

Rappresentazione del potere e iconografie retoriche: Nuove letture di Palazzo ducale a Mantova

Jérémie Koering
Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI^e siècle. Paris, Actes Sud 2013. 418 p., 121 ill. n/b. ISBN 978-2-330-02237-2. € 34,00

Nel libro si esaminano per la prima volta in maniera complessiva da un punto di vista iconografico le decorazioni pittoriche e plastiche realizzate per il Palazzo Ducale di Mantova sotto il governo di Federico II Gonzaga, marchese e poi duca (dal 1530), di Francesco III e di Guglielmo. Gli apparati ornamentali oggetto dello studio furono compiuti immediatamente prima dell'arrivo di Giulio Romano a Mantova (1524), poi durante i ventidue anni in cui questi resse le redini delle arti nella città, infine nei decenni in cui il mantovano Giovan Battista Bertani si affermò come erede della tradizione giuliesca, divenendo prefetto delle fabbriche e coprendo il ruolo che era stato del suo maestro romano. Si tratta di un numero di decorazioni assai cospicuo, per quantità e qualità, concentrate nella cosiddetta Corte Nuova (Appartamento di Troia e Appartamento Grande di Castello), ma presenti anche in Corte Vecchia (Appartamento Verde) e nel Castello di San Giorgio.

Il testo è diviso in due sezioni. La prima, dopo una breve introduzione storica, affronta quattro principali tematiche: „La fabrique du pouvoir“, „Les décors à l'épreuve de la pensée politique“, „Représentations: l'art entre poétique, rhétorique et histoire“ e „Réception“. Koering analizza i sistemi di comunicazione che sono alla base delle scelte iconografiche della committenza gonzagesca,

proponendo interessanti confronti con la retorica e l'arte oratoria e scendendo in dettagliata analisi degli appartamenti che nei decenni furono costruiti dai vari principi, nonché delle singole stanze che li compongono. La seconda sezione presenta una schedatura dettagliata di alcuni ambienti del Palazzo Ducale, entro l'ambito cronologico dichiarato e sopra citato. Di ogni stanza è fornita una descrizione di base, spesso inclusiva delle opere già e non più presenti, seguita da un'analisi iconografica e da una breve ed essenziale bibliografia di riferimento.

La bibliografia generale è suddivisa tra le fonti anteriori al 1707 (anno della caduta dei Gonzaga) e gli „studi moderni“, tra i quali vi sono vari titoli dello stesso autore, che ha preparato la monografia con articoli su prestigiose riviste francesi e tedesche. Vi è solo un indice generale, mentre mancano sia l'indice dei luoghi – forse non strettamente necessario, data la struttura chiara e lineare del testo – che quello dei nomi. Il libro è corredato da centoventuno immagini, a volte malamente leggibili a causa della modesta stampa in bianco e nero (*fig. 1*). Non ci si deve aspettare una lettura formale delle decorazioni poiché l'autore è sostanzialmente disinteressato alle questioni attributive (e quanto esse comportano, anche in termini di cronologia), a conferma di una certa odierna incomunicabilità tra discipline come *connoisseurship* e iconografia.

DEDALI GONZAGESCHI

L'immenso Palazzo Ducale di Mantova, labirintica somma di edifici e palazzi costruiti nell'arco di secoli e messi a sistema solo a partire dalla metà del XVI secolo, offre uno straordinario repertorio di soluzioni decorative. È purtroppo necessario sottolineare che queste non sono analizzate in maniera

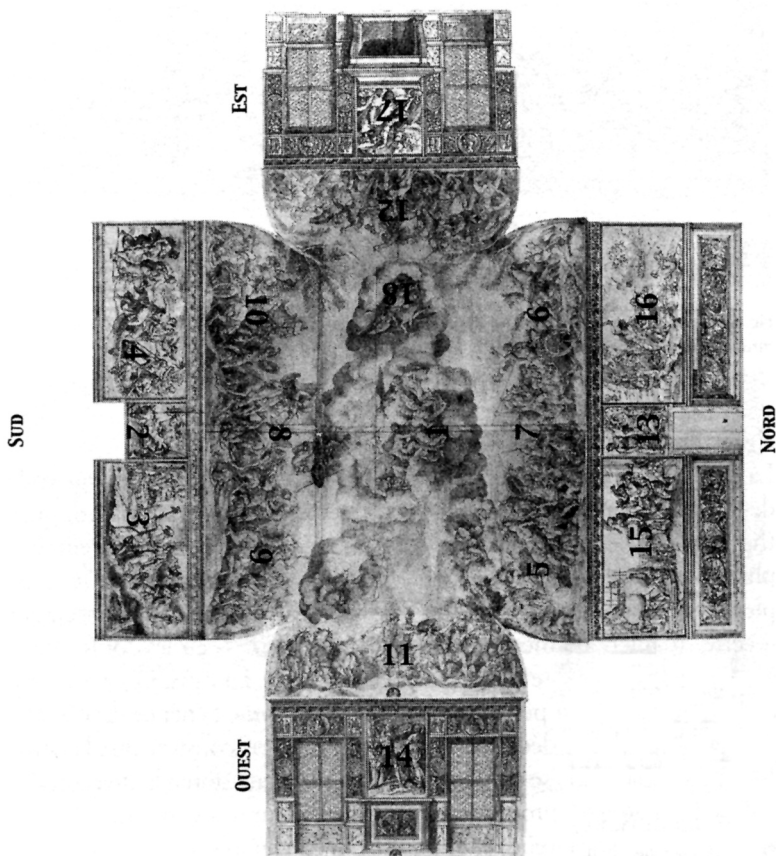


Fig. 1 Schema ricostruttivo della sequenza narrativa della sala di Troia, Palazzo Ducale, Mantova (Koering, p. 142)

sistematica, neppure nel periodo preso in esame. Al principio degli anni venti Federico II si fece realizzare nel Castello un primo appartamento, che si sviluppava a cavaliere del revellino di San Niccolò, da dove attorno al 1960 furono strappati interessanti affreschi raffiguranti panoplie, dei quali non si fa cenno e che dimostrano l'estensione dell'appartamento del futuro primo duca di Mantova e il trend decorativo.

Sono commentati ambienti noti solo attraverso le fonti, come due camerini („della Fama“ e „di Apollo“) dell'appartamento di Federico II in Castello, mentre si tace di altri luoghi ancora esistenti. Nell'appartamento della Rustica mancano le camere di Giove e dei Pesci; nell'appartamento di Guglielmo Gonzaga in Corte Vecchia è descritto il

solo corridoio dei Fauni, di per sé poco significativo, soprattutto se isolato dal resto. Mancano accenni alla camera dei Falconi, allo studiolo e alla sala dello Zodiaco (1580 circa; fig.2). In che modo mutò la raffigurazione del tema astrologico rispetto all'omonimo ambiente nel Castello di San Giorgio, dipinto mezzo secolo prima per Federico II? La questione rimane da affrontare, tenendo presente che il riquadro centrale della sala guglielmina è un rifacimento del 1755 circa, per mano di Giovanni Cadioli (il quale dovette „restaurare“ un'ampia zona di intonaco su camorcanna crollata o in grave degrado, corrispondente alle figure di Diana e Astrea).

Sono assenti nella trattazione le zone destinate alle consorti dei Gonzaga e i luoghi di culto, che pure fecero parte dei set abitativi e servono anch'essi, come o a vol-

te più delle decorazioni profane, a „dimostrare“ il potere e le virtù del principe e non solo a saziarne la devozione. Da un'analisi della basilica di Santa Barbara – parte se non fulcro del Palazzo Ducale cinquecentesco e luogo di rappresentanza anch'esso, seppure secondo diversi parametri – l'autore avrebbe tratto interessanti considerazioni circa il sistema comunicativo messo in atto da Guglielmo. Né vi è accenno alla cappella di questo duca in Corte Nuova, ricca di reliquie, alcune delle quali tolte nel 1588 perché fossero inviate a Filippo II (ma il possesso e l'esibizione delle reliquie, su cui Stefano L'Occaso, Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme, in: *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei – Rendiconti IX, XIX, IV, 2008 [2009], 695–726*, sono temi trascurati).

I disegni preparatori delle decorazioni, soprattutto quelli di Bertani, sono menzionati in maniera asistemica e non è nota la recente catalogazione complessiva, notevole fatica di Renato Berzaghi (Disegni di Giovan Battista Bertani. Quattro inediti e un primo catalogo, in: Daniela Ferrari/Sergio Marinelli [eds.], *Scritti per Chiara Tellini Perina*, Mantova 2011, 133–156). Sono scarsamente considerati gli apparati effimeri, in particolare quello del 1561, per le nozze di Guglielmo, e del 1574, per l'ingresso di Enrico IV. Di queste scenografie – anche realizzate entro le mura del palazzo – conserviamo descrizioni e anche disegni: erano dense di pedanti immagini allegoriche, cariche di significati politici.

La bibliografia di riferimento, soprattutto quella italiana, è sostanzialmente ferma al 2005. Se molte delle pubblicazioni successive riguardano l'analisi formale delle decorazioni, mancano però anche testi più pertinenti alla lettura iconografica: dalla monografia di Molly Bourne, *Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince as Patron*, Roma 2008 – che riguarda gli anni fino al 1520, necessaria premessa a quelli oggetto dello studio di Koering – a puntuali interventi su aspetti iconografici, per esempio quelli di Stefano Pierguidi (Sull'iconografia dell'apparato dei „Sempiterni“ di Giorgio Vasari, in: *Arte Veneta* LX, 2003, 156–164) e di Udo Reinhardt (Eustazio, Benedetto Lampridio e Giulio Romano: la scena centrale del soffitto nella Sala di Troia nel Palazzo Ducale di Mantova, in: *Studi umanistici piceni* 27, 2007, 233–250). Inoltre si devono rilevare alcune imprecisioni. Palazzo San Sebastiano è datato al 1495 (fu costruito dal 1506 circa); Anselmo Guazzi è ancora detto De Ganis; i due disegni di Cavalli del Nationalmuseum di Stoccolma sono riferiti entrambi a Giulio Romano, mentre Bjurström e Magnusson nel 1998 ne assegnavano uno all'Andreasino (ma ora è dato a Bertani); e così via.

ORIGINALITÀ E SPUNTI

Fissandosi sui dettagli, si rischia di perdere di vista l'insieme e gli ingenerosi rilievi appena mossi po-

trebbero dare un'impressione sbagliata del giudizio generale che chi scrive si è fatto del volume, utile e positivo sotto molti aspetti. Se si colgono alcune sbavature nel momento in cui l'autore si muove oltre i confini del tema principale, questo è invece condotto con maestria e fin quasi alle ultime conseguenze. Il libro si legge con piacere, è ben scritto e ricco di stimoli interessanti e di analisi dotte e approfondite. Le note sono stringate e brevi, favorendo una lettura agile (seppure a volte sono omessi riferimenti bibliografici in merito a documenti indicati con la sola segnatura archivistica, come se fossero inediti). L'autore offre una chiave di lettura originale e profonda delle decorazioni del Palazzo Ducale e in qualsiasi futuro studio sulle decorazioni cinquecentesche nel monumento non si potrà trascendere dal contributo di Koering, dalle interpretazioni proposte e dalle precisazioni dei singoli soggetti rappresentati.

Vorrei soffermarmi almeno su alcuni dei numerosi spunti originali. Per la prima volta mi trovo a ragionare, grazie all'autore, su un certo modo di fruire nel XVI secolo il Palazzo Ducale, attraverso vere e proprie visite guidate da funzionari di corte, edotti circa la complessa stratificazione semantica delle decorazioni. Essi erano in grado di offrire spiegazioni entrando nel merito dei più reconditi significati simbolici, così come usavano accompagnare gli ospiti della corte nella visita delle aree in via di costruzione, giacché – e mi pare un'osservazione acuta – l'atto stesso del costruire dimostra il potere e le virtù del principe. Non a caso nella sala di Manto sono raffigurate varie scene di fortificazioni urbane e costruzioni: di porta Leona, del ponte dei Mulini, etc. Ai funzionari di corte, il conte Teodoro Sangiorgio in primis, è riconosciuto un ruolo fondamentale nella definizione iconografica degli apparati decorativi. Koering non è il primo a fare il nome di Sangiorgio come responsabile di certe scelte, ma egli ben analizza il metodo „retorico“ che sottende i suggerimenti che il funzionario elargiva agli artisti. Teodoro impose a Tintoretto di inserire nei Fasti che andava dipingendo numerosi dettagli narrativi „filologici“, tesi a rendere credibili fatti – gesta militari – spesso avvenuti in maniera molto diversa da come narrato.



Fig. 2 Lorenzo Costa il Giovane e aiuti, Zodiaco, appartamento di Guglielmo Gonzaga in Corte Vecchia, Palazzo Ducale, Mantova (L'Occaso, Palazzo Ducale, Mantova, Milano 2009, p. 84)

TRASFORMAZIONE ICONOGRAFICA

La nobilitazione della prosapia attraverso cicli celebranti le origini – mi riferisco ai Fasti tintoretteschi oggi a Monaco (Alte Pinakothek), oggetto di ampie riflessioni – è fenomeno che ha solide radici quattrocentesche, qui un po' trascurate, e importanti sviluppi in epoca guglielmina. Vi è scarsa considerazione per le tele già a Goito e oggi a Opožno o altre testimonianze simili, tra le quali i disegni di Paolo Farinati conservati al Département des Arts Graphiques del Louvre e raffiguranti la Battaglia del Taro (Sergio Marinelli, *La pittura a Mantova nell'età di Guglielmo*, in: id. [ed.], *Manierismo a*

Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens, Cinisello Balsamo 1998, 98). Furono quei fogli realizzati dall'artista veronese in concorrenza a Tintoretto e proprio nei medesimi anni? O si possono collegare a una lettera del 7 gennaio 1592, inviata a Vincenzo I da Jacopo Ligozzi, recatosi a Verona per cercare i pittori che „dipingierano le stanze che lei vole a Marmirol“ (cfr. Micaela Sermidi, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova [1588–1612]*, Cinisello Balsamo 2003, doc. 139)?

Koering ravvisa una profonda trasformazione avvenuta tra le raffigurazioni degli anni venti, più allegoriche e criptiche, rispetto a quelle nei cantie-

ri di Guglielmo, più didattiche e palesi. Questo mutamento risponde in buona misura a un cambio di gusto che già si avverte attorno al 1520 – quando il cardinale Giulio de' Medici, circa le decorazioni di Villa Madama a Roma, scriveva che „Cose oscure come ho detto non voglio“, prendendo le distanze da certa pedanteria allegorica (*Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Daniela Ferrari [ed.], Roma 1992, 8) e risponde anche ai dettami di didascalica chiarezza richiesti nella decorazione sacra dopo il Concilio di Trento. La „vulgarisation des savoirs“ (183) è però forse anche legata alla funzione degli ambienti. La ricerca di un senso nel

passaggio dalla rappresentanza alla dimensione privata, connesse tra loro, rende poco probante il paragone tra il programma iconografico dello studio di Federico II e quello di una vasta sala di rappresentanza, come la sala di Manto.

Anche i penetranti degli appartamenti di Guglielmo sono fondati su un complesso sistema allegorico: nella camera delle Virtù, le raffigurazioni derivano da invenzioni di Pirro Ligorio (fig. 3), che conosciamo grazie a una relazione di Sangiorgio e ad alcuni disegni recentemente rintracciati (si veda un mio contributo in: *Master Drawings* 51/2, 2013, 181–188), talvolta provvisti di lunghe iscrizioni esplicative. La lettura della camera delle

Virtù è convincente e articolata, essendo ben evidenziato il rapporto musica – Virtù per il principe, il quale volle restituire di sé un'immagine di regnante saggio, prudente, „armonioso“ in senso musicale, ovvero nell'animo. Alcuni dettagli iconografici, in particolare gli stucchi sulla volta, sono chiariti dalle scritte sui disegni preparatori e da altro materiale manoscritto di Ligorio, oggetto di studi (ancora inediti) da parte di Lara Zanetti e Giulia Marocchi.



Fig. 3 Pirro Ligorio, Disegno preparatorio per stucchi della camera delle Virtù, Palazzo Ducale, Mantova. Oxford, Christ Church (archivio dell'autore)

Attraverso un'estesa conoscenza dei testi classici e rinascimentali, Koering giunge a chiarire il ruolo di oratoria e retorica all'interno degli apparati decorativi cinquecenteschi. La trama generale del complesso apparato decorativo di ogni stanza è analizzata in modo esauriente e non mancano chiarimenti su singoli aspetti iconografici. Particolarmente interessante è la proposta di ricostruzione dell'assetto decorativo originale del camerino dei Falconi in Corte Nuova (Appartamento di Troia), dove Koering offre una chiave di lettura unitaria per i pannelli che l'arredavano, rielaborando la proposta di Renato Berzaghi e supponendo quindi che solo i dipinti allusivi a fedeltà e pudicizia ne facessero parte, escludendo le storie relative all'infanzia e l'educazione degli dei.

L'autore propone inoltre – e sono assolutamente d'accordo – di ravvisare nel dipinto con la „figliola“, che Rinaldo Mantovano doveva dipingere nel 1536 per quell'ambiente, una trasposizione pittorica di un'invenzione di Giulio Romano, raffigurante la Giovane della città di Sestos e nota da un disegno in collezione privata parigina e da una copia conservata al Louvre. Come osserva Koering (96sq.), il passaggio dei Gonzaga da capitani del popolo a marchesi e la legittimazione dell'ereditarietà del loro potere – che è poi tra le ragioni del trasferimento nel corso del XV secolo dal palazzo del Capitano al Castello di San Giorgio – è il motivo per cui nella sala dei Marchesi i ritratti dei Gonzaga sono affiancati da quelli delle loro consorti, mentre i Capitani del popolo dell'omonima sala sono raffigurati da soli.

TRA FORMA E SIGNIFICATO

La lettura delle tipologie decorative in rapporto alle esigenze rappresentative del potere è altra interessante considerazione, così come l'analisi dell'intreccio della sala di Troia, che lega scene cronologicamente contigue ma fisicamente lontane (si veda lo schema a *fig. 1*), seguendo un procedimento che Aristotele riteneva consono alla tragedia. L'autore giudica questo schema (143) un unicum nel sistema narrativo rinascimentale; si tratta in effetti di

una lettura parzialmente „a croce“ delle volte e pareti dipinte, con una struttura libera sulla volta e a „partimenti“ (secondo la definizione vasariana) sulle pareti. L'originale sviluppo narrativo della sala di Troia porta a più ardite conseguenze la già tortuosa sequenza sperimentata da Giulio Romano nella Sala di Psiche di Palazzo Te, con repentini passaggi dalla volta alle pareti (Amedeo Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, vol. I, 374).

Nessun dubbio che la narrazione parta dal riquadro al centro della volta. Questo episodio, nel quale Giove sostiene o sembra sostenere una figura femminile a seno nudo, secondo Reinhardt raffigurerebbe Giove e Gea/Demetra, disperata per il carico su di sé dell'umanità, per alleggerirla del quale il dio avrebbe scatenato il conflitto iliadico. Koering interpreta invece la scena in questione come la caduta/cacciata di Ebe, indicando in quell'episodio il necessario antefatto, la causa della guerra di Troia.

Il libro dimostra quindi la centralità dei programmi iconografici per il rivestimento delle pareti del Palazzo Ducale e porta a interrogarsi se il loro peso fosse tanto preminente da lasciare in secondo piano questioni di gusto, ovvero la predilezione dei Gonzaga per un certo stile pittorico, tanto da permettere la convivenza di artisti eterogenei, amalgamati dal genio creativo dei prefetti delle fabbriche (Giulio Romano anzitutto, poi Bertani), ma sottomessi alle priorità dettate da un rigido programma iconografico di taglio celebrativo.

DR. STEFANO L'OCCASO