

18. G. B. Castiglione, Testa di vecchio con grande barba, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (F.C. 31926), Acquaforte cm 18x15,1

Dalla deposizione di Rembrandt e alcune teste di vecchio dell'olandese credo possa essere tratta la *Testa di vecchio con grande barba*¹ (fig. 18) parte delle grandi teste. È raffigurato un uomo anziano di tre quarti con la testa rivolta verso il basso. Ha una lunga barba caratterizzata da un'ampia zona bianca con poche linee incisive sulla sinistra, mentre a destra si fa via via sempre più scura. Lo zigomo sinistro presenta verso il naso dei passaggi chiaroscurali che mettono in rilievo la zona della guancia che incontra i lunghi baffi. Il naso ha forma aquilina con ampia gobba e un leggero avvallamento prima della punta. La fronte presenta profonde rughe per le quali il Castiglione adotta dei piccoli segni che formano linee leggermente ondulate che si vanno a confondere con la zona d'ombra che copre il centro della fronte e l'area tra le sopracciglia. Gli occhi sono del tutto in ombra, solo in quello destro si nota

leggermente la palpebra superiore; in ombra anche la parte sinistra del volto, in cui i passaggi chiaroscurali ne lasciano solo intuire la forma. Il capo presenta una modesta calvizie indicata dal punto luce creato dal contrasto con la capigliatura scura rimasta sul retro della testa. Inclinato sul lato destro, porta un berretto. I caratteri senili indicati, la lunga barba e il berretto si ritrovano in uno dei personaggi della *Deposizione* di Rembrandt (fig. 21). Si tratta di un'opera che riproduce l'omonimo dipinto che Rembrandt eseguì per lo *stadholder*, il principe Federico d'Orange, derivata dalla *Deposizione* di Rubens per la cattedrale di Anversa che Rembrandt conosceva forse tramite l'incisione di Vorsteman. Della stampa fu necessario eseguire una seconda versione, in quanto nella prima l'acido aggredì la lastra a causa della disintegrazione dello strato protettivo di fondo, cosa che rovinò il risultato finale, pur conservando "il suo fascino agli occhi di noi moderni, abituati all'astratto"². La seconda versione elimina il formato centinato della pala per adottare quello rettangolare della lastra. Al centro della scena, inondato da raggi di luce che piovono dal cielo (assenti nel dipinto), il momento in cui il Cristo – ben definito anatomicamente – dopo essere stato schiodato, viene fatto scendere dalla Croce sorretto dagli apostoli, di cui tre sulla scala; quello dietro alla croce regge dall'alto un lembo della coperta con cui viene avvolto il corpo del Salvatore. L'apostolo sulla scala che guarda fuori dalla scena (nel dipinto guarda verso il Cristo) è generalmente considerato un autoritratto di Rembrandt³. Intorno diversi personaggi assistono alla scena. Sulla destra, di fronte a un torrione d'angolo non presente nel dipinto, due personaggi, uno barbuto, con le spalle chinate e gesticolante che osserva, concitato, il momento (forse Nicodemo?) e

¹ Jeutter, *Zur Problematik* cit. in nota 238, p. 278, cat. 56; G. Dillon in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 212. Cat. 70; P. Bellini, *L'opera incisa* cit. in nota 23, p. 136, cat. 43

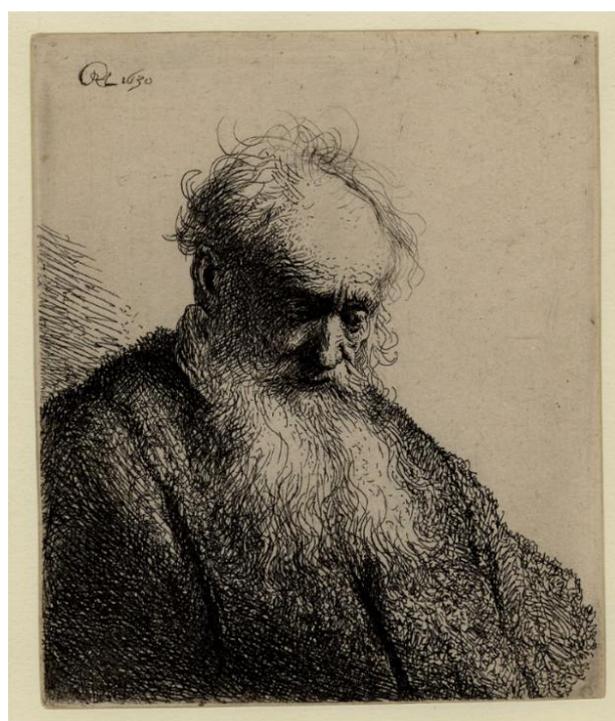
² Ivi, p. 108, cat. 22

³ Ivi, p. 110

accanto a lui una figura pelle ossa dallo sguardo torvo. Dietro di loro alcune teste inturbantate non ben identificabili. In primo piano tre personaggi, forse la maddalena con san Giovanni che sorreggono la Vergine svenuta, avvolta da una coperta broccata di cui si vede un lungo lembo protrarsi verso sinistra, al di fuori del gruppo. Sulla sinistra un personaggio, di cui si darà di conto a breve, con ampio turbante, mantello con orlo di pelliccia, corta tunica con fascia alla vita e lungo bastone. Sullo sfondo a sinistra altri due personaggi intenti in non chiare occupazioni e la città che salendo termina in una torre. Il Castiglione può aver guardato al personaggio sulla destra della scena che agitando le mani guarda con stupore o preoccupazione il momento della discesa del Cristo dalla croce sorretto dagli apostoli (fig. 22). Possibile anche un confronto con un'altra stampa dell'olandese, il *Busto di vecchio con barba fluente e testa inclinata in avanti* [White & Boon 1969, 325], del 1630⁴, già proposto da Rutgers⁵ in cui è raffigurato un anziano dal volto quasi del tutto in ombra, formato da una serie di fitti segni incisorii sovrapposti (fig. 19). Bene evidenti le rughe sulla fronte, molto profonde, mentre il capo presenta la medesima calvizie della testa castiglionesca. Ma ritengo possibile un confronto anche con un altro busto di vecchio [White & Boon 1969, 309] simile a quello appena descritto, con la testa non molto inclinata, e in cui le ombra modellano più chiaramente le forme del viso (fig. 20). La barba ha un'ampia zona quasi del tutto bianca, come la testa del Grechetto, la zona destra è in gran parte in ombra ma un passaggio chiaroscurale mette in rilievo la zona che separa lo zigomo dal naso e dai baffi; anche questo un dettaglio adottato dal Castiglione. Sul capo di nuovo la calvizie descritta in precedenza, mentre più chiaramente si nota il pesante abito dell'anziano.



19. Rembrandt van Rijn, *Busto di vecchio con barba fluente e testa inclinata in avanti*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte, cm 9,1 x 7,6



20. Rembrandt van Rijn, *Busto di vecchio con barba fluente*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 9,8 x 8,1

⁴ G. Zanelli, *Les grandes têtes d'homme* cit. in nota 236, p. 19 e J. Rutgers, *Rembrandt nel Seicento e Settecento* cit. in nota 241, p. 323

⁵ J. Rutgers, *Rembrandt in Italia* cit. in nota 241, pp. 329-332

Anche le *Petites têtes* possono essere influenzate da Rembrandt e Della Bella. La *Testa di vecchio con lunga barba e turbante volto a sinistra*⁶ (fig. 23) presenta dei possibili confronti con figure di Rembrandt. Secondo Jeutter sarebbe una ripresa del personaggio stante inturbantato che sulla sinistra della *Deposizione*⁷ del 1633 assiste all'evento, ritenendo si tratti di un esempio della pratica del Castiglione di separare teste viste in composizioni di ampio respiro di Rembrandt per essere poi indagate singolarmente⁸. Ma credo che la testa castiglionesca in questione possa essere anche una ripresa della *Terza testa all'orientale* [White & Boon 1969, 288] sempre realizzata da Rembrandt (fig. 24). In entrambi i casi abbiamo un volto senile con lunga barba e baffi, naso aquilino con gobba e leggero avvallamento prima della punta – come la *Testa di vecchio con grande barba* (fig. 18); sul capo un turbante che termina in lunghi lembi di tessuto che ricadono sulle spalle. In cima al copricapo una nappa, nella stampa del castiglione più corta e folta, mentre quella di Rembrandt è composta da lunghi e radi segni incisorii. Simile la costruzione del volto con le ombre che arrivano sino allo zigomo in rilievo, lasciato bianco. La barba nella testa del Castiglione è stavolta caratterizzata da ampie aree bianche, similmente ad alcune prove di Della Bella, mentre quella di Rembrandt è composta da una serie di fitte linee che la rendono una massa scura. Presenta diffuse rughe, soprattutto sulla fronte, la testa dell'olandese mentre in quella del genovese più evidente lo sguardo, ornato da un sopracciglio accentuatamente arcuato, che nell'altro caso è completamente in ombra.



21. Rembrandt van Rijn, *Deposizione*, Londra British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 53 x 41

⁶ E. Jeutter, *Zur Problematik* cit. in nota 238, p. 295-296, cat. 78; G. Dillon in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 218, cat. 76

⁷ M. Royalton-Kisch in *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi* cit. in nota 241, pp. 110-111, cat. 23

⁸ E. Jeutter, *Zur Problematik* cit. in nota 238, p. 296



22. Rembrandt van Rijn, *Deposizione*, Londra British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 53 x 41, dettaglio



23. G. B. Castiglione, *Testa di vecchio con lunga barba e turbante volto a sinistra*, Torino, Galleria Sabauda (R 2783), Acquaforte cm 11,1 x 8,3



24. Rembrandt van Rijn, *La Terza Testa all'orientale*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 15,5 x 13,4

*L'orientale che grida*⁹ (fig. 25) è una stampa isolata e molto rara, stilisticamente riconducibile alle piccole teste. Due prototipi possono essere una testa di orientale di Della Bella e una di soldato che grida, sempre del fiorentino.

L'opera del Grechetto presenta la figura di profilo verso destra, con la testa inclinata leggermente verso il basso mentre, con la bocca spalancata, urla con forza. Le linee sono in generale meno fitte della testa descritta in precedenza. Segni incisorii si incrociano lungo tutto il collo e parte del viso, senza barba ma con i baffi, mentre rimane di nuovo bianca la zona dello zigomo, ben rilevato attraverso accurate sfumature chiaroscurali. L'occhio presenta di nuovo segni di rughe ma non si intravede la pupilla tanto è resa scura la zona del bulbo. Il naso ha di nuovo forma aquilina mentre i baffi che contornano la bocca sono resi in modo disordinato. Sul capo porta un turbante che al centro è attraversato orizzontalmente da una striscia di tessuto che porta a sua volta al centro un doppio ornamento costituito sul davanti da un lembo del tessuto del turbante mentre nella parte posteriore da una nappa con lunghi fili svolazzanti. Il mantello, trattenuto da una fibbia, ha cenni di decorazione broccata sul lato sinistro, mentre dall'altro presenta rapide linee incrociate. La testa di turco [De Vesme/Massar 1971, 394] facente parte della serie *Recueil des diverse grifonnements* e accompagnata nella parte inferiore del foglio da un'altra testa giovanile inturbantata, presenta una posizione simile rispetto a quella del Castiglione (fig. 26). Il volto presenta una massa di rembrandtiani segni scuri sulla guancia e sotto il mento, come a definire una barba, e lascia scoperta la parte dello zigomo. La bocca ornata da baffi è socchiusa, ma non dà l'idea di un urlo. Il naso segue una forma molto simile alla testa del genovese, anche nella disposizione dei segni scuri che definiscono la narice e l'incavo che la separa dallo zigomo. In questo caso si distingue molto meglio l'occhio nelle sue parti, anch'esso con segni di rughe nella parte inferiore. Il turbante è delineato con segni rapidi ed è molto meno definito, ma con una piuma che, come la nappa del turco urlante, svolazza all'indietro. Un esempio di urlo simile a quello del Grechetto si ritrova in una testa di soldato del fiorentino [De Vesme/Massar 1971, 387] della serie *I principi del disegno* realizzata nel 1641, per la posizione nello spazio e la forma della bocca spalancata e del labbro inferiore (fig. 27).



25. G. B. Castiglione, *L'Orientale che grida*, Vienna, Albertina (It. III, 15, p. 41) Acquaforse cm 10,2 x 11

⁹ E. Jeutter, *Zur Problematik* cit. in nota 238, p. 288, cat. 68; G. Dillon in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 225, cat. 85; P. Bellini, *L'opera incisa* cit. in nota 23, p. 132, cat. 40



26. S. Della Bella, *Studio di uomo e donna turchi*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 8,6 x 4,1



27. S. Della Bella, *Soldato che grida*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 12,1 x 15,3

Per la *Testa di giovane con turbante volto a sinistra*¹⁰ e la *Testa di giovane con turbante piumato*¹¹ (figg. 28-29), della serie delle piccole teste, trovo calzanti dei confronti con delle già citate stampe di Della Bella.

La prima raffigura un giovane uomo che si volge verso sinistra con la bocca spalancata; il passaggio tra il collo e la testa è caratterizzato da un'ampia zona scura. La forma della mascella è delineata con singoli tratti orizzontali. Un'altra serie di segni verso sinistra delinea la forma della guancia. Lo stesso procedimento è adottato per la forma del muso, in cui si distinguono bene il labbro superiore e quello inferiore, leggermente carnosì. Il naso è piuttosto adunco, ed è segnata chiaramente l'ombra che indica la fossetta della narice. Dell'occhio non sembra distinguersi chiaramente la pupilla, ma si notano la parte superiore dell'incavo oculare e il sopracciglio. Dell'orecchio è ben definita la parte esterna del padiglione auricolare. Sul capo porta un turbante che sul retro termina in una crocchia, mentre sul davanti pende un lembo di tessuto. Indossa un mantello annodato trattenuto da un nodo sul davanti. È possibile confrontare il tipo con la bocca spalancata con il soldato urlante già citato da Della Bella (fig. 27) – anche se il giovane del Castiglione sembra meno irruento – mentre il protendersi della testa verso un lato si avvicina alla testa inturbantata [De Vesme/Massar 1971, 394] citata anch'essa per il turco che urla (fig. 26). Quest'ultima è confrontabile anche con l'altro giovane inturbantato. Questo ha il volto rivolto in basso a destra. Il collo è del tutto in ombra mentre il viso ha zone bianche per il naso, quasi dritto, di cui è piuttosto accentuata la forma della narice, e parte della guancia sinistra. Della bocca si intravede meglio il labbro inferiore. Degli occhi sono invece più evidenti le palpebre superiori e in parte la pupilla sinistra. Sul capo porta un turbante con un lembo di tessuto che da sinistra ricade attraverso la testa per pendere a destra, e una piuma svolazzante all'indietro. Il copricapo può essere una ripresa del turbante piumato della testa di Della Bella.



28. G. B. Castiglione, *Testa di giovane con turbante volto a sinistra*, Torino, Galleria Sabauda (R 2785), Acquaforte cm 11,1 x 8,3



29. G. B. Castiglione, *Testa di giovane con turbante piumato reclinata a destra*, Torino, Galleria Sabauda (R 2784), Acquaforte cm 11,1x8

¹⁰ G. Dillon in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 221, cat. 79; P. Bellini, *L'opera incisa* cit. in nota 23, p. 122, cat. 32

¹¹ G. Dillon in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 221, cat. 81; P. Bellini, *L'opera incisa* cit. in nota 23, p. 124, cat. 34

La *Testa di vecchia volta a sinistra*¹² (fig. 30) sembra invece riprendere la posizione della testa, volta per l'appunto a sinistra e inclinata verso il basso, di una testa di soldato di Della Bella [De Vesme/Massar 1971, 37] (fig. 31). Per il resto il soggetto è molto diverso. È raffigurata una donna anziana, che guarda in un punto indefinito verso sinistra, in basso accennando un sorriso. Le linee che si incrociano lungo tutto il collo per poi modellare il viso, dalle guance incavate e zigomi pronunciati, dà l'idea di una pelle rugosa e cadente. Il mento è molto sporgente, il naso aquilino ha la punta lunga, che termina quasi all'altezza del labbro superiore. L'occhio presenta diverse rughe soprattutto a partire dalla coda, e un sopracciglio rado. Non molto chiara la forma del copricapo, che sembra però avere sul retro un elemento di pelliccia.

In questo caso il Grechetto sembra affrancarsi dal modello rembrandtiano; pur mantenendo l'uso del chiaroscuro tipico dell'olandese, il segno si fa molto più libero e punta ad accentuare i caratteri fisiognomici che indicano la senilità della persona. Le donne anziane ritratte da Rembrandt mantengono, infatti, una distribuzione delle ombre e una compostezza della scena che sembrano estranee in questa prova del Castiglione. Si prenda ad esempio *La madre dell'artista: solo la testa, di prospetto* [White & Boon 1969, 352 I e II] o *La madre di Rembrandt seduta a un tavolo* [White & Boon 1969, 343 I]. In entrambi i segni della vecchiaia vengono indicati precisamente ma senza essere troppo accentuati, mantenendo una generale atmosfera di severità. Nella testa castiglionesca in questione i caratteri sono invece più esagerati e il segno mostra una vivace libertà espressiva – una simile esagerazione dei caratteri senili sono evidenti anche nella *Testa di vecchio volta a destra* citata in precedenza (fig. 7).



30. G. B. Castiglione, *Testa di vecchia volta a sinistra*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (F.C. 31920), Acquaforte cm 11x8



31. S. Della Bella, *Due teste di soldato anziano*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 11,8 x 15,2

¹² G. Dillon in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 218, cat. 76; P. Bellini, *L'opera incisa* cit. in nota 23, p. 116, cat. 29

La *Testa di giovane con turbante reclinata a sinistra*¹³ (fig. 32) raffigura un giovane inturbantato con la testa inclinata verso il basso. Il viso è totalmente in ombra. Dei passaggi chiaroscurali mettono in rilievo il naso, la bocca – di cui si distinguono labbro superiore e inferiore – e le palpebre superiori degli occhi con le ciglia. L’arcata sopraccigliare è aggrottata. Il personaggio ha un’espressione cupa, triste, dando l’idea di un’analisi psicologica che non sempre compare nelle stampe del Grechetto. L’accentuata ombreggiatura del volto richiama ad alcune teste di Rembrandt come la testa di vecchio [White & Boon 1969, 325] (fig. 19) che il Grechetto sperimenta già in una delle grandi teste, la *Testa di uomo vista di fronte in ombra*¹⁴. Ma ritengo che la posizione del capo possa essere un richiamo a una stampa del Callot, i cui lavori sono presenti nell’inventario di De Wael; ci si riferisce all’incisione per il frontespizio degli “Statuti dell’ordine de cavalieri di S. Stefano” [Lieure 1927, 372.I] (fig. 33). Si tratta dell’ordine cavalleresco voluto da Cosimo III per fronteggiare l’avanzata dei turchi nel mediterraneo¹⁵. Su un monumento con il titolo dell’opera campeggiano tre figure; al centro una donna in armi con la croce di Malta, a sinistra la Giustizia e a destra la Legge. In basso i nemici turchi sconfitti. In particolare, dei due seduti e in catene, quello di destra, con il piede su uno scudo concavo, tiene il capo verso il basso, completamente scuro in volto, nella maniera della testa del Castiglione (fig. 34).

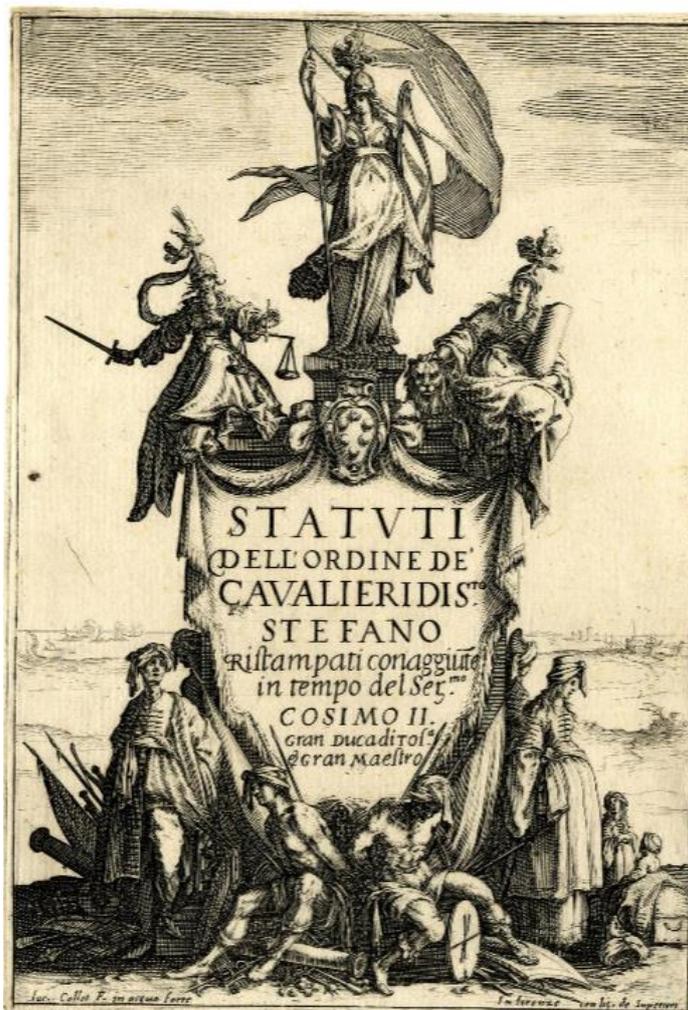


32. G. B. Castiglione, *Testa di giovane con turbante reclinata a sinistra*, Torino, Galleria Sabauda (R 2782) Acquaforte cm 11,1 x 8,2

¹³ E. Jeutter, *Zur Problematik* cit. in nota 238, p. 296, cat. 79; G. Dillon in “Il Genio” cit. in nota 10, p. 221, cat. 80; P. Bellini, *L’opera incisa* cit. in nota 23, p. 124, cat. 33

¹⁴ G. Dillon in “Il Genio” cit. in nota 10, p. 217, cat. 72

¹⁵ Cfr. G. Rossi-Sabatini, *Gli Statuti dell’Ordine di S. Stefano*, in “Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia”, 1932, Serie II, Vol. 1, No. 2 (1932), pp. 182-190



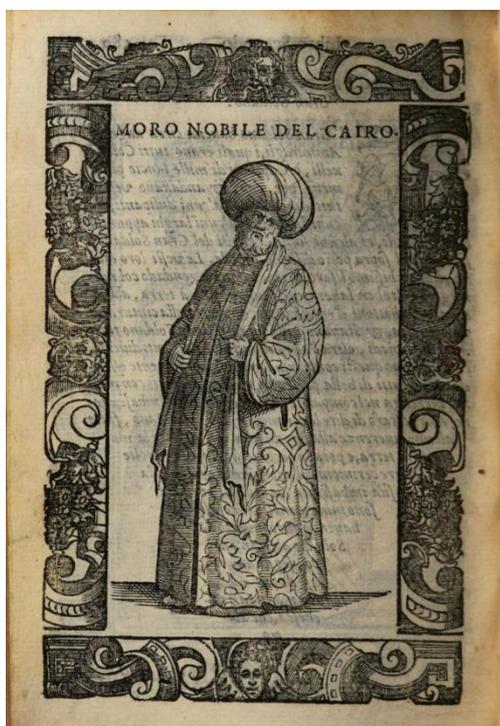
33. J. Callot, *Frontespizio degli 'Statuti dell'Ordine de' Cavalieri di S. Stefano'*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 20,1 x 13,7



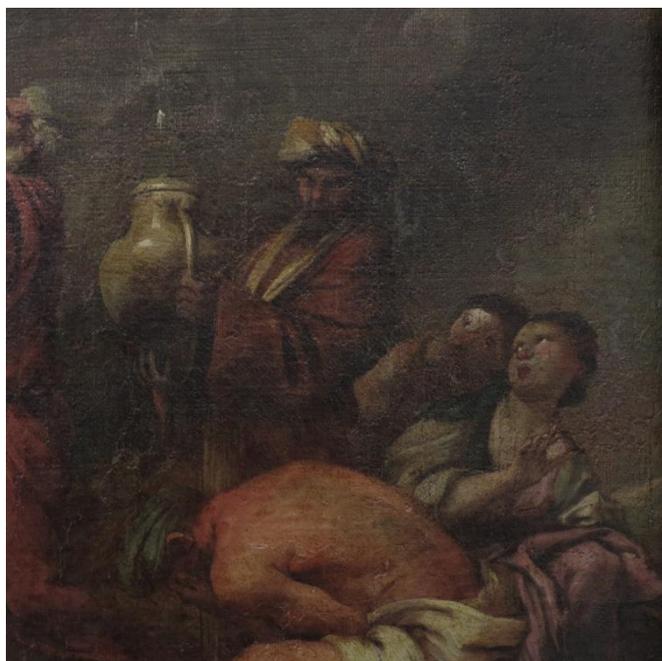
34. J. Callot, *Frontespizio degli 'Statuti dell'Ordine de' Cavalieri di S. Stefano'*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 20,1 x 13,7, dettaglio

L'uso di figure dalle fogge orientali caratterizza anche molti dei dipinti del Castiglione. Anche in questo ritroviamo esempi tratti da altri artisti e dai testi sui costumi orientali già citati.

*L'uscita degli animali dall'arca (Sacrificio di Noè)*¹⁶ (fig. 37) conservato presso Palazzo Bianco, risale agli anni del ritorno in patria del Grechetto, da collocarsi dunque tra la fine degli anni trenta e la prima metà degli anni quaranta. Rappresenta uno dei primi esperimenti in tema di carovane, in cui confluiscono le prime lezioni del naturalismo genovese e i nuovi spunti colti nell'ambiente romano, in particolare di Poussin. In primo piano un uomo in vesti orientaleggianti trasporta gli animali fuori dall'arca (evidentemente al di fuori dello spazio del dipinto). Sul mulo sono caricati, come tipico nelle opere di questo tipo, oggetti di ogni tipo, che l'anziano pastore osserva preoccupato che possano cadere. Sul margine sinistro una figura femminile con un piccolo turbante, mentre per terra in primo piano una serie di animali e altri oggetti. Sui rami dell'albero spoglio presenti invece due pappagalli. In fondo viene invece rappresentato l'episodio biblico. La composizione mostra il debito nei confronti del *Sacrificio di Noè* di Poussin (fig. 38), a sua volta ripreso da una scena delle Logge di Raffaello. Di fronte a un'ara fumante Noè in piedi e con le mani al cielo contempla l'apparizione di Dio, avvolto in bianche vesti svolazzanti, dopo aver compiuto il sacrificio. Dietro di lui alcuni personaggi intimoriti dall'evento. In particolare, richiama Poussin l'uomo a torso nudo inginocchiato e con il volto tra le mani. Sul fondo invece una figura assente nell'opera del francese, che non sembra interessato all'evento che si compie; un uomo in abiti orientali, con un ampio turbante e uno scialle con in mano un grande vaso guarda in un punto indefinito, forse verso lo spettatore (fig. 36). Questa figura può essere stata vista dal Castiglione negli abiti del Vecellio¹⁷. Il "Moro Nobile del Cairo" (fig. 35), così chiamato dallo scrittore veneto, presenta un abbigliamento simile al nostro personaggio. Ampio turbante sul capo, in verità più di quello della figura castiglionesca, uno scialle lungo il collo e un ampio abito broccato a maniche molto larghe.



35. C. Vecellio, *Moro Nobile del Cairo*, in "De gli habiti antichi e moderni"



36. G. B. Castiglione, *Uscita degli animali dall'arca (Il sacrificio di Noè)*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco, Olio su tela cm 106 x 133, dettaglio

¹⁶ L. Tagliaferro in "Il Genio" cit. in nota 10, pp. 63-64, cat. 4

¹⁷ C. Vecellio, *De gli habiti* cit. in nota 245, pp. 481



37. G. B. Castiglione, *Uscita degli animali dall'arca (Il sacrificio di Noè)*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco, Olio su tela cm 106 x 133



38. N. Poussin, *Il Sacrificio di Noè*, Knutsford, National Trust, Tatton Park, olio su tela, cm 99 x 134

*Il viaggio della Famiglia di Abramo*¹⁸ (fig. 39) conservato a Palazzo Rosso e proveniente dal lascito della duchessa di Galliera del 1874 è uno dei risultati più alti del Castiglione per quanto riguarda il tema dei viaggi biblici. Databile alla tarda maturità dell'artista, l'opera si caratterizza per l'equilibrio tra il paesaggio e la folla di persone in primo piano che digrada verso il fondo. I personaggi sono ritratti tutti con attenzione ai particolari, mostrando un'alta qualità pittorica e degli impasti. L'erma e l'urna sul margine destro richiamano all'eternità, concetto che spesso ritorna nelle opere tarde del Grechetto. Diversi dei personaggi ritratti rimandano alle teste all'orientale incise dal Castiglione, nonché, ritengo, ad altri esempi tra Della Bella, Rembrandt e stampe presenti nei testi di Nicolay e Vecellio. È il caso della figura sul margine destro ritratta di profilo con il turbante bianco, la barba incolta, e i caratteri del viso pronunciati (fig. 43) – simile alla *Testa d'uomo barbuto volto a destra* (fig. 6). La donna con turbante giallo accanto alla donna col bambino (fig. 42) si avvicina invece, seppur con un taglio psicologico diverso, alla *Testa di giovane con turbante reclinata a sinistra* e al turco del frontespizio degli statuti di S. Stefano (figg. 32-34) soprattutto per il tubante con lembo di tessuto che cade sul davanti. Il ragazzino tra le due signore citate, con cappellino piumato blu e mantella gialla, assieme all'uomo in piedi con la scatola in mano di fronte ad Abramo potrebbero considerarsi derivazioni dalla *Quarta Testa all'orientale* [White & Boon 1969, 289.II] (fig. 47) di Rembrandt e di una testa di giovane di Della Bella [De Vesme/Massar 1971, 377] pubblicata tra *I Principi del Disegno* (fig. 46). In particolare, per il cappellino piumato – elemento presente anche in alcuni autoritratti di Rembrandt e in uno del Castiglione¹⁹ - e il volto con barbetta e l'abbigliamento con mantella sulle spalle e veste a maniche lunghe per il personaggio di fronte ad Abramo (44-45). Per quest'ultimo è stato invece proposto un richiamo al disegno con Davide e Saul del Grechetto, da cui recupererebbe il volto senile barbuto di Saul²⁰. Ritengo però che possa aver guardato anche ad un'altra immagine dagli abiti di Vecellio, il personaggio chiamato semplicemente "Arabo"²¹. Portano ampio turbante, nel caso del personaggio vecelliano con un lembo di tessuto che pende sotto al mento, e ampia veste con maniche larghe. I volti dei due personaggi hanno lunga barba e naso pronunciato, ed entrambi raffigurati mentre si voltano in senso opposto al busto (figg. 40-41).



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

¹⁸ L. Tagliaferro in "Il Genio" cit. in nota 10, pp. 132-133, cat. 20

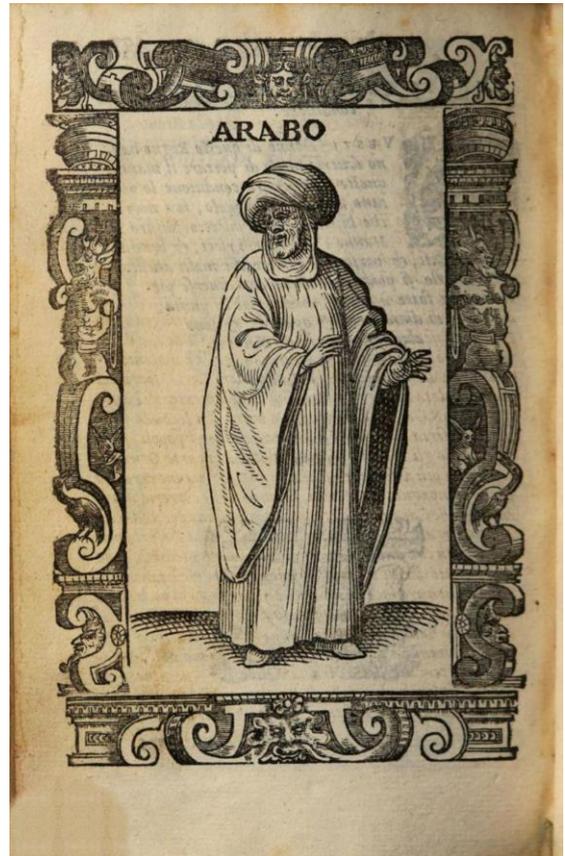
¹⁹ G. Dillon, in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 209, cat. 67.

²⁰ Tagliaferro in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 133

²¹ C. Vecellio, *De gli habitis* cit. in nota 245, pp. 493



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



41. C. Vecellio, *Arabo*, in "De gli habiti antichi e moderni"



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



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



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



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



46. S. Della Bella, *Testa di giovane volto a sinistra*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 11,8 x 15,2



47. Rembrandt van Rijn, *Quarta testa all'orientale*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 15,3 x 12,5

*Il viaggio di Abramo: la benedizione di Melchisedech*²² (fig. 48) è una delle opere pagate da Ansaldo Pallavicino al Grechetto nel 1652 – assieme a “una Circe, una prospettiva e due quadri più piccoli”. L’impostazione dell’opera è quella tipica del Castiglione per soggetti di questo tipo. L’episodio biblico è relegato sul fondo – la benedizione di Melchisedech, re e grande sacerdote di Salem, concessa ad Abramo che riuscì a liberare Lot, figlia del sacerdote, dalla città di Sodoma – mentre viene data maggiore rilevanza ai personaggi nell’atto di trasportare bestiame e vettovaglie. Un generale impoverimento della materia pittorica ha fatto pensare a una datazione agli anni trenta, cosa rimessa in discussione dal ritrovamento della ricevuta di pagamento di Ansaldo. La figura che con fatica trasporta un grande vaso dai riflessi abbaglianti porta una veste larga a righe con una fascia attorno alla fronte (fig. 49). Il tema dell’abito rigato, cui verrà dedicato un paragrafo apposito, ritorna spesso nelle opere del Grechetto, come in quelle di Rembrandt e di Della Bella; un tipo di pattern importato dall’Oriente e che nelle opere degli artisti su citati si ritrova spesso in scene di carattere orientale. Per quanto riguarda il personaggio la fascia attorno alla testa richiama al tipo dei “Sei pellegrini mori di ritorno dalla Mecca” (fig. 50), descritti da Nicolay nei suoi Viaggi (che si ricorda era presente nella biblioteca di Giulio Pallavicini a Genova). I personaggi ritratti portano ampia veste e fascia intorno al capo come il personaggio del nostro viaggio di Abramo. Esempio simile può essere una delle tre figure presenti nel Cristo davanti a Pilato di Rembrandt secondo Standing riprese già precedentemente nel viaggio della Galleria Borghese. Uno di questi, il personaggio di colore che si sporge più degli altri, porta fascia intorno alla fronte e abito rigato come nell’opera di Palazzo Spinola (fig. 84).



48. G. B. Castiglione, *Viaggio di Abramo: la benedizione di Melchisedech*, Genova, Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola Olio su tela cm 240 x 275

²² F. Simonetti in “Il Genio” cit. in nota 10, pp. 113-114, cat. 12



49. G. B. Castiglione, *Viaggio di Abramo: la benedizione di Melchisedech*, Genova, Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola Olio su tela cm 240 x 275, dettaglio



50. Nicolas de Nicolay, *Pellegrini Mori ritornando dalla Mecca*



51. G. B. Castiglione, *Entrata degli animali nell'Arca di Noè*, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, olio su tela cm 170 x 238

Un personaggio di questo tipo compare anche nell'*Entrata degli animali nell'arca* di Palazzo Rosso (fig. 51). Di nuovo in primo piano abbiamo la classica massa di animali e masserizie, anche se meno densa; pochi oggetti, alcune pentole e una coperta rossa con bordature geometriche di colore blu. Sul fondo dell'opera – che presenta evidenti carenze di colore – il personaggio principale Noè (rappresentato anziano, calvo e con solo una tunica indosso come in altre opere di questo soggetto per esempio l'*Entrata nell'arca* dell'Accademia Ligustica) che fa entrare gli animali nell'arca rappresentata sulla sinistra. Il tipo del pellegrino sta invece sulla destra, dietro al bue che guarda verso lo spettatore, di profilo con fascia attorno alla fronte e camicia rossa.

Un ulteriore esempio di questa figura si ritrova nella folla della famiglia di Abramo nella già citata opera sempre di Palazzo Rosso. Si trova alle spalle della donna con turbante giallo che intrattiene una conversazione con la donna dalla gonna broccata con in braccio il bambino (fig. 52). Anche questo, con la testa protesa in avanti e lo sguardo rivolto alle due donne come fosse interessato alla discussione, ha la fascia intorno alla testa, anche se più in alto dei due personaggi citati in precedenza, e l'abito rigato, come il protagonista del viaggio di Abramo Spinola.



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

Tra le figure orientaleggianti raffigurate dal Grechetto c'è una reiterazione del tema della Maga Circe, di cui esistono diverse versioni²³. Molto distante dalle raffigurazioni delle streghe medioevali, le maghe del Grechetto seguono l'impostazione moderna che le caratterizza per il bell'aspetto, la vicinanza con le tematiche della vanitas e dell'alchimia. Le Circe del Castiglione hanno una posa pressoché fissa; sedute in modo rilassato, a volte in atteggiamento melanconico (come l'opera del Poldi Pezzoli), con degli attributi in mano, spesso la bacchetta, il più ovvio richiamo alle arti magiche, a volte una coppa, come nella versione del Sovrano Ordine Militare di Malta, elemento letto come un richiamo alla tavola dei Cebete Tebano di Agostino Mascardi e alla figura della Frode da esso descritta, secondo una possibile visione moraleggiante dell'opera²⁴. È sempre circondata da una natura incolta, che rimanda all'ambiente naturale dell'isola Ea, la dimora della maga descritta da Omero e isola più a Oriente del mondo secondo la mitologia greca, da animali, i malcapitati marinai finite nelle grinfie della maga, e oggetti mondani. In particolare, si notano spesso i beni che dovevano appartenere agli uomini trasformati – armi, armature, vesti – ma a volte sono presenti anche gli oggetti del sapere come nella Circe del Poldi Pezzoli, chiaro richiamo alla vanità del mondo e delle pretese di conoscenza dell'essere umano²⁵. In quasi tutte le versioni compare poi il busto di Pan che richiama alla conoscenza delle piante usate per la preparazione dei suoi filtri ma anche al soggiacere agli appetiti amorosi da parte sua e dei suoi visitatori. Ma è anche possibile che sia presenta un generale richiamo all'Arcadia.²⁶

Secondo Standring²⁷ il tema è influenzato dalla Circe di Giambattista Gelli, testo pubblicato nel 1562 presso la corte ferrarese, in cui la figura della maga ha un carattere ambiguo; nella presentazione il Gelli afferma che la maga rappresenta il peggior nemico dell'umana ragione in quanto dà sfogo agli istinti più primordiali dell'uomo. Ma allo stesso tempo gli animali, prima umani, con cui Ulisse parla per convincerli a tornare con sé alla terra natale, dimostrano di essere felici nelle loro attuali sembianze, liberi dagli obblighi della vita umana e dalle occupazioni considerati vane e inutili in confronto alla vita naturale in cui basta soddisfare i bisogni essenziali per essere felici. Solo l'elefante, che da umano era un filosofo decide di seguire l'itachese nel ritorno a casa. Delle tele del Grechetto solo una richiama in modo esplicito al testo di Gelli; una Circe in collezione privata attribuita di recente al periodo giovanile dell'artista, forse prima del primo soggiorno romano²⁸. Bisogna però anche notare che tra i disegni del taccuino passato in asta a Sotheby's nel luglio del 2016, ricco di studi tratti da opere di Poussin, è presente anche un disegno tratto dalla Circe e Ulisse del maestro francese destinato al Camerino di Palazzo Farnese²⁹. Si potrebbe quindi collocare il primo momento di meditazione su quest'iconografia tra i primi studi genovesi e il primo soggiorno romano.

Le opere successive raffiguranti la maga omerica sembrano andare anche verso altre interpretazioni; in particolare sembra prevalere il significato moraleggiante già accentato, rendendo menzognera la promessa di liberazione offerta a chi sbarca sull'isola. Ma rimanendo sulla scia del testo di Gelli è

²³ Tra le più importanti la *Circe* conservata presso la Galleria degli Uffizi a Firenze; la tela conservata a New York in collezione privata; la Circe di Palazzo Spinola pagata da Ansaldo Pallavicino; ve ne sono due firmati e datati 1653 presso il Sovrano Ordine militare di Malta e già in collezione Sanguineti; vi è poi la versione del museo Poldi Pezzoli e una incisione che riprende la figura della tela milanese.

²⁴ L. Magnani *Agostino Mascardi* cit. in nota 6, p. 272-276

²⁵ P. Ciliberto, *Tradizione ed interpretazione letteraria, magia ed etica nelle raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto*, s. l., 2004, p. 213

²⁶ B. Suida Manning, *The Transformation of Circe: The significance of the Sorceress as Subject in 17th Century Genoese Painting*, in "Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri", II, Milano, 1984, p. 692

²⁷ T. Standring in "Il Genio" cit. in nota 10, pp. 144, cat. 18

²⁸ F. Rotatori, *Il Grechetto a Roma*, cit. in nota 18, p. 81.

²⁹ G. Spione, *Grechetto, un talento inquieto* cit. in nota 27, p. 323



53. G. B. Castiglione, *Circe*, Genova, Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola, olio su tela cm 100 x 130

anche stato ipotizzato che l'operato della maga possa essere volto a punire i malvagi, non più in grado compiere azioni dannose, connotandola come figura positiva.³⁰ Lo stesso nel caso si dia maggior peso alle opinioni degli uomini trasformati in animali cui viene data parola, connotando la storia come un elogio della vita selvaggia, più appagante e serena di quella umana³¹.

Come già detto le Circe del Castiglione hanno una posa pressoché fissa, sedute languidamente, con indosso lunghe vesti e un turbante sul capo. Per quest'ultimo elemento si possono proporre alcuni confronti con le fonti già citate in precedenza. Il più usato per quest'iconografia dal Grechetto è un semplice turbante con piuma che non denota una forma particolare. Altre volte presentano invece dei copricapi più interessanti. È il caso della Circe di Palazzo Spinola di Pellicceria³² (fig. 53), parte del famoso pagamento di Ansaldo Pallavicino. La maga, su lato sinistro della scena, è seduta e tiene il capo sulla mano destra, nella sinistra, appoggiata sulla vaporosa gonna rossa, tiene la bacchetta, simbolo dei suoi sortilegi. È circondata da alcuni oggetti. Dietro di lei una brocca riccamente decorata e in terra una pentola argentata anch'essa decorata a sbalzo. Di fronte, in primo piano, un elmo con una faretra e una veste, ciò che rimane degli uomini trasformati in bestie, che si affollano sul lato destro del dipinto assieme a una folta vegetazione. Al centro della scena dietro gli animali campeggia la statua di Pan/Priapo. Il copricapo di Circe, un turbante con una piuma fluente che spunta in cima, sembra riprendere un copricapo di un soldato di Della Bella in un foglio già citato in precedenza (fig. 3), in cui a sinistra si trova un soldato a cavallo – che porta un decoro piumato sulla testa e un monile sulla fronte - di profilo. Porta una lunga barba, e i caratteri del viso sono sommari.

54. G. B. Castiglione, *Circe*, Firenze, Galleria degli Uffizi, olio su tela cm 186 x 218

³⁰ P. Ciliberto, *Tradizione ed interpretazione letteraria* cit. in nota 276, p. 214

³¹ T. Standring in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 145, cat. 18

³² F. Simonetti in "L'Età di Rubens" cit. in nota 50, p. 538, cat. 145



Indossa una giubba e una pelliccia sulle spalle. Sul capo un berretto con bordo di pelliccia che, seppur diverso nella tipologia rispetto al turbante di Circe, presenta un ricco piumaggio sulla sommità.

Della Bella può essere stato esempio anche per il copricapo della Circe della Galleria degli Uffizi (fig. 54) – secondo il Ratti uno di quelli dipinti per Palazzo Pitti - e del Sovrano Ordine di Malta³³. Le due figure sono molto simili. Di nuovo seduta a margine della scena, con la destra tiene in alto quasi con orgoglio la bacchetta, mentre con la sinistra la coppa della cui interpretazione si è già detto. Indossa una gonna broccata rosso e oro, indumento già trovato nel viaggio della famiglia di Abramo di Palazzo Rosso – questo tipo di vestimenti non erano difficile da trovare nell’Italia dell’epoca, tanto meno a Genova, ma se il Grechetto non avesse avuto un contatto diretto con uno di questi tessuti molte delle incisioni presenti nei Viaggi di Nicolay e negli abiti di Vecellio presentano abiti con decorazioni simili³⁴. Sulla parte superiore del corpo porta invece una veste gialla. Gli indumenti, e in generale tutta l’opera, nella versione degli Uffizi presentato cangiantismi molto più vivaci, forse per una migliore conservazione della materia pittorica. In terra gli stessi oggetti della maga di Pellicceria. Elmo, stavolta con armatura, una veste blu e faretra con frecce. Nella versione degli Uffizi immediatamente accanto a Circe, dietro gli animali, il busto di Pan/Priapo. Nella versione del Sovrano Ordine di Malta, le dimensioni della tela permettono di distribuire gli elementi della composizione in modo più arioso. Al centro della scena, su un alto basamento decorato a rilievo con figure classiche, il busto di Pan Priapo. Immediatamente sotto la statua di un’altra

³³ F. Simonetti in “Il Genio” cit. in nota 10, pp. 130-131, cat. 18

³⁴ Cfr. Vecellio, *De gli habitis* cit. in nota 245, pp. 449, 456, 461, 481

divinità, dal copricapo si direbbe orientale, cui una scimmia alla sua destra mostra un certo interesse. A partire dal fronte della statua verso il margine destro si distribuiscono una serie di animali, mentre sul fondo destro si nota un accenno di un elemento architettonico e degli alberi per richiamare l'ambiente naturale dimora di Circe – di questo nella versione fiorentina non si ha accenno.

Entrambe le maghe portano sul capo un copricapo giallo con una lunga piuma che si piega fluente all'indietro, trattenuta sul davanti da un gioiello. Una testa di Della Bella [De Vesme/Massar 1971, 391.I] con uomo barbuto volto a destra, come le nostre maghe, che posta sul capo un ampio turbante con una piuma anche questa piegata all'indietro (fig. 55). Il gioiello non è presente, ma l'uso di un elemento per trattenere le piume torna spesso nelle teste all'orientale del Castiglione come nella *Testa di uomo con i baffi rivolto di profilo a sinistra* (fig. 1) o per la *Testa di vecchio volto di profilo a destra* (fig. 4). Un eventuale esempio potrebbe essere un'altra stampa di Della bella [De Vesme/Massar 1971, 283] che raffigura un uomo di colore accanto a un cavallo in primo piano e un orientale sul fondo, a cavallo, con sul capo un turbante con una piuma sul davanti tenuta da un elemento decorativo (fig. 56).



55. S. Della Bella, *Busto di anziano turco*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 4,3 x 5,4



56. S. Della Bella, *Uomo di colore e riturco a cavallo*, Londra British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforte cm 8,2 x 11,5

Altro personaggio femminile protagonista di una stampa del Grechetto è *La Melanconia*³⁵ (fig. 57) pubblicata a Roma da Giovanni Domenico De Rossi, che secondo Percy è stata realizzata dal Castiglione prima del 1647, per delle affinità stilistiche nella realizzazione della vegetazione con il *Baccanale*, i *Paesaggi con satiri* e *Pan e Apollo*. Il riferimento per la donna al centro intenta a contemplare un foglio con un teschio in grembo ritiene possa essere la *Melancholia I* di Durer, nonché le acqueforti di Parmigianino – in particolare la *Santa Thais* e l'*Astrologia* - e i dipinti di Domenico Fetti raffiguranti la *Melanconia-Maddalena*.

La figura del Grechetto è immersa in un paesaggio agreste caratterizzato da rovine che assieme agli oggetti del sapere – libri strumenti musicali, sfera armillare – richiamano alla vanità del tutto. La donna oltre agli esempi già citati, potrebbe derivare anche da una stampa di Rembrandt [White & Boon 1969, 345 1 e 2] che rappresenta una donna seduta a un tavolo intenta a leggere (fig. 58). Entrambe le nostre figure portano sul capo una sorta di turbante non particolarmente curato, con un lembo di tessuto che scende liberamente lungo la spalla. In Occidente era in voga, soprattutto nei paesi fiamminghi, a partire dal XV secolo ca, l'uso di un turbante arrotolato con una certa libertà, per richiamare a un'atmosfera esotica. Ne sono esempio alcuni ritratti come il *Ritratto di uomo e di una donna* di Robert Campin datato 1435



57. G. B. Castiglione, *La Melanconia*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (F.C. 31904), Acquaforse cm 21,7 x 11,4



58. Rembrandt van Rijn, *Donna che legge*, Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, Acquaforse cm 12,7 x 10,3

³⁵ G. Dillon in "Il Genio" cit. in nota 10, pp. 203-204, cat. 62