

Le opere all'orientale del Castiglione sono spesso caratterizzate dalla presenza di abiti e tessuti rigati, come anche, a volte, in opere di Rembrandt e di Della Bella, nonché in alcune figure dei testi di Vecellio e Nicolay. Il motivo a righe pare infatti provenga dal Medioriente ed è arrivato in Europa intorno al XIII secolo, attraverso la Spagna¹; inoltre i viaggiatori lo ritrovano spesso nel loro peregrinare indosso agli abitanti delle terre da loro toccate. L'uso reiterato nelle opere di questi artisti può avere un legame con questo aspetto. Ma questo pattern ha un ruolo molto complesso nella società europea medioevale e moderna; ruolo che prima di addentrarci nelle prove del Grechetto e nelle possibili influenze è il caso di analizzare.

Le righe tra rifiuto e fascino esotico

Nel 1991 Michel Pastoureau pubblica un testo dal titolo "La Stoffa del Diavolo. Una storia delle righe e degli abiti rigati", finora l'unico testo che tenta di analizzare in modo organico il tema. Il titolo è significativo; le righe, che negli anni di Pastoureau erano salutate dalle pubblicità delle marche di abbigliamento come un modo per "osare" e rendersi chic², agli occhi delle genti europee dei secoli passati davano l'idea di trovarsi di fronte a qualcosa di diabolico. "Veste, quae ex duobus texta est, non indueris" si afferma nel Levitico (19, 19); senza però specificare se la dualità riguardi i tessuti, come sembrano preferire le moderne traduzioni, o i colori, la teoria più seguita nel medioevo e non solo³. Ma il problema potrebbe non esser necessariamente scritturale, quanto visivo:

L'occhio medioevale è particolarmente attento alla lettura per piani. Ciascuna immagine, ogni superficie gli pare dotata di profondità, cioè tagliata come la pasta sfoglia, e costituita quindi da una successione di piani sovrapposti. Per leggerla in modo adeguato, contrariamente alle nostre abitudini moderne, è necessario partire dal piano di fondo, e, attraversando tutti quelli intermedi, terminare con il più esterno. Ora, con il disegno a righe una simile lettura è impossibile: non esiste un piano dello sfondo e uno della figura, un colore dello sfondo e uno della figura, ma un unico piano bicromo, diviso in un numero pari di bande a colori alternati.⁴

Qualunque sia la ragione, alle righe è spesso stato attribuito un significato negativo e chi le indossava era una persona da evitare, o comunque da guardare con sospetto. Emblematico il caso dei Carmelitani⁵, il cui primo abito distintivo era un mantello rigato. Secondo la tradizione le righe brune e bianche del loro primo mantello ricorda l'ascesa al cielo di Elia, fondatore del Monte Carmelo, su un carro infuocato che avrebbe bruciato il suo mantello bianco lasciato cadere al discepolo Eliseo. Al ritorno in Francia l'ordine subì però il disprezzo di chi vedeva nel loro abbigliamento qualcosa di riprovevole, tanto da spingere Alessandro IV a chiedere nel 1260 che venisse sostituito con un abito a tinta unita. Il cambiamento con il canonico mantello bianco avvenne però solo nel 1284 in occasione della festa in onore di Maria Maddalena, confermato nel 1295 da una bolla di Bonifacio VIII.

Secondo diversi eruditi del XIX secolo la ragione del rifiuto verso il mantello rigato dei carmelitani sta nel fatto che questo era visto come un "un mantello orientale, un mantello

¹ M. Devenport, *The Book of Costume*, New York 1948, p. 149

² M. Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, ed. italiana a cura di Massimo Scotti, 1993, p. 9

³ Ivi, pp. 10-11

⁴ Ivi, p. 11

⁵ Ivi, pp. 15-19

musulmano, una sorta di *djellaba* rigata come se ne vedono ancora oggi nei paesi islamici”⁶. Dal XVIII secolo gli stessi carmelitani affermano spesso che l’abito rigato fu un’imposizione data ai Cristiani in Siria in quanto il candore dell’abito bianco era riservato esclusivamente ai musulmani, e solo di alto rango. Si aggiunga poi che in Europa secondo molti decreti dell’epoca le righe sono attribuito obbligato per prostitute, lebbrosi, ebrei e in generale non cristiani, e numerosi altri decreti vietavano le righe ai chierici, soprattutto se verde e giallo⁷. Questi decreti si affiancano a numerose altre imposizioni di attributo per le persone che per varia ragione dovevano essere “riconoscibili”. Una bolla di Paolo IV stabiliva che gli ebrei dovevano portare un indumento di colore glauco, sulla cui identificazione si è molto dibattuto⁸, ma i più usati erano giallo, verde ceruleo e rosso, come spesso si ritrovano indossato a ebrei nelle opere d’arte, ad esempio nel Giudizio Universale di Michelangelo⁹. La stessa funzione avevano il berretto frigio o la rotella gialla usata in epoca rinascimentale¹⁰.

In questo senso può essere dunque letta la percezione dell’abito rigato, come un tessuto atto a identificare reprobri della società che il pattern agevolava nell’identificazione.

Tra XV e XVI secolo accade però qualcosa di interessante alla percezione della rigatura e al suo uso. Intanto si può constatare che viene adottata in modo preponderante quella verticale invece che quella orizzontale; inoltre si spoglia, in parte, dell’aspetto negativo additagli nel medioevo. Viene adottata spesso in ambiente domestico, e fatta indossare a paggi e servi in particolare se africani o orientali¹¹. La rigatura acquista così nella percezione europea una chiara dimensione esotica, tanto da poter affermare che “uscendo dall’Africa la rigatura vestiararia divenne il segno generico di ogni forma di esotismo” ed essendo legato all’idea di ‘selvaggio’



59. M. Marziale, *Cena in Emmaus*, Venezia, Gallerie dell’Accademia, olio su tavola cm 122 x 141

⁶ M. Pastoreau, *La stoffa del diavolo* cit. in nota 289, p. 19

⁷ Ivi, pp. 19-22

⁸ Cfr. M. Moretti, «*Glauci coloris*» gli ebrei nell’iconografia sacra di età moderna, in “Roma moderna e contemporanea”, XIX, 2011, 1, pp. 29-64

⁹ Ivi, p. 43

¹⁰ Ivi, p. 46

¹¹ M. Pastoreau, *La stoffa del diavolo* cit. in nota 289, pp. 42, 45

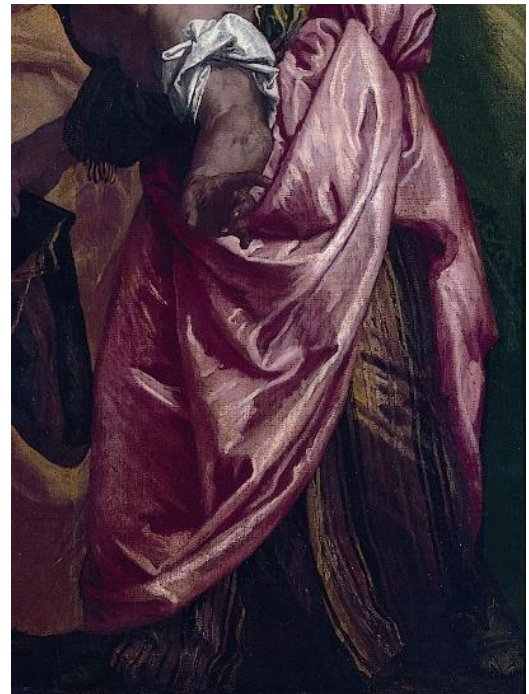
anche “di vita rimasta allo stato di natura”¹². Alcune opere di area veneta restituiscono quest’idea. Un esempio è la “Cena in Emmaus” di Marco Marziale (fig. 59) conservata alla Gallerie dell’Accademia di Venezia, datata 1506.

In un interno domestico, probabilmente contemporaneo, i personaggi sono disposti secondo la composizione classica dell’iconografia sacra. Il Cristo al centro del tavolo, ai lati i discepoli di Emmaus che riconoscono il Salvatore nel momento in cui spezza il pane. Accanto a lui due servi, anche questi come di consuetudine. Quello alla destra del Cristo è un moro, dettaglio spesso presente nei dipinti a tema “cena” di ambito veneto di quest’epoca, forse usati dagli artisti per meglio collocare la scena nello spazio della storia biblica¹³ (si ricordi che spesso gli ebrei prendono, nelle opere di primo Rinascimento e oltre, i caratteri dei turchi o dei mori, gli ‘orientali’ più conosciuti e consueti per l’Europa dell’epoca¹⁴). Porta un ampio turbante bianco e una nappa che scende sul lato sinistro del capo. Indossa poi, come abbiamo accennato, una veste rigata particolarmente colorata, con righe orizzontali sulle maniche e verticali sul resto dell’abito.

Altro esempio di arte veneta, conservato a Palazzo Rosso, è la tela con “Giuditta e Oloferne” del Veronese (fig. 60). L’opera rappresenta il momento successivo al drammatico evento. Giuditta, riccamente abbigliata, con diversi monili tra i capelli, tiene in mano la testa di Oloferne, il cui corpo senza vita è riverso sul letto, che ripone in un sacco con l’aiuto della serva Abra. Questa in particolare porta una veste che, come si può notare in corrispondenza della gamba sinistra, è a righe gialle e verde scuro, a richiamare la sua condizione di serva proveniente da un territorio ‘esotico’ (fig. 61).



60. P. Veronese, *Giuditta e Oloferne*, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, olio su tela cm 195 x 176



61. P. Veronese, *Giuditta e Oloferne*, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, olio su tela cm 195 x 176

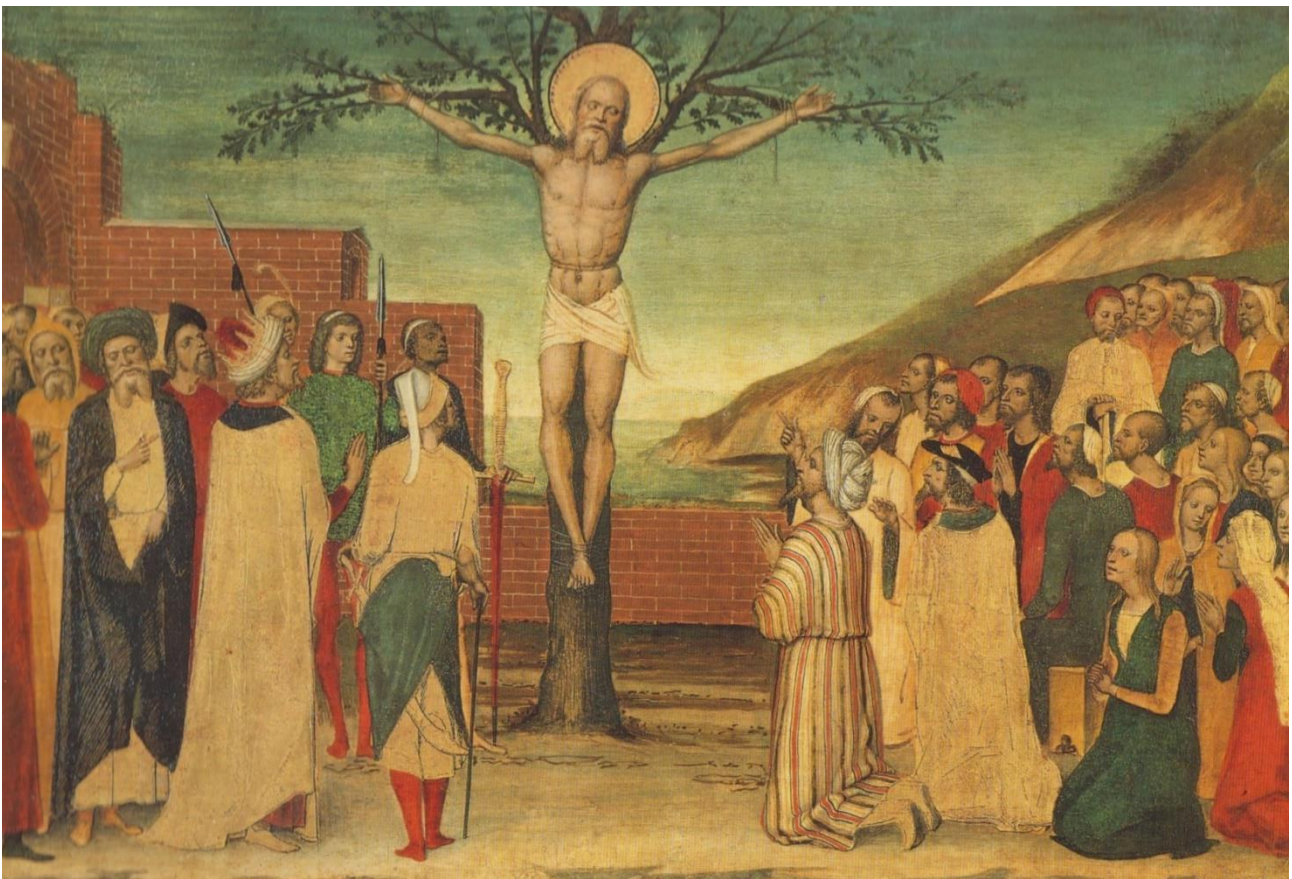
¹² Ivi, p. 46

¹³ Cfr. F. Sorce, *The Turks at the Lord's Table. Servants, Observers, Guests*, in “Mediterranean Other” cit. in nota 81, pp. 170-193

¹⁴ Cfr. G. Capriotti, *Dalla minaccia ebraica* cit. in nota 72

In area ligure abbiamo invece un interessante esempio di tessuto rigato nella *Corcifissione di Sant'Andrea* di Carlo Braccesco (fig. 62). Si tratta della parte centrale della predella di un trittico, ora smembrato, dedicato a Sant'Andrea e commissionato dalla Comunità di Levanto intorno al 1495¹⁵, probabilmente ancora visibile nel suo luogo d'origine al tempo del Grechetto.

Di fronte a un'ambientazione marittima – in cui l'incontro del mare con i pendii delle colline la identificano come ligure – si staglia la figura del santo legato a un albero, seguendo correttamente la leggenda, attorniato da una folla di astanti, chi in preghiera, chi additando e commentando l'evento. Diversi personaggi sono abbigliati con fogge orientaleggianti – secondo l'usanza di vestire gli ebrei come turchi levantini per sottolinearne la malvagità. Uno di questi, colto in ginocchio con le mani giunte (forse un convertito tra la popolazione degli “infedeli”?), indossa un turbante bianco dall'intreccio piuttosto elaborato e una lunga veste a righe gialle, rosse e nere stretta in vita.



62. C. Braccesco, *Martirio di Sant'Andrea*, Venezia, Cà d'Oro, olio su tavola, cm 42 x 68

¹⁵ Cfr. P. Donati, *Carlo Braccesco a Levanto*, in “Arte Lombarda”, 1987, nuova serie, No. 83 (4) (1987), pp. 20-26; F. Zeri, *Two Contributions to Lombard Quattrocento Painting*, in “The Burlington Magazine”, Mar., 1955, Vol. 97, No. 624 (Mar., 1955), pp. 74+76-77+79; R. Longhi, *Carlo Braccesco*, 1942, ed. a cura di S. Facchinetti, Fondazione Pietro Bembo, 2007, pp. 64-65; in regione sono conservate le due tavole con San Pietro e San Paolo presso Le Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola, cfr. *Rinascimento in Liguria*, Catalogo della mostra, Genova Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola (18 dicembre 2019 – 10 maggio 2020), a cura di Gianluca Zanelli, Sagep: Genova, pp. 112-115

Abiti a righe erano in uso nei territori musulmani già secoli prima, come si può notare da una raffigurazione del *Materia medica* di Dioscoride della fine del XIII secolo (fig. 63). Vi sono due studenti di fronte al maestro, entrambi con i libri in mano; quello davanti indossa una lunga tunica (*qamis*) decorata con linee verticali. L'immagine rappresenta il modo di vestire degli abitati delle aree irachene e del nord della Siria di quell'epoca, di cui le testimonianze in questa materia sono piuttosto rare¹⁶.

Ma molti erano gli abiti rigati in uso nei territori islamici. Ad esempio la 'namira' "a man's wrap with stripes of varying colors which gave it the appearance of a tiger's skin, whence its name"¹⁷. 'Burda' o 'burd' era invece chiamato "a wrap of striped woollen cloth produced in the Yemen"¹⁸.

Informazioni su questo tipo di abiti e non solo, ci arrivano dai documenti della Geniza del Cairo. Si tratta di un corpus documentario di circa 200,000 pezzi ritrovato nella città egiziana a fine '800 e documenta un arco di tempo compreso tra l'undicesimo e il tredicesimo secolo, in particolare i periodi fatimide, ayyubide e, anche se in modo meno esteso, il periodo mamelucco¹⁹(fig. 64). Tra le varie informazioni, è possibile reperirne anche riguardo l'abbigliamento femminile di donne ebraiche e musulmane dell'epoca attraverso delle liste di corredi da matrimonio. Da queste informazioni è possibile notare che gli indumenti rigati di vario tipo erano piuttosto comuni nel vestiario dell'epoca. Ad esempio il *habar* (anche detto *habara*) o *hulla* (un abito formato da diversi pezzi) sono definiti come indumenti con righe sulla superficie (*makhtut 'alayha*)²⁰. Molti dei tessuti sono così definiti *muzannar*, ovvero decorato con bande lungo l'abito. Mentre il *jari al-qalam*, anche questo decorato a righe, doveva essere anche molto sottile²¹.

Questo particolare veniva notato anche dai viaggiatori che si recavano in quelle terre; tra le immagini dei viaggi di Nicolay sono presenti diversi indumenti con righe verticali, cosa che spesso passa anche negli abiti di Vecellio. E Pietro della Valle, dei cui contatti con la cerchia di intellettuali vicina al Grechetto abbiamo detto, cita più volte indumenti rigati durante le sue peregrinazioni, in tutti i luoghi in cui si reca, Turchia, Persia e India.



63. Due studenti di fronte al maestro, dalla 'Materia Medica di Dioscoride', Istanbul, Palazzo Topkapı

¹⁶ C. A. Jirosuek, *Ottoman Dress* cit. in nota 59, pp. 8-9

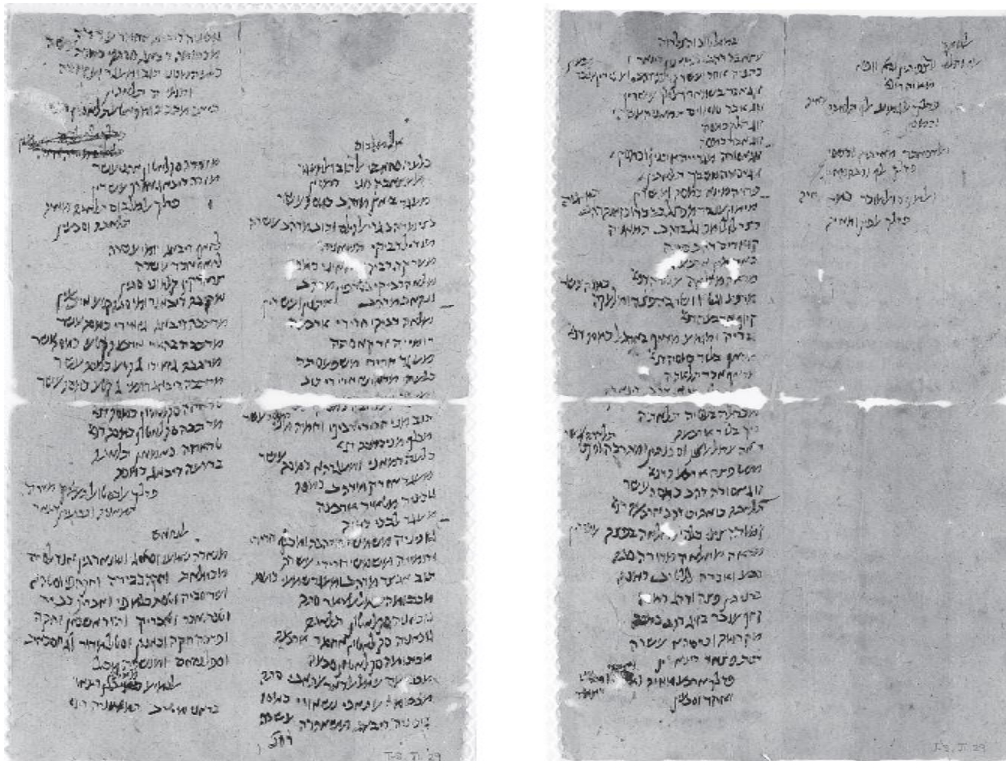
¹⁷ Y. k. Stillman, *Arab Dress* cit. in nota 249, p. 14

¹⁸ Ivi, p. 46

¹⁹ Ivi, p. 59

²⁰ Ibid

²¹ Ibid



64. Pagine dai documenti di Geniza

Durante i suoi viaggi in Turchia racconta della presenza di “Alcuni pochi Christiani Armeni, che viuono in Costantinopoli, accasati qui, e come credo fatti quasi naturali del paese ; però in molto pouero , & humile stato ; portano effi ancora turbante ; ma piccolo assai , e rigato tutto di color turchino , e di materia vile”²².

Durante il suo soggiorno al Cairo, racconta di alcune di cui una proveniente dall’Etiopia che “Hà veste, conforme all’ uso, di drappo di seta leggiero, e rigato per lungo, con righe larghe di varij colori”²³. Interessante che in questo caso ‘non havendo in che passare il tempo, nelle hore che si sta in casa”, abbia chiesto al suo pittore di ritrarla assieme a un'altra donna.²⁴

In Persia afferma essere particolarmente usato il turbante rigato: “il Turbante fi vfa di continuo colorato: e di più colori di seta, e righe, sópra'l fondo bianco della bambagia”²⁵.

In India afferma invece che le donne “Le vesti similmente,” agli uomini “le hanno rosse bene spesso, delle medesime ricche finissime tele; e le brache, ò bianche, ò rosse, e spesso anco di varij drappi di feta, tessuti a righe di ogni colore”²⁶.

Nei Bazar invece “oltra delle cose necessarie al vitto, ci fi trouano molti telami bianchi, e rigati, che in Olala proprio si fanno, ma grossi come seruono alle genti del paese”²⁷.

²² P. Della Valle, *De' viaggi di Pietro Della Valle il pellegrino* cit. in nota 187, 1650, p. 192

²³ Ivi, p. 444

²⁴ Ivi, pp. 443-444

²⁵ P. Della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino* cit. in nota 198, p. 200

²⁶ P. Della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino: Descritti da lui medesimo in Lettere familiari. Parte Terza. L'India co'l ritorno in Patria, Appresso Gio. Battista Tramontino, 1681, pp. 44-45*

²⁷ Ivi, p. 275



65. Nicolas de Nicolay, *Mercante Arabo*, in “Le Navigazioni et viaggi nella Turchia

Tra i personaggi che inframezzano il testo di Nicolay, diversi portano indumenti rigati. Il cosiddetto “Mercante arabo” (fig. 65), indossa un ampio mantello a lunghe righe verticali sull’esterno e orizzontali all’interno²⁸. Al di sotto una lunga veste a maniche lunghe, con cinta alla vita e bottoni centrali, un ampio turbante sul capo e lunghi baffi.

Il Mercante Armeno²⁹ (fig. 67) porta sul capo il turbante rigato come descritto da Pietro della Valle – mentre indosso una lunga veste con bottoni centrali e scialle di pelliccia sulle spalle.

Vecellio descrive invece nel suo testo un personaggio chiamato “Christiano Indiano”, ovvero “alcuni indiani battezzati i quali attendono alla mercantia e sono battezzati col fuoco”³⁰. Portano “una veste di bamba “vergata” (rigata) e un lungo cappello di feltro fasciato con un tessuto anch’esso rigato (fig. 66).



66. C. Vecellio, *Christiano Indiano*, in “De gli habiti antichi e mderni”



67. N. de Niclay, *Mercante Armeno*, in “Le Navigazioni et viaggi nella Turchia”

²⁸ *Le Navigazioni et viaggi nella Turchia*, di Nicolo de Nicolai del delfinato Signor d'Arfevilla, Cameriere & Geografo Ordinario del Re di Francia, con diverse singolarità in quelle parti dall' Autore viste & osservate. Novamente tradotto di Francese in volgare, da Francsco Flori da Lilla, Arithmetico, Appresso Guiglielmo Silvio Stamoatore Regio, 1579, fo. 247

²⁹ *Ivi*, fo. 273

³⁰ C. Vecellio, *De gli habiti* cit. in nota 245, p. 483

Sui suoi personaggi all'orientale, il Grechetto fa un uso assiduo di un abito rigato di questo tipo. Lo indossa ad esempio il protagonista del Viaggio di Abramo Spinola, a righe rosse e gialle, ma non è l'unico.

*Il Viaggio di Abramo: il patto con Abimelech*³¹ (fig. 68) presenta due figure abbigliate in questo modo. L'opera ha avuto più di un'interpretazione nel corso del tempo. Prima citata nel 1792 all'interno del *Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel Palazzo di S. Ecc.za il Signor Marchese Giacomo Filippo Durazzo* (p. 17 v) come "Caravana", è stato poi reinterpretato come Viaggio di Giacobbe da Torriti nel 1967. Ma l'episodio principale, relegato sullo sfondo come tipico in queste opere del Grechetto, è da riferirsi al patto stretto da Abramo con il re Abimelech (Genesi 21, 22-32) presso un pozzo d'acqua e attraverso un rito sacrificale; fu così riconosciuto il diritto di Abramo che in cambio donò al sovrano bestiame grosso e minuto e sette agnelle. In primo piano i consueti personaggi che si occupano del bestiame e delle masserizie. Due di questi, quello in ginocchio col cappello piumato (del tipo già confrontato con la Quarta testa all'orientale di Rembrandt, fig. 47) e quello in piedi di spalle portano un abito rigato; il primo bianco e blu e il secondo giallo e rosso, come il protagonista del viaggio di Abramo.



68. G. B. Castiglione, *Viaggio di Abramo: il patto con Abimelech*, Genova, Collezione Durazzo Pallavicini Olio su tela cm 116 x 155

³¹ G. Rotondi Terminiello in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 106, cat. 6



69. G. B. Castiglione, *Circe*, New York, Collezione privata Olio su tela cm 109,5 x 161

Lo stesso abito a righe rosse e gialle si ritrova nella *Circe* di New York³² (fig. 69). Si tratta di una delle poche versioni in cui viene messa in scena la maga, seduta come al solito a lato della scena con fare in questo caso altezzoso, nel momento esatto in cui trasforma i malcapitati che si sono recati sulla sua isola. Proprio l'uomo in fase di trasformazione, resa con “un brillante esempio di virtuosità barocca”³³, con la testa di cinghiale porta indosso una corta veste a righe verticali rosse e gialle. Dietro di lui il suo compagno, con abito rosso e cappellino piumato, fugge spaventato nella direzione opposta, mentre a corredo della scena i classici oggetti (armi e armature, busto di Pan).

Il *Viaggio della famiglia di Abramo* di Palazzo Rosso presenta più d'una figura in abiti rigati. Di una si è già detto; il soggetto con fascia attorno alla testa accanto alle due donne in conversazione, con indosso un abito a righe verticali verdi (fig. 52). Un abito a righe rosse e bianche è indossato anche dal bimbo in braccio alla donna con gonna broccata che viene molestato dalla scimmia. Abramo porta inoltre un turbante a righe, anche se molto ampie, che, come detto prima, si raccontava fosse spesso usato nei paesi mediorientali. Ma sul lato sinistro, isolato è presente un altro personaggio con un indumento di questo tipo (fig. 70). Come il bambino indossa una veste a righe rosse e bianche; è raffigurato in ginocchio mentre armeggia con una enorme brocca che l'artista dota di accesi riflessi. Ai piedi dei calzari blu che gli lasciano scoperte le dita e le piante. Oltre alla veste rigata porta un altro indumento bianco, forse delle braghe, una fascia annodata alla vita e uno scialle sulle spalle. Lo stesso personaggio compare in un'altra opera del Castiglione, chiamata *Figura e animali in un paesaggio (Scena Pastorale)*³⁴ (fig. 71) conservata all'Accademia Ligustica di Belle Arti.

³² T. Standring in “Il Genio” cit. in nota 10, pp. 144-45, cat. 28

³³ Ivi, p. 144.

³⁴ E. Bacchesci in “Il Genio” cit. in nota 10, pp. 143-44, cat. 27



70. G. B. Castiglione, G. B. Castiglione, *Il viaggio della famiglia di Abramo*, Genova, Galleria di Palazzo Rosso Olio su tela cm 186 x 282, dettaglio

Donata al museo dal canonico Davide Gozzo nel 1879, l'opera rappresenta uno dei momenti della piena maturità artistica del Grechetto. In un paesaggio caratterizzato da violenti contrasti tonali, memore della lezione rubensiana e neoveneta, sono raccolte in primo piano alcune figure che pur in



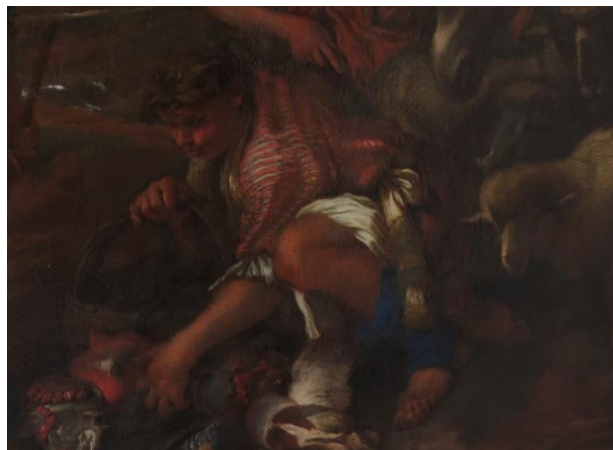
71. G. B. Castiglione, *Figure e animali in un paesaggio (Scena pastorale)*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti Olio su tela cm 146,6 x 167,5

assenza di alcuni dei canonici elementi dell'antichità classica o religiosa presenti nelle opere del Castiglione, rappresentano "uno dei momenti più intensi e maturi, dell'espressione della sacralità della terra, quasi che i pastori fossero i protagonisti di un rito"³⁵. Sulla destra compare il personaggio già visto nel viaggio della famiglia di Abramo, con lo stesso abbigliamento, di nuovo chino stavolta intento a riporre della frutta in un cesto ma invece di guardare in basso, volge lo sguardo di sbieco verso lo spettatore. L'atteggiamento di questo personaggio mette in luce anche un altro ruolo della rigatura, che oltre alla funzione specifica finora descritta di richiamo all'oriente, ha anche un ruolo formale in quanto "il rigato "è una superficie ritmata, dinamica, narrativa, che indica

³⁵ Ivi, p. 144

un'azione, un passaggio da uno stato a un altro"³⁶. Si può anche considerare che "in ogni immagine l'elemento rigato è quello che si vede per primo"³⁷. Un particolare che non deve essere sfuggito al Castiglione che abitualmente è considerato un artista che si muove sia sul binario del significato dell'opera sia su quello formale, come ricorda Assarino nei *Giuochi di Fortuna*³⁸.

Altri esempi di abiti rigati li troviamo nella *La cacciata dei mercanti dal tempio* (fig. 73) indossato a uno dei personaggi in primo piano che fuggono per evitare l'ira del Cristo. Nell'opera vi sono inoltre alcune riprese dalle teste descritte in precedenza, come il personaggio di fronte a quello con le righe richiama alla testa del giovane con turbante china verso il basso (fig. 32). Evidente inoltre la ripresa della composizione sul fondo dalla cacciata incisa da Rembrandt³⁹.



72. G. B. Castiglione, *Figure e animali in un paesaggio (Scena pastorale)*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti Olio su tela cm 146,6 x 167,5



73. G. B. Castiglione, *Cristo che scaccia i mercanti dal tempio*, Parigi, Louvre, olio du tela cm 126 x 124

³⁶ M Pastoureau, *La stoffa del diavolo* cit. in nota 289, p. 29

³⁷ Ivi, p. 30

³⁸ Cfr. L. Magnani, *Giovanni Benedetto Castiglione* cit. in nota 11, p. 223.

³⁹ L. Magnani, *Le Christ chassant les marchands du Temple de Giovanni Benedetto Castiglione*, au musée du Louvre, in "Revue du Louvre. La revue des musées de France", 3, 2003, pp. 50-59

Nella *Pastorale* in collezione privata (figg. 16-17) è invece presente un telo a righe rosse e bianche tra le masserizie portate dal pastore.

Una presenza interessante di questo tessuto si trova nella grande tela comunemente chiamata “Allegoria Grande” – una delle opere dipinte per i Gonzaga nell’ultima parte della sua carriera – e che nel tempo ha avuto diverse interpretazioni (fig. 75). La lettura secondo cui rappresenterebbe un’allegoria della famiglia dei Gonzaga- Nevers, identificando la donna col bambino come un ritratto della duchessa Isabella col figlio – che al momento della realizzazione del dipinto era, però, quasi adolescente – e la figura maschile a sinistra come il duca nelle sembianze di eroe genio⁴⁰ è stata rivista, ipotizzando che possa invece rappresentare *Le Tre Età dell’uomo*



74. G. B. Castiglione, *Cristo che scaccia i mercanti dal tempio*, Parigi, Louvre, olio du tela cm 126 x 124, dettaglio

da bambino tenuto in grembo dalla Natura, madre amorevole; da adulto - forte e dominatore delle arti e delle tecniche dell’ingegno umano - restio a riconoscersi sottomesso alle leggi naturali e in aperta sfida delle stesse, confidente nelle proprie risorse; da vecchio, nostalgico contemplatore della perduta età infantile e consapevole della chiusura di un circolo eterno, costituito da nascita, vita e morte.⁴¹

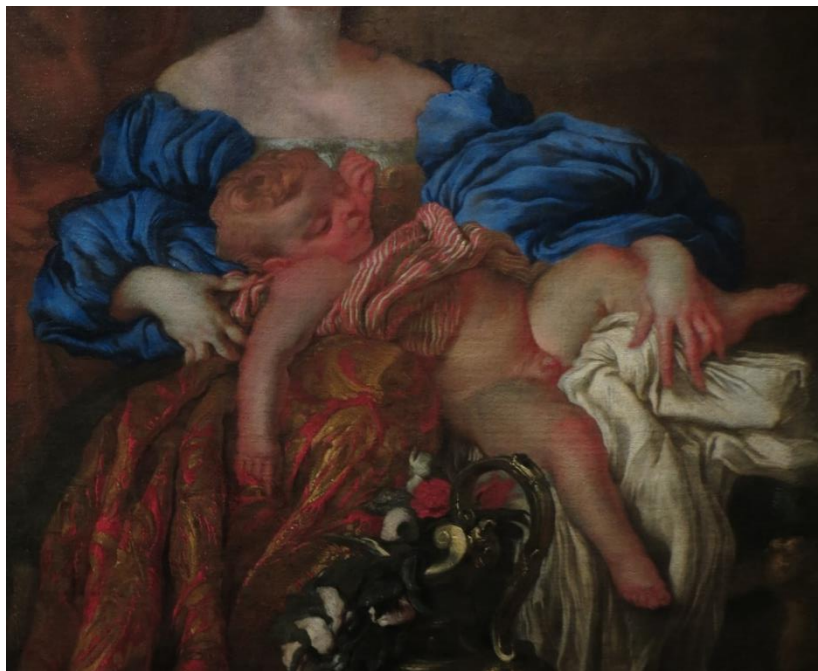
Si vuole poi aggiungere che alcuni elementi contrastano con un’opera che dovrebbe, secondo l’interpretazione originaria, celebrare una famiglia importante come i Gonzaga-Nevers. Intanto il tessuto rigato che avvolge il bambino (fig. 76) e che abbiamo visto è usato generalmente dal Castiglione come abito per figure di provenienza orientale, in questo caso forse usato come semplice elemento decorativo in virtù di quell’utilizzo in età matura degli elementi che hanno caratterizzato le sue opere negli anni precedenti come già per le *Figure e animali in un paesaggio* alla Ligustica. Inoltre la donna che avrebbe dovuto essere un ritratto di Isabella riprende le sembianze di molte donne già ritratte dal Castiglione diverse opere a tema orientale, soprattutto per quanto riguardo gli abiti con lunga gonna broccata. La figura maschile a lato (fig. 77), invece, precedentemente interpretata come il duca, potrebbe essere una ripresa di nuovo di un modello di Della Bella presente tra i *Recueil* [De Vesme/Massar 1971, 412.II], che rappresenta un uomo nella stessa posa e con le stesse fattezze con un libro, solo senza il particolare dell’indice alzato (fig. 78).

⁴⁰ E. Gavazza in “Il Genio” cit. in nota 10, pp. 148-152, cat. 31

⁴¹ G. Montanari, *Tra ‘antico sapere* cit. in nota 7, pp. 16-23



75. G. B. Castiglione, *Le Tre Età dell'Uomo*, Genova, collezione privata, cm 217 x 304



76. G. B. Castiglione, *Le Tre Età dell'Uomo*, Genova, collezione privata, cm 217 x 304, dettaglio



77. G. B. Castiglione, *Le Tre Età dell'Uomo*, Genova, collezione privata, cm 217 x 304, dettaglio



78. S. Della Bella, *Figura machile semi sdraiata*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 6,5 x 7

Stefano Della Bella e Rembrandt possono rappresentare nuovamente un utile confronto artistico per l'uso degli abiti rigati, anche se nessuno dei due ne fa un uso così assiduo come il Grechetto.

Il tessuto rigato viene usato dal fiorentino all'interno delle stampe per l'Entrata dell'Ambasciatore Ossolinsky a Roma nel 1633 (fig. 79). Stefano realizzò per l'occasione una serie di sei stampe pubblicate dai fratelli De Rossi – gli stessi che pubblicheranno anche le stampe del Grechetto – che riproduce, attraverso una lettura orizzontale e continuativa – per una lunghezza totale di due metri e mezzo – l'intero corteo che accompagnò il dignitario a visitare papa Urbano VIII. Il lavoro è corredato da una legenda di lettere per permettere di identificare le diverse scene e personaggi che la compongono. La serie è dedicata al principe Lorenzo de' Medici che aveva concesso all'artista una pensione di sei scudi e l'alloggio presso il palazzo del Granduca a Roma per il periodo 1633-1636, cosa che favorì la crescita artistica di Stefano grazie al contatto con l'ambiente artistico e culturale romano. Sono conservati anche i diversi schizzi che l'artista produsse al momento, anche se nella versione finale è stato ipotizzato abbia eseguito un lavoro di riordino con l'aggiunta di diverse figure tratte da alcuni modelli da lui precedentemente riprodotti in alcuni album. Tra tutti Lorcke, da cui pare riprende figure come il personaggio di spalle con arco e piuma sul turbante, o il cammello con il musicista che suona il tamburo, o ancora il guerriero a cavallo con un ricco piumaggio sull'armatura⁴².

Alcune figure di nostro interesse compaiono nella prima delle sei stampe, che sulla sinistra reca la dedica al principe e lo stemma mediceo. Accompagnato dalle guardie papali, il corteo inizia con dei corrieri polacchi sullo sfondo, mentre in primo piano alcune figure orientali che guidano animali esotici. La lettera E infatti recita nella didascalia “Dieci cammelli con superbissime valdrappe di velluto rosso ricamate con ferri testiere e tortori d'Argento guidati da Persiani e Armeni con diverse foggie”. Tra questi due personaggi con indumenti rigati. Spicca il vecchio con bastone incappucciato di cui l'intero abito è decorato con righe verticali (fig. 80). Assieme a lui anche uno degli orientali con le briglie di un cammello in mano e turbante con fluente nappa – elemento che il Castiglione può aver visto anche qui – che porta un mantello con righe non particolarmente fitte (fig. 81).



79. S. Della Bella, *Entrata in Roma dell'Eccellentissimo Ambasciatore di Pollonia*, Londra British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 15,7 x 43,2

⁴² Cfr. U. Ilg, *Stefano della Bella and Melchior Lorck: The Practical Use of an Artists' Model Book*, in “Master Drawings”, Spring, 2003, Vol. 41, No. 1 (Spring, 2003), pp. 30-43; Per la serie cfr. A. F. Tempesti, *Mostra di incisioni di Stefano Della Bella. Introduzione e catalogo di Anna Forlani Tempesti*, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, Olschky 1973, pp. 26-27 cat. 12 e *Jacques Callot, Stefano Della Bella, dalle collezioni di stampe della Biblioteca degli Intronati di Siena*, catalogo della mostra, Siena, Palazzo Pubblico (9 agosto-15 ottobre 1976), a cura di Paola Ballerini, Simonetta Di Pino Giambi, Maria Paola Vignolin, pp. 111-112, cat. 11-12



80. S. Della Bella, *Entrata in Roma dell'Eccellentissimo Ambasciatore di Pollonia*, Londra British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 15,7 x 43,2, dettaglio



81. S. Della Bella, *Entrata in Roma dell'Eccellentissimo Ambasciatore di Pollonia*, Londra British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 15,7 x 43,2, dettaglio

Rembrandt usa invece più di un abito rigato per i personaggi del *Cristo di fronte a Pilato* (fig. 83) cui si parlerà anche per la *Visione mistica di San Bernardo di Chiaravalle*.

Il Cristo è ritratto sul lato destro della scena, circondato da soldati armati di lancia, mentre guarda verso l'alto. È raffigurato nella classica forma degli episodi successivi alla flagellazione, a torso nudo, con solo un mantello a coprirgli le spalle e una tunica in vita e la corona di spine sulla testa. Di fronte a lui Pilato, seduto su un divanetto che porta la figura e il gruppo attorno a lui su un piano ribassato, vestito in fogge orientali, come tipico secondo una cultura che si afferma sul finire del 550 in cui il prefetto romano assume le sembianze di un turco per indicarne la malvagità. Porta una ricca veste broccata e un alto rubante sulla testa. Sul volto la barba e lunghi baffi all'insù, anche questo attributo turchesco. Porta le mani in avanti per calmare i sacerdoti del tempio che di fronte a lui, chi in piedi, chi in ginocchio, cercano di convincerlo a punire Gesù per i crimini di cui viene accusato. Appena dietro di loro un altro sacerdote nell'atto di calmare la folla che si ammassa in basso a sinistra. sullo sfondo un ampio brano architettonico, con una finestra da cui si affaccia un ulteriore astante per osservare l'evento. Sulla sinistra un alto piedistallo con un busto laureato (forse di Cesare). In corrispondenza del sacerdote di fronte alla folla, in alto, si sporgono tre personaggi in fogge orientali che Standring ha identificato anche un un'opera del Castiglione, una delle prime transumanza degli anni trenta, realizzata a Roma e che secondo lo studioso sarebbe stata ripresa dopo il contatto con le opere a stampa di Rembrandt per l'aggiunta di queste figure⁴³. Prima dell'incisione della lastra Rembrandt realizzò anche un olio su carta in monocromo della composizione, ora conservato alla National Gallery di Londra. Rispetto al monocromo, che fa pensare a una fase preparatoria molto attenta, in cui la scena è ribaltata a specchio, vi sono alcuni dettagli che differiscono (fig. 82). Il sacerdote che cerca di rabbonire la folla ha delle vesti molto meno ampie, due di quelli di fronte a Pilato sono molto più veementi, mentre il Cristo ha un'aria più cupa. Sulla quinta architettonica è invece più definito l'orologio che, già meno evidente nei primi stati, quasi scompare a partire dal



82. Rembrandt van Rijn, *Cristo di Fronte a Pilato*, Londra, National Gallery, olio su carta incollato su tela, cm 54,5 x 44,5

⁴³ Cfr. M. Royalton-Kisch in *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi* cit. in nota 241, pp. 112-116, cat. 24

terzo. Lo stesso per alcune decorazione sulla colonna del busto laureato. Assenti i tre personaggi identificati da Standring nella transumanza del Grechetto. Sull'olio sono inoltre presenti delle linee di contorno per il trasferimento sulla lastra⁴⁴.

Pur avendo la firma del maestro, pare che gran parte della lastra sia stata realizzata dall'allievo Van Vliet, almeno per il primo e il secondo stato; rispetto ai primi stati della lastra si nota come Van Vliet abbia omesso la realizzazione delle figure centrali.

Queste compaiono dal terzo stato in poi, assieme a diversi dettagli a bulino di sicura mano di Rembrandt. In particolare, si nota la libertà con cui viene oscurato il cielo sulla sinistra, come il busto di Cesare, e la definizione degli elementi architettonici. Anche i personaggi della folla vengono meglio delineati e ne vengono aggiunti di nuovi⁴⁵.

Abiti rigati vengono usati per diversi personaggi. Lo troviamo indosso al personaggio di colore che si sporge assieme ad altri due figure in una composizione che come già detto richiama ad alcune teste del viaggio pastorale di Villa Borghese del Grechetto (fig. 84). Ma ancora un abito rigato è indossato da una delle guardie (fig. 85), sulla sinistra e da uno dei membri della folla in primo piano, di spalle (fig. 86), e dal sacerdote che con la mano alzata cerca di rabbonire la folla (fig. 87).



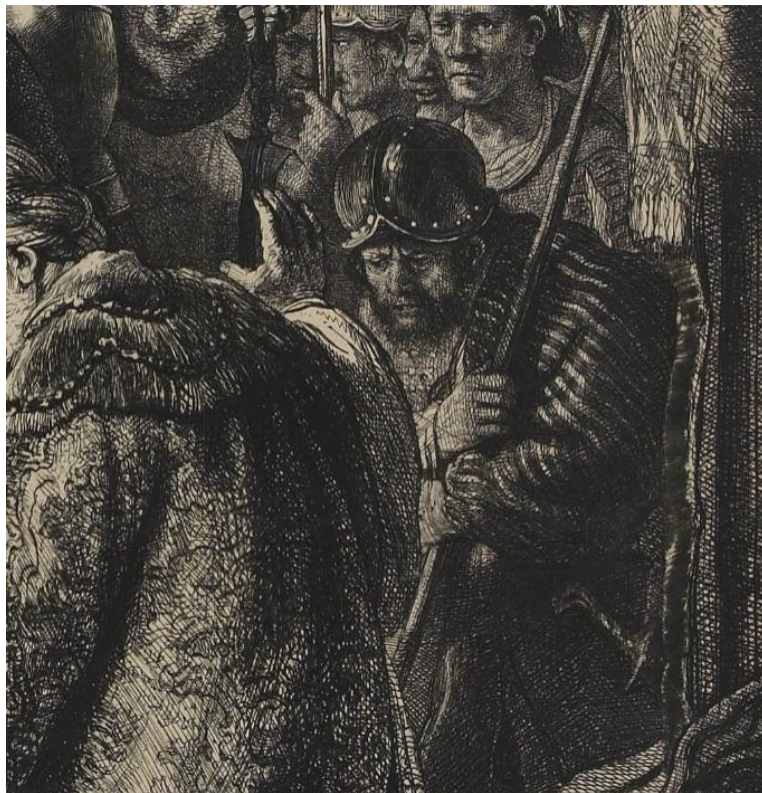
83. Rembrandt van Rijn, *Cristo di fronte a Pilato*, Amsterdam, Rijksmuseum, Acquaforte cm 54,9 x 44,7

⁴⁴ Ivi p. 112

⁴⁵ Ivi, p. 116



84. Rembrandt va Rijn, *Cristo di fronte a Pilato*, Amsterdam, Rijksmuseum, Acquaforse cm 54,9 x 44,7, dettaglio



85. Rembrandt va Rijn, *Cristo di fronte a Pilato*, Amsterdam, Rijksmuseum, Acquaforse cm 54,9 x 44,7, dettaglio



86. Rembrandt va Rijn, *Cristo di fronte a Pilato*, Amsteden, Rijksmuseum, Acquaforte cm 54,9 x 44,7, dettaglio



87. Rembrandt va Rijn, *Cristo di fronte a Pilato*, Amsteden, Rijksmuseum, Acquaforte cm 54,9 x 44,7, dettaglio