

CITTA' DI GUASTALLA



**GRANDI ARTISTI
IN UNA PICCOLA CORTE
DEI GONZAGA**

— PER UN MUSEO DELLA CITTA' —

450° anniversario dello
Stato Gonzaghese di Guastalla

GRANDI ARTISTI IN UNA PICCOLA CORTE DEI GONZAGA

— PER UN MUSEO DELLA CITTA' —

testi di

Franco Bonilauri
Marzio Dall'Acqua
Doretta Davanzo Poli
Guy Delmarcel
Elisabetta Landi
Mirella Marini Calvani
Giovanni Miglioli
Stefano Storchi

a cura dell' Assessorato alla Cultura
del Comune di Guastalla

Indice

Presentazione	p. 5
Per un museo della città <i>di Stefano Storchi</i>	p. 7
Il museo della città di Guastalla e il sistema museale della navigazione fluviale sul Po <i>di Franco Bonilauri</i>	p. 21
Grandi artisti per una piccola corte <i>di Marzio Dall'Acqua</i>	p. 23
La pittura emiliana e bolognese nel collezionismo dei Gonzaga <i>di Elisabetta Landi</i>	p. 49
Leone e Pompeo Leoni scultori <i>di Marzio Dall'Acqua</i>	p. 55
Domenico Giunti e Francesco da Volterra architetti alla corte dei primi Gonzaga <i>di Stefano Storchi</i>	p. 61
“Fructus Belli” un ciclo di arazzi di Bruxelles per Ferrante Gonzaga <i>di Guy Delmarcel</i>	p. 67
“Antigaglie” da Guastalla a Parma <i>di Mirella Marini Calvani</i>	p. 77
Le collezioni della Biblioteca Maldotti <i>testi di Giovanni Miglioli e Doretta Davanzo Poli</i>	p. 89
La collezione degli ex-voto della Beata Vergine della Porta	p. 97

GRANDI ARTISTI PER UNA PICCOLA CORTE

di Marzio Dall'Acqua

Prima di tutto gli arazzi, quelli sì erano ancora rimasti nel 1679, allorchè si divise l'eredità di Ferrante III duca di Guastalla tra la principessa Anna Isabella e le sue figlie Maria e Vittoria. Naturalmente il primo citato nell'inventario è il "Fructus belli": "quali pezzi otto sono li seguenti cioè *La paga dei soldati, la marchia dell'esercito, L'incendio d'una città, una batteria, il fatto d'armi, il Convito, il Trionfo et il Premio e Pena*. Sono gli arazzi realizzati per Ferrante I Gonzaga su disegni di Giulio Romano. Un'altra serie di sei pezzi componeva il "paramento d'Arazzi detto *li puttini*", mentre dodici costituivano la serie detta "*li Grotteschi*". Sacro era "un quadro d'arazzi con oro con sopra la Madonna, il Bambino e S. Giovanni". Dodici pezzi costituivano il gruppo delle "Storie di Mosè" detti li "*Mosè*", mentre 8 tele rappresentavano "*il Trionfo della Fede*"; addirittura quattordici erano "li *Enea*", mentre sei il "*sposalicio*", lo sposalizio. Otto l'apparato "nominato li *Todeschi*", e sei "*li fogliazzi*". A questi ultimi, forse semplicemente riproducenti vegetazione, si aggiungevano altri sei detti "li fogliazzi bassi". Seguivano varie serie di arazzi con raffigurazioni di caccia, uno dei quali sempre in sei pezzi, come gli altri, rappresentava la "caccia de' Cervi", (i pezzi della caccia sommano a 22 arazzi). Ancora "due pezzi d'arazzo chiamati le figure alla piuma"; "tre pezzi... con figure vestite all'antica", "un pezzo con figure alla todesca", un altro "per il Bucintoro", altri "fogliazzi bassi" e infine quelli a soggetto sacro: "la Resurrezione del Signore"; "il sacrificio di Abel" e "la Madonna, et il Bambino".

Tanta abbondanza, con il richiamo al bucintoro ducale sul Po, ci permette di pensare alla possibilità di decorare e allestire sontuosamente diversi appartamenti. Le stesse forme degli arazzi ci permettono di immaginarli collocati in posizione diversa secondo le pareti. Così anche in trasferimenti occasionali gli arazzi non lasciavano il signore di Guastalla e probabilmente, nelle guerre e nelle cacce, facevano bella mostra di sé in "Un padiglione da guerra di tela fondo bianco tutto ricamato di risporti minuti di vari colori vaghi fatti in forma di scudi e colonne, et altri compartimenti con sue cascate color d'Isabella, con riporti a gelosie turchini, tutti fodrati di fustagno color d'Isabella con sue funi, aste, et aste, et altri fornimenti necessari per inalzarlo; e più altro padiglione più piccolo da fuori, guarnito con lista turchina, che serve per cucina del padiglione sudetto". Lo spettacolare e l'effimero, dall'inventario trionfa e sembra prevalere nelle argenterie, nelle suppellettili, nei mille oggetti confusamente accatastati ed accumulati nella diligenza dell'elencazione notarile, che tutto pesa, stima, misura con imparziale indifferenza, con l'urgenza della svendita, della liquidazione. La rapacità della spartizione sarà di altri, di queste tre donne che si dovranno dividere un "bottino" accumulato attraverso generazioni, in una affastellata sarabanda di mercato delle pulci, tra polvere e silenzio, fino a quando i grandi saloni ora ricolmi, saranno di nuovo vuoti spazi, ancora più desolati per l'avvenuta rapina. E' il destino di questo palazzo, forse di questa città. Saranno gli occhi di queste donne, nella reciproca diffidenza, a ridare a ciascun oggetto il suo vero valore. Non quello del peso, nè del metro, ma quello per cui uno diventa più prezioso dell'altro, più desiderabile. Non sappiamo se esse sono state all'altezza del compito, se hanno saputo valutare la bellezza degli arazzi o l'importanza della collezione archeologica che Cesare con amorevole passione aveva raccolto, se hanno saputo distinguere, nella quadreria, la mano del grande artista da quella mediocre, l'originale dalla

copia. Per ora questi oggetti elencati ed accatastati ci danno la storia di oltre un secolo e mezzo di collezionismo dei Gonzaga di Guastalla e pur nel disordine, indicano le scelte alte di una piccola corte, ricordano alcuni degli artisti grandi che hanno lavorato per questi committenti. E qui va sfatato un pregiudizio, che semplifica la storia, per il quale si vuole Ferrante I, il fondatore della dinastia, un guerriero scarsamente interessato ai fatti artistici e tutto preso da politica ed eventi bellici, Cesare amante delle lettere al punto da fondare l'Accademia degli Invaghiti, perduto, anche come cittadino romano (la nomina è del 1561 da parte del Senato Romano), nel sogno di recuperare una classicità che diventava archeologia e collezionismo d'anticaglie, spesso reintegrante e ricostruito, secondo il gusto del tempo e, infine, Ferrante III letterato spendaccione, dissipatore brillante, ma un po' confusionario, che viveva al di sopra dei propri mezzi, quando ormai però la stagione dei grandi maestri era finita e le loro opere inavvicinabili. In realtà gli eventi furono ben diversi e molto più ricchi e complessi. Ferrante I, figlio di Isabella d'Este, educato alla splendida corte di Mantova, non poteva non essere sensibile all'arte, ma lo era da protagonista. Egli frequentava gli artisti a livello più alto, partecipava alla formazione del gusto e delle mode, come la madre, come i fratelli Federico, primo duca di Mantova, ed Ercole, cardinale presidente del Concilio di Trento. Essi facevano la storia; ne erano ben consci; si sentivano protagonisti di una scena europea ed internazionale, per cui le opere d'arte dovevano essere di altissima qualità, ma nello stesso tempo servire per celebrare le proprie azioni. Nessun gusto collezionistico, ma il piacere di una committenza che suggerisce e discute liberamente con gli artisti stessi, un gusto che aderisce al proprio tempo e provoca eventi che rimarranno anche nella storia dell'arte.

Ma essa era anche rifugio e consolazione, motivo di riflessione nei momenti di sconforto, nelle sconfitte o almeno nei momenti di incertezza e pericolo.

Si pensi alle medaglie che Ferrante fa coniare per sé e per la moglie da Leone Leoni e da Jacopo da Trezzo nel momento in cui cade in disgrazia presso l'imperatore Carlo V e si deve difendere da malevoli accuse. Sono emblemi di una condizione esistenziale, sono testimonianze di una particolare fase, intima e privata, della vita, sono anche proclami di un sentire che solo spiriti colti ed elevati possono percepire, messaggi che ricercano una partecipazione contemplativa e di riflessione, non di pietà. Così è per le medaglie della figlia, giovanissima vedova e poi promessa sposa. Così è per gli arazzi del "fructus belli" che attualizzano i *trionfi di Cesare* del Mantegna, li riportano al presente in una celebrazione che è ideologia politica, esaltazione dello sfarzo cattolico-imperiale di Carlo V e dei suoi generali, fra i quali Ferrante, ma è anche resa eroica di una dura realtà - quella della guerra - le cui regole stanno rapidamente mutando. Gli artisti che troviamo intorno a Ferrante sono lo scultore Leone Leoni, pittori come Tiziano, architetti come Domenico Giunti o Giuntalodi, disegnatori come Giulio Romano. Va inoltre detto che la committenza del primo duca di Guastalla non si distingue in nulla da quella dei fratelli, con i quali partecipa al governo dello stato mantovano. Gli artisti che coinvolge sono gli stessi - Leone Leoni a Mantova sarà anche scenografo di spettacoli effimeri -, il gusto e le scelte sono comuni. E' il legame con la corte di Mantova che segna la dinastia guastallese: il ramo dei Gonzaga che forse si sente più intimamente legato a quello principale. Si pensi ai ducati gonzagheschi minori come coinvolti da un moto centrifugo rispetto alla capitale, tesi a sottolineare una propria individualità di difficile definizione e realizzazione. E' il caso di Novellara che affida a Lelio Orsi la creazione di una propria iconografia, è il caso di Castiglione delle Stiviere e di Sabbioneta, ma non certo di Guastalla, che

vive la propria storia in un legame profondo con Mantova, in una totale identità, senza complessi d'inferiorità. Se si guarda con quest'ottica la committenza di Ferrante e dei suoi successori è comprensibile, coerente e viva nella sua evoluzione. Vespasiano Gonzaga, a Sabbioneta, rimpiange gli anni quaranta del suo secolo, sembra voler fermare il tempo, non far finire una stagione magica, protraendola all'infinito. Per questo non ha bisogno di grandi artisti per le sue opere - lui che amava Bosch e conosceva il valore dei grandi maestri fiamminghi -, ma di fedeli esecutori dei suoi programmi iconografici ed edilizi. La diversità in questo caso è determinata da questo scarto temporale, per cui il modello non più attuale aumenta il senso di straniamento che ancor oggi Sabbioneta suscita. Per Guastalla non esiste separazione da Mantova, ma una storia parallela, o meglio coincidente; una vicenda che percorre le stesse tappe - almeno a livello della committenza di corte -, che ha gli stessi obiettivi, gli stessi sviluppi, in una totale sintonia. Cesare farà del suo palazzo di Mantova il centro culturale più importante dopo quello della corte. Non alternativo ad essa, ma con lei consentaneo, quasi una sua espansione nello stesso tessuto che coinvolge scrittori, poeti, letterati ed artisti.

La sua collezione di marmi, è contemporanea alla trasformazione della loggia di Giulio Romano nel palazzo ducale di Mantova nel 1568 allorchè Jacopo da Strada commissionò ad Ippolito Andreasi i disegni che rappresentavano la collezione di questa "loggia dei Marmi", che in qualche misura è ripresa da Ferrante II a Guastalla nella "Galleria dei Marmi". Un altro aspetto significativo, del quale tener conto, è che gli artisti ai quali Ferrante si rivolge sono i migliori, gli stessi che servono il suo signore Carlo V. E' il caso di Tiziano che gli scrive: "avendo io promesso... di venir costà a servirlo, come già havevo promesso, se la maestà sua non mi havessi chiamato a questa zona torida, dove ci moriamo di freddo: sì, che al venir mio se non basterà rifar la testa sul' vostro quadro, io la farà di novo" (Archivio di Stato di Parma - A.S.Pr. - Epistolario Scelto, lettera di Tiziano a Giuliano Gosellini da Augusta del 10 feb. 1551).

Lo stesso Tiziano a Ferrante, nel 1549, aveva mandato il "ritratto dell'imperatore" (A.S.Pr., ibidem, lettera dell'8 set., da Venezia, a Ferrante Gonzaga). Più volte nel carteggio Tiziano e Leoni sono accumulati in forti rapporti. La linea è infatti anche quella per entrambi di una gerarchia di committenza che arriva al massimo livello dell'imperatore. Questo fa sì che il rapporto con gli artisti, consapevoli della loro autonomia, ma anche del loro lavoro, siano diversi da quelli tradizionali. Bisogna sopportare le bizze e nell'ottenere le opere il caso ha una gran parte. Significativo l'episodio accaduto a Venezia, allorchè Ferrante preannuncia il suo arrivo e spera di pranzare con l'Aretino e Tiziano. Quando arriverà non troverà il pittore che "vedendo che, passata l'hora, non comparevan gli ufficiali a far da mangiare, lui tenne che (il duca) quel di non havessi più a venire, et con questo risoluto andò a far suoi negotii", come raccontava il Pola a Ferrante. La morte dell'Aretino impediva di sapere la verità (A.S.Pr., ibidem, lettera del Pola da Venezia, 14 novembre 1556). Nonostante questo sgarbo ci si preoccupa di acquisire quadri dell'artista: "fa il suddetto Carnisecca et me penso che li avazeremo un mezzo centenar de scudi in comprar quelli quadri che v. eccellenza desidera haver da questo huomo discortese". Della quadreria dei Gonzaga di Guastalla sappiamo ancora poco. L'inventario del 1679 ci dà alcuni nomi d'autori, pochi, e probabilmente attendibili: "Una musica di Giorgione" - artista spesso confuso anche allora con Tiziano giovane; - "quattro stagioni di Bassano"; "Un Ercole et Anteo del Campi; due pezzi di forze d'Ercole del medesimo, Un Christo morto ed una Maddalena del medesimo... Un S. Girolamo del Campi". Tra i quadri ritenuti

dozzinali dei quali rimane l'autore: "Tre paesi senza cornice... d'Onofrio Gabrielle messinese e più altro simile del medesimo pittore, che serve per seraglia del camino...". Questi era autore di altri paesaggi collocati nell'anticamera grande dorata della duchessa madre. Mentre di autore qualificato è "una Sofonisba del cavaliere Del Cairo... con cornice intagliata a fiorami... Un Ecce homo di Guido Reni con cornice dorata". Tra i minori Pietro Gallinari, Giovan Battista Bolognini, con i quali però entriamo nel barocco maturo e in pieno XVII secolo. In un'epoca nella quale neppure per un duca era disdicevole cimentarsi con la pittura e rendere pubbliche le proprie opere. E' il caso di Cesare II di Guastalla (1592 - 1632) al quale recentemente M. Mussini ha attribuito, sulla scorta documentaria del Benamati, la Santa Lucia della chiesa della Santissima Annunziata dei Servi. Del resto al padre Ferrante II lo stesso Benamati attribuisce interessi così specifici nell'architettura da considerarlo l'autore della chiesa di S. Francesco di Guastalla. Questi due duchi continuano a modo loro una tradizione tipicamente cinquecentesca nella quale il committente era anche un perfetto conoscitore di un'arte (generalmente, anche per ragioni militari): l'architettura, come sia Ferrante I che Vespasiano di Sabbioneta hanno ampiamente dimostrato nella loro attività. Anche in questo dunque i Gonzaga di Guastalla continuano una tradizione di famiglia. Ma torniamo alla collezione dei quadri e al rapporto con i pittori. I Campi sono certamente i grandi protagonisti della seconda fase del mecenatismo dei signori della cittadina emiliana. In questo essi si affiancano a molte corti signorili padane, prima fra tutte Sabbioneta. In questa seconda fase, che ha come protagonista Ferrante II, certamente l'ultima committenza di Vespasiano è il punto di riferimento principale. Del resto il duca di Sabbioneta, in terze nozze, sposa una Gonzaga di Guastalla, ipotecando così il futuro destino del suo feudo. Bernardino Campi dunque per Ferrante II sistema il giardino, dispone la collezione di antichità raccolte da Cesare I, nell'intento di allestire le feste per le proprie nozze con Vittoria Doria (1586), di decorare il palazzo ducale: "Ho bisogno di molti quadri - scriveva il duca al pittore - per mettere sopra usci, porte et finestre, et in altri luoghi ove non capiscano tappezzarie, et desidero li duodeci Imperatori - questa serie è elencata nell'inventario già citato -, che mi potranno servire per questo: però ho pensato che intanto gli facciate. Potrete vederli d'haverli da Mantova, chè vi sono, o vero da signor duca Vespasiano" Le lettere dimostrano la disponibilità dell'artista ad assecondare il duca che proponeva anche soggetti elaborati. "Intorno alla Madonna, da farsi per il Campi al mio altare, piglierò quello espediente che giudicherò convenirsi, desiderando io a punto che il quadro sia bello, ben fatto, et a mio gusto" rispondeva risentito Ferrante II all'abate Bernardino Baldi, del quale ripareremo tra breve, che aveva suggerito al duca che il pittore "la volesse far da Principe, perchè così ricercano i precetti d'Aristotele dove parla de la magnificenza"... Tra le opere realizzate dal cremonese e ricordate, almeno dai documenti: la storia di Paride, "i fatti di Troia" con "le galere che danno l'assalto a Troia" ed in un altro pannello il cavallo e l'incendio della città. Il duca inoltre suggeriva "nella prima camera presso il Salone quadro nell'appartamento di donna Vittoria, ove magnavamo, faceste un quadro di mezzo, com'ha da stare conforme al disegno, un Ercole ed un Anteo, che facessero la lotta, del modo et gesti che molto ben voi sapete; et nel friso di detto quadro vorrei poi che dipingeste tutti i fatti di esso Ercole, dé quali potrete da molte bande in costei contorni haver cognizioni; et che tutto sia fatto con la solita vostra garbatura". Che il pittore reputasse il duca un fine intenditore di pittura lo dimostra il fatto che gli invia, nel 1590, copia del suo manoscritto trattato

sulla pittura. Del resto Ferrante, negli stessi anni, ha relazione con personaggi come il Comanino, che vede nascere, al fianco del cardinale Borromeo, il genio di Caravaggio. Sulla committenza gonzaghesca al Reni, al Guercino ai maestri della scuola emiliana e bolognese, fino ai più modesti Gallinari o Bolognini, è uno scritto a parte in questo stesso catalogo. Qui ci limitiamo a citare alcuni episodi "alti", di committenza "internazionale", sradicati da qualsiasi rapporto con l'ambiente locale al di fuori della corte. Una committenza che, come si è visto, ha modelli ma anch'essi percepiti o come appartenenti ad una tradizione illustre o come raffinati alle quali conformarsi. Un discorso, a parte, merita la committenza nel campo architettonico: dai rapporti di Ferrante I con il Giunti, al quale commissiona anche la Simonetta a Milano, a quelli di Cesare con il Volterra, a quelli di Ferrante II con Giacomo Antonio della Porta, con Bernardino Campi, nominato anch'egli, per un periodo capo delle fabbriche. Ma anche di questo se ne parlerà in una scheda a parte. Qui interessa invece richiamare l'attenzione sull'abate Bernardino Baldi, celebre matematico urbinato, la cui funzione fondamentale è stata recentemente messa in relazione anche con l'humus nel quale è maturato Federico Barocci. Lo stesso Baldi si proponeva, nel 1590, di scrivere una "Historia di Guastalla". Nel 1602 il Baldi viene incaricato dal duca di seguire lavori in città: "Nella Rocca si va lavorando ordinariamente - scrive il Baldi il 15 aprile -, ma non con quell'ardore che apporta la presenza dell'Eccellenza vostra. In palazzo s'arma il volto de la loggia, il quale facendosi come si farà, di gesso co' mattoni in piano aiutato da le chiavi, son sicuro che non patirà punto. Il tetto vuol essere pianellato, o coprirlo non adoprerei coppi, ma tegole." I lavori riguardavano il giardino, la loggia, la cappella, una sala ed un intero appartamento, tutti documentati da un ampio carteggio. Il Baldi fu commentatore di Vitruvio e cercò di chiarire l'espressione rimasta oscura che l'antico autore usava di *Scamilli impares*, - tema che affascinò molti tra i quali anche l'Aleotti - che suggeriva esperienze idrauliche di notevole interesse. Anche per il Baldi non si può fare che un accenno fugace. Anch'egli è una delle "grandi" presenze di questa piccola corte tutte ancora in gran parte da scoprire. Questo excursus non ha altra ambizione che tracciare una via alla ricerca, agli approfondimenti.

Marzio Dall'Acqua

LEONE E POMPEO LEONI SCULTORI

La scultura è testimoniata, presso la corte dei Gonzaga di Guastalla dalla "Galleria delle Statue di marmo" (Archivio di Stato di Parma, Archivio Gonzaga, b.10, fasc. 13), la splendida collezione di antichità che Cesare riuscì a riunire ed il figlio Ferrante II riuscì a sistemare nel palazzo di Guastalla in un luogo appositamente costruito, nonostante gravi ed onerosi sacrifici economici per riscattarla.

Alla Galleria si accedeva da una scala dietro alla quale erano "un cacciatore ignudo" e "due cani, uno in piedi e l'altro a sedere", mentre "sopra la porta in prospettiva della scala: testa e busto di don Ferrante primo". Mentre è difficile, da un inventario notarile stabilire quali siano le sculture antiche e quali fossero del XVI secolo l'ultima è certamente contemporanea, come forse erano molte di quelle che decoravano gli ambienti precedenti la Galleria, che cominciava con la segreteria sul piano alto, e ai piedi con l'appartamento del giovane principe, costituito da un'anticamera, una "stanza d'udienza". Molte, di piccola dimensione erano poste sul camino.

E' il busto di Ferrante I comunque che ci interessa, poiché egli inizia la collezione familiare anche di scultura, volgendosi però soprattutto agli artisti e alla produzione contemporanea. La sua committenza ha obiettivi rappresentativi, pratici. Gli interessano oggetti belli, originali, che suggeriscano anche nei momenti conviviali, nella vita di corte il suo gusto e la sua raffinatezza, per cui, non a caso, troviamo soprattutto testimonianze di argenterie e oggetti preziosi, magari su disegno di grandi artisti. E' il caso "del boccale et bacino" disegnato da Giulio Romano nel 1542 (A.S.Pr., Epistolario Scelto b.19, lettera da Mantova del 24 feb.). L'artista lo descrive minutamente: "nel quale è finto una pioggia che si aggira et conduce ad ingiottire in una voragine et il boccale modamente finto de gocce che si radunano in onde.. per il che son certo et prometto libramente che riuscirà cosa bella perché in vero lo disegno li vol fattura perché li è da pascer l'occhio in quella varietà de pesci quale bisognaria vederli dalli veri". I due oggetti sono stati identificati con quelli rappresentati da due disegni, uno della collezione del duca di Devonshire a Chatsworth (inv. 104) e l'altro della Christ Church di Oxford. Di un "caldarino d'argento" è memoria in una lettera, sempre di Giulio Romano a Ferrante del 21 ottobre 1545 (A.S.Pr., ibidem, da Mantova), mentre in una lettera del 6 febbraio 1546 (A.S.Pr., ibidem, da Mantova a Ferrante) si parla di "altri lavori d'argento" da spedire pure al Gonzaga, allora viceré di Sicilia. Un altro disegno l'artista invia al committente il 23 giugno dello stesso anno, mentre Ettore Donati cerca di procurarsi l'argento per la fusione. Si tratta di candelieri, come precisa meglio nella lettera del 15 settembre 1546, lamentandosi della qualità della fusione: "mi è stato portato un vaso quale in conto almeno non si somiglia a mio disegno e quando pur assomigliassi non mi meraviglio che non sia riuscito ma essendoci stato presente perché volendo fare foggie in solite bisogna sempre fare un modello di legno o d'altra cosa e farne prima la spienza nella quale si chiarisce del difetto... e usando quello mi è sovvenuto per ora un candeliere e un caldarino da altare, de li quali desideraria intendere da v. eccellenza se sono al proposito prima che faccia li altri. Et circa alli candelieri già fatti da maestro Ettore intendo non son satisfatti a v. ecc. del che mi duole, in Mantova son piaciuti alla più parte e il sopra scritto servitore mi disse che erano indicati da

chiesa" (A.S.Pr., *ibidem*, tutte e due da Mantova). Nello stesso torno di tempo abbiamo la prima notizia del rapporto tra Ferrante - che abbiamo visto committente esigente - con Leone Leoni che egli, divenuto governatore di Milano, ha chiamato presso di sé, in attesa che lo scultore parta per la corte imperiale di Carlo V. La prima opera che il Leoni avrebbe realizzato per il Gonzaga sarebbe stata "una tazza d'oro", citata da Pietro l'Aretino che ne parla annoverandola tra le cose "uniche e miracolose". Con la "galleria dei marmi" di Cesare l'opera di Leone Leoni è l'altra testimonianza fondamentale sulla scultura nella piccola corte padana. Ferrante offre al Leoni le migliori condizioni per lavorare a Milano per l'imperatore ed i suoi congiunti. Per sé fa coniare, nel 1555, la famosa medaglia con la quale annunciava al mondo il pubblico riconoscimento, rilasciatogli da Carlo V, che lo scagionava da una serie di malevoli accuse mossegli contro per invidia. Nel rito è il busto di Ferrante e nel rovescio Ercole, che ha le sembianze dello stesso Gonzaga, che doma i mostri: con la clava ha abbattuto due uomini, mentre a sinistra è l'Idra di Lerna, prossimo avversario. Da lontano un satiro con le mani legate dietro alla schiena assiste alla scena, simbolo della maldicenza impotente che assiste al trionfo dell'eroe. La leggenda recita: "Tu ne cede malis". Come si dirà questa iconografia è particolarmente rilevante per la statua che Leone Leoni eresse a Guastalla allo stesso Ferrante. Nel 1550/51 Leoni aveva coniato la medaglia per Ippolita Gonzaga; figlia di Ferrante e di Isabella di Capua, nel suo sedicesimo anno. Sul dritto il ritratto della fanciulla, sul verso Diana nelle tre forme di signora della terra, del cielo (Luna) e degli inferi (Proserpina) e quale patrona della verginità e della vedovanza. Nonostante la giovane età infatti essa era vedova di Fabrizio Colonna, per cui anche questa medaglia si collegava ad una situazione esistenziale precisa del committente. La stessa Ippolita, come Diana, è rappresentata, nel 1552, in una medaglia di Jacopo di Trezzo, ma il verso con l'immagine dell'Aurora allude alle prossime nozze della principessa con Antonio Caraffa. Lo stesso Jacopo da Trezzo è autore della medaglia di Isabella di Capua, moglie di Ferrante, datata tra il 1546 e il 1553, che ha sul verso la figura di una matrona che ravviva una fiamma su di un'ara per alludere alla castità matrimoniale, al culto della famiglia e alla pietas, espressa pubblicamente come moglie del governatore. Una variante del verso con un'ombra minacciosa sull'ara dissipata dal sole, accomuna il destino di Isabella a quello del marito accusato presso l'imperatore.

Ma l'opera fondamentale - gloria ancora di Guastalla - di Leone Leoni è la statua di Ferrante Gonzaga, commissionatagli nel 1562 dal figlio Cesare, che s'incaricò di provvedere il metallo necessario per la fusione. Leone Leoni, il 20 novembre 1562 dichiara soddisfatto che gli era "riuscita quest'opera una gran machina, e di maggior invention che non sia il modello, rimettendomi al giudizio di chi vede e vederà, andando io al cammino de la gloria e non de l'utilità" (A.S.Pr., *Epist.* Scelto, b.23, Leone Leoni, lettera da Milano). Nel 1564 fu finalmente fusa l'opera che posta "sopra terra" necessitava del "cominciare a rimettere", mentre nella fossa per la fusione erano ancora le forme delle altre figure che sarebbero state aggiunte (A.S.Pr., *ibidem*, lettera del 25 gennaio 1565 da Milano a Cesare Gonzaga). Nel 1585 tuttavia l'opera non era ancora completata. Lo scultore scriveva a Ferrante II Gonzaga: "questa rara memoria dela felice memoria del sig. suo padre al grand'avo, non stia imeritamente tanti anni sepolta per cagione di così poco oro; ancorchè sempre com'è debito mio di fare con principi, et altri che tutto di s'avegono non senza meraviglia giacersi mi arco la colpa tutta adosso a me, scusandomi, che la grand'opera del nostro gran Re et signore non mi dà tempo di perficerla" (A.S.Pr., *ibidem*,

lettera del 15 aprile 1585 da Milano.) Solo nel 1591 Pompeo Leoni eseguì la fusione delle parti mancanti e nel 1594 l'opera fu portata da Milano a Guastalla e posta su di un piedistallo marmoreo di fronte al palazzo ducale. Era la posizione che aveva scelto, mentre altri l'avrebbero voluta "in capo alla piazza, a' piedi della scala", nel luogo ove oggi si trova la parte in pendio che collega la piazza con via Garibaldi, già denominata via Argine della Cerchia e dove, nel XVI secolo, era una scalinata.

La statua mostra Ferrante che ancora una volta assimilato ad Ercole ha nelle mani i tre pomi che alludono alle mele d'oro dell'orto delle Esperidi, conficca duramente la lancia nell'Idra morente, mentre calpesta un satiro. Ritorna così la simbologia della medaglia di *Ercole che trionfa sull'idra* del 1555.

Non si può chiudere però questa breve nota senza ricordare che di Leone Leoni è anche la statua di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta, posta, dopo la morte del duca, sulla sua tomba. Anche Vespasiano è in veste di eroe romano, ma egli è seduto e la sua mano è alzata in segno di comando.

La statua di Ferrante invece si collega a quella di *Carlo V che tiene in ceppi il furore*, ora al Prado di Madrid.

Marzio Dall'Acqua

Nota bibliografica

Per GIULIO ROMANO: U. BAZZOTTI, Disegni per argenterie, AA.VV., Giulio Romano, catalogo della mostra, Electa, Milano 1989, pp. 454-465, in particolare p. 461. Alle note bibliografiche di questo saggio si rimanda.

Per ETTORE DONATI: L. PUNGILEONI, Lettere sopra Marcello Donati commendatore di S. Stefano medico del duca Guglielmo Gonzaga precettore in filosofia poi segretario e consigliere di Vincenzo I, duca di Mantova, Parma, Stamperia Ducale, 1818.

Per LEONE LEONI: A. RONCHINI, Leone Leoni d'Arezzo, in "Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi, vol. III, Modena 1865, pp. 2-41.

Per la medaglia di FERRANTE: A.P. VALERIO, Le medaglie a Milano (1535-1565), in Omaggio a Tiziano, 1977, pp. 142 n. 104;

per le medaglie a IPPOLITA, sia del Leoni che di Jacopo Nizzola da Trezzo, e per quella della madre di Isabella: F. ROSSI, Medaglie, in AA.VV., I Campi Cultura artistica cremonese del Cinquecento, Electa, Milano, 1985, pp. 355-358, al quale si rimanda anche per l'aggiornamento bibliografico.

Per la statua di FERRANTE: M. MUSSINI, La cultura artistica nella Guastalla dei Gonzaga, in AA.VV., Il tempo dei Gonzaga, Guastalla 1985, pp. 228-229, alla cui bibliografia si fa riferimento.

DOMENICO GIUNTI E FRANCESCO DA VOLTERRA ARCHITETTI ALLA CORTE DEI PRIMI GONZAGA

La seconda metà del Cinquecento fu senza dubbio il momento di maggiore rilevanza nella storia artistica di Guastalla, venendo a coincidere con la fase di rifondazione della città dei Gonzaga secondo forme e modi tuttora leggibili nel tessuto del suo centro storico.

Fu questa l'epoca nella quale più fertile risultò l'opera di ingegneri ed architetti chiamati alla corte di Ferrante e Cesare Gonzaga allo scopo di decorare ed abbellire la capitale del loro piccolo stato.

Domenico Giunti e Francesco Capriani, detto il Volterra, sono da considerare gli artefici di questa rifondazione urbanistica, giacchè proprio dal loro impegno progettuale scaturirono il disegno e l'organizzazione della città.

Diverse le personalità, diversi i temperamenti, e diversi anche gli interessi più profondi coltivati dagli architetti di Ferrante e Cesare Gonzaga, accomunati tuttora da una certa superficialità di approfondimento critico delle loro doti artistiche.

Non v'è dubbio che la forte personalità dei Gonzaga ne abbia in qualche modo condizionato l'operare; e tuttavia non si può non riconoscere negli interventi progettati dal Giunti e dal Volterra una profonda conoscenza della materia architettonica e difensiva che in quei decenni ogni "ingegnere" doveva saper coniugare per la definizione di una forma urbana che, al tempo stesso, sapesse esprimere carica ideale e simbolica, senza trascurare le esigenze di sicurezza degli stati e degli abitati.

Più ingegneristica fu senza dubbio l'opera del Giunti, al quale va ascritto il primo tentativo di pianificazione dell'assetto di Guastalla da lui progettata in forme pentagonali, strettamente funzionali alla difesa di una città che si voleva estesa per circa 18 ettari.

Domenico Giunti era nato a Prato nel 1505, ed aveva mosso i primi passi nel campo artistico come pittore, alla scuola di Niccolò Soggi. Nel 1537 si trasferì a Roma, dove, tre anni dopo, ricevette l'invito di Ferrante Gonzaga, allora Viceré di Sicilia, di lavorare per lui nell'isola della quale reggeva il governo.

Fu proprio in Sicilia che il Giunti cominciò a maturare una precisa esperienza circa le architetture civili e militari; là, con ogni probabilità, ebbe modo di conoscere ed approfondire lo studio delle opere di Ferramolino da Bergamo, assieme al quale il Giunti collaborò alla realizzazione della nuova cinta muraria di Messina, opera di grande interesse per il ruolo che più tardi l'architetto avrebbe svolto a Milano, allorchè Ferrante Gonzaga ne divenne Governatore.

Assai pungente è il giudizio del Vasari nei confronti di Domenico Giunti sul conto del quale vengono sollevati dubbi circa illeciti arricchimenti dovuti alle frodi edilizie che sovente si verificavano nei grossi cantieri di fortificazione urbana.

Del periodo milanese rimangono diverse opere, fra le quali è da citare la villa suburbana della Simonetta, caratterizzata dall'elegante loggiato di sapore classico; ma gli ultimi anni dell'architetto pratese furono spesi ancora nella realizzazione di opere fortificate. Il suo ultimo progetto fu, con ogni probabili-

tà, quello della nuova “pianta di Guastalla, loco dell’eccellentissimo Signor Don Ferrante Gonzaga”.

Proprio qui egli infatti morì nel 1560, dopo che avevano preso avvio le opere attraverso le quali Guastalla avrebbe dovuto assumere la sua tipica struttura “ideale”, focalizzata sulla collocazione centrale della “chiesa principale”, della “casa del podestà”, delle residenze “per li notari fiscali e per gentiluomini”, con una conseguente marginalizzazione delle “case per gente bassa”, e con una evidente tendenza a perseguire un obiettivo di “città divisa”.

Solo un contrattempo non consentì di realizzare l’idea urbanistica del Giunti che aveva deciso di “fondare” la chiesa maggiore nel punto focale del pentagono urbano, corrispondente tuttavia agli antichi fossati difensivi tardo-medievali.

Ce ne informa Tomaso Filippi, in una missiva al nuovo signore Cesare Gonzaga, il 1° novembre 1569; di fronte alle difficoltà in essa evidenziate e all’invito rivolto al conte a voler venire in città assieme ad “un intelligente di simili cose”, Cesare decide di portare a Guastalla l’architetto Francesco Capriani, detto il Volterra.

Del nuovo architetto della corte Gonzaga si hanno notizie solo a partire dal 1560; le cronache ci parlano della sua primitiva attività di intagliatore di legno, ed è appunto di alcuni pannelli in legno e avorio da lui realizzati per il palazzo di Cesare Gonzaga a Mantova che ci parla il Vasari.

“Cinquecentista di razza” fu definito il Volterra, che a Guastalla trascorse il periodo giovanile, lasciando tuttavia impressa nella città la sua personale impronta architettonica e urbanistica. Proprio a Francesco Capriani infatti è da attribuire il definitivo assetto della Guastalla cinquecentesca, imperniata su un nuovo concetto di “città votiva”, organizzata su uno schema cruciforme che funge da elemento ordinatore del tessuto urbano minore, nonché delle presenze religiose che il Volterra aveva programmato di porre ai vertici di due percorsi disegnati in forma di “croce”.

La sua capacità espressiva sul piano architettonico trova un importante riscontro nelle opere guastallesi: nei palazzi Ducale e Comunale e nella chiesa di S. Pietro.

Se è pur vero che queste realizzazioni sono da ascrivere al periodo giovanile del Volterra che esprimerà appieno le proprie doti artistiche nelle produzioni della maturità romana (con le chiese di S. Maria in Monserrato e di S. Giacomo in Augusta), è peraltro indubbio che già nelle opere guastallesi egli rivela alcune caratteristiche peculiari.

L’equilibrio formale di grande interesse dei suoi edifici contrassegnati dal susseguirsi armonioso degli elementi decorativi, la marcata definizione delle masse e dei volumi mediante l’uso di lesene e cornici aggettanti, caratterizzano complessivamente l’architettura del Volterra, la cui lettura planimetrica non può che richiamare alla mente il suo profondo radicarsi in una cultura che, pur nel periodo di transizione verso il Seicento, rimane comunque profondamente ancorata alla sensibilità rinascimentale.

La ritmica ed armonica scansione architettonica negli interni della Cattedrale di S. Pietro fa quasi da contrappunto alle massicce volumetrie dei palazzi Ducale e Comunale. E tuttavia proprio nell’impostazione di questi ultimi è da riconoscere l’influsso rinascimentale, filtrato attraverso elementi di Manierismo, che permea l’architettura del Volterra.

L'impianto distributivo del Palazzo Gonzaga infatti, sviluppato attorno alla propria corte centrale quadrata e coronata da un elegante porticato, riprende un canone tipico del palazzo romano e fiorentino di epoca quattro-cinquecentesca.

Diversi i caratteri leggibili nel palazzo del Comune, la cui compatta volumetria è modellata e scandita mediante l'uso del bugnato al piano terreno e il ritmico sistema di cornici e lesene che ne modulano geometricamente i prospetti. Il gioco di chiari e scuri conferito dal porticato prospiciente la piazza Maggiore, aggiunge un elemento plastico-ornamentale che contribuisce ad alleggerire l'immagine del palazzo stesso.

Lo schema planimetrico lascia leggere un assetto simmetrico rispetto all'androne d'accesso alla Strada Gonzaga che doveva risultare l'ingresso principale all'edificio, il cui interno viene caratterizzato dall'ampio e sontuoso scalone.

Le modifiche via via apportate all'edilizia guastallese hanno certamente alterato anche le principali architetture urbane; il che tuttavia non ci impedisce di risalire al loro impianto originario e di rileggere, in esso, la mano abile e creativa del Volterra a cui dunque Guastalla molto deve, sul piano sia urbanistico che formale.

Innumerevoli altri architetti diedero vita ai monumenti che a Guastalla oggi è dato ammirare: da Antonio Filippi che riedificò la chiesa della Santissima Annunziata (o dei Servi), ad Antonio Vasconi al quale sono da ascrivere i progetti per la chiesa del Santissimo Crocefisso (o delle Cappuccine), oltre alla Cappella del Santissimo Sacramento in Cattedrale e al Teatro pubblico. Ancora ricorderemo Cristoforo Trivellino progettista della Torre Civica nel 1723 e Prospero Mattioli al quale è da attribuire il Santuario della Beata Vergine della Porta.

Tuttavia l'apice architettonico a Guastalla viene toccato solo attraverso le opere del Volterra. Sorte ben strana, si potrebbe dire, per una capitale assai importante nel contesto degli stati gonzagheschi; ma forse fu proprio il ruolo strategico che Guastalla venne a rivestire fra Cinquecento e Seicento che la privò di splendore architettonico.

In Guastalla infatti risultò primaria l'esigenza difensiva, posta com'era a difesa di uno dei più importanti guadi del fiume Po; e al soddisfacimento di questa esigenza vennero piegate le risorse economiche dello stato.

Ben diversa fu la realtà di Sabbioneta nella quale Vincenzo Scamozzi lasciò uno dei gioielli dell'architettura: quel Teatro Olimpico che costituisce tuttora uno dei termini di paragone nella storia delle forme teatrali in Italia. Ma le esigenze di Vespasiano Gonzaga erano ben lontane da quelle di Ferrante o di Cesare: lo splendore di una capitale poteva essere ricercato laddove la sicurezza dello stato fosse garantita da altri fattori, quali, nel caso specifico, la vicinanza fisica della potenza mantovana.

A Guastalla ciò non si poteva verificare, ed ecco allora come la caratterizzazione di questo centro storico derivi tuttora dal suo assetto pianificato, dal permanere di una struttura di "città ideale" capace di rispettare e cogliere tutte le esigenze della "città-fortezza".

In questo sta la suggestione della capitale di Ferrante e di Cesare Gonzaga; e fuori da questo contesto non si possono inquadrare i fatti architettonici che pure popolano intensamente il suo tessuto urbano.

Il Giunti ed il Volterra furono pianificatori prima che architetti, e di questo ancor oggi la città risente tutto il significato ed il peso. Non è possibile scindere l'architettura, civile o religiosa che sia, dal contesto entro cui è inserita, perchè, nonostante il farsi progressivo della città, Guastalla rivendica, anche nella sua struttura urbana attuale, l'esigenza di venire ricondotta anzitutto all'idea che la produsse: la sfida nel saper far coesistere le esigenze di una piazzaforte militare con i contenuti celebrativi e "rappresentativi" di una capitale rinascimentale.

Stefano Storchi

Nota bibliografica

Per la trattazione degli argomenti sviluppati si è fatto riferimento a GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1568 (consultata nella riedizione di Novara, 1967), il *Dizionario Enciclopedico di Architettura ed Urbanistica*, a cura di PAOLO PORTOGHESI, Roma, 1968; e inoltre MANFREDO TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966.

Per quanto attiene in particolare l'attività legata alla fortificazione di Messina e Milano svolta dal Giunti, si possono altresì consultare ANGELA GUIDONI MARINO, *L'architetto e la fortezza*, in "Momenti di architettura", Einaudi, Torino, 1983, nonché LILIANE DUFOUR, *Città e fortificazioni nella Sicilia del Cinquecento*, in "La città e le mura", Editori Laterza, Bari, 1989.

“FRUCTUS BELLI”, UN CICLO DI ARAZZI DI BRUXELLES PER FERRANTE GONZAGA

Fra i numerosi cicli di arazzi attribuiti a Giulio Romano, André Félibien cita i “Frutti della Guerra” costituiti da otto esemplari⁽¹⁾. Essi erano assai rinomati in Francia, dal momento che Luigi XIV ne possedeva almeno tre edizioni, menzionate nell’inventario generale dei Beni della Corona: due serie di Bruxelles, “su disegno di Giulio Romano”, la prima delle quali, in otto pezzi, ha “una bordatura di trofei d’armi in tinta bronzo” e la seconda, in dieci pezzi, una cornice con “disegni ornamentali a fondo rosso, a riquadri e volute, con maschere, fiori e frappe”; la terza è una “manifattura di Parigi” con la stessa cornice di trofei di quella prima descritta⁽²⁾. Gli arazzi di Bruxelles sono scomparsi, ma una edizione del secondo ciclo è conservata a Vienna, e reca il monogramma di Martin Reymbouts, il che la data al 1600 circa⁽³⁾. La terza, tuttora conservata presso il Mobilier National, è una riedizione rovesciata del ciclo bordato a trofei, realizzata in tessuto basso ai Gobelins nel 1685-1686⁽⁴⁾. La serie usata da modello era stata lasciata in eredità al re da Mazarino, che l’aveva avuta da don Luis de Hare fin dalla Pace dei Pirenei nel 1659⁽⁵⁾.

Il ciclo di arazzi del “Fructus Belli” i cui otto soggetti ci sono noti tramite le edizioni menzionate del XVII secolo, fu ideato prima della metà del XVI secolo, dal momento che Giulio Romano, presunto autore dei disegni di base, morì nel novembre 1546. Ma quando e per chi è stata realizzata la prima edizione? La risposta è fornita da un esemplare acquistato nel 1977 dai Musei Reali d’Arte e di Storia di Bruxelles, ma studiato già dal XIX secolo. Esso rappresenta la “Entrata trionfale di un generale vittorioso” e reca la scritta “Fructus Belli” in un cartiglio sorretto da due angeli. La bordatura, ornata di trofei d’armi in tinta bronzo, vede collocate, al centro della fascia superiore, le armi dei Gonzaga fregiate del collare dell’Ordine del Toson d’Oro⁽⁶⁾. Gli stemmi sono oggi perduti, ma quello di Bruxelles è ancora riportato nel 1865, e Alfred Darcel attribuì giustamente le armature a Ferrante (o Ferdinando) Gonzaga (1507-1557), cavaliere del Toson d’Oro e conte di Guastalla⁽⁷⁾. Fratello minore del cardinale Ercole e di Federico, duca di Mantova, Ferrante fu comandante in capo dell’esercito imperiale ed era stato effettivamente l’unico Gonzaga del suo ramo a ricevere l’ordine del Tosone, nel 1531⁽⁸⁾.

Altri tre pezzi della stessa collezione sono oggi conservati presso la Edward James Foundation, a West Dean, Chichester, e rappresentano l’“Assedio di una città”, la “Battaglia generale” e la “Ricompensa e pena”. Collocati già da tempo su parete, essi hanno perduto le loro cornici, ma il vello d’ariete, gioiello appeso al collare dell’Ordine del Toson d’Oro, è tuttora visibile al di sopra del cartiglio che reca il titolo dell’arazzo. Così come l’esemplare di Bruxelles, il loro disegno corrisponde perfettamente al tipo di tessuto delle riedizioni menzionate a Vienna e a Parigi⁽⁹⁾.

La data di questo arazzo, realizzato per Ferrante Gonzaga, e il nome del tessitore sono contenuti in un documento poco conosciuto, pubblicato nel 1889⁽¹⁰⁾. In una lettera spedita da Bruxelles il 31 agosto 1547, un certo Jehan Baudouyn, “arazziere a Bruxelles nel Brabante”, supplica Ferrante Gonzaga “governatore del ducato di Milano” di “venirgli in aiuto con una buona somma di denaro per poter ultimare” la storia del “Fructus Belli” della quale “non resta da realizzare che un solo esemplare”. Se ne può dedurre che sette degli otto

arazzi erano già ultimati alla fine dell'agosto 1547, il che fa supporre che la realizzazione dei modelli, quindi dei cartoni, e infine la tessitura possano risalire al 1546, o addirittura al periodo precedente.

In quello stesso anno Ferrante si vide affidare il governatorato di Milano, la città imperiale più importante della penisola italiana sul piano strategico. Questa promozione pose temporaneamente fine alla sua vita nomade di militare e significava al tempo stesso l'apice glorioso della sua carriera nel corso della quale aveva già ricevuto i titoli di Vicerè di Sicilia, poi di conte di Guastalla nel 1539.

Tutto porta a pensare che il ciclo di arazzi del "Fructus Belli" sia stato ideato appositamente per Ferrante Gonzaga e che Jehan Boudouyn ne abbia realizzato la serie principale nel 1546-1547. Non è stato (finora) ritrovato il documento originale di ordinazione, ma si può supporre che Ferrante abbia affidato la realizzazione di questo ciclo agli arazzieri di Bruxelles prima di lasciare i Paesi Bassi per rientrare a Milano, dove fu accolto il 19 giugno 1546. Jean Boudouyn ricorda d'altronde a Ferrante "le belle promesse che vostra magnificenza, trovandosi assieme ai suoi nobili nella mia povera casa, allora mi fece (...)". Vi è motivo per credere che l'ultimo esemplare sia stato portato a termine poco dopo questa supplica dell'arazziere, nell'agosto 1547. L'intero ciclo è menzionato per la prima volta a Milano nel Capodanno del 1549, in occasione del ricevimento che Ferrante organizzò nella sua residenza in onore dell'erede al trono imperiale, il futuro Filippo II di Spagna⁽¹¹⁾. Dopo di che ricomparve negli inventari dei Gonzaga di Guastalla a partire dal 1590 fino all'inizio del XVIII secolo⁽¹²⁾.

Riteniamo che il profilo del generale vittorioso dell'arazzo di Bruxelles riprenda un ritratto dello stesso committente. Il paragone con i numerosi ritratti di Ferrante ci spinge a questa supposizione. Limitiamoci ad un solo esempio: quello della statua di Ferrante, eretta dopo la sua morte sulla piazza di Guastalla e realizzata da Leone Leoni, il grande scultore milanese che godette della costante protezione del Gonzaga, dal momento in cui questi prese possesso di Milano. Inoltre la descrizione fisica fornitaci dai suoi biografi corrisponde perfettamente a questo ritratto⁽¹⁴⁾.

Il disegno delle armi di Ferrante si è conservato solamente sulla bordatura originale, quella di Bruxelles, ma l'araldica dei Gonzaga si ritrova sovente nei motivi stessi degli arazzi: nella riedizione di Reymbouts fatta a Vienna, i paraocchi dei cavalli dell'"Arrivo del generale" sono decorati da queste stesse armi, e i colori dei Gonzaga compaiono sullo stendardo del "Pranzo del Generale"⁽¹⁵⁾. Il che prova, a mio parere, che non solo le bordature, ma gli interi cartoni furono disegnati su espressa richiesta di Ferrante.

Al di là di questi elementi esteriori, la ragione profonda più convincente che porta a considerare Ferrante Gonzaga come primo committente, è ciò che questo ciclo di arazzi raffigura. In effetti, al contrario di altre scene militari, quali la "Battaglia di Pavia" o la "Battaglia di Tunisi", realizzate per Carlo V, il generale dell'imperatore ha preferito non ricordare le sue gesta personali, i fatti d'arme "storici" il cui merito principale era attribuito al suo maestro e sovrano, ma ha optato per una riflessione "morale", abbastanza ironica e inusitata, sulla vita militare. Cosa sono questi "Frutti della Guerra" evidenziati in ogni arazzo? Il "Carro del Trionfo" potrebbe indurci in errore. Il trionfo di quel generale è preceduto dalla venalità dei soldati che non partono per la battaglia senza avere avuto il loro compenso, l'arrivo del generale all'accampamento mentre i soldati

fanno razzia nei cortili dei contadini, il bombardamento delle città con l'artiglieria, la fuga delle popolazioni civili provate dalla guerra, la cattura dei prigionieri, i morti e la moltitudine dei feriti sul campo di battaglia, il pranzo del capitano vincitore a spese dei civili. All'entrata vittoriosa del generale nella città conquistata fa seguito la ricompensa degli ufficiali da parte dell'imperatore e l'esecuzione dei traditori⁽¹⁶⁾.

Tutto ciò viene ad attestare una concezione molto realistica della storia, e perfino cinica. Essa corrisponde appieno al carattere e al pensiero di Ferrante⁽¹⁷⁾, e fa riferimento probabilmente a un passo del famoso manuale di Antonio de Guevara, il "Libro aureo de Marco Aurelio emperador", pubblicato in spagnolo nel 1528 e tradotto in italiano nel 1542. A Nello Forti va ascritto il merito di avermi sottolineato la straordinaria connessione che intercorre fra il significato di questi arazzi e un passo di quello "specchio del principe", una lettera (immaginaria) di Marc'Aurelio a Cornelio "nella quale ragiona dei travagli della guerra e della vanità del trionfo", per citare un'edizione italiana⁽²⁰⁾. Quello stesso stato d'animo del committente è d'altronde ancora confermato dal motto inserito fra i trofei della bordatura destra: "Non sine fastidio", non senza disgusto.

Il Carro del Trionfo del "Fructus" richiama innegabilmente il "Carro di Scipione" del famoso arazzo ideato da Giulio Romano e tessuto a Bruxelles nel 1535: il disegno preparatorio conservato al Louvre ne fornisce la prova immediata⁽¹⁹⁾. Pur mancando i disegni per i "Fructus", restano nondimeno i cartoni originali di tre composizioni: i "Prigionieri", l'"Assedio di una città" e il "Carro di Trionfo", attualmente esposti al Musée d'Art et d'Essai a Parigi. Non essendone ancora stata effettuata un'analisi tecnica e stilistica approfondita, mi limito ad alcune considerazioni riguardanti la loro storia. Essi furono offerti a Luigi XVI nel 1786 dal pittore inglese Richard Cosway. Costui pretendeva che i cartoni fossero stati importati dalle truppe imperiali a seguito dell'assedio di Mantova nel 1629-1630⁽²⁰⁾, il che pare inattendibile per diverse ragioni. Anzitutto i "Fructus" sono stati commissionati dal capostipite del ramo cadetto dei Gonzaga di Guastalla, e non dal ramo principale dei duchi di Mantova. Successivamente, quei cartoni originali furono reimpiegati da Reymbouts a Bruxelles verso il 1600. Infine e soprattutto, otto grandi cartoni dei "Fructus", probabilmente gli stessi originali, in buona condizione, erano ancora presenti a Bruxelles nell'ottobre 1692, e là l'inviato dei duchi di Savoia li descrisse con una ricchezza di dettagli che non consentono dubbi circa la loro identificazione⁽²¹⁾.

Gli elementi superstiti di questi tre cartoni del Louvre corrispondono in ogni loro dettaglio agli arazzi rimasti della prima edizione, tessuta per Ferrante Gonzaga. Le armi dei Gonzaga non vi compaiono più, e neppure le cornici, per le quali d'altra parte venivano solitamente disegnati cartoni separati.

Le bordature originali sono, essere pure, ideate secondo il gusto italiano e non riprendono assolutamente la tradizione di Bruxelles. Con ogni probabilità, trofei d'armi suddividevano già le scene del Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna, allora conservato presso il palazzo ducale di Mantova⁽²²⁾. In quello stesso palazzo, la scuola di Giulio Romano aveva decorato nel 1538-1539 le cornici delle finestre della "Sala di Troia" con trofei simili in tinta bronzo, che possono essere ritenuti modelli ispiratori per gli arazzi del "Fructus"⁽²³⁾.

Tanto i soggetti quanto le cornici di questo ciclo di arazzi si rifanno rigorosamente ai canoni estetici della scuola di Giulio Romano, senza tuttavia

poter essere attribuiti al “maestro” stesso. Fra gli artisti della sua “bottega”, si potrebbe pensare a quel Fermo da Caravaggio che sarebbe poi divenuto l'artista privilegiato di Ferrante a Milano⁽²⁴⁾.

Qualche incertezza regna ancora a proposito dell'origine degli autori dei cartoni, apparentemente fiamminghi, che hanno trasferito i modelli italiani sui cartoni oggi esistenti. Il nome di Jean C. Vermeyen mi è stato segnalato a questo proposito da Jack Horn, autore della monografia sulla “Battaglia di Tunisi”. Se questa attribuzione dovesse risultare confermata, rafforzerebbe la mia ipotesi secondo cui l'ordinazione di Ferrante a Bruxelles sarebbe stata fatta prima della sua partenza per Milano, nel maggio o giugno 1546. In effetti, è nel giugno 1546 che Vermeyen stipula con Marie de Hongrie il contratto per l'arazzo di Tunisi, e da questo momento gli è impedito di accettare ogni “nuovo” incarico⁽²⁵⁾. Ma siamo ancora così male informati circa i numerosi pittori-disegnatori di Bruxelles che non credo di poter escludere di avere a che fare con qualcuno di quei “presuntuosi apprendisti pittori” che dovevano aiutare Vermeyen, sulla scorta del contratto menzionato. Purtroppo lo stile un po' approssimativo dell'autore dei cartoni si ritrova anche in altri arazzi realizzati a Bruxelles in quell'epoca medesima, quali ad esempio la “Storia di Romolo e delle Sabine” o, ancor più, i due arazzi complementari della “Storia di Mosè” a Châteaudun⁽²⁶⁾.

Concludiamo questo studio con un'ipotesi suggestiva a proposito dell'arazziere, quel Jehan Baudouyn che è conosciuto dagli studiosi solo attraverso il documento citato in apertura di queste considerazioni. Il suo monogramma, ahimè, è scomparso da quattro dei pezzi ancora esistenti della prima edizione del “Fructus Belli”. Ma non lo si può riconoscere su un altro splendido arazzo di quella stessa epoca, le famose “Grottesche a scimmia” della collezione reale di Spagna di Madrid? Vi si individua un monogramma composto da un S barrata seguita da un B. La compianta Paulina Junquera respinse decisamente l'attribuzione di questa sigla a Hector Vuyens e propose, non senza esitazione, il nome di Seger Bombeck⁽²⁷⁾. Mi pare consentito dubitarne. Prima di tutto Bombeck lasciò le Fiandre nel 1543 diretto nel nord della Germania dove è ancora segnalato nel 1559. In secondo luogo, e soprattutto, i monogrammi attribuiti a Bombeck si compongono sempre di una S e di una B, ma la S non è “mai” barrata⁽²⁸⁾. Non si potrebbero allora leggere il monogramma delle “Grottesche” a Madrid come IS.B, cioè Iohannes (Jehan) Baudouyn? Il che permetterebbe di non datare questo arazzo ad epoca successiva al 1560, momento dell'ipotizzato ritorno di Bombeck a Bruxelles, ma al periodo compreso fra il 1545 e il 1555, trovando una più stretta corrispondenza con lo stile a grottesche allora in voga; durante questo stesso periodo l'arazziere di Ferrante Gonzaga avrà probabilmente realizzato altri arazzi oltre quelli del “Fructus Belli”. Così come altri arazzieri il cui marchio non identificato è ancor oggi causa di anonimato, Jehan Baudouyn, “arazziere a Bruxelles nel Brabante” potrebbe rivelarsi un giorno artista importante. I quattro esemplari superstiti dell'edizione dei “Fructus Belli” voluta da Ferrante Gonzaga attestano comunque le sue doti artistiche, tanto quanto la passione dei nobili italiani per gli arazzi di Bruxelles.

Guy Delmarcel

note:

- (1) Félibien, "Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, 2.a edizione, Parigi, 1685, tomo I°, p. 437.
- (2) J. Guiffrei, "Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV", Parigi, 1985, p. 336 n° 22, p. 338 n° 32, p. 359 n° 155.
- (3) E. von Birk, "Inventar der... Niederländer Tapeten und Gobelins", in "Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen Wien", II, 1884, pp. 176-177: serie LXII e serie LXIII; L. Baldass, "Die Wiener Gobelinsammlung", Vienna (1920), n° 77-80; Martin Reymbouts lavora fino al 1619, cfr. H. Goebel I, I, pp. 332-334.
- (4) M. Fenaille, "Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins. II. Période Louis XIV", Parigi, 1903, pp. 285-286; una illustrazione più completa è in M. Vaucaire, "Fructus Belli, tapisseries d'après les cartons de Jules Romain", in "Les arts", n° 159, 1917, pp. 6-12.
- (5) Fenaille, op. cit., p. 29.
- (6) D'argento con una croce striata di rosso, con quattro aquile nere; cfr. J. Rietstap, "Amorial général", I, Gouda, 1884, p. 798. Questo acquisto dei MRAH di Bruxelles è stato presentato nelle riviste "Museumleven", 5, 1978, p. 65 e "Bulletin des Musées Rouaux d'Art ed d'Histoire", 51, 1979, pp. 145-146 e 150.
- (7) "Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Exposition de 1865. Musée retrospectif" (catalogo), Parigi, 1867, p. 282, n° 3183; A. Darcel, "Union centrale... Le Moyen Age et la Renaissance", in "Gazette des Beaux-Arts", XX, 1866, pp. 75-76.
- (8) Catalogo della mostra "Il Toson d'Oro", Gruges, 1962, p. 181, n° 126. Le armi di Ferrante Gonzaga cavaliere dell'Ordine sono ancora visibili nella cattedrale di St. Bavon a Gand.
- (9) Ringrazio vivamente G. Hughes-Hartman di Sotheby, Londra, che mi ha cortesemente segnalato questi esemplari, e N.M. Simon, della Edward James Foundation, che mi ha concesso gli aiuti necessari per studiarli.
- (10) U. Rossi, "Jehan Baudouyn, arazziere fiammingo", in "Archivio Storico dell'Arte", III, 1889, pp. 252-253. Rossi trascrisse e ricopiò quel documento da un antiquario di manoscritti.
- (11) J.C. Calvete de Estrella, "El felicismo viaje del... principe Don Felipe (Soc. española de Bibliófilos, 2.a época, 8), Madrid, 1930, I, p. 80.
- (12) Questi documenti richiedono un ulteriore, attento approfondimento.
- (13) La statua di Guastalla fu commissionata nel 1564 ed eretta nel 1594, ma il Leoni possedeva certamente dei ritratti di Ferrante Gonzaga realizzati prima del suo decesso, dal momento che proprio lui ne coniò la medaglia nel 1555. Si veda E. Plon, "Leone Leoni, sculpteur del Charle-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II", Parigi, 1887, pp. 123-126, 303-309; J. Pope-Hennessy, "Italian High Renaissance and Baroque Sculpture", Londra - New York, 1979, pp. 86 e 401.
- (14) A. Ulloa, "Vita del valorosissimo e gran capitano Don Ferrante Gonzaga...", Venezia, 1563, p. 176; G. Gselini, "Vita del principe Don Ferrando Gonzaga in tre libri divisa", Milano 1574, pp. 436-437.
- (15) Queste armi non trovano più alcun significato nella riedizione di Reymbouts. Esse non compaiono più nella riedizione dei Gobelins.
- (16) Descrivo qui brevemente i soggetti degli arazzi, nella successione stabilita dagli inventari dei Gonzaga, tuttora rispettata al museo di Vienna; cfr. von Birk.
- (17) G. Gselini, op. cit., p. 439; ricordiamo che il Gselini fu il segretario privato di Ferrante.
- (18) Ad esempio, nella "Vita, gesti, costumi, discorsi et lettere di Marco Aurelio imperatore", Venezia, FR. Bindoni, 1559, pp. 191-195. A proposito dell'importanza di questo libro nel XVI secolo, cfr. lo scritto di M.P. Mezzatesta in "The Art Bulletin", LXVI, 1984, pp. 624-625. Si veda altresì N. Forti Grazzini, "Museo d'arti applicate. Arazzi" (Musei e Gallerie di Milano), Milano, 1984, p. 32.
- (19) Catalogo della mostra "Giulio Romano, La storia di Scipione, Arazzi e disegni", Parigi, Grand Palais, 1978, pp. 136-138, n° XXII, I e 2.
- (20) G. Guiffrei, "Cartons de Jules Romain pour la tenture de Scipion", in "Nouvelles Archives de l'Art français" 2.a serie, I, 1879, pp. 263-268. Questi cartoni oggi appartengono al Museo del Louvre, inventario D 3531-3533. Si veda il catalogo della mostra "I cavalli di San Marco", Parigi, Grand Palais, 1981, n° cat. 66.
- (21) Pubblicato da M. Ferrero-Viale "Nouveaux documents sur les tapisseries de la maison de Savoie", in "Miscellanea Jozef Duverger", Gand, 1968, tomo II, p. 813. Nella nota n° 5 questo autore cade in errore vedendovi una descrizione del ciclo di arazzi dell'"Arte della Guerra", tessuti a Bruxelles in quel periodo per altri capi militari; cfr. A. Wace, "The Marlborough Tapestries at Blenheim Palace", Londra - New York, 1968. A mio parere, occorrerebbe esaminare in quale misura la presenza dei cartoni del "Fructus Belli" ha influenzato questa serie di arazzi verso il 1700, stante l'analogia tematica.
- (22) A. Martindale, "The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna", Londra, 1979, p. 35.

- (23) Si veda G. Paccagnini, "Il Palazzo Ducale di Mantova", Torino, 1969, pp. 155-156; questa decorazione fu ripresa nel 1566-1567 da J. Strada per Alberto V di Baviera; cfr. E. Verheyen, "Jacopo Strada's Mantuan Drawings", in "The Art Bulletin", XLIX, 1967, pp. 62-63.
- (24) G. Goselini, op. cit., p. 437.
- (25) J. Houdoy, "Tapisseries représentant la Conquête du royaume de Thunes par l'Empereur Charles-Quint", Lilla, 1873, p. 16.
- (26) Per "Romulus" cfr. il catalogo della mostra "Le XVIème siècle européen. Tapisseries", Parigi, 1965-1966, n° 27 e la mostra "Capolavori dell'arazzeria fiamminga", Culan, 1971, n° 8; per "Mosè" si veda M. Roethlisberger "Due arazzi di Bruxelles della metà del XVI secolo", in "Oud Holland", LXXXVI, 1971, p. 99, figg. 17 e 18.
- (27) P. Junquera "Les Séries de tapisseries de Grotesque et l'Histoire de Noé de la Couronne d'Espagne", in "Bulletin des Musées royaux d'art ed d'histoire", Bruxelles, 45, 1973, pp. 148-150; cfr. anche E. Tormo Monzo e F.J. Sanchez Canton, "Les tapices de la Casa del Rey", Madrid, 1919, pp. 81-83, pl. XXX.
- (28) Si veda H. Goebel, III-2, pp. 43-56. Miss Standen mi ha cortesemente confermato quel monogramma, presente sul "Ritratto di Augusto di Sassonia" al Metropolitan Museum of Art n° inv. 67.55.97.