

I ritratti ducali

Note sull'iconografia gonzaghesca tra XVI e XVII secolo

Paolo Bertelli

Lo studio dell'iconografia gonzaghesca si rivela campo fertile e poco indagato. Dopo i fasti della Mostra del 1937 l'interesse per l'immagine dei signori di Mantova sembra essere scemato, sia per evidenti motivi politici (cercando cioè di allontanare un tema che ben si è prestato nell'indicare l'esposizione come "mostra di regime"), sia per la mancanza di un approccio sistematico metodologicamente corretto. In realtà un'attenta ricognizione del materiale svela scelte estremamente raffinate, da parte dei Gonzaga, innovatrici nelle forme, nell'individuazione degli artisti, nella destinazione finale.¹

Da Federico II a Guglielmo

Il ducato di Federico II viene percepito come una sorta di cesura nelle scelte artistiche rispetto al passato. Anche in ambito ritrattistico si individuano preferenze, interessi e risolte decisioni che hanno posto la dinastia gonzaghesca al massimo livello nell'innovazione del gusto e nella proposta di nuovi modelli. Basti pensare all'attività di Tiziano alla corte di Mantova, e alla sua capacità di proporre nuove immagini che influenzarono il modo di realizzare il ritratto. Lo stesso Rubens, giunto nella città virgiliana una settantina d'anni più tardi, prese i dipinti del cadorino a modello, realizzando una serie di copie di grande importanza anche per perpetuare iconografie altrimenti perdute.

Forse meno significativi furono i ducati successivi. Breve e sotto tutela quello dello sfortunato Francesco III, del quale si rammentano poche effigi (tra le quali un giovanissimo duca ritratto dall'Andreasino, colto all'interno della Sala di Troia in Palazzo Ducale e con un'interessante veduta

verso la Rustica, caratterizzata dalla tinteggiatura giuliesca originale).² Certo più lungo ma probabilmente meno versato alla rappresentazione del corpo del duca quello di Guglielmo; se nella documentazione d'archivio si rammentano più ritratti, in realtà ben pochi sono giunti fino a noi, e tra questi l'effigie, ovviamente postuma, della *Pala della Trinità* di Rubens e i due ritratti con il duca «sentato in cadrega», significativi per il modello iconografico riproposto.³

Vincenzo I, splendidissimo duca

Complessa e articolata è la ritrattistica di Vincenzo I Gonzaga, che raccoglie poco meno di una cinquantina di dipinti riconducibili ad una serie di modelli iconografici ben definiti e ad almeno due nuclei che si possono far sostanzialmente risalire alle opere di Jean Bahuët, e Frans Pourbus il Giovane. Pittori fiamminghi, ai quali si unisce nel primissimo scorcio del Seicento anche Pietr Paul Rubens, e le cui immagini costituiscono il modello dal quale è scaturita una cascata di copie e versioni che si possono ulteriormente suddividere in sottotipi. Escono dalla grande cornice del "Ritratto di Stato" alcune tele che si definiscono storiche o allegoriche (e in questo caso non è sempre chiaro quanto il fascino dei Gonzaga o un riferimento generico ai fasti vincenzini possa avere influito sulla corretta identificazione del quarto duca di Mantova).⁴

Un breve *excursus* cronologico intorno alla ritrattistica di Vincenzo I Gonzaga vede anzitutto un curioso dipinto ove il duca è rappresentato infante, seduto in quello che con termini moderni potremmo definire il seggiolone, e con una coroncina attorno al capo.⁵ La fase giovanile è rappresentata

unicamente dal noto ritrattino d'Ambras;⁶ la prima maturità si individua, invece, nella splendida tela, a figura intera, ove il duca appare con la corona, il manto, la spada e lo scettro.⁷ Il ritratto "dell'incoronazione" (che nelle vesti propone la *mise* indossata da Vincenzo Gonzaga nella *Pala della Trinità* di Rubens) è importante non solo per la testimonianza storica ed il pregio artistico, ma anche per attestare una prima fase della ritrattistica ufficiale del quarto duca di Mantova. Se il dipinto, già presso Villa Maraini Guerrieri di Palidano di Gonzaga (Mantova), non sembra aver lasciato dietro di sé altre copie o versioni, in realtà spalanca le porte ad una produzione solenne e di alta qualità, che si suole legare alla mano del pittore fiammingo Jean (Giannino) Bahuët. In questo gruppo cadono almeno tre ritratti pressoché identici: due, praticamente sovrapponibili, che illustrano Vincenzo I con l'armatura cosiddetta dell'Aquila e l'elmo da incastro da barriera piumato visto frontalmente,⁸ un terzo, venduto a Londra nel 1981 e non correttamente riconosciuto, si differenzia per l'elmo dipinto di profilo.⁹ A questi si lega, inoltre, una copia limitata al solo viso del duca che lascia però scorgere non il petto d'armatura, ma una casacca a bande verticali di tessuto e una catena d'oro verosimilmente reggente il Toson d'Oro.¹⁰

La seconda stagione ritrattistica si apre con un dipinto di altissima qualità e interesse, solo recentemente individuato: un ritratto a figura intera di Vincenzo I Gonzaga che si lega all'attività di Frans Pourbus il Giovane.¹¹ L'opera, di grandi dimensioni, si trova presso Ca' Vendramin Calergi a Venezia. L'attuale sede del Casinò Municipale¹² è stata, come è noto, la residenza veneziana della famiglia Gonzaga sotto il duca Guglielmo. Le note vicende della sontuosa dimora

(che il terzo duca di Mantova dovette, per questioni giuridiche legate alla vendita, in qualche maniera restituire alla discendente del precedente proprietario dopo pochissimo tempo) sembrano suggerire una diversa provenienza della tela e non una collocazione originale: anche l'armatura del «sic» che Vincenzo I indossa spinge l'opera molto più avanti rispetto al periodo gonzaghesco del palazzo. Il dipinto appare di grande interesse per più di un motivo. L'aspetto del duca è quello della prima maturità e non si scorgono tracce della calvizie incipiente. Il viso, fresco e contrastato "alla fiamminga", è incorniciato dall'ampia gorgiera in pizzo. Al di sotto del petto dell'armatura il duca indossa bragotte a bande verticali di tessuto, sotto le quali si notano le calze nere e le scarpe in pelle, sempre nere, punteggiate alle ginocchia e al collo del piede da ampi fiocchi a rosetta in tessuto dorato. La posa è magniloquente: la mano destra poggia su un mobile rivestito di corami purpurei fissati da borchie dorate; la sinistra scende sull'elsa della spada. Appare curioso notare come sul mobile compaia l'elmo dell'armatura del «sic», non quello da barriera oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano ma quello con visiera sana a mantice, attualmente disperso. L'opera non solo è uno dei rarissimi ritratti a figura intera del duca (accanto, invece, ad una amplissima produzione di immagini ridotte al mezzobusto o al solo volto), ma, dal punto di vista iconografico, vede interesse relazioni estremamente significative con altri dipinti, in particolare con quello di più ridotte dimensioni dello Schloß Ambras, caratterizzato dall'iscrizione con la data «1600».¹³ È questo un ancoraggio significativo anche dal punto di vista cronologico. Il modello iconografico è identico: non solo nella posa e negli elementi, ma anche per

quanto riguarda minuti particolari, come il leggero sbuffo della gorgiera all'altezza della guancia. Come nel dipinto austriaco anche in questo non compare il Toson d'oro e se nel primo caso l'onorificenza torna, in realtà, attorno allo stemma gonzaghesco raffigurato sul fondo, qui l'assenza appare più problematica. Lo stesso, comunque, accade anche in un'altra tela, il "sovrapporta" di collezione privata mantovana (cat. 33) che, peraltro, anche nella mosca della tenda sembra essere un particolare del presente dipinto.¹⁴ Si lega a questa tipologia anche il ritratto a figura intera conservato a Tutton Park,¹⁵ certamente differente per quanto riguarda lo sfondo ed alcuni particolari, come la posizione dell'elmo, ma la figura è chiaramente tolta in controparte da questo dipinto: ne fa fede lo sbuffo della gorgiera di Vincenzo. Non appare semplice, comunque, stabilire uno stemma di questo *corpus* di dipinti, se cioè il capostipite sia il ritratto di Vienna, e da questo discendano le tele di Venezia e di Mantova (con conseguente assenza del Toson d'oro, eliminato insieme all'insegna gonzaghese) o se dalla tela di più ampie dimensioni (come usualmente accadeva) derivino le altre.

Dopo un piccolo nucleo più eterogeneo di dipinti a mezzo busto raffiguranti Vincenzo I in nero, da collocare negli anni immediatamente successivi al 1600,¹⁶ il riferimento principale è quello del magniloquente ritratto a figura intera realizzato da Frans Pourbus e già di proprietà Cavriani. Se l'effigie rubensiana della *Pala della Trinità* sembra esser rimasta (fors'anche per la sua destinazione) irripetuta, questo modello ha dato vita ad una serie infinita di copie, sia a tre quarti,¹⁷ sia a mezzobusto. Queste (finora almeno una quindicina) si collocano cronologicamente in momenti diversi (di-

stinguibili anche per la presenza o meno delle onorificenze sul petto) e si configurano come immagini di rappresentanza, ricavate dal magniloquente ritratto di Stato, omaggiate verosimilmente ad importanti famiglie o inviate presso altre corti.¹⁸ Di Vincenzo è inoltre opportuno rammentare il ritratto conservato in Palazzo d'Arco, di alta qualità, che sembra avere un parallelo abbastanza stretto con quello della Gemäldegalerie di Dresda e recentemente riconosciuto da Stefano L'Occaso,¹⁹ nonché l'effigie delineata nel 1701 ed inserita nel fregio affrescato con i ritratti gonzagheschi già nella sala del Pisanello in Palazzo Ducale e ricollocato nella sala degli Staffieri per permettere la visione del ciclo arturiano.

Intorno all'iconografia vincenzina, rimanendo nell'ambito pittorico, sarà bene rammentare anche i tardi dipinti ritraenti il suo matrimonio con Eleonora de' Medici, di Jacopo Chimenti detto l'Empoli, conservati agli Uffizi di Firenze,²⁰ un disegno (oggi a Chatsworth) con l'intera famiglia ducale al di sotto del manto della Madonna della Misericordia ed alcune altre tele ove il riconoscimento del quarto duca è almeno dubbio.²¹

Le signore di Mantova: Margherita ed Eleonora

Più rare sono, per contro, le immagini relative alle due duchesse. In particolare la sfortunata Margherita Farnese, prima moglie di Vincenzo, pare aver subito in qualche modo una *damnatio memoriae* anche dal punto di vista iconografico. Unico ritratto finora certo era quello appartenente alla serie di Ambras, *pendant* di quello di Vincenzo I.²² Particolarmente significativo

è stato rinvenire nei depositi della Pinacoteca Civica di Padova (Quadreria Emo Capodilista) una tavoletta, che si presenta in mostra (cat. 36), con l'identico soggetto ed un taglio più ampio, nonostante le piccole dimensioni.²³ Il dipinto è estremamente significativo, in quanto suggerisce l'esistenza di ritrattini realizzati presso la corte mantovana da pittori come Teodoro Ghisi, al quale viene attribuita in questa sede l'opera. La destinazione di questi dipinti è in relazione alle piccole dimensioni: immagini "da viaggio" o modelletti per altre realizzazioni. La galleria iconografia di Margherita Farnese si conclude con un'ultima, tarda tela, appartenente alla Galleria Nazionale di Parma: un ritratto di monaca, ritenuto di Margherita Farnese come suor Maura Lucenia (così recita la scritta apposta sul retro della tela).²⁴ I decenni trascorsi dalle prime immagini, col necessario mutamento fisionomico del soggetto, e una non stringente somiglianza consentono solo di prendere atto dell'iscrizione che individua il personaggio e di non approfondire altrimenti l'identità della religiosa effigiata.

Più nutrito il *corpus* iconografico di Eleonora de' Medici. La seconda moglie di Vincenzo Gonzaga, infatti, vanta una serie di ritratti assai interessante dal punto di vista qualitativo, oltre che quantitativo.²⁵ Senza soffermarci sulle rappresentazioni giovanili (i documenti rammentano opere di Alessandro Allori, tutte realizzate entro i quindici anni d'età dell'effigiata, e di Jacopo Ligozzi, risalente al 1593),²⁶ né sui due dipinti degli Uffizi raffiguranti il matrimonio (già menzionati trattando di Vincenzo I), la galleria delle immagini vede alcune opere di altissima qualità, a partire dal ritratto a mezzo busto degli Uffizi, realizzato da Pourbus e che ha costituito un solido riferimento per

la sua iconografia.²⁷ Da questo, infatti, discendono almeno cinque copie rammentate dalla Langedijk, testimoniando una fortuna singolare dell'opera, realizzata nei primissimi anni del XVII secolo a Mantova. Immediatamente successiva (1605), poi, è la magniloquente effigie che compare nella *Pala della Trinità* di Rubens, nella quale la duchessa si mostra nella piena maturità. Conviene in questa sede presentare alcune altre opere non rintracciate dallo studio della Langedijk. In particolare si tratta delle tele già presso la collezione Levi di Ravenna. La prima di queste, di formato orizzontale, è il *pendant* di quella con il ritratto di Vincenzo I (la coppia viene esposta, restaurata, in occasione della mostra);²⁸ e in questo contesto è bene rammentare come sia recentemente emerso tramite le immagini della fototeca Zerri un dipinto di diverso taglio ma praticamente sovrapponibile per quanto riguarda l'iconografia.²⁹ Se poi al "sovrapporta" raffigurante il marito ben si lega il dipinto a figura intera oggi a Venezia, potrebbe essere plausibile ritenere che allo stesso modo ne sia esistito uno anche di Eleonora de' Medici, oggi perduto. L'altra immagine già nella collezione ravennate, da cavalletto, riporta le fattezze della duchessa di Mantova sempre intorno alla metà del primo decennio del Seicento in una posa simile, ma non coincidente, con quella del ritratto di Palazzo Pitti.³⁰

La memoria del fasto: con e dopo Vincenzo

Esula purtroppo da questo contesto l'approfondimento della famiglia di Vincenzo I e della sua discendenza; può apparire però significativo notare come sia da un punto di

vista quantitativo, sia qualitativo, la richiesta di ritratti tocchi i vertici in casa Gonzaga con lo stesso quarto duca di Mantova e con la sorella Margherita, duchessa di Ferrara. Se per quanto riguarda Vincenzo I numerosi sono i riferimenti fiamminghi, la ritrattistica di Margherita vede fasi distinte e ben definite: vicinissima in gioventù a Jean Bahuët, dopo il matrimonio con Alfonso II d'Este aperta verso gli artisti emiliano-veneti. Curiosamente le loro commissioni superano di gran lunga sia quelle delle duchesse di Mantova, sia quelle dei figli di Vincenzo I: i

duchi Francesco IV (il cui brevissimo ducato non giovò alla memoria dell'immagine), Ferdinando (che, in realtà, aprì la committenza ducale ad artisti e ritrattisti di altre sensibilità ed estrazioni culturali, riportando però la qualità ad un livello prestigioso) e Vincenzo II (la cui immagine è tramandata – *damnatio memoriae* – solo da pochissimi dipinti). Singolare è, invece, l'avventura ritrattistica dei Gonzaga Nevers, con alcuni picchi di dimensione internazionale e molte copie ad uso locale di bassa qualità. Ma questa è un'altra storia.

¹ È per mia cura in corso di realizzazione un *Atlante dell'Iconografia Gonzaghese* (che si sviluppa partendo dal ramo principale passando poi a quelli laterali), nonché uno studio dedicato alla *Mostra Iconografica Gonzaghese* del 1937. Ritengo opportuno segnalare l'indirizzo mail gonzaga.portrait@gmail.com come riferimento per suggerimenti, proposte e richieste intorno alla ritrattistica dei Gonzaga.

² Il dipinto è passato in tempi relativamente recenti all'asta: Sotheby's New York, venerdì 6 ottobre 1995, lotto 186.

³ Ai numeri di catalogo 31 e 32, con relativa bibliografia.

⁴ Intorno a questo argomento rimando al mio recente studio: Bertelli 2011; questo sia di riferimento anche per quanto riguarda la bibliografia precedente.

⁵ Per questo: Giannantoni 1937, p. 35 n. 156, p. 10 sola immagine; Bertelli 2011, pp. 221, 51 fig. 1. Il dipinto fu esposto alla Mostra Iconografica Gonzaghese del 1937 al numero 156 di catalogo. All'epoca apparteneva alla collezione Serra di Genova.

⁶ Von Kenner 1996, pp. 197-198; Giannantoni p. 35 n. 154; Amadei, Marani pp. 61-62; Bertelli 2011, pp. 221-222.

⁷ Micheli; Pisani; Bertelli 2011, pp. 221-222, 51 fig. 2.

⁸ Un primo esemplare venne reso noto da Chia-

ra Perina e Francesco Rossi nel 1992 (rimando a Bertelli 2011, p. 223), mentre un secondo, a malapena distinguibile dal primo per minuti particolari, è recentemente emerso dal mercato antiquario grazie a Massimo Mossini ed è esposto in questa mostra (cat. 72).

⁹ Sotheby Parke Bernet & Co., Londra, 18 febbraio 1981, lotto 16; riconosciuto in Bertelli 2011, pp. 223-224, 51 fig. 4.

¹⁰ Bodart, pp. 353-354; Bertelli 2011, p. 224. La qualità non altissima del dipinto (Roma, Collezione Zanchi) e la presenza dell'onorificenza che lo colloca evidentemente *post* 1589, suggeriscono una derivazione da un originale più ampio oggi perduto.

¹¹ Rimando a Bertelli 2011, pp. 228-229, 53 fig. 8.

¹² Che si ringrazia per la cortesissima disponibilità in occasione del sopralluogo e per aver autorizzato la pubblicazione dell'immagine.

¹³ Almeno: Wilde, p. 211; Giannantoni, p. 36; Gamber, p. 109; Heinz, Schutz 1976, pp. 270-271; Danieli; Bertelli 2011, p. 224.

¹⁴ Per questo: Bertelli 2011, pp. 224-225, 51 fig. 7. L'opera era esposta alla Mostra Iconografica Gonzaghese del 1937, al numero 159 di catalogo.

¹⁵ Bertelli 2011, p. 229, con precedenti riferimenti bibliografici.

¹⁶ Mi riferisco al dipinto presentato alla mostra *L'eredità di Isabella* tenuta nel Palazzo della Ragione di Mantova nel 2002 ed allora attribuito a Viani

ma di probabile mano fiamminga, di quello della Pinacoteca di Brera (registro cronologico 679) e di quello esposto alla Mostra Iconografica Gonzaghesca al numero 160 e di proprietà del marchese Sordi (per semplicità: Bertelli 2011, pp. 225-226). Più distante anche per cronologia (chiaramente *post* maggio 1608 a causa della presenza dell'onorificenza del Redentore) un curioso ritratto nel quale Vincenzo regge una lettera e già erroneamente attribuito a Tiberio Tinelli (anche qui rimando a Bertelli 2011, pp. 226-227).

¹⁷ Tre, se non quattro, sono quelle finora conosciute; per queste rimando alla scheda pertinente all'interno del presente catalogo (74).

¹⁸ L'esemplare di qualità più alta è probabilmente da individuarsi nel ritratto attribuito a Pourbus e conservato presso la Galleria Museo "Rizzi" di Sestri Levante (Genova). Alla lunga serie che ho raccolto in Bertelli 2011 aggiungo il ritratto appartenente al Museo Civico di Arte Antica (inv. 509/D) pubblicato in Meijer, p. 184 n. 770 che, per lo sguardo mesto e per la sola presenza dell'onorificenza del Redentore, appare vicinissimo a quello conservato a Castelvechio (per il quale: L'Occaso 2011, p. 380; Bertelli 2011, p. 236).

¹⁹ L'Occaso 2011, p. 380; Bertelli 2011, pp. 230-231.

²⁰ Per il disegno (il cui riconoscimento è recentissimo ed intrigante): L'Occaso 2007; L'Occaso 2010a.

²¹ Mi riferisco a tele quali *l'Apoteosi di Vincenzo I Gonzaga* della Pinacoteca Vaticana o all'*allegoria della guerra con Vincenzo I Gonzaga* (per pratici-

tà: Bertelli 2011, pp. 237-238), nelle quali la somiglianza è perlomeno dubbia. Tra le immagini da espungere dal *corpus* ritrattistico vincenzino rammento anche un Ferdinando II, di buona qualità, appartenente ad una collezione privata mantovana (per il quale: Bertelli 2011, p. 237; Bertelli cds), e un dipinto, opera di quello che potremmo definire un "pittore per scommessa", nel quale probabilmente si deve riconoscere l'arciduca Alberto d'Austria, della raccolta Unicredit di Mantova (per il quale: Bertelli 2011, p. 237; entrambi i ritratti sono stati assegnati a Vincenzo I nei volumi sulla storia dei Gonzaga di Giancarlo Malacarne).

²² Almeno: Amadei, Marani pp. 63-64 n. 24 (con bibliografia precedente).

²³ Per questa si veda Banzato.

²⁴ Una schedatura accompagnata da un'immagine si ritrova in Moretti N.

²⁵ Indagato nell'interessante studio di Karla Langedijk, pp. 683-688.

²⁶ A questi si aggiunge una miniatura di Costantino de' Servi conservata agli Uffizi: Langedijk, p. 685 n. 33,5.

²⁷ Per praticità rimando a L'Occaso 2005a (con bibliografia precedente).

²⁸ Ai numeri di catalogo 33 e 34, con bibliografia.

²⁹ Recentemente individuato in L'Occaso 2011, pp. 244-245; l'immagine nella fototeca Zeri è al numero 27829.

³⁰ Per quest'ultima: Giannantoni, p. 38 n. 173; Langedijk, p. 688 n. 15.