nel Secondo evvi Anfione, che tasteggia una Cetra, e questo pure venne da Roma.

Nel Terzo evvi Mercurio, che sonando un flauto adormenta Batto. Di poi gli rubba il gregge, e questo pure venne da Roma.

Nel quarto vi è Arione Musico Greco, che pel suo nobil cantare avendo guadagnato molto denaro in occasione, ch'ei volle passare il Mare fuvvi da Marinari gettato dentro doppo d'averlo del tutto spogliato. Ond'egli cominciò a Cantare, ed a sonare il suo Pletro, che per favore lasciato gli avevano, e [c. 13r] tostamente un Delfino lo venne a ricever sul dorso, e portollo alla riva del Mare.

Sotto al Cammino di detta Camera avvi Apollo ed il Sattiro Marsia, che scommettono a chi di lor due soni meglio, cioè se Apollo il Pletro, overo Marsia il subiolo (?), e per Giudice fu eletto il Re Mida, ma giudicando questo a favore di Marsia, Apollo fortemente sdegnossi e fece venire al re Mida l'orecchie d'Asino, ed a Marsia fece levare la vitta col ordinare che fosse scorticato vivo.

Camera dell'Incanto

Questa Camera è stata dipinta dal Bolangeri, nel disotto in su evvi un incanto.

Nel primo sito abbasso evvi Ulisse, che minaccia la morte a Circe per aver ella cangiati i suoi compagni in varie sorte d'animali. Ma questa [c. 13v] per evitare l'imminente pericolo restituisce tantosto (?) i sudetti Compagni allo stato primiero.

Nel secondo sonovi dipinte le Nozze di Peleo rappresentate in un Convito dove sopraggiunge Perseo col Teschio di Medusa in Mano, ed i convitati si mutano in tante pietre.

Nel terzo evvi la discendenza della Serenissima Casa d'Este, la quale per forza d'incanto viene mostrata da Bradamante d'Este da Melissa Maga.

Nel quarto vi è dipinto Rinaldo col Mago Ismene.

Nel quinto evvi Alcina Maga, che invita Ruggiero ad alloggiare nel di lei Palazzo. Ma questo vien trattenuto da suoi compagni per sospetto di tradimento.

Sopra di un uscio evvi Atlante sopra dell'Ipogriffo, il quale col scudo incantato abbarbaglia Bradamante, e lo fa cader da Cavallo.

[c. 14r] In altro quadro sopra di un uscio vedesi il Mago Ismene in una selva incantata.

Sopra un altro uscio evvi una serva di Circe che si cangia in Civetta.

Sotto il Cammino di questa Camera evvi Circe, che per arte d'incanto ringiovinisce suo Padre.

Camera della Pittura

La pittura di questa Camera, è opera del Bolangieri. Nel disotto in su evvi dipinta la Pittura medesima.

In un sito abbasso evvi una radunanza di Pittori chiamati dal Re Demetrio a dipingere una grand'opera, co quali concorse ancora Apelle quantunque d'ordine del Re non fosse chiamato. Ma bensì da diversi altri. Onde essendo interrogato chi lo avesse invitato, rispose di non saperne il Nome, ma che gli dessero del Carbone, ch'egli tostamente farebbe [c. 14v] in terra il ritratto di chi lo aveva invitato. Lo che fatto, si conobbe subito chi lo aveva invitato. Di poi si accinse ad altre Opere con istupore del Re medesimo, che poscia lo fece generosamente premiare.

In un altro sito evvi dipinto Alessandro Magno, che fa ritrare Campaspe sua favorita dal sunnominato Apelle, e questi nel farne il ritratto se ne invaghisse. Onde avvedutosene Alessandro gli disse che terminasse il ritratto, che poscia in premio gli avrebbe donato l'Originale. Come in fatti seguì col dargliela in isposa.

Da un'altra parte vi è Zeusi, che dipinge una Giunone ordinatagli dagli Agrigentini, e questi per farla perfetta, si serve per modello di cinque Vergini nude delle più belle, che fossero nella Città.

[c. 15r] Evvi ancora Timante, che dipinse il crudel sacrificio d'Ifigenia presente il Re Agamennone suo Padre, il quale nello scanar la figliola si benda gli Occhi non potendo resistere a sì fiero spettacolo.

In un altro sito vi è il Re Antigono, che fecesi ritrare da vari Pittori. Ma siccome questo Re era guercio non voleva essere dipinto con un sol'Occhio, mepure voleva essere adulato col permettere, che il ritratto avessegli tutti due intieri e sani per la qual cosa i Pittori se ne partirono disperati di poter fare giammai un ritratto, che al Re piacesse. Ma finalmente giunse a quella corte Diocle Pittore, il qual fece il ritratto del Re in profilo. Piacque cotanto al Re un sifatto ripiego, che lo premiò generosissimamente.

In altro sito Zeusi dipinge una Vecchia, che li riesce tanto ridicola, e brutta che nel contemplarla [c. 15v] dalle rise sen creppa.

Sopra di un uscio evvi Apelle, che va in Casa di Parrasio Pittore, e non trovandovi, che una vecchia serva dello stesso, le domandò dove fosse Parrasio, ed essa gli rispose, che era andato fuori di Casa. Egli pigliò un penello e tirò una linea, poscia sene partì. Giunto a Casa Parrasio gli fu detto dalla serva, ch'era stato domandato da uno che ella non conosceva, e gli mostrò la Linea. Parrasio conobbe subito essere quella fattura di Apelle, e preso il Penello ne tirò un'altra in mezzo a quella, poscia sene partì di bel nuovo. Ma ritornato li a poco Apelle in detta Casa, e veggendo la sua linea divisa in due da Parrasio con un terzo colore cotanto sottilmente partì la linea di Parrasio, che non lasciò più speranza di farne una nova.

[c. 16r] Sopra un altr'uscio evvi Timante, che in angusta tela dipinge il Gigante Polifemo, che dorme, e per mostrare la di lui grandezza vi dipinge due satiri, quali con un terzo misurano le dita de Piedi.

Camera delle Fontane

Questa pure fu dipinta da Giovan Bolangieri. In un sito abbasso evvi una fontana, che aveva questa proprietà, che volendosi sapere se una Donna fosse Vergine spogliavasi, di poi mettevasi nell'acqua con un biglietto al collo, che arivava sino alle mamelle. e se l'acqua passava sopra del biglietto non era Vergine.

In un altro sito evvi una fontana, che se voleva sapersi se uno fosse vivo, o morto, calavano uno specchio entro dell'acqua, di poi lo tiravano fuori, e dall'immagine [c. 16v] che nel medesimo impressa restava, conoscevano se tale persona fosse viva o morta.

In un altro sito vi è una fontana alla quale se gli uccelli andavano a Bere nel far del giorno restavano mezo pellati, e morti. In altro luogo evvi la fontana dell'oglio di sasso.

In altro sito evvi una fontana in cui se si gettavano sassi subito si turbava il Cielo, e cadevano grandissime tempeste, onde fu d'uopo il porvi le guardie.

In un altro sito vi è la fontana dell'Argento Vivo.

In un altro Luogo evvi parimente una fontana in cui se le Madri entravano coraggiosamente i parti loro erano legittimi, se no illegittimi. Evvi ancora la fontana del Vino e del latte.

In altro sito vi è una fontana, la di cui acqua penetra per li pori de Vasi quando evvi dentro rinchiusa.

[c. 17r] Evvi pure una fontana la di cui Acqua al suono di vari Instrumenti salta, e brilla.

In un altro luogo vi è una fontana nell'Acqua della quale atuffandosi una Torzia si accende.

Camera de Sogni

Il disotto in su di questa Camera rappresenta il Sogno, con diversi fantasmi.
Abbasso vi è la Carità Romana, che allatta il vecchio Padre in Prigione. Del Guercino.
In un altro Quadro evvi Tamar, ed Aronne dello stesso Guercino.
In un altro vi è Marte, Venere, ed Amore dello stesso etc.
In un altro **Amore sen dorme. Copia di un Originale di Guido Reno.**
In un altro vi è la decolazione di San Giovanni Battista del Guercino.
In un altro vi è il sacrificio di Abramo.
[c. 17v] Più abbasso sonovi vari sogni fatti di rilievo.
Il primo è Nabucco, che dormendo sogna la statua di preciosi Metalli co' piedi di terra.
In un altro vi è Faraone, che sognasi sette Vacche grasse, quali significano abbondanza, ed altre sette Magre dinotanti la Carestia.
Evvi ancora il Patriarca Giacobbe, che sognai di vedere una scala da terra sino al Cielo, per la quale ascendevano, e discendevano gli Angeli.
Evvi pure San Giovanni Evangelista, che sognai i mostri dell'Apocalisse.
In un altro sito evvi Giuseppe, che spiega vari sogni a suoi fratelli.
Nell'ultimo evvi la Madre di San Domenico gravida, che sognasi di vedere un Cane con una Torcia accesa nelle fauci, e ciò significava, ch'el parto venturo darebbe luce a tutto il Mondo.

[c. 18r] **Camera di Fetonte**

Nel disotto in su di questa Camera evvi Fetonte, che precipita dal Cielo col suo Carro, e Cavalli.
In questa Camera sonovi diversi paesi fatti da vari virtuosi, ed in particolare vene sono tre fatti dallo stimatissimo Salvator Rosa.

Camera della Fama Estense

Nel disotto in su di questa Camera vi è dipinta la nobiltà in un maestoso Trono. Poscia evvi la fama, che suona la Tromba Opera di Gio. Bolangueri.
Nel primo Quadro evvi Alfonso Primo Duca di Ferrara.
Nel secondo Ercole primo Duca di Ferrara.
Nel terzo Francesco primo Duca di Modena.
Nel quarto Alfonso primo Duca di Modena.
Nel quinto il Principe Luigi d'Este.
[c. 18v] Nel sesto il Principe Borso d'Este, e questi sono tutti a Cavallo.

Appartamenti di sotto

In questo Appartamento sonovi diversi quadri, che per non avere stabilità non sene fa menzione, a riserva di alcuni pochi, cioè di due.
L'uno de quali rappresenta l'Assedio di Valenza fatto dal Serenissimo Signor Duca Francesco Primo opera del Bolangieri.
Nel secondo evvi la resa di valenza al detto Principe Opera di Olivier Delfino.
Sonovi ancora due altri quadri fatti da Sigismondo Caula Modenese, che rappresentano uno la Stragge degli innocenti, e l'altro Giesù allorché disse a Giudei: reddite quae sunt Caesaris, Caesari, e quae Dei, Deo.
Sono pure molti ritratti della Serenissima Casa fatti da Giusto Fiamingo.

[c. 19r] **Fontane d'Acqua**

Che dono nel Palazzo, e Giardino etc.

In un Terazzo evvi una fontana di Nova invenzione con diversi giuochi d'acque. Opera parte di Lattanzio Maschio, e parte d'Antonio Aragona Modonese.
Evvi un Giardino Segreto con due fontane, e diversi giuochi d'Acque fattura del sopraddetto Aragona.
Parimente le fontane, che sono dalle parti laterali del Palazzo son'opera del suddetto Aragona. ma quelle del gran Cortile sono fattura di Lattanzio Maschio.
Il Gran Giardino fu fatto col Disegno di Bartolomeo Avanzini.
La gran Fontana a grottesco del suddetto Giardino detta fontanazzo è stata fatta col disegno di Lattanzio Maschio, come i giuochi d'acqua.
[c. 19v] In un'altra piccola Piazza del suddetto Giardino evvi una fontana con diversi giuochi d'acqua del sopraddetto Antonio Aragona Modonese.
~~Sonovi per fine molte altre Pitture come la pittura del Gran Cortile Opera del Bolangieri.~~
Sonovi per fine molte altre Pitture, quali non sonosi nominate per non essere di molta consideracione.

Nel Partamento di Sotto

Evvi un piccolo quadro con sopra uno specchio; questo rappresenta le delizie di Tivoli della Serenissima casa, ma rittirandosi indietro e guardando nello specchio si vede il Ritratto del Cardinal D'Este ~~il Vecchio~~ Ippolito Primo.

Fine della presente descrizione.

**IV. Inventario generale dei Disegni, Medaglie et altro come in questo, Ms. datato 10 marzo 1751,
[Inventario Zerbini]**

- 1) Un disegno in carta bruna, ed a carbone unto lumeggiato di gesso, nudo d'Accademia di M. Giovanni Bonangier. [1]
- 2) Disegno in carta bianca a lapis rosso del suddetto maestro. [2]
- 3) Altra [cornice] con disegno in carta bianca a lapis nero fatto da M. Giovanni Bonangier istoriato con caduta. [6]
- 4) Altro disegno a carbone, rappresentante un termine di M. Giovanni Bonangier, con cornice torchina e oro. [54]
- 5) Altro disegno del tutto simile al suddetto. [55]
- 6) Due disegni a lapis nero rusticali di M. Gio Bonangier con cornice doppia turchina et oro con Bucchi e Medaglie di metallo. [61]
- 7) Un disegno a lapis nero di M. Gio Bonangier istoriato colla morte d'un Guerriero e soldati bellicosi con cornice. [135]
- 8) Un disegno d'un nudo d'Accademia di M. Gio con cornice suddetta. [137]
- 9) Un disegno a lapis nero di M. Gio Bonangier storiato come il contorno sopra del detto autore con cornice pure compagna [il precedente disegno era una «Virtù» di Giulio Romano]. [140]
- 10) Un Satiro di M. Gio Bonangier a lapis rosso con cornice. [172]
- 11) Un nudo d'accademia a lapis nero di M. Gio Bonangier con cornice. [228]
- 12) Un Sansone fatto dall'Accademia a pastello di Monsieur Gio Bonangier con cornice turchina e intorno sforata. [238]
- 13) Un pastore nudo d'Accademia di M. Gio Bonangier con cornice. [243]
- 14) Un nudo d'Accademia di M. Gio Bonangier a carbone con cornice turchina et oro. [287]
- 15) Un disegno di Gio Bonangier una Lupa lattante Remo e Romolo lapis nero con cornice dorata. [381]
- 16) Due disegni a lapis nero istoriati di M. Gio Bonangier con cornici attaccate, turchine et oro. [403]
- 17) Un disegno a lapis rosso di figura nuda con cornice turchina e oro fogliata, opera di M. Gio Bonanger. [427]
- 18) Due termini a lapis nero di M. Gio Bonangier con due cornici turchine fogliate d'oro. [445]
- 19) Libretto di carte stampate con la Favola di Bacco dipinta in Sassuolo da Monsieur Giovanni Bonanger. [non trascritto da Pirondini, ma presente in CURTI, BENTINI 1990, p. 106]

ASMo, *Archivio Zerbini*, b. VI.

Trascritto in Pirondini 1969, pp. 91-92 e riedito in BENTINI, CURTI 1990, pp. 65-114].

I. LE PENTETORRI

1. 1650, 17 giugno, Modena

Lettera di Francesco I d'Este ai fattori generali affinché procedano all'acquisto del «Casino detto delle due Torre».

«Molto Mag.i nostri carissimi. Siamo restati con Giovanni Cervella di comperar il suo Orto, e Casino detto delle due Torre fuori della Porta del Castello nel Borgo di Ganazeto con tutte le sue ragioni, e pertinenze per [lac.] quattro milla scudi da lire cinque, e bolognini tre l'uno, coll'[lac.] tanti delli suoi censi fruttiferi, in ragione di sette, e mezzo per [lac.] quali si trova egli gravato, et con che non sia in altro tenuto a bolla alcuna per il contratto. Voi dunque ne farete in confor[lac.] l'Acquisto, accolandoci in nome nostro quattro milla scudi [lac.] censi con obbligatione di sollevarlo affatto, et diffenderlo d'ogni (m)olestia, che potesse mai sentire in avvenire, e tanto rispetto [lac.] frutti, come rispetto alla proprietà per la quantità suddetta [...] Di Modona a dì 17 Giugno 1650. Francesco d'Este».

ASMo, *Rogiti Camerali*, b. 26 (notaio: Giovanni Battista Azzani)¹
Inedito

2. 1651-1655, Modena

Mandati di pagamento in favore del principe Alfonso d'Este per la fabbrica delle Pentetorri.

«Al nome di Dio 1651. Serenissimo Signor Principe Alfonso deve dare a dì 16 gennaio lire cinque cento quindici valuta di scudi 100 da lire(?) 102 l'uno, che se ne è spedito mandato in conto delli 800 simili che Sua Altezza Serenissima gli ha assegnati per valersene l'anno presente nella sua fabrica del Casino, dico lire 515».

ASMo, *Camera Ducale, Ufficio del mese*, b. 87 (1637-1654), c. 318.
Documento segnalato e non trascritto da PIRONDINI 1969, p. 75.

3. 1652, 16 giugno, Modena

Lettera di Gaspare Vigarani al cardinal Rinaldo d'Este con la quale accetta l'incarico per la progettazione del monastero di San Tommaso per quanto impegnato nella fabbrica delle Pentetorri.

«Serenissima Altezza. Ho inteso dalla benignissima di Vostra Altezza Serenissima l'intenzione che ha di servirsi di me ed in [...] un di onorarmi nell'assunto del Monastero di San Tommaso. Facile m'è ogni impresa mentre mi ricordo che servo Vostra Altezza e procurerò che il più presto sia possibile, restino colla diligenza che mi somministrerà il desiderio, che ho di servirla, effettuati i suoi comandi. Sà però gl'impegni assidui che m'astringano alla fabrica di Pentattore che se ciò non intarda i miei desideri, o qualche nuovo Comando del Serenissimo Padrone Duca, mi stimo honorato di servire Vostra Altezza alla quale per fine humilmente mi inchino. Modena li 16 giugno 1652. Di Vostra Altezza Serenissima Humilissimo e Devotissimo Gaspare Vigarani».

ASMo, *Archivio per materie, Architetti*, b. 10/2, fasc. «Gaspare Vigarani».
Documento trascritto da MESSORI RONCAGLIA 1879, pp. 27-28.

4. 1652, 25 luglio, Modena

Lettera di Gaspare Vigarani con la quale riferisce a Francesco I che Alessandro Pico, duca di Mirandola, si sarebbe voluto avvalere della sua opera e di aver risposto di essere impossibilitato per i lavori alla Cittadella e alla villa delle Pentetorri.

¹ Nella stessa carpetta è conservato l'atto notarile, rogato a Modena il 18 giugno 1650 dal notaio camerale Giovanni Battista Azzani, con il quale si procedeva all'acquisto dell'«Orto con Casino appellato delle due Torre con li terreni a quello sottoposti posto fuori dalla porta del Castello della Città di Modena nel Borgo di Ganazeto in confine del canale delle Navi mediante la via da una parte, Paolo Benzi di sopra, li fratelli Francesco et altri Bardoni di sotto». Quest'ultimo documento era stato parzialmente trascritto, senza indicare la collocazione, da AMORTH 1973, p. 86.

«Serenissima Altezza. Il Signor Duca della Mirandola mentre mi trovai in Modena mi mostrò certi suoi disegni di una Fabbrica già principciata. Volse sentire il mio parere, li mostrai un mio pensiero, et poco fa lo mandò a pigliare et inviò una lettera a Vostra Altezza Serenissima col supplicarla volermi comandare che io lo dovessi andar a servire per tre o quattro giorni, li diedi risposta che al presente dubitavo che l'Altezza Sua Serenissima si riduca con grandissima difficoltà al darmi licenza per qualche giorno per certi lavori che si devono principiare intorno la cittadella di Modena ed anche per l'assiduo impiego che ho per la Fabbrica di Pentatore dell'Eccellentissimo Signor Principe. Mi è parso bene dar simile risposta, per maggiore servizio dell'Altezza Vostra Serenissima alla quale per fine fo umilissima riverenza. Di Modena 25 luglio. Devotissimo Sudito e servo Gasparo Vigarani».

ASMo, *Archivio per materie, Architetti*, b. 10/2, fasc. «Gaspare Vigarani».
Documento trascritto da MESSORI RONCAGLIA 1879, pp. 27-28.

5. 1652, 9 agosto, Modena

Lettera di Antonio Ferri al principe Alfonso d'Este con la quale lo aggiorna sull'avanzamento dei lavori nella fabbrica delle Pentetorri.

«Serenissimo Principe. Ancorché della fabbrica non vi sia cosa molto degna della notizia di Vostra Altezza Serenissima da che fu a Modena con tutto che si sia lavorato sempre, nondimeno per obbedire a gusti di Vostra Altezza Serenissima devo dirle che in questi giorni hanno rifatti con le forme li otto modioni, che sustentano la Cornice sopra le due portelle, fornito di stampare detta Cornice, i Capitelli delle Collonne, e fatto quattro fogliami nelli spacci che sono di qua, e di là da Paesini che sono sopra le medesime portelle, che nascono dalla Cornice, e vanno fin alla metà dello spacio, e ridotto in buon termine, e quasi fornito il resto de detti spacci con suoi musaichi, de quali il fondo è rosso, et il musaico di marmi di colore di brodo di Cesi, siché si può dire, che sia fornito dalla Cornice in su, eccetto però quello che resta per il Pittore, che si farà venire i primi giorni perché faccia la sua parte.

Quanto alle Peschiere, Felippo ne ha cavato affatto un pezzo e spondato il resto da tutte due le parti fino al piano, ch'era già cavato. Batta poi invece d'accrescere gli animali si sminuiscano, perché ieri il falcinello che vi era di vivo si smarì, et oggi si sono perse le due sgarzette, n'è stato possibile con tutte le diligenze per anche poterle trovare, il che mi è dispiaciuto fino all'animo. Hieri sera il Signor Duca Serenissimo vi fu, e vide chiamare gl'Aironi et andò attorno tutte le peschiere.

Questa sera si dovrebbe cominciare a scolare le fosse della fortezza, et accio che il pesce non vada via sin che possa pescare vi si pongano de pezzoni dinnanzi, e forse lunedì, o Martedì si darà principio a pescare se l'acque saranno calate a bastanza havendo io di già parlato al signor Castellano, et in tutti gli altri necessari per assicurare, che il pesce non sia mosso, sicome a suo tempo non mancherò d'ogni premura, e diligenza dovuta perché Vostra Altezza Serenissima resti puntualmente servita, se in questo particolare, come sempre in ogn'altra cosa, che possa dipendere dalla mia debolezza. E senza più con ogni ossequio maggiore a Vostra Altezza Serenissima umilissimo m'inchino. Modena li 9 Agosto 1652. Di Vostra Altezza Serenissima Umilissimo Divotissimo Fidelissimo servitore Antonio Ferri».

ASMo, *Camera Ducale, Fabbriche e Villeggiature*, b. 9.
Documento parzialmente trascritto da CANOVA 1983, pp. 186-187.

6. 1653, Modena

Mandati di pagamento per la fabbrica delle Pentetorri.

8 febbraio

«A Domenico Manferdini lire 30 sono per sua mercede d'haver condotto Calcina, asse, Geso et altro alla fabbrica di Pentatorre». [a margine «marzo n. 680»]

4 marzo, 1 aprile, 4 maggio

«Al Serenissimo Signor Principe lire 515 sono in conto dell'assegno fatto da Sua Altezza Serenissima per la sua fabbrica». Il principe Alfonso riceve pagamenti straordinari a giugno, luglio, agosto, settembre, ottobre, novembre, ovvero un aumento di 429 lire.

ASMo, *Camera Ducale, Mandati in volume*, n. 110 (1653), rubrica «Fabbriche».
Inedito

7. 1653, 14 maggio, Sassuolo

Lettera autografa di Jean Boulanger al duca per richiedere pagamenti.

«Illustrissimo signore et patrone colendissimo

Io non feci altra riflessione alli denari che mi diede Vostra Signoria Illustrissima perché il suo segretario ne fece il conto et anche la ricevuta che io le sotto scrisse senza cercar altro supponendo che havesse fatto bene il conto, ma lo svario credo che venisse dalle doble di spagne che le facese d'italia fra tanto Vostra Signoria Illustrissima ne tenga il conto che nel fine del compimento della sodisffazione Vostra Signoria Illustrissima s'integrerà di scudi 48 che di più ho ricevuto e senz'altro più a Vostra Signoria Illustrissima faccio humilissimo riverensio. Di Sassuoli il dì 14 maggio 1653.

Humilissimo et obligatissimo servitore

Giov. Bulan[...] [lac.]».

ASMo, *Archivio per Materie, Pittori*, b. 13/1 (cassaforte F. B.) fasc. «Jean Boulanger».

Lettera citata da PIRONDINI 1969, p. 18, n. 22.

8. 1654. Bernardino VALENTINI, *Operetta nuova divisa in duoi canti: nel primo de' quali si fa menzione del Nobilissimo Sangue Estense, e della felicità. e sito de' suoi stati, e provincie. Nel secondo si contiene una vera, e semplice descrizione del bellissimo Ritiro, che 'l Serenissimo Prencipe di Modona ha fuori dalle mura della sua città.*

[c. 39v] «Entrai primieramente in una Loggia,/ A' terren fabbricata a' l'Oriente/ Molto superba, et è dipinta à foggia/ Di lavorier Mosaico, ove la gente,/ che da la Porta, e Via, dove anche alloggia/ Appresso nel Canal commodamente/ Nocchiero, viene, già potrà ammirare/ Pitture di valor superbe, e rare./

[c. 40r] Quindi à la prima Sala si dà entrata,/ Comoda, e bella, dove puoi mirare/ Varie Pitture, con che viene ornata,/ Et abbellita, come à ogn'un pensa e/ Lice, che quella pur ben riguardata/ Habbia, e voluto quivi ancor mandare/ A' memoria felice ciò, che vede/ Haver qui residenza, e ferma sede. [...]

[c. 41r] Questa Sala pur'anche dà andamento/ A' cinque Stanze superbe per lato,/ Sinistro, e destro, se già qui non mento,/ Ne le quali tù vedrai portato/ Numero grande di quadri, e ornamenti/ Quelli pur fanno, e quivi ancora ornato/ E di Drappi di seta di colore/ Vario, ch'ovunque rende gran stupore. [...]

[c. 41v] Uscendo da le Stanze nominate,/ Ne le Loggie qui dette laterali/ Andar si può, e, se quelle ancor mirate/ Diligente vorrai, esse pur tali,/ Già ti si mostreran, come bramare/ Tù le potessi invero, et hormai, quali/ Esser dovranno, di somma bellezza,/ Per la molta pittura, che s'apprezza. [...]

[c. 42v] Volendo noi ancora andar di sopra,/ Dov'una Sopraloggia è fabbricata/ Ne la parte anteriore, ove bell'opra/ Di Pittura si vede pure usata/ Similmente da quel, che, qui di sopra,/ Vuol già, la sua virtù, ch'ormai mostrata/ Hà in questa parte, dovremo salire/ Per quella Scala che ti voglio dire. [...]

[c. 43r] Da questa Sopraloggia si può entrare/ Ne la Sala, ch'al pari è fabbricata;/ E, se con diligenza ancor mirare/ La vorremo, vedremo quella ornata / Di gran Pitture, ornamenti, e di rare/ Foggie, e capricci, ch'ella più ammirata/ Rendon per li colori, argento, et oro,/ Ch'insieme congiunti fanno un bel lavoro.

Quindi entrar nelle stanze laterali/ Simil a' l'inferiori (e 'l suo ornamento/ E' simile ancor lui) si può, et uguali/ Sono quelle di sito, e mi lamento/ Solo con la mia Musa, che pur tali/ Non le possa spiegar, si come intento / Io starei ad udirla volentieri,/ Bench'ella empisse qui li fogli intieri. [...]

[c. 44r] Diciotto almen finestre qui contare/ Mi sovviene per Torre, che dipinte/ Son di chiaro, et oscuro color, che rare/ Fa ancor le merlature, che già finite/ Non paion certo, se ben rimirare/ Vorrai ancor con occhi, ch'estinte/ Non habbian, le pupille, e qui più alzata/ Vedrai Torre di mezzo, e smisurata».

Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. it. α P. 9. 14.

Trascrizione di CANOVA 1983, pp. 211-212.

9. 1654, 18 agosto, Modena

Lettera di Antonio Ferri al principe Alfonso per informarlo dell'arrivo di un pappagallo e due faraone e per recuperare due struzzi.

«Il signor Cavalier Guidoni scrive al signor Ferrante di mandare per Vostra Altezza Serenissima per un Cacciatore del Gran Duca i due struzzi, co due Galline di faraone con un Papagallo; ma non sono comparse che le Galline, et il Papagallo portati da un mulatiero, ch'era in compagnia del detto Cacciatore quale è restato a Loiano discosto da Bologna 15 miglia con detti struzzi, perché dicano si rovinavano nella Gabia ove erano e che perciò sarà necessario a mandarli a pigliare colà con una Carrozza, o stanche coperte, o altro simile, ovvero che Vostra Altezza faccia scrivere al Conte Rinaldo Ariosti, o ad altro a Bologna che si pigli cura di farli venire nella miglior maniera sarà possibile, di che però si supplica Vostra Altezza ad avvisare i suoi gusti per sapere quello vuole si faccia di qua, come anche, ove vuole si pongano le Galline suddette et Papagallo, che ora sono a Casa del Signor Ferrante. [...] Modena, li 18 agosto 1654».²

ASMo, *Archivio per Materie, Storia Naturale*, b. 2, fasc. «Struzzi».
Documento segnalato da CANOVA 1983, p. 206, nota 3.

10. 1656, 15 settembre, Modena

Ricevuta di pagamento con la quale Jean Boulanger dichiara di essere stato pagato 622 lire a conto dell'ancona del Santuario di Fiorano.

«Confessa il signor Giovanni Bulanger pittore francese d'haver havuto et con effetto ricevuto dal signore consigliere e segretario Gio. Torre in più volte lire seicento in danari contanti per il quadro o ancona d'altare, nella quale stano dipinte l'imagini dei Santi S. Nicola da Tolentino, e S. Nicola di Bari, così concordato da porre in una cappella della Beata Vergine Nostra Signora di Fiorano, secondo la disposizione della pia mente del fu signor Gio. Battista Migliari Cancelliere Ducale, come ne suoi codicilli, rogati dal signor Gio. Battista Castelli del 1649, oltre altre lire ventidue per la tela dell'esso quadro, quale prometto di consegnarlo in Sassuolo finito, ove lo tengo, havendolo colà dipinto, e ciò ad ogni piacere, et richiesta d'esso signor Torre, o di chi esibirà la presente, quale scritta di mio ordine sarà da me medesimo di propria mano sottoscritta. In tutto lire 622.

Gio. Bulanger».

ASMo, *Archivio per Materie, Pittori*, b. 13/1 (cassaforte F. B.) fasc. «Jean Boulanger».
Documento trascritto da PIRONDINI 1969, p. 66.

11. 1657, 4 settembre, Modena

Lettera di Antonio Ferri³, cappellano del principe Alfonso d'Este, con la quale informa quest'ultimo sull'avanzamento della fabbrica delle Pentetorri.

«Serenissimo Principe. Si come è effetto dell'inpareggiabile benignità di Vostra Altezza Serenissima il gradire l'espressioni del mio riverentissimo ossequio, così è mio debito il continuarne ne gli effetti il renderline umilissime grazie, accertandola, che non potevo, né posso havere maggiore sollievo, né fortuna in questo mondo, che la sicurezza della sua da me riveritissima grazia, e della sua ottima salute, e prosperità, quali prego Dio a concederle sempre, et in ogni luogo e tempo nel supremo grado con ogni altra maggiore esaltazione.

Al Casino si è fornito il quarto soffitto, che si cominciò nel partire di Vostra Altezza, principiando l'altro della torre, ridotto il Torrazzo, che si fornirà questa settimana stabilito, et saligato la sala, e sopraloggia, rigati gli usci, Porte, e finestre di essa sala, che è quanto a muratori. Quanto a Pittori hanno fornito il terzo soffitto, che è quello di mezzo, a quale ora gli indoratori pongono l'oro, e si sono posti dietro il quarto e monsu Gio. Continua dietro le camere da basso. Il P.re D. Gio. travaglia al suo solito dietro le medaglie, e rende umilissime grazie a Vostra Altezza Serenissima della benigna memoria che conserva di lui, che non gli può essere di maggiore consolazione, il contrario di mortificazione.

E' morto il signor Tarabino, il Tenente de Tedeschi, Giovanino Braida da Sant'Agostino, et il Dottore Cavallarino.

Giunse ieri il signor Marchese Testi sano, e salvo. Il signor Marchese Bonif.o continua il suo flusso, e febbretta, però si spera bene, il signor C. [lac.] sta meglio et il Decano, è libero da febre ma debole, sicome anche me ho qualche poco di

² In una lettera da Modena del 19 agosto 1654, Antonio Ferri avvisa il principe Alfonso che fatti i dovuti preparativi gli struzzi arriveranno domenica. Alcuni struzzi erano già stati acquistati dal Granduca di Toscana nel 1635.

³ In una lettera senza data Antonio Ferri, «umilissimo servo e suddito di Vostra Altezza come Cappellano del Serenissimo Signor Principe», lamenta di non avere ricevuto «lire 24.10 il mese» come «sempre è stato stipendiato il Cappellano di Vostra Altezza Serenissima». Cfr. ASMo, *Cancellaria Ducale, Particolari*, b. 514, fasc. «Antonio Ferri».

debolezza, nonostante che siano più di dieci giorni, che sono senza febre, e vadi attorno. E senza più a Vostra Altezza Serenissima col signor Principe Almerico umilissimamente m'inchino con impacienza che venghino a Modena ove è aspettato più che il Messia dagli Ebrei.

Modena, li 4 settembre 1657. Umilissimo divotissimo et obligatissimo Antonio Ferri».

ASMo, *Cancelleria Ducale, Particolari*, b. 514, fasc. «Antonio Ferri».

Documento parzialmente trascritto da CANOVA 1983, p. 206, nota 9. Non condivido lo scioglimento dell'abbreviazione «P.re», qui mantenuta, con «Pittore».

12. 1662, 29 luglio, Modena.

Lettera di Antonio Ferri al «Serenissimo Principe» con la quale esprime le condoglianze per la morte del duca Alfonso IV e ringrazia per la conferma ricevuta del ruolo di soprintendente «della fabbrica del Casino».

«Supplico Vostra Altezza umilissimamente di questa, e la supplico parimente ad aggradire la notizia, che le porto dell'onore che mi ha fatto la Serenissima di confermarmi nel servizio della Serenissima Casa conferendomi il titolo di suo Guardagioie, e la continuazione della soprintendenza, che ho sempre havuto della fabbrica del Casino di Sua Altezza, sebene per adesso vi si è levato mano. Confesso però a Vostra Altezza che nonostante questi onori stimati da me all'ultimo segno, sono fuori di me per la continua riflessione che fo della perdita di un tanto Padrone, né nissuna cosa mi può essere di maggior sollievo, che la sicurezza della protezione, e grazia di Vostra Altezza dalla quale pure riconosco le mie prime fortune».

ASMo, *Cancelleria Ducale, Particolari*, b. 514, fasc. «Antonio Ferri».

Inedito.

13. [1665-67] Giovanni MITELLI, *Vita et opere di Agostino Mitelli*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 3375, c. 61v.

[Baldassarre Bianchi fece] «al cassino di fuori di Modena per il detto Duca Alfonso Una sala, et cinque camere contigue con soffitti di nuova invencione che presentano i quattro i quattro ellementi, essendo di Mezzorilievo, et pitture alle Camere de Spechi in Modena fecero cinque camere mezze sofitate, et altre dorate tutte, come sua fu l'invencioni delli intagli et altro delle camere de Spechi, che rinchiudano tesori di Pitture, et disegni et altro».

14. s.l.d. [1738, 9 settembre, Modena]

Supplica del pittore Giorgio Magnanini ai fattori ducali affinché venga aumentata la sua provvigione mensile.

«Illustrissimi Signori.

Giorgio Magnanini umilissimo servo delle Signorie loro Illustrissime le espone che avendo di continuo da travagliare per servire Sua Altezza Serenissima il Signore Duca Padrone ed essendo a Bolleta per Pitore della Medesima Altezza Sua Serenissima colla sola provvigione di lire 50 il mese non essere queste abbastanza per soccombere a tal impiego, che al supplicante pregiudica d'approfittarsi altronde, e però supplica le signorie loro Illustrissime l'accresc(er)gli l'assegno, che potrebbe essere almeno d'un testone al giorno; acciò possa compiere il suo lavoro senza proprio danno. Che della grazia. Quam Deus.

In libro 1736 – Uffizio del mese, al 108».

Sul retro: «Il Maestro Generale del Conto spedirà Mandato al supplicante, in ragione di lire quattro per ciascun giorno, che travaglierà al Giardino delle Quattro Torri, in conformità delle Note che esibirà, sottoscritte dal Signore Pietro Bezzi, Soprintendente alla Ducal Monizione delle Fabbriche. Camera li 9 settembre 1739. Ducali Fattori Generali».

ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 391, n. 18808.

Inedito.

15. 1738, 16 settembre, Modena

Il pittore Giorgio Magnanini viene pagato per lavori alle Pentetorri e per il Giardino Ducale di Modena.

«Devo avere io sottoscritto per avere operate nel Ducal Giardino di Modena e nel Palazzo delle Quattro Tore, cominciando li 7 luglio, sino li 13 settembre Giornate numero 45 a lire 4 il giorno sommano lire 180. Giorgio Magnanini».

ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 391, n. 18814.
Documento segnalato da RIGHI GUERZONI 2014, p. 45.

16. 1738, 20 settembre, Modena

Relazione di Pietro Bezzi sul restauro della facciata anteriore della villa delle Pentetorri.

«Quello che deve farsi alle Quattro Torri.

Prima stabilire tutti li muri per di fuori, e la Galeria verso li Maronari.

Fare tutte le faccie attorno, e che congiungino a quelle già fatte delli Torioni che dovranno anco esser risar(c)irsi dove ano bisogno. Levare tutti li bancaletti delle finestre del appartamento di mezzo e quelle del piano, che sono di pietra cotta, et in cambio di essi riporre di marmo e riunire il certo (?) con esso marmo.

Sopra le due Galerie demolire le navette, et in loco di quelle farvi un architrave, e di sopra porvi li balastrate con sue cimacia di marmo.

Rigar tutte le finestre dentro e fuori, et alzare, et abassare quelle che occorerano, e pore in opera le seraglie di essi.

Nella facciata davanti, levare le due colonne di pietra cotta e due pilastrate, disfare le parti laterali della ringiera, et altro che farà bisogno et in cambio porre in opera quatro colonne di marmo facendovi sotto li fondamenti necessari e sopra d'essi farvi l'Architrave di pietra cotta, e freggio, e parte della cornice corrispondente a quella che resterà fatta, ridur le zoche delle pilastrate alla misura delle basi di marmo delle Colonne, pore in opere le giunte della ringhiera e riempire il muro sopra d'essa tagliando li due pilastri laterali per ridurre la muraglia tutta ad un piano.

Nelle facciate laterali. Sotto le Galerie disfare le Colonne, e Pilastri di pietra cotta, et in sua vece porvene di marmo, col accrescervi sotto la zoca di pietra cotta secondo il bisogno, ponendo in opera la base, e Capitelli di marmo nelle lesene de Contrapilastri, e rifare le cornici sopra di esse.

Nella Galeria della parte de Maronari farvi le sue cornici conforme a quelle della Galeria aperta verso Modona nella quale si dovrà fare il lustricato, col suo tondino che va fra una zoca e l'altra.

Dar mano, a disfare, e rimettere li legname del Torrione di mezzo, acciò il coperto resti tutto uguale.

Ingrossar per di dentro le finestre delli Torrioni.

Pore in opera le balaustre nel finestrone verso le peschiere e nella Galeria verso Modona, e dall'altra parte. Il tutto operato con tutta diligenza secondo richiede l'arte.

Ma come nel primo accordato, ch'era di lire 4600 vi si aggiunge per pore in opera tutti li marmi non compresi nel primo accordato lire 3000. Che sono lire 7600.

Dalle quali dibattendo per li bancaletti che si avevano da rimettere di pietra cotta. Lire 384. Resterano lire 7226.

20 settembre 1738.

Pietro Bezzi.

Per tutte le fatture descritte nella presente, da farsi agiustamento da M.ro Giuseppe Sozzi alla Fabrica del Giardino delle Pentitorre restano da noi accordate al medesimo lire settemila corr.ti di Modena, e per ciò il M.ro Generale del Conto di Sua Altezza Serenissima, ne farà occorrenti Memorie sopra i Libri della Ducale Computisteria. Di Camera li 20 settembre 1738. Ducali Fattori Generali

Fatta partita a credito del Socci in [...] Ufficio del Mese 1736 a 109».

ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 391, n. 18817.
Documento parzialmente trascritto da CANOVA 1983, p. 212.

17. 1739, 16 maggio, Modena.

Relazione del pittore Antonio Consetti sui restauri da lui eseguiti degli affreschi della Villa delle Pentetorri e relativa distinta della spesa.

«Li 11 maggio 1739 Modena. Li dieci Marzio del sopradetto ebbi comisione da Sua Eccellenza il signor Marchese Levizani, per ordine di Sua Altezza Serenissima Padrone, di restaurare alle quattro Torri tutte le figure colorite, come ne Chamaglii, ed Arie, che si trovano dipinte ne soffiti e volti di due Apartamenti, da Monsù Gioan Bolangieri, dal tempo

molto logorate e guaste, si nelle tinte, oltre il daneggiamento cagionato da molte crepature tanto nelle figure, come nelli ornamenti dipinti d'Architettura.

Li dodici del sudetto diedi principio nella Galeria del appartamento di mezo dove mi convene fare otto Chamaglii di nuovo essendo li antecedenti afato perduti questi di color d'orro con una figura per ciascheduno ed altri ritoccati essendo mezi persi e danegiati da crepature. Lire 40.

Nella stanza contigua a mano destra altri quatro Chamaglii, che quasi più non si vedevano si sono rimesi. Lire 16.

Nel altra alla sinistra nel mezo del soffitto un Chamaglio grande che rapresente la Pitura istoriata con putini essendo molto indebolito e rimeso con più di forza secondo l'acordo delle altre tinte. Lire 10.

In un Gabineto nove Chamaglii che pure erano rovinati, e vari quasi del tutto perduti ritoccati e rimesi. Lire 30.

Nella stanza contigua altre cinque di color verde conchavi rifatti di nuovo, per essere a fatto perduti, ed altri otto con una testa per ciascheduno. Lire 30.

Altra stanza quatro pure di colore celeste ancor questi erano quasi del tutto perduti. Lire 16.

In un Gabineto dipinto di nuovo dal signor Giorgio Magnanini, nel mezo ad una corona di fiori un Chamaglio di color orro che rapresenta una Flora.

Nella sala nel spacio di mezo la Dea **Flora** con putini ed altra figura, queste rovinata in molti siti delle carnagioni, paneggiamenti, et arria, il tuto ritocato con tutta l'imitazione possibile. Nelli altri due spacci vi sono varii putini che spargono fiori, molti de quali erano guasti, come pure l'aria divenuta tutta nera, questa rifatta di nuovo e li putini rimesi ove erano danegiati. Lire 60.

Nel altro appartamento a pian tereno si diede principio nella stanza detta de Venti, per esservi **Giunone** Dea dell'Aria che tiene inchatenati li sudetti, con l'Iride, e due zefiretti; questa era molto danegiata e anerita da una rugine, da umidità cagionata, col aggiunta di molte crepature nel volto, che è convenuto farla quasi tutta di nuovo, e si è fatta, a riserva delli quatro venti, che solo in molti siti delli chiari delle carnagioni, e varii delli oscuri aveano patito, nel ornato vi sono otto sfori d'aria, con otto putini che scherzavano con varii animali volatili, e otto termini a chiaro, e oscuro figure intiere al naturale, si che ancor queste arie si sono rifatte come vari animali che erano afatto perduti, e li altri ritoccati, come pure li putini, e termini ritoccati e rimesi. Lire 200.

Nel altra stanza **contigua** ove è **Apolo** nel mezo ed atorno le fano corona tutti li Dei, e nelli angoli quatro Medalie istoriate con favole sostentate da due figure ignude per ciascheduna, questa pure era si nel aria, come in molte delle figure, e medalie rovinata e guasta da crepature e il tutto acomodato, e rimeso. Lire 150.

Nel altra delle quatro stagioni, e nel mezo del volto rapresenta la **Terra** in chochio tirata da due leoni questa era persa ne paneggiamenti, tre delle stagioni perdute in vari paneggiamenti e nelle carni per crepature che le serpeggiavano dale teste sino alli piedi, queste stuchate, e rimese con non pochi difficoltà. Nelli angoli quatro Chamaglii afato perduti, questi pure rifatti di nuovo. Lire 60.

Nel ultima stanza de quatro fiumi, è nel mezo del volto **Nettuno**, questi nel paneggiamento era perduto, li quatro fiumi erano guasti nelle carni, e ne paneggiamenti perduti, quatro putini con [...] che versano aqua, tre de quali ho rimesi in molti lochi delle carni, e paneggiamenti, ed uno del tutto guasto è convenuto farlo di nuovo, e due Chamaglii ritoccati. Lire 80. Lire 704.

[Si faccia mandato in lire 400

Ippolito Livizzani M.se

Fatto mandato a parte a spesa di fabrica delle Pentetorri di lire 400 di 16 maggio 1739]

Antonio Consetti».

ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 394, n. 18980

Documento segnalato da CANOVA 1983, p. 206, nota 9.

18. 1783, 20 dicembre, Modena

Mandato di pagamento in favore di Lodovico Bosellini ed altri pittori per lavori eseguiti alle Pentetorri.

«Nota delli pitori che hano lavorato dalli 15 alli 20 dicembre 1783 a torno all'appartamento e fuori alle quatro Torri per servizio di Sua Altezza Serenissima Padrone.

Signor Giuseppe Bianchi, Francesco Girotti, Angelo Notari, Giovanni Vietti, Francesco Ferrari, Carlo Borsari. [...] Lire 198. Per il pittor figurista Signor Biagio Manfredi haver dipinto le macciette [*sic.*] di figure ne quadri. n. 10 fati per una Galleria delle quatro Torri accordato da Sua Altezza Serenissima. Lire 60. [...]

Attesto io sottoscritto che tutti li suddetti pittori hanno lavorato dalli 15 alli 20 corrente per dipingere le prospettive, far dipinto a diverse camere alle quatro Torri, e un in questo Ducale Palazzo. [...] Giuseppe Maratozzi.

Si spedisca mandato 22 dicembre 1783».

ASMo, *Camera Ducale, Cassa Segreta Nuova*, b. 793, n. 40204.

Inedito.

19. Francesco SOSSAI, *Modena descritta*, Modena, Tipografia Camerale, **1841**, p. 239.

«Villa Ducale delle Pentetorri. E' comunemente detta delle Quattro Torri. Questo Fabbricato è un'opera elegante del Vigarani per comando di Francesco I d'Este, che offre un bel punto di veduta anco nell'interno della Città, particolarmente se si osserva lungo uno dei Viali del Ducal Giardino. Francesco IV l'ha contornata di vastissime fertili praterie, vi ha formato un ameno Boschetto all'Inglese, ed ha fatto ridurre più comoda e spaziosa la Strada che alle Pentetorri conduce, ornata d'alberi d'alto fusto.

Altri lavori importanti furono eseguiti per disposizione del Principe fuori di Porta Castello nel Canale Naviglio, portandovi non poche variazioni, per meglio regolarne in vari punti la direzione, e togliere parecchie tortuosità».

20. 1843, s.l. [Modena]

Pagamenti in favore dei pittori Camillo Crespolani e Luigi Manzini per opere alle Pentetorri.

«Al Pittore Manzini per lavori lire 715
Al pittore Crespolani per simile lire 1350».

ASMo, *Archivio Austro-Estense, Segreteria di Gabinetto*, b. 657, fasc. n. 25, anno 1843, (*ad vocem*: «Allegato T. Spese di Fabbriche a continuazione del riattamento del Real Palazzo alle Pentetorri»).

1844, s.l. [Modena]

«Al Pittore Crespolani per lavori eseguiti 1100
Al Pittore Manzini per simile 220».

ASMo, *Archivio Austro-Estense, Segreteria di Gabinetto*, b. 657, fasc. n. 25, anno 1844.
Documenti segnalati da RIGHI GUERZONI 2014, p. 50.

21. 1893 *Dall'album fotografico intitolato «Villa Estense-Pentetorri. Fotografie da dipinti. Giovanni Boulanger. Modena. Anno 1893», commissionato da Elia Rainusso e donato il 4 luglio 1903 al conte «L. A. Gandini» e conservato presso il Museo Civico d'Arte di Modena.*

«Cenno Storico. Se nel cinquecento la coltura ebbe incremento splendido, nel secolo decimosesto le belle arti decadde da quell'altezza alla quale l'avevano portata quei sommi che non morranno mai.

Però tra tanta decadenza troviamo non pochi protettori delle arti belle, e fra essi va notato il Duca Francesco I d'Este.

Questa fiorente dinastia ebbe nome da Este, piccola città del Padovano, di cui tenevano la signoria fino al secolo X, essendone stato creato marchese un Adalberto, da Ottone I, per prestati servigi alla sua venuta in Italia. Gli Estensi furono sempre caldissimi sostenitori delle belle arti, e divennero potenti nella regione padana inferiore.

Sotto gli auspici del duca Francesco I, sorsero le Pentetorri, su disegni dell'ingegnere architetto Gaspare Vigarani.

Quest'opera non manca di pregi architettonici, ed è abbellita all'interno da pitture storiche mitologiche figurative del pittore Giovanni Boulanger di Troas.

Questo splendido tipo di genio francese, si mostra potente nel segno delle figure e degli scorci, dottissimo nella prospettiva e nell'insieme buon compositore.

Egli riceve speciali elogi da S. E. il Duca per le sue opere eseguite nella villa suddetta, e particolarmente nel salone maggiore dove si rivela uno dei migliori pittori del secolo. Risuoni venerato il nome di questo tipo simpatico di artista, che in un secolo in cui tutto segna la decadenza, seppe tenere quasi ad una sublime altezza l'arte sua: egli si mostrò in quell'epoca il migliore fra tutti gli artisti della sua patria.

NELL'ANNO MDCCCXCIII

L'ESIMIO CAVALIERE

ELIA RAINUSSO

ATTUALE PROPRIETARIO DELLA VILLA DELLE PENTETORRI

RACCOLSE COLLA FOTOGRAFIA ED A PROPRIE SPESE

PER RICORDARE AI POSTERI

L'OPERA MERAVIGLIOSA DI BOULANGER⁴.

22. Adamo PEDRAZZI, *Le pitture della Villa Estense alle Pentetorri*, in «La Gazzetta dell'Emilia», 27-28 maggio 1926, anno LXVII, n. 125.

«Questa ricca villa a due passi dalla città, ornata di bellissimo boschetto all'inglese, è poco nota ai cittadini odierni, come forse lo era parimenti poco ai modenesi vecchi e antichi. Su queste «Ville di delizia» calava una certa ombra di mistero, perché, la denominazione stessa lo dice, erano destinate allo svago dei principi. Svaghi molteplici e d'ogni sorta, stando alle voci dei cronisti, perché e principi e potentati amavano, a quando a quando, ridursi ad esseri mortali rifuggendo dalle solenni aule della Reggia per scendere a queste ville compiacenti celate da cortine di verde intenso. E in esse abbiamo veri capolavori: chi non ricorda l'austera bellezza di Schifanoia cantata dai poeti? Questa delle Pentetorri è dovuta alla munificenza di Francesco I, il vero restauratore degli Estensi: quello fra i duchi modenesi che ci ha dati i Palazzi di Modena e di Sassuolo, colui che ha rifatta la Galleria Estense sui ruderi delle collezioni ferraresi, e per il quale abbiamo i due superbi capolavori del Bernini e del Velasquez. Architetto della Villa fu Gaspare Vigarani, Reggiano, artista di belle virtù creative e di non minore facilità inventiva, messa sovente a buona prova in occasione di grandiose feste ducali. E' del Vigarani la bella ed armoniosa chiesetta di S. Giorgio, ed a lui si doveva il Teatro della Spelta, decantato dai nostrani e dai forestieri. Valse all'architetto l'onore grande di essere chiamato a Parigi per costruire il teatro delle Tuileries.

La villa estense venne eretta nel 1652, in quell'anno vi si lavorava attorno, e lo apprendiamo da uno scritto del Vigarani stesso diretto a Francesco I: dal quale scritto apprendiamo due cose, che effettivamente a quell'artista si deve la Villa e che essa sino dal suo nascere si chiamava delle Pentetorri.

Il vanto o pregio maggiore di essa è dato dalle pitture che l'adornano all'interno. Poco si è scritto intorno a coteste pitture, forse perché pochi sono i documenti che ne parlano. Gli artisti che la dipinsero erano al soldo ducale, perciò mensilmente stipendiati e non compensati di volta in volta ad ogni lavoro; e di conseguenza è difficile rinvenire annotazioni o tracce delle singole opere nei molteplici registri di Corte.

A qualche cosa però si è giunti; anzi sono lieto di poter oggi precisare che le pitture tutte della villa si debbono a tre epoche diverse che dirò antiche, per non includere in esse le recenti dovute ai nostri quadraturisti della fine e metà del Secolo scorso. La prima epoca quella del Boulanger con Francesco Duca, è nata colla villa ed è limitata per la maggior parte al piano terreno; la seconda, che può dirsi ripresa o continuazione della prima, è quella segnata dai collaboratori del pittore francese, agli ordini di Alfonso IV; la terza cade sulla fine del 700 ed è svolta da pittori modenesi, come vedremo da annotazioni di registri ducali: annotazioni sino ad oggi sconosciute.

Il Boulanger artista francese era nativo di Troyes, è uno sconosciuto calato fra noi non si sa come né da dove. Forse è da ammettersi una sua permanenza anteriore a Bologna, perché indiscutibilmente è un «guidesco» che alla scuola di Guido Reni molto deve. Ignoriamo persino quando è nato: è certo che nel 1638 egli è nominato pittore di corte e intensamente opera sia in Modena che a Sassuolo. Nei primi tempi divide le fatiche col Colonna e col Mitelli, sostituiti più tardi dal Bianchi e dal Monti, e con lui operano il Cittadini, il Galluzzi da Urbino e l'allievo del Bresciano. Sono allievi suoi il Caula modenese, il Costa di Sassuolo, il Sansone da Scandiano ed Oliviero Dauphin nipote suo. A quale anno si possono assegnare queste pitture? Sappiamo che nel 1655 questa quasi corte di Artisti era a Modena, chiamatavi da Sassuolo, e vi rimase alcun poco per dipingervi un teatro ed altri minori cose in occasione di grandiose feste. Certamente in quel torno, probabilmente prima, quando cioè il Boulanger aveva quasi ultimato la sua lunga opera in Sassuolo – ed oggi possiamo dirlo perché il Venturi ha provato a sufficienza che la «Galleria di Bacco» nel palazzo di Sassuolo, ritenuta dai più quale ultima fatica ed incompiuta dell'artista risale invece al 1650 e non oltre il 1651 – vennero iniziate le belle decorazioni delle sale a terreno delle Pentetorri. Queste hanno impronta del periodo Sassolese e per nulla, né per invenzione, né per ricchezza ornamentale, né per gamma coloristica, né per spigliatezza di disegno, la cedono alla giustamente famosa pittura del palazzo di Sassuolo.

Al Boulanger legarono l'opera loro il Bianchi ed il Monti, quadraturisti. Vediamo ora quali sono le sale dovute alla mano del maestro francese.

⁴ In allegato un foglietto timbrato «Municipio di Modena. Archivio Storico», datato a Modena il 13 giugno 1901.

«Egregio Signor C[...],

Il Pagani nella sua Guida Pittorica non fa cenno delle Pentetorri, il Campori nei suoi Artisti Stranieri sotto alla voce Boulanger scrive: Dipinse pure a fresco le figure nelle soffitte di alcune stanze della Ducal villa delle Pentetorri presso Modena. Ecco quanto ho trovato in tal argomento. Mi creda in particolar stima.

[...] Sandrini».

Piano terreno.

Camera di Giunone. La Dea diadematata, sedente su nubi, scatena i venti. Il cielo è attraversato dall'iride. Ricca decorazione a balaustrata sorretta da otto cariatidi in buoni scorci: fiori, frutta, uccelli e putti scherzanti. Una vera festa pittorica per nulla inferiore alle celebrate del Palazzo di Sassuolo.

Camera di Cibele. Partito decorativo a colonne che scorciano sul cielo. Nel vano centrale Cibele con corona turrata sul carro tirato da leoni. Tra le colonne vi sono effigiate le quattro stagioni, le quali formano la parte più notevole di questa pittura. All'intorno castigli, ove genietti ripetono gli attributi delle singole stagioni.

Camera di Nettuno. Il Dio diadematato, col tridente, stante sulla conca marina tirata dai tempestosi cavalli marini dalle unghie di bronzo, trattenuti da Tritoni. Ai lati castigli sorretti da Sirene ove sono rappresentate le leggende nettuniche. Putti ovunque, gettanti acqua da vasi. All'intorno delle pareti i quattro fiumi più noti del mondo.

Camera di Apollo. In essa il Boulanger ha sfoggiato dovizie pittoriche alla sua maniera. Nel cielo Apollo sedente sulle nubi e colla lira. All'intorno stanti su di una corona di nubi gli Dei tutti dell'Olimpo. Visibilissimi perché posti sul primo piano, Venere, Marte, Vulcano, Mercurio, in piedi, Diana, Uranio, Nettuno, Giove. Ricchi ovali a festoni, sorretti da genietti, portano dipinte le imprese di Apollo: Lotta col serpente pitone; Nascita di Apollo sull'isola di Lesbo; Contesa di Apollo con Marsia lo scorticamento; Apollo e Dafne.

Colla camera di Apollo cessa l'opera indubbia del pittore francese, e con essa il primo periodo di lavori dovuta a Francesco I. Al piano superiore il Bianchi ed il Monti ripresero – chiamativi probabilmente da Alfonso IV – il lavoro di compimento in un periodo compreso tra il 1658 e il 1660 e lasciarono in questa villa l'impronta più notevole della maestria loro nella grande sala detta della «**Flora**». E' notevole in questa soffitta l'impiego di partiti architettonici a rilievo effettivo, innestati a rilievi o chiaroscuri dipinti. L'aspetto decorativo è sontuoso nella sua opulenza secentesca. La parte figurata vuoi si ritenga sia opera del Boulanger: ma per me è dubbia.

La sala attigua detta dell'«**Esculapio**» è degli stessi e la placca centrale, pur rispecchiando stile, disegno, gamma del Boulanger non è certo opera sua. Può essere del Monti, qualora non si pensi ad Oliviero Dauphin, che in quegli anni veniva assunto al soldo della corte. Il Bianchi ed il Monti hanno dipinte altre quattro sale, per la maggior parte a cassettoni di varia foggia, tutte straricche d'ornati, fregiate simmetricamente da placche e castigli con monocromati a figurine.

L'opera di questi artisti bolognesi è troncata prima che possa giungere alla fine; e la Villa delle Pentetorri, per anni ed anni rimase incompleta. E' solo nel 1783 che la corte Ducale invia a Pentetorri una squadra di ornati e quadraturisti, guidati dal pittore Ludovico Bosellini. Essi sono Bianchi, Girotti, Vietti, Ferrari, Borsari, - nomi tutti di artisti ignoti, se si eccettua quello del Maestro assessore dei lavori, che io cavo dai registri della Ducal Camera. Essi hanno dipinte parecchie stanze. Notevole tra tutte è la Galleria di mezzogiorno, nella quale l'arte barocca a(va)nzata perde della sua esuberanza, per ridursi alle forme più castigate del nascente periodo precursore dello stile impero. Ritengo interessante argomento per gli studiosi della materia confrontare questa pittura della quale abbiamo e data e paternità certa, con parecchie altre, non molte però, sparse ed anonime nei palazzi di Modena di quel tempo.

La Villa in un periodo recente ebbe a completarsi nel piano terreno e la sala o loggia di accesso è dipinta a chiaroscuro nero classico, dovuto io credo al Crepolani ed al Manzini. E' degli stessi, anzi dell'ultimo, la saletta attigua dipinta alla pompeiana.

I cieli dei portici esterni vennero, non molti anni sono passati, dipinti dal valente pittore Lusvardi, col quale – dipingendo i due monocromati esterni sul lato di levante – dipinse il Forti allora alle prime armi.

E la breve visita è finita: coll'augurio che i Modenesi si decidano una buona volta a sopportare la non grave fatica di giungere alla Villa già delizia degli Estensi: certo come sono che il piacere d'ammirare pitture, belle, interessanti, gustosissime, li ripagherà a misura»⁵.

23. Schede di Carlo Ludovico RAGGHIANTI relative alla decorazione delle Pentetorri del luglio 1940.

Queste ventuno schede furono stilate a Modena e di queste quindici sono relative alla decorazione pittorica, mentre le restanti alle sculture presenti nella villa e ad una tela.

«1. **Camera di Giunone.** La quadratura architettonica è formata da un terrazzo in giro costenuto [*sic.*] da otto cariatidi umane, ed archi aperti sul cielo, in cui stanno aquila, pavoni, putti, civette, anatre ecc. Al centro Giunone che libera i venti, e l'Aurora sull'arcobaleno.

Ubicazione: Al piano terreno – soffitto.

⁵ Le stesse informazioni sono riportate anche da CHELLINI, PANCALDI 1926, pp. 219-221) con leggere varianti tra cui si riportano le seguenti: «Villa Estense delle Pentetorri, oggi Rainussi, detta comunemente delle Quattro Torri. Venne costruita da Francesco I, nel 1652, su disegno del celebre architetto reggiano Gaspare Vigarani. Il boschetto all'inglese che l'adorna si deve a Francesco IV. [...] Camera di Giunone. [...] Opera del Boulanger, eseguita, con le seguenti, subito dopo il 1652».

Stato di conservazione: I(n) mediocre stato di conservazione, presenta numerose cadute di colore, qualche parte annerita, e restauri del secolo XIX°, nella parte centrale.

Basi storiche e considerazioni critiche dell'attribuzione: Il Campori Artisti; 1855, pag. 93, dice che il Boulanger “dipinse pure a fresco le figure nella soffitta d'alcune stanze nella ducal Villa delle Pentetorri”. e non specifica tale attività. Tale particolare indicazione si deve ad Arturo Pedrazzi, in un articolo “Le pitture della Villa Estense alle Pentetorri”. In Gazzetta dell'Emilia n. 125 (1926) estratto pagg. 8 da documenti inediti della camera ducale nel. R. Archivio di Modena. L'affresco presente è opera di Giovanni Boulanger, che secondo i documenti citati dal Pedrazzi lo dipinse al suo ritorno a Modena da Sassuolo nel 1655; avendo per aiuti i quadraturisti bolognesi Monti e Bianchi. La villa; era stata eretta dall'architetto Gaspare Vigarani Reggiano, per ordine di Francesco I° d'Este, nel 1652 (cfr. Lettera del Vigarani stesso al Duca Francesco I°, citata dal Pedrazzi, pagg. 3-4). Le stesse notizie sono riferite anche da Chellini Pancaldi, Guida, 1926, pag. 220) (Nomina però il solo Boulanger)».

«2. **Camera di Cibele.** Al centro uno sfondato di cielo su un carro tirato da leoni, su cumuli di nubi. Ai lati, colonnati doppi di marmo rosso, fra i quali ai lati stanno figure femminili allegoriche delle quattro stagioni; ai centri antro [*sic.*] clipei, decorati, figure allegoriche a chiaroscuro azzurro con lumeggiature gialle.

Ubicazione: Soffitto al piano terreno.

Stato di conservazione: In discreto stato di conservazione, con ritocchi numerosi, nella figura di Cibele.

Basi storiche: Opera di Boulanger, secondo il Pedrazzi op. cit. pag. 5 (dai doc. citati); affr. anche Chellini-Panzaldi, pag. 220. Mi sembra peraltro di riconoscere nella quadratura la stessa mano del Monti e del Bianchi, come nella camera di Giunone».

«3. **Camera di Nettuno.** Al centro uno sfondato rotondo con Nettuno sulla quadriga equorea, vista di prospetto. Il Nettuno e i cavalli rammentano modelli berniniani. Ai quattro lati, lunettoni con quattro figure dei giumi [*sic.*] principali; Nila [*sic.*] con coccodrillo, Rio delle Amazzoni con lo struzzo, Gange (?) col cammello, (Po?) con la mucca. Sovrastano alle lunette cartelle sorrette da sirene a chiaroscuro verde con lumeggiature d'oro; agli angoli sono conchiglioni sotto i quali cartelle a chiaroscuro azzurro sostenute da delfini decorativi. Sopra le cartelle putti che rovesciano vasi d'acqua.

Ubicazione: Soffitto al piano terreno.

Stato di conservazione: in buono stato di conservazione, con crepe e qualche caduta di colore; il dipinto centrale è stato ridipinto nei secoli XIX.

Basi storiche: Opera anche questa secondo i documenti citati dal Pedrazzi (art. cit. pag. 7) di Giovanni Boulanger; col probabile aiuto del Bianchi e del Monti. Cfr. Anche Chellini-Pancaldi, pag. 220».

«4. **Camera di Apollo.** Al centro sfondato con Apollo entro una cerchia di dei. Ai lati, coppie di nudi di derivazione carraccesca, e quattro ovali ai canti con figurazioni del mito di Apollo (Apollo e Marsia, Apollo e Dafne, ecc).

Ubicazione: Soffitto al piano terreno.

Stato di conservazione: In buono stato di conservazione, qualche caduta di colore.

Basi storiche: Opera documentata di Giovanni Boulanger (Cfr. Pedrazzi, Art. cit. pag. 7). Il Chellini-Pancaldi cit. pag. 220, avverte che con questo lavoro cessa l'opera del Boulanger e il primo periodo dei lavori dovuti alla commissione di Francesco I° d'Este».

«5. **Salone di Flora.** E' composto con sapiente trucco ottico con sistema architettonico a colonnati sottinsù dipinti su tavole di legno staccate, e aderenti al soffitto a cassettoni; pure decorato, visibile ai lati. Al centro della sala, l'architettura forma tre grandi riquadri a sfondato su cielo con Flora, con Aurora, e amorini con fiori ai lati. Sotto l'architettura, cartelle figurate a chiaroscuro viola a lumeggiature gialle. Le sovrapporte hanno ornati con vasi di fiori. Le pareti hanno dieci cariatidi virili e femminili a chiaroscuro giallo-bronzato.

Questa è la parte originale secentesca. Nel secolo XIX°, c. 1830, sono stati dipinti sulle pareti dei riquadri a guisa di arazzi, con vedute di Dresda, Schoenbrum, Tirolo e altri luoghi dell'Austria e della Germania meridionale, animate da figure in costumi contemporanei.

Ubicazione: Soffitto al piano superiore.

Stato di conservazione: Generalmente in buono stato di conservazione.

Basi storiche: La decorazione è citata da Luigi Crespi, Vite dei pittori bolognesi, pag. 63; dal Bolognini-Amorini, Vite dei Pittori, Bologna, 1845, pag. 346; dal Campori, Artisti, 1855, pag. 77. Anche secondo i documenti recati da A. Pedrazzi (art. cit. pag. 7 cfr. anche Chellini-Pancaldi, Guida, 1926 pag. 220) questo soffitto è dovuto ai quadraturisti Monti e Bianchi che ripresero il lavoro decorativo, lasciato interrotto nella Villa da Francesco I°, sotto Alfonso IV° d'Este, fra gli anni 1658 e 1660».

«6. **Sala di Esculapio.** Il soffitto è composto di un tondo centrale con la figura di Esculapio sulle nubi. Ai lati sono scomparti a forme di lunette, contenti cartelline schizzate e figure di guerrieri, a chiaroscuro giallo. Le membrature del soffitto sono decorate a fregi.

Ubicazione: Soffitto al piano superiore.

Stato di conservazione: in buono stato di conservazione.

Basi storiche: Dai documenti pubblicati da A. Pedrazzi, art. cit. p. 7; risulta opera dei bolognesi Monti e Bianchi (1658-60. Il Pedrazzi pensa però per la parte centrale al nipote e allo scolaro del Boulanger, Olivier Dauphin: il che sembra escluso dal confronto con i quadri centrali della sala di Flora. Il Chellini-Pancaldi (op. cit. pag. 220) attribuisce gli affreschi al Boulanger, aiutato dal Dauphin e dal Monti, il che non sembra probabile».

«7. **Camera dei Quattro Elementi (?)**. Soffitto a cassettoni articolati, con uno quadrangolo lobato al centro. Fiancheggiato da quattro trapezoidali; agli angoli scomparti circolari. Le membrature sono decorate con fregi a chiaroscuro. Al centro una figura femminile allegorica con una serpe, fra aquile. Ai canti negli scomparti circolari, quattro figure allegoriche dei quattro elementi (?) a chiaroscuro azzurro. Dalle membrature, fra i fregi, cammei e ovati con figure d'imperatori. I fregi sulle membrature sono a chiaroscuro giallo e azzurro.

Ubicazione: Soffitto al piano superiore, in una camera adiacente a quella di Flora.

Basi storiche: Opera dei quadraturisti Monti e Bianchi; Cfr. documenti citati da A. Pedrazzi; art. cit. pag. 8, e Chellini-Pancaldi, Guida pag. 221».

«8. **Soffitto a tre vele;** al centro un tondo con una Dea con un Amorino; gli scomparti laterali sono decorati con figurette di nudi. A chiaroscuro violaceo e bianco nei fregi.

Ubicazione: Loggetta adiacente alla sala precedente.

Stato di conservazione: In buono stato ma con lesioni, specie ai lati della loggia, prodotte da infiltrazioni d'umidità (anche distacchi e caduti d'intonaco).

Basi storiche: [vuoto]».

«9. **Camera di Marte.** Soffitto a chiaroscuri galli, cilestri e bianchillo spartimento precedente, quattro ovati con guerrieri ai canti, e al centro un tondo con la figura di Marte sulla biga, preceduto dalla Fama.

Ubicazione: Adiacente alla sala della Flora, a destra.

Stato di conservazione: In discreto stato di conservazione, a con lesioni e cadute d'intonaco prodotte da infiltrazioni d'acqua dal tetto.

Basi storiche: Opera dei quadraturisti Monti e Bianchi. Cfr. Campori artisti cit. pag. 77. Pedrazzi, art. cit. pag. 8».

«10. **Soffitto con stemmi estensi.** Lo spartimento è a membrature pronunziate, decorate con fregi a chiaroscuro, formanti scomparti triangolari decorati da mascheroncini, corbe di fiori, conchiglie, e stemmi estensi e stemmi giliati.

Ubicazione: Adiacente alla sala della Flora, a sinistra.

Stato di conservazione: In buono stato di conservazione.

Basi storiche: Dai quadraturisti Monti e Bianchi, Cfr. Campori, Artisti, pag. 77; Pedrazzi cit. art. pag. 8».

«11. **Saletta di Minerva.** Lo spartimento del soffitto è formato da uno scomparto centrale lobato, contenente al centro una figura di Dea con la lancia, su nubi, a chiaroscuro azzurro, dal Centro si dipartono quattro scomparti a croce, con decorazioni a chiaroscuro. Ai canti, in scomparti quadrangolari, dagli ovati a chiaroscuro viola e giallo con allegorie.

Ubicazione: Saletta seconda a sinistra, adiacente alla sala di Flora.

Stato di conservazione: In buono stato di conservazione.

Basi storiche: Dei quadraturisti Monti e Bianchi. Cfr. Campori, Artisti pag. 77, Pedrazzi op. cit. pag. 8».

«12. **Galleria.** Soffitto – botte con scomparto centrale e due laterali decorati (da sinistra) con Diana che assiste al sacrificio della cerva; profilo femminile uno cammeo, fra fregi (rifatto); La caduta dei giganti. Anche ai lati estremi della galleria, decorazioni di fregi con ovatini a chiaroscuro giallo, Alle pareti; passaggi invernali e cammei; questa parte della decorazione è aggiunta nel secolo XIX.

Ubicazione: Adiacente alla sala precedente.

Stato di conservazione: In buono stato di conservazione, ma risultano infiltrazioni di acqua e cadute d'intonaco.

Basi storiche: Opera per la parte settecentesca, del pittore modenese Lodovico Bosellini che aiutato dagli scolari Bianchi, Girotti, Vietti Ferrari e Borsari, ornatisti e quadraturisti, riprese i lavori di decorazione nella villa nel 1783 (Da documenti della Camera ducale: cfr. A. Pedrazzi, art. cit. pag. 8); v. anche Chellini-Pancaldi, pag. 221».

«13. Soffitto a spartimento articolato continuo con cassettoni rotondi e a vela collegati da tronchi di travi, decorati con ornamenti e mascheroncini, a chiaroscuro giallo e bianco.

Ubicazione: **Saletta adiacente alla sala d'ingresso, piano superiore.**

Basi storiche: Opera dei quadraturisti Monti e Bianchi (?), bibliografia precedente».

«14. **Camera della Pittura.** Soffitto con spartimento complesso; con riquadro lobato al centro, con la figura della Pittura e chiaroscuro azzurro, e ai lati riquadri scantonati con fregi e chiaroscuro. Ai centri, quadrangoli lobati contenenti le figure allegoriche delle arti liberali, a chiaroscuro di sanguigna.

Stato di conservazione: In buono stato di conservazione.

Basi storiche: Opera dei quadraturisti Monti e Bianchi, Bibliografia precedente».

«15. Soffitto di stile pompeiano, con quadretti figuranti mostri marini, e tempietti con busti; agli angoli esagoni con vasi.

Ubicazione: **Saletta d'accesso alla sala di Flora, dalla scala – chiocciola, Piano superiore.**

Basi storiche: Decorazione assai fine degli inizi del XIX secolo, attribuita con altre al Manzini e al Crespellani. Bibliografia precedente».

«16. **Salone** con soffitto decorato a chiaroscuro con quattro ottagoni figuranti opere agresti, e membrature architettoniche decorate con simboli, vasi aquile, fogliami, strumenti rustici stemmi.

Ubicazione: Al piano terreno.

Basi storiche: Probabilmente, con le decorazioni di una loggia esterna coi simboli di Mercurio e del Tempo e stemmi, opera del pittore Lusvardi, aiutato dal Forti, c. 1860-70. Bibliografia precedente».

«17. **Quattro putti con simboli rustici.** Statue di marmo.

Ubicazione: Sulla balaustra del terrazzo.

Dimensione: Alt. m. 0,90 c.

Stato di conservazione: In buono stato, ma con muffe e annerimenti causati dalle piogge [sic.].

Basi storiche: Buone sculture decorative locali, [...]».

«18. **La Primavera, l'Estate, l'Autunno, l'Inverno.** Statue da giardino in marmo di Carrara.

Ubicazione: Due sono nella galleria settentrionale, e due nella loggia d'accesso meridionale.

Dimensioni: alt. m. 1,45 c. senza il basamento.

Basi storiche: Sono opere decorative della prima metà del secolo XIX° eseguite probabilmente per il giardino all'inglese fatto piantare da Francesco IV°».

«19. **Ercole con la clava.** Statua in marmo bianco.

Ubicazione: Decora l'accesso alla villa dal lato est.

Dimensioni: alt. m. 1,70.

Stato di conservazione: Restaurata nelle gambe.

Basi storiche: E' una copia romana di non molto valore. Non citata».

«20. **Venere.** Statua in marmo bianco.

Ubicazione: Compagna della precedente, decora l'accesso dal lato est.

Dimensioni: alt. m. 1,70.

Stato di conservazione: Restaurata nelle braccia e nelle gambe.

Basi storiche: E' una mediocre copia romana, come la precedente, di carattere decorativo, non citata».

«21. **San Sebastiano.** Tela a olio senza cornice.

Ubicazione: In una delle stanze inferiori della villa.

Dimensioni: m. 0,90 x 1,20 alt. c.

Stato di conservazione: In discreto stato di conservazione ma scurita.

Basi storiche: Buona pittura del Secolo XVIII°, forse modenese, con caratteri schedodiani, e veneti affine al Caula».

24. Adamo PEDRAZZI, *Dove sono passati i "liberatori". Le pitture della villa Estense detta delle "Pentetorri"*, in «La Gazzetta dell'Emilia», 13 agosto 1944, LXXIV, n. 286.

«Una ventina d'anni, o poco meno, sono passati da quando una benefica Istituzione modenese: la "Croce Verde", volle, per fare un po' di soldi si comprende, dare vita ad una festa campestre da tenersi nello splendido parco della "Villa delle Pentetorri". Facile cosa è il credere che la festa, ideata ed architettata da una compagine di artisti e di letterati idonei alla bisogna, riuscisse ottimamente sotto ogni aspetto, specie sotto quello del diletto arrecato e dalle monete che se ne vennero

ad impinguare la stremenzita cassa della Istituzione. In quella occasione si aprirono le porte della Villa Estense, e quelle istoriate sale, ancora adorne di buona parte dell'antico mobiglio, videro un vero pellegrinaggio di popolo, quale indubbiamente non avevano notato nei secolari anni di loro vita. In quel momento, appunto per agevolare la visita ai modenesi, io venivo dettando un modesto scritto, che stampato in opuscolo, ebbe larga diffusione. Credo, a distanza di tanti anni, di non fare cosa fuor di luogo se tale scritto vò ripetere su le ospitali colonne della "Gazzetta" anzitutto perché oggi detto opuscolo è introvabile, ed in secondo luogo perché, scomparsa la villa ad opera dei bombardieri anglo-americani, si possa, rileggendo quelle semplici descrizioni, vieppiù apprezzare la bellezza dell'opera perduta».

II. L'«*IDEA DI UN PRENCIPE*»

[Le lettere che seguono sono di Massimiliano Montecuccoli all'abate Campori e sono in ASMo, *Particolari*, b. 938, fasc. «Montecuccoli Massimiliano». I documenti, inerenti i funerali di Francesco I e all'*Idea*, sono inediti.]

1. 1658, 26 ottobre, Modena

«Si sta mo' anche con qualche curiosità di sentire chi sarà eletto a far l'orazione nel suddetto funerale, che di sicuro sarà la più piena, e la più copiosa di materie, che mai sia stata fatta e sentita. Vi vorrebbe Demostene, o Cicerone, perché ben avesse tutte le sue parti, o un Padre Rho, che fece quella della fu Duchessa Maria, o un Padre Bartoli, o simile».

2. 1658, 30 ottobre, Modena

«A Bologna poco meno che la metà dei più qualificati Cavalieri si sono vestiti a duolo, et hanno di più coperte le carroccie da scorrucchio per la morte del nostro Serenissimo Eroe, di cui ha il prefato signor Conte Graziani risoluto di fare, e descrivere la Vita, non potendo per verità altri che lui più propria e più accertatamente intraprendere e ridurre a buon fine una così fatta nobilissima impresa. [...]

M'immagino, che qualcuno di cotesti ingegni vorrà segnalarsi con sue composizioni in onore del nostro Serenissimo Padrone».

3. 1658, 9 novembre, Modena

«Scrissi già a Vostra Signoria Illustrissima e la supplicai a procurare da cotesti Virtuosi, e begl'Ingegni qualche composizione in ordine alla morte del nostro Serenissimo Padrone, et ora similmente replico le mie supplicazioni, perché sto risoluto di farne una raccolta et una scelta anche stampata essendomi per tal effetto raccomandato pure a tutti i virtuosi di Lombardia, et miei amici. Se il signor Gibbesio fosse costì sarebbe a propositissimo, massime per essere stato servitore attuale qui di Sua Altezza e della cui generosità singolarmente saprà egli rendere assai buon conto».

4. 1658, 23 novembre, Modena

«E quell'Academia [di Bologna] sta facendo composizioni per così degno soggetto, e per istampatele esporle alla luce in occasione del medesimo funerale. Giacché non s'è potuto haver fortuna di sentire qui il Padre Bartoli nell'Orazione funebre, si è data l'incombenza al Padre Mattioli, che predica presentemente in Venezia, e che in verità non potrà se non compire così nobile, e degna funzione».

5. 1658, 4 dicembre, Modena

«Il nostro signor Gasparo Vigarani, dimandato dal signor Cardinale Mazerini al signor Duca Padrone per portarsi a Parigi, in occasione di doversi colà solennizzare li scritti matrimoni, o per altro, si porrà in viaggio a quella volta finito, che sarà il funerale del gloriosissimo signor Duca Francesco, e condurrà seco anche un suo figlio tutto spirito, e poeta, per haverlo appresso nelle operazioni, e per farlo impiegare in qualche Damma, caso che si avesse pensieri di farne recitare in Musica».

6. 1658, 11 dicembre, Modena

«Cominciano a vedersi, et sentirsi bellissime composizioni per la morte del nostro Serenissimo Eroe signor Duca Francesco el signor Marchese Manzini intesosi con tutti i più celebri Virtuosi d'Europa, non ché d'Italia si assicura di metterne insieme e farne stampare un grosso volume, e già ne ha fatta la Dedicatoria al signor Cardinale Mazzerini, e che in sostanza sarà un nobilissimo et eruditissimo Panegirico delle glorie di Sua Altezza Serenissima. Io pure son

raccomandato a tutti gli Amici, e Padroni per lo stesso officio, e a Vostra Signoria Illustrissima ancora, da cui aspetto, e spero in tale proposito qualche favore, oltre il promessomi dal signor Gibbesi».

7. 1658, 25 dicembre, Modena

Aspetta altre composizioni, anche una di «Salvatore».

«Intendo, esservi costì un bellissimo ingegno, chiamato, se non m'inganno, Salvatore, che è anche valente nella Pittura, se da questo pure si potesse havere qualche cosa io me ne rimetto a Vostra Signoria Illustrissima».

8. 1660, 13 gennaio, Modena

«Si continua a travagliare intorno al finirsi di stampare quel benedetto libro del funerale di quella Anima non mai abbastanza glorificata, e per tutta l'Eternità gloriosissima di Francesco il Magno, anzi il Masimo de Masimi, e si tienne, che a meza Quaresima almeno possa essere finito».

9. 1660, 3 aprile, Modena

«Prima del finirsi di questo mese sarà ultimato d'imprimersi quel tal Libro che fu principiato fin quando si fece il funerale del già signor Duca Francesco, anzi due o tre mesi prima. Parmi d'haver memoria che Vostra Signoria Illustrissima mi scrivesse allora volerne uno. Il costo per quanto ne intendo da buona parte sarà una dobla e mezzo per cadauno.

[I documenti che seguono, tutti inediti, sono in ASMo, *Borsa Segreta*, f. 260, fasc. n° 8. Il fascicolo si era Cassa Segreta Nuova al n. 8233]

10. 1660, 1 marzo

Lettera di Bartolomeo Soliani al duca con cui chiede 150 lire per far fronte alle spese della pubblicazione dell'«Idea».

«Lo stampatore ha havuto quatro in circa mesi sono lire 100, a buon conto, per le tirature de' rami. Vi è tanto bisogno anche di tirarne alcuni di nuovo, col rifarli, oltre la somma ordinaria, per essere certi fatti male da quello, che si cacciò via per ordine di Sua Altezza Serenissima. Acciò si affretti il negotio, la supplico allo stesso conto di fare, che gli sieno dati lire 150, pure a buon conto potendo in quello Vostra Signoria Illustrissima informarsi dal D. Gamberti, del modo, in cui si contrattò, che vedrà che il poveraccio si ricervò di essere dalla benignità di Sua Altezza sollevato nelle tirature de' Rami.

Primo di marzo 1660.

Il signor Carlo Vigarani tesoriere di Sua Altezza Serenissima pagherà lire cinquanta a M. bartolomeo Sogliani stampatore Ducale che tanto ordina Sua Altezza Serenissima 9 marzo 1660. Marcello Cimicelli».

11. 1660, 9 marzo, Modena

Lettera di Domenico Gamberti al duca per chiedere il pagamento del «signor Giacomo», suo collaboratore e impegnato nella compilazione dell'indice dell'«Idea».

«Ho fatto, per il signor Pagliarino, rappresentare a Sua Altezza la fatica, che fa il signor Giacomo mio scrittore non solo in ricopiare, ma in assistere a stampatori, acciò tutto riesca bene. In sette mesi, che lavora con ogni tanto ha havuto lire 150 somma guadagnata da altri che non han fatto lavoro, che fa questi, in vero. La supplico a dare a me questa consolatione a fare che essendo egli persona che più immediatamente mi solleva nelle mie fatiche, e dovendo adesso impiegarlo in fare l'Indice, che seco tira grande, [...] sia sodisfatto, conforme i censi, che soggerirà il signor Tagliavini, a cui mi rimetto. Resterò obligatissimo a Vostra Signoria Illustrissima del favore, che ascriverò a me stesso. Dal nostro Collegio di San Barolomeo 1 marzo 1660 [...] Domenico Gamberti».

[il mandato è spedito il 9 marzo 1660]

12. 1660, 16 luglio, Modena

Lettera di Domenico Gamberti al duca per chiedere il pagamento di Barthélemy Fenis per le ultime incisioni da lui fornite l'«Idea».

«In un'altra poliza mia attestavo, come il signor Bartolomeo Fenis doveva essere sodisfatto per questo residuo, cioè per un emblema, o cartella di morte, fatta in acqua forte, e 32 cartelline intagliate con lettere inserite dentro le cartelle grandi

de' fatti del signor Duca Francesco. Essendosi quella smarita, torno a fare la stessa attestazione. Per l'intaglio della prima deve avere Ducatoni numero 2.

Per il resto, havevo meco ducatonì numero 4.

Però mi rimetto da Sua Altezza al beneplacito.

Dal nostro collegio di Modena 16 luglio 1660. Domenico Gamberti

Il signor Carlo Vigarani tesoriero segreto di Sua Altezza Serenissima pagherà li suddetti ducatonì sei d'argento. 7 ottobre 1660 Marcello Camicelli.

Pagato alm. Gio. Fenis a di detto lire 57.

13. 1660, 23 settembre, Modena

Lettera di Lorenzo Tinti al duca con cui chiede gli ultimi compensi lui dovuti per le incisioni destinate all'«Idea».

«Spesa fatta per servitio del libro del funerale del Serenissimo Signor Duca Francesco d'ordine del molto Reverendo Padre Domenico Gamberti.

Prima per rami 3 per le cartelle et aco per la meza machina et altri piccoli speso in tutti lire 14.10.

Pagati a M.i Stefano Veturale per rami portati da Bologna a Modena in diverse volte lire 3.

Per tinta da stampare onçe (?) 12 fatta venire di Bologna lire 24.0.0

Dal molto Reverendo padre Domenico Gamberti hebbi di quatrini lire 18.0

Resto creditore lire 23.10.

Lorenzo Tinti

Domenico Gamberti che supplica V.S. Ill.a della sottoscrizione.

[mandato spedito il 23 settembre 1660].

14. 1660, 24 settembre, Modena

Mandato di pagamento in favore di Giacomo Goiti per aver copiato il «libro del funerale».

«Signor Carlo Vigarani. Si compiacerà V.S. di pagare al Signor Giacomo Goiti lire cento moneta sono per sua mercede dell'haver copiato il libro del funerale fatto stampare da Sua Altezza Serenissima, che tanto comanda. Etc.

Di Castello li 24 settembre 1660. Marcello Camicelli».

15. 1661, 14 marzo 1661

Ultimi mandati di pagamento in favore di Fenis, Tinti e Soliani per il «libro del funerale».

«1660. Denari pagati per il Libro del Funerale come per gli congiunti recapiti che se ne deve spedir mandato.

n° 1 signor Giacomo Goiti 9 marzo lire 50.

2° Magistro Bartolomeo Sogliani detto [9 marzo] lire 50.

3° signor Giacomo Goiti 24 novembre lire 100.

4° signor Lorenzo Tinti 23 detto [novembre] lire 23.10.

5° signor Bartolomeo Fenis 7 ottobre lire 57.

lire 290.10

Carlo Vigarani

Si faccia il mandato

Antonio Crivelli 14 marzo 1661

Fatto mandato al signor Vigarani a spesa del funerale questo di 26 marzo 1661».

III. OLIVIER DAUPHIN

1. 1659, 24 novembre, Troyes

Atto notarile con cui Olivier Dauphin e il fratellastro Jacques Le Hour regolano il sostentamento del padre Louis Dauphin.

[fol. 1r] [a margine : «24 novembre 1659»]. «Du vingtquatriesme jour de Novembre cinq heure neuf après midy en l'estude de E[...] Notaire. Fut present en sa personne Olyvier Daulphin peintre demeurant a Modene pays d'Istallye Lequel [...] Mayennant [...] Jacques Le Hure son beaufrère Maitre Espinglier demeurant audit Troyes et au present

acceptant luy [...] dependant et [...] mois prochain et tous desditz qui [...] le vingt cinquieme du present mois de novembre [...], Louis Daulphin pere et beaupere [...] peintre demeurant à Troyes, il a [...], quite et remet audit Le Hour tout [...] demandant [...] qu'il avait aller vendre de Luy, et en nom [...] de deffunct Louis Daulphins, leur pere et beaupere lequel ledit Le Hour avait cy devant [...] dudit taité [...] demandant pretention [...] ledit Olyvier Daulphins [...] demander eventuellement quel [...] ledit Le Hour [fol. 1v] lesdicts [...] infinement [...] chascun [...] son [...] ont signé, restant de present audit Troyes [...] restant Olivier Dauphin / J. Le Hour».

Arch. Aube, 2E 6, 238
Inedito.

2. 1663, 2 gennaio, Modena

Contratto dotale per il matrimonio di Olivier Dauphin e Giulia Paltrinieri.

«Invocato il Santissimo nome di nostro Signore Gesù Christo, correndo gl'anni dalla Gloriosa sua nascita mille sei cento sessanta tre, nell'Indizione prima il giorno secondo del mese di Gennaio.

Il Molto Illustre e molto Reverendo Padre D. Giovanni Battista del quondam signor Bartolomeo Paltrinieri Cittadino Modenese Dottore dell'una, e dell'altra legge, Prottonotaio Appostolico, e Prevosto di Sassuolo, qui presente, spontaneamente, et in ogni altro miglior modo, che può, e sa etc., promette, e destina in sposa, e consorte ventura etc.

La Molto Illustre signora Giulia figliola del già signor Alfonso Paltrinieri, fratello che fu del predetto signore D. Giovanni Battista, e [...] sua qui presente, e che promette di recettare suo legitimo sposo l'infrascritto signor Oliviero, et a suo luogo, e tempo seco contrahere, e consumare il matrimonio conforme l'uso della Santa Romana Chiesa, e del Sacro Concilio di Trento etc.

Al Molto Illustre signor Oliviero del già signore Luigi del Fini di nascita Francese, benché per lungo tempo habitante in questa città di Modena, all'attual servizio di questa Serenissima Casa d'Este etc. qui presente, et che accetta la predetta signora Giulia per sua legitima sposa, e moglie ventura, e promette con essa a suo tempo contrahere, e consumare il matrimonio conforme il rito della Sacra Romana Chiesa e del Sacro Concilio di Trento, come s'è detto di sopra. E per dote, e nome di dote di detta signora Giulia, il predetto signor D. Giovanni Battista suo zio qui presente come sopra spontaneamente, et in ogni altro miglior modo, che può, e sa per sé, e suoi eredi promette e si obbliga di dare, et effettivamente consignare al predetto signor Oliviero qui presente, e che accetta, e stipula per sé e suoi eredi etc. scudi mille, e cinquecento da lire 5.3 l'uno moneta di Modena dico scudi numero 1500: ne modi, termini e forma, che si dichiara, et contiene de ne capitoli già fatti per il presente matrimonio, e dalle parti unitamente concordati, e vicendevolmente accettati e sottoscritti di propria loro mano come anche dall'Illustrissimo signor Marchese D. Giulio Testi mezzano al presente reciproco accasamento e dati a me notaro infrascritto a fine di registrarli nel presente Instrumento, che sono del tenore, che segue, cioè.

Tenore de Capitoli matrimoniali etc.

Inoltre il sopraddetto signore Oliviero in segno dell'affetto, che porta alla detta signora Giulia, per titolo di donatione, per causa di nozze, ed'irrevocabile donazione fra vivi, la quale già mai qualsivoglia causa, titolo o pretesto o per qualunque vizio d'ingratitude si possa revocare, ma debba valere etc. donò alla detta signora Giulia qui presente et che accetta per sé etc. scudi cento cinquanta da lire 5.3 l'uno moneta di Modena dico scudi numero 150, da conseguirsi da lei insieme con le sue doti sopra li beni del detto signor Oliviero sui marito a sua elezione etc. Assolvendo inoltre il detto signore Oliviero qui come sopra presente quietando, e liberando con finale e perpetua assoluzione, liberazione, e quietanza il prefato signor D. Giovanni Battista presente, et che accetta e stipula per sé, e suoi eredi della somma e quantità degli scudi duecento per li Iocali, et ornamenti di detta signora Giulia etc. contenuti ne sopracitati Capitoli etc. La qual Dote di scudi 1500 però detratte li scudi 200 per le Iocali come sopra havuti, e ricevuti etc. e donazione suddetta, il prenomato signor Oliviero presente come sopra, per sé, e suoi eredi (havuta che l'havrà in tutto, o in parte) promette rispettivamente a detta signora Giulia come sopra presente etc. di salvarla, custodirla a tutto suo rischio, pericolo, e fortuna, et in caso di restituzione della medesima dote restituirla tutta, et intera alla suddetta signora Giulia, o suoi eredi ad elezione della medesima; e come di ragione sarà tenuto, salvo però sempre lo statuto di Modena ove dispone del [...] delle doti a favor del marito etc.

La qual promissione, obligatione, donatione, e quanto si contiene nel presente Instrumento, e Capitoli, gli suddetti signori Contrahenti nel modo come sopra ciascheduno di loro rispettivamente agendo, si sono promessi, e promettono il tutto vicendevolmente attendere, et a pieno osservare in giudizio, e fuori, ne contravenire mai per sé né per altri etc. sotto la pena del doppio etc. la quale etc.

Con promessa reciproca della reffezione de danni, spese, et interessi di lite, e fuori etc. Obbligando perciò il detto signor D. Giovanni Battista, e signor Oliviero come sopra accettanti, e stipulanti tutti i loro beni, mobili, et immobili, ragioni, et azioni presenti, e futuri di loro, e ciascheduno di loro eredi in ampla forma etc.

Rinunziando a tutte le eccezioni e beneficii, che facessero loro favore etc. Et hanno infine giurato ponendosi la mano al petto detto signor D. Giovanni Battista, e detto signor Oliviero toccando le scritture a S. Evangeli di Dio nell'anime proprie per la verità e piena osservanza del contenuto nel presente Instrumento, e Capitoli.

Sopra le quali cose ne hanno fatto stipulare il presente Instrumento a me nodaro infrascritto con facultà di stenderlo a senso di savio, non mutata però mai la sostanza del fatto etc.

Fatto in Modana nel Palaggio dell'habitatione dell'Illustrissimo signor Marchese D. Giulio Testi Cavagliere dell'Abito di Sant'Iago etc. posto sotto la curia di San Michele, in uno de' Camerini del partimento inferiore alla continua presenza di detto Marchese e del molto Reverendo D. Lazzaro del magnifico Simon Bertacchi Sacerdote da Brandola habitante però in Modena al servizio del suddetto Marchese, et del Magnifico Ludovico del già Giacomo Corretti Modenese, pure Cameriere del prenomato signor Marchese testimonii spetialmente chiamati, e pregati di intevenire alle predette cose.

Ego Joseph Guidanus notarius rogator fui, et publicavi [...].»

[In allegato: Promessa di donazione a «Oliviero Delfin» di millecinquecento scudi: duecento in «panni, oro et altro», trecento con i beni dotali alla morte della «signora Fiordiligi», madre di Giulia Paltrineri, mille alla morte di Giovanni Battista Paltrineri. Il documento è firmato anche da «Olivier Dalfin».]

ASMò, *Archivio Notarile, Modena*, cass. 4071 (notaio Giuseppe Guidani)
Inedito.

3. 1683, 5 gennaio, Sassuolo

Atto rogato dal notaio Giovanni Melotti con cui Olivier Dauphin solleva gli eredi della defunta moglie, Giulia Paltrineri, al pagamento dote.

«Nel nome del Nostro Signore Giesù Cristo, correndo gl'anni dalla gloriosissima Sua Nascita mille seicento ottanta tre, l'Indizione sesta, ed il giorno quinto del mese di Gennaro etc.

Il Signore Olivero Delfini del fu Signor Luigi di nazione francese maggiore etc. qui presente etc. tanto per ogni sua ragione, et interesse, quanto come Padre del signor Luigi figliuolo, et erede della già Signora Giulia Paltroneri moglie del suddetto Signor Oliviero, e legitimo Amministratore dei beni del suddetto Signore Luigi minore suo figlio assente, da cui, ricorrendo, sarà sempre in tutto, e per tutto ratificato il presente Instrumento, e per il quale intanto esso Signore Oliviero promette de rato etc. altrimenti vuole essere tenuto de' suoi beni propri in amplissima forma etc. non per forza ma spontaneamente etc. et in ogni miglior modo etc. per sé, e suoi eredi etc. ha fatto, e fa fare quietanza assoluzione, e patto perpetuo liberatorio.

Alli Signori Antonio, Alfonso, Alessandro Andrea, Giovanni Battista, et altri figliuoli del Signor Bartolomeo Mori Paltrineri pupilli eredi del fu Molto Illustre et Molto Reverendo Signore Prevosto Giovanni Battista Paltrineri benché assenti, presenti però il sudetto Signor Bartolomeo loro Padre, et Amministratore de' loro beni, e che assieme con me Notaio pubblica persona accetta, e stipola per detti suoi figlioli loro eredi e successori.

Specialmente et espressamente della somma e quantità di scudi mille ducento dico scudi 1200 da lire 5 baiocchi 3 l'uno di moneta di Modena, li quali li detti Signori pupilli eredi come sopra erano tenuti, et obbligati dare, e pagare al predetto Signor Oliviero, et al prefato Signor Luigi suo figliuolo erede come sopra in conto della Dote della predetta fu Signora Giulia promessa dal suddetto Signor Prevosto Paltrineri al medesimo Signore Oliviero un somma di scudi mille cinquecento dico scudi 1500 del predetto valore compresi li panni, et giocali, come per Istromento rogato il Signor Giuseppe Guidani Notaio di Modena sotto il giorno secondo del mese di Gennaro dell'anno 1663, al quale etc. e di frutti decorsi sino al presente giorno sopra scudi mille, come si dirà più a basso etc.

Liberando et assolvendo il suddetto Signore Oliviero agente, e stipolante come sopra li sopradetti Signori pupilli eredi benché assenti presente però sempre il suddetto Signor Bartolo loro Padre, e come sopra accettante per l'acquiliana stipulatione precedente, et accettazione susseguente legittimamente interposta etc. Cassando, irritando, et annullando ogni, e qualunque scrittura tanto pubblica quanto privata, e specialmente il suddetto Istromento di promissione di Dote in quella parte però solamente che riguarda li suddetti scudi numero 1200; promettendo quelli di non mai più addimandare a detti pupilli, né a loro eredi, né li frutti come sopradetti decorsi sopra li sudetti scudi mille, nemeno acconsentire, che da altri siino addimandati, et in ogni caso ha promesso d'eccezione, e di legitima difesa in forma solenne etc. cedendo etc. ponendo etc. e più diffusamente secondo le provigioni de Signori Nodari di Sassuolo sotto le formole d'eccezione e cessione di ragioni etc. avvisato etc.

E questo ha fatto, e fa il sopradetto Signor Oliviero perché alla presenza di me Notaio, e de' testimoni infrascritti ha pubblicamente confessato, e confessa di havere havuto e ricevuto sino al tempo del Matrimonio dal suddetto fu Signor Prevosto Paltrineri in conto della suddetta Dote scudi ducento dico scudi numero 200 in tanti panni e giocali non ricevuti, e del non havuto, e non numerato denaro in forma etc. avvisato come sopra etc.

E perché anche il predetto Signor Bartolomeo Amministratore come sopra de' danari dell'eredità dell'eredità [*sic.*] del predetto fu Signor Prevosto Paltrineri giusta lui la espressa nel suo ultimo testamento per rogato da me Notaio infrascritto a vista pure de' suddetti, et infrascritti testimoni in tante monete d'oro, e d'argento di consenso, e volontà del predetto

Signor Oliviero attualmente dà, sborsa, numera paga e rilascia in deposito scudi mille dico scudi 1000 del predetto valore presso il Signor Carlo Antonio Spisani special mandatario del Signor Dottore Antonio Vecchi Gentilhuomo Modonese, come dal mandato di procura per rogito del signor Giuseppe Spilamberto notaio di Modena dato a me dal Notaio ad effetto di registrarlo nel fine di questo Instramento qui presente che quelli riceve in deposito, tira a sé, confessa esser tanta la quantità, e rinuncia all'eccezione del non havuto, e non numerato danaro in forma etc. e promette salvarli, e custodirli ad ogni rischio del medesimo Signor Dottore Vecchi da qualsivoglia pericolo così divino, come humano, e quello rilasciare al predetto Signore Oliviero, o a chi sarà di ragione, tutta volta che si presenti occasione d'investirli in qualche cosa stabile cauta, e sicura nel territorio di Sassuolo, o nella città di Modona, o suo distretto, tanto per cautione de suddetti pupilli, e minore, quanto del predetto Signor Depositario etc. e pererò esso Signor Mandatario obbliga tutti li beni presenti, e futuri del predetto Signor Dottore Vecchi suo principale etc. rinuncia etc. e specialmente al beneficio del libretto, et d'ogni altro, che facesse o potesse fare a suo favore etc. avvisato etc.

Con questa dichiarazione però et espressa protesta fatta dal sudetto Signore Oliviero, che per l'accettazione delli suddetti scudi mille non intende di pregiudicar punto alle ragioni, che competono a lui, et al detto Signore Luigi suo figliuolo sopra li beni dell'eredità del suddetto Signor Prevosto per lo conseguimento delli scudi trecento dico scudi numero 300 dello stesso valore et loro dovuti per residuo della dote promessa come sopra in caso che seguita la morte della Signora Fiordiligi Negrelli della Torre Madre della suddetta fu Signora Giulia il predetto Signor Oliviero, e Signor Luigi suo figliuolo non potessero conseguirlo [...] la dote della predetta Signora Fiordiligi, secondo la promessa, et obbligazione fatta dal predetto Signor Prevosto nel sopra citato Instramento.

Le quali cose tutte contenute nel presente Instramento del predetto Signore Oliviero agente, e stipulante come sopra ha promesso al detto Signor Bartolomeo presente, e come sopra accettante, et il suddetto signor Mandatario al medesimo Signore Oliviero presente, et accettante per sé, e detto Signor Luigi suo figliuolo, loro eredi etc. di haver sempre rate, e ferme, e di non contravenir mai sotto la pena del doppio; la qual pena tante volte si possa riscuotere, quante volte verrà contrafatto, e la qual pena pagata, o non pagata, overo gratis rimessa, sempre il presente Instramento debba restar nella sua validità, e fermezza etc. sotto il risarcimento di tutti li danni, spese, et interesse di liti in giudizio e fuori etc. E per attendere, et osservare tutte le sopraddette cose obligano rispetto al detto Signor Oliviero tutti li suoi beni presenti e futuri, e rispetto al detto Signor Mandatario quelli del signore suo presente come sopra etc. rinanziano etc. e specialmente il detto Signor Oliviero all'eccezione di non haver promesso fatto alieno etc. Volendo, che il presente Instramento s'habbia per giurato alla forma del Ducal Decreto altra volta già publicato sopra il giuramento da non darsi negli Instramenti, e più diffusamente secondo le sopranarrate provigioni sotto la formola della clausole generali etc. avvisati etc.

E qui segue il mandato, di cui si è fatta menzione di sopra. Fatto in Sassuolo in Casa de' sudetti Signori Eredi in una Camera a terreno, essendo del continuo presenti alle predette cose il Signor Francesco Cornetti del fu Signor Antonio, et il signor Giovanni Schianchi figliolo del Signor Bartolomeo ambedue da Sassuolo testimoni a ciò specialmente chiamati, e pregati etc.

Ego Ioannes Melotus Not. rog. fui».

ASMo, *Archivio notarile, Sassuolo*, (notaio Giovanni Melotti), f. 211.

Inedito.

[In allegato: Mandato con cui Antonio Vecchi riceve in deposito da Bartolomeo Paltrinieri mille scudi «dovuti a Monsù Olivieri Pittore»]

4. 1683, 5 gennaio, Sassuolo

Atto rogato dal notaio Giovanni Melotti con cui Olivier Dauphin solleva gli eredi della defunta moglie, Giulia Paltrinieri, al pagamento dote.

«1683 L'Indizione sesta ed il giorno 5 Gennaio.

Il signor Oliviero Delfini del fu signor Luigi di nazione francese maggiore etc. qui presente etc. come Padre del signor Luigi figliolo et erede della già signora Giulia Paltrineri moglie del suddetto signor Oliviero, e legittimo Amministratore de' beni del suddetto Signor Luigi suo figliolo minore absente da cui occorrendo sarà sempre rattificato il presente Instramento, e per il quale intanto egli promette de rato etc. Altrimenti vuole essere tenuto de suoi propri beni in amplissima forma etc. non per forza, ma spontaneamente et in ogni altro miglior modo per sé, e suoi etc. ha fatto e fa fine. Alli signori Antonio Afonso, Alessandro Andrea, Giovanni Battista et altri figlioli de signor Bartolomeo Paltrineri pupilli eredi del fu signor Prevosto Giovanni Battista Paltrineri benché assenti, presente però il suddetto signor Bartolomeo loro Padre che accetta per essi, e loro eredi etc. Specialmente et espressamente della somma, et quantità i scudi 1200 a lire 5.3 l'uno di moneta di Modena li quali li detti signori pupilli eredi come sopra erano tenuti, et obbligati a dare, e pagare al presente signor Oliviero in conto della dote della predetta signora Giulia promessa dal suddetto signor Prevosto al suddetto signor Oliviero per Instramento rogato il signor Giuseppe Guidani Notaio di Modena dell'anno 1683, et il giorno secondo del mese di Genaro, al quale etc. de frutti etc.

Liberando etc. cassando etc. e specialmente il detto Istromento in quella parte però solamente che riguarda li suddetti scudi 1200, e frutti etc. promettendo d'eccezione in forma etc. cedento etc.

E questo ha fatto e fa il sopraddetto signor Oliviero perché alla presenza di me Notaio, testimoni infrascritti ha pubblicamente confessato, e confessa d'haver havuto e ricevuto sino al tempo del matrimonio dal suddetto signor Prevosto Paltrineri scudi 200 in tanti panni e giocali, come appare dal predetto Instrumento, il quale etc. ed anche li frutti decorsi sopra li scudi mille sino al presente giorno e perciò rinuncia all'eccezione in forma etc.

E perché anche il presente signor Bartolomeo de denari dell'eredità del predetto fu signor Prevosto giusta la lui mente espressa nel suo ultimo testamento per rogito di me Notaio infrascritto a vista pure dell'infrascritti testimoni di consenso, e volontà del predetto signor Oliviero in tante monete d'oro, e d'argento attualmente dà, sborsa, numera, e rilascia in deposito presso il signor Carlo Antonio Spisani special mandatario del signor Dottore Antonio Vecchi Gentilhuomo Modonese presente che quelli riceve in deposito, tira a sé etc. e rinuncia all'eccezione in forma, e promette quelli salvare, e custodire a ogni rischio del medesimo signor Dottor Vecchi da qualsivoglia pericolo divino, et humano, e quelli rilasciare al medesimo signor Oliviero, o a chi sarà di ragione tutta volta che si presenti occasione d'investirli in qualche cosa stabile, e sicura nel territorio di Sassuolo, o nella città di Modena, o suo distretto tanto per cauzione de' suddetti signori eredi, quanto del presente signor Depositario sotto l'obbligazione de beni del suddetto signor Dottor Vecchi, rinunziando al beneficio del libretto, et ad ogni altro etc.

Dichiarando il presente signor Oliviero che per l'accettazione de suddetti scudi mille non intende di pregiudicar punto alle ragioni che gli compettono sopra li beni dell'eredità del suddetto fu signor Prevosto per lo conseguimento delli scudi 300 a lui dovuti per residuo della dote come sopra promesagli in caso che seguita la morte della signora Fiordiligi Nigrelli della Torre Madre della predetta fu signora Giulia conforme l'obbligazione fatta dal suddetto signor Prevosto nel precitato Instrumento non potesse esso signor Oliviero, o esso signor Luigi suo figliolo conseguirli sopra li beni della detta signora Fiordiligi etc.

Le quali cose etc.

Pregando me notaio.

Fatto in Sassuolo in casa del signor Bartolomeo testimoni il signor Francesco Cornetti del fu Antonio, e Giovanni Schianchi.

Ego Ioa. Mel. Not. [...].»

ASMo, *Archivio notarile, Sassuolo*, (notaio Giovanni Melotti), f. 211.

Inedito.

5. 1688, 31 gennaio

Atto rogato dal notaio Giovanni Melotti con cui Luigi Dauphin, figlio di Olivier, rinuncia alle pretensioni sull'eredità materna in favore delle sorelle Fiordiligi e Anna Maria.

«1688 Indizione XI il giorno 31 Gennaio.

Costituito personalmente nanti di me Notaio Vicegenerale del molto Illustre et Eccellentissimo signor Carlo Barbieri da Castelvetro Dottore al presente Commissario di Sassuolo come dalle veci etc. et essendo in Sassuolo nella Camera dell'habitazione della signora Fiordiligi Negrelli posta nella Contrada detta delle Case nuove, et dentro etc. Il Signore Luigi del fu Signore Oliviero Dolfini da Modena per molti anni habitante nella Terra di Sassuolo d'anni 25 maggiore però di 19 ha fatto istanza che gli sia dato in Curatore il molto Illustre et Eccellentissimo Signore Dottore Pellegrino Superchi da Sassuolo colla presenza etc. Ed io che l'ho udita etc. gli ho dato in Curatore il predetto Signore Dottore Superchi, presente, che accetta tale cura e giurando toccate le Scritture promette di far le cose item.

E per il Signor Curatore etc.

Al quale atto etc.

Pregano.

Dopo le predette cose il suddetto signor minore agendo colla presenza e consenso del detto signore suo Curatore, ed anche del molto illustre et Magnifico Reverendo Signore Curato Camillo Paffi del molto Illustre Signor Sergente Maggiore Pellegrino Leo suoi amici e confidenti, presi in luogo de quali etc. ambedue presenti, che giurano in forma etc. di propria etc. non per forza ma spontaneamente et in ogni miglior modo per se, e suoi etc. ha cedute, trasferite e liberamente rinonziate.

Alle Signore Anna Maria, e Fiordiligi Dolfini sue sorelle presenti, e rispettivamente accettanti per sé medesime e loro eredi. Tutte, e singole ragioni, et attioni di qualunque sorte ad esso minore come erede della fu Signora Giulia Paltrineri sua madre spettassero, e in qualunque modo, e per qualsivoglia causa potessero in avvenire spettargli sopra quelli scudi settecento cinquanta da lire 53 residuo delli mille della ragione della signora Giulia già depositati per rogito da me Notaio infrascritto del fu Signore Oliviero Dolfini, suo Marito, e Padre del detto Minore presso il signor Dottore Antonio Vecchi da Modena etc. ad avere etc.

Le quali ragioni come sopra cedute detto Minore agendo come sopra si è costituito il tenere e possedere in nome delle dette signore sue sorelle presenti, e come sopra accettanti etc. sino a tanto che vorranno e ciascuna di esse vorrà di quelle valersi, e servirsi tanto in agere, quam in eccipere, per il che fare ha concesso loro ogni più necessaria facoltà, e licenza,

et havendone alcuna gliela conferma etc. permettendo per suo dato, e fatto d'[...]ittione in forma etc. ponendo etc. più diffusamente etc.

E questo ha fatto e fa detto Minore, perché alla presenza di me Notaio, e terti etc. ha pubblicamente confessato e confessa di havere havuto e ricevuto dal suddetto Signore Dottor Vecchi scudi 250 che mancano all'intiero del suddetto deposito ed in oltre una parte de' mobili, quadri di pittura et altre robbe dell'eredità paterna che da lui sono stati distratti, e convertito il prezzo di essi in uso proprio, et inoltre per effetto, che venendo il caso alle dette signore Sorelle di maritarsi, possino farlo con maggior decoro, et onorevole pur non essendovi altri beni dell'eredità materna colle quali possa costruirsi Dote di sorte alcuna alle dette signore Sorelle.

Le quali cose etc.

furono fatte etc.

Pregando etc.

Fatto in Sassuolo nel luogo detto di sopra alla presenza. E perché è di dovero, che anche le predette Signore Sorelle vedano, e rinonzino tutte, e singole loro ragioni sopra l'eredità paterna. Perciò costituite personalmente nanti di me notaio Vicegenerale stando a sedere nel luogo detto di sopra Le sopradette Anna Maria, Fiordiligi Dolfini sorelle minori di anni 25, maggiori però rispetto alla detta Signora Anna Maria d'anni 21 e rispetto alla detta signora Fiordiligi d'anni 15 hanno fatta istanza che sia loro dato in curatore il signore Brengio Beltrami loro zio, colla presenza del quale.

Ed'io Vicegenerale udita la suddetta domanda gli ho dato in Curatore il suddetto signor Beltrami presente, e che giura in forma.

E per il detto Signor Curatore etc.

Al quale atto etc.

Dopo le predette cose le suddette Signore Sorelle minori agendo colla presenza, e consenso del suddetto Signor lor Curatore ed anche dello Molto R.R. Illustre D. Giovanni Battista Beltrami e Gio. Batta presi in luogo de quali ambidue presenti, e che giurano in forma di poi sopra et in ogni miglior modo etc. hanno cedute et renonziate.

Al suddetto Signor Luigi loro fratello presente, et accettante per sé e suoi Tutte, e singole ragioni, et attioni ad esse, e [...] di loro competenti e che potessero loro competere sopra li beni dell'eredità del predetto fu Signore Olivero loro [...] Padre etc. E questo hanno fatto, e fanno le predette Signore Sorelle attesa la rinonza come sopra a loro fatta dal predetto signor Luigi delle ragioni a lui spettanti sopra il detto deposito come delle ragioni dell'eredità materna etc. Le quali cose furono fatte Pregando. Fatto in Sassuolo nel luogo detto di sopra, alla presenza del dei Giovanni Battista Panino, e di Giacomo Terrapaglia del fu Guglielmo da Rovigo. Eco Johannes Mell. Not. Rog. fuit».

[in allegato]

«Al nome di Dio a dì 31 Gennaio 1688 In Sassuolo etc.

Si concedono le veci al Notaio Giovanni Melotti di potere interporre l'autorità nostra, e decreto giudiziale in un Instrumento, nel quale il signor Luigi Dolfini minore, d'anni 25 maggiore però di 19 come erede della fu Signora Giulia Paltrineri sua madre cede, e trasferisce, e rinonza alle Signore Anna Maria, e Fiordiligi Dolfini sue sorelle pure minori tutte, e singole ragioni, et attioni di qualunque sorte ad esso Minore erede come sopra per qualsivoglia causa spettanti, e che in avvenire potessero mai spettargli sopra quelli scudi settecento cinquanta dico scudi numero 750 da lire 5.3 l'uno di moneta di Modena residuo delli mille delle ragioni dotali della medesima signora Giulia già depositati per rogito del suddetto Notaio Melotti dal fu signore Oliviero Dolfini lui marito, e Padre del detto Minore presso il signore Dottore Don Antonio Vecchi da Modena, ed'effetto che le medesime signore Anna Maria e Fiordiligi possino, venendo il caso, maritarsi, più condecientemente, atteso che non vi sono beni del Padre, et il suddetto Minore ha di già ricevuti scudi duecento cinquanta, che mancano all'intiero del suddetto deposito, ed'anche buona parte de' mobili, quadri di pittura, et altre robbe dell'eredità paterna, ed il tutto si faccia con quelle promesse, obbligazioni di beni, renonzie, et clausole sopra ciò necessarie, et opportune, incaricando nel resto la coscienza dello stesso Vicegenerale a scrivere precisamente la forma dello statuto Carlo Barbieri Com.».

ASMo, *Archivio notarile, Sassuolo*, (notaio Giovanni Melotti), f. 213, n. 227.

Inedito.

ASMo, *Archivio notarile, Modena*, (notaio Giuseppe Spilamberti), 3972 n. 1. Mandato datato 5 gennaio 1683 al dott. Antonio Vacchi che riceve in deposito mille scudi da Bartolomeo Paltrinieri «dovuti a Monsù Olivieri Pittore Francese».

Un primo inventario delle Pentetorri è ritenuto quello redatto nel 1663 e relativo alla «Robba che si ritrova nel Cassino fuor della città pertinente alla Guardaroba», reso noto da BENTINI, CURTI 1993, pp. 58-60. L'elenco dei beni non è suddiviso per ambienti ed include venticinque quadri e «duoi disegni in carta mediocri con cornice dorata». Tra i dipinti si segnala un quadro «con la resa di Mortara», forse da identificarsi con quello eseguito da Jean Boulanger o Olivier Dauphin e documentato a Sassuolo (cfr. MARTINELLI BRAGLIA 1987, p. 82).

Quattro anni dopo, nel 1667, si procedeva ad un ulteriore inventario come attestano i mandati di pagamento per «gente che va alle pinte torre per fare l'inventario di quel casino» (Cfr. ASM^o, *Camera Ducale, Mandati in volume*, 1667, 26 aprile, c. 426^v e 18 maggio c. 427^r rintracciati da Sonia CAVICCHIOLI, *Una principessa dall'animo grande*, in CAVICCHIOLI 2009, p. 112, nota 2).

Risale al 1684 l'«Inventario delle statue di marmo e bronzo, delle Miniature, Disegni, Medaglie e pitture, che sono al presente nel Casino di S. A. Ser.ma fuori di Porta di Castello», pubblicato parzialmente in *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia* (vol. III, Firenze 1880, pp. 25-27) e integrato nelle parti mancanti da Orianna BARACCHI (2003², pp. 111-112).

Si presentano qui due inventari ottocenteschi inediti inerenti, l'uno i serramenti, l'altro gli arredi della villa ducale delle Pentetorri, e devo la loro segnalazione al dott. Enrico Colle. Entrambi gli inventari non descrivono le pitture e tralasciano la quadreria, ma forniscono informazioni fondamentali per la ricostruzione degli spazi interni, permettendo, così, di stabilire l'esatta collocazione degli affreschi eseguiti da Jean Boulanger.

I. 1816, 20-22 marzo, Pentetorri.

Inventario dei serramenti della villa delle Pentetorri.

[c. 1^r] «Borgo San Giacomo – questo giorno vigesimo 20 del Mese di Marzo mille ottocento sedici 1816 alle ore tre pomeridiane.

Avutosi accesso dalli sottoscritti Giuseppe Morandi Delegato dall'Intendenza Generale dei Beni Camerali, Allodiali, ed Ecclesiastici, e Giovanni Gasparini Incaricato del Signor Capitano Giovanni Battista Tori Modonese al Fabbriato delle Penti-Torri di Ragione di Sua Altezza Reale Francesco IV Duca di Modena, Reggio, Mirandola, all'oggetto di procedere al generale Inventario dei Mobili, ed Infissi inerenti al suddetto fabbricato, si è il medesimo intrapreso coll'intervento del Signor Giovanni Baraldi Custode.

Ingresso della Villeggiatura

Un rastrello di ferro colorito a verde con catenaccio in fondo e suo lochetto e Chiave e manetta di ferro appeso ad un Arco sostenuto da quattro Colonne di Marmo.

Nella Loggia al pian terreno

Due porte di Rovere colorite divise in due parti l'una di rimpetto all'altra respiciente la prima a levante, l'altra a ponente coi rispettivi Catenacci al mezzo, e al fondo saliscendi, piana, e gangheri l'una delle quali sovrasta un invetriata in simicircolo con diversi vetri.

Nell'Appartamento a man sinistra, e precisamente

Nella **Camera detta dei fiumi** avente due finestre ambe respicienti a mezzodì.

Due scuri interiori alle dette finestre divisi in due parti con traverso di legno e ferro che assicura trasversalmente le medesime, suoi gangheri, e piane.

[c. 1^v] Due usci ugualmente divisibili in due parti con gangheri piane, e rispettivi catenacci con serrature mancanti di Chiavi, l'uno dei quali mette nell'atrio che guarda mezzodì – mancante di una manetta.

Camera detta delle Stagioni – esiste

Una finestra respiciente a levante con scuri interni divisi in due parti sopra Gangheri, suo catenaccio, e piane. Uscio in due partite colorito con manette, piane, e gangheri.

Altra **Camera detta degli Dei** con camino contornato co cornice di marmo rosso.

Due scuri in due partite con gangheri piane, e ferri che li assicurano trasversalmente. Due usci in due partite, uno con ferratura senza (l)a chiave, e due manette di ferro, l'atro con Catenaccio al di sopra, suoi gangheri, piane ad archetti ma senza catenaccio nel mezzo.

Nella Camera detta degli Uccelli

Due usci in due partite sopra gangheri con piane, manette, avente l'uno la ferratura senza Chiave, l'altro il Catenaccio nel mezzo. Due serraglie alle due finestre snodate interiori con piane, Gangheri, e catenacci, le quali sono in pessimo stato.

Nella Camera ad uso di **Cappella** con il suo Altare e sua pradella di Legno.
Quadro rappresentante la Beata Vergine Maria, San Geminiano, San Francesco rotto in due luoghi.
Sei Candelieri inargentati, e coloriti a verde con sue Candele di Legno, e piccolo Baldacchino pure inargentato con ricamo in mezzo.

[c. 2r] Due quadri con Cornice dorata rappresentanti l'antica mappa delle Pentitorri.
Una scrana di pioppo con inginocchiatoio legata in paviera.
Due usci divisi in due partite con gangheri, piane, catenacci al di sopra, di sotto uno con serratura senza chiave.
Due finestre con ferriata di ferro, serraglie divise in due partite coi suoi gangheri, piane, e ferri che le chiudano trasversalmente.

A mano destra della Loggia

Nella prima Camera

Due usci coloriti l'uno di rimpetto all'altro in due partite con gangheri, e piane, avente l'uno due manette, serratura senza Chiave, catenaccio, esteriore al di sopra, l'altro catenaccio al di fuori con bolzone a chiave, catenaccio al di dentro sotto, sopra, ed in mezzo.

Tre usci di piella in una sol partita con catenacci a mano, il più grande mette ad una Camera, il secondo alla scala principale dell'Appartamento superiore, l'ultimo ad una piccola scala secreta.

Due serraglie a due finestre snodate, gangheri, piane e ferro che le chiude trasversalmente.

Nella seconda Camera

Due usci divisi in due partite con sue manette gangheri, piane e serrature senza chiavi, l'una con catenaccio sopra, sotto, l'altro con solo catenacci al di sopra.

Due serraglie interiori a due finestre snodate con gangheri, piane, e Catenaccio da mano.

[c. 2v] Nella **terza Camera** un camino di marmo bianco murato.

Tre usci di una sol partita con piccoli Catenacci a mano sopra gangheri, e piane.

Due serraglie a due finestre con ferriate in due partite sopra gangheri, piane, con ferri che le chiudono trasversalmente.

Due telari a dette finestre divisi in otto sportelli con impanate di Carta.

Piccolo locale annesso alla suddetta Camera con piccolo finestrino, ferriata e serraglia non completa di legno del sopraddetto finestrino.

Un piccolo uscio nel sottoscala segreto in una sol partita avente in catenaccio a mano con serratura senza chiave. Altro uscio adiacente a quello il sottoscala diviso in due partite con serratura senza chiave, Catenaccio di sopra, ed uno a mano di traverso con suoi gangheri, piane, manette.

Nella Camera a pian terreno che riceve l'ingresso

a mano destra dalla parte del portone grande con camino di pietra da cucina.

Due usci divisi in due parti sopra gangheri, piane, Catenacci sotto, sopra, ed in mezzo, uno de' quali col bolzone, serratura, e chiave.

Una serraglia in due partite con serratura senza chiave, gangheri, piane, ad un piccolo repostiglio, entro il medesimo, vi sono tre assi di pioppo, che attraversino infisse nel muro.

[c. 3r] ferriata ad un finestra con serraglia in due partite, piane, gangheri, e ferro che l'assicura trasversalmente. Serraglia esteriore in due partite ad altra finestra con gangheri, piane, e catenaccio a mano.

Vi esistono entro detta Camera:

Sette telari da finestre, a due partite d' [...], cioè trenta partite in tutto senza vetri, piombi e ferri parte con occhiotti, e parte con squadri mancanti di una lastra.

Altro piccolo tellaro da finestrino senza vetri e ferri.

Un telaro composto di 4 sportelli ed altro sportello da finestra che sono in tutto cinque con vetri, ferri e suoi occhiotti o sguardi mancanti di una lastra.

Un telaro in due partite con suoi vetri due dei quali sono rotti e catenaccio a lungo.

Un piccolo uscio che chiude il sottoscala che porta all'Appartamento Superiore con catenaccio a mano, suoi gangheri, e piane.

Un uscio grande posto sopra rotole che si apre in due partite internate nel muro con gangheri, piane, manette, serratura a chiave due catenacci, ed un rampone, il quale uscio porta alla scala dell'Appartamento ~~superiore~~ Nobile.

Sulla detta **Scala grande**

Esiste in Una finestra piccola due telari, con otto lastre di vetro, e due piccoli catenacci.

Nella Seconda finestra piccola sulla scala suddetta, un telaro quadrato mancante di tre lastre di vetro, ed avente i suoi ferri, e due rampini.

E per essersi fatta l'ora tardi si è sospesa la descrizione del suddetto Mobiliare, ed infissi con animo di riassumerla dimani alle ore otto antimeridiane.

21 del Mese di Marzo 1816 alle ore otto antimeridiane.

Coll'intervento sempre del Signor Giovanni Baraldi Custode [c. 3v] si è proseguito la descrizione degli infissi come segue.

Nell'**Appartamento di mezzo**, e precisamente nella **prima Camera**

Un uscio appeso al muro completo di ferramenti con serratura mancante di chiave, e suo catenaccio a mano internamente diviso in due partite.

Altri due usci piccoli di una sol partita appesi al muro con catenaccio a mano interno.

Tre Portine appese al muro piuttosto danneggiate divise in due partite per cadauna con pontelli esteriori egualmente in cattivo stato, invetriate mancanti di due lastre in tutto con catenacci lungo che introducono alla Ringhiera soprastante alla porta principale d'ingresso.

Ringhiera di ferro colorita a verde mancante di due bastoni all'estremità destra.

Un camino di marmo rosso affisso al muro.

Un Campanello di bronzo appeso al muro con fusto di ferro.

Nella **Sala**

Uscio in due partite appeso al muro completo di ferramenti con serratura a Chiave.

Portina interiori in due partite con catenaccio a lungo, sue invetriate sconesse mancanti di tre lastre che scorge a piccola ringhiera respiciente a ponente.

Sportelli esteriori in cattivo stato con ferramenti completi che chiudono al di fuori da capo a fondo la detta Portina.

Ringhiera esteriore della medesima Portina di lastra di ferro dell'altezza di circa un braccio e mezzo.

Due vetriate complete divise in due parti poste a due finestre laterali alla suddetta portina con catenacci alla lunga aventi le serraglie esteriormente, ed esse pure divise in due parti complete di ferramenti, e catenacci a mano.

[c. 4r] **Prima Camera a mano destra della Sala**

Un uscio appeso al muro diviso in due partite completo di ferramenti e catenaccio a mano internamente.

Altri tre usci in due partite completi di ferramenti, due con catenacci a mano, ed uno con serratura, ma senza Chiave.

Altri due usci piccoli di una sol partita completi di ferramenti e piccolo Catenaccio a mano sopra gangheri.

Tre invetriate on telari sovrastanti ciascuna ai sopradetti tre usci, in una delle quali trovasi una lastra rotta.

In Altra **Camera detta Galleria delle vedute**

Tre invetriate con telari divise in due parti per cadauna, e suoi catenacci a lungo completi di ferramenti, mancanti di una sol lastra.

Le tre serraglie esteriori delle medesime divise in due partite, snodate complete di ferramenti e Catenaccio a mano.

Piccolo sportello di due partite completo di ferramenti con cinque piccoli catenaccetti che chiude interiormente la balaustrata di pietra sottostante alla finestra di mezzo.

Camera a destra della Galleria delle vedute con camino di pietra.

Un uscio diviso in due partite completo de suoi ferramenti appeso al muro.

Due invetriate con telari alle due finestre divise in due partite aventi le loro ferraglie esteriori in due parti, una delle quali in cattivo stato con suoi ferramenti completi, e catenaccio a mano, mancanti di due lastre.

Camera a mano sinistra di detta Galleria con Camino di scagliola turato.

Due usci appesi al muro in due partite completi di ferramenti mancanti però delle serrature a chiavi.

[c. 4v] Un invetriata in due partite mancante di dieci lastre con telari, e serraglia esteriore in due partite mancanti di una parte de' ferramenti in pessimo stato.

Altra Camera adiacente che porta alla Sala

Un Uscio in due partite appeso al muro completo di ferramenti con catenaccio a mano nell'interno.
Due invetriate con telari alle finestre, suoi ferramenti, divise in due partite per cadauna.
Due serraglie esteriori alla medesima in due partite con suoi ferramenti e Catenaccio a mano.

Prima Camera a mano sinistra della Sala con Camino di scagliola rotto superiormente.

Un uscio in due partite appeso al muro completo di ferramenti con catenaccio a mano internamente.
Altro uscio appeso al muro in due partite mancante d'ogni sorta di Catenacci, e serrature.

Galleria detta de Bassirilievi

Un invetriata a mezzo circolo soprastante all'uscio d'ingresso completo delle sue lastre.
Due invetriate poste lateralmente all'uscio d'ingresso complete di lastre.
Sette invetriate due delle quali a piccolo ovale respiciente tutte il mezzodi con sue intellerature piuttosto in cattivo stato complete però di ferramenti ma mancanti di ventitre lastre.

Camera a destra della Galleria detta de bassi rilievi mancante del Camino.

Due uscii in due partite appesi al muro, completi di ferramenti ma senza le serrature.
[c. 5r] Due invetriate alle finestre in due partite con telari logorati mancanti di tre lastre, ma complete de' ferramenti.
Due serraglie esteriori alle medesime in due partite una delle quali in cattivo stato, complete di ferramenti e catenaccio a mano.

Camera adiacente che porta alla Sala

Un uscio appeso al muro i due partite completo di ferramenti ma mancante però del Catenaccio a mano, e di un occhietto.
Due invetriate in due partite alle finestre complete di ferramenti, catenaccio alla lunga, una delle quali ha l'intelleratura danneggiata e due lastre rotte.
Due serraglie in due partite alle medesime complete di ferramenti e Catenaccio a mano.

Prima Camera a mano sinistra della Galleria detta de bassi rilievi con Camino di scagliola.

Un uscio in due partite appeso al muro col solo Catenaccio al di sopra.
Altro uscio tutto rotto di una sol partita con piccolo Catenaccio coperto a mano.
Due invetriate alle finestre in due partite con intellerature complete di ferramenti e mancanti di cinque lastre.
Due serraglie esteriori alle medesime in due partite complete di ferramenti e Catenaccio a mano.

Piccolo Gabinetto annesso alla Camera suddetta

In uno scambio esistono quattro assi di pelle infisse al muro.
Un invetriata in due partite alla finestra tutta rovinata nell'intelleratura avente soltanto due lastre, e piccolo Catenaccio in fondo.
[c. 5v] Altra piccola invetriata esteriore sopra detta finestra mancante di diverse lastre.
Una serraglia in due partite esteriore completa di ferramenti e Catenaccio a mano.

In altro Gabinetto annesso un poco più grande

Una Buscola appesa al muro completa di ferramenti mancante del telaro dell'invetriata.
Vi esistono:
Sette paracamini di diversa dimensione tutti dipinti in tela.

Nella Scala che mette al piano Superiore

Un invetriata in due partite ad una finestra completa di ferramenti Catenaccio a lungo con due lastre rotte.
Serraglia esteriore alla medesima in due partite completa di ferramenti e catenacci a mano.
Serraglia esteriore ad altra finestra divisa in due partite completa di ferramenti, mancante dell'invetriata.

Nell'Appartamento Superiore, e precisamente
nella prima Camera d'ingresso a mano destra con

Un uscio in due partite appeso al muro completo di ferramenti, catenaccio a mano esteriormente con serratura senza Chiave.
Due uscii in una sol partita con intelleratura appesi al muro alle parti laterali completi di ferramenti e piccoli Catenacci coperti a mano.
Un invetriata ad una finestra divisa in due partite con solo 15 lastre e catenacci alle due estremità.
Una serraglia in due partite completa di ferramenti, e Catenaccio a mano.

[c. 6r] Altra serraglia esteriore a piccola finestra in una sol partita completa di ferramenti e catenaccio a mano senza invetriata.

Due tellari piccoli in forma triangolare l'uno posto a destra dell'ingresso, l'altro entro l'uscio vicino alla finestra più grande per riporvi masserizie infissi al muro.

Camerino annesso

Tre assi infisse al muro.

Un invetriata ad una finestra in due partite con sole 14 lastre completa di ferramenti e catenacci all'estremità.

Serraglia alla suddetta esteriore in una sol partita ed in pessimo stato completa di ferramenti e Catenaccio a mano.

Piccola Camera a mano sinistra con Camino di pietra.

Un uscio diviso in due partite appeso al muro completo di ferramenti e serratura con Chiave.

Due piccoli uscii sopra intelature lateralmente al Camino di una sol partita completi di ferramenti e piccoli catenacci coperti a mano l'uno che mette ad una scala interna di legno, l'altro ad uno scombro in cui trovasi in infisso al muro due telaro lungo in forma triangolare per riporvi Masserizie ed altro.

Un invetriata in due partite con telaro ad una finestra completa di ferramenti e Catenacci all'estremità.

Una serraglia alla medesima esteriore in due partite completa di ferramenti e catenaccio a mano.

Qui esistono

Due paracamini di diversa grandezza dipinti in tela.

[c. 6v] Nella **Camera annessa** con pavimento in legno.

Un uscio in due partite appeso al muro completo di ferramenti, catenacci all'estremità, e serratura senza Chiave.

Due invetriate con intelatura a due finestre complete di ferramenti, e Catenaccio all'estremità.

Due serraglie esteriori alle medesime divise in due partite complete di ferramenti e catenaccio a mano.

Altra Camera con pavimento in legno

Camino infisso al muro parte in scagliola, e parte di marmo rosso con suo paracamino.

Due uscii divisi in due partite appesi al muro, completi di ferramenti con catenacci a mano.

Due invetriate a due finestre con intelatura divise in due partite complete di ferramenti, catenaccio all'estremità ed una sol lastra mancante.

Due serraglie alle medesime esteriori divise in due partite complete di ferramenti e Catenaccio a mano.

Piccolo Gabinetto annesso

Quattro assi infisse nel muro.

Due telari finestra fuori d'opera.

Una serraglia in cattivo stato di una sol partita a finestra esteriore completa di ferramenti con catenaccio a mano.

Piccola invetriata con intelatura, e serraglia piccola interiore con saliscendi ad una finestrina infissa.

Atrio verso l'Appartamento a mano sinistra sulla scala

Una serraglia di legno soprastante alla scala secreta che mette dall'Appartamento di mezzo al piano superiore piuttosto in cattivo stato con ferramenti senza però serratura, e Chiave.

[c. 7r] Luogo topico

Piccolo uscio in una sol partita appeso al muro, completo di ferramenti con serratura, e Chiave.

Una piccola serraglia alla finestra completa di ferramenti con Catenaccio a mano mancante dell'invetriata.

Altra piccola Camera

Un uscio di una sol partita appeso al muro completo di ferramenti e serratura senza Chiave.

Un invetriata in due partite ad una finestra completa di ferramenti ma senza catenacci, e con soltanto numero 17 lastre.

Una serraglia in due partite esteriore alla medesima completa di ferramenti con catenaccio a mano.

Una tramezza completa di assi di pioppo infissa sul muro.

Un sportello di un invetriata sciolto con solo 9 lastre completo di ferramenti, e catenaccio all'estremità.

Altra piccola Camerina

Un uscio in una sol partita completo di ferramenti e serratura senza Chiave.

Un invetriata in due partite ad una finestra mancante di parecchi ferri trasversali con un solo catenaccio all'estremità inferiore con soltanto numero 19 lastre.

Una serraglia in cattivo stato divisa in due parti con ferramenti pregiudicati, e catenaccio a mano.

Entro della quale camerina esistono

Sei partite di telari da finestra senza lastre e ferri.
Altra partita con ferramenti e numero 19 lastre.

Altra Camera contigua

Un uscio in una sol partita appeso al muro completo di [c. 7v] ferramenti, serratura senza Chiave.
Una serraglia ad una finestra esteriore in cattivo stato completa di ferramenti e solo Catenaccio a mano, manca l'invetriata.

In altra Camera con Camino di pietra

Un uscio in una sol partita appeso al muro completo di ferramenti con Catenaccio a mano, e serratura senza Chiave.
Otto partite di telari da invetriate a quattro finestre tutti in cattivo stato, parte de' quali mancanti dei ferretti che attraversano, e con lastre in tutto numero 3.
Quattro serraglie esteriori alle medesime divise in due partite per cadauna complete di ferramenti con Catenacci a mano.

Altra Camera con repostiglio

Uscio piccolo di una sol partita appeso al muro con Catenaccio che chiude un repostiglio ove esiste tre piccole assi infisse al muro.
Un invetriata in due partite ad una finestra completa di ferramenti, senza però catenacci, e mancanti di otto lastre, e di un ferretto di traverso.
Una serraglia danneggiata in due partite esteriore alla medesima completa di ferramenti, e Catenaccio a mano.

Altra camera

Uscio di una sol partita appeso al muro completo di ferramenti e serrature senza Chiave.
Due serraglie in due partite alle finestre complete di ferramenti e Catenaccio a mano senza invetriate.
Quattro gradini di legno con sostegno infisso al muro dai quali si ascende ad altra Camera.

In altra Camera annessa con Camino da Cucina

[c. 8r] Un uscio di una sol partita appeso al muro completo di ferramenti, Catenaccio, e serratura a Chiave.
Due serragli in cattivo stato divise in due partite per cadauna esteriori alle finestre complete di ferramenti con Catenacci a mano.
I soli telari divisi in due parti delle finestre senza vetri e ferri a traverso ancor essi in cattivo stato.

Altra Camera a cui si ascende dai sopradetti gradini

Un uscio di una sol partita infisso nel muro completo di ferramenti con Catenaccio a mano e serratura senza chiave.
Il solo telaro dell'invetriata ad una finestra diviso in due parti senza i ferri a traverso.
Una serraglia in due partite esteriore alla medesima completa di ferramenti con Catenaccio a mano.

Altra Camera a cui si ascende per 4 gradini di pietra

Un uscio di una sol partita appeso al muro completo di ferramenti e serratura senza chiave.

Ingresso al così detto Belvedere

Piccolo uscio di una sol partita completo di ferramenti con serratura a Chiave appeso al muro.
Altro uscio appeso al muro soprastante a pochi gradini della scala secreta di legno esso pure completo di ferramenti senza serratura con piccolo catenaccio.

[c. 8v] Nella scala di legno

Un invetriata intelarata con tre lastre di vetro ed un piccolo finestrino completa di ferramenti, Catenaccio piccolo a mano.
Uscio piccolissimo di una sol partita appeso al muro completo di ferramenti con catenaccio a mano che chiude l'ingresso al soffitto di una Camera.
Piccolissima invetriata ad un finestrino completo di ferramenti con piccolo rampinetto e sua serraglia esteriore in una sol partita con ferramenti e Catenaccio a mano.

Nel bel Vedere

Uscio in due partite appeso al muro completo di ferramenti, Catenaccio all'estremità, e serratura senza Chiave.
Quattro invetriate danneggiate divise in due partite per cadauna con sportelli interni di legno poste alle quattro finestre con ramata al di fuori mancane di numero 17 lastre e di piccoli ferri a traverso.
Quattro traverse di un sol bastone di ferro per cadauna finestra infissi al muro.

Nei soffitti

Quattro piccolissime invetriate con ramate di ferro soprastanti quattro luminaroli con lata esteriore di sopra e di sotto.
Un asse di legno con traverse per cui si ascende ad uno dei medesimi.

Esteriore del fabbricato

Due piccole ferriate sovrastanti a due pertuggi che danno luce ai sotterranei dalla parte di settentrione in cattivo stato e mancanti di due bastoni.

[c. 9r] Cinque ferri in forma quadrata infissi nel muro vicino a terra che servano a pulire dalla malta le scarpe, tre de' quali mancanti della punta di mezzo.

Diverse doccie che circondano il fabbricato all'estremità superiore la maggior parte in cattivo stato, e mancanti di tratto in tratto di qualche pezzo.

Quattro lastroni di lata che coprono li cosi delli quattro tamburi adiacenti angolarmente all'esteriore del bel Vedere.

Essendo terminato la descrizione dei Mobili, ed infissi che si ritrovano nel Palazzo si è proseguito l'inventario come segue.

[Si procede all'inventario della «Casa Rusticale» e delle stalle adiacenti]

[c. 13r] E qui terminò l'Inventario, non essendovi altro da descrivere alle ore 12 meridiane del suddetto giorno 22 marzo 1816.

Firmatari { Giovanni Gasparini
Giovanni Battista Baraldi
Giuseppe Morandi».

ASMo, *Archivio Austro Estense, Economato della Real Casa*, b. 296, fasc. 2.
Inedito.

II. 1848, 30 maggio-7 giugno, Pentetorri.

Inventario del mobilio presente nella villa delle Pentetorri.

«Inventario Generale
del Mobiliare esistente nella Tenuta Pentetorri.
Denominazione degli oggetti

Saletta d'ingresso a stucco lucido color rosa¹²²¹.

8 sedie di noce dette da bufet con cuscino stabile imbottite di tozzi e di crine coperte di tela crine nera operata.

1 Tavolino di noce sopra quattro piedi torniti con due cavetti nel Davanti muniti di serrature e chiavi.

1 Caminiera di pelle a bianco ed oro con due colonnette ai lati con basi e capitelli di legno dorato; specchio grande nel mezzo e due piccoli ai lati contornato di cornice dorate poggiato sopra un camino di marmo di Carrara.

1 Paracamino di legno di pelle inverniciato bianco.

1 Capifuoco di ferro con quattro pomelli d'ottone.

2 Paletta 1 Molette 1.

Piccolo quartiere di due stanze a pianterreno a mano sinistra della suddetta saletta.

Prima Camera con apparato di carta ad arabeschi a legno e fondo giallo.

1 Canapè di noce sopra sei piedi ad arco verniciato giallo imbottito tanto nel sedere che nello schienale di tozzi e crine coperto di Perial a fiori color morello e fondo giallo.

6 sedie di Cerasa con piedi torniti cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di perkal simile al canapè.

2 tende di mussola damascata in quattro partite con frangia a palette 10 anelle grandi d'ottone per cadauna, due aste e suoi ornamenti ai lati dorati e quattro bracciali di ferro con suoi rosoni quattro cordoni con fiocchi di cotone bianco.

Seconda camera con apparato bianco con argento

¹²²¹ I numeri cardinali che seguono sono sempre preceduti dalla «N» di «numero» che, per non appesantire la trascrizione, si è evitato di riportare.

1 divano ad angolo con zoccole nel fondo verniciato in nero avente al di sopra piccola ringhiera con palette verniciate nere imbottito nel sedere e nello schienale di tozzi e crine coperto di stoffa a lana operata scarlatta con bordo e copertina di perkal.

[c. 1v] Segue la retroscritta seconda Camera

1 piccolo traccantone di legno verniciato nero con due colonnette scannellate e paletta al di sopra.

1 Tavola tonda su di un piede tornito con pedana triangolare sagomata nel piede tre filetti dorati.

1 Piccolo scanno da piedi legno intagliato e verniciato nero cuscino mobile imbottito di crine coperto di stoffa uguale al divano.

6 sedie di noce verniciate nere piedi inarcati schenale sagomato cuscini movibili imbottiti di tozzi di crine coperti di stoffa scarlatta operata rossa.

1 scrivania di noce verniciata nera forma moderna piedi ai lati inarcati e sagomati cassetto e serratura a chiave nella cima una piccola ringhiera di legno verniciata nera coperta di panno nero.

1 Porta bisù di noce verniciata nera con quattro tavole divisorie poste sopra quattro colonnette con filetti dorati e bastoni che servono di riparo ai lati.

1 Cabarrè grande di lamiera ferro dipinto a fiori fondo nero con dodici tazze e piattini di terraglia inglese dipinti a fiori. Zuccariera simile con suo coperchio manici piccoli ai lati.

Tettiera con coperchio e piatto lattiera simile con piatto e 1 scodella simile con piatto e catino di cristallo stampato con anfora simile.

2 candelieri di cristallo a colonnette stampati.

1 Bugia simile.

~~1 Tappeto tirolese rigato di lana con bestie a tessuto (si leva)~~

2 tende di mussola ricamata in rosso partite in due frangia a palette rosse anelle d'ottone, aste di legno dipinte con suoi ornamenti a lato di metallo dorato, quattro porta tende di ferro suoi rosoni d'ottone quattro braccialetti con fiocchi di cotone simile e cordoni simili.

Prima Camera a destra dalla saletta a pianterreno apparata di carta fiori verdi e fondo arabesco bianco.

1 tavolino di noce su quattro piedi torniti nel davanti cassetti a serratura e chiave.

[c. 2r] Segue la prima Camera

1 soffà di noce sopra quattro piedi torniti con schenale e sponde imbottite di tozzi e crine coperto di perkal fiori verdi e fondo giallo con bordo di seta verde e bianco.

6 sedie di noce piedi torniti schenale con paletta ed altro traverso nel cima tornito cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di perkal a fiori verdi e fondo giallo con bordo.

1 Commoda a colonnette di noce con vaso di rame.

Orinale di porcellana con filetti dorati navicella simile.

1 Paravento di tela Canepa coperto di carta fondo verde e fiori bianchi.

1 Tenda a due partite con asta di mussola di corone bianco operata con frangie, palette, porta tende cordoni e fiocchi.

Seconda Camera. Apparato bleu e fiori gialli.

1 Canapè di noce su sei piedi quadrati inarcati con schenale e sedere imbottita di tozzi e crine coperto di perkal celeste ad arabeschi gialli con bordo bianco e rosso.

6 Tamburini di noce forma rotonda contorno impellicciato cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperti di perkal simile al Canapè.

1 Tavolino di noce su quattro piedi torniti con due cassetti e serrature a chiave.

1 Detto di noce semicircolare su tre piedi con pedana simile.

2 Candelieri di Plaquet.

2 Tende in 4 parti di Mussola bianca ricamata frangia celeste a palette aste simili alle descritte porta tende di ferro suoi rosoni cordoni da tiro e braccialetti con fiocchi ed anelle.

Sala grande a pianterreno

12 Sedie di noce da Bufet.

Camera attigua alla Sala presso la Reposteria

5 Sedie di noce legate in paviara.

4 Tavole di pelle su 4 piedi quadrati di noce da bufet.

2 Tende di perchal bianco con frangia di cotone faballà di sopra porta tende di ferro asta di legno cordoni e fiocchi.

[c. 2v] **Camera che serve per Reposteria**

4 Tavole di pelle quadrilunghe sopra 4 piedi quadrati.

- 2 Fornelli di ferro fuso.
- 1 Brocca di latta.
- 1 Scopa di crine manico lungo.

Saletta di sortita dalla parte di Settentrione

- 2 Tavolini quadrilunghi sopra quattro piedi di noce.
- 6 Sedie di noce da bufet.

Saletta d'ingresso al piano nobile

- 1 Paracamino di pelle verniciato bianco con sue merlette d'ottone ai lati.
- 6 Sedie da Bufet.

Sala Nobile con vedute dipinte a muro

- 1 Tavola grande impellicciata rotonda sopra solo piede di noce a balaustre con pedana a croce da allungarsi con numero 14 tavole di pelle.
- 4 Tavolini a semicircolo di cerasa su tre piedi inarcati con pedana semicircolare nel fondo.
- 12 Sedie di cerasa con piedi davanti torniti e legati con stringa grande di lana a seta a righe bianchi e celesti (manca 1).
- 3 Tende di Mussola ricamata a colori rossi e celesti con frangia a taletti bianche e rosse, anelle grandi d'ottone simile 3 focchi di cotone rosso e bianco pesi di piombo ruote di ottone.

Prima Camera a sinistra della Sala Nobile con apparato di carta fondo cenerino, righe bianchi e celesti.

- 1 Tavolino di noce su quattro piedi torniti aventi nel davanti due cassetti a serratura a chiave.
- 6 Sedie di Chiavari gialle coperte di stoffa seta e lana fondo rosso e fiori gialli bordure di lana e seta rosse e nera cordone a perla celeste e coperture di percal fiorato.

[c. 3r] Segue la retroscritta prima Camera

- 6 Urbini di cerasa su quattro piedi inarcati con braccialetti a lato torniti a colonnette cuscino mobile imbottito di tozzi e crine coperte di percal fondo cenerino e fiori.
- 1 Paracamino di piella verniciato bianco.
- 1 Caminiera di pelle verniciata bianca cornice dorata al di sopra con luce da specchio grande nel mezzo e due più piccole ai lati contornate di cornice dorata ed intagliata.
- 2 Capifuoco di ferro con pomelli d'ottone.
- 6 Vasi di porcellana fiorata 2 Candelieri di Cristallo 2 Plaquet

Galleria posta a mezzogiorno

- 2 Divani quadrilunghi f[...]oto di pelle sopra 4 cipolle di legno giallo, imbottito di tozzi e crine con elastici di ferro coperti di stoffa seta e lana fiori gialli con bordo a diversi righe nero e rosso cordoni di seta celeste a perla.
- 2 Fioriere di larice a tre ordini sopra otto piedi torniti.
- 2 Piccoli tavolini a semicircolo impellicciati di cerasa con tre piedi inarcati.
- 2 Detti simili come sopra su tre piedi inarcati come sopra.
- 2 Fioriere di legno impellicciato di scorza d'albero verniciato.

Piccolo quartiere di due Camere a destra della Galleria

- 1 Divano ad angolo fusto di legno pelle zocca a cornice impellicciata di cerasa sormontata da piccola balaustre di cerasa con palette simili imbottito di tozzi e crine e coperto di percal fondo bianco e fiori rossi.
- 1 Traccantone di cerasa con due colonnette scanellate nel davanti e due asse per divisorie sopra al suddetto divano.
- 1 Tavola rotonda impellicciata di cerasa con tre piedi sagomati di cerasa sopra pedana triangolare.
- 1 piccolo Canapè da piedi di cerasa con cuscino mobile imbottito di tozzi e crine coperto di percal bianco e fiori rossi.
- 1 piccolo divano a sarcophen con zocca simile alla [c. 3v] descritta nel Divano imbottito e coperto di percal simile.
- 6 sedie di cerasa forma gotica cuscino mobile imbottito di tozzi e crine coperte di percal fondo bianco e fiori rossi.
- 1 Tavolino di cerasa a muro sostenuto da due mensole e colonnette tornite con pedana semicircolare tavola di marmo nero venata di bianco.
- 2 Capifuoco di ferro fuso con urna d'ottone moletta paletta e soffietto.
- 1 Paracamino di pelle verniciato di bianco con merlette d'ottone 4 scrimagli porta zolfanelli 4 candelieri di cristallo e porta mocchette simile.
- 2 Tende di percal dipinte a fiori trasparenti con cilindro e carrucole d'ottone.

Seconda Camera a Ponente con apparato Chinese

1 Canapè da sdraiarsi di noce verniciato nero sopra quattro piedi torniti con appoggio e testiera imbottita di tozzi e crine con elastici coperto di stoffa lana a righe rossi e bianchi con fiori bordure nere e rosse con coperta.

6 Sedie di noce verniciate nere piedi davanti torniti schienale intagliato e traforato cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di stoffa lana simile al Canapè suddetto e due coperture.

~~6 sedie di Chiavari di legno giallo legate in salice bianco trasportate a Modena.~~

1 Tavolino di noce verniciato nero sopra 4 mensole inarcate e sostenute da de pedane nel fondo con piccolo cassetto e pomello d'ottone.

1 Tavola rotonda di noce verniciata nero sopra 4 piedi torniti uno nel mezzo e tre triangolari sopra pedana simile.

2 Tende di percal dipinto a trasparente diversi colori con cilindro e carrucola d'ottone.

Piccolo Quartiere di due Camere a Levante attiguo alla Galleria

Prima Stanza apparato carta fiori verdi e fondo bianco.

1 Tavola rotonda impellicciata di noce della forma eguale alla suddescritta.

1 Tavolino quadrilungo sagomato di noce sopra i piedi inarca- [c. 4r] ti con cassetto e pomello d'ottone.

1 Canapè con appoggio dalle parti su quattro piedi torniti con sue carrucole d'ottone imbottito di tozzi e crine con elastici di ferro coperto di percal a fiori fondo cenerino frangia bianca e verde.

8 Sedie di noce all'Egiziana con paletta nello schienale traforata cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di parcal a fiori fondo cenerino contornate di bordo bianco e verde.

1 Paracamio di pelle, verniciato bianco.

2 Tende di mussola ricamate a fiori rossi e verdi frangia a palette bianca e rossa anelle grandi d'ottone aste colorite a porpora con ornamenti di metallo dorato quattro porta tende di ferro rosoni d'ottone braccialetti con fiocchi di cotone bianco e rosso e cordoni con fiocchi simili.

3 Candellieri di cristallo 1 Cattino di plaquet.

Seconda Camera apparsa di celeste e fiori bianchi

1 Divano ad angolo con fusto di pelle imbottito di tozzi e crine, elastici, coperto di stoffa lana celeste operata e contornato di seta bianca celeste con sua coperta.

1 piccolo traccantone di Cerasa che poggia sull'angolo del detto Divano con colonnette nel davanti scanellate ed avente due divisorie.

1 Tavola tonda di cerasa su di un piede sagomato triangolare che poggia sopra pedana simile.

1 Toelette impellicciata di noce con piedi arcati coperchio a ribalta specchio affisso al di dentro cornice verniciata in nero cassettini di legno verniciato giallo.

1 Comoda di noce a colonnette con vaso di rame.

1 Paravento di tela Canepa coperto di carta fondo bianco con bouquet di fiori.

8 Sedie di Chiavari verniciate giallo rossiccio cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperto di stoffa lana celeste operata con bordo giallo e celeste.

1 Navicella di porcellana con filetto dorato all'intorno.

1 Tenda di Mussola ricamata ad arabeschi celesti frangia celeste e bianca a palette asta di legno colorita, ornamenti [c. 4v] ai lati d'ottone dorato braccialetti e fiocchi cordone simile con fiocco e porta tende con suoi rosoni.

Camera a destra della Sala Nobile che mette alla Galleria a Settentrione

2 Tavolini di noce sopra 4 piedi torniti con cassetti nel davanti e serrature a chiave.

6 Urbini di Cerasa su 4 piedi arcati braccialetti dai lat torniti cuscino mobile imbottito di crine e tozzi coperto di parcal a fiori e fondo cenerino. 2 Candelieri di plaquet.

Piccola Ritirata

1 Comoda di pelle a telaretto con vaso di maiolica.

1 Navicella di maiolica.

Galleria a Settentrione

2 Tavolini di Cerasa con coperchio sagomato e sopra 4 piedi inarcati con cassetto e pomello d'ottone.

2 divani senza schenale con telaretto di pelle sopra quattro cipolle di noce verniciate, imbottiti di tozzi e crine e coperti di stoffa bianca di lana damascata con bouquet di fiori e sua copertura di percal.

6 sedie di Chiavari di Cerasa verniciate gialle con cuscino stabile imbottite di tozzi e crini e coperte di stoffa di lana simile ai descritti divani con coperte di percal fiorato.

Camera Chinese a destra della Galleria a stucco lucido fondo bianco righe celesti lettere Egiziane dorate con vidalpo a fiori dipinti e varii uccelli.

- 1 Canapè alla Chinese testiera su di 8 piedi inarcati con fondo nero e dipinto alla cinese cuscino imbottito di tozzi e crine coperto di percalle ad arabeschi a colori diversi coperta di tela grigia.
- 2 Cadreghe di forma cinese coperta eguale ad descritto suddetto.
- 6 Tanburetti simili cuscino stabile e simili al suddetto Canapè.
- 1 Tavolino a semicircolo di forma cinese su quattro piedi inarcati e dipinti come il Canapè.
- 1 Tavola piccola alla cinese su di un sol piede sostenuto da altri tre nel fondo formanti un triangolo.
- [c. 5r] 6 paracamino = anzi paralume alla cinese pedana triangolare sagomata con serpe all'intorno di un bastone sormontato da ventaglio di penne alla cinese.
- 1 Paracamino di pelle colorito celeste con varie lettere egiziane dorate.
- 2 Tende di percal dipinte a trasparenti fiori ed uccelli a diversi colori con cilindro e carrucole d'ottone.
- 2 Candelieri di cristallo 2 Capifuoco.

Quartiere di due camere a destra della Galleria

Prima Camera Apparato carta fondo verde fiori bianchi

- 1 Canapè di noce con schenale ed appoggio dai lati imbottito di tozzi e crine coperto di stoffa lana operata verde e sua copertura di percal.
- 6 sedie di noce piedi davanti torniti cuscino stabile imbottito di tozzi e crine coperte di stoffa lana simile al canapè.
- 1 Tavolino di noce sagomato nella cima sopra quattro piedi inarcati cassetto e pomello d'ottone.
- 1 Tavola rotonda di noce impellicciata su di un sol piede con intorno tre mensole sagomate e pedana triangolare nel fondo.
- 1 Paravento coperto di tela Canepa e ricoperto di carta simile all'Apparato suddetto della stanza prima.
- 1 Specchio ad Ecran di cerasa verniciata in rosso cimiera traforata luce macchiata.
- ~~1 Comoda di noce con suo vaso di rame~~ / manca /
- 2 Candelieri di cristallo a stampo.
- 1 Bacile ovale di placphon.
- 1 Tenda in due partite di mussola operata bianca anelloni d'ottone asta di legno colorito ornamenti ai lati di metallo portatende di ferro rosoni d'ottone braccialetti con fiocchi di cotone e cordone da tiro.

[c. 5v] **Seconda Camera che conduce alla Sala Nobile** = a stucco lucido bianco stelle e semilune dorate.

- 1 Divano alla Turca formante tre cuscini su quattro cipolle legno tinta nero imbottito di tozzi e crine con elastici di panno scarlatto con sua copertura.
- 6 Più piccoli del suddescritto forma quadra imbottiti di tozzi e crine coperta simile al divano e sue aperture.
- 1 Tavolino a semicircolo di noce verniciato nero su tre piedi inarcati pedana semicircolare nel fondo.
- 2 Tende di percalle a trasparente colori diversi cilindro di legno carrucole d'ottone.

Mezzani superiori

Prima Camera di passaggio che conduce al Belvedere

- 1 Tavola di noce quadrilunga su di quattro piedi inarcati cassetto grande anelle d'ottone.
- 1 divano a tre cuscini zoccolo di legno verniciato a noce coperto di percal a righe gialli e rossi.
- 6 sedie di noce e telaretto legate in pavier a cuscino imbottito di tozzi e crine coperto di percal simile al divano.

Seconda camera a Ponente

- 1 Tavola quadrilunga di noce su quattro piedi quadrati cassetto grande anello d'ottone.
- 1 Comò di noce a due cassetti grandi ed uno piccolo su quattro piedi quadrati colonette ai lati di legno nero base e capitello dorati anelle d'ottone.
- 12 Sedie di noce a telaretto legate in pavier a cuscino imbottito di tozzi e crine coperte di percal rigato bianco e verde.
- 1 Piccola cadrega a semicircolo cuscino imbottito di tozzi e crine coperta di percal e crine coperto di percal rigato bianco e nero.
- 1 Tavolino quadrato di rovere su quattro piedi quadrati cassetto e pomello d'ottone.

[c. 6r] **Prima Camera ad angolo**

- 1 tavola di noce quadrata su quattro piedi quadrati cassetto e pomello d'ottone
- 1 Comò di noce simile al descritto nella seconda Camera.
- 1 Canapè di noce sopra sei piedi quadrati cuscino imbottito di tozzi e crine coperto di marrocchino verde.
- 1 Paracamino coperto di tela Canepa e colorito giallo.

Nel Belvedere

- 1 Tavola rotonda impellicciata di noce sopra tronco di colonna scannellata che poggia sopra base quadrata sagomata.

6 Tamburetti rotondi di noce su tre piedi inarcati imbottiti di tozzi e crine coperti di percal ad arabeschi celeste e nero

Prima Camera nei mezzani sopra la Scala

1 divano lungo a tre cuscini imbottito di tozzi e crine coperto di percal a righe bianchi e neri.

7 sedie di noce legate in paviera.

11 Quadri diversi dipinti con cornici di legno dipinto e cornice dorata. * avanti nell'altra facciata.

Cucina a pianterreno

1 Tavola grande quadrilunga di pelle su quattro piedi quadrati.

2 Asse di pioppo sopra muriglioni di legno.

2 Fornetti di ferro murati.

[c. 6v] *Uscio in disuso in due partite colorito bianco con filetti dorati.

4 Sopra porte di diversa dimensione a cristalli vecchi in disuso.

2 Telai a cristalli come sopra.

4 Paracamini quasi inservibili.

12 Telai con cristalli da finestre.

14 Finestre a due telai con cristalli e traversi di legno di varia grandezza.

3 dette in due parti più piccole.

60 vetrate da quattro telai per finestre alcune dei quali mancanti di vetri.

3 Detti in vetri.

Pentitorre 30 maggio 1848

Terminato l'Inventario di quanto si trova nei locali di detto fabbricato e fatti trasportare al Palazzo in Modena gl'oggetti che non vi appartenevano si sono fatti chiudere li locali stivi parte con catenacci intorni e parte con catenacci e serrature a chiave tranne di un solo che è quello di facciata all'uscio esterno della cucina il quale ha una sola serratura a chiave che vi si è lasciata entro e sortiti dalla porta che mette alla scala a chiocciola si è chiuso l'uscio della medesima con due serrature a chiavi reportando meco numero 7 chiavi che mi sono state consegnate dal Fattore Pietro Baraldi.

Dietro di che sonomi qui sottoscritto assieme al signor Giuseppe Franchini delegato dall'Illustrissimo Signor Consultore Gaddi e Signor Domenico Giusti stati sempre presenti all'Inventario riscontro e chiusura di cui sopra.

Pentitorri 7 giugno 1848.

Riecioti (?) Pietro

Domenico Giusti».

ASMo, *Archivio Austro Estense, Economato della Real Casa*, b. 296, fasc. 2.

Inedito.

Elenco delle immagini

INTRODUZIONE

- FIG. 1 Gaspare VIGARANI, *Spaccato della Salle de machines*, 1659, disegno a penna e inchiostro, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, VA, 59/34
- FIG. 2 Carlo VIGARANI (copia da), *Veduta prospettica della Salle de machines*, 1670 ca., disegno a matita, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, O¹3240/29
- FIG. 3 Gian Lorenzo BERNINI, *Busto di Luigi XIV*, 1665, marmo, Versailles, Château, MV 2040
- FIG. 4 Gian Lorenzo BERNINI, *Busto di Francesco I d'Este*, 1651, marmo, Modena, Galleria Estense, inv. 565
- FIG. 5 Nicolas RÉGNIER, *Francesco I d'Este con la moglie Maria Farnese e i figli Alfonso e Isabella*, 1638 ca., olio su tela, Sassuolo, Palazzo Ducale, inv. 271

CAPITOLO I

- FIG. 1 Giusto SUTTERMANS e Jean NOCRET (?), *Ritratto di Isabella d'Este*, 1650 ca., olio su rame, già a Modena, Galleria Estense, già a Modena, Galleria Estense, inv. 2772
- FIG. 2 Jan VAN GHELDER, *Ritratto di Almerico d'Este*, 1653 ca., olio su tela, Modena, Collezione del Banco di San Geminiano e San Prospero – Gruppo Banco Popolare, inv BSG 1002
- FIG. 3 Jan VAN GHELDER, *Ritratto di Alfonso IV d'Este*, 1653 ca., olio su tela, Modena, Collezione del Banco di San Geminiano e San Prospero – Gruppo Banco Popolare, inv BSG 1001
- FIG. 4 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Alfonso IV d'Este*, 1650 ca., olio su tela, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P21S2
- FIG. 5 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Isabella d'Este*, 1650 ca., ubicazione ignota (fotografia della Fototeca Zeri, Bologna)
- FIG. 6 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Isabella d'Este (?)*, 1650ca., olio su tela, collezione privata
- FIG. 7 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Isabella d'Este come Flora*, 1650 ca., olio su tela, Prato, Palazzo degli Alberti, collezione della Banca Popolare di Vicenza
- FIG. 8 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Laura Martinozzi*, 1655 ca., olio su tela, collezione privata
- FIG. 9 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Alfonso IV d'Este*, 1650 ca., olio su tela, Piacenza, Museo Civico
- FIG. 10 Pierre MIGNARD, *Ritratto del cardinale Giulio Mazzarino*, 1660 ca., olio su tela, Modena, Galleria Estense, inv. 112
- FIG. 11 Pierre MIGNARD, *Ritratto del cardinale Giulio Mazzarino*, 1660 ca., olio su tela, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 314
- FIG. 12 Dispaccio ducale con descrizione delle pietre spedite all'ambasciatore Ercole Manzieri, ASMo, AF, b. 121, 7 giugno 1653.
- FIG. 13 Disegno di una collana con croce, ASMo, *Mappario Estense, Stampe e disegni*, n. 69/7

FIG. 14 *Progetto di una croce in smeraldi, perle e diamanti e di un pendente*, disegno a penna e inchiostro nero e tempera (?), ASMo, *Mappario Estense, Stampe e disegni*, n. 69/3

FIG. 15 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Laura Martinozzi*, 1655 ca., olio su tela, coll. privata, particolare della croce (dettaglio della FIG. 8)

FIG. 16 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto di Laura Martinozzi*, 1655 ca., olio su tela, collezione privata, particolare dei pendenti (dettaglio della FIG. 8)

FIG. 17 Thomas LEJUGE, *Planche 3 del Livre de diverses pieces d'orfèverie*, 1672-1709, incisione a bulino, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, NUM 4 RES 105

FIG. 18 Thomas LEJUGE, *Planche 1 del Livre de diverses pieces d'orfèverie*, 1672-1709, incisione a bulino, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, NUM 4 RES 105

FIG. 19 *Galano o spilla*, XVII sec., disegno a penna e inchiostro nero, ASMo, *Mappario Estense, Stampe e disegni*, n. 69/2.

FIG. 20 *Galano o spilla*, XVII sec., disegno a penna e inchiostro nero, ASMo, *Mappario Estense, Stampe e disegni*, n. 69/12.

FIG. 21 Thomas LEJUGE, *Planche 2 del Livre de diverses pieces d'orfèverie*, 1672-1709, incisione a bulino, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, NUM 4 RES 105

FIG. 22 *La lapidazione di Santo Stefano*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529 ca., manifattura di Bruxelles, lana, seta e metalli preziosi, 420 x 740 cm, Monaco, Bayerisches National Museum, T 71/8

FIG. 23 *La conversione di Saulo*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., manifattura di Bruxelles, lana, seta e metalli preziosi, 423 x 748 cm, Monaco, Bayerisches National Museum, particolare, T 3844.1

FIG. 24 *San Paolo rifiuta il sacrificio a Lisistrata*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., tessuto sotto la direzione di Jan van der Vyst, lana e seta, 425 x 680 cm, Fulda, Schloss Fasanerie

FIG. 25 *San Paolo predica alle donne di Filippi*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., tessuto sotto la direzione di Frans van den Bossche, lana, seta e metalli preziosi, 422 x 559 cm, Monaco, Bayerisches National Museum, 71/9

FIG. 26 *San Paolo ed il rogo dei libri pagani*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., tessuto sotto la direzione di Frans van den Bossche, lana, seta e metalli preziosi, 417 x 729 cm, Monaco, Bayerisches National Museum, 71/10

FIG. 27 *San Paolo catturato nel tempio di Gerusalemme*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., tessuto sotto la direzione di Jan van der Vyst, lana e seta, 422 x 808 cm, Leuven, KBC Bank Collection, particolare

FIG. 28 *San Paolo si difende di fronte ad Agrippa*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., tessuto sotto la direzione di Jan van der Vyst, lana e seta, 413 x 718 cm, Boston, Detroit Institute of Arts, 24.29

FIG. 29 *San Paolo sull'isola di Malta*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., tessuto sotto la direzione di Frans van den Bossche, lana, seta e metalli preziosi, 426 x 571 cm, Monaco, Bayerisches National Museum, T 71/11

FIG. 30 *Il martirio di San Paolo*, dalla *Vita di San Paolo*, disegno di Pieter Coecke van Aelst, 1529-30 ca., tessuto sotto la direzione di Frans van den Bossche, lana, seta e metalli preziosi, 416 x 737 cm, Monaco, Bayerisches National Museum, T 3856

FIG. 31 *L'odorato*, dalla serie dei *Cinque sensi della natura*, manifattura di Mortlake, XVII secolo, lana e seta, 325 x 415 cm, Brive, Musée Labenche d'art et d'histoire

FIG. 32 Giuseppe VASI, *Palazzo Pio a Roma*, 1754, incisione, da *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, vol. 4, *I palazzi e le vie più celebri di essa*, Roma, Pagliarini, 1754

FIG. 33 Palazzo Orsini, Pio, Righetti a Roma

FIG. 34 Giuseppe VASI, *Campo dei Fiori a Roma*, 1754, incisione, da *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, vol. 4, *I palazzi e le vie più celebri di essa*, Roma, Pagliarini, 1754

FIG. 35 Giovanni Battista FALDA, *Nuova pianta et alzata della città di Roma con tutte le strade, piazze et edifici di tempi, palazzi, giardini et altre fabbriche antiche e moderne come si trovano al presente nel pontificato di N.S. Papa Innocentio X con le loro dichiarazioni nomi et indice copiosissimo*, particolare di Campo dei Fiori con a destra il Palazzo Pio, incisione, 1667

FIG. 36 Antonio TEMPESTA, *Pianta di Roma*, 1645 [prima stampa nel 1593], incisione. Particolare del Campo dei Fiori nell'angolo in alto a destra con la configurazione tardo cinquecentesca del Palazzo Orsini poi Pio

FIG. 37 e 38 Pianta del primo e del secondo piano di Palazzo Orsini alla metà del Settecento, ASR, *Mappe e disegni, Collezione I*, cartella 87, nn. 571, 572

CAPITOLO II

FIG. 1 *Frontespizio de «Il Colosso Sacro»*, Modena 1656 (GRAZIANI 1656)

FIG. 2 *Frontespizio de «Il Colosso Sacro»*, Parigi 1656 (GRAZIANI 1656)

FIG. 3 Robert NANTEUIL, *Ritratto del cardinal Mazzarino*, 1656, incisione, Parigi, 1656 (GRAZIANI 1656)

FIG. 4 Gian Lorenzo BERNINI, *Ritratto del cardinale Richelieu*, 1642, marmo, Parigi, Louvre, MR 2165

FIG. 5 *Frontespizio de «La Calisto»*, Parigi, 1654 (GRAZIANI 1654)

FIG. 6 *Frontespizio de «La Calisto»*, Modena, 1656 (GRAZIANI 1654)

FIG. 7 *Frontespizio de «L'Hercole Gallico»*, Modena, 1666 (GRAZIANI 1666)

FIG. 8 *Antiporta de «Il Cromuele»*, Bologna, 1671

FIG. 9 *Frontespizio della «Relatione dei tornei a cavallo»*, Modena, 1637 (GRAZIANI 1637)

FIG. 10 Giovanni KALCHER su disegno di Battista DOSSI, *Caduta di Fetonte*, 1545, arazzo in seta e lana, Parigi, Louvre, Département des Objets d'Art, Gob. 124

FIG. 11 Giovanni KALCHER su disegno di Battista DOSSI, *I Giardini*, 1545, arazzo in seta e lana, Parigi, Louvre, Département des Objets d'Art, Gob. 125

FIG. 12 Stefano DELLA BELLA, *Teatro de La Gara delle stagioni*, 1652, incisione, New York, Metropolitan Museum, inv. 67.542.6

FIG. 13 Incisore ignoto dal progetto di Baldassarre BIANCHI e Gian Giacomo MONTI, *Teatro de Il Trionfo della Virtù*, 1660, incisione, da GRAZIANI 1660

FIG. 14 Stefano DELLA BELLA, *Montagna di Eolo ne La Gara delle stagioni*, 1652, incisione, New York, Metropolitan Museum, inv. 62.652.30

FIG. 15 Incisore ignoto dal progetto di Baldassarre BIANCHI e Gian Giacomo MONTI, *Scoglio di Tifeo ne Il Trionfo della Virtù*, 1660, incisione, da GRAZIANI 1660

FIG. 16 Incisore ignoto dal progetto di Baldassarre BIANCHI e Gian Giacomo MONTI, *L'orca de Il Trionfo della Virtù*, 1660, incisione, da GRAZIANI 1660

FIG. 17 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto del conte Girolamo Graziani*, 1658, olio su tela, Sassuolo, collezione privata

FIG. 18 *Ritratto del conte Girolamo Graziani*, 1647, incisione, da LOREDANO 1647, p. 272

FIG. 19 *Ritratto del conte Girolamo Graziani*, 1666, incisione, da CRASSO 1666, p. 324

FIG. 20 Giusto SUTTERMANS, *Ritratto del conte Girolamo Graziani*, 1658, disegno a matita nera e rossa su carta, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2382 F, r.

FIG. 21 Jean BOULANGER, *Madonna della Ghiara con San Giorgio*, 1652 caolio su tela, Pergola, Cattedrale, cappella Graziani

FIG. 22 Pergola, Cattedrale, cappella Graziani

FIG. 23 Jean BOULANGER, *San Giorgio e i santi patroni di Sassuolo in adorazione della Vergine col Bambino*, 1646-49, olio su tela, Sassuolo, chiesa di San Giorgio, altare maggiore

FIG. 24 Jean BOULANGER, *Martirio di Sant'Andrea*, 1655-56, olio su tela, Reggio Emilia, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Sant'Andrea Apostolo

CAPITOLO III

FIG. 1 Jean BOULANGER, *Ritratto di Carlo II d'Inghilterra*, post 1660, incisione, Cambridge, Fitzwilliam Museum, P. 6523-R

FIG. 2 Jean BOULANGER, *Madonna con Bambino*, 1661, incisione a bulino, Nancy, Musée des Beaux-arts, TH 99.15.1849.(21)

FIG. 3 Pierre MIGNARD, *Ritratto di Catherine Mignard nelle vesti della Fama*, 1687-89, olio su tela, Versailles, Château, MV 3677

FIG. 4 Pierre MIGNARD, *Ritratto di pittore*, 1654, olio su tela, Digione, Musée des Beaux-arts, inv. CA 407

FIG. 5 Pierre MIGNARD, *Ritratto di Molière*, 1671, olio su tela, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 313

FIG. 6 Ludovico Cardi detto il CIGOLI, *Autoritratto*, 1607 ca., olio su tela, Firenze, Uffizi, Corridoio Vasariano, inv. 1729

FIG. 7 Ludovico Cardi detto il CIGOLI, *Autoritratto*, 1607-13, olio su tela, Modena, Galleria Estense, depositi, inv. 6

FIG. 8 Pierre MIGNARD, *Autoritratto*, 1690, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 6653

FIG. 9 Nicolas DE LARGILLIÈRE, *Ritratto di Charles Le Brun*, 1686, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 5661

FIG. 10 Pierre MIGNARD, *San Luca che dipinge la Vergine*, 1695, olio su tela, Troyes, Musée des Beaux-arts, inv. D.51.1

- FIG. 11 Nicolas MIGNARD, *Autoritratto*, olio su tela, Avignone, Musée Calvet, inv. 836.42.2
- FIG. 12 Paul MIGNARD, *Ritratto di Nicolas Mignard*, olio su tela, Lione, Musée des Beaux-arts, inv. A56
- FIG. 13 Charles LE BRUN, *Ritratto di Charles-Alphonse Dufresnoy*, olio su tela trasportata su tavola, Parigi, Louvre, inv. 2951
- FIG. 14 Pierre MIGNARD, *Ritratto di gentiluomo*, 1654, olio su tela, Praga, National Gallery, inv. 0-1670
- FIG. 15 Pierre MIGNARD, *Studi per ritratto*, 1654, disegno a sanguigna, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 31088r
- FIG. 16 Guido RENI, *Pallione del Voto*, 1631-32, olio su seta, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 448
- FIG. 17 Guido RENI, *Ratto di Elena*, 1630-31, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 539
- FIG. 18 Guido RENI, *Allegoria della Fortuna*, 1637, olio su tela, Vaticano, Pinacoteca, inv. 40653
- FIG. 19 Girolamo SCARSELLI da Guido Reni, *Allegoria della Fortuna*, incisione, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 02043637
- FIG. 20 AUTORE IGNOTO, *Ritratto di ignoto*, già di proprietà della Congregazione di Carità di Modena
- FIG. 21 Ludovico LANA, *Ritratto di Fulvio Testi*, post. 1638, olio su tela, Modena, Galleria Estense, inv. 370
- FIG. 22 Barthélemy FENIS, *Ritratto di Fulvio Testi*, incisione, antiporta di TESTI 1678
- FIG. 23 Francesco STRINGA, *Antiporta*, incisione, dalle *Ephemerides Novissimae motuum coelestium*, Modena, Cassiani, 1662
- FIG. 24 Guido RENI, *David con la testa di Golia*, olio su tela, collezione privata
- FIG. 25 Guido RENI, *San Girolamo nel deserto*, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 9124
- FIG. 26 Guido RENI, *Cupido dormiente*, 1620 ca., olio su tela, Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna
- FIG. 27 Jean Boulanger (da Guido RENI), *Cupido dormiente*, 1630 ca., olio su tela, collezione privata
- FIG. 28 Guido RENI, *Trionfo di San Giobbe*, 1636, olio su tela, Parigi, Nôtre Dame
- FIG. 29a Guido RENI, *Trionfo di San Giobbe*, 1636, olio su tela, Parigi, Nôtre Dame, part.
- FIG. 29b Jean Boulanger, *Artemisia Beve le ceneri del marito*, 1640 ca., affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, part.
- FIG. 30 AUTORE IGNOTO, *San Giobbe*, disegno a matita rossa, Modena, Galleria Estense, RCGE 1035r
- FIG. 31 Guido RENI, *Salomè con la testa del Battista*, ante 1639, olio su tela, Chicago, Art Institute, 1960.3
- FIG. 32 Jean BOULANGER, *Solimano II sposa Roselane*, 1640 ca., affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Camera dell'Amore, part.
- FIG. 33 Guido RENI, *Ercole e l'Idra*, 1620-21, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 535
- FIG. 34 Guido RENI, *Ercole sulla pira*, 1620-21, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 538

- FIG. 35 Guido RENI, *Nesso e Deianira*, 1620-21, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 537
- FIG. 36 Guido RENI, *Ercole e Acheleo*, 1620-21, olio su tela, Parigi, Louvre, inv. 536
- FIG. 37 Jean –Baptiste TUBY, *Carro di Apollo*, 1668-71, bronzo, Versailles, Bassin d'Apollon
- FIG. 38 Guido RENI, *Il carro dell'Aurora*, 1614, affresco, Roma, Casino Rospigliosi
- FIG. 39 Guido RENI, *Crocifissione*, 1617, olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 441

CAPITOLO IV

- FIG. 1 Antonio Allegri detto IL CORREGGIO, *Riposo nella fuga in Egitto con san Francesco*, 1515 ca., olio su tela, Firenze, Uffizi, inv. 1455
- FIG. 2 AUTORE IGNOTO (dal CORREGGIO), *Riposo nella fuga in Egitto con san Francesco*, olio su tela, Correggio, Museo Civico, inv. 128
- FIG. 3 Antonio Allegri detto IL CORREGGIO, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, 1510-15, olio su tavola, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. 106
- FIG. 4 AUTORE IGNOTO (dal CORREGGIO), *Matrimonio mistico di santa Caterina*, XVII sec. (?), olio su tela, collezione privata (Asta Finarte, Milano, 22 novembre 2005, lotto 18)
- FIG. 5 ANDREA DEL SARTO, *Sacrificio di Isacco*, 1527-29, olio su tavola, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 77
- FIG. 6 MICHELE DESUBLEO, *Estasi di san Francesco*, 1654, olio su tela, Sassuolo, chiesa di San Francesco
- FIG. 7 MICHELE DESUBLEO, *Il sogno di san Giuseppe*, 1654 ca., olio su tela, Modena, chiesa del Paradisino
- FIG. 8 PIETRO DELLA VECCHIA, *Autoritratto immaginario di Tiziano*, 1650 ca., olio su tela, Washington, National Gallery, inv. 1960.6.39
- FIG. 9 Antonio Allegri detto IL CORREGGIO, *Il Redentore*, 1525 ca, olio su tela, Roma, Pinacoteca Vaticana, inv. 40634
- FIG. 10 AUTORE IGNOTO, *Madonna con Bambino, San Giorgio, san Giovannino e un putto*, XVII sec., olio su tela, San Giorgio in Rio Saliceto, Chiesa di San Giorgio, altare maggiore
- FIG. 11 GIROLAMO MAZZOLA BEDOLI (attr.), *Madonna con Bambino, san Giorgio, san Giovannino e un putto*, XVI sec., olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 165A
- FIG. 12 ANTONIO ALLEGRI detto IL CORREGGIO, *Madonna con Bambino e i santi Geminiano, Giovanni Battista, Giorgio, Pietro martire*, detta *Madonna di san Giorgio*, 1530 ca, olio su tavola, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 153
- FIG. 13 ANTONIO ALLEGRI detto IL CORREGGIO, *Adorazione dei pastori*, detta *la Notte*, 1527-30, olio su tavola, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 152
- FIG. 14 Francesco STRINGA (dal CORREGGIO), *Adorazione dei pastori*, detta *la Notte*, XVII sec, olio su tela, Reggio Emilia, basilica di San Prospero, cappella Pratonieri
- FIG. 15 AUTORE IGNOTO (dal CORREGGIO), *Adorazione dei pastori*, detta *la Notte*, XVII sec, olio su tela, Bomporto, chiesa parrocchiale di San Nicolò di Bari

- FIG. 16 GUIDO RENI, *Madonna con Bambino e i santi Crispino, Crispiniano e Paolo eremita*, 1620-21, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 328
- FIG. 17 FRANCESCO STRINGA, *Madonna con Bambino e i santi Crispino, Crispiniano e Paolo eremita* (copia da Guido Reni), 1680 ca., olio su tela, Reggio Emilia, basilica di San Prospero, cappella dei Calzolari
- FIG. 18 ANNIBALE CARRACCI, *Madonna di san Matteo*, 1588, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 304
- FIG. 19 ARTISTA IGNOTO da ANNIBALE CARRACCI, *Madonna di san Matteo*, olio su tela, Reggio Emilia, basilica di San Prospero, cappella dei Mercanti
- FIG. 20 AUTORE IGNOTO, *Madonna di Albinea* (copia dal Correggio), XVI sec., olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Gen. 97
- FIG. 21 AUTORE IGNOTO, *Madonna in adorazione del Bambino* (copia dal Correggio), XVI sec., olio su tela, Modena, Gallerie Estensi, inv. 2839
- FIG. 22 AUTORE IGNOTO, *Madonna con Bambino e i santi Girolamo, Maria Maddalena e un angelo* (copia dal CORREGGIO), XVIII sec., olio su tela, Modena, Gallerie Estensi, depositi, inv. 377
- FIG. 23 AUTORE IGNOTO, *Madonna con Bambino e i santi Geminiano, Sebastiano e Rocco*, detta *Madonna di San Sebastiano* (copia dal CORREGGIO), XVII secolo, olio su tela, Modena, chiesa di Santa Maria della Pomposa
- FIG. 24 BARTOLOMEO CORIOLANO su disegno di GUIDO RENI, *Caduta dei giganti*, 1638, incisione a chiaroscuro, cm. 87,5 x 62,4, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.50.2
- FIG. 25 GUIDO RENI, *Studio per la Caduta dei giganti*, 1638 ca. disegno a penna e inchiostro bruno, cm 21,5 x 19,7, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9001 r
- FIG. 26 INCISORE IGNOTO su disegno di JEAN BOULANGER (?), *La costruzione del Palazzo Ducale di Sassuolo*, incisione, 1659, in GAMBERTI 1659 (*Della Magnificenza, Fatto primo*)
- FIG. 27 *Planimetria della Galleria di Bacco*, Palazzo Ducale di Sassuolo (rilievo dell'architetto Vincenzo Vandelli)
- FIG. 28 *Veduta della Galleria di Bacco verso nord*, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIGG. 29, 30 *Architettura militare e Architettura civile*, XVII secolo, statue in stucco su nucleo laterizio, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 31 Facciata orientale del Palazzo Ducale di Sassuolo
- FIG. 32 Veduta della facciata orientale del Palazzo Ducale di Sassuolo
- FIG. 33 BARTOLOMEO AVANZINI (?), *Dettaglio della pianta del piano nobile del Palazzo Ducale di Sassuolo*, disegno, ASMò, *Mappario Estense, Fabbriche*, n. 107
- FIG. 34 Planimetria del Palazzo Ducale di Sassuolo con la distinzione degli appartamenti del duca e della duchessa ai lati della Galleria di Bacco (da un dépliant del 2015)
- FIG. 35 Planimetria del Palazzo Ducale di Sassuolo (da PIRONDINI 1982, p. 90)
- FIG. 36 Galleria della Cappella.

Sulla volta affreschi di FRANCESCO STRINGA e BALDASSARRE BIANCHI, Modena, Accademia Militare in Palazzo Ducale

FIG. 37 FRANCESCO STRINGA, *Beata Beatrice II d'Este*, 1673-74 ca., affresco, Modena, Accademia Militare in Palazzo Ducale, Galleria della cappella

FIGG. 38-41 *Prospetti del castello di Blois: facciata della corte, prospetto verso il giardino, elevazione e pianta*, da Jacques Androuet DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France* [Paris, 1576-79], Paris, A. Lévy, 1868-60, t. I

FIG. 42 Pianta del primo piano del castello di Plessis-Bourré, da GUILLAUME 1993

FIG. 43 Pianta del piano terra del castello di Gaillon, da GUILLAUME 1993

FIG. 44 Pianta del piano terra del castello di Montceaux, da GUILLAUME 1993

FIG. 45 Pianta del primo piano del castello di Verneuil, da GUILLAUME 1993

FIG. 46 Pianta del primo piano del Palais de Luxembourg, da GUILLAUME 1993

FIG. 47 *Della casa vigesimaquarta fuori della Città*, da *Il Settimo Libro di Sebastiano Serlio*, Venezia, Presso gli eredi di Francesco de' Franceschi, 1600, p. 57

FIGG. 48-49 *Prospetto e pianta del castello di Fontainebleau*, da Jacques Androuet DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France* [Paris, 1576-79], Paris, A. Lévy, 1868-60, t. II

FIG. 50 Pianta del piano terra del castello Le Verger, da GUILLAUME 1993

FIG. 51 Pianta del primo piano del castello di Ecoeu, da GUILLAUME 1993

FIG. 52 *Elevazione del castello di Ecoeu*, da Jacques Androuet DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France* [Paris, 1576-79], Paris, A. Lévy, 1868-60, t. II

FIG. 53 *Progetto settecentesco per il primo piano del Palazzo Ducale di Nancy*, disegno a inchiostro e acquerello, BnF, FT 4-VA-410

FIG. 54 *Pianta del Castello Estense di Ferrara*

FIG. 55 *Pianta del primo piano degli appartamenti reali del castello di Versailles*, 1714-1715, incisione, Versailles, Châteaux, invgrosseuvre 1461

FIG. 56 *Pianta del primo piano degli appartamenti reali del castello di Versailles* verso il 1685, Paris, BnF, Va 78e

FIG. 57 ANNIBALE CARRACCI, Galleria Farnese, 1597-1602, Roma, Palazzo Farnese

FIG. 58 RAFFAELLO, *Loggia di Papa Leone X*, 1518-19, Vaticano

FIG. 59 Galleria dei Mesi, dal 1572, Mantova, Palazzo Ducale

FIG. 60 Galleria della Mostra, 1595-1612, Mantova, Palazzo Ducale

FIG. 61 Galleria di Palazzo Rucellai Ruspoli, 1586-92, Roma

FIG. 62 Galleria degli Antichi, 1584-87 ca., Sabbioneta

FIG. 63 Galleria di François I^{er}, dal 1534, Fontainebleau

FIG. 64 Galerie des Glaces, 1678-84, Versailles, Château

- FIG. 65 JEAN BOULANGER, *Semele e Giunone*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 66 JEAN BOULANGER, *Bacco e Sileno ebbro*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 67 LEON DAVENT (da FRANCESCO PRIMATICCIO), *Giove e Semele*, incisione, Londra, British Museum, inv. 1850,0527.15
- FIG. 68 ROSSO FIORENTINO, *Venere, Bacco e Amore*, 1531-32, olio su tela, Lussemburgo, Musée national d'Art et d'Histoire, inv. 1941-100/412
- FIG. 69 JEAN BOULANGER, *Giove e Semele*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 70 ANGELO MICHELE COLONNA e AGOSTINO MITELLI, *Salone delle Guardie*, 1646-48, affreschi, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 71 ANGELO MICHELE COLONNA e AGOSTINO MITELLI, *Volta del Salone delle Guardie*, 1646-48, affreschi, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 72 JEAN BOULANGER, *Bacco trova Arianna*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco (part. del *Putto che gioca con il finto arazzo*)
- FIG. 73 DOMENICO ZAMPIERI detto DOMENICHINO, *Apollo e il ciclope*, 1616-18, affresco staccato, Londra, National Gallery, inv. NG6290
- FIG. 74 ANNIBALE CARRACCI, *Satiri*, 1597-1602, affresco, Roma, Palazzo Farnese, galleria
- FIG. 75 Frontespizio della *Mythologie* 1612
- FIG. 76 *Giove e Semele*, da SALOMON 1557, tav. 40
- FIG. 77 JEAN BOULANGER, *Bacco allevato dalle nutrici*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 78 JEAN BOULANGER, *I marinai rapiscono Bacco*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 79 JEAN BOULANGER, *I marinai trasformati in delfini*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 80 *Bacco trasforma i marinai in delfini*, da SALOMON 1557, tav. 43
- FIG. 81 *Bacco trasforma i marinai in delfini*, da *Mythologie* 1612
- FIG. 82 JEAN BOULANGER, *Acete narra a Penteo le gesta di Bacco*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 83 JEAN BOULANGER, *Le nutrici di Bacco uccidono Penteo*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 84 DANIELE DA VOLTERRA, *Le nutrici di Bacco uccidono Penteo*, 1547-48, affresco, Roma, Palazzo Farnese, Camera del Cardinale
- FIGG. 85, 86 JEAN BOULANGER, *Le Minieidi trasformate e in pipistrelli e Re Mida riconduce Sileno a Bacco*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIGG. 87, 88 JEAN BOULANGER, *Cerimonia per liberare Mida dalle orecchie d'asino e Bacco chiede alla maga Medea di ringiovanire le sue nutrici* e, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIGG. 89, 90 JEAN BOULANGER, *Medea ringiovanisce le nutrici e Bacco insegna come si fa il vino*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIGG. 91, 92 JEAN BOULANGER, *Bacco sul carro trionfale e Sileno ebbro al seguito di Bacco*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 93 JEAN BOULANGER, *Bacco con Ermete Trismegisto, Ercole e la moglie Iside*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 94 JEAN BOULANGER, *Bacco colpisce il serpente a due teste inviatogli da Giunone*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 95 JEAN BOULANGER, *Incontro di Bacco con Prateo*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 96 JEAN BOULANGER, *Bacco doma la tigre inviatagli da Giunone*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 97 JEAN BOULANGER, *Licurgo reso pazzo per aver fatto recidere le viti*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 98 JEAN BOULANGER, *Bacco, Trismegisto e Licurgo guarito*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 99 JEAN BOULANGER, *Le baccanti uccidono Orfeo*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 100 JEAN BOULANGER, *Baccanti trasformate in alberi*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 101 JEAN BOULANGER, *Trasformazione delle figlie di Anio in colombe*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 102 JEAN BOULANGER, *Bacco sovrintende alla costruzione di Nisa*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 103 JEAN BOULANGER, *Bacco viaggia dall'Oriente verso l'Egitto*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 104 JEAN BOULANGER, *Bacco conforta Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 105 JEAN BOULANGER, *Bacco sovrintende all'erezione di due colonne sulle rive del Gange*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 106 JEAN BOULANGER, *Ingresso trionfale di Bacco a Tebe*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 107 Frontespizio della *Mythologie* 1612

FIG. 108 ANTONIO LOMBARDO, *Contesa tra Minerva e Nettuno per il dominio dell'Attica*, 1507 ca., marmo, San Pietroburgo, Ermitage, inv. H.ck-1770

FIG. 109 JEAN BOULANGER (e collaboratori), *Bacco presenta Arianna a Venere*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIGG. 110, 111 JEAN BOULANGER (e collaboratori), *Nozze di Bacco e Arianna e Banchetto nuziale di Bacco e Arianna*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

- FIGG. 112, 113 JEAN BOULANGER (e collaboratori), *Venere dona ad Arianna la corona d'oro di Vulcano e Bacco colloca la corona di Arianna tra i segni dello Zodiaco*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco
- FIG. 114 ANNIBALE CARRACCI, Volta della Galleria Farnese, 1597-1602, affresco, Roma, Palazzo Farnese
- FIG. 115 MATTEO LOVES (da GUERCINO), *Ritratto di Maria Farnese*, 1632-33, olio su tela, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, inv. CR 11
- FIG. 116 Fogli pentagrammati per uno spettacolo del 1637, ASMo, *Archivio per materie, Spettacoli pubblici*, b. 10
- FIG. 117 JEAN BOULANGER, *Allegoria della Prudenza*, 1640 ca., affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Camera dell'Innocenza (volta)
- FIGG. 117, 118 JEAN BOULANGER, *La Benignità e la Grazia; L'Innocenza e la Temperanza* (a lato, a monocromo, la *Fedeltà*), 1640 ca., affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Camera dell'Innocenza
- FIG. 120 Fotografia ottocentesca della *Benignità e la Grazia* con notizia dei restauri, dalla *Cronaca Cavoli* (BPa, Mss. Regg., D 26)
- FIG. 121 Volta della Camera della Fede Maritale, XVIII sec., Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 122 JEAN BOULANGER, OTTAVIO VIVIANI e PIETRO GALLUZZI, 1640 ca., affreschi, Camera della Fortuna, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 123 JEAN BOULANGER, *Isabella e Rodomonte*, 1640 ca., affresco, Camera della Fede Maritale, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 124 JEAN BOULANGER, *Penelope al telaio*, 1640 ca., affresco, Camera della Fede Maritale, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 125 JEAN BOULANGER, *Artemisia beve le ceneri di Mausolo*, 1640 ca., affresco, Camera della Fede Maritale, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 126 AUTORE IGNOTO (da JEAN BOULANGER), *Angelica e Medoro*, XVIII sec., affresco, Camera della Fede Maritale, Sassuolo, Palazzo Ducale, scudetto sovrapporta
- FIG. 127 JEAN BOULANGER), *Evadne si getta sulla pira del marito*, 1640 ca., affresco, Camera della Fede Maritale, Sassuolo, Palazzo Ducale, scudetto sovrapporta
- FIG. 128 JEAN BOULANGER, *Eolo re dei venti*, 1640 ca., affresco, Camera dei Venti, Sassuolo, Palazzo Ducale
- FIG. 129 SCUOLA DEL GUERCINO, *Ariosto e la musa Clio*, 1630-1650 ca., olio su tela, Modena, Gallerie Estensi, inv. 2720
- FIG. 130 JEAN BOULANGER e OTTAVIO VIVIANI, 1640-42 ca., affreschi, Sassuolo, Palazzo Ducale, Camera delle Virtù Estensi
- FIG. 131 JEAN BOULANGER, *Il Louvre*, 1640-42 ca., affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Camera delle Virtù Estensi, particolare della scena di *Irnerio a colloquio con la contessa Matilde e Guelfo V d'Este*
- FIG. 132 JACQUES CALLOT, *Veduta della riva sinistra della Senna*, incisione all'acquaforte, 1629-30, BnF, RESERVE ED-25(14)
- FIG. 133 JEAN BOULANGER, *Mausoleo eretto da Artemisia*, 1640 ca., affresco, Camera della Fede Maritale, Sassuolo, Palazzo Ducale (part. FIG. 122)

FIG. 134 PHILIPPE GALLE (da MAARTEEN VAN HEEMSKERCK), *Mausoleo di Alicarnasso*, 1572, incisione, Lione, Bibliothèque Municipale, N16GAL003472

FIG. 135 CRISPIJN DE PASSE (da MAARTEEN DE VOS), *Mausoleo di Alicarnasso*, 1614, incisione, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, BdH 9317 BFA 49 (PK)

FIG. 136 NATALE BONIFACIO su disegno di DOMENICO FONTANA, *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano*, 1590, New York, Metropolitan Museum, inv. 36.15

FIG. 137 JEAN BOULANGER, *L'erezione di due colonne sulle rive del Gange*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco (particolare della FIG. 103)

FIG. 138 JEAN BOULANGER, *Arco trionfale*, 1650-52, affresco, Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco (particolare della FIG. 104)

FIG. 139 Arco di Traiano ad Ancona, II sec. d.C.

FIG. 140 SEBASTIANO SERLIO, *Arco di Traiano ad Ancona*, dal *Libro terzo... nel quale si figurano, e descrivono le Antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*, Venezia, 1560, p. CXV

FIG. 141 Jean BOULANGER, *Studio di nudo virile*, disegno a carboncino con tocchi di gessetto bianco su carta grigia, cm 36,1 x 27, Modena, Biblioteca Poletti, inv. 716 r

CAPITOLO V

FIG. 1 Raffaello SANZIO, *Testa di donna di tre quarti*, disegno a penna e inchiostro bruno, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10963 r

FIG. 2 *Soffitto della Camera degli Specchi* (su disegno di Baldassarre BIANCHI), Modena, Palazzo Ducale

FIG. 3 *Portale settecentesco sul lato sud*, Fondazione Fotografia Modena, Fondo Panini

FIG. 4 *Portale settecentesco sul lato Sud nel Parco XXII Aprile formato a partire dal 1976 sull'area in cui sorgevano le Pentetorri*, Provincia di Modena, Archivio Fotografico

FIG. 5 *Prospetto anteriore della villa delle Pentetorri vista dal portale settecentesco dopo il bombardamento*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini

FIG. 6 *Prospetto laterale della villa delle Pentetorri dopo il bombardamento*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini

FIG. 7 *Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, negativo (gelatina su pellicola di nitrato), Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini, inv. 21802 (foto di BANDIERI Benvenuto o William)

FIG. 8 *Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, negativo (gelatina su pellicola di nitrato), Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini, inv. 21803 (foto di BANDIERI Benvenuto o William)

FIG. 9 *Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, negativo (gelatina su pellicola di nitrato), Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini, inv. 21803 (foto di BANDIERI Benvenuto o William)

FIG. 10 *Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, negativo (gelatina su pellicola di nitrato), Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini, inv. 21808 (foto di BANDIERI Benvenuto o William)

FIG. 11 *Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini

- FIG. 12 *Bimba tra i ruderi della Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini
- FIG. 13 *Ruderi della Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini
- FIG. 14 *Ruderi della Villa Pentetorri dopo il bombardamento*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini, pubblicata su *La Gazzetta dell'Emilia* del 20 maggio 1944
- FIG. 15 *Veduta del portale d'ingresso Sud e della Villa dal Naviglio*, albumina, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (foto di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 16 *Portale d'ingresso Sud verso il Naviglio*, albumina, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (foto di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 17 *Prospetto principale (od anteriore, verso est)*, albumina, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (foto di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 18 *Prospetto laterale (verso sud)*, albumina, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (foto di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 19 *Prospetto posteriore (verso ovest)*, albumina, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (foto di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 20 *Ritratto del Cavalier Elia Rainusso*, albumina, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (foto di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 21 *Prospetto laterale (verso sud) dell'Istituto per le Malattie Tropicali e Subtropicali «G. Franchini»*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini
- FIGG. 22 a,b,c *Inaugurazione dell'Istituto per le Malattie Tropicali e Subtropicali «G. Franchini»*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini
- FIG. 23 *Laboratorio dell'Istituto per le Malattie Tropicali e Subtropicali «G. Franchini»*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Panini
- FIG. 24 *Mappa delle Pentetorri*, da *Mappa di una parte dei Cantoni di Modena compresi fra la Strada Potale di Reggio e quella del Finale e Nonantola...*, 1838, ASMò, Ms. Biblioteca, cart. 218, n. 23
- FIG. 25 Bernardo VALENTINI, *Mappa del Ducato di Modena e Reggio* (part. con Casino delle Pentetorri), da ms. VALENTINI 1654
- FIG. 26 Bernardo VALENTINI, *Pianta del giardino e della villa delle Pentetorri*, da ms. VALENTINI 1654
- FIG. 27a, b, c, d *I quattro capitelli del prospetto principale*, albumina, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (foto di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 28 *Sala di Flora con vetrine del Museo delle Malattie Tropicali*, Modena, Fondazione Fotografia, Fondo Antico
- FIG. 29a Jean BOULANGER, *Soffitto della Camera di Giunone, Giunone, Iride e i venti*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte, (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 29b Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Giunone, Veduta d'angolo*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 29c Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Giunone, Veduta d'angolo*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 29d Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Giunone, Veduta d'angolo*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 29e Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Giunone, Veduta d'angolo*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 30a Jean BOULANGER, *Il vento*, (part. foto 29a)

FIG. 30b Jean BOULANGER, *Satiro reggighirlanda*, affresco, 1651 ca., Sassuolo, Palazzo Ducale, Galleria di Bacco

FIG. 31a Jean BOULANGER, *Telamoni e putti* (part. foto 29e)

FIG. 31b Jean BOULANGER, *Telamoni*, affresco, 1651 ca., Sassuolo, Palazzo Ducale, Camera della Fortuna

FIG. 32 Francesco ALBANI, *Elemento dell'aria*, 1625-28, olio su tela, Torino, Galleria Sabauda, inv. 480

FIG. 33 Pietro DA CORTONA, *Giunone chiede a Eolo di liberare i venti*, 1651-54, affresco, Roma, Palazzo Pamphilj, Galleria

FIG. 34a Jean BOULANGER, *Soffitto della Camera di Apollo*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 34b Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Apollo, Latona chiede la punizione dei contadini*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 34c Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Apollo, Apollo e Marsia*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 34d Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Apollo, Apollo e il serpente Pitone*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 34e Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Apollo, Apollo e Dafne*, 1656-60, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 35 Jean BOULANGER, *Bacco*, 1651, affresco, Galleria di Bacco, Sassuolo (part.)

FIG. 36 Jean BOULANGER, *Mercurio*, 1656-60, affresco, Sala di Apollo, Pentetorri (part.)

FIG. 37 Jean BOULANGER, *Satiro reggighirlanda*, 1651, affresco, Galleria di Bacco, Sassuolo (part.)

FIG. 38 Jean BOULANGER, *Nudo*, 1656-60, affresco, Sala di Apollo, Pentetorri (part. Fig. 34d)

FIG. 39 Angelo Michele COLONNA, Agostino MITELLI, *Apollo e le Muse*, 1646-48, affresco, Sala delle Guardie, Palazzo Ducale, Sassuolo

FIG. 40 Pietro DA CORTONA, Ciro FERRI, *Soffitto della Camera di Apollo*, 1647-1661, affreschi e stucchi, Firenze, Palazzo Pitti

FIG. 40 Barthélemy FENIS, *Apollo e il serpente Pitone*, part. della «Giustizia Massima Prima», 1659, incisione, da GAMBERTI 1659

FIG. 41 Jean BOULANGER, *Apollo e il serpente Pitone*, 1656-60, affresco, Sala di Apollo, Pentetorri (part. Fig. 34d)

FIG. 42 Jean BOULANGER, *Bacco trasforma le Baccanti in alberi*, 1651, affresco, Galleria di Bacco, Sassuolo (part.)

FIG. 43a Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Nettuno, Trionfo di Nettuno*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 43b Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Nettuno, I fiumi dell'America*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 43c Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Nettuno, I fiumi dell'Asia*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina, Leonardo PICCIOLI)

FIG. 43d Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Nettuno, I fiumi dell'Europa*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 43e Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Nettuno, I fiumi dell'Africa*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 44 Jean BOULANGER, *Putto con vaso*, part. fig. 43c

FIG. 45a Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Cibele, Il carro di Cibele*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 45b Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Cibele, L'autunno*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 45c Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Cibele, L'inverno*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 45d Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Cibele, La primavera*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 45e Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Cibele, L'estate*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina Leonardo PICCIOLI)

FIG. 46 Agostino MITELLI, *Progetto di quadratura*, disegno a penna e inchiostro bruno su carta, Berlino, Kunstbibliothek, inv. Hdz 1351

FIG. 47 Da Agostino MITELLI, *Progetto di quadratura*, disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato, acquerellature azzurre su carta, collezione privata

FIG. 48a Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Flora, Veduta d'insieme*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 48b Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Flora, Veduta della quadratura dello scomparto centrale*, 1656-60, affresco, , dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 48c Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Flora, Veduta della quadratura di uno scomparto laterale*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 48d Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Flora, Flora e Zefiro*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 48e Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Flora, Scomparto laterale con putti e cesto di fiori*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

FIG. 48f Jean BOULANGER e collaboratori, *Soffitto della Camera di Flora, Scomparto laterale con putti e ghirlanda di fiori*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

- FIG. 49 Jean BOULANGER, *L'Aurora*, affresco, 1640-50 ca., Sassuolo, Palazzo Ducale, Camera dell'Aurora
- FIG. 50a Jean BOULANGER, *Soffitto della Camera di Esculapio*, 1656-60, affresco, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 50b Baldassarre BIANCHI, Gian Giacomo MONTI, *Soffitto della Camera di Esculapio, Cognizione e Amor di virtù*, affreschi, 1660 ca., dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 50c Baldassarre BIANCHI, Gian Giacomo MONTI, *Soffitto della Camera di Esculapio, Ingegno e Scienza*, affreschi, 1660 ca., dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 51 Antonio CONSETTI, *Volta della Camera della Pittura, particolare del cartouche centrale*, pittura murale, 1739, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina Leonardo PICCIOLI)
- FIGG. 52 a, b, c, d Antonio CONSETTI, *Volta della Camera della Pittura, particolare dei cartouches laterali*, 1739, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 53 Antonio CONSETTI, *Volta della Camera dei «Quattro Elementi?»*, 1739, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina Leonardo PICCIOLI)
- FIGG. 54 a, b, c, d Antonio CONSETTI, *Volta della Camera dei «Quattro Elementi?»*, particolari dei clipei, 1739, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 55 Antonio Consetti, *Volta della sala di Minerva*, 1739, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIGG. 56 a, b, c, d Antonio CONSETTI, *Volta della sala di Minerva*, particolare dei cartouches laterali, 1739, pittura murale, , dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 57 Antonio Consetti, *Volta della Camera di Marte*, particolare del cartouche centrale con *Marte sul carro preceduto dalla Fama*, 1739, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 58 Antonio CONSETTI, *Fama volante*, disegno a gessetto, matita, biacca su carta, Modena, Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti, inv. A 43
- FIG. 59 Particolare della FIG. 55
- FIG. 60 Antonio CONSETTI, *Medaglia da soffitto con putti che reggono un canestro rotondo ricolmo di fiori*, disegno a gessetto, matita, biacca su carta, Modena, Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti, inv. A 447
- FIG. 61 Antonio CONSETTI, *Medaglia con putti che reggono un canestro rotondo ricolmo di fiori*, Modena, Palazzo Ducale, appartamento della facciata di levante al piano terreno, anticamera
- FIG. 62 Lodovico BOSELLINI, *Volta della Galleria a Settentrione*, 1783-84, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIGG. 63 a, b Lodovico BOSELLINI, *Volta della saletta adiacente alla sala d'ingresso*, 1783-84, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIG. 64 a, b Lodovico BOSELLINI, *Volta della sala degli Stemmi Estensi*, 1783-84, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)
- FIGG. 65 a, b, c, d Lodovico BOSELLINI, *Volta della sala di Marte*, particolare dei cartouches laterali, 1783-84, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina di Leonardo PICCIOLI)

- FIG. 66 Luigi MANZINI, *Volta della Galleria a Settentrione*, 1843-44, pittura murale, dall'*Album Rainusso*, Modena, Museo Civico d'Arte (albumina DI LEONARDO PICCIOLI)
- FIG. 67 Luigi MANZINI, *Schizzi da Jean Boulanger*, disegno a matita su carta, dal *Giornale del Prof. Manzini scenografo. Schizzi, abbozzi etc.*, Modena, Museo Civico
- FIG. 68 INCISORE IGNOTO su disegno di Jean BOULANGER (attr.), *Liberalità (confronto primo)*, incisione, (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 69 INCISORE IGNOTO su disegno di Jean BOULANGER (attr.), *Clemenza (effetto primo)*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 70 Domenico FONTANA su disegno di Andrea SEGHIZZI, *Catafalco eretto nella chiesa di Sant'Agostino per le esequie di Francesco I d'Este*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 71 Domenico FONTANA su disegno di Andrea SEGHIZZI, *Facciata della chiesa di Sant'Agostino allestita per le esequie di Francesco I d'Este*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 72 Domenico FONTANA su disegno di Andrea SEGHIZZI, *Parete della chiesa di Sant'Agostino allestita per le esequie di Francesco I d'Este*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 73 Lorenzo TINTI, *Interno del catafalco di Francesco I d'Este*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 74 Lorenzo TINTI su disegno di Francesco STRINGA, *Frontespizio*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 75 Lorenzo TINTI, *Ritratto di Alfonso IV*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 76 Lorenzo TINTI su disegno di Francesco STRINGA, *Frontespizio* (da GAMBERTI 1663)
- FIG. 77 Barthélemy FENIS, *Scienza Regnativa (confronto secondo)*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 78 Barthélemy FENIS, *Temperanza (vittoria seconda)*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 79 Jean SAUVÉ, *Generosità (confronto secondo)*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 80 Jean SAUVÉ, *Temperanza (vittoria prima)*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 81 Jean BOULANGER (attr.), *Disposizione nelle scienze (paragone primo)*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 82 Jean BOULANGER (attr.), *Stima (confronto secondo)*, incisione (da GAMBERTI 1659²)
- FIG. 83 Olivier DAUPHIN, *L'Eternità*, 1662-63, affresco, Modena, chiesa di Sant'Agostino, presbiterio
- FIG. 84 Olivier DAUPHIN, *L'Eternità*, disegno a matita rossa su carta, cm 33,1 x 21, Vienna, Albertina, inv. 11585 r
- FIG. 85 Girolamo RAINALDI su progetto di D. FONTANA, *Catafalco per Sisto V*, incisione, 1591, in B. CATANI 1591
- FIG. 86 Gian Lorenzo BERNINI, *Studio per il catafalco di Carlo Barberini*, 1630, disegno a penna e inchiostro bruno su carta, Windsor Castle, Royal Collection, inv. 5613
- FIG. 87 Barthélemy FENIS, *Emblema XVII*, incisione, 1659, da D. GAMBERTI 1659²
- FIG. 88 Barthélemy FENIS, *Emblema XVIII*, incisione, 1659, da D. GAMBERTI 1659²
- FIG. 89 Barthélemy FENIS, *Emblema XX*, incisione, 1659, da D. GAMBERTI 1659²

Bibliografia

Manoscritti

- CODEBÒ 1662-74
Guglielmo Codebò, *Descrizione del sontuoso Palazzo di Sassuolo di Sua Altezza Serenissima di Modana fatta da me per mia sola, e spontanea curiosità, non per ordine alcuno; insieme con la pianta dell'istesso Ducal Palazzo*, BEMo, ms. α M 7 7, [1662-1674]
- Cronachetta 1613-43
Cronachetta di Vincenzo Colombi modenese, BEUMo, ms. γ. B. 6, 11, [1613-43]
- DE COULANGES 1657-58
Philippe-Emmanuel DE COULANGES, *Relation de mon voyage d'Allemagne et d'Italie ez années 1657 et 1658*, Paris, BnF, ms. Fr. 8994, 1657-58
- INVENTARIO 1692-94
Inventario di tutto quello che si trova nel Ducale Palaz[zo] di Sassuolo, ASMo, *Archivio per materie, Cose d'arte*, 18/2, [1692-94]
- MITELLI 1665-67
Giovanni Mitelli, *Vita et opere di Agostino Mitelli*, BCArch, ms. B. 3375, [1665-67]
- ORETTI 1760-80
Marcello Oretti, *Notizie de professori del disegno*, BCArch, ms. B. 127 [1760-80]
- PAGANI 1760-70
Gian Filiberto Pagani, *Definizione delle Pitture di Modena. Suo arresto in Cittadella*, ms. ASMo, *Archivio per materie, Pittori*, 15/3, *Descrizione delle pitture e dei disegni che esitono nel Grande Ducale Appartamento di Francesco III felicemente Regnante duca XII di Modena etc. Coll'indicazione de' rispettivi loro autori del dott. Pagani al attuale servizio di S. A. S. in qualità di soprintendente alle pitture e custode di quelle*
- PANELLI 1722
Nicolò Panelli, *Descrizione del Palazzo Di Sassuolo, suoi Contigui Giardini, e Fontane*, BEUMo, ms. α T. 7. 13 (Ital. 1160), [1722]
- VALENTINI 1654
Bernardo Valentini, *Operetta nuova divisa in duoi canti: nel primo de' quali si fa menzione del Nobilissimo Sangue Estense, e della felicità, e sito de' suoi stati, e province. Nel secondo si contiene una vera, e semplice descrizione del bellissimo Ritiro, che'l Serenissimo Prencipe di Modona ha fuori delle mura della sua città*, BEUMo, ms. it. α P. 9. 14, [1654]

Testi a stampa

- ACIDINI LUCHINAT 1993
Cristina Acidini Luchinat, *Una nota sull'iconografia secolare nella committenza estense: Sassuolo, la chiave ritrovata*, in «QB. Quaderni della Biblioteca», I (1993), pp. 59-65
- ADAMI 2009
Giuseppe Adami, *Tra guerra e teatro: scienza e tecnologia militare al servizio dello spettacolo nell'Europa di Antico Regime*, in «Biblioteca Teatrale», LXXXIX-XC (2009), pp. 13-45

- AIKEMA 1990
Bernard Aikema, *Pietro Della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze, Istituto Universitario Olandese Di Storia dell'Arte, 1990
- Alessandro Tiarini 2000
Alessandro Tiarini (1577-1668), saggio di Massimo Pironcini, schede di Emilio Negro, Nicosetta Roio, regesto e documenti di Elio Monducci, Reggio Emilia, Credemleasing, 2000
- AMORTH 1961
Luigi Amorth, *Modena capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Modena, Aedes muratoriana, 1961
- AMORTH 1973
Luigi Amorth, *La villa ducale delle Pentetorri. Notizie storiche*, in Luigi Amorth, Giorgio Boccolari, Clara Roli Guidetti, *Residenze Estensi*, Modena, Artioli Editore, 1973, pp. 81-88
- APOLLODORO 1996
Apollodoro di Atene, *Biblioteca*, III, 5, ed. a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1996
- ARFELLI 1958
Adriana Arfelli, *Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli*, in «Arte antica e moderna», III (1958), pp. 295-301
- ARGENTI, PIGNA 1566
[Agostino Argenti, Giovanni Battista Pigna], *Caualerie della citta di Ferrara. Che contengono Il castello di Gorgoferusa. Il monte di Feronia. Et Il tempio d'amore*, [s.l.], 1566
- ARIOSTO 2010
Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, [Ferrara 1516], ed. a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 2010
- ARNALDI DI BALME, VARALLO 2009
Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento, catalogo della mostra, Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 7 aprile 2009-5 luglio 2009, a cura di Clelia Arnaldi di Balme, Franca Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009
- ARONBERG LAVIN 1975
Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press, 1975
- ASSARINO 1639
Luca Assarino, *Sensi d'humiltà e di stupore havuti da Luca Assarino intorno le Grandezze dell'Eminentissimo Cardinal Sacchetti e le pitture di Guido Reni e dedicati alla Sig. Geronima Assarini*, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1639.
- BAGNI 1986
Prisco Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa, 1986
- BALDINUCCI 1773
Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, [Firenze 1681], ed. Firenze, Gio. Batista Stecchi, e Anton Giuseppe Pagani, 1773
- BALLARIN, MENEGATTI 2007

- Alessandro Ballarin, Maria Lucia Menegatti, *I camerini di Alfonso I nella via Coperta ed in Castello: analisi dei documenti d'archivio, restituzione dei cantieri edilizi, cronaca della dispersione*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, vol. IV, Cittadella, Bertonecello artigrafiche, 2007
- BANDERA 1978
Sandrina Bandera, *Le relazioni artistiche tra Firenze e la Francia nel Settecento. Documenti e considerazioni ai margini di una mostra*, in «Antichità Viva», XVII (1978), pp. 28-37
 - Bartsch 1981
The illustrated Bartsch, 42, Italian Masters of the Seventeenth Century, Abaris Books, New York, 1981
 - BARACCHI 1998
Orianna Baracchi, *Arte alla corte di Francesco I*, in «Atti e Memorie», Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, ser. XI, XX (1998), pp. 119-155
 - BARBIERI 2008
Alberto Barbieri, *A regola d'arte: pittori, scultori, architetti, fotografi, scenografi, ceramisti, galleristi, critici e storici d'arte nel modenese dell'Ottocento e del Novecento*, Modena, Mucchi, 2008
 - BARICCHI, DE LA GORGE 2009
Gaspere & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV, atti del convegno a cura di Walter Baricchi, Jerome de la Gorge, Reggio Emilia, Modena, Fiorano Modenese, Sassuolo, Versailles, 2005, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009
 - BACCHI 2009
I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco, catalogo della mostra a cura di Andrea Bacchi, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile-12 luglio, Firenze, Giunti, 2009
 - BARACCHI 1998
Orianna Baracchi, *Arte alla corte di Francesco I*, in «Atti e Memorie», Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, serie XI, XX (1998), pp. 119-155
 - BARACCHI 2003
Orianna Baracchi, *Arte alla corte estense: da Francesco II a Ercole III*, in «Atti e Memorie», Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, serie XI, XXV (2003), pp. 111-112
 - BARUFFALDI, 1986
Giolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, [Ferrara, 1846] ristampa anastatica, Sala Bolognese, Forni, 1986
 - BASAN 1789
François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, t. I, Paris, Lormel, 1767
 - BEGUIN, BIENENBAUM, CHASTEL, MC ALLISTER, PRESSOUYRE, ZERNER 1972
Sylvie Beguin, Oreste Bienenbaum, André Chastel, W. McAllister Johnson, Sylvia Pressouyre, Henri Zerner, *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, Paris, Flammarion, 1972
 - BENASSATI 1981
Giuseppina Benassati, *La pratica del torneo a Modena in età barocca. Appunti per una fenomenologia dello spettacolo nel Ducato Estense*, in «Il Carrobbio», VI (1981), pp. 56-65
 - BENASSATI 1984

- Giuseppina Benassati, *L'effimero e la morte. Tipologie del «castrum doloris» presso la corte estense*, in «Il Carrobbio», X (1984), pp. 27-35
- BENATI 1993
Daniele Benati, *Modena: la grande decorazione*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, II, a cura di Jadranka Bentini e Lucia Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1993, pp. 350-368
 - BENATI 1999¹
Daniele Benati, *L'oratorio di San Rocco. Il ruolo di Reggio nella prima attività di Annibale Carracci*, in *Il Seicento a Reggio Emilia. La storia, la città, gli artisti*, Milano, Motta, 1999, pp. 51-65
 - BENATI 1999²
Daniele Benati, *Da Leonello Spada a Francesco Stringa. Modelli forestieri per la pittura reggiana*, in *Il Seicento a Reggio Emilia. La storia, la città, gli artisti*, Milano, Motta, 1999, pp. 131-158
 - BENATI 2001
Daniele Benati, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, con la collaborazione di Barbara Ghelfi, Milani, Motta, 2001
 - BENATI, MONTEVECCHI 1996
Daniele Benati, Benedetta Montevercchi, *Giovanni Boulanger per Girolamo Graziani*, in «Q.B. Quaderni della Biblioteca», 2, 1996, pp. 109-112
 - BENATI, PERUZZI 1991
Daniele Benati, Lucia Peruzzi, *I dipinti e la decorazione plastica della chiesa*, in *Il Collegio e la chiesa di San Carlo a Modena*, a cura di Daniele Benati, Lucia Peruzzi, Vincenzo Vandelli, Modena, Banca Popolare dell'Emilia, 1991, pp. 149-177
 - BENATI, PERUZZI 1998
Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato, catalogo della mostra a cura di Daniele Benati, Lucia Peruzzi, Modena, Chiesa di San Carlo, 24 ottobre 1998-10 gennaio 1999, Milano, F. Motta, 1998
 - BENATI, PERUZZI 2003
L'amorevole maniera: Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento, catalogo della mostra a cura di Daniele Benati, Lucia Peruzzi, Modena, Chiesa del Voto, Galleria Estense, 29 marzo-15 giugno 2003, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003
 - BENATI, PERUZZI 2006
Officina emiliana. Correggio, Guercino, Lanfranco e altri artisti dalla Collezione della Banca Popolare dell'Emilia Romagna, catalogo della mostra a cura di Daniele Benati, Lucia Peruzzi, Roma, Musei Capitolini, 14 settembre 2006-14 gennaio 2007, Milano, Skira, 2006
 - BENATI, PERUZZI 2006
Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La collezione dei dipinti antichi, a cura di Daniele Benati e Lucia Peruzzi, Milano, Skira, 2006
 - BENOCCI 2007
Carla Benocci, *Il Palazzo Orsini a Campo dei Fiori sotto la proprietà dei Pio di Savoia*, in «Strenna dei Romanisti», 2007, pp. 53-72
 - BENTINI 1989
Disegni della Galleria Estense di Modena, a cura di Jadranka Bentini, Modena, Panini, 1989

- BENTINI 1998¹
Sovrane Passioni: le raccolte d'arte della ducale Galleria Estense, catalogo della mostra a cura di Jadranka Bentini, Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, 3 ottobre-13 dicembre 1998, Milano, F. Motta, 1998
- BENTINI 1998²
Sovrane Passioni: studi sul collezionismo estense, a cura di Jadranka Bentini, Milano, Motta, 1998
- BENTINI 1998³
Disegni di una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena, catalogo della mostra, Sassuolo, Palazzo Ducale, 12 settembre-29 novembre 1998, a cura di Jadranka Bentini, Milano, Motta, 1998
- BENTINI 2004
Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, a cura di Jadranka Bentini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004
- BENTINI, AGOSTINI, GHELFI 2003
Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara, catalogo della mostra, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 3 ottobre 2003-11 gennaio 2004, a cura di Jadranka Bentini e Grazia Agostini con la collaborazione di Barbara Ghelfi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003
- BENTINI, CAMMAROTA, MAZZA 2008
Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale, III. Guido Reni e il Seicento, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero, Cammarota, Angelo Mazza, Venezia, Marsilio, 2008
- BENTINI, CURTI 1990
Ducal Galleria Estense: disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751, a cura di Jadranka Bentini e Patrizia Curti, Modena, Panini, 1990
- BENTINI, CURTI 1993
Arredi, suppellettili e «pitture famose» degli Estensi. Inventari 1663, a cura di Jadranka Bentini e Patrizia Curti, Modena, Panini, 1993
- BENTINI, FORTUNATI 2004
Elisabetta Sirani "pittrice eroina". 1638-1665, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004-27 febbraio 2005, a cura di Jadranka Bentini e Vera Fortunati, Bologna, Compositori, 2004
- BENTINI, MAZZA 1990
Disegni emiliani del Sei-Settecento. I grandi cicli di affreschi, a cura di Jadranka Bentini, Angelo Mazza, Modena, Cassa di Risparmio di Modena, 1990
- BERENDSEN 1961
Olga Berendsen, *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*, Ph.D. dissertation, Departement of Fine Arts, New York University, 1961
- BERTOLOTTI 1886
Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, G. Mondovi, 1886
- BERTONI 1936
Giulio BERTONI, *Gerolamo Graziani e Jean Chapelain*, in «Archivium Romanicum», XX (1936), pp. 505-506
- BEZZI 2006

- Patrizia Bezzi, *La costruzione della chiesa di Santa Maria delle Asse: il contributo di Giovanni Guerra e Floriano Ambrosini*, in «Atti e Memorie», Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi, ser. 11, XXVIII (2006), pp. 79-101
- BIANCHI, MERLOTTI 2010
Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna, a cura di Paola Bianchi, Andrea Merlotti, Torino, Silvio Zamorani Editore, 2010
 - BIDEAUX 1982
Voyage d'Italie (1606), Introduction, établissement du texte et notes de Michel Bideaux, Ginevra, Slatkine, 1982
 - BIGI 1880
Quirino Bigi, *Della vita e delle opere certe ed incerte di Antonio Allegri detto il Correggio*, Modena, G.T. Vincenzi e nipoti, 1880
 - BIMBENET-PRIVAT 2010
Michèle Bimbenet-Privat, *Thomas Lejuge orfèvre de métier, graveur par nécessité*, in *L'estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2010, pp. 415-427
 - BINAGHI OLIVARI 1977
Maria Teresa Binaghi Olivari, *I pizzi nell'abbigliamento*, in *I pizzi: moda e simbolo*, catalogo a cura di Alessandra Mottola Molfino e Maria Teresa Binaghi Olivari, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 15 febbraio-31 marzo 1977, Milano, Electa, 1977, pp. 7-21
 - BIONDI 1987
Il Palazzo Ducale di Modena: sette secoli di uno spazio cittadino, a cura di Albano Biondi, Modena, Panini, 1987
 - BOHN 2008
Le stanze di Guido Reni: disegni del maestro e della scuola, a cura di Babette Bohn, Firenze, Olschki, 2008
 - BOLOGNINI AMORINI 1978
Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici Bolognesi*, [Bologna 1843], ed. Bologna, Forni, 1978
 - BONNARDOT 1849
Alfred Bonnardot, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Batignolles, Hennuyer, 1849
 - BORA 1994
M.o Giovanni Morelli: collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco, a cura di Giulio Bora, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994
 - BOREA 2009
Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, vol. I
 - BOUDON, BLÉCON 1998
Françoise Boudon, Jean Blécon, *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1998
 - BOSCHETTI 1938
Anton Ferrante Boschetti, *La famiglia Boschetti di Modena e i Buschetti di Chieri: cenni genealogici con bibliografia, alberi, illustrazioni e due stemmi colorati in 37 tavole numerate e una di frontespizio*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1938
 - BOYER 1997

Pierre Mignard "le Romain", Atti del convegno a cura di Jean-Claude Boyer, Paris, Louvre, 25 settembre 1995, Coutry, SAGIM, 1997

- BREJON 2004
Arnauld Brejon de Lavergnée in Patrick Le Nouène, *Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts d'Angers: du XIVe au XXIe siècle*, Paris, Samogy Editions d'art, 2004, pp. 60-61
- BREJON, VOLLE 1988
Arnauld Brejon de Lavergnée, Nathalie Volle, *Musée de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIème siècle*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1988
- BULGARELLI, CONFORTI, CURCIO 1999
Modena 1598. L'invenzione di una capitale, a cura di Massimo Bulgarelli, Claudia Conforti, Giovanna Curcio, Milano, Electa, 1999
- BURKE 1993
Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, [New Haven, London, 1992], trad. italiana, Milano, Il Saggiatore, 1993
- BURKE 2002
Peter Burke, *Eyewitnessing: the use of images as historical evidence*, [London, Reaktion Books, 2001], trad. italiana, Roma, Carocci, 2002
- BURKE 2009
Peter Burke, *What is Cultural History?*, [Cambridge, Polity Press, 2004], trad. italiana, Bologna, Il Mulino, 2009
- BUTAZZI 2003
Grazietta Butazzi, *La moda e l'apparire: uno specchio della condizione femminile nel Seicento e nel Settecento*, in *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia*, catalogo della mostra a cura di Alberto Cottino, Torino, 2003, Torino, Umberto Allemandi, 2003, pp. 41-47
- CADOPPI 2008¹
Alberto Cadoppi, *La Madonna di Albinea del Correggio. Nuovi documenti sulle origini del dipinto*, in «Reggio Storia», CXVIII (2008), pp. 28-34
- CADOPPI 2008²
Alberto Cadoppi, *Madonna di Albinea. Polemiche vecchie e nuove*, in «Reggio Storia», CXIX (2008), pp. 27-34
- CALANCA 2002
Rodolfo Calanca, *Aspetti dell'astronomia del Seicento: le Ephemerides novissimae di Cornelio Malvasia, Giovan Domenico Cassini e Geminiano Montanari*, Modena, Poligrafico Mucchi, 2002 (estratto da *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena*, s. III, v. 4, 2000/2001)
- CALORE, VECCHI 1998
Marina Calore, Alice Vecchi, *Il Palazzo degli Ariosti in via Galliera: note di vita secentesca bolognese*, in «Strenna storica bolognese», XLVII (1998), pp. 125-143
- CAMPORI 1855
Giuseppe Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, Tipografia della Regio Ducal Camera, 1855
- CAMPORI 1882
Giuseppe Campori, *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi*, in «Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per dell'Emilia», VII (1882), pp. 1-23

- CANEVA 2002
Il Corridoio Vasariano agli Uffizi, a cura di Caterina Caneva, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002
- CANOVA 1983
Maria Canova, *La villa ducale delle Pentetorri*, in *Natura e Cultura urbana a Modena*, catalogo della mostra, Modena, Panini, 1983, pp. 184- 215
- CAPUCCI 2002
Martino Capucci, *Domenico Gamberti S.J. e l'apologia estense del principe cristiano*, in «Studi Seicenteschi», XLIII (2002), pp. 330-341
- CARMINATI, VILLANI 2011
Storie Inglesi: l'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVIII sec.), a cura di Clizia Carminati e Stefano Villani, con l'edizione del *Cappuccino scozzese* di Giovanni Battista Rinuccini (1644) e del *Cromuele* di Girolamo Graziani (1671), Pisa, Edizioni della Normale, 2011
- CARTARI 1625
Vincenzo Cartari, *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi raccolte per Vincenzo Cartari*, [Venezia 1556], Venezia, Francesco Marcolini, 1625
- CASCIU, CAVICCHIOLI, FUMAGALLI 2013
Modena Barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este, atti del convegno internazionale di studi a cura di Stefano Casciu, Sonia Cavicchioli, Elena Fumagalli, Firenze, Edifir, 2013
- CASCIU, TOFFANELLO 2014
Splendori delle corti italiane. Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena, catalogo della mostra, Reggia di Venaria, Sala delle Arti, 8 marzo-6 luglio 2014, a cura di Stefano Casciu, Marcello Toffanello, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014
- CASTELLANI TARABINI 1854
Ferdinando Castellani Tarabini, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena, Tipografia della Regio-Ducal Camera, 1854
- *Catalogue historique et descriptif* 1883
Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon et de la collection Trimolet, Dijon, Imprimerie de l'Union Typographique Mersh, 1883
- CATANI 1591
Baldo Catani, *La pompa funerale fatta dall'Ill.mo et R.mo S.r Cardinale Montalto nella trasportazione dell'ossa di Papa Sisto il Quinto. Scritta, et dichiarata da Baldo Catani*, Roma, Stamperia Vaticana, 1591
- CAVALLI 1954
Mostra di Guido Reni. Catalogo critico a cura di Gian Carlo Cavalli, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-31 ottobre 1954, Bologna, Alfa, 1954
- CAVICCHIOLI 2008¹
Sonia Cavicchioli, *Biografia dinastica nel pantheon degli Estensi a Modena (1662-1663)*, in *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo*, atti del convegno a cura di Marilena Caciorgna, Siena, Sala San Galgano, Complesso museale Santa Maria della Scala, 26-27 ottobre 2007, Monteriggioni, Pistolesi, 2008, pp. 55-68
- CAVICCHIOLI 2008²

- Sonia Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna, Minerva, 2008
- CAVICCHIOLI 2009
Laura Martinuzzi d'Este fille de France dux Mutinae. Studi intorno a Laura Martinuzzi reggente del Ducato di Modena (1662-1674), a cura di Sonia Cavicchioli, Modena, Il Bulino, 2009
 - CAVICCHIOLI 2010¹
Sonia Cavicchioli, *La difficile successione a Francesco I d'Este. Appunti su un quarantennio di storia collezionistica familiare (1658-1694)*, in «Paragone», XCI (2010), pp. 49-64
 - CAVICCHIOLI 2010²
Il principe e le cose. Studi sulla corte estense e le arti nel Seicento, a cura di Sonia Cavicchioli, Bologna, Clueb, 2010
 - CAVICCHIOLI 2015
Sonia Cavicchioli, *“L'Aquila e ‘l Pardo”. Rinaldo I e il mecenatismo di casa d'Este nel Seicento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2015
 - CECCHI GATTOLIN, POZZI 1978
Enrichetta Cecchi Gattolin, Fabio Massimo Pozzi, *La chiesa di S. Maria degli Angeli detta del Paradiso a Modena*, Modena, Atesina d'arte, 1978
 - Charles Le Brun 1963
Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur, catalogo della mostra, Versailles, Château, luglio-ottobre 1963, Paris, Ministère d'Etat/Affaires Culturelles, 1963
 - CHASTEL 1955
André CHASTEL, *Le Baroque et la mort*, in *Retorica e Barocco: Atti del terzo congresso internazionale di studi umanistici*, Venezia 15-18 giugno 1954, a cura di Enrico Castelli, Roma, F.lli Bocca, 1955, pp. 33-46
 - CHATENET 2008
La galerie à Paris, XIV^e-XVII^e siècle, a cura di Monique Chatenet, in «Bulletin Monumental», CLXVI (2008).
 - CHIAPPINI 2001
Luciano Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore, 2001
 - CHIARINI, PIZZORUSO 1983
Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici, catalogo della mostra a cura di Marco Chiarini e Claudio Pizzorusso, Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1983, Firenze, Centro Di 1983
 - CHIESA 1973
Il Seicento. Mobili, arti decorative, costume, a cura di G. Chiesa, Milano, Görlich Editore, 1973
 - CIONINI 1902
Natale Cionini, *Teatro ed arti in Sassuolo*, Modena, Tipo-Litografia Forghieri Pellequi e C., 1902
 - Claude Lorrain 1982
Claude Lorrain e i pittori lorennesi in Italia nel XVII secolo, catalogo della mostra, Roma, Accademia di Francia, aprile-maggio 1982, Roma, De Luca Editore, 1982
 - COLA 2012

- Maria Celeste COLA, *Carlo Rainaldi architetto di apparati effimeri*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di Simona Benedetti, Roma, 2012, pp. 259-271
- COLANTUONO 1997
Anthony Colantuono, *Gido Reni's Abduction of Helen*, Cambridge University Press, 1997
 - COLONNA 2006
Stefano Colonna, *Un piccolo rame inedito di Guido Reni raffigurante la Deposizione di Cristo*, in «Storia dell'arte», CXIII-CXIV (2006), pp. 187-190
 - COLONNA 2007¹
Stefano Colonna, *La galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma: Eros, Anteros, età dell'oro*, Roma, Gangemi, 2007
 - COLONNA 2007²
Stefano Colonna, *Due incisioni inedite di Agostino Carracci per gli epitalami di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini e il programma della Galleria Farnese*, in *En noir et blanc*, studi in onore di Silvana Macchioni, a cura di Francesco Sorce, Roma, Campisano, 2007, pp. 83-90
 - COLLE 2004
Gli inventari delle Corti. Le guardarobe reali in Italia dal XVI al XX secolo, a cura di Enrico Colle, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004
 - CONFORTI 1989
Claudia Conforti, *Testimonianze letterarie e disegni inediti sulle residenze estensi a Roma tra il XVI e il XVII secolo*, in «Palladio», IV (1989), pp. 45-68
 - CONSTANS 1976
Claire Constans, *Les tableaux du Grand Appartement du Roi*, in «La Revue du Louvre», III (1976), pp. 157- 173
 - CONTARDI 1994
Bruno Contardi, *Residenze romane dei Pio*, in *Quadri rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di Jadranka Bentini, Modena, Artioli Editore, 1994, pp. 69-82
 - CONTI 1616
Natale Conti, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur*, [Venezia, 1568] Pavia, Patrumpaulum Tozzium, 1616
 - CONTINI 1992
Roberto Contini, *Il Cigoli*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1992
 - CORDELLIER, PY 1992
Dominique Cordellier, Bernadette Py, *Musée du Louvre, Inventaire des dessins italiens – V. Raphael, son atelier, ses copistes*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992
 - CORRADINI 2006
La chiesa di Santa Maria degli Angeli detta del Paradiso a Modena, a cura di Elena Corradini, Milano, Silvana, 2006
 - CORRADINI 2011

- Elena Corradini, *Percorsi di valorizzazione per i Musei Anatomici di Modena: il Museo Ostetrico, il Museo Anatomico, il Museo Etnografico Antropologico e il Museo di Medicina Tropicale*, in «Museologia Scientifica nuova serie», 5 (2011), pp. 97-108
- CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 1999
Il Palazzo Ducale di Modena. Regia mole maior animus, a cura di Elena Corradini, Elio Garzillo, Graziella Polidori, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 1999
 - CORRADINI, GARZILLO, POLIDORI 2002
La chiesa di Sant'Agostino a Modena. Pantheon Atestinum, a cura di Elena Corradini, Elio Garzillo, Graziella Polidori, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2002
 - CORRARD DE BREBAN 1868
Antoine H. Corrad de Bréban, *Les graveurs troyens. Recherches sur leur vie et leurs œuvres*, Paris, Rapilly, 1868.
 - CORTONA, RICCOMINI 2004
Entico Cortona, Marco Riccomini, *Rebirth of the Phoenix: A Drawing by Bartolomeo Fenis*, in «Master Drawings», LXIV (2006), pp. 229-231
 - COSTA 2004
Virgilio COSTA, *Natale Conti e la divulgazione della mitologia classica in Europa tra Cinquecento e Seicento*, in *Ricerche di antichità e tradizione classica*, a cura di Eugenio Lanzillotta, Roma, Edizioni Tored, 2004, pp. 257-307
 - COTTINO 2001
Alberto Cottino, *Michele Desubleo*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2001
 - CRASSO 1666
Lorenzo Crasso, *Elogii d'huomini letterati*, Venezia, Combi, & La Noù, 1666, vol. II
 - CREMONINI, DUGONI 2001
Claudia Cremonini, Marco Dugoni, *"Pitture, lavori di marmo et altri ornamenti": vicende storiche e artistiche degli altari nei secoli XVII e XVIII*, in *La Chiesa di San Vincenzo a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*, a cura di Elena Corradini, Elio Garzillo, Graziella Polidori, Cinisello Balsamo, 2001, pp. 122-125
 - CRESPI 1769
Luigi Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Roma, Marco Pagliarini, 1769
 - CRINÒ 1963
Anna Maria Crinò, *A Letter Concerning Guido Reni*, in «The Burlington Magazine», CV (1963), p. 408
 - CUPPINI, MATTEUCCI 1969
Giampiero Cuppini, Anna Maria Matteucci, *Ville del Bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1969
 - CURTI 2000
Patrizia Curti, *Gli arredi del castello da un inventario del 1600*, in «Q.B. Quaderni della Biblioteca», IV (2000), pp. 71-74
 - DAVOLI, PANIZZI 2000
La raccolta di stampe di Angelo Davoli. Catalogo generale, vol. IV, a cura di Zeno Davoli, Chiara Panizzi, Reggio Emilia, Diabasis, 2000
 - DE BONI 1840

Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840

- DE LA GORGE 2005
Jérôme de La Gorge, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2005
- DELL'ANGUILLARA 1584
Giovanni Andrea Dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima. Con le Annotazioni di M. Giosepe Horolloggi, et gli Argomenti, et Postille di M. Francesco Turchi in questa nuova Impressione di vaghe figure adornate*, [Venezia, 1561], Venezia, Giunti, 1584
- DELLA PALUDE 1784
[Della Palude], *Descrizione de' quadri del Ducale Appartamento di Modena*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1784
- DELMARCEL 2014
Guy Delmarcel, *The life of Saint Paul*, in *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Rainassance Tapestry*, catalogo della mostra a cura di Elizabeth Cleland e Maryan Wynn Ainsworth, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2014, New Haven, London, Yale University Press, 2014, pp. 124-135
- DEL PESCO 2007
Daniela Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa, 2007
- DILLON 1992
Gianvittorio Dillon, *Un altro disegno di Giovanni Guerra per Domenico Fontana*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, Atti del convegno internazionale a cura di Mario Di Giampaolo, Torgiano, ottobre-novembre 1987, Perugia, Volumnia Editrice, 1992, pp. 123-126
- DI NEPI 1976
Piero di Nepi, «*Il Conquistato di Granata*» e *l'epica del Seicento*, in «*Il Veltro*», XX (1976), pp. 94-104
- DI NEPI 1981
Piero di Nepi, *Girolamo Graziani e la politica come arte: «Cromuele»*, in «*F.M. Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma*», II (1979), Roma, 1981, pp. 113-24
- DIRANI 1982
Maria Teresa Dirani, *Mecenati, pittori e mercato dell'arte nel Seicento. Il «Ratto di Elena» di Guido Reni e la «Morte di Didone» del Guercino nella corrispondenza del cardinale Bernardino Spada*, in «*Ricerche di Storia dell'arte*», XVI (1982), pp. 83-94
- DOLFI 1670
Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima, con un breve discorso della medesima città*, Bologna, Giovanni Battista Ferroni, 1670
- D'ONOFRIO 1965
Cesare D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma*, Roma, Cassa di Risparmio di Roma, 1965
- EKSERDJIAN 1997
David Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997
- ELIANO 1996
Eliano, *Storie varie*, a cura di Nighel Wilson, Milano, Adelphi, 1996
- EMILIANI 1973

Andrea Emiliani, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni. I. Dal Cinquecento al Neoclassicismo*, Bologna, Alfa, 1973

- EMILIANI, SCOLARO 1992
Tesoros del arte italiano: la pintura en Emilia y Romagna del siglo XVI al XVIII, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Michela Scolaro, Santiago, 1992, Bologna, Nuova Alfa, 1992
- FABBRICI, ADANI 2008
Il Correggio a Correggio. Protagonisti e luoghi del Rinascimento, catalogo della mostra a cura di Gabriele Fabbrici, Giuseppe Adani, Correggio, Correggio Art Home 4 ottobre 2008-25 gennaio 2009, Carpi, Nuovagrafica, 2008
- FABRIZI 1784
Giuseppe Fabrizi, *Sposizione delle pitture in muro del ducale palazzo della nobil terra di Sassuolo*, Modena, Soliani, 1784
- FAGIOLO 1997
Marcello Fagiolo, *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, t. II, *Atlante*, Torino, Umberto Allemandi, 1997
- FAGIOLO DALL'ARCO, CARANDINI 1977
Marcello Fagiolo Dall'Arco, Silvia Carandini, *L'effimero barocco, strutture della festa nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1977
- FAGIOLO, MADONNA 1985
Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria, a cura di Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madona, Roma, Gangemi, 1985
- FAGIOLO, MADONNA 1992
Centri e periferie del Barocco. Il barocco romano e l'Europa, a cura di Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992
- FALCIANI 2007
Carlo Falciani, *Francesco I ritratto a Fontainebleau*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, Firenze, 7-8 novembre 2002, a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, Città di Castello, Leo S. Olschki Editore, 2007, pp. 29-66
- FALCIANI, NATALI 2014
Pontormo e Rossi Fiorentino. Divergenti vie della "maniera", catalogo della mostra a cura di Carlo Falciani, Antonio Natali, Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014, Firenze, Mandragora, 2014
- FANTUZZI 1781-94
Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1781-94
- FARANDA 1986
Franco Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma, De Luca, 1986
- FARINELLA 2008
Vincenzo Farinella, «*Non alberga il dolor nel regno mio*»: *nostalgie estensi a Sassuolo*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 203-226
- FARINELLA 2014
Vincenzo Farinella, *Alfonso I d'Este: le immagini e il potere. Da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, Officina Libraria, 2014

- FEIGENBAUM 1999
Gail Feigenbaum, *Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399-1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'accademia dei Carracci*, in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento*, Urbino, Arti Grafiche Editoriali Srl, 1999, pp. 353-377
- FEINBLATT 1972
Ebria FEINBLATT, *A note on Bianchi-Monti*, in «The Burlington Magazine», vol. CXIV (1972), pp. 17-22
- FEINBLATT 1975
Ebria Feinblatt, *Contributions to Girolamo Curti*, in «The Burlington Magazine», CXVII (1975), pp. 342-353
- FEINBLATT 1979
Ebria Feinblatt, *Angelo Michele Colonna: a Profile*, in «The Burlington Magazine», CXXI (1979), pp. 618-630
- FEINBLATT 1992
Ebria Feinblatt, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, Fithian Press, 1992
- FENAILLE 1903
Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, Paris, Imprimerie nationale Hachette, 1903
- FERRIANI 2006
Daniela Ferriani, *Una copia antica del perduto Riposo durante la fuga in Egitto di Jean Boulanger*, in «Taccuini d'arte», 1 (2006), pp. 79-85
- FOLIN 2002
Marco Folin, *Architettura e politica alla corte degli Estensi: il Castello come emblema di potere*, in *Il Castello Estense*, progetto scientifico di Jadranka Bentini, Carla Di Francesco, edizione a cura di Jadranka Bentini, Marco Borella, Viterbo, BetaGamma, 2002, pp. 11-28
- FOLIN 2009
Marco Folin, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie tra Medioevo ed età moderna*, in *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, a cura di Francesco Ceccarelli e Marco Folin, Firenze, Leo S. Olschki, 2009
- FOLIN 2012
Marco Folin, *Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere*, in *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, a cura di Charles Hope, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012
- FORNARI 1559-60
Simone Fornari, *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di m. Ludouico Ariosto*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1559-60
- FORTI GRAZZINI 1982
Nello Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, Milano, Electa, 1982
- FRAGNITO 1991
Gigliola Fragnito, *La trattatistica cinque e seicentesca sulla corte cardinalizia. «Il vero ritratto d'una bellissima e ben governata corte»*, in «Istituto Storico Italo-germanico in Trento», XVII (1991), pp. 135-185
- FRAGNITO 1994

- Gigliola Fragnito, *Le corti cardinalizie nella Roma del Cinquecento*, in «Rivista Storica Italiana», CVI (1994), pp. 5-41
- FRASCHETTI 1900
Stanislao Frascchetti, *Il Bernini: la sua vita, le sue opere, il suo tempo*, Milano, Hoepli, 1900
 - FRIGO 1991
Daniela Frigo, *Principe, ambasciatore e «Jus Gentium». L'amministrazione della politica estera nel Piemonte del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1991
 - FRIGO 1996
Daniela Frigo, *Politica estera e diplomazia: figure, problemi e apparati*, in *Storia degli antichi stati italiani*, a cura di Gaetano Greco e Mario Rosa, Roma, Laterza, 1996, pp. 117-161
 - FRIGO 1998
Daniela Frigo, *Corte, onore e ragion di Stato: il ruolo dell'ambasciatore in età moderna*, in «Ambasciatori e nunzi. Figure della diplomazia in età moderna», Bulzoni editore, «Cheiron», XXX (1998), pp. 13-55
 - FRIGO 2000
Daniela Frigo, *'Small states' and diplomacy: Mantua and Modena*, in *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy. The structure of diplomatic practice, 1450-1800* edited by Daniela Frigo, Cambridge University Press, 2000, pp. 147-175
 - FROMMEL 1998
Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa, 1998
 - FROMMEL 2002
Sabine Frommel, *Les projets du Bernin pour le Louvre, tradition italienne contre tradition française*, in *Le Bernin et l'Europe*, testi riuniti da Chantal Grell e Milovan Stanič, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 43-76
 - FROMMEL 2005¹
Sabine Frommel, *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di Christoph L. Frommel, Arnaldo Bruschi, Howard Burns, Francesco Paolo Fiore, Pier Nicola Pagliara, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 333-351
 - FROMMEL 2005²
Francesco Primaticcio, architetto, a cura di Sabine Frommel, Milano, Electa, 2005
 - FROMMEL 2012
Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo, a cura di Sabine Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2012
 - FROMMEL 2013
Sabine Frommel, *Ippolito II d'Este committente in Francia: dimore e architettura dipinta*, in *Ippolito II d'Este, cardinale, principe, mecenate*, atti del convegno, Villa d'Este a Tivoli, 13-15 maggio 2010, a cura di Marina Cagotti e Francesco Paolo Fiore, Roma, De Luca Editori, 2013, pp. 91-114
 - FROMMEL 2014
Sabine Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014
 - FROMMEL C.L. 2014

- Christoph Luitpold Frommel, *Michelangelo: il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*, Milano, Jaca Book, 2014
- FROMMEL 2015
Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de représentation, sous la direction de Sabine Frommel, Roma, Campisano, 2015
 - FUMAGALLI, SIGNOROTTO 2012
La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico, a cura di Elena Fumagalli e Gianvittorio Signorotto, Roma, Viella, 2012
 - GAETA 1966
Giovanna Gaeta, *Una mostra di "tapisseries" a Parigi*, in «Antichità Viva», V (1966), pp. 50-59
 - GALLI PELLEGRINI 1987
Rosa Galli Pellegrini, *La Tragédie Italienne à l'école du classicisme Français: le rôle de Chapelain dans la genèse du "Cromuele" de Graziani*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Genova», II (1987), pp. 35-57
 - GAMBERTI 1659¹
Domenico Gamberti, *Corona funerale dedicata alla gloriosa ed immortale memoria del Serenissimo Principe Francesco I d'Este Duca di Modena e Reggio VIII Generalissimo dell'Arme Reale di Francia in Italia*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1659
 - GAMBERTI 1659²
Domenico Gamberti, *L'idea di un principe et eroe christiano in Francesco I d'Este di Modona, e Reggio Duca VIII, Generalissimo dell'Arme Reale di Francia in Italia, etc., effigiata con i profili delle Virtù da' Principi suoi maggiori ereditate, rappresentata alla pubblica luce co'l funerale Apparato sposto nelle solenni esequie dall'Altezza Serenissima di Alfonso IV suo primogenito alla gloriosa, ed immortale di lui memoria l'anno MDCLIX alli II di Aprile in Modona celebrate*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1659
 - GAMBERTI 1663
Domenico Gamberti, *Oratione funerale nelle solenni esequie di Alfonso IV duca di Modona e Reggio etc. A' 16 di luglio l'anno 1662 defunto celebrate a' 12 di giugno 1663. Dall'altezze serenissime di madama Laura sua consorte e del serenissimo duca Francesco II suo figlio detta da Domenico Gamberti Della Compagnia di Giesù. Si aggiugne nel fine un succinto racconto della stabile e funebre pompa, colla erettione di un sontuoso Tempio, fatta e poi descritta per ordine delle sudette Altezze dal padre medesimo*, Modena, Andrea Cassiani, 1663
 - GANDINI 1873
Alessandro Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena*, Modena, Tipografia Sociale, 1873
 - GARUTI 1999
Alfonso Garuti, *Aspetti artistici nelle chiese di Bomporto, Sorbara, Solara*, in *Bomporto e il suo territorio. Insediamenti e acque dal Medioevo all'Ottocento*, Atti del convegno, Bomporto, 17 ottobre 1998, Modena, Poligrafico Mucchi, 1999, pp. 325-368
 - GASPONI 2001
Giuseppe Campori collezionista: 100 disegni della Raccolta della Biblioteca Poletti, catalogo della mostra, Modena, Palazzo Santa Margherita, 31 maggio-14 luglio 2001, a cura di Nadia Gasponi, Modena, Nuovagrafica, 2001
 - GÉTREAU 2013

- Florence Géstreau, *A rediscovered portrait of Henrietta-Anne of England: music, portraiture, and the arts at the Court of France*, in «Imago Musicae», XXVI (2013), pp. 7-45
- GHELFI 2011
Barbara Ghelfi, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Cartografica, 2011
 - GHELFI 2012
Barbara Ghelfi, *Tra Modena e Roma. Il mecenatismo artistico nell'età di Cesare d'Este (1598-1628)*, Firenze, Edifir, 2012
 - GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1963
Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Artisti alla corte di Francesco I d'Este*, catalogo della mostra, Modena, Galleria Estense, 1963, Modena, Galleria Estense, 1963
 - GHIDIGLIA QUINTAVALLE, QUINTAVALLE 1960
Arte in Emilia, 1960-61: Mostra, catalogo di Augusta Ghidiglia Quintavalle e Arturo Carlo Quintavalle, Soprintendenze alle gallerie di Parma, Piacenza, Modena, Reggio, 1960
 - GHIDINI 1995
Alberto Ghidini, *Il Museo Civico di Correggio*, Milano, Electa, 1995
 - GIBBONS 1966
Felton Gibbons, *Ferrarese Tapestries of Metamorphosis*, in «The Art Bulletin», XLVIII (1966), pp. 409-411
 - GINZBURG 2008
Silvia Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano, Electa, 2008
 - *Giovanni Boulanger* 1985
Giovanni Boulanger. La pala di Sassuolo, Modena, Grafiche Stig, 1985
 - GIOVIO
Attilio Giovio, *Elia Rainusso e la beneficenza a S. Margherita Ligure*, [s.d.], Tipografia Dioniso Devoto, Santa Margherita Ligure
 - GIULIANI 2006
Erika Giuliani, *Il Casino Malvasia a Trebbo di Reno e la decorazione ambientale della realtà rurale bolognese del XVII secolo*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di Fauzia Farneti, Deanna Lenzi, Firenze, Alinea, 2006, pp. 51-56
 - GIULIANI 2007
Erika Giuliani *Dal naturalismo dei Carracci all'illusionismo prospettico di Girolamo Curti detto il Dentone*, in *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento tra teoria e prassi*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, Clueb, 2007, pp. 131-154
 - GNUDI, CAVALLI 1955
Cesare Gnudi, Gian Carlo Cavalli, *Guido Reni*, Firenze, Vecchi Editore, 1955
 - GOLDENBERG STOPPATO 1983
Lisa Goldenberg Stoppato, *Suttermans' Young Commander Identified*, in «Fenwey Court 1982», 1983, pp. 28-35
 - GOLDENBERG STOPPATO 2006

Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans, catalogo della mostra a cura di Lisa Goldenberg Stoppato, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca, 16 giugno-22 ottobre 2006, Sillabe, Livorno, 2006

- GODARD DE DONVILLE 1978
Luise Godard de Donville, *Signification de la mode sous Louis XIII*, Aix-en-Provence, Edistud, 1978

- GOODGAL 1978
Diana Goodgal, *The Camerino of Alfonso I d'Este*, in «Art History», I (1978), pp. 162-190

- GORI GANDELLINI 1808
Giovanni Gori Gandellini, *Notizie storiche degli intagliatori*, tomo III, Siena, Onorato Porri, 1808

- *Gran dizionario teorico-militare* 1847
Gran dizionario teorico-militare contenente le definizioni di tutti i termini tecnici spettanti all'arte della guerra, con analoghe istruzioni e con una raccolta dei comandi adattati alla scuola moderna, Italia [s.l.], 1847

- GRANDI 1907
Emma Grandi, *Armi e nozze alla corte di Francesco I d'Este*, Alessandria, Società Poligrafica Alessandria, 1907

- GRAZIANI 1637
Girolamo Graziani, *Relazione dei tornei a cavallo et a piede rappresentati dal Serenissimo Signor Duca di Modana nell'elettione dell'invittissimo Re' de' Romani Ferdinando Terzo*, Modena, Stamperia Ducale, 1637

- GRAZIANI 1650
Girolamo Graziani, *Il Conquisto di Granata al Serenissimo Principe Francesco d'Este duca di Modana, etc. Poema heroico*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1650

- GRAZIANI 1652
Girolamo Graziani, *La gara delle stagioni. Torneo a cavallo rappresentato in Modana nel passaggio de Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria et arciduchessa Anna di Toscana*, Modena, Giulian Cassiani, 1652

- GRAZIANI 1654
Girolamo Graziani, *La Calisto, Panegirico di Girolamo Gratiani segretario di Stato del Serenissimo Signor Duca di Modana. Alle Glorie della Maestà di Christina Regina di Svetia*, Parigi, Presso Agostino Courbé, 1654

- GRAZIANI 1656
Girolamo Graziani, *Il Colosso Sacro alle glorie dell'em.mo e rev.mo sig.re Cardinale Mazarino panegirico del signore Girolamo Gratiani Segretario di Stato del Sereniss. Signore duca di Modana. Dedicato all'Altezza Serenissima della Signora Principessa di Modana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1656

- GRAZIANI 1660
Girolamo Graziani, *Il trionfo della Virtù. Festa d'armi a cavallo rappresentata Nella nascita del Serenissimo Signor Principe di Modana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1660

- GRAZIANI 1662
Girolamo Graziani, *Varie poesie e prose del signor Conte Girolamo Gratiani Segretario, e Consigliere di Stato del Sereniss. di Modana dedicate all'Altezza Serenissima del Sig. Principe Cardinale d'Este*, Modena, Soliani, 1662

- GRAZIANI 1666

Girolamo Graziani, *L'Ercole Gallico. Alle glorie della sacratissima Maestà del Re Christianissimo Luigi XIV. Panegirico del Conte Girolamo Gratiani, Segretario e Consigliero del Serenissimo Duca di Modona*, Modona, Bartolomeo Soliani, 1666

- GRAZIANI 1673
Girolamo Graziani, *Applauso profetico alle glorie della Maestà Cristianissimo di Luigi XIV, re di Francia per la passata felice campagna. Panegirico del conte Girolamo Gratiani*, Modena, Viviano Soliani, 1673
- GRAZIANI 1939
Alberto Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in «La critica d'arte», IV (1939), fascicolo XX-XXII (aprile-dicembre), pp. 54-93
- GUANDALINI, MARTINELLI BRAGLIA 1990
Gabriella Guandalini, Graziella Martinelli Braglia, *Iconografia estense: problemi attribuzionistici e di identificazione*, in «Atti e Memorie», Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, ser. XI, XII (1990), pp. 205-241
- GUIDI 1885
Giuseppe Guidi, *Ragguaglio delle monete, dei pesi e delle misure in uso negli stati italiani e nelle principali piazze commerciali d'Europa*, Firenze, Presso Giovan Gualberto Guidi e Ulisse Pratesi, 1855 [seconda edizione]
- *Guido Reni* 1988
Guido Reni 1575-1642, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Los Angeles, Country Museum of Art, Forth Worth, Kimbell Art Museum, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988
- *Guido Reni e l'Europa* 1988
Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna, catalogo della mostra a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani, Eric Schleier, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Los Angeles Country Museum of Art, Forth Worth, Kimbell Art Museum, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988
- GUIFFREY 1885
Jules Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Première Partie, Paris, Au siège de la société, 1885
- HAFFEMAYER 2005
Stéphane Haffemayer, *Information et espace public: La presse périodique en France au XVIIe siècle*, in «Revue de Synthèse», CXXVI (2005), pp. 109-137
- HERMAN 2008
Sandrine HERMAN, *Estampes françaises du XVIIe siècle: une donation au Musée des Beaux-arts de Nancy*, Paris, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2008
- HONNACKER 1997
Hans Honnacker, *L'origine troiana della casa d'Este fornita nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto nelle edizioni del 1516 e del 1521: una genealogia tra leggenda e storia*, in «Schifanoia», XVII-XVIII (1997), pp. 125-133
- *Il ritratto francese* 1962
Il ritratto francese da Clouet à Degas, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 1962, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1962
- *Il santuario della Beata Vergine* 1989
Il santuario della Beata Vergine del Castello di Fiorano, Fiorano Modenese, Comune, 1989

- IMPARATO 1888
Francesco Imparato, *Contributo alla storia delle collezioni artistiche in Roma nel secolo XVII*, in «Archivio Storico dell'Arte», I (1888), pp. 456- 462
- *Inventaire de France. I. Chantilly* 1970
Inventaire de France. I. Chantilly – Musée Condé. Peinture de l'Ecole Française, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1970
- *Inventaire général* 1885
Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils, tome III, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1885
- IOTTI, GRASSI 1999
Corrado Iotti, Giancarlo Grassi, *La Basilica di San Prospero a Reggio Emilia. Mille anni di storia, cultura e devozione*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999
- JAL 1867
Augustin Jal, *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*, Paris, Henri Plon, 1867
- JARRARD 1998
Alice Jarrard, *Pietro da Cortona and the Este in Modena*, in «The Burlington Magazine», CXL (1998), pp. 16-24
- JARRARD 2003
Alice Jarrard, *Architecture as performance in seventeenth-century Europe. Court Ritual in Modena, Rome, and Paris*, Cambridge-New York, 2003
- JOUANNY 1911
Ch. Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux*, tomo V, [Paris, 1911], ristampa Paris, F. De Nobele, 1968
- JOUBERT 1821
François E. Joubert, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Dondey-Dupré, 1821
- JOUIN 1870
Henry Jouin, *Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers et description de la Galerie David précédée d'une biographie de P. J. David d'Angers*, Angers, P. Lachèse, 1870
- JOUIN 1881
Henry Jouin, *Musée d'Angers. Peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins*, Angers, Lachèse et Dolbeau, 1881
- LANLLIER, PINI 1972
Jean Lanllier, Marie-Anne Pini, *Cinque secoli di gioielleria in Occidente*, Milano, Hoepli, 1972
- *La chiesa di San Francesco* 1999
La chiesa di San Francesco in Rocca a Sassuolo, Modena, Ruggeri, 1999
- LANZI 1838
Luigi Lanzi, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, [Bassano, 1795-96], ed. Venezia, Milesi, 1838
- *L'art des collections* 2000

- L'art des collections: bicentenaire du Musée des Beaux-arts de Dijon du siècle de lumières à l'aube d'un niveau millénaire*, catalogo della mostra, Dijon, 16 juin-9 octobre 2000, Paris, ADAGP, 2000
- *L'arte degli Estensi* 1986
La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio, catalogo della mostra, Modena, Palazzo Comunale, Palazzo dei Musei, Galleria Estense, Galleria Civica, giugno-settembre 1986, Modena, Panini, 1986
 - *La vie à Troyes* 1984
La vie à Troyes sous Louis XIII. Une ville de province pendant la première moitié du XVIIe siècle, atti delle giornate di studi, 23-24 aprile 1983, Sainte Savine, Sonoda, 1984
 - LAVIN 1998¹
Irving Lavin, *Bernini e il Salvatore. La «buona morte» nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli Editore, 1998
 - LAVIN 1998²
Irving Lavin, *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*, Modena, Panini, 1998
 - LAZARELLI 1982
Mauro Alessandro Lazarelli, *Pitture delle chiese di Modana*, a cura di Orianna Baracchi Giovanardi, Modena, Aedes Muratoriana, 1982
 - *Le XVIIe siècle français* 1958
Le XVIIe siècle français. Chefs d'oeuvre des musées de province, Paris, Les Presses Artistiques, 1958
 - LE BLANC 1854
Charles Le Blanc, *Manuel d'amateur d'estampes*, I, [Paris, 1854], Amsterdam, G. W. Hissink e Co., 1970
 - LE BRUN-DALBANNE 1867
Eugène Le Brun-Dalbanne, *Étude sur Pierre Mignard, sa famille et quelques-uns de ses tableaux*, [s.l.], Imprimerie Impériale, 1867
 - LE BRUN-DALBANNE 1877
Eugène Le Brun-Dalbanne, *Étude sur Pierre Mignard, sa famille et quelques-uns de ses tableaux*, in «Mémoires de la Société Académique du Département de l'Aube», XLI (1877), pp. 215-368
 - *Le magnifiche stanze* 1995
Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola, Bergamo, Edizioni Bolis, 1995
 - LEMOINE 2007¹
Annick Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Nicolò Renieri)*, in *Il collezionismo a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 301-303
 - LEMOINE 2007²
Annick Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Nicolò Renieri) ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris, Arthena, 2007
 - *L'Etat de la France* 1674
L'Etat de la France, Tome II. Contenant les Dignités générales pour le Roiaume, Paris, Chez Henry Loyson, 1674
 - LE VIRLOYS 1770
Roland Le Virloys, *Dictionnaire d'architecture*, tome Ier, Paris, 1770

- *L'ideale classico del Seicento* 1962
L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962, Bologna, Edizioni Alfa, 1962
- LIGABUE 2008
Giuseppe Ligabue, *...Curtem de Albinea cum plebe. Il feudo e la pieve di Albinea nei secoli*, Reggio Emilia, Tecnograf, 2008, pp. 67-68
- LIGHTBOWN 1963
Ronald W. Lightbown, *Princely Pressures: 2. Francesco I d'Este and Correggio*, in «Apollo», LXXVIII (1963), pp. 193-199
- LOIRE 1996
Stéphane Loire, *Musée du Louvre. Département des peintures. Ecole italienne, XVII siècle. 1. Bologne*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996
- LOREDANO 1647
Francesco Loredano, *Le glorie de gli Incogniti, ovvero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori incogniti di Venezia*, Venezia, Francesco Valvasente, 1647
- LUMINI 1909
Carlo Alberto Lumini, *Le vicende del «Riposo in Egitto» del Correggio*, in «Rivista d'arte», IV (1909), pp. 255-261
- MAGRIN 1914
Jeanne Magrin, *La peinture au Musée de Dijon*, Dijon, Imprimerie Darantiere, 1914
- MAGRIN 1933
Jeanne Magrin, *La peinture au Musée de Dijon*, Besançon, Jacques et Demontrond Impr., 1933
- MÂLE 1984
Émile Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia Francia Spagna Fiandra* [Parigi, 1984], ed. italiana, Milano, Jaca Book, 1984
- MALVASIA 1662
Cornelio Malvasia, *Ephemerides Novissimae motuum coelestium. Marchionis Cornelii Malvasiae Senatoris Bononiensis, Marchionis Bismantuae Sereniss.mi Mutinae Ducis status consiliarii, et Generalis Armorum praefecti.*, Typographia Andreae Cassiani, Modena, 1662
- MALVASIA 1841
Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, [Bologna, 1678], Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841
- MANCINI 2000
Giorgia Mancini, *Le decorazioni quattro e cinquecentesche del castello sassolese: prime indagini e riflessioni*, in «Q.B. Quaderni della Biblioteca», IV (2000), pp. 89-100
- MARCHAND 1801
Joseph Marchand, *Nouvelle notice des tableaux du Muséum de l'Ecole centrale du département de Maine et Loire*, Angers, Mame, s.d. [1801]
- MARIETTE 1851-53

Pierre Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, t. I, [Paris, J. B. Dumoulin, 1851-1853] riproduzione, Paris, F. de Nobele, 1966

- MARTIN, MASSARI 1996
Andrew John Martin, Anna Maria Ambrosini Massari, *Boulangier, Jean (Bolangieri, Giovanni)*, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexicon*, Munchen-Leipzig, 1996, p. 328
- MARTINELLI BRAGLIA 1996
Graziella Martinelli Braglia, *Pittori a Sassuolo: Giulio Secchiari, Olivier Dauphin, Tommaso Costa, Narciso Malatesta*, in «Q.B. Quaderni della Biblioteca», II (1996), pp. 113-128
- MARTINELLI BRAGLIA 1999
Graziella Martinelli Braglia, *I dipinti*, in *La chiesa di San Francesco in Rocca a Sassuolo*, a cura di Vittorio Pincelli, Vincenzo Vandelli, Modena, Ruggeri Grafiche, 1999, pp. 147-171
- MARTINELLI BRAGLIA 2013
Graziella Martinelli Braglia, *L'Arcadia in villa. Il ciclo decorativo di Jean Boulangier nella residenza estense delle Pentetorri*, in «Accademia Nazionale Scienze Lettere ed Arti di Modena. Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie», ser. VIII, XVI (2013), fasc. I, pp. 403-445
- MARZOCCHI 1980
Le carte di Carlo Cesare Malvasia. Le "Vite" di Guido Reni e di Simone Cantarini dal manoscritto B. 16-17 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Alfa, 1980
- MARZOCCHI 1983
Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice, a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Edizioni Alfa, 1983
- MATTEUCCI 1991
Anna Maria Matteucci, *La tradizione nei territori estensi e farnesiani. L'eredità del Palazzo Ducale di Sassuolo*, in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, catalogo della mostra a cura di Anna Maria Matteucci, Anna Stanzani, Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 6 dicembre 1991- 31 gennaio 1992, Bologna, Arts & Co., 1991, pp. 315-323
- MATTEUCCI 1993
Anna Maria Matteucci, *Per il Palazzo Ducale di Sassuolo*, «Q.B. Quaderni della Biblioteca», I (1993), pp. 67-74
- MATTEUCCI 1992
Anna Maria Matteucci, *Ai margini del giardino all'italiana: originalità e tradizione nella cultura estense di Gaspare Vigarani*, in *In giardino storico all'italiana*, atti del convegno a cura di Francesco Nuvolari, Saint Vincent 22-26 aprile 1991, Milano, Electa, 1992, pp. 67-76
- MATTEUCCI 1994
Anna Maria Matteucci, *Agostino Mitelli a Palazzo Pitti: un problema aperto*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1994, pp. 269-275 (e *I documenti*, a cura di Giuseppina Raggi, pp. 276-278)
- MAZZA 1993
Angelo Mazza, *La pittura a Modena nel Seicento: le chiese*, in *La Pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, II, a cura di Jadranka Bentini, Lucia Fornari Schianchi, Bologna, Credito Romagnolo, 1993, pp. 318-349
- MAZZA 2000¹

- Angelo Mazza, *La riscoperta di Giovan Battista Pesari, pittore estense al tempo di Francesco I*, in «Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», ser. 11, XXII (2000), pp. 223-240
- MAZZA 2000²
Angelo Mazza, *Affreschi riscoperti dell'antico castello dei Pio: Domenico Carnevali?*, in «Q.B. Quaderni della Biblioteca», IV (2000), pp. 101-111
 - MAZZA 2001
Angelo Mazza, *Camillo Procaccini, Paolo Emilio Besenzi, Olivier Dauphin: la decorazione superstite del complesso di San Girolamo*, in *Quasi un Sacro Monte. San Girolamo a Reggio Emilia di Gaspare Vigarani*, a cura di Bruno Adorni, Elio Monducci, Reggio Emilia, Diabasis, 2001, pp. 167- 178
 - MAZZA 2005
Angelo Mazza, *I dipinti di San Prospero, dal Cinquecento all'Ottocento*, in *San Prospero, la basilica del patrono di Reggio Emilia*, Milano, Motta, 2005, pp. 70-133
 - MAZZA 2008¹
Angelo Mazza, *“Il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna”: le due pale d'altare del Correggio per Modena e La Notte per Reggio Emilia*, in *Correggio*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi, Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo, Cattedrale, Chiesa di San Giovanni Evangelista, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009, Milano, Skira, 2008, pp. 195-203
 - MAZZA 2008²
Angelo Mazza, *“La Notte” del Correggio, la copia di Jean Boulanger, l'ancona lignea*, in *L'ancona lignea de “La Notte” del Correggio. Intervento di Restauro*, a cura di A. Mazza, Reggio Emilia, Tecnograf, 2008, pp. 13-16
 - MCBURNEY, TURNER 1988
Henrietta McBurney, Nicolas Turner, *Drawings by Guido Reni for Woodcuts by Coriolano*, in «Print Quarterly», V (1988), pp. 227-242
 - *Memoires de Monsieur le Cardinal Reynaud d'Este 1672*
Memoires de Monsieur le Cardinal Reynaud d'Este Protecteur & Directeur des Affaires de France en Cour de Rome, t. I e II, Cologne, Henry Demen, 1672
 - MENESTRIER 1669
Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lionne, J. Muguet, 1669
 - MESSORI RONCAGLIA 1879
A. G. Messori Roncaglia, *Documenti e notizie sulle opere di Gaspare Vigarani reggiano architetto insigne del diciassettesimo secolo*, Modena, Società Tipografica, 1879
 - MESURET 1995
Robert Mesuret, *Le troisième cabinet du Comte Du Barri*, in «Gazette des Beaux-arts», LXXVI, n. 1520 (1995), pp. 79-106
 - MICHEL 1999
Patrick Michel, *Mazarin prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661): histoire et analyse*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999
 - MICHEL 2001

- Patrick Michel, *Le cardinal Mazarin: un collectionneur romain à Paris*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996, a cura di Oliver Bonfait, Michel Hochmann, Roma, École Française de Rome, 2001, pp. 325-343
- *Mignard et Girardon* 1955
Mignard et Girardon, catalogo della mostra, Troyes, Musée des Beaux-arts, 25 giugno-2 ottobre 1955, Bar-sur-Aube, Imprimerie Lebois, s.d. [1955]
 - MILANO 1999
Ernesto Milano, *Francesco I d'Este. Il «piccolo re Sole alla corte di Modena» che incarna l'idea del principe e dell'eroe cristiano*, in *Gli Estensi. Seconda parte. La corte di Modena*, a cura di Mauro Bini, Modena, Il Bulino, 1999, pp. 29-50
 - MONDUCCI 2004
Elio Monducci, *Il Correggio: la vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004
 - MONGA 1990
Sebastiano Locatelli (Eurillo Battisodo), Viaggio di Francia, costumi e qualità di quei paesi (1664-1665), a cura di Luigi Monga, Centro Interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, Moncalieri, 1990
 - MONTANARI 1998
Raffaella Montanari, *Il patrimonio pittorico della chiesa di San Cristoforo alla Certosa di Ferrara: le copie*, in «Musei Ferraresi. Bollettino annuale», XVIII (1998), pp. 107-116
 - MONVILLE 1730
Abbé de MONVILLE, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi*, [Paris, 1730], ristampa anastatica Paris, L'Arche du Livre, 1970
 - MONTECCHI 1988
Giorgio Montecchi, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, Mucchi, 1988
 - MORSELLI 1998
Raffaella Morselli, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, a cura di Anna Cera Sones, Los Angeles, The provenance index of the Getty Information Institute, Torino, Fondazione dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1998
 - MORSELLI 2007
Raffaella Morselli, «Io Guido Reni Bologna». *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore «un poco straordinario»*, in *Vivere d'arte: carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di Raffaella Morselli, Roma, Carocci, 2007, pp. 71-134
 - MORSELLI 2010
Raffaella Morselli, *Bologna*, in *Painting For Profit. The Economic Lives of Seventeenth Century Italian Painters*, R. E. Spear, P. Sohm, New Haven, London, Yale University Press, 2010, pp. 145-171
 - MORSELLI 2012
Raffaella Morselli, *Da Guido Reni a Simone Cantarini. L'arte di ben copiare e ritoccare al servizio del mercato felsineo*, in *Fano per Simone Cantarini*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2012, pp. 141- 151
 - MOUSNIER 1983

- Roland Mousnier, *Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin*, [Paris, 1978], trad. italiana, Bologna, Il Mulino, 1983
- MURATORI 1717-40
Lodovico Antonio Muratori, *Delle Antichità Estensi ed Italiane*, Modena, Stamperia Ducale, 1717-40, voll. 2.
 - *Mythologie* 1612
Mythologie, c'est à dire explication des fables, contenant les Genealogies des Dieux, les ceremonies de leurs Sacrifices, leurs Gestes, adventures, amours, et presque tous les preceptes de la Philosophie naturelle et morale, extraite du latin de Noël Le Comte, revuë, et augmentée de nouveau, et illustrée de [...] par I. De Montlyard, Avec privilege du Roy, Lionne, chez Paul Frelon, 1612
 - NANNINI 1956
Marco Cesare Nannini, *I ritratti di Alfonso IV e Almerico d'Este*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», s. 8, VIII (1956), pp. 131-133
 - NANNINI 1959
Marco Cesare Nannini, *Gli Estensi di Modena. Saggi critici e curiosità storiche*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, pp. 175-183
 - *Natura e cultura urbana* 1983
Natura e cultura urbana a Modena, catalogo della mostra, Modena, 19 febbraio-10 aprile 1983, Modena, Panini, 1983
 - NASCIMBENI 1920
Giovanni Nascimbene, *La collezione di quadri della Congregazione di Carità di Modena*, in «Emporium», LII (1920), pp. 84-87
 - NEGRO, PIRONDINI 1992
La scuola di Guido Reni, a cura di Emilio Negro, Massimo Pirondini, Modena, Artioli, 1992
 - NICOLETTI 1899
Luigi Nicoletti, *Di Pergola e dei suoi dintorni*, Pergola, Gasperini, 1899
 - NICOLINI 2011
Gianluca Nicolini, *Il Trittico della Misericordia. Storia di un'opera perduta del Correggio*, in *Il Trittico di Santa Maria della Misericordia in Correggio*, a cura di Giuseppe Adani, Margherita Fontanesi, Gianluca Nicolini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 26-165
 - NIKOLENKO 1983
Lada Nikolenko, *Pierre Mignard: the portrait painter of the grand siècle*, Munchen, Nitz, 1983
 - *Notice des objets d'art* 1834
Notice des objets d'art exposés au Musée de Dijon et catalogue général de tous ce qui dépendent de cet établissement, Dijon, Victor Lagier, 1834
 - *Notice des objets d'art* 1842
Notice des objets d'art exposés au Musée de Dijon et catalogue général de tous ce qui dépendent de cet établissement, Dijon, Victor Lagier, 1842
 - *Notice des tableaux* 1832
Notice des tableaux du museum d'Angers, Angers, Lesourd, 1832

- *Nouvelle notice* 1816
Nouvelle notice des tableaux du museum d'Angers, département de Maine et Loire, Angers, Mame, 1816
- *Novissima Iconologia* 1625
Della Novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino..., Padova, Per Pietro Paolo Tozzi, 1625
- OCCHIPINTI 2001
Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001
- Omaggio al Correggio 2008
Omaggio al Correggio. Ricerche e contrappunti, Collana «I Quaderni», n. 3, Correggio, Società di Studi Storici, 2008
- ORLANDI 1733
Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, Napoli, Nicolò e Vincenzo Rispoli, 1733
- ORSI LANDINI 1999
Roberta Orsi Landini, *All'origine della produzione moderna: il differenziarsi della produzione per abbigliamento e arredamento nei velluti tra Cinque e Seicento*, in *Velluti e moda tra XV e XVI secolo*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 maggio-15 settembre 1999, Milano, Skira, 1999, pp. 17-22
- PAGANI 1770
Gian Filiberto Pagani, *Le pitture e sculture di Modena indicate e descritte dal dottore Gian Filiberto Pagani accademico clementino*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1770
- PAGELLA 1992
Le raccolte del Museo Civico di Modena, a cura di Enrica Pagella, Modena, Panini, 1992
- PALAISEAU 1816
Jean-François-Gaspard Palaiseau, *Métrologie universelle, ancienne et moderne, ou rapport des poids et mesures des empires, royaumes, duchés et principautés des quatre parties du monde*, Bordeaux, Chez Lavigne Jeune, 1816
- PALLUCCHINI 1945
Rodolfo Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma, Cosmopolita, 1945
- PANOFSKY 2011
Erwin Panofsky, *La scultura funeraria. Dall'Antico Egitto a Bernini*, London, 1964, ed. italiana a cura di Pietro Conte, Torino, Einaudi, 2011
- PARMA ARMANI 1978
Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra (Modena 1544 – Roma 1618), catalogo della mostra a cura di Elena Parma Armani, Modena, Palazzo dei Musei, Sala Poletti, 18 marzo-30 aprile 1978, Modena, Tipolito Cooptip, 1978.
- PASSERI 1722
Giambattista Passeri, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma, Gregorio Settar 1722
- *Patrimonio Storico Artistico* 1920
Patrimonio Storico Artistico della Congregazione di Carità di Modena, Modena, Edizioni Orlandini, 1920
- *Paroles de négociateurs* 2010

Paroles de négociateurs. L'entretien dans la pratique diplomatique de la fin du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle, études réunies par Stefano Andretta, Stéphane Péquignot, Marie-Karine Schaub, Jean-Claude Waquet et Christian Windler, École Française de Rome, 2010

- PATTANARO 2012
Alessandra Pattanaro, *L'“Ovide Metamorfosé” di Ippolito II e la fortuna delle “transfigurazione” alla corte degli Este*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, atti del convegno, Padova, 15-17 settembre 2011, a cura di Isabella Colpo, Francesca Ghedini, Padova, Padova University Press, 2012, pp. 365-378
- PEDRAZZI 1926
Adamo Pedrazzi, *Le pitture della Villa Estense alle Pentetorri*, in «La Gazzetta dell'Emilia», 27-28 maggio 1926, anno LXVII, n. 125
- PEDRAZZI 1944
Adamo Pedrazzi, *Dove sono passati i “liberatori”. Le pitture della villa Estense detta delle “Pentetorri”*, in «La Gazzetta dell'Emilia», 13 agosto 1944, anno LXXIV, n. 286
- PELLICCIARI 1988
Armanda Pellicciari, *La bottega di Guido Reni*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie. Guido Reni 1575-1642», XXII (1988), pp. 119-141
- PEPPER 1984
Donald Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon Press, 1984
- PEPPER 1988
Donald Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1988
- PEPPER 1988²
Donald Stephen Pepper, *L'«Arte dei Pittori» a Bologna*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, luglio-settembre 1988, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 69-70
- PEPPER, MAHON 1999
Stephen Pepper, Denis Mahon, *Guido Reni's 'Fortuna with a purse' rediscovered*, in «The Burlington Magazine», CXLI (1999), pp. 156-163
- PERRIN 2003
Anne Perrin, *Aristocrazia genovese e mercato del lusso a Parigi e Lione nei secoli xvii e xviii*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di Piero Boccardo, Clario Di Fabio, Philippe Sénéchal, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 191-203
- PERUZZI 1996
Lucia Peruzzi, *Ricognizione dei dipinti già nel palazzo Ducale*, in «Q.B. Quaderni della Biblioteca», II (1996), pp. 129-137.
- PETRELLA 2013
Sara Petrella, *Enquête autour d'un livre hybride. La première édition illustrée de la «Mythologie...» de Natale Conti*, in «Péristyle. Référentiel thématique Histoire de l'art, patrimoine bâti et art décoratif», 2013, pp. 1-11
- PICCO 1907

- Francesco Picco, *Appunti intorno alla coltura italiana in Francia nel secolo XVII: Jean Chapelain (1595-1674)*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, Firenze, Tip. Galileiana, 1907, vol. II, pp. 112-178
- PIERGUIDI 2000
Stefano Pierguidi, *Riflessioni e novità su Giovanni Guerra*, in «Studi romani», XLVIII (2000), pp. 297-321
 - PIERGUIDI 2002
Stefano Pierguidi, *Francesco Salviati 'Maestro' di Giovanni Guerra*, in «Paragone», XLVI (2002), pp. 18-32
 - PIERGUIDI 2005
Stefano Pierguidi, *Porta's Illustrations for Cartari*, in «Print Quarterly», XXI (2005), pp. 432-434
 - PIERGUIDI 2005
Stefano Pierguidi, *"Dare forma humana a l'honore et la virtù". Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma, Bulzoni, 2008
 - *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008
Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 3. Guido Reni e il Seicento, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Mazza, Daniela Scaglietti Kelescian, Anna Stanzani, Marsilio, Venezia, 2008
 - PINCELLI, VANDELLI 1999
La chiesa di San Francesco in Rocca a Sassuolo, a cura di Vittorio Pincelli e Vincenzo Vandelli, Modena, Ruggeri Grafiche, 1999
 - PIRONDINI 1969
Massimo Pirondini, *Giovanni Boulanger. Un pittore francese nel ducato di Modena*, Modena, Poligrafico Artioli, 1969
 - PIRONDINI 1982¹
Massimo Pirondini, *Reggio Emilia. Guida storico-artistica*, Reggio Emilia, Bizzocchi, 1982
 - PIRONDINI 1982²
Ducale Palazzo di Sassuolo, a cura di Massimo Pirondini, Genova, Spiga, 1982
 - PIRONDINI 1985
La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia, testi di M. Pirondini, regesto e documenti di Elio Monducci, Milano, Motta, 1985
 - PIRONDINI 1993
Massimo Pirondini, *Giovanni Boulanger*, in «QB. Quaderni della Biblioteca», I (1993), pp. 53-58
 - POSSE 1929-30
Hans Posse, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden, Die romanischen Lander*, Dresden, W. und B. v.Baensch Stiftung, 1929-30
 - POTITO 1975
Amedeo Potito, *Il pittorino bolognese: fra Bonaventura Bisi (1612-1659): lettere dirette al principe cardinale Leopoldo de' Medici e al duca Alfonso d'Este*, Urbania, Bramante, 1975
 - PRINZ 2006
Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, [Berlino, 1977], a cura di Claudia Cieri Via, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006

- PRUNIÈRES 1913
Henri Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913
- PUGLISI 1999
Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, Yale University Press, New Haven, London 1999
- PUNGILEONI 1817-21
Luigi Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma, Stamperia Ducale, 1817-21
- QUARRE, GEIGER 1968
Pierre Quarré, Monique Geiger, *Musée des Beaux-arts de Dijon. Catalogue des peintures français*, Dijon, Palais des États de Bourgogne, 1968, p. 31, n. 90
- RAINALDI 1589
Girolamo Rainaldi, *Essequie nella morte del Cardinal Farnese, Roma*, Tito, e Paolo Diani fratelli, 1589
- *Raphael et l'art français* 1984
Raphael et l'art français, catalogo della mostra, Paris, Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1984
- *Restauri a Sassuolo* 1982
Restauri a Sassuolo. Il Palazzo Ducale e la Piazza Garibaldi: immagine storica e proposte di recupero, Modena, Cooptip, 1982
- RHÒ 1646
Giovanni Rhò, *Orazione del Padre Giovanni Rho della Compagnia di Giesù. Recitata nelle solenni esequie celebrate a Sua Altezza. Dal Serenissimo Francesco d'Este Duca di Modana. A dì 29 Ottobre 1646*, Modena, Giulian Cassiani, 1646
- RICCI 1925
Serafino Ricci, *La R. Galleria Estense di Modena. Parte I: La Pinacoteca*, Modena, Umberto Orlandini, 1925
- RICCI 1929
Corrado Ricci, *Correggio. Con 296 riproduzioni in fototipia*, Roma, Casa editrice d'arte Valori Plastici, 1929
- RICCOMINI 1969
Eugenio Riccomini, *Il Seicento ferrarese*, Milano, Silvana, 1969
- RICCOMINI 2005
Eugenio Riccomini, *Correggio*, Milano, Electa, 2005
- RIGHI 1979
Lidia Righi, *Note su Jan Van Gelder, pittore fiammingo alla corte estense*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, I (1979), pp. 141-158
- RIGHI GUERZONI 2003
Lidia Righi Guerzoni, *Camillo Crespolini (1798-1861) in Camillo Crespolini (1798-1861) pittore e scenografo*, catalogo della mostra, Modena, Museo Civico d'Arte, 8 marzo-12 ottobre 2003, Carpi, Nuovagrafica, 2003, pp. 7-21
- RIGHI GUERZONI 2014

- Lidia Righi Guerzoni, *La delizia ducale di Pentetorri*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», XXXVI (2014), pp. 33-52
- RIPA 2012
Cesare Ripa, *Iconologia*, [Roma 1603], edizione a cura di Sonia Maffei, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2012
 - ROIO 1991
Nicosetta Roio, *Madonna di Albinea*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, Milano, Electa, 1991, pp. 31-32 (cat. n. 6)
 - ROMBALDI 1992
Odoardo Rombaldi, *Il duca Francesco I d'Este*, Modena, Aedes Muratoriana, 1992
 - ROSEMBRERG, REYNAUD, COMPIN 1974
Pierre Rosemberg, Nicole Reynaud, Isabelle Compin, *Catalogue illustré des Peintures. Ecole française XVIIe et XVIIIe siècle*, vol. I (A-L) e vol. II (M-Z), Paris, Editions des Musée Nationaux, 1974
 - ROSSI 2014
Alessandro Rossi, *Francesco Stringa e i Miracoli di san Contardo d'Este*, in «Artes», XV (2010-14), pp. 169-178
 - ROUCHES 1913
Gabriel Rouchès, *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux Archives d'État de Modène (1634-1684)*, Paris, H. Champion, 1913
 - ROVERSI 1986
Giancarlo Roversi, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte*, Bologna, Grafis Edizioni, 1986
 - SABATIER 1986
Gérard Sabatier, *Politique, histoire et mythologie. La Galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin. XV colloque du CMR, sous le patronage de la Société d'étude du XVII^e siècle*, Grenoble, 25-27 janvier 1985, textes recueillis et publiés par Jean Serroy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, pp. 283-301
 - SACCANI 1915
Giovanni Saccani, *La storia di un capolavoro (La Madonna d'Albinea)*, estratto da «Strenna Artigianelli», 1915
 - SAINTE-MARIE 1976
Jean-Pierre Sainte-Marie, *Jacques de Létin. Troyes 1597-1661*, catalogo della mostra, Troyes, Musée des Beaux-arts, Troyes, Le Musée, 1976
 - SALA 2011
Francesco Sala, *Francesco Stringa e la pala di San Mauro. Una storia tra arte e devozione nella Modena del Seicento*, Modena, Edizioni Artestampa, 2011
 - SALERNO 1988
Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, consulenza scientifica di Denis Mahon, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1988
 - SALOMON 1557
Bernard Salomon, *La métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557
 - SALORT PONS 2002
Salvador Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2002

- SCANNELLI 1966
Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della pittura*, [Cesena, 1657], ristampa anastatica, Milano, Labor, 1966
- SCHAMA 1986
Simon Shama, *The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850*, in «Journal of Interdisciplinary History», XVII (1986), pp. 155-183
- SCHENETTI 1978
Matteo Schenetti, *I Cappuccini a Modena. Quattro secoli di storia*, Modena, Aedes Muratoriana, 1978
- SCHNAPPER 1979
Mignard d'Avignon (1606-1668), catalogo della mostra a cura di Antoine Schnapper, Avignone, Palais des Papes, 25 giugno-15 ottobre 1979, Marseille, Agep, 1979
- SCHNAPPER 2004
Antoine Schnapper, *Peintres et marché à Troyes au XVIIe siècle*, in *La peinture en Provence de la fin du Moyen Age au début du XXe siècle*, a cura di Jean-Pierre Lethuillier, Presse Universitaire de Rennes, 2002, pp. 263-268
- SELLINK LEESBERG 2001
Philips Galle, compiled by Manfred Sellink, Marjolein Leesberg, Rotterdam, Sound & Vision, 2001
- SENTOUT 1791
Pierre Sentout, *Catalogue raisonné d'une très belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France; pastels, miniatures, gouaches, dessins qui composaient le Cabinet de Feu M. de Livois à Angers*, Angers, Mame, 1791
- SESTINI 1699
Francesco Sestini da Bibbiena, *Il Maestro di Camera: trattato*, [Firenze, 1621] Venezia, Antonio Tivanni, 1699
- SETTIS 1983
Salvatore Settis, *Origine e significato delle gallerie in Italia*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria, atti del convegno internazionale di studi*, Firenze 20-24 settembre 1982, a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 309-317
- SEZNEC 1981
Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, [Parigi, 1980], Torino, Boringhieri, 1981
- SIMEONI 1559
Gabriele Simeoni, *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, Lione, Giovanni di Tornes, 1559
- SIMEONI 1921
Luigi Simeoni, *Francesco I d'Este e la politica italiana del Mazarino*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1921
- SIROCCHI 2013
Simone Sirocchi, *Le «eroiche azioni» di padre Angelo Monesi per il Carmine di Modena*, in «Intrecci d'arte», II (2013), pp. 67-81
- SOLI 1974
Gusmano Soli, *Chiese di Modena*, a cura di Giordano Bertuzzi, Modena, Aedes Muratoriana, 1974

- SOUTHORN 1988
Janet Southorn, *Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- SPACCINI 2008
Giovanni Battista Spaccini, *Cronaca di Modena (1630-1636)*, a cura di R. Bussi, C. Giovannini, Modena, Panini, 2008
- SPAGGIARI, TRENTI 2001
Lo stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa, atti del convegno a cura di Angelo Spaggiari e Giuseppe Trenti, Modena, 25-28 marzo 1998, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2001
- SPAGNOLO 2005
Maddalena Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (528-1657)*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2005
- SPARTI 1997
Donatella Livia Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma, Fratelli Palombi, 1997
- SPEAR 1997
Richard E. Spear, *The "Divine Guido": religion, sex, money and art in the work of Guido Reni*, New Haven, London, Yale University Press, 1997
- SPIKE 1988
John T. Spike, *L'inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie. Guido Reni 1575-1642», XXII (1988), pp. 43-65
- STRONG 1987
Roy Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, [Suffolk, 1984], Milano, Il Saggiatore, 1987
- STRUNK, KIEVEN 2010
Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800), atti del convegno, Roma, Bibliotheca Hertziana, 23-26 febbraio 2005, a cura di Christina Strunck, Elisabeth Kieven, Monaco, Hirmer, 2010
- TAKAHATAKE 2010
Naoko Takahatake, *Coriolano*, in «Print Quarterly», XXVII (2010), pp. 103-130
- TAMIZEY DE LARROQUE 1883
Philippe Tamizey De Larroque, *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, vol. II, *Janvier 1659-20 Decembre 1672*, Paris, Imprimerie Nationale, 1883
- TASSO 1822
Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme, vol. V, Pisa, Nicolò Capurro, 1822
- TENENTI 1957
Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1957
- TESTI 1834
Opere di Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi, Milano, Nicolò Bettoni e Comp., 1834
- TESTI 1967

- Fulvio Testi, *Lettere*, a cura di Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967 (tt. I-III)
- *The age of Louis XIV* 1958
The age of Louis XIV, catalogo della mostra, Royal Academy of Arts, London, 1958
 - THIEME-BECKER 1910
Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, E. A. Seemann, 1910
 - THUILLIER, BREJON DE LAVERGNE, LAVALLE 1991
Vouet, catalogo della mostra a cura di Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergné, Denis Lavallo, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 marzo-28 aprile 1991, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1991
 - TIRABOSCHI 1786
Girolamo Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo signor Duca di Modena*, Modena, Società Tipografica, 1786
 - TIRABOSCHI 1781-86
Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca Modenese, o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena, Società Tipografica, 1781-86
 - *Trasportazione* 1623
Trasportazione del corpo di Papa Paolo V dalla basilica di S. Pietro a quella di S. Maria Maggiore, Con l'Orazione recitata nelle sue Esequie, et alcuni versi posti nell'Apparato, Roma, Errede di Bartolomeo Zannetti, 1623
 - TREVISANI 2004
Il Palazzo di Sassuolo: delizia dei Duchi d'Este, a cura di Filippo Trevisani, Parma, Grafiche Step, 2004
 - TURQUOIS 1984-85¹
Michel Turquois, *Le marché de la peinture à Troyes au XVIIe siècle (vers une nouvelle explication)*, in «Société Académique de l'Aube. Mémoires», CXII (1984-85), pp. 73-110
 - TURQUOIS 1984-85²
Michel Turquois, *L'exil de peintres troyens au XVIIe siècle. Trois exemples : Antoine Hérault, Mathieu et Jacques Le Sot, peintres à Paris*, in «Société Académique de l'Aube. Mémoires», CXII (1984-85), pp. 167-183
 - VALENTI, CURTI 1986
Filippo Valenti, Patrizia Curti, *Artigianato e oggetti di artigianato a Modena dal 1650 al 1800. Catalogo di una mostra impossibile*, Modena, Panini, 1986
 - VANDELLI 1999
Vincenzo Vandelli, *"(da qui) potrai ammirare con incredibile diletto... uno spettacolo a tal punto piacevole da sembrare simile all'Eliseo". Il Palazzo di Sassuolo*, in *Di un ritiro superbo. Il Giardino Ducale di Sassuolo*, a cura di Eraldo Antonini, Modena, Ruggeri Grafiche, 1999, pp. 7-13
 - VANDELLI 2000
Vincenzo Vandelli, *"Il magnifico castello del Principe Marco": riflessioni sull'assetto castellano prima delle trasformazioni secentesche*, in «Q.B. Quaderni della Biblioteca», IV (2000), pp. 57-70
 - VANDELLI 2005
Vincenzo Vandelli, *"A confin dell'irrigua pianura, su facile pendio, candido sorge il sacro agli ozi tuoi tetto ospitale". L'architettura della villa*, in Vincenzo Vandelli, *Villa Vigarani Guastalla*, Emilceramica, Fiorano Modenese, 2005, pp. 38-53

- VANNESCHI 1999
Barbara Vanneschi, *Mutamenti «alla francese» nei gioielli di corte in occasione della nozze del principe Cosimo de' Medici*, in *Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*, a cura di Lia Lenti e Dora Liscia Bemporad, Venezia, Marsilio, 1999
- VEDRIANI 1970
Ludovico Vedriani, *Raccolta de' Pittori, Scultori et Architetti modonesi più celebri*, [Modena, 1662], ristampa Bologna, Forni 1970
- VELDMAN 1994
Ilja M. Veldman, *Maarten van Heemskerck. 2, New Testament, allegories, mythology, history and miscellaneous subjects*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1994
- VELDMAN 2001
Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his progeny, 1564-1670: a century of print production*, Rotterdam, Sound & vision, 2001
- VENTURI 1822
Gian Battista Venturi, *Storia di Scandiano*, Modena, G. Vincenzi, 1822
- VENTURI 1881
Adolfo Venturi, *Velasquez e Francesco I d'Este*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere, ed Arti», n. 29, 1881, pp. 44-57
- VENTURI 1882
Adolfo Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, Toschi & C, 1882
- VENTURI 1917
Adolfo Venturi, *Affreschi nella delizia estense di Sassuolo*, in «L'Arte», XX (1917), pp. 65-98
- VENTURI 1926
Adolfo Venturi, *Il Correggio*, Roma, A. Stock, 1926
- VERT 2012
Xavier Vert, *Domenichino e la «beffa» du nain des Aldobrandini: linéaments pour une histoire de la contre-figure*, in *ArtItalies*, XVIII (2012), pp. 22-27
- VICENTINI 2011
Cecilia Vicentini, *I Bacchanali di Bellini, Dosso e Tiziano nella collezione Aldobrandini: indiscrezioni di un diplomatico estense*, in *Fare e Disfare. Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, a cura di Loredana Loriglio, Roma, Campisano, 2011, pp. 35-43
- VICENTINI 2012
Cecilia Vicentini, *Francesco I e Mario Calcagnini d'Este: scambi epistolari e spostamenti d'opere tra Ferrara e Modena*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 1 (2012), pp. 199-211
- VISCEGLIA 2002
Maria Antonietta Visceglia, *La città rituale: Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella, 2002
- *Visages du Grand Siècle* 1997
Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715, catalogo della mostra a cura di Emmanuel Coquery, Nantes, Musée des Beaux-arts, 20 giugno-15 settembre 1997, Toulouse, Musée des Augustins, 8 ottobre 1997-5 gennaio 1998, Paris, Somogy, 1997

- VITZTHUM 1963
Walter Vitzthum, *A drawing for the walls of the Farnese Gallery and a comment on Annibale Carraccis "Sala Grande"*, in «The Burlington Magazine», CV (1963), pp. 445-446
- Vliegenthart 1977
Adriaan W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, Bologna, Labanti e Banni, 1977
- YOSHIDA-TAKEDA 2004
Tomiko Yoshida-Takeda, *Inventaire dresse apres le deces en 1661 du cardinal Mazarin*, Paris, Diffusion de Boccard, 2004
- WADDY 1990
Patricia Waddy, *Seventeenth-century Roman Palaces: use and the art of plan*, New York, The Architectural History Foundation, 1990
- WIDAUER 2004
Heinz Widauer, *Die französischen Zeichnungen des Albertina Vom Barock bis zum beginnenden Rokoko*, Vienna, Böhlau, 2004
- WILHELM 1962
Jacques Wilhelm, *Quelques portraits peints par Pierre Mignard*, in «La revue du Louvre et des Musées de France», IV (1962), pp. 165-174
- WITTE 2003
Arnold A. Witte, *Liturgy, History and Art: Domenichino's Cappella dei Santi Fondatori*, in «The Burlington Magazine», CXLV (2005), pp. 777-786
- WITTKOWER 1964
Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Londra, 1962, ed. italiana, Torino, Einaudi, 1964
- ZAMPETTI 2010
Monica Zampetti, *L'encomio al duca Francesco I d'Este: tra le carte e nelle arti. Un percorso tra artisti e letterati nell'orbita della delizia sassolese*, in *Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena, Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie*, serie VIII, XIII (2010), fasc. II, pp. 615-654
- ZANI 1672
Memorie, imprese e ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna, raccolte nel principato del signor conte Valerio Zani il Ritardato, Bologna, per li Manolessi, 1672
- ZOCCA 1933
Emma Zocca, *La R. Galleria Estense di Modena*, Roma, Libreria dello Stato, 1933

Résumé :

La thèse reconstitue les liens culturels entre Paris et Modène pendant les règnes de François I^{er} (1629-58) et Alfonso IV (1658-62) et explique comment les artistes français à la cour des Este ont contribué à la définition de l'image du pouvoir ducal. La correspondance diplomatique de l'abbé Ercole Manzieri, résident de François I^{er} à Paris, a révélé le trafic intense des portraits, des bijoux et des vêtements expédiés de Paris à Modène, certifiant une profonde influence française sur le goût et le costume des Este. En décrivant les liens entre les deux cours, la thèse traite de la figure de Girolamo Graziani, poète et secrétaire d'État au service des Este et, en même temps, salarié de Louis XIV pour des panégyriques négligés jusqu'à maintenant. L'étude se concentre ensuite sur Jean Boulanger, premier peintre de François I^{er}, dont la formation et les commandes ducales sont clarifiées. L'accent est mis sur ses peintures dans le Palazzo Ducale de Sassuolo et, en particulier, sur la galerie de Bacchus, dont l'architecture, l'iconographie et la fonction se sont révélées inspirées par des modèles français. La dernière section est dédiée aux commandes « françaises » d'Alfonso IV et se concentre sur les fresques de Boulanger dans la villa ducale de Pentetorri, cycle disparu et analysé entièrement pour la première fois, et sur les funérailles voulues par Alfonso pour commémorer son père et décrites dans l'*Idea di un prencipe*. Cet ouvrage, l'un des plus prestigieux du XVII^e siècle, modèle l'image du pouvoir ducal grâce à un riche répertoire d'illustrations qui a vu la participation de plusieurs artistes, notamment français, dont les noms et les modes d'engagement sont spécifiés.

Title :

Cultural strategies between Paris and Modena in the Grand Siècle: the French artists at the Este court

Abstract :

The thesis is about the cultural links between Paris and Modena during the government of Francesco I (1629-1658) and Alfonso IV (1658-1662) and explains how the French artists at the Este court contributed to define the image of ducal power. The diplomatic correspondence of Abbot Ercole Manzieri, resident of François I in Paris in 1650, revealed an intense traffic of portraits, jewelry and clothes that came from Paris to Modena, testing a large French influence on the taste and the Este costume. Outlining the links between the two courts, the thesis deals with the figure of Girolamo Graziani, poet and secretary of state at the service of the Este and, at the same time, sponsored by Louis XIV for some panegyrics not well known until now. The study then focuses on the activities of Jean Boulanger, first painter of Francesco I, clarifying his formation and his role at the Este court. This work focuses on his paintings in the Palazzo Ducale in Sassuolo and, in particular, the Bacchus gallery, that turned out to be inspired by french models for its architecture, iconography and function. The last section is dedicated to 'French' commission by Alfonso IV and focuses on Boulanger decorative cycle in the lost ducal villa of Pentetorri, analyzed for the first time in its organic structure, and on the funeral that Alfonso wanted to commemorate his deceased father as immortalized in the *Idea di un prencipe*. This work, one of the leading printing examples of the seventeenth century, shapes the image of ducal power thanks to a rich repertoire of illustrations in which several artists took part, including French artists, whose names and ways of recruitment are specified here as well.

Mots-clés :

Jean Boulanger

Girolamo Graziani

Olivier Dauphin

Barthélemy Fenis

Pierre Mignard

Francesco I d'Este

Alfonso IV d'Este

Ercole Manzieri

Palazzo Ducale di Sassuolo

Pentetorri

Cornelio Malvasia

Rapports culturels

Galerie

Domenico Gamberti

Gravure

Diplomatie

Keywords :

Jean Boulanger

Girolamo Graziani

Olivier Dauphin

Barthélemy Fenis

Pierre Mignard

Francesco I d'Este

Alfonso IV d'Este

Ercole Manzieri

Palazzo Ducale di Sassuolo

Pentetorri

Cornelio Malvasia

Cultural relations

Gallery

Domenico Gamberti

Engraving

Diplomacy