

Quando ad esser ritratta è Venere. Nuovi documenti d'archivio su Maria Mancini e Jacob Ferdinand Voet, e appunti su Filippo Parodi*

Adriano Amendola

L'interrogativo più frequente quando ci si trova di fronte ad un ritratto è se questo è somigliante e fedele alla persona raffigurata; spesse volte l'identità rimane nell'anonimato, come quella dell'autore, ma in altri casi invece il nome dell'effigiata è strettamente legata a quello dell'artista, come quello di Maria Mancini (1639-1715) con Jacob Ferdinand Voet (1639-1689). I molti ritratti della dama romana pongono tuttavia ancora dei problemi e pur essendo somiglianti alla persona, vengono a tutt'oggi confusi con quelli della sorella Ortensia. Le due sorelle somiglianti ma diverse, vengono ricordate per la loro straordinaria bellezza, che ha dato origine alla serie delle *Belle Chigi*, e per la loro vita affascinante; proprio il comportamento e le vicende della loro esistenza hanno portato ad identificare le due sorelle in maniera differente: Ortensia con Elena di Troia, e Maria con Venere. L'identificazione di Ortensia con la figlia di Leda si deve a Monsieur de Saint-Evremond,¹ anche se nei ritratti viene raffigurata spesso come Cleopatra, mentre l'abbinamento Maria-Venere ha inizio dal matrimonio con Lorenzo Onofrio Colonna. Su queste sottili letture, in cui il mutare del gusto e dell'ispirazione sono determinanti per comprendere il *modus operandi* dell'artista e il prodotto artistico in tutte le sue sfumature, è basato

il seguente studio, che cerca di analizzare alcune opere legate alla figura di Maria Mancini.

Nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola di Pellicceria è conservata un'opera che pone alcuni problemi di interpretazione: si tratta del *Ritratto di Maria Mancini* e della sua *Cornice raffigurante il Giudizio di Paride* (FIG. 1).

Il *Ritratto*, eseguito su rame, è stato attribuito da William Suida nel 1906 e da Pasquale Rotondi² nel 1967 a Pierre Mignard (1612-1695), ma lo studio di Jacques Wilhelm³ ha attribuito l'opera a Jacob Ferdinand Voet e al suo atelier. Tradizionalmente identificato con Maria Mancini, Francesco Petrucci⁴ vi riconosce la sorella Ortensia, in rapporto con il *Ritratto in veste di Venere* di Mapperton House, Conte di Sandwich, mentre chi scrive, come si vedrà più avanti, è del parere che in entrambi i dipinti la dama raffigurata sia Maria Mancini; l'effigiata è ritratta con un'inquadratura di tre quarti, su un delicato sfondo paesaggistico, con lo sguardo pungente rivolto verso lo spettatore ed una sottile veste bianca, increspata, che mette in risalto le forme del seno.

La *Cornice* in legno dorato è opera dello scultore genovese Filippo Parodi (1630-1708), ed è un modello di virtuosismo d'intaglio; frivolo ed elegante esempio del Barocchetto genovese, la cornice presenta una battuta a gole lisce,

* Desidero ringraziare la Prof.ssa Silvia Danesi Squarzina per l'impagabile attenzione ed aiuto dato al mio lavoro. Un profondo ringraziamento va alla Dott.ssa Loredana Lorizzo per i preziosi consigli, al Dott. Piero Scatizzi per avermi aiutato e consigliato nella ricerca dei documenti riguardanti Maria Mancini, alla Dott.ssa Tiziana Checchi studiosa di alcuni aspetti del collezionismo della famiglia Colonna, per il suo aiuto indispensabile nella ricerca dei documenti d'archivio, e alla Biblioteca Nazionale del Monastero di Santa Scolastica di Subiaco.

contornata da volute di foglie d'acanto che, dipartendo dalle valve della conchiglia, salgono dal basso riunendosi in un motivo vegetale centrale. Nella parte superiore della cornice, Mercurio in volo porge il pomo d'oro a Paride che indica con la mano sinistra all'interno della cornice la vincitrice della disputa, tra Giunone, Minerva e Venere. Le prime due divinità sono rappresentate ai lati della cornice quasi a tutt'ondo: Giunone con il pavone sulla sinistra, e Minerva con la corazza, la lancia e la civetta sulla destra, entrambe con lo sguardo rivolto verso Paride. Venere, la vincitrice, indicata dal giovane principe-pastore troiano, non viene rappresentata sulla cornice, se non nei suoi attributi; infatti, in basso al centro, un putto con la colomba siede tra le valve di una conchiglia. Venere, la dea della bellezza, viene indicata da Paride all'interno della cornice, che contiene attualmente il ritratto del Voet. Lauro Magnani ha ipotizzato che, in origine, la cornice contenesse uno specchio e che il riflesso della persona sia da interpretare come Venere, la dea assente nell'opera del Parodi.⁵ A sostegno dell'ultima ipotesi, viene indicata un'altra opera dello scultore genovese: la *Specchiera con il Mito di Narciso* nella Villa Faraggiana ad Albisola, in cui il personaggio mitologico, posto in alto e al centro della specchiera sporgendosi, si riflette nello specchio posto sul piano della *consolle*.⁶ L'eventuale fruitore della specchiera può riflettersi anche - e non solamente - sul piano della *consolle* prendendo il posto di Narciso, ed identificandosi con il personaggio mitologico; in questo caso vi sarebbero due Narciso: uno in alto sulla specchiera, e l'altro vivo in basso; effetto, questo, ben lontano da quello ipotizzato per la *Cornice con il Mito di Paride* in cui il riflesso verrebbe a coincidere con Venere. Il legame ideativo tra le due opere inoltre viene negato dall'esistenza di diversi esemplari di sculture del Seicento e Settecento, rappresentanti *Narciso*, che adoperano un vetro argentato, per ottenere il riflesso di uno "specchio d'acqua". Mi riferisco in particolare ad una scultura lignea rappresentante *Narciso* attribuita allo stesso Filippo Parodi,

datata al sesto decennio del XVII secolo, apparsa nel 2003 sul mercato antiquario romano (Gallerie Benucci), ed attualmente in collezione privata romana (FIG. 2). Il giovane *Narciso*, in piedi e con la mano destra alzata verso l'alto, si appoggia con l'avambraccio e il fianco sinistro alla roccia; coperto da un panneggio è posto su un basamento roccioso nel quale è inserito, in un'apposita incavatura, uno specchio a formare una piccola pozza d'acqua, che riflette la sua figura. Il moto a spirale del panneggio, la posa del *Narciso* e il contrasto tra la laccatura bianca del corpo e la preparazione con tracce di doratura del panneggio, conferiscono all'opera un particolare effetto di movimento che, contrasta con il pur vibrante basamento roccioso. Filippo Parodi adotta in questa scultura, l'iconografia "classica" di *Narciso* (FIG. 3), come narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*;⁷ la testa reclinata per vedere il suo riflesso, la folta chioma e la bellezza del giovane infatti, cercano di rendere il passo

contempla le due stelle che sono i suoi occhi, e i capelli degni di Bacco, degni anche di Apollo, e le guance impuberi e il collo d'avorio e la gemma della bocca e il rosa soffuso sul candore di neve, e ammira tutto ciò che fa di lui un essere meraviglioso.⁸

Il basamento roccioso rimanda al Monte Licon, luogo in cui si svolse la vicenda di *Narciso*, e alla presenza della ninfa Eco: la giovane punita da Giunone a ripetere le ultime parole udite, innamoratasi di *Narciso* e da lui respinta, che si trasformò in roccia. La resa del viso, della chioma, del corpo, del panneggio e dei particolari è molto vicina al *Narciso* della specchiera della Villa Faraggiana, mentre il basamento roccioso rigido e privo di elementi vegetali se ne discosta; questa peculiarità conferma la datazione precoce dell'opera compresa tra il sesto e il settimo decennio del Seicento. La soluzione del Parodi adottata in questa scultura viene quindi riutilizzata in forme più complesse e monumentali nella specchiera di Albisola e il "gioco di riflessi" presente, sembra derivare dalla conoscenza dello *Specchio di Cristina di Svezia* progettato da Gian Lorenzo Ber-

nini e realizzato nel 1662 dallo scultore Ercole Ferrata, in cui la figura del Tempo, posta in alto, toglie una tenda da davanti lo specchio.⁹

Il sottile gioco barocco di riflessi e di dialogo, che travalica la finalità d'uso ipotizzato per la cornice di Palazzo Spinola di Pellicceria, è molto diverso da quello presente nella *Specchiera con il Mito di Narciso*. È innegabile la differenza oggettiva tra le due opere, infatti la specchiera di Albisola per le misure monumentali è difforme dalla cornice, anche se entrambe rientrano in quella produzione da parata, tipica del Parodi, fondata sull'ambiguità simbolica tra materia e forma.¹⁰ A rimarcare, inoltre, l'inattuabilità dell'ipotesi dell'uso della *Cornice con il Mito di Paride* come specchiera vi è un dato importante: le dimensioni della cornice, che a differenza degli esemplari con figure allegoriche, misura appena cm 44x40, e presenta una luce molto ridotta, visto il complesso intaglio, di cm 22x16, dunque, poco utilizzabile per rispecchiarsi. La funzione delle cornici, con figure allegoriche poste in relazione con chi vi si specchia, è resa esplicita in un disegno raffigurante una *Cornice con figure allegoriche* di Andrea Brustolon (1622-1731) conservato nel Museo Civico di Belluno su cui viene annotato

La Cornice Per haver hafinità col Specchio et con chi si specchia, ci volle nello schudo qui basso le simille parrolle Corripe aut Approba ogn'uno puo riflettere se possede qualche tallento¹¹

confermando sostanzialmente un rapporto tra specchio e fruitore assai diverso da quello pensato per la cornice di Palazzo Spinola. La relazione dichiarata dallo scultore bellunese deriva dal rapporto intercorso con Filippo Parodi a Venezia intorno al 1680,¹² ed esprime una concezione, sostanzialmente condivisa dal genovese, ma non sufficientemente espressa dall'oggetto tanto da dover ricorrere ad un motto, che vede l'opera caricata di un contenuto concettuale tramite un rimando dell'allegoria ad una persona specifica, Maria Mancini, come nel caso della *Cornice con il Mito di Paride*. Farida Simonetti accetta la presenza del *Ritrat-*

to all'interno della *Cornice con il Giudizio di Paride* come dato storico, ricordando che nel 1647 Maria Mancini, diretta a Parigi con la madre, le sorelle e i fratelli, soggiornò brevemente a Genova, prima di imbarcarsi in una galera messa a disposizione dalla Repubblica.¹³ Questo evento, che mette in relazione Maria Mancini e la città di Genova, può essere contestato perchè l'illustre nobildonna romana, nipote del cardinale Giulio Raimondo Mazzarino, nata il 28 agosto 1639 da Girolama Mazzarini (1614-1656) sorella del cardinale e da Michele Lorenzo Mancini (1610-1650), è una bambina di poco più di sette anni quando soggiorna brevemente a Genova.

Giunta a Parigi, la giovane e bellissima Maria venne accolta dal Mazzarino, e presentata ad Anna d'Austria e al quasi coetaneo Luigi XIV, il futuro Re Sole, che si innamorò di lei, della sua bellezza e della sua intelligenza, tanto da volerne fare la nuova regina di Francia. Questa decisione era stata in precedenza auspicata dal Mazzarino, che nei suoi piani dinastici aveva previsto un'unione della casata reale con quella dei Mancini; ma visti i problemi creati dalla "Fronda" successivamente si oppose a tale decisione, proponendo a Luigi XIV il matrimonio con la cugina Maria Teresa, figlia di Filippo IV fratello della regina Anna d'Austria. Mazzarino inoltre, decise il matrimonio tra Maria Mancini e il Connestabile Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), futuro Viceré d'Aragona e del Regno di Napoli.

Su questa decisione si fonda l'errore di considerare meno importante Maria Mancini della sorella Ortensia; nella scelta di dare in matrimonio ad un Colonna la nipote Maria si è voluto vedere, una minore considerazione sociale di quest'ultima rispetto a Ortensia, che riceve il ducato di Mazzarino e metà della collezione d'arte. Bisogna ricordare inoltre un dato passato totalmente inosservato: la formazione del primo ministro francese; di fatto il giovane Mazzarino dopo aver frequentato il Collegio Romano dei Gesuiti, svolge un'intensa attività diplomatica per la famiglia Colonna,¹⁴ e l'abilità dimostrata, segna l'inizio della sua ascesa sociale e politica. L'affetto con il quale il cardinale rimane legato

a questa famiglia viene dunque dimostrato dalla volontà di unire insieme la donna, che aveva affascinato la corte francese e il giovane erede Colonna. Il matrimonio stabilito il 20 febbraio 1661 e celebrato per procura l'11 aprile nella capella del Louvre, fece rientrare la Mancini a Roma, separandola per sempre dalla corte d'oltralpe e dal suo più grande amore.

In occasione del matrimonio furono recitate e cantate diverse "ghirlande poetiche" in onore dei due sposi e delle due rispettive famiglie; due di queste sono particolarmente significative perchè alludono a Venere, dea con la quale Maria Mancini viene in seguito sempre associata ed identificata per la sua bellezza. Inseriti all'interno di una raccolta di poesie intitolata *La Corona Imperiale, Ghirlande Poetiche, per Le Nozze degl' Ill.mi et Ecc.mi Eroi, Il Principe D. Lorenzo Colonna e la Principessa D. Maria Mancini. All'Emin.mo e Rev.mo Principe il Cardinal Colonna*, gli autori di questi brevi componimenti in latino sono Paolo Piella de Conti e Domenico de Vecchi:

*Est Mare si marmor, marmory Columna Columnne.
Quàm stabile, et firmus credimus esse iugum?*

*Felices Tede flammis quibus astra dedere !
Dulcis Himen, rident sydera grata Cui !
Inclyta Progenies, Veneris cui sydus amatum,
Piscibus ad iunctum, luce favente micat!*

*Ecce Mari Venus exurgit, sunt sydera Pisces,
Que proli spondent prospera fata sue.*

*Progenitis nei fallor quippe Columna tropheum,
Aty Corona deus, gloria Laurus erit
Paulus Piella de Contis Coll. Ban. Al.*

*Hoc Mare ne credas mutos discindere Pisces;
Nam pro illis Proles, Fama, loquet; Honos
Ipsa invincibiles Formas iuinxit Venus, ultra
Quas n(on) plus ultrà est; fixa Columna Mari est
Dominicus de Vecchys Coll. Pan. Al.¹⁵*

Nelle poesie alcune parole sono sottolineate perchè fanno riferimento ai due sposi: *Mare-Mari* al

nome della Mancini e *Pisces* allo stemma familiare (composto da due lucci mancini al naturale nuotanti l'uno sull'altro), *Laurus* e *Columna-Columnne* a Lorenzo Onofrio Colonna; *Corona* invece, allude al titolo del componimento e alle nozze regali dei due giovani sotto l'auspicio della corona francese e papale. Il passo «*Inclyta Progenies, Veneris cui sydus amatum, Piscibus ad iunctum, luce favente micat!*», si riferisce ad un reale transito planetario-astroale nella volta celeste nel giorno delle nozze (11 aprile); nel periodo compreso tra il 18 marzo e l'11 aprile 1661 infatti, il pianeta Venere transita nella costellazione dei Pesci e per gli autori del componimento lirico è stato facile poeticamente e simbolicamente associare Venere a Maria Mancini e la costellazione dei Pesci allo stemma familiare. Nel passo successivo «*Ecce Mari Venus exurgit, sunt sydera Pisces, Que proli spondent prospera fata sue*», Maria, in quanto futura madre ai cui figli la costellazione dei Pesci garantisce un prospero destino, viene identificata non solo col pianeta ma anche con la dea Venere. Come risulta evidente, Maria Mancini specchiandosi in veste di nuova Venere assume, con il buon auspicio della costellazione dei Pesci, il ruolo di protettrice dell'unione matrimoniale e di progenitrice dell'illustre dinastia Colonna-Mancini.

Dal matrimonio con il Colonna quindi, ha inizio l'associazione di Maria come Venere e negli anni seguenti questa identificazione allegorica viene nuovamente ribadita e celebrata fastosamente, in occasione, ad esempio della nascita del primogenito Filippo nel 1663, quando l'austriaco Giovanni Paolo Schor, allievo del Bernini, ideò uno spettacolare letto dorato da parata a forma di conchiglia sostenuta e tirata da quattro cavalli marini montati da sirene, con alcuni amorini che sorreggono fili di perle ed altri un sontuoso baldacchino di duecentosessanta canne di broccato color oro e violetto.¹⁶ Il complesso programma iconografico-allegorico, rappresentato dai cavalli marini, dalle sirene (che alludono inoltre alla famiglia Colonna), dagli amorini con i fili di perle e dalle due valve di conchiglia, indicano e rappresentano la nascita di Venere, impersonata da Maria Mancini.¹⁷

Negli anni successivi Maria soggiorna spesso a Venezia e a Roma, dove riceve le visite della sorella Ortensia Mancini (1646-1699) e del fratello Filippo Giuliano Mancini-Mazzarino duca di Nevers (1641-1707). Quest'ultimo si sposa con Diana Gabriella Damas de Thianges; nel 1672 la coppia soggiorna a Roma nel Palazzo Mazzarino a Monte Cavallo, attuale Palazzo Pallavicini-Rospigliosi. L'edificio era stato acquistato dal Mazzarino il 23 marzo 1641 per la somma di settantacinquemila scudi dai Bentivoglio, per fissare una sede per la famiglia a Roma, in grado di ospitare i visitatori illustri della città.¹⁸ Dagli inventari dei beni, redatti nel 1662 e nel 1672,¹⁹ risulta essere riccamente arredato, le cui stanze, decorate con corami rossi e oro, presentano numerosi arazzi, tra cui i nove raffiguranti *Gli Atti degli Apostoli* eseguiti su cartoni di Raffaello attualmente conservati ad Urbino nella Galleria Nazionale delle Marche.²⁰ Nel palazzo è collocata una biblioteca di oltre mille libri, sculture e ben centotrentuno opere pittoriche. Tra i dipinti menzionati nei documenti, l'unico identificato è *La Peste d'Azoth*, copia da Poussin di Angelo Caroselli, che entrò a far parte della collezione di Lorenzo Onofrio Colonna. Dopo il matrimonio con Maria Mancini il Colonna si fece carico del mantenimento del palazzo e in particolare del giardino del Casino dell'Aurora.²¹

Durante il soggiorno romano di Filippo Giuliano Mancini-Mazzarino e di Diana Gabriella Damas sono stati dipinti da Jacob Ferdinand Voet alcuni ritratti, come testimonia il pagamento del 14 marzo 1673 di cui riferiscono il *Libro Mastro*²² e altri documenti del Connestabile Lorenzo Onofrio Colonna;²³ il pittore francese riceve la cospicua somma di centonovantadue scudi per aver realizzato diversi ritratti di grandi e piccole dimensioni.²⁴

Il 29 maggio 1672, Maria Mancini stanca dei tradimenti e del comportamento ostile del marito, tanto da far pensare ad un tentativo di avvelenamento, fugge da Roma. Assieme alla Duchessa di Mazzarino sua sorella e alla fedele serva, la Connestabile si imbarca da un piccolo porticciolo nei pressi di Civitavecchia,

diretta verso la Francia, da dove argomenta in una lettera le motivazioni della sua fuga

Sopra quanto mi è stato riferito da vostra parte vi direi che non ricuso gli offri che mi fate, al contrario avevo gusto di fare apparir al mondo ch' voi sempre mi considerate; in quanto poi alla resolutione ch' o preso di ritirarmi in Francia non è stata causata ch' per i sospetti ch' o avuto della mia poca salute mer[i]to anche a quel di mio fratello mi a detto piu volte a me e a altri, cioè de i disegni ch' voi avevio contra di me, potrei dir anche del altre cose ma le tacero tutte quando voi non vogliate ch' le faccia apparir al mondo; è pero accettero volentieri tutte le bontà ch' volete aver per me; ne dovete dubitar mai ch' in qualunque loco ove io sia non mi renda bon conto della mia persona et vi faro conoscere ch' non è stato un capriccio questa mia resolutione ma piu tosto o cerchato per questo verso di satisfarmi l' animo è viver quieta il resto de miei giorni, questo è quanto posso dirvi assicurandovi ch' ritroverete sempre in me quella cordialità è affetto ch' vi o sempre portato, abbraccio i ragassi con tutto il core è assicurati ch' non mi scordaro mai di loro.²⁵

Dopo un primo tentativo di dirigersi verso Parigi alla corte del Re Sole, Maria arriva a Grenoble, da dove, in una lettera datata primo agosto 1672, accusa Saint Simon di aver tramato contro di lei

ma vete sempre reso poca iustitia et pero volete ancora adesso rendermi colpevole di quello il mondo dice contra di voi; io so que nessuno potra dir con verità ch' io mi sia lamentata di voi sopra i sospetti che dite et quando l' havessi avuti non sarei stata cosi imprudente di palesarli et non avendoli non averrei questa malignità d' inventarli. Saint Simon et un grand bugiardo se dice ch' io mi sia lamentata d' altro di voi ch' della pocca stima et affetto cho riconociuto ch' averrio per me.²⁶

Dopo esser ripartita da Grenoble, Maria viene accolta dai Savoia (la sorella Olimpia aveva sposato nel 1651 Eugenio Maurizio di Savoia Carignano conte di Soisson), che le concedono ospitalità e protezione e da Lys il 27 settembre

1672 scrive a proposito delle voci riguardanti il tentativo di avvelenamento, dei maltrattamenti e del disprezzo subiti a Roma dal marito

Si avessi il dono di poter mpiciar et la gente di parlar allo sproposito ne ritirarei maggior vantagio ch' nessuno, potete percio creder che quanto si è detto in piemonte è in Parigi circa la triaca non è derivato da me; La gente ignorante dice sempre quello li viene a la bocca; in quanto alla prima letra che vi scrissi circa al sospetto della mia poca salute non intesi per questo di veleno ma piu tosto alterata da inquietudine d'animo et da disgusti ch' mi causava lo [di]spresso ch' riconoscevo ogni giorno maggiore in voi [...] Sapete quello mavete detto piu volte a solo a solo, quando vi pregavo di condurmi a Venetia ch' non volevo andar piu per il mondo per non far le comedie ch'ero il disonor di casa vostra et mille altre cose disobliganti al vivo [...] perche non trovo peggio che viver con un marito che non si fida di voi et biasima continuamente la vostra condotta [...]; in quanto poi al torto ch' dite ch'io o fatto colla fuga alla vostra casa io non pretendo esser fugita altrimenti sono andata in compagnia di mia sorella è un servitore non so se si po andar piu honoratamente, potevo andar con piu decoro per la mia qualita ma non per la mia reputazione rendetemi almancho questa giustitia è credetemi sempre vostra.²⁷

Da questo momento in poi, Lorenzo Onofrio inizia a tessere attorno alla consorte una rete di relazioni con personaggi di sua fiducia, quali l'abate Antonio Oliva e il Marchese di Borgomanero Carlo Filiberto d'Este, che hanno il compito di fingersi amici e di influenzare le scelte della Mancini. Dalle corrispondenze conservate tra il Connestabile e questi due personaggi è evidente la volontà di costringere la Mancini a non andare in Francia, ma soprattutto a rimanere chiusa in convento per non portare ulteriori scandali alla Casa Colonna.²⁸ I motivi dello scandalo non sono mai dichiarati apertamente nelle corrispondenze, velatamente Maria Mancini accenna ai maltrattamenti del marito, mentre Lorenzo Onofrio fa riferimento ad un comportamento scandaloso della moglie, probabilmente un tradimento, viste anche le continue

rassicurazioni di Maria Mancini sul suo comportamento decoroso dichiarate da lei stessa e da altri personaggi, nelle lettere indirizzate al Connestabile. Nella corrispondenza di Lorenzo Onofrio conservata nell'Archivio Colonna vi è una lettera senza destinatario, senza firma, e senza data, riferibile agli anni 1672-1673, in cui un amante lasciato dalla propria "Madama" restituisce uno specchio prezioso

rimando lo specchio p.che facci q.llo officio che vorrei p. me veda voi, et posseda q.l bene che sempre ho piu desiderato et men meritato d'ogn'altro, retinendo me, di esso q.lla parte dove si appoggiava, p. veder in esso le bellezze V.re et desiderij miei, che vanno nella sfera, pe' obligarvi à mirarli si no li tenesi nel core ch'è q.llo che vorria, ma spero al men meritare la forza della V.ra bellezza.²⁹

Questa lettera ha tutta l'aria di essere una delle prove addotte al tradimento della Mancini, chiamata nei documenti della famiglia Colonna "Madama", anche se l'assenza della firma, data e destinatario destano il dubbio sull'autenticità del documento, creato appositamente per provare l'avvenuto tradimento, come era d'altronde consuetudine nel Seicento.³⁰ Il continuo rifiuto di Maria di tornare a Roma, e la fermezza della propria decisione, creano non pochi problemi a Lorenzo Onofrio, ma anche al fratello di lei, il Duca di Nevers, come traspare dalla fitta corrispondenza epistolare con il Connestabile; il Nevers esprime il proprio disappunto verso il comportamento della sorella, e velatamente in alcune lettere sembra pronto a prendere dei provvedimenti radicali nei suoi confronti. Nel frattempo la Mancini soggiorna, sempre in convento, in diversi stati europei, Francia, Spagna e Fiandre, mantenendosi in contatto con la sorella Ortensia e ricevendo ogni tre mesi dal consorte, il vitalizio di circa duemilacinquecento scudi. Durante il soggiorno a Madrid, i rapporti con Lorenzo Onofrio cambiano radicalmente, infatti Maria da abile diplomatica riesce ad ottenere per se e per il marito, tramite un uso sapiente di doni e di promesse, i favori della Regina e dell'Almi-

rante di Castilla e in una lettera da Madrid la Connestabile scrive

Hieri habbi la fortuna di bagiar le mani alla regina et al re [...] Mi trattengo tutta via qui in casa del almirante il quale mi fa trattar è servire come si fosse sua moglie, è come si diletta molto di quadri saria bene gli inviaste qualche cosa degno di voi, e di lui, se poteste trovar qualche original de Raffaello so che lui non a, è che lo desidera molto ma avertite cio que invierate che sia originale perche qui se ne intendono molto bene on non bisogna mandar niente cosa perfetta [...] voi sapete che in questo mondo non si fa niente per niente. Se voi sapeste guadagnar con civilta è presenti questo veramente che manegiamo. La torta sareste meglio servito, e spuntareste piu facilmente le cose, io cercaro di non esservi inutile e se viene occasione parlero a tutti di voi, inviateme una scatola d'oigli e guanti de fiori fatti alla spagnola per poter donar,³¹

questo uso del tutto particolare delle opere d'arte ricorda decisamente quello dello zio cardinale che, tramite dipinti, ritratti e doni, si era insinuato nella corte francese, intessendo da abile diplomatico rapporti sempre più importanti divenendo in breve tempo Primo Ministro di Francia. Questo modo di agire di Maria risulta evidente in una lettera datata 9 settembre 1674

In quanto poi al quadro della Venere del Correggio so che non potra essere che molto caro al almirante al quale o fatto parlare per don Ferdinando è quando vera qua gli parlero in buona forma come o fatto sempre circa i vostri interessi cercaro ancora di procurarve un de quei posti che desiderate, dice l'almirante che ve ne uno vacante in Fiandra ch'è general de Galeoni che no ne va che per l'honore, è per cominciare a servire che del resto non esce mai in mare.³²

Maria promette quindi all'Almirante un dipinto del Correggio cercando di ottenere la carica di Generale dei Galeoni per il marito e nel frattempo invia un suo ritratto a Roma, esprimendo un giudizio critico attento e da intenditrice

Sento per questo ordinario come avevate inviato una scatola alla volta di Genova con guanti pol-

vere mantegu et i Ritratti de figlioli que sto ansiosa di vedere; il mio, et stato fatto qua dal piu famoso pittore que sia, è certo che sta naturale è pittoresco, non so se il suo modo sara approvato dai pittori di Roma ma a me mi par buono fuor che è molto [lungo] tardo, dite me ne il vostro parere.³³

Durante il periodo di assenza da Roma, la Contessa Ortensia Stella continua ad annotare e ad eseguire i pagamenti di Maria Mancini e il 28 settembre 1674 risultano pagati a Jacob Ferdinand Voet cinquantasette scudi e trenta baiocchi per quattro dipinti: tre ritratti dei figli di Maria Mancini e Lorenzo Onofrio su tela e un *Ritratto di Maria Mancini* su rame di piccole dimensioni.³⁴ I ritratti dei figli vengono inviati alla principessa romana come risulta nell'epistola sopraccitata e solo successivamente il suo, come appare chiaro in una lettera del 4 settembre 1675 scritta al coniuge:

*Ricevo con la vostra lettera il mio retratto quale sta molto ben dipinto è anche parecido mas que l'otro for que è più giovine di me è meno vivo pero las fationes son buenas [...]*³⁵

e in una lettera del 18 settembre indirizzata a Ortensia Stella:

*[...] iey receu mon portrait qui est tres bien peint et fort semblable hormis quil ma raieunis de quelque anne.*³⁶

La Connestabile si riferisce al ritratto su rame eseguito dal Voet, di cui si è ritrovato il pagamento, e non al ritratto attribuito a Gaspar Netscher (FIG. 4), del quale non esiste nessuna nota di spesa, come sostenuto da Guido Corti ed Eduard A. Safarik.³⁷ Nei Libri Mastri degli anni 1661-1672 infatti, non compare nessun pagamento fatto al pittore olandese e nell'inventario dei beni del Connestabile dell'anno 1678, vengono elencati tre ritratti di Maria Mancini, attribuiti nel documento, uno, a Pier Francesco Mola e due a Prospero Fidanziò.³⁸ Il dipinto su rame descritto nel pagamento eseguito da Ortensia Stella è quindi da identificarsi

con il *Ritratto di Maria Mancini* conservato nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola di Pellicceria. La Connestabile afferma infatti, nella lettera sopraccitata, che il ritratto è «*molto ben dipinto è anche parecido mas que l'otro for que è più giovine di me è meno vivo*», evidenziando che rispetto all'altro dipinto, l'esemplare di Mapperton House, quello che ha ricevuto è meno vivo, ovvero più rigido, caratteristica questa riscontrabile confrontando le due opere; per quanto riguarda l'aspetto ringiovanito la nobildonna nel 1675 ha trentasei anni, mentre nel ritratto su rame del Voet dimostra sicuramente meno di trent'anni; questa peculiarità è confermata, oltre che dal *Ritratto in veste di Venere* di Mapperton House dal quale deriva il dipinto su rame, dal *Ritratto* di Gaspar Netscher (in cui la Mancini ha un aspetto decisamente maturo), e da un altro dipinto su tela, inventariato in Palazzo Colonna già nel 1664³⁹ ed attualmente conservato a Castel Giuliano in collezione Patrizi,⁴⁰ e in cui la Connestabile viene ritratta giovanissima (poco più di vent'anni), tra il 1661 e il 1663, con in braccio un cagnolino simbolo di fedeltà coniugale (FIG. 5). Jacob Ferdinand Voet nell'impossibilità di ritrarre direttamente la Mancini, perché fuggita da Roma nel 1672, ha riutilizzato in parte il *Ritratto in veste di Venere*, conferendo alla nobildonna (nel dipinto che viene poi inviato a Madrid) un aspetto ringiovanito di qualche anno. I ritratti di Maria Mancini sono numerosi, molti di loro sono repliche o derivazioni, mentre altri non sono direttamente riconducibili alla principessa. Dai pagamenti registrati a partire dalla sua partenza e dal fitto scambio epistolare sappiamo che oltre al dipinto su rame, la Mancini commissiona al Voet altri quattro ritratti, due dei quali menzionati in una lettera indirizzata ad Ortensia Stella da Torino nel febbraio del 1673:

*y retournera comme il croy bien tost il ne me sourient p q.. oint des deux portrait que ferdinand dit que il ri..y dois il faudra trouvtant que vous les payes.*⁴¹

Il 15 marzo dello stesso anno viene registrato nel Libro dei Conti di Maria Mancini, il pagamento di trenta scudi a Jacob Ferdinand Voet

per un lavoro fatto alla Connestabile,⁴² riconducibile ai due ritratti menzionati, di cui uno viene sicuramente inviato a Torino come risulta nella lettera indirizzata a Ortensia Stella «*Le portrait que vous m'aves envoye, et que iey receu avec joye est tres bien fait*».⁴³ Altri due ritratti vengono pagati l'8 giugno 1677 ventiquattro scudi, e mandati in Spagna alla principessa.⁴⁴ Riconducibile alla committenza di Maria Mancini è certamente il *Ritratto* conservato all'Escorial, nelle sale Capitolari, con la variante del velo sulle spalle, derivante come indica Petrucci dal modello di Amsterdam;⁴⁵ dettato non soltanto dal rigore della corte spagnola, il velo sulle spalle attribuisce al ritratto un aspetto più castigato, conforme alla volontà della Connestabile di entrare nel convento degli Angeli tramite il favore della Regina Marianna d'Austria «*Spero che presto entraro nel convento delli angeli handoli la regina ordinato che mi ricevino*».⁴⁶

Ai pagamenti tra il 1673 e il 1677 appartiene un dipinto presente in una collezione privata romana (FIG. 6), in cui la Connestabile è ritratta di tre quarti, con la testa e lo sguardo rivolti verso lo spettatore e il busto ruotato verso sinistra; la veste di colore blu scuro, con le maniche bianche increspate, permette un'ampia scollatura mettendo in evidenza il seno e le spalle il cui candore è simile alle perle utilizzate come orecchini. Il modo di condurre l'andamento dei capelli e del pannello, libero e privo di rigidità, e soprattutto le pennellate che costruiscono l'incarnato appartengono ai modi del pittore olandese senza però escludere totalmente l'intervento dei collaboratori; d'altra parte le caratteristiche formali del ritratto, condotto a memoria ovvero senza avere davanti la Mancini ormai assente da Roma dal 1672, non consentendo una datazione sicura, compresa tra il 1673 e il 1677.

Come è evidente dai documenti la "Mazarinetta", dopo la sua partenza da Roma, continua a commissionare suoi ritratti al Voet, utilizzati come dono certo, ma soprattutto a diffondere la sua immagine icona di bellezza. Maria Mancini, donna dal temperamento forte, come sotto-

linea Francesco Petrucci, fu determinante nella storia del costume, in quanto non solo diffuse l'abbigliamento alla francese, ma introdusse una maniera di vivere più libera per le donne del suo ceto, divenendo protagonista della vita mondana, in una Roma tradizionalista e bigotta.⁴⁷ La serie delle "Belle", ispirate dalle sorelle Mancini, sono un omaggio non solo alla loro indiscussa bellezza, ma anche al loro carattere e alla loro importanza sociale. Il ritratto diviene un mezzo indiscusso di diffusione del proprio pensiero, e la libertà con la quale Maria, come Ortensia, si fa ritrarre, anche in veste allegorica, come nel dipinto raffigurante Maria Mancini che predice il futuro alla sorella Ortensia, conservato nella Royal Collection di Windsor e alla replica autografa conservata a Roma presso l'Istituto Nazionale di Previdenza Sociale, sono il segno evidente della loro indipendenza. Per gli aristocratici dell'epoca, possedere un ritratto delle Mancini non significava soltanto avere l'immagine di una bella donna, ma la testimonianza di un rapporto intellettuale e diplomatico con le donne più importanti del periodo, simbolo di indipendenza femminile, la cui fama eguagliava quella delle sovrane d'Europa e la cui importanza veniva celebrata nelle dimore del potere.

La fama della Connestabile aumenta nel 1675 quando viene pubblicata a Colonia una sua breve biografia intitolata *Les Mémoires de M.L.D.M.*, in cui è raccontata parte della sua vita: gli anni passati in Francia, il legame particolare con Luigi XIV, il matrimonio con Lorenzo Onofrio Colonna, il soggiorno romano fino alla fuga rocambolesca da Palazzo, e gli anni successivi. Il testo viene ristampato nello stesso anno di pubblicazione con il titolo *Les Mémoires de Madame la Duchesse Mazarin*, e successivamente tradotto in italiano e inglese. La popolarità raggiunta da questa edizione, costringe Maria Mancini a pubblicare nel 1677, una relazione dattagliata della sua vita intitolata *La Vérité dans son jour; ou les véritables mémoires de M. Mancini, Connétable Colonne*. Questo testo è la risposta di Maria Mancini alle *Mémoires* pubblicate nel 1675,

che raccontava una realtà fin troppo romanzata come lei stessa dichiara in una lettera indirizzata al marito datata 4 marzo 1677

*Me allado con obligaciones precisa (Para desvanecer le ridicula e impertinente historia que corre debajo mi nombre) de dar al impruenta una relacion verdadera de mi vida.*⁴⁸

Nel *La Vérité dans son jour*, la Mancini racconta con esattezza le vicende della sua vita e i suoi rapporti con l'aristocrazia di tutta Europa, cercando di trasmettere ai lettori un'autobiografia purgata da inutili frivolezze. L'attendibilità storica delle *Mémoires* è discutibile tuttavia riesce a trasmettere alcune caratteristiche della personalità vivace della Mancini, che l'autore o l'autrice della pseudo-biografia doveva ben conoscere. All'inizio del racconto, viene ricordata la vita dorata della principessa romana:

*Ainsi voulout ma mauvaise destinée que pouvant estre une Venus ie ne me trouvoy pas meme être une des Graces. Les yeux me fondent encor en larmes; e le coeur tout plein de detresse etouffe tous mes contentemens quand ie viens seulement à y penser.*⁴⁹

La malinconia presente in queste parole, evidenzia il ruolo importante che la Mancini aveva assunto nella Roma barocca, tanto da associare la sua persona e il suo prestigio alla dea Venere, ma anche la difficoltà di mantenere tale ruolo e la sua inevitabile perdita con la fine del matrimonio. Ritornando al ritratto e alla cornice di Palazzo Spinola, vanno sottolineati alcuni fattori importanti che sono rimasti ignorati. Il primo è il soggiorno di Maria Mancini nella città di Genova tra il maggio e il settembre del 1692. In tale occasione la nobiltà genovese, incantata dalla sua presenza, diede innumerevoli ricevimenti in onore della principessa romana e grande di Spagna.⁵⁰ Non si può escludere la possibilità, che proprio durante questo soggiorno protratto fino al mese di settembre, nel corso del quale Maria Mancini compie gli anni, essendo nata il 28 agosto, Filippo Parodi abbia realizzato la cornice per la "Venere" ritratta a Roma. La scelta dello

scultore genovese di rappresentare il giudizio di Paride sulla cornice è stato forse suggerito dalla stessa Connestabile; tra il 1661 e il 1672 infatti, è stato dipinto da Gaspard Dughet e Carlo Maratta, per Lorenzo Onofrio Colonna, un *Paesaggio con il Giudizio di Paride*⁵¹ (FIG. 7) in cui il principe-pastore troiano e Venere hanno le sembianze rispettivamente di Lorenzo Onofrio e della consorte Maria Mancini. Nel dipinto Paride, che ha ricevuto il pomo d'oro da Mercurio rappresentato in volo, indica con la mano sinistra Venere, la vincitrice, affiancata da due putti; dietro di lei Giunone e Minerva che ha deposto la corazza, l'elmo e le armi a terra, sono rappresentate seminude. Chiudono la composizione, in secondo piano a destra, tre donne nude identificabili come divinità fluviali. Le rappresentazioni allegoriche messe in scena durante i sontuosi festeggiamenti del carnevale romano (celebre quello del 1669 in cui Lorenzo Onofrio e Maria Mancini sono mascherati rispettivamente da Ulisse e da Circe, con al guinzaglio dei piccoli maiali), che diffonde tra l'aristocrazia romana il gusto di farsi ritrarre nelle vesti di figure mitologiche, è sotteso al significato di questo dipinto, al quale si aggiunge un dichiarato gioco erotico. Il committente del dipinto è stato identificato da Eduard Safarik con Lorenzo Onofrio sulla base dei rapporti intercorsi tra il principe e i due artisti, durante l'esecuzione di alcune opere.⁵² La scelta del giudizio di Paride come soggetto del dipinto non è del tutto casuale, come si deduce da un breve passo delle *Memorie* di Maria Mancini, in cui ricorda un evento avvenuto dopo il matrimonio:

*Environ ce temps-là on nous envoya de Rome una chanson faite pour me mépriser, tous les couplets finissants par ces mots que ie (je) n'estois pas belle ; à laquelle Monsieur le Connetable s'y trouvant intéressé en qualité de Mary, fit faire reponce par un'autre disant : il suffit qu'elle le soit semez pour moy.*⁵³

Lorenzo Onofrio, scelse di far raffigurare in un dipinto l'episodio del Giudizio di Paride immediatamente dopo la canzone in cui era stata mes-

sa in dubbio la bellezza della sua consorte, sottolineando e paragonando la sua scelta a quella di Paride per Venere. La scelta di inserire il proprio ritratto e quello della moglie inoltre, è dettato dal sospetto che l'autore della canzone sia un personaggio dell'*entourage* della famiglia, il quale, alla visione del dipinto, avrebbe capito facilmente la risposta del Connestabile; in quest'opera viene ribadito l'abbinamento Maria-Venere e per l'affinità ideologica, al *Paesaggio con il Giudizio di Paride* si affianca il *Ritratto di Maria Mancini in veste di Venere* di Mapperton House, realizzato dal Voet negli stessi anni e che può esser considerato il ritratto in cui la bellezza della "Mazzarinetta" viene maggiormente esaltata. La stretta analogia tra il dipinto conservato nella sala Rosa dell'appartamento della Principessa Isabelle in Palazzo Colonna e la cornice con il ritratto della Mancini, rivela la conoscenza del dipinto da parte del committente, che ha voluto celebrare tramite la cornice il prestigio della principessa romana.

Il legame che giustifica la presenza del dipinto e della cornice nella collezione Spinola, è direttamente riconducibile dunque al soggiorno genovese di Maria Mancini nel 1692. Farida Simonetti indica la presenza dell'opera in Palazzo Spinola di Pellicceria a partire dal 1868, quando venne esposta dal marchese Francesco Spinola all'Esposizione Artistica Archeologica di Genova; prima di questa data non è possibile individuare con certezza la cornice e il ritratto tra gli arredi del palazzo, e non si può escludere pertanto che vi sia pervenuta tramite il nipote della Connestabile Philippe-Jules-François. Nato nel 1676 da Filippo Giuliano Mancini Mazzarino e da Diana Gabriella Damas de Thianges, nel 1709 sposa Maria Anna Spinola, figlia ed unica ereditiera di Giovanbattista Spinola principe di Vergagne (Vergano Novarese, Piemonte), uno dei più grandi personaggi della nobiltà genovese.⁵⁴ Nel 1716 nasce il loro unico figlio, Louis-Jules-Barbon duca di Nivernais e principe di Vergagne che nel 1730 sposa Elena de Pontchartrain. Il giovane Mancini-Mazzarino nel 1748 dopo la nomina ad ambasciatore di Francia presso la Santa Sede, si trasferisce a Roma,

e nel corso del viaggio, soggiorna con la propria famiglia a Genova per circa dieci giorni, accolto dalla nobiltà locale.⁵⁵ Durante questo periodo è possibile che il ritratto e la cornice, forse ereditato, viste le volontà di Maria Mancini di lasciare i propri beni ai nipoti preferiti, in particolare ai figli di Ortensia e di Filippo Giuliano, rimanga a Genova.

Per concludere si sottolinea che gli studiosi Lauro Magnani e Farida Simonetti sono concordi nel riconoscere nella cornice con il Giudizio di Paride, un forte legame con gli artisti di *Casa Piola* e in particolare con Gregorio De

Ferrari.⁵⁶ La caratteristica di questi artisti nelle loro decorazioni, è quella di unire le varie tecniche, affresco, stucco, pittura, in un'unica opera organica, nella quale è difficile distinguere il confine tra una tecnica e l'altra, in una sorta di metamorfosi della materia che «trasformava le stanze in teatrali spettacoli di variopinte forme teatrali».⁵⁷ Questo vale anche per la cornice del Parodi, dove i personaggi dialogano con il ritratto di Maria Mancini in veste di Venere, creando un'opera unitaria; effetto, questo, che non si ottiene con l'effimero riflesso di uno specchio.

Note:

¹ «*Jamais Helène ne parut si belle qu'étoit Hortence: mais Hortence, cette belle Innocente persecutée, fuyoit un injuste Epoux, et ne suivoit pas un Amant. Avec le Visage d'Helène, Madame Mazarin avoit l'Air, l'Habit, l'Equipage d'une Reine des Amazones*». Cfr. C. de Saint-Evremond de Marguetel de Saint-Denis, *Ouvres Méléées*, L. de Nardis (a cura di), Roma 1966, p. 432. Le lettere a Madame Mazarin furono scritte e rese note a partire dal 1675 e poi raccolte e riedite nelle opere slegate nel 1688.

² W. Suida, *Genua*, Leipzig 1906, p. 129; P. Rotondi, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*, Cassa di Risparmio di Genova, Milano 1967, p. 132.

³ J. Wilhelm, *Some unpublished portraits by Jacob-Ferdinand Voet, or from his atelier*, The Connoisseur, august 1966, pp. 251-256.

⁴ F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689), detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005, p. 193 e p. 261. Si tratta del primo e fondamentale catalogo ragionato delle opere del Voet, in cui sono analizzati i ritratti e la serie delle Belle, dalla Chigi alle repliche Durini, Massimo solo per citarne alcune. Lo studioso si è occupato del Voet nei seguenti studi: *Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639-1700?)*, Storia dell'Arte, 84, 1995, pp. 283-306; "Ferdinando de' ritratti" per l'aristocrazia lombarda, *Arte Lombarda*, 2, 2000, pp. 29-38; "Esprit français et technique italiane". *La période française de Jacob Ferdinand Voet: 1685-1689*, *Revue de l'Art*, 132, 2001-2002, pp. 67-75; *Le belle di Ariccia. Ritratti di dame a Palazzo Chigi*, FMR, 152, 2002, pp. 79-100.

⁵ L. Magnani, *Cornice raffigurante il Mito di Paride*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'Età Barocca*, cat. della mostra, Genova 1992, n. 194, p. 314.

⁶ L. Magnani, *cit.*, p. 314.

⁷ O. Nasone Publio, *Metamorfosi*, P. Bernardini Marzolla (a cura di), Torino 1979, III, vv. 339-510. Per un riepilogo del mito di Narciso si segnalano: A. Ugucioni, *Il mito di Narciso*, in C. Cieri Via (a cura di), *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, cat. della mostra, Lecce 1996-1997, pp. 96-98.

⁸ O. Nasone Publio, *cit.*, III, vv. 420-424.

⁹ Per lo specchio e i rapporti tra il Bernini e Cristina di Svezia si segnala il saggio di T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi, tra Roma e Siena*, Milano 1998, p. 373-374. R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, S. d'Amico (trad. a cura di), Milano 1990, p. 262; lo studioso scorge nel disegno del Bernini un legame del tempo con la morte: «Qui è una tenda che il Tempo tira da parte per rivelare in uno specchio il decadimento della bellezza e della giovinezza di una persona: una diversa interpretazione del Tempo che svela la Verità con un accenno alla morte».

¹⁰ E. Gavazza, *Documenti per Filippo Parodi. L'altare del Carmine e la specchiera Brignole*, *Arte Lombarda*, n. 58-59, 1981, pp. 29-37.

¹¹ M. Lucco (a cura di), *Catalogo del Museo Civico di Belluno, Volume Secondo, I Disegni*, Belluno 1989, pp. 71-72; A. Gonzales Palacios, *Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano 1986, p. 320; F. Simonetti, *Cornice raffigurante il Giudizio di Paride*, in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *cit.*, n. 264, pp. 399-400.

¹² Il Brustolon grazie al rapporto con lo scultore genovese Filippo Parodi venne introdotto alla conoscenza del Barocco Romano tramite le opere del Bernini e alla pratica dell'esercizio grafico come studio preparatorio e fina-

le prima della realizzazione dell'opera. L'operato e i rapporti culturali del Brustolon sono stati attentamente analizzati da A. M. Spiazzi, *Andrea Brustolon*, in *Scultura Ligneata Barocca nel Veneto*, Milano 1997, pp. 197-315.

¹³ F. Simonetti, *cit.*, pp. 399-400.

¹⁴ F. Haskell, *Mecenati e Pittori, l'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino 2000, p. 188.

¹⁵ Subiaco, Archivio Colonna, (d'ora in poi A.C.), *II A 28, fascicolo 35*, c. 252r e 252v. Nella trascrizione sono riportate le sottolineature che sono presenti nel testo originale. «Se il Mare è superficie e i Colonna Colonne di marmo/ Quanto stabile, e potente crediamo che sia il giogo?/ Felici quelle fiaccole alle quali gli astri dettero le fiamme!/ Dolce Imeneo a cui grate sorridono le stelle!/ Illustre progenie di Venere cui l'astro amato/ al congiungimento con i Pesci, palpita di luce propizia!/ Ecco Venere sorge dal Mare, c'è la costellazione dei Pesci/ che alla sua prole promette un prospero destino/ Né sono deluso dalla progenie, poichè per i Colonna vi sarà la vittoria/ per la Corona il dio Atis, e per la Gloria l'Alloro - Non credere che il Mare separi i muti Pesci/ infatti per essi parla la progenie, la Fama/ Venere stessa congiunse l'onore e le invincibili forme/ oltre le quali non vi è più nulla; è una Colonna infissa nel Mare» L'Archivio gentilizio della famiglia Colonna è conservato presso la Biblioteca Nazionale del Monastero di S. Scolastica di Subiaco.

¹⁶ E. A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma 1999, p. 122. Il letto venne intagliato da Francesco Bergamo, Gabrielle Rapinech e collaboratori, e dorato da Basilio Honofry, come riportato nel *Libro Mastro*, A.C., *Libri Mastri, I B 27*, c. 225v e c. 239v. L'aspetto dell'intero apparato è stato raffigurato da Pietro Sante Bartoli in un incisione (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), i cui pagamenti sono registrati nel *Giornale di Introito*, A.C., *Giornale di Introito, I E 14*, f. 242.

¹⁷ A. González-Palacios, *Culla*, in A. González-Palacios (a cura di), *Fasto Romano, dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, cat. della mostra, Roma 1991, n. 78, p. 154.

¹⁸ D. Di Castro, A. M. Pedrocchi, P. Waddy, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la galleria Pallavicini*, Torino 1999, pp. 221-223.

¹⁹ Entrambi gli inventari sono stati oggetto della mia tesi di laurea, *La collezione del Mazzarino (1602-1661)*, discussa nell'a.a. 2002-2003, con la Prof.ssa Silvia Danesi Squarzina a cui sono grato per i preziosi consigli, suggerimenti dati al mio lavoro. L'inventario del 1662, Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi A.S.R.), *Notai Tribunale AC, vol. 4989*, f. 814-847v., è un documento importante, ancora inedito, segnalato nel **Getty Provenance Index** e indicatomi dalla dott.ssa Loredana Lorizzo, a cui voglio esprimere un ringraziamento. L'inventario del 1672, A.S.R., *30 Notai Capitolini,*

ufficio 18, vol. 444, c. 218v.-222r. e c. 238v.-239v., anch'esso inedito, risulta di importanza fondamentale per comprendere lo stato in cui versava il Palazzo Mazzarino a undici anni dalla morte del cardinale; da parte dello scrivente è in corso di preparazione uno studio approfondito sulla collezione romana del Mazzarino analizzata tramite gli inventari inediti sopracitati.

²⁰ P. Dal Poggetto, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Roma 2003, p. 164.

²¹ Una sala del Casino dell'Aurora venne utilizzata per allestire il grandioso letto da parata per la nascita del primogenito. A.C., *Libro Mastro, I B 28*, anni 1668-1678 (in part. dal 1661 al 1673), voce Giardino dell'Aurora.

²² «Eta 14. Marzo 1673 cento novanta due m.ta Cassa à Ferdinando Voet Pittore per saldo di diversi ritratti à tutto il p.n.te giorno.le come s.a 192» (A.C., *Libro Mastro, I B 28*, anni 1668-1678, voce Mobili di Casa, c. 296v.). Questo pagamento viene citato da N. Gozzano, *Resa dei conti in Casa Colonna. Contabilità di una collezione romana del Seicento fra committenza e mercato*, F. Cappelletti (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, Roma 2003, pp. 179-180; in questo saggio la studiosa riporta come anno del pagamento il 1672; *idem*, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma 2004, pp. 145, 225, 302. Si tratta di uno studio fondamentale, questo eseguito dalla Gozzano, che analizza attentamente il mecenatismo di Lorenzo Onofrio Colonna tramite i documenti integrati con la storia personale, con le vicende matrimoniali, famigliari e la struttura economica e storica della Famiglia Colonna.

²³ «A Mobili di Casa scudi cento novanta due m.ta p. Cassa à Ferdinando Voet Pittore p. saldo di diversi ritratti fatti da lui present. md. àtto il p.n.te giorno pro Cassa 192» (A.C., *Giornale di introito, I E 15*, anni 1668-1678, 1673. A 14 Marzo, c. 338v.); «Nicolò Foresta pag.e à Ferdinando Voet Pittore scudi centonovanta due m.ta p. saldo et intiero pagam.to di diversi ritratti grandi e piccoli fatti da lui p. em. nro à nd. il p.n.te. giorno. che con ric.a saranno benpagati Di Casa g di 13. Marzo 1673 - 192 m.ta. Io infrascritto ho ricevuto dal Sudetto sig.r schudi centonovantadue moneta come sopra questo di 14 di Marzo 1673. Ferdinando Voet» (A.C., *Giustificazioni di spesa, I A 54*, anni 1672-1678, n. assente).

²⁴ A.C., *Inventario del Palazzo dell'Ecc.mo Sig. Gran Contestabile Colonna in Roma 1678, III QB 44*, c. 45v.: «n. 23 Ritratti di Dame Romane col uno di Claudia Felice Imperat.e con Cornici fatte à festoni intagliate e dorate fatte da Ferdinando».

- ²⁵ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, s.l., s.d., lettera 1. La lettera è stata citata in E. Graziosi, *Lettere da un matrimonio fallito: Maria Mancini al marito Lorenzo Onofrio Colonna*, G. Zarri (a cura di), *Per Lettera, La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII*, Roma 1999, p. 544.
- ²⁶ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Grenoble 1 agosto 1672.
- ²⁷ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Lys 27 settembre 1672.
- ²⁸ A.C., *Corrispondenze di Lorenzo Onofrio Colonna, anno 1672, 1673, 1674*.
- ²⁹ A.C. *Corrispondenze di Lorenzo Onofrio Colonna, anno 1672*, s.l., s.d.
- ³⁰ G. Palumbo, *Lettere immaginarie, apocrife e inventate*, G. Zarri (a cura di), *cit.*, Roma 1999, pp. 151-177.
- ³¹ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Madrid 11 luglio 1674.
- ³² A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Madrid, 9 settembre 1674.
- ³³ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Madrid, 9 novembre 1674.
- ³⁴ A.C., *Scritture e Conti, Conti a parte, I C 37, Entrata e uscita degli effetti di Madama*, c. 14r.: «io infrascritto hò ricevuto dalla Sig.ra Contessa Stella schudi cinquantasette et baiocci trenta moneta sono per tre ritratti fatti da me de li Sig.re Principini Colonna a schudi quindici l'uno in tela di tre palmi, et uno in ramo piccolo di Madama Colonna di schudi dodici, e juli tre per la schatola per detti tre ritratti, mandate in Brusselles et in fede 57:30, questo di 28 settembre 1674. Giacomo Ferdinando Voet [...] Per li Ritratti di Madama Mazzarini in Picciolo 3 - 34.87».
- ³⁵ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Madrid, 4 settembre 1675.
- ³⁶ A.C., *Corrispondenza tra Maria Mancini e Ortensia Stella*, Madrid, 18 settembre 1675. La lettera è stata segnalata in G. Corti, *Galleria Colonna*, Roma 1937, XV, n. 224, p. 60; E. A. Safarik (a cura di), *Galleria Colonna*, Roma 1998, p. 96.
- ³⁷ G. Corti, *cit.*, p. 60; E. A. Safarik, *cit.*, 1998, p. 96.
- ³⁸ A.C., *Inventario del Palazzo dell'Ecc.mo Sig. Gran Contestabile Colonna in Roma 1678, III QB 44*, c. 25v.: «Detto in tela da testa con ritratto di Madama con Cornicie dorata del Mola»; *ibid.*, c. 31v.: «Detto di p.mi 2 ? e 3 con ritratto di Madama con cornice con intaglio di fogliami larghi con festoncino intorno verde di Prospero Fidanza»; *ibid.*, c. 34v.: «Un Quadro di p.mi 4 ? e 3 ? col Ritratto di Madama ed cornice dorata intagliata à foglie con festone verde attorno di Prospero Fidanza».
- ³⁹ A.C. *Inventario delle robbe dell'Ecc.mo Sig.re Gran Contestabile Don Lorenzo Onofrio Colonna 1664, III QB 13*, c. 44v. La nota inventariale viene riportata in N. Gozzano, *cit.*, 2004, p. 225.
- ⁴⁰ A. M. Pedrocchi, *Le Stanze del Tesoriere. La quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milano 2000, p. 330.
- ⁴¹ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini alla Contessa Stella*, Torino, febbraio, 1673.
- ⁴² A.C., *Scritture e Conti, Conti a parte, I C 37, Entrata e uscita degli effetti di Madama*, c. 2r.: «io infrascritto ho ricevuto dal sig.ra Contessa Stella schudi trenta p. servitio fatto a S. E. Mad. La Contestabile questo di 15 Marzo 1673 - 30. Ferdinando Voet».
- ⁴³ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini alla Contessa Stella*, Torino, 26 luglio 1673.
- ⁴⁴ A.C., *Scritture e Conti, Conti a parte I C 37, Entrata e uscita degli effetti di Madama*, c. 4r.: «A di 8 di Giugno 1677 io sotto scrhitto ho ricevuto dalla Sig. Contessa Stella schudi ventiquattro moneta sono per Due retratti in piccolo di Madama Colonna et mandato a S. E. in Spagna et in fede. 24 - Jacomo Ferdinando Voet».
- ⁴⁵ F. Petrucci, *cit.*, 2005, p. 184.
- ⁴⁶ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Madrid 11 luglio 1674.
- ⁴⁷ F. Petrucci, *Ferdinand Voet e le "Belle"*, in C. Benocci, T. di Carpegna Falconieri (a cura di), *Le Belle, Ritratti di Dame del Seicento e del Settecento nelle Residenze feudali del Lazio*, Roma 2004, pp. 64-65.
- ⁴⁸ A.C., *Corrispondenze di Maria Mancini a Lorenzo Onofrio, 1672-1689*, Madrid 4 marzo 1677.
- ⁴⁹ M. Mancini, *Les Memoires, de M. L. P. M. M. Colonne, G. Connetable du Royaume de Naples, Chez Pierre Marteau*, Cologne 1676, p. 12.
- ⁵⁰ A. Schiavo, *cit.*, p. 71.
- ⁵¹ A.C., *Inventario del Palazzo dell'Ecc.mo Sig. Gran Contestabile Colonna in Roma 1678, III QB 44*, c. 20v.: «quadro alt (4?) P. largo 5 P., di con il Giudizio di Paride Paese di Gaspero Pusino le figure di Carlo Maratta con cornice intag.a d'oro». E. A. Safarik, *cit.*, 1999, p. 240; N. Gozzano, *cit.*, 2004, p. 196. Entrambi gli studiosi riportano la nota inventariale presente in A.C., *Inventario della Guardarobba e Palazzo dell'Ecc.mo Sig.re Gran Contestabile D. Lorenzo Onofrio Colonna 1679, III QB 18*, c. 171v.
- ⁵² E. A. Safarik, G. Milantoni, *Paesaggio con Giudizio di Paride*, A. González-Palacios (a cura di), *cit.*, 1991, n. 23, pp. 120-121. E. A. Safarik, *cit.*, 1999, p. 240.
- ⁵³ M. Mancini, *cit.*, p. 62.
- ⁵⁴ L. Perey, *Un Petit-neveu de Mazarin Louis Mancini Mazarini Duc de Nivernais*, Calmann Levy, Paris 1890, p. 3.
- ⁵⁵ L. Perey, *cit.*, p. 75.
- ⁵⁶ L. Magnani, *cit.*, p. 314; F. Simonetti, *cit.*, p. 400.
- ⁵⁷ M. Newcome, *La pittura in Liguria nel Seicento*, in M. Gregori, E. Scheleier (a cura di), *La Pittura in Italia*, Il Seicento, Milano 2001, I, p.44.