

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

STORIA DELL'ARTE

Ciclo XXII

Storia dell'Arte Moderna (L-ART/02)

*Miti ed eroi nella ritrattistica francese
tra XVI e XVIII secolo*

Presentata da: Solacini Claudia

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Marinella Pigozzi

Relatore

Prof.ssa Sonia Cavicchioli

Esame finale anno 2010

INDICE

<i>I. Premessa</i>	1
<i>II. Archetipi</i>	3
<i>III. La veste mitologica come metafora politica tra Italia e Francia</i>	
1. Andrea Doria come Nettuno	13
2. Francesco I in veste di Cesare	25
3. La simbologia di Diana	37
<i>IV. Il costume come specchio del teatro</i>	
1. Il travestimento di Francesco I	55
2. L'età di Enrico IV e Luigi XIII	67
3. Apollo, o il re Sole	87
<i>V. Divertissement nella ritrattistica di corte</i>	
1. L'età del Beneamato	113
2. Ebe ed Ercole con belletto e parrucca	119
3. Il ritratto "in veste di"	127
<i>VI. Conclusioni</i>	139
Bibliografia	143
Illustrazioni	171
Repertorio settecentesco	269

I. PREMESSA

L'interesse per la mitologia e le immagini allegoriche è maturato con la lettura degli scritti di Aby Warburg e gli studiosi della scuola warburghiana, che con tanto acume e intelligenza hanno descritto l'influenza delle antichità pagane sull'arte moderna. La passione per la ritrattistica, unitamente allo studio della tradizione classica tra XVI e XVIII secolo, mi hanno così portata ad approfondire le ricerche sul ritratto in veste mitologica.

Articoli, saggi, monografie e cataloghi di mostre hanno contribuito a mettere in luce determinati aspetti delle opere d'arte prese in esame, a volte con maggiore insistenza sull'artista che le ha eseguite, altre volte sul vissuto dell'effigiato o sul significato intrinseco delle immagini proposte. Testi essenziali sono stati certamente quelli di Françoise Bardon, Peter Burke, Norbert Elias, Roy Strong, Marianne Jenkins e Anne-Marie Lecoq; inoltre memorie, diari, cronache e scambi epistolari dell'epoca, i più recenti studi sulle fonti quali le analisi di Carmelo Occhipinti e le ricerche più aggiornate in ambito storico-artistico, mi hanno aiutata a comprendere i molteplici significati delle opere d'arte prese in esame, a partire dal fine politico fino alla massiccia diffusione in ambito teatrale. Seppure per certi versi illuminanti e assolutamente indispensabili, gli scritti finora pubblicati costituiscono tuttavia fonti estremamente eclettiche tra loro: nel corso delle ricerche si è quindi evidenziata la mancanza di uno studio *tout court* capace di comprendere un arco cronologico esteso, necessario a garantire una visione d'insieme più ampia che mira a legare in maniera affine discipline diverse tra loro; di conseguenza è stata volutamente tralasciata l'analisi di una casistica specifica, per soggetto o effigiato, a favore di una visione più ampia del tema trattato, al fine di ottenere una lettura delle reciproche influenze e convergenze tra ritratti in veste mitologica e teatro, musica, politica, storia e letteratura, che costituiscono la base della presente dissertazione.

Lo studio della mitologia classica rappresenta un punto di partenza imprescindibile per chiarire le allegorie scelte dalla committenza, poiché queste spesso celano importanti riferimenti biografici: l'iconologia legata ai simboli pagani risulta il mezzo attraverso il quale il ritratto in veste mitologica trasmette all'osservatore riferimenti sullo *status* dell'effigiato, nonché dettagli su interessi personali e attitudini caratteriali; tuttavia ancor più proficua e produttiva risulta l'analisi del ritratto nel contesto sociale e culturale per il quale venne concepito, processo studiato con il proposito di comprenderne non solo il significato più esplicito e superficiale, bensì quello sottinteso e forse più interessante.

Quale veicolo propagandistico atto ad accelerare e consolidare l'avvento dell'Ancien Régime, percorrendo le tappe principali che hanno visto e incentivato lo sviluppo del ritratto mitologico ho

volutamente circoscritto l'area di indagine alla Francia, poiché ho individuato nel gusto di corte francese la maturazione di un genere artistico che, qui più che altrove, riscuote un successo senza pari e, a partire dalla seconda metà del XVII secolo, influenza l'arte ritrattistica di tutta Europa.

Il repertorio di immagini che chiude il testo dimostra come in epoca Settecentesca la moda di farsi rappresentare "in veste di" avesse raggiunto una diffusione senza precedenti, confermata da un profondo apprezzamento di pubblico che commissionava ritratti mitologici con maggiore frequenza che in qualsiasi altra epoca. Come una galleria di *exempla* figurativi che spesso fungevano da *cliché* per artisti e committenti, la carrellata di ritratti conclusiva alla presente ricerca può costituire un'utile supporto a sostegno delle tesi proposte e un valido suggerimento per nuovi spunti di analisi e approfondimento.

II. ARCHETIPI

A partire dal III secolo a.C. i saccheggi compiuti dai Romani portarono alla luce opere d'arte greca che andarono gradualmente a costituire il punto di riferimento di tutti gli artisti, sia per la loro eleganza anatomica che per la loro valenza contenutistica, con particolare riferimento alle modalità di narrazione delle vicende mitologiche. Se inizialmente le classi abbienti chiedevano agli eserciti di spogliare le città assoggettate di opere d'arte greche e condurle nella capitale al fine di decorare ville e dimore aristocratiche, dovettero in seguito accontentarsi di copie poiché gli originali risultavano sempre più rari. La richiesta iniziò così a superare l'offerta, al punto che le botteghe e le maestranze greche si videro costrette a risiedere stabilmente in territorio italico per fare fronte a commissioni sempre più numerose. Le opere importate o commissionate *ex novo* furono dunque riadattate a interpretare concetti e precetti contemporanei, capaci di riflettere una società in continua espansione.

I patrizi filelleni, anche i più tradizionalisti, avvertivano l'arte greca come una sublimazione del gusto estetico: decorare ville e giardini con opere che seguivano questi canoni stilistici, equivaleva a mostrare gusto ed erudizione. La libertà di scegliere il percorso iconografico che caratterizzava la villa privata, sancisce la distinzione tra sfera pubblica e privata, tra *otium* e *negotium*, e garantisce il perpetuarsi del gusto ellenizzante, tanto apprezzato dalla società romana.¹ Lo stile greco utilizzato per i decori e la statuaria, non alludeva con distacco a una civiltà arcaica conclusa, ma era vissuto dai Romani con continuità, tanto che per spirito di emulazione si leggevano gli scritti greci indossando abiti ellenistici e una corona di alloro sul capo. Lo spazio privato era un luogo di svago ed evasione dal cerimoniale pubblico, punto d'incontro tra autocelebrazione e sperimentazione, per questo è più facile incontrare raffigurazioni fantasiose nelle ville piuttosto che in edifici di uso comune.

La ritrattistica è certamente uno dei campi figurativi in cui l'arte romana ha lasciato prove di eccellenza, ma sebbene anche questa derivi dalla tradizione greca, è importante sottolinearne la capillare diffusione, volta a perpetuare la memoria dei defunti e ostentare l'appartenenza a una famiglia di antiche origini attraverso le effigi degli antenati che venivano ricordati a distanza di generazioni.²

I sovrani greci erano sovente rappresentati nudi nelle statue celebrative perché in questo modo si accresceva la similitudine a dèi ed eroi: la rigida società romana invece distingueva i suoi esponenti meritevoli contrassegnando toghe e stole (rispettivamente gli abiti maschili e femminili) con

¹ ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989, p. 30.

² BIANCHI BANDINELLI, *Dall'ellenismo al medioevo*, a cura di Luisa Franchi dell'Orto, Roma 1980, p. 149.

attributi specifici, era quindi la veste che rendeva il soggetto rappresentato riconoscibile e degno di ammirazione. Quando le maestranze greche vennero assoggettate al servizio dei Romani, si verificò un'unione di questi due aspetti: concetti e personificazioni tratti dal mondo greco furono a tal punto assimilati dalla società romana, che gli esponenti delle classi più elevate assunsero i caratteri di figure mitiche, appropriandosi dei loro attributi distintivi e con essi dei messaggi che ogni raffigurazione era destinata a trasmettere³. I membri della famiglia imperiale e i patrizi continuarono a mostrare il loro status attraverso le vesti indossate, a differenza dell'imperatore che, ritratto semi scoperto, mirava a farsi riconoscere come tramite tra l'umano e il divino.

L'aura dello stile classico venne reinterpretata nel linguaggio figurativo romano: non perse la solenne maestosità che la caratterizzava, ma assunse nuove manifestazioni che le garantirono continuità con il presente.⁴ Grazie alla mitologia, le figure che incarnavano personaggi divini diventavano degne di essere ricordate e onorate.

Il monarca divinizzato trova nell'iconografia di Alessandro Magno uno dei primi esempi. L'aura di maestosità che avvolge, oggi come allora, la figura del grande condottiero ha certamente influenzato molte immagini principesche dei secoli successivi⁵, a partire dal ritratto che ne fece Apelle con gli attributi di Zeus descritto da Plinio il Vecchio:

[...] dipinse anche Alessandro Magno col fulmine in pugno nel Tempio di Artemis Efesia per venti talenti d'oro; le dita sembrano rilevate e il fulmine par che si lanci fuori del quadro [...]⁶

Conosciamo questa immagine grazie a una copia successiva conservata nella Casa dei Vettii a Pompei, che mostra Alessandro in trono con i fulmini nella mano sinistra e la lancia nella destra (fig. 1).⁷ La postura assunta da Alessandro in questa celebre raffigurazione, così come la sua identificazione con Zeus, venne replicata fino ad assumere una valenza istituzionale che potremmo

³ SETTIS, CATONI (a cura di), *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, cat. della mostra, Milano 2008, p. 26.

⁴ Sull'utilizzo del repertorio iconografico greco nell'arte romana vedi ZANKER, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.

⁵ È stato osservato come la tradizione ritrattistica inaugurata da Alessandro Magno influenzerà l'iconografia monarchica dall'Ellenismo al Medioevo e sarà la prevalente per tutti i secoli successivi. Vedi BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma 1994, p. 116.

⁶ PLINIO, *Storia delle arti antiche (libri XXXIV-XXXVI)*, XXXV, 92, trad. S. Ferri, Milano 2000.

⁷ Come sottolinea Paolo Moreno "le saette strette nella mano sono motivo di congiunzione tra le sfere del potere celeste e di quello umano"; cfr. MORENO, *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987, p. 148. Vedi anche MINGAZZINI, *Una copia dell'Alexandros Keraunophoros di Apelle*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 3, Berlin 1961, pp. 6-17, dove l'autore pone a confronto diverse interpretazioni e difende la tesi secondo la quale non si tratti della semplice immagine di Zeus, ma di un ritratto di Alessandro Magno in veste di Zeus.

paragonare al ritratto di stato⁸. Gli attributi possono variare in base al messaggio che si intende trasmettere all'osservatore, ma non è un caso se, similmente ad Alessandro, anche Augusto compare assiso affiancato dall'aquila di Giove (fig. 2).⁹

Per autenticare la propria discendenza, la nobiltà romana sfruttava le divinità olimpiche quali antenati del proprio casato: inizialmente fu Giulio Cesare ad attribuirsi una duplice natura umana e divina, ma queste rimanevano accostate, non sovrapponibili. In seguito alla morte di Cesare la propaganda autocelebrativa venne sfruttata dai successori quali Marco Antonio, che aveva affiancato Cesare in battaglia e usava accostarsi alla figura di Dioniso con tanta frequenza da adottare il tiaso come parte integrante del suo abbigliamento ufficiale.¹⁰ In un'ottica propagandistica che vede agire di comune accordo emulazione e differenziazione, Ottaviano (pronipote di Cesare e con Marco Antonio membro del secondo triumvirato) scelse di indossare i panni di Apollo.¹¹ Antonio e Ottaviano fusero la propria immagine con quella di un dio, facendosi rappresentare con attributi olimpici e giustificando le proprie azioni come affini agli insegnamenti della divinità prescelta: in questo modo il *princeps* si assicurava la protezione degli dèi e a sua volta fungeva da tramite tra l'umano e il divino per donare prosperità al popolo.

Nel 31 a.C. il Senato attribuì a Ottaviano il titolo di *Augustus* in seguito alla vittoria conseguita nella battaglia navale di Azio, durante la quale Ottaviano aveva sconfitto Antonio e Cleopatra conquistando l'Egitto: la nomina di Augusto sancì di fatto il passaggio dall'età repubblicana a quella imperiale e lo sguardo del *princeps* rivolto al passato legittimava la sua posizione sociale in memoria dei regnanti greci. Di conseguenza non solo Augusto si identificava con gli dèi antichi, ma lo stesso privilegio era appannaggio anche dei suoi familiari, parte integrante della corte soprannaturale: un bassorilievo ravennate mostra il duplice ritratto di Augusto come Giove e la

⁸ Marianne Jenkins pone le premesse del ritratto di stato proprio nell'età augustea della Roma antica; cfr. JENKINS, *Il ritratto di stato*, Roma 1977, p. 4.

⁹ Il tema compare sulla cosiddetta Gemma Augustea (10 a.C.) conservata al Kunsthistorisches Museum, Vienna. La stessa valenza simbolica si perpetuerà nel tempo con Tiberio, successore di Augusto, sino all'età moderna, tanto che la ritroveremo in un ritratto giovanile di Luigi XIV eseguito da Charles Poerson padre (1609-1667) intitolato *Luigi XIV come Giove vincitore della Fronda* (1654 circa, castello di Versailles, fig. 76).

¹⁰ P. ZANKER, 1989, p. 52. Diffusa era anche la prassi di indossare anelli con i ritratti di personaggi illustri, tanto che i sostenitori di Marco Antonio usavano la sua effigie in veste di Eracle come sigillo.

¹¹ In questa veste Augusto prese parte al "banchetto dei dodici dèi" al quale gli invitati erano travestiti da dèi e dee. L'episodio, citato da Svetonio nel *Divus Augustus* (LXX), narra come la cena fosse stata aspramente criticata per i comportamenti libertini dei commensali e per l'estrema ricchezza delle portate, in un periodo di carestia per la popolazione. Questo tipo di travestimento all'antica era ancora profondamente radicato nella classe colta del settecento francese: la pittrice Elisabeth Vigée Le Brun descrive con dovizia di particolari una discussa cena organizzata in casa propria, alla quale gli ospiti erano invitati a indossare tuniche e calzari e la stessa tavola era imbandita con suppellettili anticheggianti. Anche in questo caso, aspre critiche vennero mosse dai contemporanei a coloro che vi presero parte. Cfr. VIGÉE LE BRUN, *Memorie di una ritrattista*, trad. di G. Parodi, Milano 2006, p. 42-45.

moglie Livia come Venere, manifestando l'intrinseca volontà di affiancare virtù divine ai meriti degli effigiati nell'unione tra perfezione reale e ultraterrena incarnate negli esponenti imperiali.¹²

La famiglia aveva un ruolo fondamentale nel consolidare e legittimare la posizione del *princeps*. Il mito della *gens* Giulia gli assicurava deferenza da parte dei conservatori Romani, mentre i continui raffronti con Apollo gli attribuivano un'origine greca, quindi più antica rispetto alla romana e degna di rispetto. Non a caso il Foro di Augusto, monumento di propaganda augustea per eccellenza, vedeva affiancati nelle nicchie centrali Enea e Romolo, artefici delle gesta che portarono alla fondazione di Troia e Roma. Già allora, per avvicinare l'evento narrato alla sensibilità del pubblico contemporaneo, veniva comandato agli artisti di inserire elementi estranei al contesto in cui dovevano essersi svolti i fatti, non è raro infatti individuare personaggi greci che indossano calzari o armature tipicamente romane. Questo non destava scalpore, ma aveva anzi il potere di rendere più efficaci i messaggi propagandistici, esattamente come avrebbero fatto i sovrani europei in età moderna.¹³ La mitologia diventava così parte integrante della quotidianità dei Romani e costituiva un elemento di continuità con il passato e stabilità del presente.

L'uso di modelli classici nell'arte romana produce un illusionismo figurativo che molto ha in comune con il Manierismo cinquecentesco e con le critiche mosse dai contemporanei. Questo stile trovava l'approvazione delle classi agiate, ma non tutti lo apprezzavano: Vitruvio era tra questi, e nel suo *De Architectura*¹⁴ si dichiara contrario a complicità artificiali che vanno a scapito del naturalismo.

Nell'età di Augusto concetti astratti assunsero la fisionomia di personaggi mitologici carichi di significati simbolici, egli stesso raccolse questi spunti iconografici inaugurando una stagione artistica che lo vide punto di riferimento ed *exemplum* per la ritrattistica dell'epoca. Così le classi sociali agiate e gli stessi liberti imitavano lo stile imperiale non solo nell'arte pubblica, ma anche nella sfera privata, adottando le scelte iconografiche del *princeps* come dettami di gusto estetico in grado di innalzare il loro status e allo stesso tempo omaggiare l'imperatore. Il medesimo atteggiamento è rintracciabile nella ritrattistica di corte del regno di Luigi XIV, quando il monarca detta la moda e i sudditi vi si adeguano in una combinazione di ossequio e identificazione con il potere.¹⁵

¹² Cfr. SETTIS, CATONI 2008, p. 167. Busti e statue venivano scolpiti con i lineamenti del *princeps* ma in numismatica gli accostamenti tra i suoi familiari e il mondo olimpico si fanno più marcati ed essenziali. Una moneta del 13 a.C. mostra la dea Diana (facilmente identificabile dalla faretra) con la fisionomia di Giulia e l'acconciatura in voga all'epoca di Augusto. Vedi ZANKER, 1989, p. 230

¹³ ZANKER, 1989, p. 216.

¹⁴ VITRUVIO, *De architectura*, VII, 5.

¹⁵ A testimonianza dell'uso di farsi rappresentare con attributi divini, l'imperatore Nerone (37-68 d.C.) indossava le vesti di Apollo Citaredo in un affresco rinvenuto nell'Edificio dei Triclini presso Pompei: il dato interessante è che non

Per quanto riguarda la moda è utile sottolineare che i ritratti settecenteschi di dame e cavalieri in veste mitologica con parrucca incipriata non devono essere considerati un'originale usanza moderna: anche in epoca romana gli appartenenti alla famiglia imperiale venivano raffigurati come divinità senza rinunciare a dettagli di moda. L'acconciatura, il copricapo o un dettaglio della veste potevano dire molto sul loro status o sull'appartenenza a una determinata discendenza nobile, tanto che proprio grazie a questi dettagli gli studiosi hanno potuto identificare i soggetti rappresentati.

Seguendo questa linea, è possibile rintracciare esempi significativi di quanto la mitologia costituisse una parte preponderante della quotidianità e venisse usata come mezzo per elevare i contemporanei e le generazioni passate ad una sfera superiore. In tal senso risultano esplicitivi gli omaggi *post mortem* che ricordavano i defunti raffigurandoli come divinità. *Exempla* eloquenti sono le statue di fanciulla-Diana (fig. 3) e di Antonia Minore come Venere Genitrice (fig. 4), entrambe realizzate nel I secolo d.C., destinate a celebrare la memoria delle defunte attribuendo loro le fattezze di divinità olimpiche, pur conservandone i tratti fisionomici reali.¹⁶ Nel primo caso, è utile sottolineare che il volto della fanciulla da commemorare venne scolpito separatamente rispetto al resto della figura.

La prassi di sovrapporre un ritratto naturalistico all'immagine mitologica doveva essere nota agli artisti, come Plinio stesso riporta nei suoi scritti:

Questi due quadri Augusto con modesto apprezzamento li dedicò nella parte più nobile del suo Foro; ma Claudio li stimò di maggior pregio e, fatta tagliare su ambedue la testa di Alessandro, vi sostituì quella di Augusto.¹⁷

Ad affermare la prassi del "riuso" basti citare il celebre *Colosso Neronis*, una statua di dimensioni imponenti commissionata a Zenodoro dallo stesso Nerone, inizialmente posta nel vestibolo della Domus Aurea¹⁸; in seguito Vespasiano decide di dedicarla al Sole¹⁹, mentre Commodo la riadatta a proprio simulacro con gli attributi di Ercole.

si trattava della decorazione di una stanza privata, luogo di accesso privilegiato e riservato a pochi eletti, bensì dell'ingresso principale dell'abitazione, peculiarità tesa a dichiarare il carattere ufficiale e l'intento propagandistico che l'immagine dell'imperatore voleva manifestare. Accanto a Nerone compaiono i ritratti della madre Agrippina come Musa Calliope e di Poppea, seconda moglie, come Talia. Per approfondimenti vedi NAVA, PARIS, FRIGGERI (a cura di), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, cat. della mostra (Roma, 20 dicembre 2007 - 31 marzo 2008), Milano 2007, p. 67.

¹⁶ Si rimanda alle riflessioni di FRANCHI VICERÈ, *L'arte greca a Roma*, in *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Milano 2008, schede n. 71-72.

¹⁷ PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 94.

¹⁸ Andrea Carandini descrive in un articolo la Domus Aurea come la Versailles dell'epoca, paragone estremamente rilevante all'interno della presente ricerca, cfr. CARANDINI, *Domus Aurea. La reggia di Nerone*, in "Corriere della Sera", 23 giugno 1999, p. 33.

L'eclittismo delle opere *post mortem* e dei ritratti compositi si unisce idealmente nel busto dell'imperatore Commodo con gli attributi di Ercole (fig. 5)²⁰ dove il dato naturalistico e quello ideologico sono mirabilmente fusi, in quanto il volto dell'imperatore non è semplicemente inserito nella composizione come elemento esterno, ma testimonia la necessità di assumere *in toto* le sembianze dell'eroe mitologico e con esso tutti gli aspetti fisici e morali che tuttora lo caratterizzano. In questo modo Commodo si impossessava delle virtù di Ercole e gli onori dovuti a quest'ultimo venivano trasferiti all'imperatore in cui il dio aveva scelto di incarnarsi. Del resto Ercole era anche il fautore di memorabili gesta, ma allo stesso tempo era perfettamente in grado di assaporare i piaceri della vita (basti citare il suo rapporto con Onfale all'insegna del *modus vivendi* dionisiaco²¹).

Innegabile era l'uso propagandistico che ritratti come questo assecondavano e, in considerazione del ruolo principale da essi interpretato nel panorama delle arti figurative, si andava consolidando l'idea che ossequiare i simulacri imperiali equivalesse ad adulare la stessa persona da essi rappresentata: è possibile riscontrare nel XVII secolo il medesimo atteggiamento di deferenza della corte verso le immagini di Luigi XIV.

In seguito all'iconoclastia avviene la prima divisione tra arte sacra e profana²², alimentando interrogativi e divisioni teologiche che si prolungheranno nei secoli successivi e muteranno i rapporti con l'arte antica. Con l'avvento del Cristianesimo la mitologia, inizialmente giudicata blasfema, eretica e irrispettosa, trovò nella ritrattistica un canale preferenziale per diffondersi all'interno delle arti figurative. Come un tempo l'arte greca era stata imitata e inserita in contesti nuovi dai romani, così in età medievale le rovine divennero *spolia* da reinterpretare e ostentare come trionfo della civiltà cristiana su quella pagana.

Nel 313 l'editto di Costantino autorizzò i cristiani a professare il loro culto: immagini sacre che diventeranno prototipi dell'iconografia cristiana assunsero forme ispirate a *topoi* figurativi di matrice pagana, quali il Cristo in trono che ricordava inevitabilmente Giove assiso.

Carlo Magno donò maggiore autorevolezza e *dignitas* al proprio regno utilizzando materiali provenienti da edifici antichi e in età carolingia le immagini divine vennero preservate. Poco più tardi le stesse immagini subirono una metamorfosi e il loro significato originale si perse o venne

¹⁹ “[Zenodoros] fu chiamato da Nerone a Roma, dove fece il colosso destinato a simulacro di quell'imperatore, alto piedi 119,5; questo colosso fu dedicato al Sole e quindi divenne oggetto di venerazione quando fu dannata la memoria delle scelleratezze del principe”; vedi PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXIV, 45.

²⁰ Sul ritratto di Commodo come Ercole vedi FITTSCHEN e ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz am Rhein 1983, scheda n. 78.

²¹ Sulle antiche raffigurazioni femminili in veste di Onfale vedi ZANKER 2002, cap. X.

²² SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana. 1100-1500: una linea*, Torino 2005, p. 9.

travisato, come dimostra la *Croce di Erimanno*²³ (fig. 6) dell'XI secolo (esempio di reimpiego dell'arte romana in immagini cristiane), dove un'agata raffigurante la testa dell'imperatrice Livia venne inserita nel crocefisso al posto del volto di Cristo. Queste sostituzioni iconografiche ricordano inevitabilmente le tavolette dipinte alle quali Claudio aveva fatto sostituire la testa di Alessandro Magno con quella di Augusto.²⁴ Come sottolinea Jean Seznec, "la Chiesa, non dimentichiamolo, non ha scacciato le antiche divinità; le ha semplicemente degradate al rango di spiriti malvagi, e in questa nuova veste essi continuano a incutere un terrore superstizioso".²⁵

Il reimpiego di dettagli decorativi ed elementi scultorei pagani nelle immagini sacre, determinò l'affermarsi dell'*auctoritas* che gli antichi continuavano a suscitare: tanto più l'epoca perduta assumeva caratteri grandiosi, quanto più il trionfo del cristianesimo sul mondo antico veniva amplificato e lodato. Come i Romani si dichiararono diretti discendenti di Enea, così in età medievale gli dèi vennero eletti a capostipiti delle popolazioni, di conseguenza le figure mitologiche riacquistarono gradualmente la dignità perduta. Carlomagno usava l'antico per scopi politici²⁶, così come Federico II che si fece rappresentare spesso come imperatore romano²⁷ avviando un programma iconografico che legittimava il suo potere come erede e discendente della tradizione antica. In epoca medievale dunque la tradizione pagana non scompare, viene semplicemente reinterpretata attraverso concetti filosofici e morali: proprio l'unione tra cristianesimo e teorie platoniche garantì la trasmissione della tradizione classica, mai completamente scomparsa bensì semplicemente reinterpretata.

A partire dal primo ventennio del XV secolo l'Italia vide rifiorire l'arte antica, usata non come semplice *imitatio*, bensì con l'intento di studiarla e comprenderla in maniera filologica.²⁸ La contrapposizione tra antichi e moderni, che nasce tra XIII e XIV secolo e che nel XVII secolo assumerà la denominazione di *Querelle des Anciens et des Modernes*, alimentò il dibattito tra grandi intellettuali quali Petrarca e Boccaccio (rispettivamente autori dei *Trionfi* e del *De genealogiis deorum gentilium*); in seguito, anche umanisti come Leonardo Bruni appoggiarono la convinzione che i classici dimostravano una superiorità degna di rispetto e ammirazione. Un compendio tra gli studi quattrocenteschi, riferimenti alle antichità classiche e richiami ai geroglifici egizi era il testo di

²³ Realizzata prima del 1056 e conservata al Museo Diocesano di Colonia.

²⁴ Secondo Settis, "il reimpiego, in quanto si presenti come il frutto di una selezione che punta sull'esibizione di determinati pezzi antichi in funzione di una gerarchia di valori, finisce dunque col costruire un *thesaurus* di citazioni già pronte, autorevoli e vive anche se incomprensibili"; cfr. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, Torino 1985, p. 403.

²⁵ SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, trad. G. Niccoli e P. Gonnelli Niccoli, Torino 1981, p. 41.

²⁶ GREENHALGH, *Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1984, p. 184.

²⁷ CALO' MARIANI, CASSANO (a cura di), *Immagine e potere*, in *Federico II. Immagine e potere*, catalogo della mostra, Venezia 1995, p. 42.

²⁸ Si rimanda alle osservazioni di Salvatore Settis nella prefazione a SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1981.

Francesco Colonna intitolato *Hypnerotomachia Polyphili* (1499) presto superato, quanto a diffusione, dall'*Emblemata* di Andrea Alciati pubblicato ad Augsburg nel 1531 composto da brevi componimenti poetici affiancati da illustrazioni: intersecati tra loro creavano un motto di difficile interpretazione che solo personaggi estremamente eruditi potevano decifrare.²⁹ Gli “emblemi” esistevano da molto tempo prima del testo di Alciati sottoforma di *Hieroglyphica* (che prendono il nome dal testo pubblicato nel 1505 basato sulle descrizioni di Horapollo), ma grazie agli scritti di Alciati gli *emblemata* conoscono una diffusione e un apprezzamento senza precedenti.³⁰ Approfondiscono gli studi classici mitografi cinquecenteschi come Giraldi che nel 1548 si dedicò allo studio dell’etimologia dei nomi, Conti che nel 1551 cercò di interpretare i miti e il loro significato, e Cartari che nel 1556 pubblicò i suoi studi di mitologia assegnando alle sue riflessioni un’impronta iconografica. Gli artisti rinascimentali usavano i testi di Alciati, Cartari e, a partire dal 1597, anche di Cesare Ripa, come prontuari ai quali attingere per avere un repertorio figurativo sostanzialmente illimitato. Ai testi più recenti si affiancavano quelli più antichi, come le *Metamorfosi* di Ovidio e il *De rerum natura* di Lucrezio che venivano di volta in volta reinterpretati in base agli usi e alle diverse destinazioni proposte dai committenti.

L’uso di formule figurative di derivazione classica divenne gradualmente parte dell’evoluzione artistica dell’età moderna: dal punto di vista concettuale, va ad Aby Warburg il merito di aver messo in luce una serie di *pathosformeln*, ovvero formule di pathos, che a partire dal Rinascimento determinarono l’impronta formale sulla quale rielaborare nuovi concetti per contesti differenti, in un repertorio ricco di carica espressiva³¹ al quale gli artisti attinsero a piene mani. Una figura esemplificativa in tal senso compare nell’affresco fiorentino di Domenico Ghirlandaio, eseguito per la cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella intitolato *Storie della vita del Battista: nascita del Battista* (1486-1490), dove Aby Warburg identifica sulla scena una Ninfa tratta da un sarcofago romano, utilizzata appositamente per “enunciare ostentatamente il superamento del paganesimo ad opera della chiesa cristiana” (fig. 7)³². Attraverso le parole di gradi studiosi quali Erwin Panofsky e Jean Seznec, gli studi di Aby Warburg apriranno la strada a nuove considerazioni e diverse interpretazioni dell’arte rinascimentale, determinando uno studio dell’antichità inscindibile da quello delle arti figurative di età moderna.

²⁹ FAEDO, *Ricostruire l’arte greca, rappresentare il mito*, in *I Greci: storia, cultura, arte, società*, III, Torino 2001, p. 1142.

³⁰ BURKE, *Cultura e società nell’Italia del Rinascimento*, trad. E. Basaglia, Torino 1984, p. 208.

³¹ BORDIGNON, *L’espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all’arte del Rinascimento*, in *Engramma*, rivista on-line, aprile 2004, http://www.gramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/32/032_gestoantitetico_saggio.html

³² WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. E. Cantimori, Firenze 1966, p. 243.

III. LA VESTE MITOLOGICA COME METAFORA POLITICA TRA ITALIA E FRANCIA

III. 1. ANDREA DORIA COME NETTUNO

Il significato politico espresso nella ritrattistica è un aspetto sul quale sovente si soffermano gli studiosi¹, soprattutto nei casi in cui personaggi reali vengono decontestualizzati e inseriti in ambiti atemporali, come poteva accadere per i ritratti in veste mitologica. Attraverso la maschera e il travestimento, l'artista poteva facilmente innalzare l'effigiato a una sfera superiore a quella terrestre e allo stesso tempo riusciva a interpretare l'antichità classica o la mitologia pagana in chiave contemporanea. Già in epoca romana, il soggetto ritratto doveva rappresentare un *exemplum virtutis* di conseguenza, oltre alla resa dettagliata e veritiera dei tratti fisionomici, si mirava a esaltare anche l'aspetto astratto, la componente espressa dallo *status* cui l'effigiato apparteneva.² Andrea Doria, quale ammiraglio valoroso in battaglia, aperto alla politica internazionale e cosciente della sua importanza di mecenate, indusse artisti e intellettuali a tramandare un'immagine di sé più corrispondente possibile alla figura che Nettuno occupava nell'immaginario collettivo. Attraverso le sue vicende biografiche è possibile ricostruire il percorso artistico che lo porta a diffondere un'idea di sé trasmessa e reinterpretata da tutti coloro che intendono in qualche modo citarlo o rendergli omaggio. Alcuni riferimenti saranno dunque utili a inquadrare meglio l'ambito storico nel quale si svolsero i fatti. Andrea Doria nacque nel 1466 e morì a Genova nel 1560 a novantaquattro anni. A diciotto anni, rimasto orfano, decise di trasferirsi a Roma ottenendo un incarico da ufficiale presso il papa Innocenzo VIII per il quale lavorerà fino al 1492, anno della morte del pontefice. Nei primi anni del Cinquecento ottenne il comando delle truppe genovesi e intraprese alcune mosse di ribellione per cacciare gli stranieri: dapprima i francesi, che tuttavia ottennero il controllo della città nel 1515 in seguito alla celebre battaglia di Marignano (oggi Melegnano); successivamente le milizie di Carlo V che nel 1522 conquistano Genova, avanzando verso Roma effettueranno, tre anni dopo, lo storico sacco della città per mano dei Lanzichenecchi. Nel 1528 Andrea Doria stipulò un accordo con papa Clemente VII: da quel momento la flotta dell'ammiraglio genovese si sarebbe posta al servizio del miglior offerente.

All'epoca della Lega di Cognac³ risale un celebre ritratto di Andrea Doria eseguito da Sebastiano del Piombo, ora conservato nel genovese palazzo del Principe (fig. 8); si tratta di una commissione

¹ Vedi CASTELNUOVO, *Il significato pittorico nella società*, in *Storia d'Italia Einaudi*, Torino 1973.

² JENKINS, *Il ritratto di stato*, Roma 1977, p. 5.

³ La Lega di Cognac venne fondata nel 1526 da Doria in accordo con Francesco I, Enrico VIII d'Inghilterra, la Repubblica di Venezia e il papato: dati i molteplici interessi in gioco e le lunghe distanze geografiche che separavano gli alleati e che rallentavano le decisioni urgenti, la Lega faticava a trovare compromessi e ben presto si rivelò insufficiente a fronteggiare gli attacchi dalle potenze esterne, come quello inatteso dei Lanzichenecchi.

papale richiesta da Clemente VII nel 1526⁴ per celebrare i servigi del condottiero durante le battaglie marittime in difesa della Chiesa. Sebastiano del Piombo non fu il primo artista ad inserire un messaggio cifrato in ambito ritrattistico, ma è colui che meglio esemplifica il percorso che porterà in breve altri artisti a dipingere ritratti di Andrea Doria come Nettuno. L'effigiato indossa un severo abito nero e la tela non prevede alcuna tonalità accesa, risultando quasi un monocromo. Oltre allo studio attento dei tratti somatici di Andrea Doria, cattura l'attenzione il gesto della mano destra⁵, che indica alcuni geroglifici⁶ raffigurati sulla predella sottostante il ritratto: i simboli marini che decorano la balaustra richiamano due lastre marmoree di età augustea conservate nei Musei Capitolini.⁷

La pratica di inserire geroglifici nelle opere pittoriche testimonia l'interesse degli umanisti per i messaggi cifrati e vanta precedenti illustri in opere come i *Trionfi di Giulio Cesare* di Andrea Mantegna, una serie di nove tele dipinte nell'ultimo decennio del Quattrocento⁸ una delle quali (quella dedicata al trionfo di Cesare, appunto) mostra sul fregio che decora l'arco trionfale in secondo piano⁹ gli stressi frammenti a rilievo provenienti dalla basilica di San Lorenzo¹⁰ riproposti da Sebastiano del Piombo nel ritratto di Andrea Doria. Questi messaggi emblematici inseriti nella ritrattistica mirano a stabilire un rapporto di continuità tra l'effigiato e l'antichità¹¹ e rievocano la prestigiosa tradizione umanista della medaglia che mostra su *recto* e *verso* il "ritratto esterno" e quello "interno" del committente. Come le opere numismatiche impedivano di mostrare contemporaneamente entrambi gli aspetti della persona rappresentata, la separazione viene inizialmente conservata anche nell'ambito bidimensionale della pittura su tela¹², per poi essere nel tempo reinterpretata attraverso cartigli e oggetti mostrati dall'effigiato stesso.¹³ Per entrare nella

⁴ È stato possibile datare con certezza il ritratto grazie a una lettera di Francesco Gonzaga indirizzata a Federico Gonzaga, datata 29 maggio 1526, nella quale viene menzionato il ritratto di Doria. Inoltre la presenza del fregio testimonia che l'artista aveva ancora libero accesso ai reperti d'arte antica, quindi gli studi per la tela devono necessariamente precedere la fuga da Roma dopo il Sacco del 1527. Cfr. R. CONTINI, *Sebastiano del Piombo*, cat. della mostra, Cinisello Balsamo 2008, scheda n. 46.

⁵ Michael Hirst vede nel gesto di Andrea Doria un implicito tributo dell'artista all'affresco michelangiolesco della Creazione di Adamo dipinto sulla volta della Cappella Sistina; cfr. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, p. 104.

⁶ Cfr. WITTKOWER, *Allegory and the migration of symbols*, London 1977, p. 212, nota 38.

⁷ Per un'analisi dettagliata del loro significato vedi CIERI VIA, *L'immagine del potere: il ritratto di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo*, in *Les portraits du pouvoir*, atti del convegno, Paris 2003, p. 44.

⁸ La datazione è ancora incerta, ma sappiamo che l'artista era già all'opera nel 1486 e nel 1492 non aveva ancora terminato; cfr. STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, trad. R. Miserocchi, Milano 1987, p. 78.

⁹ Per approfondimenti sul significato espresso da questo tipo di geroglifici vedi MARTINDALE, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of her majesty the queen at Hampton Court*, London 1979, Appendice I, pp. 170-174.

¹⁰ WITTKOWER 1977, p. 125.

¹¹ POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, New York 1966, p. 240.

¹² BROCK, *Entre ressemblance et allégorie : Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir*, Paris 2003, p. 22.

¹³ Nel 1526, un anno prima della commissione papale che incaricava Sebastiano del Piombo di ritrarre Andrea Doria, l'artista esegue il ritratto di Pietro Aretino, conservato al palazzo comunale di Arezzo: il protagonista è affiancato da due maschere che simboleggiano rispettivamente Vizio e Virtù. Cfr. HIRST 1981, p. 105.

mentalità del committente è necessario mutare il nostro concetto sulla funzione del ritratto: come ha sottolineato Claudia Cieri Via¹⁴, se oggi riteniamo che un ritratto debba “svelarci” la personalità dell’effigiato, fino al secolo scorso i membri delle classi più agiate preferivano “celare” la loro personalità in favore di allegorie o attributi (quali corone o scettri, insegne civili oppure onorificenze militari) atte a suggerire il loro *status symbol*, al fine di costituire una biografia per immagini. Dall’unione di due aspetti peculiari della medaglistica e del genere ritrattistico è possibile riassumere i principi di somiglianza e caratterizzazione. Questi aspetti, differenziati ma inscindibili l’uno dall’altro, costituiranno l’essenza prima del ritratto in veste mitologica.

Una volta cessato il contratto con Clemente VII, Doria torna al servizio di Francesco I, rientrato in patria dopo la prigionia spagnola. Con l’appoggio dei francesi, il comandante riuscì a riconquistare Genova cacciando le truppe imperiali, ma la Francia geograficamente più vicina rispetto all’impero di Carlo V, con il suo dominio rischiava di trasformare la città in un protettorato. Così nel 1528 si stabilì una nuova alleanza con Carlo V e a partire dallo stesso anno Doria stabilì a Genova la propria residenza, trasformando gradualmente il suo palazzo in una reggia. Nel 1529 l’imperatore iniziò proprio da Genova il suo viaggio in Italia, che vedrà la sua incoronazione a Bologna nel 1530. L’anno seguente Carlo V conferì a Doria il titolo di Principe di Melfi e lo nominò membro dell’Ordine del Toson d’Oro¹⁵, una delle massime cariche onorifiche dell’epoca che contava un numero limitato di nobili e assicurava ai suoi membri la quasi totale immunità giudiziaria. L’ammiraglio, ora principe, tornò così nella Repubblica marinara come eroe trionfante e si dedicò alla decorazione di palazzo Doria, che doveva figurare come il simbolo delle sue conquiste e assumere i caratteri di un edificio autocelebrativo. Non solo palazzo Doria doveva rispecchiare, attraverso l’uso di una certa retorica, il potere personale del padrone di casa, ma anche quello internazionale sancito dalle visite di papi e imperatori, e dalla collaborazione di artisti forestieri. La celebrazione del proprietario doveva essere manifesta in ogni sua parte: a tal fine, ogni maestranza artistica doveva essere impiegata e la magnificenza del principe essere recepita da tutti gli ospiti. L’immagine che ne risultava emulava l’apoteosi e l’insistenza con la quale veniva riproposto il programma iconografico, garantiva la propaganda politica e culturale dell’immagine stessa di Doria.

L’ammiraglio affidò a Perin del Vaga l’incarico di progettare l’apparato decorativo¹⁶ a palazzo del Principe situato a Fassolo (località che dominava la città e il porto, all’epoca a ridosso delle mura

¹⁴ CIERI VIA 2003, p. 41.

¹⁵ LINGUA, *Andrea Doria*, Milano 1984, p. 103.

¹⁶ Pietro Bonaccorsi, detto Perin del Vaga (1501-1547) aveva ricevuto la sua formazione di artista presso la bottega di Raffaello lavorando alla decorazione delle Logge Vaticane; nei primi anni venti del Cinquecento, conobbe Rosso Fiorentino con il quale si instaurò un rapporto di amicizia e stima reciproca che è importante sottolineare in considerazione delle molteplici analogie riscontrabili nell’opera dei due artisti.

genovesi, oggi interamente assorbita dalla città). Perin del Vaga era uno dei numerosi artisti fuggiti da Roma in seguito alla diaspora: a lui spettava l'approvazione o meno di qualsiasi decisione, dalla scelta del mobilio agli arazzi che ornavano le pareti, il tutto in un costante confronto con Andrea Doria¹⁷. Sebbene nel 1529 i lavori fossero già ad uno stato avanzato, Perin del Vaga porterà a compimento l'impresa decorativa nel 1533, in tempo per accogliere degnamente Carlo V durante il suo secondo viaggio a Genova. Gli interni di palazzo Doria erano avvolti da raffinati arazzi che illustravano imprese storiche e allegorie mitologiche nelle quali la famiglia, a esaltazione del nome del casato, fondava le proprie radici. Punto focale dell'edificio era la Loggia degli Eroi (fig. 9), concepita inizialmente aperta all'esterno in direzione del golfo, ma chiusa da vetrate nel corso del XVIII secolo per evitare ulteriori danni dovuti al cattivo stato di conservazione. La Loggia appariva dunque l'unico ambiente non coperto da arazzi, troppo fragili e delicati per essere esposti alle intemperie, sostituiti da un ciclo di affreschi, più resistenti alle sollecitazioni dovute a sbalzi di temperatura e di umidità, gli unici decori parietali a essersi conservati fino a oggi. Assecondando il fondamentale significato politico dell'intero ciclo figurativo del palazzo, l'apparato iconografico che caratterizza la Loggia vede raffigurati dodici "capitani antichi e moderni di casa Doria"¹⁸, illustri antenati di famiglia disposti in una parata di figure abbigliate all'antica che ricorda idealmente la concezione artistica e propagandistica che aveva posto gli statuari membri della *gens* di Augusto, commissionati dallo stesso imperatore romano, all'interno del tempio di Marte Ultore. Le posture e le vesti anticheggianti si ispiravano con ogni probabilità alle statue medicee realizzate da Michelangelo, ma anche alle raffaellesche figure monocrome poste sotto l'affresco dell'Incendio di Borgo, realizzate durante il suo apprendistato con il maestro di Urbino.¹⁹ Sulla terza delle cinque volticelle che compongono la volta²⁰, compare un pannello in stucco del dio Nettuno (fig. 10), figura mitologica che ricorre con frequenza all'interno del ciclo figurativo e che, affiancata da Diana, Diana Efesia e Apollo, rappresenta uno dei quattro elementi, naturalmente quello dell'acqua.²¹ Il più celebre esempio figurativo tra le immagini di Nettuno presenti nella residenza era probabilmente un dipinto a olio su muro che decorava la volta del salone est, raffigurante

¹⁷ Bisogna ricordare che Andrea Doria visse a Roma dai diciotto ai ventisette anni, e nella città eterna aveva avuto modo di ammirare le opere di Raffaello, maestro di Giulio Romano e Perin del Vaga.

¹⁸ VASARI, *Vita di Perin del Vaga*, in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Novara 1967, V, p. 357.

¹⁹ Nicole Dacos indica Perin del Vaga come attivo collaboratore di Raffaello in Vaticano, cfr. DACOS, *Le logge di Raffaello. Maestro di bottega di fronte all'antico*, Roma 1986, p. 49. All'esempio di Perino del Vaga in Palazzo Doria si rifà certamente Luca Penni (cognato di Perino e suo collaboratore a palazzo Doria) per il suo *Ritratto di sconosciuto come San Giorgio* (1550), che Pope-Hennessy erroneamente attribuisce a Primaticcio con il titolo di *Jean de Dinteville come S. Giorgio*. Luca Penni collaborerà a breve con Rosso nella Galleria di Fontainebleau: quest'ultimo con ogni probabilità conosceva gli affreschi della Loggia degli Eroi non solo grazie a disegni e incisioni, ma anche in virtù del contatto diretto con Penni. Cfr. ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, Parigi 1996; PARMA ARMANI, *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986, p. 183.

²⁰ Si tratta della volticella che reca al centro l'immagine di Marco Curzio.

²¹ Vale la pena sottolineare che Nettuno in questo caso non porta il tridente, bensì un remo. Questa peculiarità la ritroveremo in seguito nel ritratto di Andrea Doria eseguito da Agnolo Bronzino.

*Nettuno che placa la tempesta dopo il naufragio di Enea*²². Le fattezze di Nettuno dovevano rievocare quelle di Andrea Doria²³: il condottiero non compariva accanto ai dodici *eroi* affrescati nella loggia, ma in questo modo poteva vantare una degna rappresentazione al centro della volta più ammirata del palazzo.²⁴

In concomitanza con i soggiorni di Carlo V, troviamo a Genova anche Paolo Giovio, il primo a identificare Doria con il dio Nettuno in una lettera datata 1528 e destinata a Clemente VII.²⁵ E' assai probabile che Doria e Perin del Vaga avessero seguito alcuni suggerimenti giunti da Giovio, ma sfortunatamente non abbiamo alcun documento in grado di accertare possibili collaborazioni. Nello stesso anno la Repubblica genovese nominò l'ammiraglio *Pater Patriae*²⁶ e commissionò a Baccio Bandinelli²⁷ una statua di Andrea Doria della quale ci resta solo un disegno preparatorio conservato al British Museum di Londra (fig. 11)²⁸. Vasari scrive:

[Baccio Bandinelli] Ebbe ancora dal principe Doria molte cortesie, e dalla repubblica di Genova gli fu allogato una statua di braccia sei di marmo, la quale doveva essere un Nettuno in forma del principe Doria, per porsi in su la piazza in memoria delle virtù di quel principe e de' benefizii grandissimi e rari, i quali la sua patria Genova aveva ricevuti da lui. Fu allogata questa statua a Baccio per prezzo di mille fiorini, de' quali ebbe allora cinquecento, e subito andò a Carrara per abbozzarla alla cava del Polvaccio.²⁹

La statua venne effettivamente scolpita in marmo nel 1538 (fig. 12), ma rimase a Carrara (dove si trova tuttora) a causa di dissapori tra l'artista e l'effigiato e fu infine respinta dalla committenza perché non giudicata all'altezza.³⁰ La postura e l'idea iconografica del Nettuno venne poi ripresa nel

²² PARMA ARMANI 1986, p. 11. L'immagine, tratta dall'incisione *Quos ego* di Marcantonio Raimondi il cui titolo latino si riferisce a un passo tratto dall'*Eneide* virgiliana ("Quos ego...! sed motos praestat componere fluctus." I, 135), appariva già ampiamente deteriorata nel XVII secolo e oggi possiamo immaginare la sua composizione solo grazie a un disegno preparatorio conservato al Louvre (INV636recto).

²³ PARMA ARMANI 1986, p. 118.

²⁴ L'olio su muro era una tecnica raramente utilizzata, tanto che anche Vasari ritiene l'affresco degno di nota e ne parla in *Vita di Perin del Vaga*, vol. 5, p. 358, scrivendo: "[...] finì questa sala colorita in muro a olio, che fu tenuta et è cosa singolarissima nella sua bellezza, essendo (come dissi), in mezzo della volta e dattorno e fino sotto le lunette, lavori di stucchi bellissimi".

²⁵ Cit. in PAULI IOVII, *Opera, Epistolarum (1514-1544)*, I, a cura di Ferrero, Roma 1956; vedi anche PARMA ARMANI 1986, p. 85.

²⁶ La prassi ha origini antiche, infatti con lo stesso titolo venne celebrato Augusto, al quale il Senato dedicò un monumento nel Foro che porta il suo nome.

²⁷ WARD (a cura di), *Baccio Bandinelli, 1493-1560. Drawings from the British Collection*, Cambridge 1988, p. 54.

²⁸ British Museum, Prints & Drawings Department, Italian Roy XVIc, JCR116, Turner 87, 1895,0915.553.

²⁹ VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, vol. 6, Novara 1967, pp. 39-40.

³⁰ BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989, p. 112.

1541 da Leone Leoni (fig. 13)³¹, definito da John Pope-Hennessy un “devoto dell’antico”³², per alcune placchette bronzee (fig. 14) e medaglie celebrative, che testimoniano una certa circolazione di immagini allegoriche memori delle gesta di Andrea Doria³³, nelle quali compare sempre il raffronto con Nettuno o viene simbolicamente inserito un tridente³⁴ come colta allusione. L’incarico di scolpire una statua celebrativa passò quindi a Giovanni Angelo Montorsoli³⁵, giunto a Genova nel 1539, del quale si conserva nel palazzo Ducale cittadino una statua marmorea di Andrea Doria abbigliato all’antica che calpesta un infedele (fig. 15).³⁶ Forti di numerosi esempi, frutto di numerose maestranze, i parallelismi tra l’ammiraglio genovese e Nettuno divenivano sempre più frequenti in ogni ambito culturale e con queste parole il 13 luglio 1541 Pietro Aretino scriveva “a lo immortale Andrea Doria”:

[...] conciosiacosaché quegli che finser Neptuno per iddio pronosticarono l’essenza del mirabile vostro avedimento.³⁷

La lettera continua con una sommaria descrizione del significato allegorico degli attributi del dio dei mari:

Ed è certo che il carro, sul quale egli si figura, è il senno che vi regge; i mostri, che tirano, sono gli esempi dei vostri stratagemmi; il tridente, che l’arma, è il tremendo del valor che vi move; lo ignudo, che lo discopre, la chiarezza de l’opre che vi fan tale; le ninfe, che l’adorano, son le virtù che vi esaltano; i tritoni, che gli suonan le trombe, i gridi de la fama che vi divulga; [...] ³⁸

³¹ Una copia della medaglia conservata nel palazzo Rosso di Genova si trova alla National Gallery di Washington (Samuel H. Kress Collection, 1957.14.1024.a).

³² POPE-HENNESSY 1966, p. 177.

³³ Pietro Aretino scrisse a Leone Leoni “Intanto ricordatevi (s’egli è lecito) di mandarmi, tosto che l’aviate fornita, una medaglia di quelle che fate del divino uomo, acciò ch’io, nel vedere la sua gloriosa effigie, possa vantarmi di essere suto degno di vederla”. Vedi CAMESASCA (a cura di), *Lettere sull’arte di Pietro Aretino*, I, Milano 1957, p. 192-193.

³⁴ A proposito di Nettuno, Baccio Baldini specifica che il tridente simboleggia la triplice natura dell’acqua, che può essere salmastra, di fiume o di fonte; cfr. BALDINI, *Discorso sopra li dei de’gentili*, [Roma 1602] New York 1976, p. 43.

³⁵ Nel 1541 Montorsoli scolpirà la tomba di Andrea Doria mentre l’ammiraglio era ancora in vita: essa verrà posta nella chiesa genovese di San Matteo, restaurata in quegli anni per volere dello stesso Doria.

³⁶ Il ritratto scultoreo di Montorsoli venne fortemente danneggiato nel XVIII secolo, ma una copia eseguita da Taddeo Carlone (leggermente modificata sul basamento) è collocata sul lato opposto del medesimo scalone in palazzo Ducale; è quindi possibile immaginare come doveva apparire in origine la scultura di Montorsoli ricostruendo ipoteticamente le parti mancanti sulla base dell’opera di Carlone. Cfr. MANARA, *Montorsoli e la sua opera genovese*, Genova 1959, p. 29.

³⁷ CAMESASCA 1957, p. 190.

³⁸ Piero Boccardo ha ridimensionato all’ambito cortigiano l’identità che ormai si è tradizionalmente imposta tra Andrea Doria e il dio Nettuno, in quanto sebbene il tema sia ricorrente, è solo in ambito cortigiano che viene proposto in maniera sistematica, non per le opere di carattere civico, che prevedevano semplicemente abbigliamento da condottiero romano, una sorta di *revival* dell’antico che aveva lo scopo di innalzare l’effigiato al ruolo di eroe. Cfr. CAMESASCA 1957, p. 190; vedi anche BOCCARDO 1989.

Exemplum virtutis, Andrea Doria poteva dunque vantare il rispetto e l'ammirazione di personalità erudite come Pietro Aretino che, in virtù di numerosi contatti con le menti più feconde dell'epoca e frequenti scambi epistolari con le più alte cariche pubbliche, poteva diffondere in maniera capillare l'immagine di Doria/Nettuno con grande facilità, attribuendogli lo *status* di emblema.

Il ritratto di *Andrea Doria come Nettuno* eseguito da Bronzino (fig. 16) è probabilmente l'effigie più nota dell'ammiraglio genovese. La tela faceva parte della celebre galleria che Paolo Giovio formò tra il 1537 e il 1543, in cui i *virii illustres* costituirono il tema principale; Giovio dedicò alla galleria impegno e finanze al fine di raccogliere una vasta collezione di effigi, essenza stessa del suo Museo nella villa di Borgo Vico, presso Como³⁹. In breve tempo la galleria di uomini illustri divenne celebre presso i più grandi mecenati d'Europa, ma Giovio non era il primo a formare una collezione di ritratti dedicati agli uomini meritevoli di essere ricordati: Augusto aveva commissionato per il tempio di Marte una galleria di illustri esponenti della propria famiglia, alla quale si contrapponeva un'altrettanto degna raccolta di ritratti di Romani che si erano distinti per il loro valore e le loro imprese. Le statue dei *summi virii* erano accompagnate dal nome del personaggio e da una sintesi delle gesta per le quali divennero famosi. Queste raffigurazioni avevano naturalmente un doppio intento: celebrativo per colui che commissionava l'opera ed esemplare per gli osservatori. La stessa dimora che doveva fungere da scrigno per conservare ed esporre la galleria gioviana, si basava sulle descrizioni tramandate da Plinio il Giovane della sua villa suburbana⁴⁰: tutto ciò è indice di quanto l'antico costituisse la base e il riferimento primo della collezione. Anche nel XIV secolo troviamo insigni esempi di raccolte similari, come il *De viris illustribus* di Petrarca un ciclo in prosa scritto in latino e composto da trentasei figure di eroi romani che scaturiva dalla passione del letterato per la numismatica⁴¹: come un'*ekphrasis* questo ciclo venne interpretato per immagini in affreschi commissionati per la reggia padovana dei Da Carrara, realizzati nella sala che prese il nome di "Sala virorum illustrium".⁴² Nel Quattrocento modelli letterari come quello petrarchesco vennero tradotti in pittura per villa Carducci di Legnaia⁴³ o per lo

³⁹ Cosimo I aveva commissionato una copia di tutti i ritratti, che all'epoca ammontavano a 288 esemplari. Alcuni di questi erano destinati a comporre la galleria di ritratti che Cosimo I aveva allestito nel corridoio che collegava gli Uffizi a palazzo Pitti. Vedi MICHELACCI, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna 2004.

⁴⁰ FALCIANI, *Francesco I ritratto a Fontainebleau*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze 7-8- novembre 2002.

⁴¹ E' interessante sottolineare che la sola opera figurativa nella quale Petrarca assume una parte attiva è una raccolta di ritratti. Per approfondimenti si consiglia il saggio di DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1985, pp. 103-108.

⁴² Per approfondimenti si consiglia il saggio di PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 279-350.

⁴³ Tra il 1448 e il 1451 Andrea del Castagno affrescò per villa Carducci il *Ciclo degli uomini e donne illustri* nel quale compaiono le effigi di Petrarca e Boccaccio.

studiolo urbinato di Federico da Montefeltro⁴⁴. Nel XVI secolo l'esempio di Giovia divenne una moda presto imitata da molti insigni esponenti internazionali quali Ferdinando del Tirolo, che nel castello austriaco di Ambras collezionò decine di ritratti dei membri della nobiltà europea, tuttora qui conservati ed esposti al pubblico accanto alla celebre Wunderkammer, una delle più visitate d'Europa.⁴⁵

I primi accenni di Giovia alla galleria risalgono agli anni venti del Cinquecento durante il soggiorno fiorentino e con il passare del tempo la collezione raggiunse dimensioni ragguardevoli, tanto da richiedere una sistemazione differente, al cui scopo si rivelò adeguata la villa di Borgo Vico. Inizialmente la raccolta avrebbe dovuto limitarsi ai soli letterati, poi, come lo stesso Giovia spiega negli *Elogia virorum illustrium*⁴⁶, comprese anche filosofi e poeti, artisti, pontefici, sovrani e condottieri con l'intento di assegnare la stessa dignità a tutti gli esponenti citati nel Museo, che essi fossero imperatori, comandanti o intellettuali.⁴⁷ L'ordine imposto era di carattere cronologico e si basava sulla data di morte.⁴⁸ Scrive in proposito Aretino⁴⁹ nell'aprile del 1546, in una lettera indirizzata a Giovia:

Due vite hanno gli uomini illustri al dì d'oggi, e una morte a gran pena; essi vivono in virtù di natura, e per vostra; ma s'avanza il potere di voi sopra il suo: imperoché date al nome ciò che non può dar ella a la carne.⁵⁰

Tra i ritratti presenti nella raccolta gioviana, quello di Doria commissionato ad Agnolo Bronzino (la tela è conservata alla Pinacoteca di Brera dal 1898⁵¹) vanta una - seppur scarsamente dettagliata - documentazione grazie a Vasari, che ci parla del dipinto nella seconda edizione delle *Vite*, senza tuttavia riportare alcuna indicazione utile alla sua datazione.

⁴⁴ DE VECCHI, *Il museo gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura milanese nell'età di Carlo V*, cat. della mostra, Milano 1977, p. 90.

⁴⁵ JENKINS 1977, p. 19.

⁴⁶ Raccolta con lo scopo di diffondere le effigi scelte da Giovia, venne pubblicata in due volumi a Basilea tra il 1575 e il 1578 da Pietro Perna, con incisioni di Tobias Stimmer. Esistono anche edizioni precedenti, ma necessariamente parziali e incomplete, data la struttura *in fieri* che caratterizzava la galleria gioviana. Gli *Elogia* costituiscono un documento oltremodo fondamentale per ricostruire idealmente la collezione di ritratti. E' presente infatti anche l'immagine del ritratto di Doria eseguito da Bronzino. Per approfondire la storia della collezione scritta e figurata di Giovia vedi R. BARTALINI, *Paolo Giovia, Francesco Salviati il Museo degli uomini illustri*, in *Prospettiva*, n. 91-92, luglio-ottobre 1998, pp. 186-195.

⁴⁷ DE VECCHI 1977, p. 91.

⁴⁸ GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino 2006, p. 19.

⁴⁹ Bisogna sottolineare che Aretino e Doria erano stati entrambi ritratti da Sebastiano del Piombo negli anni Venti ed è quindi probabile che tra i due intercorressero scambi culturali.

⁵⁰ ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, II, Milano 1957, p.162.

⁵¹ DE VECCHI 1977, p. 95.

Et arrivato a Firenze, fece quasi per passatempo [...] un quadretto di Nostra Donna, che fu opera lodatissima, e poco dopo a monsignor Giovio, amico suo, il ritratto d'Andrea Doria [...] ⁵²

Paolo Giovio nel 1523 elogiava i ritratti di Sebastiano del Piombo scrivendo che “il veneto Sebastiano supera senza confronto tutti gli altri”.⁵³ Di conseguenza, se Giovio conosceva in maniera approfondita l'opera di Sebastiano e la apprezzava al punto da lasciare parole lusinghiere sulla sua arte, con ogni probabilità ebbe occasione di vedere anche il ritratto di Andrea Doria e a questo potrebbe essersi ispirato commissionando la nuova opera a Bronzino. Il dibattito sui possibili archetipi iconografici usati come riferimento per la tela di Bronzino è tutt'altro che sopito: spesso sono stati messi in luce i riferimenti alla statua progettata da Baccio Bandinelli, ma sebbene questa ipotesi non debba essere scartata, bisogna necessariamente tenere presente che l'estetica michelangiolesca e la plasticità scultorea erano preponderanti nell'arte pittorica di Bronzino: dettagli come il braccio in primo piano che sorregge la vela (unico elemento che copre le pudenda dell'effigiato) rimandano senza dubbio al *David* di Michelangelo terminato nel 1504, anno in cui venne esposto nella fiorentina Piazza della Signoria.⁵⁴ I ritratti allegorici di Bronzino, in tutto sei o sette esemplari⁵⁵, sono esclusivamente maschili e si pongono quasi sempre dei fini celebrativi nascondendo un doppio travestimento: alla veste atemporale di matrice anticheggiante si aggiunge una seconda maschera, quella dell'impassibilità.⁵⁶ Dato il valore simbolico di ritratti come questo, diventa un presupposto quasi necessario dedicare un'attenzione minore all'espressione fisionomica⁵⁷. L'impassibilità è infatti uno dei tratti caratteristici del ritratto ufficiale, teso a sottolineare il rango dell'effigiato più che la fedele riproduzione dei tratti. L'età manierista, che

⁵² VASARI, *Vite*, seconda ed. del 1568, VIII, parte III, Novara 1967, p. 16.

⁵³ BARBIERI, *I ritratti di Sebastiano a 'paragone': pitture scolpite, elogi per immagini*, in *Sebastiano del Piombo*, cat. della mostra, Bergamo 2008, p. 53.

⁵⁴ Tra il 1537 e il 1539 Bronzino ritrae Cosimo I de' Medici in veste di Orfeo (Philadelphia Museum of Art), capolavoro grazie al quale, secondo un recente studio di Maurice Brock, l'artista potrebbe essersi assicurato il favore di Cosimo. Il fatto che Vasari non nomini mai il ritratto del duca, testimonia che effigi di questo tipo avevano una destinazione privata, non pubblica. Cfr. BROCK, *Bronzino*, Paris 2002, p.171.

Come più volte è stato osservato, la fonte primaria di Bronzino era il *Torso del Belvedere* e il riferimento mitologico a Orfeo supportava questi dotti riferimenti all'antico: in maniera esplicita, il messaggio che si voleva trasmettere era che Cosimo aveva riportato la pace (infatti Cerbero non appare minaccioso, ma già ammansito), ma implicitamente il mito di Orfeo si presta anche a simboleggiare la devozione coniugale e l'appoggio alla musica e alla poesia. Cfr. STREHLKE, *Pontorno, Bronzino, and the Medici. The transformation of the renaissance portrait in Florence*, Philadelphia 2004, p.132. Cosimo quindi rappresenta il protettore delle arti, anche in virtù del fatto che nel 1541 egli stesso fonda l'Accademia Fiorentina, un'istituzione destinata a promuovere e diffondere la letteratura volgare fiorentina.

⁵⁵ Si contano i ritratti di un giovane uomo come S. Sebastiano (1525-'28, collezione Thyssen-Bornemisza, Madrid), di Dante (1532-'33, National Gallery, Washington), di Cosimo I de' Medici come Orfeo (1537-'39, Philadelphia Museum of Art), Andrea Doria (1535-'50 circa, Pinacoteca di Brera), il doppio ritratto del nano di corte Morgante che compare in veste di Bacco sul *recto* e come cacciatore notturno sul *verso* della medesima tela (1553 circa, palazzo Pitti, Firenze) e Giovanni de' Medici come Giovanni Battista (1560-'61, Galleria Borghese, Roma).

⁵⁶ BROCK, 2002, p. 163.

vede affermarsi uno stile per sua natura artificioso e antinaturalista, incentiva la rappresentazione e la resa dei volti di principi e sovrani come maschere imperscrutabili senza età e senza luogo, inserite in un contesto atemporale⁵⁸ molto simile a quello nel quale è immerso Doria. La persona fisica passa quindi in secondo piano rispetto alla sua incarnazione in un essere superiore e questa viene a sua volta garantita dall'atteggiamento, dalla ritualità del portamento e dalla gestualità che l'effigiato sceglie di adottare nel ritratto.⁵⁹

L'immagine del principe, oltre a simboleggiare un atto politico, è espressione del comportamento del perfetto uomo di corte; non importa stabilire se il sovrano abbia realmente un'aria regale o meno, poiché il "ritratto intellettuale" non si basa sulla somiglianza concreta con il modello, ma sull'espressione delle sue qualità essenziali, intese come caratteristiche intrinseche della sua personalità.⁶⁰

Le notizie in merito al celebre ritratto di Bronzino si perdono nel tempo e rimane aperta la questione cronologica sulla quale gli studiosi trovano ancora motivo di dissenso. Sebbene la datazione si sia recentemente attestata tra gli anni 1535 e 1550, a lungo l'opera è stata erroneamente datata come antecedente al 1532: Paolo Giovio costituì in quegli anni la galleria, ma i ritratti allegorici che la compongono sono documentati solo qualche anno più tardi, inoltre gli interessi di Bronzino per il *David*, con il quale sono riscontrabili numerose analogie, partono appunto dal 1532, dunque la cronologia deve necessariamente essere posticipata di almeno tre anni.⁶¹ Bisogna inoltre sottolineare che negli *Elogia virorum illustrium*, il testo che raccoglieva le incisioni delle effigi tratte dalla collezione gioviana, il ritratto di Bronzino appare modificato rispetto a come lo conosciamo oggi: il tridente era sostituito da un remo e non era specificato il nome dell'ammiraglio sulla tela.⁶² Non conosciamo la data precisa in cui vennero apportati questi cambiamenti ma, come osserva Maurice Brock⁶³, sebbene l'immagine di Doria riprodotta negli *Elogia* mostri l'ammiraglio con un remo, una nota specifica che il dipinto era stato modificato. Il tridente deve quindi essere stato aggiunto prima del 1577, data di pubblicazione degli *Elogia*.

⁵⁷ JENKINS 1977, p. 23.

⁵⁸ JENKINS 1977, p. 42.

⁵⁹ BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Bari 1992, pag. 108.

⁶⁰ POMMIER, *Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité*, in *Les portraits du pouvoir*, atti del convegno, Paris 2003, p. 6.

⁶¹ BROCK, *Bronzino*, London 2002, p. 180.

⁶² Una replica della tela esposta alla galleria Doria-Pamphilj di Roma mostra appunto Andrea Doria affiancato da un remo, non dal tridente.

⁶³ Brock aggiunge inoltre che l'effigiato appare stante su una nave, luogo quanto meno inusuale se si considera che il dio del mare è solitamente raffigurato tra i flutti e le onde, ma risulta meno insolita se si pensa al soggetto come ammiraglio della marina, quindi condottiero dei mari; cfr. BROCK 2002, p. 178. Le osservazioni mosse da Brock sull'autonomia decisionale degli artisti e dei loro committenti (che spesso non coincidevano con lo stesso Doria) superano quelle avanzate da J. Pope-Hennessy: quest'ultimo infatti riteneva che i riferimenti al dio Nettuno inseriti nelle opere di Sebastiano del Piombo, Bronzino, Baccio Bandinelli e Leone Leoni fossero finalizzate a comporre

Il messaggio simbolico celato nella nudità di Andrea Doria e nei tratti fisionomici attenuati, quasi inespressivi del condottiero, rispecchia l'idea di antico che per un ritratto di questo tipo doveva sovrapporsi, necessariamente alterandolo, allo studio fisionomico che caratterizza invece l'opera di Sebastiano del Piombo. La trasfigurazione fisionomica potrebbe anche spiegarsi con l'assenza fisica del modello, alla quale Bronzino avrebbe supplito deducendola da opere precedenti, quali una medaglia (oggi scomparsa) attribuita ad Alfonso Lombardi, detto il Cittadella, che mostrava Andrea Doria con un remo al posto del tridente.⁶⁴ Nel ritratto di Bronzino la corrispondenza fisionomica copriva tuttavia un ruolo marginale rispetto all'allegoria rappresentata; preponderante diveniva quindi il messaggio civico e moraleggiante, non la veridicità fisionomica. I ritratti di Sebastiano del Piombo e Bronzino appaiono in questo caso in antitesi tra loro perché diversa è l'importanza che gli artisti assegnano alla corrispondenza fisionomica e alla sua controparte astratta. Anello di congiunzione tra la ritrattistica rinascimentale e il rapporto con l'antico che la caratterizza, il ritratto idealizzato che vede protagonista Andrea Doria pone in maniera manifesta la dicotomia tra realtà e immaginazione che tanto sarà discussa in età Manierista.

E' interessante inoltre notare che solo in minima parte i ritratti di Andrea Doria vennero commissionati da egli stesso; in molti casi si tratta di commissioni esterne nelle quali Doria non aveva possibilità di intervenire, eppure il parallelo con Nettuno sopravvive e anzi si rafforza con il passare del tempo, a testimonianza di quanto le analogie tra l'ammiraglio e il dio del mare fossero vive e presenti nell'immaginario collettivo, non solo locale, ma internazionale. Si potrebbe quindi supporre che gli esponenti delle classi agiate possedessero un controllo diretto e indiretto delle immagini che li ritraevano: l'iniziale incentivo nel riproporre una figura allegorica anziché un'altra, l'insistenza con la quale si moltiplica e le differenti modalità usate da artisti e letterati per descrivere il medesimo parallelo tra personaggio storico e reale garantiscono l'affermazione dell'apparato figurativo in ogni sua manifestazione e costituiscono gli elementi fondanti della propaganda politica.

un'interpretazione uniforme della personalità del Doria, ideatore e artefice della diffusione della propria immagine. Vedi POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, New York 1966, p. 245.

⁶⁴ BOCCARDO 1989, p.108.

III. 2. FRANCESCO I IN VESTE DI CESARE

Era il 1515 quando Francesco I di Valois Angoulême (1494-1547) ascese al trono come successore di Luigi XII. Non appena ufficializzata l'incoronazione, Francesco I partecipò attivamente alla battaglia di Marignano¹: lo scontro, che vide il nuovo sovrano combattere in prima persona sul campo, risultò di importanza fondamentale per i possedimenti francesi poiché si concluse con la sconfitta degli svizzeri assicurando alla Francia la supremazia sul ducato di Milano, città considerata strategica per il controllo del territorio italiano. Con la vittoria di Marignano il giovane Francesco I conquistò non solo nuove province, ma anche il cuore e le speranze dei sudditi che lo vedevano come Giulio Cesare redivivo²; in questa veste lo menzionavano anche artisti e letterati. La figura di Cesare non solo alludeva al saggio imperatore ma simboleggiava anche un aulico riferimento al re di Francia come colui che avrebbe sottomesso le popolazioni straniere. Il popolo francese vedeva così nel nuovo re colui che avrebbe riaffermato la superiorità nazionale.

Una medaglia attribuita a Matteo del Nassaro³ (fig. 17) e coniata in memoria della vittoria di Marignano, venne decorata con una scena di battaglia sul *verso*, mentre sul *recto* compariva l'immagine di profilo di Francesco I *en imperator*. L'anno dell'ascesa al trono coincise dunque con una storica vittoria della Francia, di conseguenza le prime effigi pubbliche del re lo acclamavano e celebravano in maniera congiunta come eroe e valoroso condottiero.

L'anno stesso dell'ascesa al trono, il ventunenne re di Francia firmò a Bologna con il pontefice⁴ uno storico concordato grazie al quale Francesco I si arrogava il diritto di nomina di vescovi e abati nel suo regno: in questo modo poteva controllare le gerarchie ecclesiastiche, sancendo di fatto la nascita della chiesa gallicana in seno a quella cattolica⁵. In ambito artistico, esempi antecedenti al 1515 mostrano Carlo VIII (1470-1498), predecessore di Francesco I, paragonato ad Annibale in memoria delle sue conquiste che, attraversate le Alpi, si conclusero vittoriosamente sul suolo italiano. Prima di lui, il duca Carlo I di Borgogna, detto il Temerario (1433-1477), era stato ritratto nei panni di

¹ SAUVION, *Les portraits allégoriques de François I^{er} au XVI^e siècle*, in *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, cat. della mostra (Blois, 3 giugno - 10 settembre 2006), Paris 2006, p. 23.

² GIRAULT, *François I^{er} et la diffusion du portrait royal à la Renaissance*, in *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, cat. della mostra, Paris 2006, p. 13.

³ Matteo del Nassaro riceve la qualifica di *graveur du roi* nel 1529; cfr. GIRAULT 2006, p. 19.

⁴ Si trattava di Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, papa dal 1513 con il nome di Leone X.

⁵ Durante il soggiorno bolognese, il re di Francia si mostrò in veste di taumaturgo e come tale è tuttora ricordato nella sala Farnese di palazzo d'Accursio: qui il cardinale Farnese, tra 1658 e 1662, commissionò a Carlo Cignani ed Emilio Taruffi l'affresco che ritrae il sovrano nell'atto di guarire i malati di scrofola. Sul cartiglio sottostante si legge: "Franciscus primus galliarum Rex Bononiae quam plurimos scrofulis laborantes sanat". Per approfondimenti vedi BLOCH, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, trad. S. Lega, Torino 1989, in particolare pp. 283 e 356.

Alessandro Magno in alcuni arazzi tessuti per la corte di Borgogna tra 1450 e 1460⁶, in riferimento al suo ruolo di mecenate. Tuttavia, nonostante gli esempi passati, i raffronti tra Francesco I e Giulio Cesare trovarono una maggiore insistenza⁷, dovuta in parte a una certa tradizione che sin dalla nascita aveva conferito al nuovo re il titolo di “Cesare”, aulico paragone a un tempo innovativo e rispettoso di una certa continuità con il passato.

Cesare era il soprannome con il quale la madre Luisa di Savoia (1476-1531) amava riferirsi al figlio, come lei stessa riporta nel suo *Journal* in data 1494, in cui lo chiama:

François, par la grâce de Dieu roi de France, et mon César pacifique [...]

oppure quando nel 1515, in seguito alla vittoria di Marignano, lo descrive in questi termini :

[...] lui recommander ce que j'aime plus que moi-même, c'est mon fils glorieux et triomphant César, subjugateur des Helveties.⁸

I frequenti paragoni tra Francesco I e Cesare, così come quelli con Alessandro Magno, risultano tutto sommato prevedibili, soprattutto quando posti in relazione a un monarca che intendeva mostrarsi coraggioso e temerario, capace di difendere il proprio Paese sul campo di battaglia. L'insistenza con la quale essi vennero riproposti in letteratura e parallelamente nelle arti figurative, li rendono una tema ricorrente⁹. Si potrebbe citare in proposito il *De vita Caesarum* di Svetonio tradotto da Dante Popoleschi nella prima metà del XVI secolo¹⁰: il manoscritto venne dedicato a Francesco I, come riporta il frontespizio miniato dove il testo è inquadrato in una cornice riccamente decorata dai simboli regali quali la salamandra e i gigli di Francia (fig. 18). Tuttavia, gli esempi letterari più celebri sono i *Commentaires de la guerre gallique*, una raccolta di manoscritti in tre volumi sulle battaglie romane in Gallia¹¹, composti tra il 1519 e il 1520 da François Demoulins¹², precettore del giovane re. I *Commentaires* avevano inizialmente lo scopo di educare Francesco I al difficile compito di governare e vengono tuttora considerati dagli studiosi come i più

⁶ FAEDO, *Due momenti della pittura di ricostruzione*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1984, p. 37.

⁷ Per approfondimenti sulle medaglie coniate in seguito alla battaglia di Marignano vedi LECOQ, *François I^{er} imaginaire*, Paris 1987, pp. 217-222.

⁸ LOUISE DE SAVOIE, *Journal de la mère de François I^{er}*, Paris 2006. Il *Journal* di Luisa di Savoia, scritto con l'aiuto di François Demoulins, non era un vero e proprio diario, ma un elenco sommario dei fatti salienti accaduti annualmente, quali nascite e morti di personaggi illustri o membri della corte, vittorie in battaglia e successi dal figlio Francesco I.

⁹ LECOQ 1987, p.217.

¹⁰ British Library, ms. Harley 3390: manoscritto datato tra il 1515 e il 1547.

¹¹ Oggi i tre volumi si trovano rispettivamente alla British Library di Londra (ms. Harley 6205), alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. fr. 13429) e al Musée Condé di Chantilly (ms. 1139).

¹² Spesso menzionato anche come François du Moulin.

alti esempi di manoscritti miniati francesi del XVI secolo. Strutturati in forma di dialogo tra Francesco I e Giulio Cesare, i volumi sono introdotti da una premessa che narra l'incontro tra i due condottieri. L'incipit del primo volume conduce il lettore in una dimensione atemporale che permette al condottiero pagano di confrontarsi con il re cristiano:

Françoys par la grace de Dieu Roy de France, secund Caesar victeur et domateur
des Souyces [...] rancontra Iule Caesar [...]¹³

Tra le miniature che illustrano il testo, realizzate da Godefroy le Batave e Jean Clouet, vale la pena menzionare quella che, descrivendo l'incontro tra Francesco I e Giulio Cesare, mostra quest'ultimo nell'atto di donare spada e caduceo al re di Francia (fig. 19)¹⁴, rispettivamente attributi di Marte (che allude al coraggio e al valore dimostrati in guerra) e Mercurio (maestro di eloquenza)¹⁵. I ripetuti scambi tra pittura, scultura e letteratura specchiano l'ovidiano *ut pictura poesis* che vede gli intellettuali del Cinquecento impegnati a rendere "parlanti" e "visive" le opere figurative e poetiche del Rinascimento attraverso l'uso di simboli allegorici.¹⁶ Vale inoltre la pena sottolineare che come Nettuno divenne l'alterego di Andrea Doria, similmente la figura di Cesare acquisì la frequenza di un *leitmotiv* per Francesco I; in entrambi i casi l'iniziale incentivo della committenza muta in una ripetizione così insistente da presumere che le effigi allegoriche fossero ormai entrate stabilmente nell'immaginario collettivo.

I continui riferimenti all'antica Roma e gli scambi con la cultura rinascimentale italiana, avevano suscitato in Francesco I, importante mecenate e profondo ammiratore dei maestri italiani¹⁷, il

¹³ LECOQ 1987, p.233.

¹⁴ FALCIANI, *Francesco I ritratto a Fontainebleau*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, atti del convegno, Firenze 7-8- novembre 2002, p.35.

¹⁵ Parigi, Bibliothèque nationale, ms. Fr. 13429, f° 5 verso (fig. 22). Gli stessi attributi saranno riproposti in una miniatura – probabilmente parte di un manoscritto – conservata alla Bibliothèque nationale di Parigi che ritrae Francesco I in un'insolita veste androgina. Nel tempo sono state avanzate diverse ipotesi per la sua attribuzione, a partire da quella di Pierre Chenu, incisore parigino che attorno al 1768 vi lesse la mano di Nicolò dell'Abate, fino all'interpretazione di Leon de Laborde a *Le Prince* nel 1850. Tuttavia, se ora la critica concorda nel datare l'opera al 1545, l'autore della miniatura non è ancora stato identificato con certezza (vedi il catalogo della mostra *École de Fontainebleau* a cura di S. Beguin, B. Jestaz, J. Thirion, Paris 1972), sebbene scritti recenti la attribuiscono al *Maître des Heures* di Enrico II (cfr. SAUVION 2006, p. 26). Il monarca indossa al tempo stesso gli emblemi di cinque divinità: Minerva, Marte, Mercurio, Diana ed Eros, in un crescendo di allusioni e rimandi che oggi faticiamo a decifrare. La miniatura infatti (secondo Françoise Bardon un ritratto post-mortem) non intendeva affatto ridicolizzare il monarca come saremmo tentati di supporre, è anzi stato ipotizzato che la committente fosse la sorella del re, Marguerite de Navarre, che in questo modo mirava a sottolinearne le numerose virtù, quali la forza e il coraggio dimostrati in guerra (Marte), la capacità di riportare la pace (Minerva), oppure le doti di eloquenza del sovrano (Mercurio). Per approfondimenti vedi LECOQ 1987, p. 426 e soprattutto HOCHSTETLER MEYER, *Marguerite de Navarre and the Androgynous Portrait of François I^{er}*, in *Renaissance Quarterly*, vol. 48, n. 2, The University of Chicago Press, 1995.

¹⁶ BARBIERI, *I ritratti di Sebastiano a 'paragone': pitture scolpite, elogi per immagini*, in *Sebastiano del Piombo*, cat. della mostra, Bergamo 2008, p. 55.

¹⁷ Vale la pena ricordare che nel 1517 Leonardo da Vinci si trasferì in Francia dove Francesco I lo accolse con grandi onori conferendogli il titolo di "premier peintre, architecte et mécanicien du roi" e assegnandogli un vitalizio che permise al maestro di dedicarsi alle proprie ricerche.

desiderio di possedere un luogo in cui conservare ed esporre le proprie opere d'arte; questo fu l'intento che lo mosse inizialmente ad ampliare il castello di Fontainebleau, simbolo dell'interesse verso l'antico e fervido cantiere artistico del Rinascimento francese, concepito architettonicamente sulle descrizioni di Plinio il Giovane in merito alla villa suburbana, le stesse che avevano ispirato Paolo Giovio per la villa sul lago di Como. I primi documenti che attestano i lavori di costruzione della Galerie François I^{er} sono datati 1528¹⁸ e il re non perse l'occasione di sfruttare la diaspora degli artisti in fuga da Roma per assumere al proprio servizio importanti esponenti dell'arte contemporanea. A partire dal 1530 Rosso Fiorentino venne incaricato¹⁹ di decorare la galleria dedicata a Francesco I: è interessante sottolineare che prima della metà del secolo l'Italia non conosceva ancora la *galleria* come luogo in cui conservare e fruire delle opere d'arte quindi, almeno nella sua fase iniziale, si tratta di un ambiente squisitamente francese.²⁰ L'iconografia si articolava in una sequenza di immagini e allegorie che rivelavano un certo debito nei confronti degli scritti di Andrea Alciati alle cui lezioni, tenute a Bourges nel 1529, aveva assistito Francesco I in persona.²¹ La simbologia adottata risultava anche frutto di scambi e collaborazioni tra la sorella del re Marguerite de Navarre (1492-1549), definita da Marc Fumaroli "l'intellectuelle de la famille", e alcuni consiglieri e segretari di Francesco I. Tra coloro che vantavano una formazione dotta ed erudita è doveroso ricordare Guillaume Budé (1468-1540), bibliotecario di Fontainebleau dal 1522²²: fu proprio Budé a esortare il monarca a suggerire egli stesso la chiave di lettura del ciclo iconografico agli ospiti in visita a Fontainebleau²³, come accadde effettivamente nel dicembre 1539 durante il soggiorno di Carlo V, che venne accolto dalla corte di Francesco I con memorabili celebrazioni.²⁴

Approfondire le fonti e le interpretazioni avanzate dagli studiosi sull'iconografia della galleria di Fontainebleau ci condurrebbe a un'ardua e complicata digressione, ma è interessante esaminare con attenzione un affresco del Rosso intitolato *L'unità dello Stato* (fig. 20) nel quale Francesco I indossa vesti all'antica e porta una corona d'alloro sul capo. Secondo l'interpretazione avanzata da Panofsky in un saggio del 1958²⁵, attraverso un'incisione di Antonio Fantuzzi (presumibilmente una

¹⁸ PRESSOUYRE, *Le cadre architectural*, in *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, Paris 1972, p. 13.

¹⁹ Al Rosso si affiancheranno in seguito altri maestri italiani quali Francesco Primaticcio, Nicolò dell'Abate, Sebastiano Serlio, Benvenuto Cellini e Luca Penni.

²⁰ FRANZONI, *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984, p. 335.

²¹ Il sovrano rimase positivamente impressionato, tanto da accordare ad Alciati la protezione regale e un incentivo economico.

²² Come specifica Carmelo Occhipinti, nella regia biblioteca di Fontainebleau tutto ruotava attorno al concetto di *auctoritas* antica che andava rafforzando il proprio significato negli stessi anni in cui Primaticcio intraprese i primi viaggi a Roma. Cfr. OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia, 1536-1553*, Pisa 2001.

²³ Una corretta lettura del ciclo figurativo è complicata dalla scarsità di fonti letterarie giunte sino a noi, inoltre bisogna tenere presenti eventuali rimaneggiamenti e modifiche che la galleria ha subito nel corso dei secoli.

²⁴ LANG, *Francesco I. Il sovrano francese che s'innamorò dell'Italia*, trad. A. Bernabbi, Milano 1999, p. 301.

²⁵ D. e E. PANOFSKY, *The iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, in *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1958, p.116.

copia dell'affresco del Rosso) è possibile risalire al modello usato per la figura di Francesco I: si tratterebbe dunque di Vercingetorice, colui che nel I secolo a.C. ostacolò l'avanzata di Giulio Cesare e venne acclamato primo re dei Galli.²⁶ Francesco I, reduce dalle campagne militari in Italia e dalla prigionia in Spagna, poteva incarnare il nuovo Vercingetorice capace di unire sotto il proprio comando la popolazione francese e conquistare nuovi territori.²⁷ Carlo Falciani²⁸ vi ha letto invece una scena basata sul racconto storico di alcune melagrane offerte come dono simbolico dai cittadini di Corinto ad Alessandro Magno, le stesse melagrane che compaiono nell'affresco²⁹ e che in virtù della loro stessa conformazione simboleggiano la concordia, quindi l'unità dello stato (i semi della melagrana sono racchiusi, pur restando separati, all'interno dello stesso frutto³⁰).

Ulteriori riferimenti a Cesare, diretti o indiretti, vengono riproposti nella parete opposta. La scena intitolata *L'elefante reale* (fig. 21) contrappone alla figura del pachiderma, che occupa la metà destra dell'affresco, quella di Alessandro Magno stante a sinistra, colui che senza alcuna esitazione tagliò con la spada il nodo gordiano: questa immagine si presenta in antitesi con le perplessità manifestate da Cesare ne *L'unità dello Stato*. La mole dell'elefante, che occupa buona parte dell'affresco, sarebbe quindi un'allegoria di Giulio Cesare: negli *Hieroglyphica* di Orapollo l'elefante allude alla monarchia e la numismatica romana appoggia questa interpretazione mostrando l'animale affiancato dall'iscrizione "CAESAR".³¹ Nell'affresco di Fontainebleau l'elefante, sinonimo di sapienza e clemenza, è coperto da un drappo ornato dai gigli di Francia e sul capo porta uno stemma con la salamandra, simbolo di Francesco I, di conseguenza gli attributi si riassumono in un esplicito riferimento alla monarchia e ogni riferimento alla regalità conduce alla persona di Francesco I.

Con queste premesse risulta più facile comprendere le motivazioni che condussero il re di Francia a scegliere di essere rappresentato sotto le sembianze di Cesare anche in uno degli ambienti più privati del castello. Sebbene Francesco I non sia il primo monarca ad affiancare la propria persona a quella di Cesare, bisogna sottolineare che nessuno prima di lui l'aveva fatto in maniera tanto esplicita e con questa insistenza. Gli esempi appena illustrati mostrano la frequenza con cui si

²⁶ Conosciamo le gesta di Vercingetorice soprattutto grazie ai commenti tramandati da Cesare nel *De bello gallico*.

²⁷ Per approfondimenti vedi D. e E. PANOFSKY, 1958, capitoli 3 e 4.

²⁸ FALCIANI 2002, p.56.

²⁹ La scena, che probabilmente veniva ricordata nei circoli umanistici, è menzionata anche da Guillaume Budé nel *De l'institution du Prince*, pubblicato nel 1547.

³⁰ LECOQ 1987, p. 433. L'importanza della simbologia politica della melagrana, che al tempo stesso sostituisce e ricorda il globo monarchico, è testimoniata in ambito artistico anche in due celebri ritratti di Massimiliano I eseguiti da Albrecht Dürer nel 1519 e conservati al Germanisches Museum di Nuremberg e al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Per approfondimenti cfr. SILVER, *Marketing Maximilian. The visual ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008, p. 211.

³¹ A testimoniare la continuità tra la tradizione medievale e quella rinascimentale, può essere utile ricordare la volontà di Federico II di accreditarsi quale legittimo successore degli antichi Cesari in una sfilata trionfale compiuta dall'imperatore a Cremona nel 1237 durante la quale venne fatto sfilare un elefante, esplicito simbolo cesareo.

ripropongono sistematicamente i riferimenti a Cesare, spesso paragonato a Francesco I sia in letteratura che in arte, e costituiscono la premessa utile a intendere il contesto culturale e figurativo che portò Francesco Primaticcio (1504-1570) a ritrarre *Francesco I in veste di Cesare* in un disegno eseguito tra il 1541 e il 1545³², oggi conservato al Musée Condé di Chantilly (fig. 23)³³. Determinante e imprescindibile per comprendere appieno l'arte di Primaticcio, oltre alla collaborazione con Giulio Romano presso la corte mantovana di Federico II Gonzaga, fu la sua formazione bolognese che gli consentì di approfondire lo studio dell'antico³⁴. I primi documenti che testimoniano l'attività di Primaticcio in Francia risalgono al 1532³⁵: chiamato a lavorare a Fontainebleau sotto la direzione del Rosso, ebbe anche la possibilità di vedere e studiare i dipinti di grandi maestri italiani a lui coevi, quali Raffaello del quale numerose opere erano state inviate in Francia da Leone X e facevano parte delle collezioni reali. I lavori di costruzione per il Cabinet de Madame, avviati sin dal 1528 e destinati agli appartamenti di Luisa di Savoia, alla morte di quest'ultima nel 1531 assunsero la funzione di ambienti privati di Francesco I con il nome di Cabinet du Roi. Queste stanze, destinate al ritiro del sovrano e a ospitare conversazioni tra pochi eletti, rispecchiavano gli studioli italiani, "contenitori d'elezione"³⁶ all'interno dei quali venivano conservati oggetti preziosi.³⁷ L'apparato iconografico del Cabinet du Roi venne affidato a Primaticcio, che tra le altre mansioni alle quali far fronte, progettò i decori per le ante di quattro armadi (oggi scomparsi) che avrebbero dovuto essere dipinti sui disegni dello stesso artista da alcuni collaboratori della sua cerchia quali Bartolomeo da Miniato, Germain Musnier, Michel Rochetel e Giovanni Battista Bagnacavallo³⁸: la quadrettatura sui disegni autografi del maestro (datati tra il 1541 e il 1545) dimostra infatti che queste opere grafiche erano destinate a essere trasferite su un supporto di dimensioni maggiori.³⁹ Su ogni armadio doveva essere raffigurata una delle quattro virtù cardinali accostata a un eroe che la potesse incarnare: la Giustizia affiancava quindi Zaleuco, la Prudenza era associata a Ulisse, la Temperanza ricordava Scipione, mentre la

³² Nel medesimo lasso di tempo, Primaticcio lavorava anche al ciclo di affreschi con scene di vita di Alessandro Magno commissionati da Francesco I per la camera di Madame d'Étampes, sua favorita; con Luigi XV la stanza venne trasformata in un vano scala. Vedi FAEDO 1985, p. 39.

³³ Chantilly, Musée Condé, inv. 153 (135g). Una copia si trova al museo del Louvre (inv. 8638).

³⁴ La classi agiate bolognesi vantavano ricche collezioni di antichità.

³⁵ ROMANI, *Primaticcio pittore e disegnatore*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, cat. della mostra, Milano 2005, p. 21.

³⁶ Come li ha definiti Carmelo Occhipinti nell'introduzione di *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia, 1536-1553*, Pisa 2001.

³⁷ CORDELLIER, *Il Cabinet du Roi a Fontainebleau*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, cat. della mostra, Milano 2005.

³⁸ Dominique Cordellier fa notare che Primaticcio poteva contare sull'aiuto e il supporto di un'équipe di artisti affermati, come fu prima di lui per Raffaello a Roma, Giulio Romano a Mantova e Perin del Vaga a Genova. Vedi CORDELLIER, *Primaticcio à Chaulis*, in *Primaticcio à Chaulis*, Parigi 2006, p. 70.

³⁹ Cfr. il catalogo della mostra di disegni provenienti dal Museo Condé di Chantilly (14 ottobre 1998 – 11 gennaio 1999), in cui vengono descritti i possibili modelli utilizzati da Primaticcio per il ritratto di Francesco I come Cesare.

Forza accompagnava Cesare⁴⁰. La scelta di inserire le virtù cardinali alludeva all'essenza del buon governo, perciò il significato simbolico assumeva i caratteri di un esplicito messaggio politico.⁴¹ In base alla direzione data alle lueggiature nei disegni preparatori, possiamo ricostruire la disposizione delle ante dipinte, perciò degli stessi armadi, all'interno della sala stabilendo con una certa sicurezza che l'immagine di Francesco I come Cesare doveva essere posta al centro, più precisamente sopra la porta d'ingresso alla Camera del Re⁴².

Dal punto di vista formale, la posa assunta dal monarca appare contorta e non esistono esempi simili in ambito francese. Primaticcio aveva certamente attinto alle proprie esperienze e alla propria formazione italiana, ma analizzando la figura nel dettaglio troviamo numerose analogie con opere contemporanee che con ogni probabilità l'artista ebbe occasione di vedere durante i numerosi viaggi in Italia ordinati dal re. Nel 1540 infatti, Francesco I chiese a Primaticcio di recarsi a Roma per studiare le opere d'arte antica con lo scopo di agevolare in Francia la diffusione della statuaria classica attraverso la realizzazione di calchi che verranno in seguito tradotti in copie bronzee.⁴³ Il soggiorno italiano permise inoltre all'artista di entrare in contatto con le novità artistiche che si andavano diffondendo verso la metà del XVI secolo; esse agevolarono altresì incontri e dialoghi con maestri coevi che con ogni probabilità potrebbero aver suggerito a Primaticcio soluzioni inedite e accattivanti per l'esecuzione di successive commissioni francesi.⁴⁴ Sebbene nello stesso 1540 Primaticcio si vide costretto ad anticipare il rientro in Francia in seguito alla morte del Rosso⁴⁵, appare condivisibile l'ipotesi che vede l'artista fermarsi a Genova durante il viaggio verso Roma, rimanendo positivamente colpito dalla forza sinuosa delle figure che caratterizzano la Loggia di

VILLARD, *Dessins italiens du Musée Condé à Chantilly, III. Vénétie, Lombardie, Piémont, Émilie, XV-XVI siècle*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1998, p. 122.

⁴⁰ Cfr. OCCHIPINTI, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2003, p. 103.

⁴¹ Le figure delle virtù erano estremamente note alla corte francese: durante i balli in maschera, i nobili usavano indossare gli attributi che le caratterizzano, di conseguenza l'identificazione con le allegorie distintive doveva essere intelligibile da tutti. Una lettera scritta nel 1546 dall'ambasciatore Giulio Alvarotti in visita a "Fontainebleau" e indirizzata al duca di Ferrara riporta in merito a questo dotto travestimento: "Con Sua Signoria erano il conte Iacomo Fontanella, messer Paris Conegrano e monsignor di Sipiero, et aveano questi quattro li segni delle quattro virtù in petto et in schena, cioè Giustizia, Fortezza, Prudenzia e Temperanza." Epistola cit. in OCCHIPINTI 2001, lettera CCX, p. 142.

⁴² Cfr. CORDELLIER 2005, p. 187. Gli *estudes*, così progettati e iconograficamente articolati, assecondavano la tradizione degli *studi* italiani che prevedeva la loro collocazione situata a distanza da ambienti di passaggio, ma in continuità rispetto alla camera privata, al fine di enfatizzare la loro dignità di luoghi destinati allo studio e alla meditazione.

⁴³ Questi studi artistici costituirono le basi sulle quali si svolse l'intero ciclo iconografico e figurativo di Fontainebleau. Per una descrizione più approfondita delle opere d'arte antica copiate da Primaticcio e riprodotte come statue bronzee in Francia, vedi COX-REARICK, *Francis I and antique sculpture*, in *The collection of Francis I: royal treasures*, New York 1996, pp. 319-361.

⁴⁴ In una lettera datata 22 gennaio 1551 indirizzata ad Antoine Perrenot de Granvelle, Primaticcio racconta di aver incontrato a Milano Leone Leoni: quest'ultimo era autore di numerose medaglie, ma tra le sue opere più note ne conobbe alcune che in cui Andrea Doria veniva allegoricamente paragonato a Nettuno. Cit. in WARDROPPER, *Le voyage italien de Primaticcio en 1550*, in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1981, p. 27.

⁴⁵ Primaticcio gli succederà nella direzione dei lavori per il castello di Fontainebleau, compresa la decorazione del Cabinet du Roi.

Palazzo Doria⁴⁶: innegabili sono infatti le assonanze formali tra gli *Eroi* affrescati da Perin del Vaga e la postura assunta da Cesare nel disegno di Primaticcio⁴⁷.

Benché la conoscenza diretta degli *Eroi* Doria non sia documentabile, Primaticcio potrebbe avere osservato⁴⁸ le opere di Perin del Vaga grazie ai disegni di Luca Penni, artista che prima di lavorare in Francia aveva collaborato con il cognato Perin Del Vaga a Genova. Gli studi romani e gli insegnamenti raffaelleschi dai quali derivava anche lo stile di Perino, segnarono profondamente l'attività artistica di Luca tanto che, nonostante le sue origini fiorentine, si firmerà sempre "Luca Penni Romano".⁴⁹ Penni giunse in Francia come aiuto di Rosso Fiorentino nel 1540 (l'anno del primo viaggio di Primaticcio in Italia) ed entrò a far parte del cantiere artistico incaricato di decorare il castello di Fontainebleau. In seguito alla morte del Rosso l'arte di Luca Penni⁵⁰ divenne affine a quella di Primaticcio, con il quale iniziò un'intensa collaborazione e ne diffuse le soluzioni innovative grazie a una cospicua produzione di incisioni tratte dalle opere primaticciane⁵¹.

L'immagine di Francesco I come Cesare presenta il sovrano con un taglio di capelli "all'antica", che non compare nei ritratti coevi che mostrano re in abiti contemporanei: è probabile che Primaticcio si sia ispirato alla medaglia eseguita nel 1537 da Benvenuto Cellini (fig. 24), in cui troviamo l'effigie del re con caratteristiche intrinseche del tutto simili a quelle dell'Andrea Doria come Nettuno, riassumibili in una perfetta immedesimazione tra personaggio reale e alterego mitico che tende a trasfigurare i tratti somatici dell'effigiato a vantaggio della sua identificazione con l'eroe del passato.⁵²

Un'attenta lettura iconologica mostra infatti alcune analogie tra il ritratto di *Francesco I come Cesare* e l'*Andrea Doria in veste di Nettuno* dipinto da Bronzino: nella voluta trascuratezza dei tratti somatici troviamo il primo requisito del ritratto di stato, non essere esageratamente letterale o realistico.⁵³ Le effigi dei monarchi non erano destinate a ricordarli quali esseri umani, con difetti e imperfezioni, ma come esseri divini e, in quanto tali, degni di un'immagine capace di rispecchiare

⁴⁶ CORDELLIER 2005, p. 190.

⁴⁷ Cfr. capitolo precedente.

⁴⁸ I disegni eseguiti da Luca Penni a Genova, potrebbero aver costituito la base iconografica per realizzare il *Ritratto di sconosciuto come S. Giorgio* (1550), che Henri Zerner vede come un'emulazione del disegno di Francesco I come Cesare. Cfr. ZERNER, *L'art de la Renaissance en France: l'invention du classicisme*, Paris 1996.

⁴⁹ "Romano" anche per distinguere la sua formazione raffaellesca da quella bolognese di Primaticcio e fiorentina di Rosso. Cfr. SCAILLIÉREZ, *La maniera francese. Da Francesco I a Enrico IV: una pittura colta*, in *La pittura francese*, I, Milano 1999, p. 206.

⁵⁰ Vedi capitolo successivo.

⁵¹ Scrive Vasari: "E Luca ha mandato fuori [...] molte altre carte cavate da i disegni del detto e di Francesco Bologna Primaticcio [...] fatte la maggior parte col bulino [...]". Cfr. VASARI, *Vita di Marcantonio e d'altri intagliatori di stampe*, in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, V, Novara 1967, p. 217.

⁵² Alla medaglia di Benvenuto Cellini si ispirò anche Tiziano nel 1538 per eseguire il ritratto di Francesco I di profilo conservato al Museo del Louvre. Cfr. GIRAULT 2006, p. 15.

⁵³ JENKINS 1977, p. 160.

la loro maestà, non le loro debolezze.⁵⁴ Sin dall'epoca romana la figura imperiale non era data dai tratti fisionomici dell'imperatore, quanto dalla gestualità e dalla ritualità con la quale esso veniva raffigurato. Il suo volto doveva essere impassibile e per renderlo tale il sovrano doveva indossare una maschera, quella della *divina maiestas*.⁵⁵ Come Augusto assumeva le sembianze del Padre degli dèi, memore delle statue che mostravano Alessandro Magno come Giove, così la figura dell'imperatore alludeva al sovrano come mediatore tra il mondo terreno e quello celeste.⁵⁶ Il ritratto non doveva quindi limitarsi a imitare i tratti fisionomici, ma doveva ritrarre soprattutto quelli sociali, ecco perché gli effigiati si circondano di *status symbol* atti a rivendicarne il posto assunto all'interno della scala gerarchica: l'importanza attribuita all'uso propagandistico del ritratto, superava quella data alla sua veridicità.⁵⁷

Anche secondo le teorie neoplatoniche, riscoperte e diffuse in età rinascimentale, l'artista non doveva fermarsi al tangibile bensì attingere al proprio sentire⁵⁸, in un incontro tra mondo esteriore (quello visibile a tutti) e interiore (caratteristica che rende unica e irripetibile la sua arte). Appare quindi tutt'altro che azzardata l'interpretazione che vede nel Francesco I in veste di Cesare il medesimo intento che mosse Michelangelo nella realizzazione dei ritratti di Lorenzo e Giuliano de' Medici (fig. 25): essi rispecchiano questa concezione filosofica dell'arte ritrattistica e non mirano affatto a ricordare i tratti fisionomici dei defunti, bensì a rappresentare il loro aspetto nascosto. L'immagine divina si sostituisce alla forma tangibile. Teorie filosofiche, correnti artistiche e innovazioni letterarie trovarono in quegli anni un canale di scambio estremamente attivo negli scontri bellici: attraverso gli accordi politici si favorivano gli scambi tra popoli e diverse tradizioni, assicurando una discreta circolazione di idee altrimenti limitata ad aree geografiche e culturali ristrette. Nella reciproca influenza tra Italia e Francia è possibile individuare le ascendenze formali e teoriche che indussero gli artisti a suggerire una tanto esplicita sovrapposizione tra il re di Francia e il condottiero romano, identificazione che si traduce in una esplicita commistione tra passato e presente.

Come è stato illustrato nel capitolo precedente, negli anni Venti del Cinquecento Andrea Doria mise la propria flotta al servizio di Francesco I e, una volta sancita la Lega di Cognac, essi divennero formalmente alleati. Sebbene un incontro di persona tra il re di Francia e Andrea Doria non sia

⁵⁴ Marianne Jenkins indica la Francia come l'ultima tra le potenze europee ad adottare una propria tipologia di ritratto di stato, ma quando questo avvenne gli artisti, qui più che altrove, si dimostrarono capaci di giungere a soluzioni inedite. Cfr. JENKINS 1977, p. 89.

⁵⁵ BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma 1994, p. 108.

⁵⁶ Sulla porta del castello di Nantouillet, residenza del cancelliere di Francia Antoine Duprat che affiancò come consigliere Luisa di Savoia nella reggenza durante la cattività di Francesco I in Spagna, una statua tuttora presente in loco raffigura Giove con le sembianze di Francesco I (fig. 26). La statua, posta sopra l'ingresso principale del castello, doveva simboleggiare la natura divina del monarca. Cfr. WARDROPPER 1981, p. 42.

⁵⁷ BURKE 1998, p. 306.

⁵⁸ JENKINS 1977, p. 118.

documentato, appare lecito supporre che questo ebbe luogo (probabilmente in circostanze ufficiose) in considerazione degli stretti rapporti politici e commerciali che li videro alleati nel corso degli anni; d'altra parte frequenti furono le visite dei rispettivi delegati diplomatici, che in un'epoca ricca di fermenti artistici e culturali certamente fungevano anche da informatori incaricati di riferire circa gli usi e i costumi delle corti straniere.⁵⁹ Questi scambi tra personaggi di alto rango, la cui opinione poteva avere un ruolo determinante in circostanze politiche delicate, non è da sottovalutare in vista di possibili influenze artistiche e, in particolare, iconografiche: Andrea Doria e Francesco I rappresentano infatti i primi effigiati dell'età moderna ad essere ritratti con insistente frequenza in vesti eroiche e mitologiche. Indiretti contatti con Andrea Doria si verificarono anche quando Francesco I si fece carico di proteggere Paolo Giovio assicurandogli una discreta prebenda⁶⁰. Negli stessi anni in cui è datato il disegno di Primaticcio, Giovio aveva commissionato a Bronzino⁶¹ il ritratto dell'ammiraglio Doria per la sua galleria di uomini illustri e in esso ritroviamo una certa commistione di intenti tra la resa dettagliata della sua fisicità e un tipo di raffigurazione che trascende i dati reali aspirando a trasmettere un messaggio più sottile, implicito, ma assai più efficace: quello dell'identificazione con la *dignitas* che caratterizzava le raffigurazioni antiche. Ritrarre un effigiato come eroe o divinità pagana significava quindi farlo entrare a pieno titolo nel mito.

È necessario insistere sul significato intrinseco del ritratto "in veste di": esso mirava prima di tutto a donare una nuova legittimità alla figura del monarca. Se in epoca rinascimentale l'identificazione con personaggi appartenenti al mondo storico o mitologico portò alla proliferazione di commissioni in ambito ritrattistico, questa diffusione decretò nella seconda metà del XVI secolo un graduale esaurirsi di ciò che inizialmente era stato il suo aspetto principale, cioè il messaggio politico, a favore di un mero travestimento che sostanzialmente attingeva all'ambito teatrale e che celava l'inclinazione politica dietro la maschera del *divertissement*.

Sebbene gli scontri militari rappresentarono l'occasione di scambio più evidente, una certa circolazione di idee tra intellettuali e letterati italiani potrebbe aver indotto il re di Francia a inaugurare una nuova moda ritrattistica, presto seguita dalla corte intera. Il travestimento utilizzato in questo genere di rappresentazioni colte ed erudite, stimolò l'emulazione dei cortigiani e assunse i caratteri di una vera e propria moda. Tra gli intellettuali italiani che incontrarono Francesco I

⁵⁹ Si rimanda al carteggio che gli ambasciatori ferraresi erano tenuti ad inviare regolarmente dalla corte di Francesco I. Cfr. OCCHIPINTI, Pisa 2001.

⁶⁰ CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004, p. 58.

⁶¹ L'arte di Bronzino era estremamente apprezzata alla corte francese, conosciuta e ammirata grazie all'*Allegoria* (oggi alla National Gallery di Londra) che all'epoca faceva parte delle collezioni reali.

compariva Baldassarre Castiglione, che nel 1515 vide il re a Bologna⁶² e nel sovrano troverà un attento lettore del suo trattato. Castiglione parlava infatti di Francesco I nel primo libro del *Cortegiano*: i dialoghi fittizi del testo erano ambientati nel 1506, dunque l'autore fingeva di preannunciare il futuro regno di François d'Angoulême usando queste parole:

se la bona sorte vole che monsignor d'Angolem, come si spera, succeda alla corona, estimo che sì come la gloria dell'arme fiorisce e risplende in Francia, così vi debba ancor con supremo ornamento fiorir quella delle lettere; perché non è molto ch'io, ritrovandomi alla corte, vidi questo signore e parvemi che, oltre alla disposizion della persona e bellezza di volto, avesse nell'aspetto tanta grandezza, congiunta però con una certa graziosa umanità, che 'l reame di Francia gli dovesse sempre parer poco.⁶³

Al 1528 risaliva la prima edizione italiana de *Il libro del Cortegiano*, ma nove anni dopo comparve la traduzione francese per volere del re in persona che in questo modo avrebbe potuto distribuirlo e farla leggere all'intera corte: il re stesso ricevette una copia inviata in omaggio e a lui dedicata⁶⁴. In virtù delle considerazioni appena esposte e al fine di indagare possibili influenze che indussero Primaticcio a ritrarre il re come imperatore romano, va a mio avviso evidenziata e sottolineata la circolazione di idee e scambi che all'epoca divenne particolarmente intensa. A Rosso e Primaticcio, in concertazione e sotto la supervisione di Francesco I, va il merito di aver diffuso in Francia un genere ritrattistico (quello "in veste di") che aveva posto le premesse in Italia, ma che in ambito francese, forte di una monarchia che si avviava ad essere riconosciuta come "assoluta", trovò un contesto culturale più favorevole ad accogliere idee innovative.

⁶² BURKE, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, trad. A Merlino, Roma 1998, p. 24; CHASTEL, *Architettura e cultura nella Francia del Cinquecento*, trad. G. Coccioli, Torino 1991, p. 48.

⁶³ CASTIGLIONE, I, XLII.

⁶⁴ BURKE 1998, p. 164.

III. 3. LA SIMBOLOGIA DI DIANA

“Diane de Poitiers est l'une des rares femmes devenues et restées célèbres pour leur seule beauté, une beauté si absolue, si inaltérable, qu'elle rejette dans l'ombre la personnalité même de celle qui en fut dotée.”¹

Marguerite Yourcenar

Dall'analisi dei primi e più celebri esempi di ritratti “in veste di” dell'età moderna sono emersi i tratti peculiari di ciò che potremmo definire l'essenza politica dell'arte ritrattistica. L'esigenza di costruire attorno alla propria immagine un'icona capace di fungere da modello di virtù e rettitudine in quanto valori unanimemente comprensibili; il proposito di intraprendere una propaganda capillare attraverso l'autocelebrazione, enfatizzata dal moltiplicarsi degli ambiti sociali e culturali di riferimento; la pretesa che il personaggio mitico prescelto possa entrare in maniera sapiente nell'immaginario collettivo. In merito a quest'ultimo punto, risulta necessario un forte impulso iniziale da parte del committente che incentiva l'identificazione con il mito sino a renderlo il proprio alter ego, al fine di agevolare la sua diffusione in maniera autonoma, diminuendo nel tempo la spinta propulsiva necessaria a incoraggiarla. L'immedesimazione, fisica o ideale che essa sia, si manifesta anche laddove inizialmente non compariva una precisa volontà del committente: Diane de Poitiers viene associata a Diana anche quando le opere artistiche e letterarie sono composte in tempi e luoghi non sospetti². Di sicuro, in considerazione dell'importanza di artisti e committenti, possiamo asserire che questo tipo di ritrattistica all'epoca doveva essere tutt'altro che marginale. Le medesime caratteristiche evidenziate nei ritratti di Andrea Doria e Francesco I si riflettono così nella ritrattistica di ambito femminile, che tenta di emulare la controparte maschile sebbene gli *exempla* differiscano negli intenti e nei propositi, più inclini ad assecondare attitudini e vocazioni individuali a causa del ruolo subalterno cui le donne, regine comprese, erano costrette. Prima che Minerva, Flora, Ebe o le Muse divenissero protagoniste indiscusse della ritrattistica femminile a soggetto mitologico, è l'immagine di Diana a riscuotere grande successo in Francia.

¹ YOURCENAR, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962, p. 64.

Diana aveva già popolato la ritrattistica di corte sovrapponendosi discretamente ad alcune effigi di Margherita di Francia, sorella di Francesco I. La triade che deteneva il potere politico, composta da Luisa di Savoia (vista come una moderna Latona, madre premurosa che protegge i propri figli), Francesco (Apollo) e Margherita (Diana), era diventata un tema ricorrente nelle opere di artisti e letterati che sovente attribuivano alla famiglia reale poteri sovranaturali.³ Per volere degli stessi protagonisti, la triade assumeva con maggiore insistenza l'aspetto mistico della Trinità che si rifletteva perfettamente nel simbolo della monarchia francese, lo stemma con tre gigli.⁴

Sin dal regno di Francesco I i personaggi reali si immedesimavano frequentemente con il mondo pagano, ma è con l'avvento di Enrico II che questa consuetudine assume i caratteri di una vera e propria moda; arcinota ed emblematica è l'identificazione di Diane de Poitiers con Diana, che non rappresenta una semplice allusione al suo nome di battesimo, ma cela molteplici significati atti a stimolare l'erudizione degli osservatori. In primis è necessario sottolineare l'aspetto fisico con il quale Diana è sempre stata descritta e immaginata: una bellissima donna longilinea e scattante, amante di pratiche sportive faticose e impegnative come l'equitazione, dotata di un corpo energico e incorruttibile (sia dal tempo che dagli uomini), esattamente come Diane riteneva di essere.

Secondo la mitologia greca Artemide, sorella gemella di Apollo, è una figura chiave nella schiera di divinità olimpiche: essa incarna mirabilmente la natura umana che, parafrasando *recto* e *verso* delle medaglie rinascimentali, presenta una componente spiccatamente altruista e generosa costretta a convivere con la propria controparte crudele e feroce. Caratteristica peculiare delle divinità maggiori era possedere un lato luminoso e uno "oscuro", rispecchiando simbolicamente lo spirito umano. Una romantica descrizione testuale di Artemide è data da Omero nell'*Odissea* (VI, 102-105):

Sui monti va Artemide saettatrice, [...] lieta tra cinghiali e cerva veloci, e con lei
giocano le Ninfe dei campi.

Se l'immagine di Diana tramandataci da Omero resisterà e si andrà anzi rafforzando nell'interpretazione artistica e letteraria della dea lunare, in epoca medievale l'identità di Diana risulta ancora indefinita, dai contorni sfuocati e quindi soggetta ad assumere diverse interpretazioni. Questa ambiguità traspare nei testi di mitografi quali Boccaccio che nelle *Genealogie Deorum*

² Come la *Ninfa di Fontainebleau* realizzata da Benvenuto Cellini tra il 1543 e il 1544, posta all'ingresso principale del castello di Anet sebbene inizialmente non fosse stata ideata per rappresentare né Diana, né Diane de Poitiers (fig. 29). Per approfondimenti, vedi pagine seguenti.

³ Cfr. BLOCH, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, trad. S. Lega, Torino 1989.

⁴ Per approfondire i molteplici significati della trinità all'interno della famiglia reale francese cfr. LECOQ 1987, cap. XI.

Gentilium si limita sostanzialmente a riassumere le immagini mitologiche presenti negli scritti di autori classici. Il nome di Diana, divinità italica che nel tempo assumerà i caratteri della greca Artemide, conosce così numerose varianti:

Similmente la chiamano con diversi nomi: come Luna, Ecate, Lucina, Diana, Proserpina, Trivia, Argentea, Febe Cerere, Artemide, Mena; e con altri [...]. Io credo che sia stata una donna di insigne bellezza e, per la sua singolare preminenza, e perché era sorella del sole, fu denominata Luna [...]⁵

In epoca rinascimentale l'interpretazione di Diana come astro lunare, personificato dalla figura di Selene, viene gradualmente abbandonata a favore della sua identificazione con la dea della caccia, simbolo della natura incontaminata, inviolata, e quindi sinonimo di castità.

[...] hic dea silvarum venatu fessa solebat
virgineos artus liquido perfundere rore.

Così la descrive Ovidio nelle *Metamorfosi* (III, 163-164), probabilmente la fonte letteraria più conosciuta e diffusa del XVI secolo, dalla quale gli artisti traevano ispirazione per realizzare cicli figurativi mitologici o narrare metaforicamente episodi contemporanei attraverso allegorie pagane. Come l'oro simboleggia il Sole, così l'argento ricorda la Luna: "argentea" è infatti l'aggettivo usato da Boccaccio per definire Diana⁶ e, se l'argento non è altro che l'unione tra bianco e nero, nessuno meglio di Diane de Poitiers (fig. 27), che aveva adottato questi colori in seguito alla precoce vedovanza, avrebbe potuto riconoscersi ed immedesimarsi in una figura mitologica così ricca di significati e altrettanto propensa a offrirsi a diverse interpretazioni. Con la relazione adultera tra Diane ed Enrico II, il bianco e il nero diverranno i colori del sovrano stesso, che era anche il più devoto spasimante della grande siniscalco⁷ e che in questo modo potrà rendere manifesto il sentimento amoroso che lo legherà per la vita alla sua favorita.

Diane de Poitiers (1499-1566), moglie di Louis de Brezé, grande siniscalco di Normandia, scelse di condurre una vita matrimoniale al di sopra di ogni sospetto. La sua bellezza algida e i modi estremamente raffinati ma assai poco confidenziali, contribuivano a creare attorno alla sua persona

⁵ BOCCACCIO, *Genealogie Deorum Gentilium*, IV, 16, 5, a cura di V. Romano, Milano 1998, p. 407.

⁶ LAPENTA, *Aspetto, carattere e mitiche imprese di Diana, dea della caccia e della Luna, nella cultura artistica italiana tra XIV e XVI secolo*, dissertazione di dottorato, Università di Bologna, a.a. 2007-2008, p. 24.

⁷ Anche dopo la morte del marito, Diane continuò ad essere così soprannominata dai contemporanei.

un'aura di riservatezza e integrità morale che la innalzarono ai posti più elevati all'interno della gerarchia di corte. La Storia però le riservava un destino da protagonista, non da semplice comparsa. Vedova a soli trentuno anni e quindi libera da ogni vincolo matrimoniale, la giovane e bella Diane non si concedette ad alcun pretendente e scelse di indossare esclusivamente abiti bianchi e neri, a ricordo imperituro del precoce lutto.

Nel 1530, in seguito alla morte di Claudia di Francia, il re Francesco I sposò in seconde nozze Eleonora d'Austria, sorella di Carlo V: l'incoronazione ufficiale della nuova regina francese ebbe luogo a Saint-Denis nel 1531 e, come di consueto, i festeggiamenti dovevano concludersi con un torneo, retaggio medievale ormai privo di significato che tuttavia manteneva viva la tradizione cavalleresca e perpetuava usanze memori dei tempi antichi. Al torneo partecipò il secondogenito del re Enrico d'Orléans (1519-1559), il quale scelse di battersi – con gran stupore degli astanti – per Diane de Poitiers, che aveva una ventina d'anni più del giovane principe⁸: questo omaggio infantile (Enrico d'Orléans allora aveva appena dodici anni) scatenò l'invidia di Anne de Pisseleu (1508-1580), futura Madame d'Etampes e favorita di Francesco I, che appellò Diane come una “vecchia di trentadue anni”.⁹ L'età avanzata di Diane rispetto ai coetanei di Enrico, venne spesso sottolineata divenendo facile bersaglio di critiche e sarcasmi, ma a dispetto delle ostilità la bellezza di Diane non sfioriva nel tempo e la grande siniscalco ben sapeva che da essa derivava gran parte del suo fascino e del potere che esercitava a corte: lunghe cavalcate e bagni in acqua fredda contribuivano a conferirle un pallore marmoreo ed etereo che chiunque avrebbe paragonato alla statuaria antica.

Anche in seguito alle nozze tra Enrico e Caterina de' Medici (1519-1589)¹⁰, l'amore platonico che il delfino provava per Diane de Poitiers non calò di intensità, ma venne consumato solo in seguito alla morte improvvisa del fratello maggiore Francesco, quando Enrico divenne erede al trono di Francia. L'aura di riservatezza che Diane aveva faticosamente costruito attorno alla sua persona sin dalla vedovanza non doveva in alcun modo essere messa in discussione: prima di concedersi a Enrico II, Diane aveva diffuso di sé l'immagine di una donna retta e dignitosa e come tale intendeva essere ricordata. Ecco spiegato il motivo per cui, per volere della stessa Diane, la relazione extra coniugale con l'erede al trono nota alla corte intera non sarà ostentata, relegando la *liaison* agli appartamenti privati, senza mai concedersi in pubblico gesti affettuosi o capaci di destare commenti equivoci.¹¹

⁸ Enrico morirà nel 1559 proprio a causa della ferita mortale infertagli dall'avversario durante una giostra cavalleresca.

⁹ ORIEUX, *Caterina de' Medici*, trad. F. Sircana, Milano 1994, p. 57.

¹⁰ Le nozze furono celebrate nel 1533.

¹¹ Con l'ascensione di Enrico II al trono nel 1547, Diane riceve la nomina a duchessa di Valentinois. Una medaglia eseguita da Etienne Delaune e coniata in ricordo della nuova duchessa, mostra l'effigie di Diane sul *recto*, mentre sul *verso* appare la dea della caccia: la presenza di Amore e il motto OMNIUM VICTOR VICI indica che la vittoria di Diane sull'amore non allude al trionfo della castità, bensì alla sottomissione di Amore al suo servizio, ecco perché Diana non disarmava Amore, sebbene sia una dea casta per eccellenza. Zerner ipotizza che questa invenzione iconografica venne fortemente ispirata e approvata da Diane stessa. Cfr. ZERNER, *Diane de Poitiers: maîtresse de son image?*, in *Le mythe de Diane en France au XVIe siècle Actes du colloque*, Paris 2002, p. 342.

Le *maîtresses royales* come Diane, dette anche *maîtresses en titre*, erano amanti ufficiali con un ruolo preciso a corte, niente affatto semplici concubine con le quali il sovrano poteva trovare un breve quanto effimero momento di svago. Le favorite erano membri della più alta aristocrazia e vantavano illustri antenati. Diane infatti era cugina di Caterina de' Medici: avevano in comune il bisnonno Bertrand de La Tour, quindi appartenevano alla medesima discendenza.¹²

Da un punto di vista strettamente artistico, Caterina aveva il ruolo di regina e poteva contare su un'iconografia reale basata su canoni e principi ben definiti condivisi da artisti e committenti, mentre Diane doveva creare un'iconografia nuova, che le permettesse di innalzare il suo prestigio senza superare o recare offesa al ruolo ufficiale di Caterina, posto gerarchicamente ben al sopra del suo. Decise quindi di usare l'arte a suo vantaggio. La sua figura resta indissolubilmente legata a un mondo fiabesco e ultraterreno che non poteva non incontrare il favore di uno stile manierista tanto erudito e sofisticato come quello francese, che la elesse a propria musa.

In virtù dell'iconografia monarchica, che sotto il regno di Francesco I aveva gettato le basi per il cosiddetto *State portrait*¹³, Caterina viene sempre ritratta con uno sguardo enigmatico e altezzoso¹⁴, celando la propria personalità e le sue vere attitudini dietro la maschera dell'ufficialità (fig. 28); trovo utile sottolineare come viceversa le immagini di Diane siano volte all'esaltazione fisica di un corpo statuaria unito al decantato fascino ammaliatore, doti tanto rare e peculiari da renderla celebre nei secoli. Questo tipo di glorificazione necessita di un clima socio-culturale favorevole che in Francia getta solide radici, ecco perché una ritrattistica forte ed incisiva come quella di Diane de Poitiers riscontra il favore della corte d'oltralpe, mentre in Italia non vanta mai connotati così determinanti.

Uno dei tratti fondamentali della vita di corte francese era proprio l'esaltazione della figura femminile, vista e percepita come "idolo e schiava"¹⁵: la stessa regina veniva idolatrata dalla corte, ma allo stesso tempo poteva considerarsi la prima servitrice dello Stato; a maggior ragione, sebbene in misura diversa, la *maîtresse en titre* era adorata dal sovrano, ma tenuta a sottostare al suo volere.

Una favorita è una "diva", un modello che deve trascinare e dominare tutta la corte: imprime uno stile all'eleganza, alla maestà e persino alla bellezza. Il suo fascino irradiandosi può raggiungere ciò che vi è di più sottile, e forse di essenziale nell'arte.

¹² Nel XVIII secolo l'ingresso a corte di Jeanne Du Barry (favorita di Luigi XV) destò scalpore non solo per il suo discutibile passato da prostituta, ma soprattutto perché Jeanne non possedeva alcun titolo nobiliare.

¹³ Cfr. JENKINS 1977.

¹⁴ LÉVÊQUE, *L'école de Fontainebleau*, Neuchâtel 1984, p. 100.

¹⁵ CHASTEL, *Architettura e cultura nella Francia del Cinquecento*, trad. G. Coccioli, Torino 1991, p. 57.

Così scrive Chastel¹⁶ in merito all'iconografia inaugurata da Diane de Poitiers, che venne perseguita dalle *maîtresses royales* di Francia che le succedettero, ma solo in seguito alla morte di Diane questa autoesaltazione divenne una moda, perché negli anni della sua presenza a corte sarebbe risultato troppo ardito imitare una favorita¹⁷.

La riservatezza e il fascino di Diane, unitamente alla passione per l'equitazione e all'abitudine di fare spesso bagni freddi, contribuivano a creare attorno alla sua persona lo stesso sentimento di ammirazione e deferenza che si riservava agli esponenti più alti della corte. Il suo contegno e la corporatura agile e snella la rendevano simile a una statua di marmo, tanto perfetta e lodevole quanto fredda e distaccata. Le affinità con la dea Diana costituivano la trasposizione figurata di come il suo carisma venisse percepito dai contemporanei. Se quindi fino a quel momento la scelta di una divinità mitologica o di un personaggio storico erano state dettate da terzi (eruditi, studiosi, o autorevoli esponenti della corte) e subivano mutamenti dovuti alle circostanze, al messaggio che si intendeva trasmettere, o semplicemente al gusto personale che si modificava nel corso del tempo, Diane scelse consapevolmente di essere assimilata a Diana cacciatrice e mantenne questa scelta iconografica per tutta la vita, rafforzandola con il passare del tempo e promuovendola in tutte le sue manifestazioni.

Frequentemente riproposto da artisti e letterati già all'epoca in cui Diane assunse un ruolo fondamentale a corte, il tema di Diana cacciatrice riassume in sé le virtù di castità, amore e saggezza¹⁸ simbolicamente personificate da Diana, Venere e Minerva. Diane fece proprie le qualità attribuite alla triade olimpica adattandole al suo ruolo di amante: l'esperienza e la saggezza dovute all'età matura, unitamente all'amore per le arti, la assimilavano a Minerva¹⁹; l'abitudine di effettuare spesso bagni freddi che attenuavano i segni del tempo conferendo alla sua carnagione un aspetto giovanile, era unanimemente associato alla bellezza senza tempo di Venere; infine la caccia, che ricordava manifestamente Diana, doveva simboleggiare non solo lo sport da lei assiduamente praticato, ma essere intesa anche come caccia amorosa, sublimata e simboleggiata dalla fuga/inseguimento tra preda e predatore.²⁰ In merito a quest'ultimo punto, è necessario chiarire che il legame tra Diane ed Enrico II non mirava affatto a richiamare il rapporto tragico e burrascoso di

¹⁶ CHASTEL, *Favole, forme, figure*, trad. M. Zini e M. V. Malvano, Torino 1988, p. 246.

¹⁷ BARDON, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963, p. 99.

¹⁸ BARDON 1963, p. 103.

¹⁹ Diane de Poitiers si fa ritrarre in veste di Minerva nella statua che orna il monumento funebre del defunto marito Louis de Brézé, morto ad Anet nel 1531. Cfr. VIENNOT, *Diane parmi les figures du pouvoir féminin*, in *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle. Actes du colloque*, Paris 2002.

²⁰ I poeti dell'epoca quali Du Bellay, alludendo al rapporto che legava Diane al sovrano assecondavano con piacere l'idea che il potere si imponesse attraverso l'amore, mai con la forza. Cit. POT, *Le mythe de Diane chez Du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, in *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle Actes du colloque*, Paris 2002, p. 65.

Diana e Atteone, bensì quello più romantico (retaggio di tradizione medievale) che legava Diana all'unicorno²¹: il messaggio era esplicito, la forza dell'amore aveva il potere di ammansire anche l'animale più selvaggio e inafferrabile.

La magnificenza e la galanteria non sono mai apparse in Francia con tanto splendore come negli ultimi anni del regno di Enrico II. Questo principe era galante, di bella persona e innamorato; e benché la sua passione per Diana di Poitiers, duchessa del Valentinois, durasse da più di vent'anni, non per questo era meno violenta e meno manifesti i segni che egli ne dava.²²

Così recita l'incipit de *La principessa di Clèves*, il celebre romanzo firmato da Madame de La Fayette nel 1678. L'autrice si ispirava a sua volta agli scritti di Pierre de Bourdeille detto Brantôme, che in *Les Dames galantes* (una raccolta di *discours* scritti a partire dal 1583) descrive così la passione che legava Enrico II a Diane:

Ne ho conosciuti taluni che le amavano con ardentissimo amore, senza cavarne nulla dalla borsa, fuorché da quella del loro corpo; siccome altre volte vedemmo un grandissimo principe sovrano che amava sì ardentemente una grande dama vedova e attempata che lasciava sua moglie e qualunque altra dama per bella che fosse, per giacersi con lei. Ma in ciò egli aveva certamente ragione, poiché costei era una fra le più belle e amabili dame che si potesse vedere; e il di lei inverno valeva certamente più che la primavera, l'estate e l'autunno di tante altre.²³

L'avvenenza senza tempo di Diane che non sfioriva con il passare degli anni e che, nonostante il ruolo di amante ufficiale, non intaccava la sua dignità e la sua riservatezza, si prestava a rievocare il dono dell'immortalità riservato agli dèi. Il ritratto che Diane intendeva lasciare di sé e che ci è stato tramandato da artisti e poeti, anziché rappresentare iconograficamente una Venere pudica, poteva

²¹ La medaglia realizzata da Pisanello nel 1447 per Cecilia Gonzaga (fig. 31), l'unica dama ad essere stata effigiata dall'artista in un'opera numismatica, reca sul *verso* la figura di una giovane fanciulla nell'atto di ammansire un unicorno, in un'immagine che alterna elementi dedotti dalla scultura antica (la nudità della modella) e dalla tradizione cristiana (l'unicorno), immersi in un paesaggio roccioso dominato dalla falce di Luna. Secondo la leggenda l'unicorno (animale immaginario che compare di frequente nei bestiari medievali, ma di cui non possediamo testimonianze nella tradizione classica) poteva essere ammansito solo dalle vergini ed era associato alle virtù di castità e sapienza, le stesse che resero celebre Cecilia Gonzaga. Cfr. SYSON, GORDON, *Pisanello: painter to the Renaissance court*, London 2001, pp. 216-217; PUPPI (a cura di), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Cinisello Balsamo 1996, scheda n. 16, pp. 172-173; CENTANNI (a cura di), *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, pp. 292-293.

²² LA FAYETTE, *La principessa di Clèves*, trad. di R. Debenedetti, Milano 1999, p. 5.

²³ BRANTÔME, *Le dame galanti*, trad. A. Savinio, Milano 1982, p. 398.

essere perfettamente sintetizzato nella figura di Diana; quando Diane entra a far parte della corte, ha finalmente accesso all'Olimpo terrestre.

L'idea dell'Olimpo in terra, così fortemente avvertita e incentivata da intellettuali e committenti del Rinascimento francese, va a mio avviso messa in relazione con un crescente sentimento patriottico che stimolava l'orgoglio nazionalista della classe colta: in letteratura come in architettura, gli esponenti più eruditi della corte francese avviarono proprio in quegli anni un processo di emancipazione nei confronti dell'imperante tradizione culturale italiana. Per secoli resterà fondamentale il viaggio di istruzione in Italia ai fini di una completa formazione intellettuale, ma la Francia percepiva già l'esigenza di tradurre lo stile classico in una reinterpretazione *à la française* capace di puntare a una maggiore originalità destinata a imprimersi in ogni campo culturale.

Come è noto, il cardinale Joachim Du Bellay, personalità influente alla corte di Francesco I e fortemente appoggiato dalla duchessa d'Etampes, aveva costituito con Ronsard una società letteraria chiamata La Pléiade con lo scopo di valorizzare la lingua francese a scapito di quelle straniere. Questo processo di "francesizzazione" della cultura e delle istituzioni, già iniziato all'epoca di Francesco I, divenne quanto mai vivace sotto il regno di Enrico II.²⁴ In ambito poetico Du Bellay aveva accostato la dinastia del Valois agli dèi: l'ode intitolata *La louange de la France et du Roy Treschrestien* descrive Enrico II come Giove redivivo, Caterina de' Medici come Giunone e Margherita di Francia come una novella Minerva, dea della sapienza. Diana diventa il tramite tra gli uomini e il divino e viene simbolicamente posta al di sopra delle figure reali.²⁵ Un'ulteriore testimonianza letteraria, del tutto simile alla precedente, è data da François Habert, poeta di corte durante il regno di Enrico II, che nei propri scritti indica Anne de Pisseleu come Venere, la duchessa di Valentinois come Diana, Margherita di Navarra come Pallade e Caterina de' Medici come Giunone.²⁶ Trovo utile affiancare agli scritti di Habert e Du Bellay le celebri *Odes* di Ronsard, composte tra il 1550 e il 1552. Ronsard, con uno sguardo sempre rivolto all'antico, indugiava spesso in eruditi paragoni tra la famiglia reale e le divinità olimpiche²⁷:

De Jupiter les antiques
Leurs escrits embellissoient,
Par lui leurs chants poetiques
Commençoient et finissoient...
Mais Henri sera le Dieu

²⁴ Cfr. GALLO, *Variazioni sul Classico. L'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione*, Roma 2000, p. 27.

²⁵ POT 2002, p. 62.

²⁶ HABERT, *Déploration poétique de feu M. Antoine Du Prat, en son vivant chancelier et légat de France, avec l'exposition morale de la fable des trois déesses Vénus, Juno et Pallas*, Lyon 1545; cit. in CHASTEL 1988, p. 251, nota 2.

Qui commencera mon mettre.²⁸

Se la passione per la caccia, il portamento altero e la corporatura agile e snella, tendono inevitabilmente ad assimilare Diane a Diana, la corte francese era sufficientemente istruita e colta per non accontentarsi di una lettura tanto superficiale e, se vogliamo, banalizzante del tema di Diana. Secondo l'interpretazione neoplatonica infatti, queste raffigurazioni mostrano un'articolazione allegorica estremamente profonda: la valenza della luna è fortissima, poiché essa illumina la terra grazie alla luce che riflette dal sole. Di conseguenza rappresentare una regina (o una favorita, come Diane de Poitiers) in veste di Diana, significava riconoscere al suo ruolo di consigliera il privilegio di intercedere presso il re. Non a caso, durante il regno di Enrico II, gli ambasciatori erano invitati ad incontrare Diane prima di essere introdotti al cospetto del re.²⁹ Il sole al tramonto, che allude al trapasso del sovrano, cede il posto alla luna conferendole il potere di diffondere sulla terra la luce in sua assenza. Diane personifica quindi la mediazione tra cielo e terra, tra sovrano e sudditi. Le dame che si accostano alla simbologia lunare intendono in questo modo paragonarsi alla prima donna della corte, l'unica capace di riflettere "di diritto" la luce del sole, cioè del marito.³⁰

Credo sia utile a questo punto mettere in evidenza il *fil rouge* che parte dalle origini classiche del mito e continua in età moderna. Artemide, con i suoi dardi, dava la morte non solo a creature ferine, ma anche a esseri umani³¹, talvolta uccidendo per conto di altri dèi: su richiesta di Apollo uccise Coronide, colpevole di averlo tradito con un mortale (Pindaro, *Pitiche*, III), oppure diede la morte ad Arianna per volere di Dioniso (Omero, *Odissea*, XI, 321-325). In considerazione dell'aspetto più crudele di Artemide, che come un sicario ante litteram è autorizzata a punire per conto di terzi, è possibile ritrovare la medesima peculiarità nell'essenza stessa della luna, che illumina la terra grazie alla luce riflessa dal sole. Nella mitologia romana Diana, che assume in toto le caratteristiche della greca Artemide, era altresì detta "la luminosa": la desinenza del nome deriva dal latino *dius*, che

²⁷ VIANEY, *Les Odes de Ronsard*, Paris 1946, p. 17.

²⁸ Un affresco di modesta esecuzione genericamente attribuito alla "Scuola di Fontainebleau", che decora la volta della Tour de la Ligue nel castello di Tanlay, traduce in immagini i componimenti dei poeti appena illustrati (fig. 32). I protagonisti della corte francese appaiono ritratti con le fattezze di divinità olimpiche, così che Enrico II, al centro dell'affresco, simboleggia Giove; nel corteo di figure pagane si scorgono Diane de Poitiers con la faretra e Caterina de' Medici nelle sembianze di Giunone con il doppio volto che caratterizza Giano bifronte: secondo Nigidio Figulo (*De dis*, fr. 73) Giano rappresenta l'unione tra Apollo e Diana; il suo stesso nome deriverebbe dalla caduta della *d-* iniziale della parola Diana, declinata al maschile in *-iano*.

²⁹ Cfr. FFOLLIOTT, *Casting a rival into the shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers*, in *Art Journal*, New York 1989, vol. 48, n. 2, p. 142.

³⁰ Il ruolo di Diane come favorita e non regina, rese il processo di assorbimento più lungo, perché mentre la favorita era ancora in vita sarebbe stato sconveniente per una dama di rango imitare la simbologia di Diana.

³¹ Celebre è l'episodio di Atteone, trasformato in cervo e condannato ad essere dilaniato dai propri cani, dopo essere stato sorpreso a spiare la dea senza veli che si accingeva a bagnarsi in una fonte.

significa “della luce”. Inizialmente infatti Diana, oltre ad essere una divinità italica protettrice delle partorienti, era venerata come dispensatrice di luce³². Queste sottili allusioni dovevano essere estremamente chiare ai contemporanei, lo dimostra un’abbondante casistica di *exempla* all’interno della quale le effigi di Diane de Poitiers costituiscono probabilmente le rappresentazioni più note. Ecco come il mito di Diana, oltre all’irrinunciabile componente morale e filosofica, diventa grazie a Diane anche politico e allusivamente amoroso³³ rispondendo a un bisogno di glorificazione sia sociale che intellettuale. Diane comprende, sfruttandola a proprio vantaggio, che la metafora espressa attraverso la mitologia permette la diffusione di messaggi più arditi e maliziosi, senza mai cadere nella banalità.

Sebbene un’analisi più circoscritta delle effigi di Diane manifesti che solo in alcuni, sporadici casi le allusioni a Diane costituiscano una specifica richiesta della committenza, l’ideale sovrapposizione tra la duchessa di Valentinois e la dea della caccia era entrata in maniera tanto preponderante nell’immaginario collettivo, che molto spesso erano gli stessi artisti ad arrogarsi la libertà di interpretare e riproporre la figura di Diane in veste mitologico-allegorica. Nel castello di Chenonceau, donatole da Enrico II e toltole alla morte del re da Caterina³⁴, e soprattutto in quello di Anet, residenza della nobildonna a partire dagli Sessanta, tutto alludeva a Diana, ma questa immedesimazione doveva essere stata a tal punto assimilata dai contemporanei che la sola forma a mezza luna o la figura della dea lunare erano sufficienti a creare sottili giochi allusivi tra il personaggio reale e la divinità pagana. Tale identificazione, manifesta in tutte le espressioni artistiche – dall’architettura alla pittura, dalla letteratura all’artigianato – poteva valersi del supporto di solide fonti letterarie sulle quali Diane pose i presupposti per avviare l’apparato iconografico che la vide protagonista.

Philibert De l’Orme³⁵, autore del noto *Traité d’Architecture* pubblicato in vari tomi a partire dal 1567, viene incaricato tra il 1547 e il 1553 di rimodernare Anet, il castello ereditato dai Brézé donato da Enrico II alla favorita³⁶, dove Diane trascorse gli ultimi anni di vita. Prima di dedicarsi ad Anet, De l’Orme studiò tre anni a Roma i fondamenti dell’architettura classica³⁷, in assiduo contatto con il cardinale Jean Du Bellay³⁸ e incaricato da Enrico II di effettuare scavi allo scopo di condurre

³² BIONDETTI, *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*, Milano 1999, p. 188.

³³ BARDON 1963, p. 102.

³⁴ M.E. POZZOLI, *Castelli della Loira*, Vercelli 1996, p. 75.

³⁵ Chastel lo definisce “il più grande architetto francese del Rinascimento”, in CHASTEL 1991, p. 135.

³⁶ ORIEUX 1994, p. 164.

³⁷ Con Jacques Androuet Du Cerceau e Jean Bullant, De l’Orme fu tra i primi architetti francesi a intraprendere un viaggio in Italia per completare la propria formazione.

³⁸ Du Bellay, riconoscendo la bravura di De l’Orme, aveva commissionato a quest’ultimo nel 1540 il progetto per il suo castello a Saint-Maur-les-Fossés. Il castello prevedeva un unico piano, similmente al mantovano Palazzo Te di Giulio Romano, ma alcuni dettagli tradivano la volontà di realizzare un’opera assolutamente francese. L’edificio venne distrutto in seguito alla Rivoluzione Francese.

in patria pezzi di pregio destinati ad incrementare le collezioni reali di antichità.³⁹ Nonostante la formazione di stampo classico, aderendo al processo di emancipazione dell'arte francese da quella italiana in maniera del tutto simile a quella già intrapresa da Du Bellay e Ronsard in letteratura, De l'Orme non si limitò a portare oltralpe gli insegnamenti appresi in Italia: la critica gli riconosce in maniera unanime il merito di aver tradotto le sue originali invenzioni in uno stile squisitamente francese.

Sebbene conservi la struttura originaria solo in alcune parti perché fortemente modificato nel corso dei secoli, Anet rappresenta il capolavoro architettonico che rese celebre De l'Orme (fig. 30). Il suo progetto venne tanto apprezzato da assicurargli la carica di *premier architecte du roi* fino alla morte improvvisa di Enrico II nel 1559.⁴⁰ Il programma iconografico venne pianificato con attenzione da artisti e committenti, in una armoniosa concertazione di maestranze e competenze; secondo il cardinale Jean Du Bellay, Anet era il luogo in cui Diane aveva restaurato il paradiso in terra attraverso un uso magico dell'arte⁴¹.

Gabriele Simeoni, letterato fiorentino la cui vasta cultura deriva in gran parte dalle esperienze maturate nel corso di numerosi viaggi che l'hanno condotto nelle corti europee del Rinascimento, riserva parte dei suoi scritti a esplicite allusioni al potere che la luna esercita sugli uomini⁴² e cura un'edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio (*La vita et Metamorfoseo d'Ovidio*, Lyon 1559) illustrata da Bernard Salomon che riscuote grande successo in Francia: sul frontespizio (fig. 32) la dedica a Diane de Poitiers accompagna un'incisione (fig. 33) con l'immagine della dea assisa, iconograficamente molto simile alla posa assunta dalla *Ninfa di Fontainebleau* realizzata in bronzo da Benvenuto Cellini tra il 1543 e il 1544 (fig. 29). L'opera di Cellini⁴³ ornava il portale d'ingresso del castello di Anet, ma inizialmente non era stata concepita per questo: la commissione reale arrivava da Francesco I e il titolo che tuttora designa la scultura bronzea tradisce quella che doveva essere la destinazione originale. Alla morte di Francesco I, Enrico II ne fece dono a Diane de Poitiers e da allora la ninfa assunse gli attributi di Diana, sebbene nell'intento iniziale il cervo

³⁹ Un'antica e celebre statua di *Diana cacciatrice* (fig. 35) oggi esposta al Louvre, copia romana di epoca imperiale tratta da un originale greco realizzato nel IV secolo a.C., venne donata da papa Paolo IV a Enrico II nel 1556. La statua contribuì a incrementare la ricca collezione reale di *exempla* figurativi di arte antica. Cfr. SCAILLIÉREZ, *La maniera francese. Da Francesco I a Enrico IV: una pittura colta*, in *La pittura francese*, I, Milano 1999, p. 214.

⁴⁰ In seguito alla morte del marito, Caterina de' Medici sfruttò la reggenza per avvantaggiare gli artisti italiani presso la corte francese e Primaticcio riacquisì in quegli anni la carica di *architecte du roi* scalzando De l'Orme: a quest'ultimo venne comunque affidato il progetto del palazzo delle Tuileries (abbattuto nel 1870 in seguito a un incendio).

⁴¹ "In Du Bellay's eyes Diane is clearly a goddess of art", in BERRY, *Of chastity and power: Elizabethan literature and the unmarried queen*, London 1989, p. 49.

⁴² *La Nature et les effets de la lune dans les choses humaines* (1559) allude infatti alla ninfa "alma e gentile" che abitava il castello di Anet. Cfr. POT 2002, p. 66; CHASTEL 1988, p. 248.

⁴³ Per garantirne la conservazione, l'originale si trova ora al Louvre, mentre in loco è esposta una copia.

doveva alludere semplicemente alla caccia, occupazione nella quale Francesco I trovava grande diletto e per esercitare la quale il castello di Fontainebleau era stato inizialmente concepito.⁴⁴

Per decorare gli interni di Anet, oltre alla celebre galleria di ritratti oggi sfortunatamente perduta, Diane aveva commissionato un ciclo di arazzi intitolato *L'histoire de Diane pour Anet* (1549-1552)⁴⁵ popolato da figure appartenenti al mondo pagano che alludevano discretamente a personaggi reali. L'arazzo che con maggiore frequenza è stato messo a confronto con la fisionomia di Diane è *Diane implore de Jupiter le don de chasteté* (fig. 36)⁴⁶: al cospetto di Giunone, Mercurio, Minerva e Marte, la dea implorante appare inginocchiata ai piedi di Giove, nell'atto di soddisfare la richiesta con un gesto imperioso. Considerando che i cartoni preparatori, frutto del lavoro di più menti creative quali Toussaint Dubreuil, Philibert De l'Orme e Jean Cousin, rappresentano una rivisitazione del classicismo raffaellesco⁴⁷ e sono in parte ispirati da alcune opere di Luca Penni che aveva spesso inciso le raffigurazioni primaticciane, ecco spiegato il motivo per il quale la postura di Giove ricorda in maniera tanto esplicita quella assunta da Francesco I in veste di Cesare nel disegno conservato a Chantilly (fig. 23). Gli studiosi si sono spesso soffermati sull'articolata bordura che incornicia la scena principale, caratterizzata da simboli ferini che alludono alla caccia e dalle iniziali H e D discretamente alternate.⁴⁸ Sebbene vi sia assoluta certezza sulla committenza, Zerner⁴⁹ esprime le sue riserve sull'identificazione di Diana con Diane e avanza l'ipotesi che i tratti fisionomici siano idealizzati poiché manca un'effettiva corrispondenza con i ritratti che solitamente le vengono attribuiti. Al di là di queste osservazioni, tutt'altro che marginali ma di carattere formale più che metodologico, bisogna insistere sulla perspicacia di Diane de Poitiers. Essa aveva ben compreso che attraverso un uso peculiarmente erudito e intellettuale della mitologia, nonché la pratica ripetuta delle medesime formule iconografiche in ogni campo artistico, si potevano creare allegorie *ad personam*. Nonostante ciò, Louis Dimier constatava nel 1913 “the iconography of

⁴⁴ ZERNER, *Diane de Poitiers: maîtresse de son image?*, in *Le mythe de Diane en France au XVIe siècle Actes du colloque*, Paris 2002, p. 340.

⁴⁵ Quattro arazzi della serie sono tuttora conservati ad Anet, mentre due si trovano al Metropolitan Museum di New York.

⁴⁶ Cat. n. 455, Musée Départemental des Antiquités, Rouen.

⁴⁷ Le figure sono disposte in maniera simile a un'opera perduta di Raffaello raffigurante *Salomone e la regina di Saba*. Cfr. SCAILLIÉREZ 1999, p. 211.

⁴⁸ Su un disegno di Etienne Delaune (1518/19-1583) si basa la raffinatissima decorazione che orna lo scudo di Enrico II eseguito nel 1555 oggi conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 34). La scena di battaglia è circondata da sottili bordure bianche e nere (i colori di Enrico e Diane) sulle quali le iniziali di Enrico e Caterina si affiancano alla mezzaluna, simbolo di Diane.

⁴⁹ ZERNER 2002, p. 341. Ritengo utile in proposito osservare che spesso i ritratti a carattere allegorico prevedevano un'idealizzazione dei tratti somatici degli effigiati, soprattutto nel caso di Diane, da sempre associata alla figura mitica di Diana, ma della quale solo sporadici e dubbi ritratti in veste di Diana sono giunti fino a noi: se prendiamo in considerazione i riferimenti letterari, nonché lo stesso castello di Anet dove tutto riferiva alla dea lunare, risulta più chiaro quanto spesso Diane preferisse essere discretamente associata a Diana, più che adottarne le sembianze in toto.

Diane de Poitiers still awaits its critic”⁵⁰. Il suo non più recente articolo risulta attualissimo, poiché illustri studiosi a noi cronologicamente più vicini⁵¹ asseriscono tuttora con rammarico che i ritratti di Diane de Poitiers non vantano uno studio puntuale e sistematico quale meriterebbe un tema di tale portata e così frequentemente discusso. Sebbene la casistica risulti ancora priva di ricerche approfondite, possiamo però tracciare qualche opportuna considerazione.

Come è stato evidenziato per i ritratti di Andrea Doria come Nettuno e Francesco I come Cesare, l’idealizzazione del soggetto gioca un ruolo fondamentale nella ritrattistica a carattere storico-mitologico, che intreccia sottilmente lo scambio di identità tra soggetto reale e personaggio immaginario. L’identificazione del soggetto e la sua aderenza con la realtà avevano quindi un’importanza minore rispetto al significato sottinteso nell’opera, ragion per cui Françoise Bardon asseriva: “La créativité n’a de mystère que celui que lui donne notre ignorance.”⁵²

Il caso di Diane de Poitiers come Diana risulta emblematico: facendo leva sulla età avanzata della duchessa di Valentinois rispetto al sovrano e ai suoi coetanei, si poteva sfruttare la figura androgina di Diana per imitare i tratti fisionomici di Diane, senza tuttavia fornirne una descrizione puntuale, ma lasciando all’immaginazione dell’osservatore il compito di trasporre nella realtà quelle che dovevano essere le reali fattezze della grande siniscalco. Non è dunque un caso se Diane, nella maggior parte dei ritratti che la vedono protagonista, appare più giovane rispetto all’età che doveva presumibilmente avere negli anni in cui l’opera venne eseguita; ricordarlo è corretto, ma si corre il rischio di cadere nella superficialità perché il messaggio che il pubblico doveva percepire era ben più elevato. Ritrarre una Diana cacciatrice in età avanzata sarebbe apparso certamente più ridicolo del rappresentare Diane come un’eterna giovinetta, che agli occhi dei contemporanei diveniva immortale come la divinità da lei stessa prescelta. Scrisse Marguerite Yourcenar:

[...] solo nel mondo dell’arte questa nudità, celata quasi agli occhi di tutti sotto i velluti e gli orpelli, si mostra con innocenza alla luce del sole; solo nel mondo dell’arte un’amante cinquantenne di re è un’immortale.⁵³

L’autrice si riferiva con ogni probabilità al ritratto più noto di Diane come Diana, cioè la tela attribuita a Scuola francese intitolata *Diane chasseresse* (fig. 37).⁵⁴ Molto si è discusso su

⁵⁰ DIMIER, *An idealized portrait of Diane de Poitiers*, in *The Burlington Magazine*, n. 128, vol. 24, novembre 1913, p. 90.

⁵¹ Cfr. ZERNER 2002, p. 342; BARDON, *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, 1974, p. 288 ; CHASTEL 1988, p. 250.

⁵² BARDON 1974, p. 288.

⁵³ YOURCENAR 2004, p. 63.

⁵⁴ Inv. 445, Louvre, Parigi.

quest'opera, spesso innalzandola a manifesto dell'intero ciclo iconografico voluto da Diane, ma nessun documento attesta effettivamente che il dipinto fosse stato eseguito per la galleria di ritratti di Anet, né tanto meno che rappresenti realmente Diane de Poitiers. È stato quindi definito non come un ritratto mitologico, bensì come un ritratto metaforico⁵⁵ poiché la Diana raffigurata, stante e completamente nuda, sembra specchiare la *Diane des Anciens* piuttosto che la sua rappresentazione in chiave moderna. Proprio la scelta del nudo, inteso come nudo eroico e quindi associato all'arte antica, non lascia dubbi sulla specifica volontà dell'artista di richiamare un passato mitologico, perché i ritratti in veste mitologica conservano sempre una componente di decoro e discrezione che tende ad elevare l'effigiato ad una sfera più "alta" (di derivazione cristiana) rispetto a quella solitamente riservata alle immagini di matrice pagana.

Un ulteriore esempio di ritratto metaforico è *Il bagno di Diana* (fig. 38), tela eseguita a metà del secolo XVI da Jean Clouet e conservata al Musée des Beaux-Arts di Rouen, che alluderebbe al rapporto tra Diane de Poitiers ed Enrico II.⁵⁶ L'immagine è volta a rappresentare una mitologia che potremmo definire "attiva", perché i protagonisti sono colti nello svolgersi di un'azione e loro gestualità rappresenta la chiave per comprendere il messaggio celato. La chiave di lettura allegorica si basa in gran parte sull'interpretazione dei colori indossati dal cavaliere che compare in lontananza (bianco e nero) corrispondenti sia ai colori di Diane che a quelli adottati da Enrico II. Inoltre Diana, che solitamente appare pudica e capace di temibili vendette nei confronti di coloro che osano vederla scoperta, si mostra in questo caso manifestamente al cavaliere, senza tentare di punirlo, né di coprirsi: questo atteggiamento sfrontato, assimilabile più a una Venere che a Diana, allude al ruolo di amante di Diane le cui nudità sono celate a tutti tranne che al proprio illustre spasimante.⁵⁷ Se la complicazione e moltiplicazione di allegorie e simbolismi va a scapito di una corretta lettura dell'opera, bisogna rilevare che l'epoca di Diane è espressione di un Manierismo ormai sempre più esasperato, quasi una sterile imitazione di se stesso. Questa "involuzione"⁵⁸ sfocerà in una nuova fase artistica che non perderà i significati assunti in precedenza, ma li semplificherà gradualmente, rendendo di fatto l'arte cortigiana (e la sua implicita propaganda politica) comprensibile a un pubblico più vasto.

L'immagine di Diana plasmata da Diane de Poitiers, specchio di una divinità che diventa paladina nella difesa delle virtù e nemica dei vizi e della lussuria, custode di un fascino incantatore e una bellezza che non sfiorisce con lo scorrere del tempo, viene ripresa dalle dame di corte che le

⁵⁵ Cfr. ZERNER, *L'art de la Renaissance en France: l'invention du classicisme*, Paris 1996; BARDON 1974.

⁵⁶ Esistono due versioni di quest'opera: a differenza di quella esposta a São Paulo in Brasile (Museu de Arte), la versione di Rouen differisce nella figura del cavaliere (non più di derivazione antica, ma un personaggio assolutamente cinquecentesco) e nei gioielli indossati da Diana e dalla ninfe del suo seguito, simbolo di una bellezza più lasciva e terrena rispetto a quella assolutamente casta e incorruttibile rappresentata dalla protagonista del dipinto di São Paulo.

⁵⁷ BARDON 1963, p. 100.

succedono. Inizialmente si tratta per lo più di *maîtresses royales*, ma in seguito anche membri della famiglia reale o figure dell'alta società di corte incarna il mito di Diana, solitamente donne celebri per la loro bellezza o che aspiravano a essere ammirate per determinate qualità fisiche: si annoverano i nomi di Gabrielle d'Estrées (fig. 39) e Charlotte de Montmorency⁵⁹, entrambe favorite di Enrico IV, Diane de Châteaumorand (fig. 40), che sposa in seconde nozze lo scrittore Honoré d'Urfé, Marie de Rohan duchessa di Chevreuse (fig. 41), Maria Teresa (fig. 42), regina di Francia consorte di Luigi XIV, Madame de Pompadour ritratta da Jean-Marc Nattier nel 1746 e molte altre. Le differenze formali, che non sviscerano la valenza simbolica del soggetto prescelto, sono riassumibili nei ritratti di Gabrielle d'Estrées e Maria Teresa: mentre Ambroise Dubois⁶⁰ dona alla veste di Gabrielle d'Estrées (fig. 39) un movimento simile a quello che caratterizza i panneggi indossati dalle figure che popolano i bassorilievi dei sarcofagi antichi, Joseph Werner ci mostra la regina Maria Teresa, consorte de Re Sole, indossare i panni di Diana adagiata sul trono in una *gouache* datata 1662-1667 (fig. 42) e destinata a essere il pendant del ritratto del marito in veste di Apollo. Questa immagine testimonia anche l'importanza della dea lunare come alter ego del sovrano e la sua persistenza nel tempo; a riprova della volontà di Maria Teresa di essere assimilata a Diana è utile ricordare che all'epoca del suo ingresso trionfale a Parigi nel 1660, la futura regina portava come motto una frase in spagnolo: "Todos me miran, yo a uno"⁶¹ esattamente come la luna, ammirata e decantata da tutti, può riflettere esclusivamente la luce del sole. Nei secoli successivi cambiano le mode, si modificano le esigenze stilistiche (soprattutto in ambito teatrale), così come l'uso propagandistico attribuito all'immagine di Diana, ma non muta la forza simbolica che la scelta di questo personaggio mitologico porta con sé e che continuerà ad essere protagonista del ritratto mitologico femminile sino alla caduta dell'Ancien Régime.

⁵⁸ CHASTEL 1991, p. 60.

⁵⁹ Françoise Bardon cita il travestimento con cui nel 1609 Charlotte, giovane Diana a un ballo in maschera, conquista con un dardo la sua preda, Enrico IV; cfr. BARDON 1974, p. 233. Sulla relazione tra il sovrano e Charlotte de Montmorency vedi SAMARAN, *Henry IV et Charlotte de Montmorency*, in *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris 1951, p. 53-119, cit. in MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo 1988, p. 191, nota 4.

⁶⁰ Dubois era anche autore del ciclo iconografico che caratterizzava la Galerie de Diane (detta anche Galerie de la Reine) a Fontainebleau (1601-1606), distrutta sotto il regno di Napoleone ma fortunatamente nota grazie a un album di disegni eseguiti da Charles Percier nella seconda metà del XVIII secolo (Ms1016-folio19, Bibliothèque de l'Institut, Parigi).

⁶¹ Tutti mi guardano, io guardo solo uno. Cit. in NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris 2006, p. 102.

IV. IL COSTUME COME SPECCHIO DEL TEATRO

IV. 1. IL TRAVESTIMENTO DI FRANCESCO I

Nella ritrattistica maschile a carattere politico le figure di Cesare, Ercole, Marte o Nettuno trovano largo consenso da parte di artisti e committenti: l'implicito messaggio allegorico che queste figure di dèi ed eroi comunicano all'osservatore esprime forza fisica, virilità, intelligenza, capacità decisionale, attitudine al comando, sensibilità per le arti e, naturalmente, allude alla natura semi-divina dell'effigiato. L'analisi dei ritratti "in veste di" che si avvalgono di una spiccata componente politica ha evidenziato elementi comuni in ogni ambito geografico e sociale: onnipresente è la ricerca di un'ideale immortalità, peculiare del ritratto come genere artistico ma enfatizzata quando il protagonista compare nelle vesti di personaggi mitici attraverso i quali si manifestano le medesime virtù riscontrabili nelle gesta della persona ritratta; il sostanziale disinteresse nel riprodurre dettagliatamente i tratti fisionomici, missione affidata alla ritrattistica convenzionale e lasciata in questo caso assolutamente generica e vaga per focalizzare l'attenzione sugli attributi simbolici determinati dalla scelta del personaggio; l'intento di specchiare il proprio alter ego mitologico in maniera diffusa e capillare in ogni ambito culturale, riproponendo con insistenza il medesimo tema in letteratura come nelle arti figurative, sino a indurre la società contemporanea ad associare immediatamente l'effigiato alla figura mitica prescelta.

Il fine politico non è tuttavia l'unico a spingere i mecenati a commissionare ritratti centrati su figure mitologiche particolarmente dense di significati. Nel corso del XVI secolo il ritratto "in veste di" assume caratteristiche estremamente diverse tra loro ma capaci di evolversi parallelamente: all'intento politico si affianca il *serio ludere* espresso dall'arte teatrale, tanto articolata ed effimera quanto i travestimenti che la animano. Analizziamo più dettagliatamente alcuni esempi per illustrare lo sviluppo e la fortuna della veste mitologica come travestimento che allude alla realtà.

Nel 1512 Francesco di Valois, allora diciottenne, venne raffigurato con la corona d'alloro, in loco del tradizionale copricapo, su una medaglia bronzea attualmente conservata alla Bibliothèque nationale di Parigi (fig. 43)¹. L'autore è tuttora ignoto ma l'opera, che rappresenta il primo esempio francese di ritratto "all'antica"², venne celebrata dai contemporanei sin dal suo conio per la raffinatezza di esecuzione, tanto che Anne Marie Lecoq avvalorò l'ipotesi che potesse trattarsi di un artista italiano.³ È possibile trovare simili riscontri in opere antecedenti a questa - come il ritratto di

¹ Il verso della medaglia è privo di emblemi. Cfr. COX-REARICK, *The collection of Francis I: royal treasures*, New York 1996, p. 3.

² LECOQ 1987, p. 119.

³ Recentemente la medaglia è stata attribuita a Cristoforo Caradosso. Vedi GIRAULT 2006, p. 20.

profilo a mezzo busto raffigurante il re d'Ungheria Mattia I Corvino (fig. 44)⁴ - ma nella maggior parte dei casi la mano e la mente creatrici erano quelle di artisti italiani, o che in Italia avevano ricevuto una solida educazione artistica.⁵ In riferimento alla medaglia con il profilo laureato del giovane principe francese, Marc Fumaroli scrive: “Dans cette œuvre italienne, François d'Angoulême est *travesti*⁶, il joue un rôle de théâtre et peut éventuellement se cacher sous ce rôle”.⁷ Francesco di Valois appare quindi “travestito” all'antica e il travestimento viene giustamente messo in relazione all'ambito teatrale. Dal punto di vista iconografico l'analisi della medaglia offre interessanti spunti di riflessione. Come di consueto, l'abito gioca un ruolo essenziale nell'interpretazione del significato allegorico e fondamentale è il suo rilievo in ambito ritrattistico, sia esso numismatico, scultoreo o su tela. Già Aby Warburg⁸ aveva considerato che alcuni anacronismi, indicati come antichità “alla francese”, erano meri intenti di attualizzare immagini antiche abbigliando “alla moderna” dèi ed eroi mèmori del passato⁹. Bisogna tuttavia porre l'attenzione sull'uso, esplicito o implicito, dell'abito stesso: il *Francesco I come Cesare* di Primaticcio rappresenta l'immedesimazione *in toto* del sovrano con il glorioso condottiero, tesi sostenuta dalla constatazione visibile dei tratti somatici attenuati e dall'assenza di elementi appartenenti alla contemporaneità, atti quindi a rievocare l'età cinquecentesca; la medaglia sopra citata ci offre invece l'immagine di un giovane principe che, sebbene indossi una corona d'alloro sul capo, sfoggia un taglio di capelli che riflette esattamente la moda della sua epoca. In questo caso il sovrano non intende sostituirsi al passato assumendo i connotati della statuaria antica, ma semplicemente rievocare, attraverso la sua persona, i *viri illustres* e le gesta che li hanno resi celebri.

Dall'unione tra continuità con il passato e allusione alla contemporaneità, il ritratto in veste mitologica visto come accezione dello *State portrait*¹⁰ abbandonerà gradualmente il significato politico che l'aveva caratterizzato nella fase iniziale, per abbracciare un intento ludico che superficialmente potrà apparire meno aulico, ma permetterà la trasmissione di un messaggio più esplicito, più comprensibile a un pubblico allargato, di conseguenza affine al concetto di propaganda come lo intendiamo oggi. La chiave di svolta è a mio avviso da individuare nella

⁴ Autore dell'opera è Gian Cristoforo Romano, scultore rinascimentale italiano molto apprezzato da Isabella d'Este. Mattia I, profondo conoscitore dell'arte italiana, ricevette un'educazione di stampo umanista e, appassionato collezionista di libri, conservava nella sua biblioteca i trattati di Leon Battista Alberti e Filarete. Cfr. BURKE, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, trad. V. Giacomini, Bari 1999, p. 83.

⁵ Tra i possibili archetipi del ritratto di Francesco di Valois può essere utile citare anche le effigi di Federico II, che sfruttò in maniera consapevole il sentimento di deferenza che la veste antica poteva suscitare.

⁶ Corsivo dell'autore.

⁷ FUMAROLI nella prefazione di LECOQ 1987, p. 11.

⁸ WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. E. Cantimori, Firenze 1966, p. 295.

⁹ Cit. in PINELLI, *Feste e trionfi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, p. 304.

¹⁰ Cfr. JENKINS 1977.

differenza tra immedesimazione e travestimento. L'immedesimazione caratterizza ritratti quali il già discusso *Andrea Doria in veste di Nettuno* di Bronzino (fig. 16), dove la figura dell'ammiraglio, priva degli abiti, si ammanta di un'aura di sacralità che tende a innalzarlo a una sfera superiore rispetto a quella mortale. Trovo in merito estremamente eloquenti le parole di Aby Warburg, il quale scriveva che "soltanto il corpo del tutto svestito è in grado di incarnare di nuovo, in armonia con una mimica vivace, il carattere genuinamente anticheggiante".¹¹ È ancora Warburg a offrire interessanti spunti di riflessione quando descrive la sorpresa che aveva certamente suscitato negli osservatori il ritratto di Lorenzo de' Medici che Domenico Ghirlandaio pone al centro di una scena sacra, dipinta tra il 1480 e il 1486 nella cappella Sasseti in Santa Trinita a Firenze (fig. 45)¹²: la presenza di un personaggio contemporaneo all'interno di una scena sacra, ambientata in un passato senza tempo reso eterno dal soggetto stesso che la caratterizza, ha il duplice compito di attualizzare i protagonisti religiosi e inserire a pieno titolo il granduca Lorenzo in una sfera superiore. Parafrasando Vasari, il passato accostato al presente assume la funzione di creare una nuova classicità che pone solide basi sugli insegnamenti degli antichi, ma allo stesso tempo le proietta al futuro immaginando nuove dinastie illuminate.¹³

Questo esempio può essere utile a farci comprendere l'importanza dell'effigie numismatica del giovane Francesco di Valois, nella quale il protagonista è riconoscibile non solo attraverso il nome inciso, ma anche e soprattutto grazie a una resa fisionomica puntuale e realistica: in questo caso, la rievocazione di un passato glorioso mira a riproporsi nell'operato del nuovo principe che sfoggia una corona d'allora sul capo a testimoniare continuità con il passato, ma incarna il suo tempo attraverso un taglio di capelli inequivocabilmente contemporaneo. Con il travestimento, diversificato dall'immedesimazione poiché non dissimula l'appartenenza del soggetto alla propria epoca, si supera quindi il senso di alienazione che doveva suscitare agli osservatori del Rinascimento un ritratto come quello di Andrea Doria, poiché la complementarità di elementi antichi e moderni aveva il potere e lo scopo di avvicinare l'effigiato all'osservatore.

Le numerose casistiche e la varietà di *exempla* dovevano manifestarsi in una parata di travestimenti, più o meno eccentrici e sfarzosi, che solo una festività come carnevale poteva assecondare, anzi incentivare. I balli in maschera costituirono in modo sempre più diffuso un'occasione di divertimento che favoriva la ricerca di originalità e poteva offrire agli artisti l'opportunità di iniziare collaborazioni tra diverse maestranze, come vedremo tra poco. Il carnevale permetteva quindi la trasmissione e la diffusione di una paganità che grazie a esso tornava a nuova vita, evitando di

¹¹ WARBURG 1966, p. 293.

¹² WARBURG 1966, p. 116.

¹³ VASARI, *Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte*, in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di C. L. Raggiante, IV, Milano, Roma, 1949.

cadere nell'oblio o essere relegata a materia di erudizione per pochi esponenti della classe colta¹⁴. Claude-Gilbert Dubois ha osservato¹⁵ che l'anno solare, immaginato come specchio della vita umana, era suddiviso in diverse fasi attraverso le festività che scandivano lo scorrere del tempo: il carnevale, programmato alla fine dell'anno¹⁶, simboleggiava la morte ma anche il rinnovamento, facilitando la diffusione di feste pagane legate alla rinascita.¹⁷ Nella seconda metà del Quattrocento, all'epoca di Lorenzo il Magnifico, si rinnova il carnevale fiorentino e vengono introdotte nei festeggiamenti le mascherate con carri trionfali, usate già nel Medioevo per celebrare vittorie nonché omaggiare importanti esponenti della signoria cittadina e del clero.¹⁸ Il carnevale fiorentino non è affatto estraneo allo sviluppo dell'apparato iconografico dei festeggiamenti francesi: la presenza di Leonardo alla corte di Francesco I facilitò l'introduzione di numerose innovazioni, nonché un vigoroso aggiornamento in ambito figurativo che assecondava lo stile fiorentino. È infatti probabile che negli anni del soggiorno francese Leonardo si dedicò all'ideazione di apparati effimeri¹⁹ per la corte di Francesco I, diffondendo idee innovative che saranno riprese dagli artisti giunti in Francia in seguito al sacco di Roma, quali Rosso e Primaticcio. Queste novità furono accolte con grande favore dal sovrano e dal suo *entourage*, incentivate a tal punto da adeguarle alle usanze francesi sino a farle proprie.

Non vincolati al carnevale, bensì finalizzati soprattutto a lanciare un messaggio strettamente politico, sono invece gli ingressi trionfali, che si sviluppano sulla scia di tradizioni medievali ma risultano abilmente aggiornati con l'inserimento di dèi ed eroi secondo le novità introdotte dagli studiosi rinascimentali dell'antico. Un esempio noto è dato dall'ingresso di Carlo V a Bologna il 5 novembre 1529, quando le menti artistiche più feconde realizzarono un apparato iconografico manifestamente ispirato alla mitologia classica, che mostrava figure sacre e divinità pagane affiancate alle effigi di grandi condottieri del passato quali Cesare, Augusto, Vespasiano e Traiano, immagini che testimoniavano la "ripristinata romanità"²⁰. Non deve quindi stupire se Carlo V viene spesso indicato come Cesare, come precisa l'incipit di un opuscolo stampato a Bologna nel marzo 1530, diffuso a breve distanza dall'incoronazione ufficiale dell'imperatore avvenuta il 24 febbraio:

¹⁴ A partire dal XIV secolo, in occasione del carnevale i *Trionfi* del Petrarca ispirarono numerose sfilate allegoriche.

¹⁵ DUBOIS, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris 1985, p. 127.

¹⁶ In Francia, fino alla metà del Cinquecento, l'anno non iniziava il 1° gennaio, bensì il giorno dell'ascesa di Cristo al cielo.

¹⁷ Osserva Antonio Pinelli che "in queste feste si avverte una certa ritualità pagana mai del tutto rimossa o cancellata". Cfr. PINELLI 1985, p. 317.

¹⁸ PINELLI 1985, p. 304.

¹⁹ SCAILLIÉREZ, *La maniera francese. Da Francesco I a Enrico IV: una pittura colta*, in *La pittura francese*, I, Milano 1999, p. 192.

²⁰ Così la definisce Emilio Pasquini nell'introduzione a *Carlo V a Bologna. Cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, a cura di R. Righi, Bologna 2000, p. XVII.

Carlo Re Catholico di Spagna e di Aragona e quinto Re de' Romani eletto e Cesare sempre felice e Augusto, da la divina providentia mandato in terra per diffensione di la cristiana fede [...] ²¹

Oppure come lo definisce Luigi Gonzaga nella sua *Cronaca*, un resoconto del soggiorno in Italia di Carlo V:

Quando da infiniti strepiti di campane e sparare di artiglieria e gridare d'alegrezza *Imperio, Imperio; Carlo, Carlo; Cesare, Cesare* da tutto fu oldito, e il romor grande aggonse suso la piazza come Sua Maestà arivava. ²²

L'appellativo di Cesare era quindi spesso riproposto per le figure di grandi monarchi; l'imperatore ideale doveva inoltre incarnare il valore degli eroi antichi unitamente alle doti di paladino della fede rappresentate dalle figure di Carlomagno e Costantino²³. Tuttavia, mentre in Italia si potevano incaricare maestri del calibro di Giulio Romano (affascinato dall'antico, collezionista egli stesso e profondo conoscitore della classicità), Perin del Vaga e Giorgio Vasari per dare forma a festeggiamenti memorabili, in Francia mancava una figura artistica di questo tipo e ne assunse le caratteristiche Rosso. Alla morte di quest'ultimo gli succede Primaticcio che, oltre alla realizzazione di decori e apparati effimeri, ebbe anche il compito di creare le maschere di carnevale per gli esponenti più illustri della corte. Seguendo gli *exempla* lasciati da Rosso²⁴ e forte dell'esperienza maturata durante i viaggi a Roma, ideò costumi riccamente decorati che trovarono il favore della committenza, poiché erano in linea con la tradizione antica e la assecondavano in maniera più filologica di quanto non avesse fatto il Rosso prima di lui. Non solo l'antica Roma poteva rivivere attraverso i costumi disegnati da Primaticcio, ma essa assumeva un rinnovato vigore: le figure rappresentate perdevano il candore marmoreo della statuaria classica per tornare a nuova vita grazie al colore²⁵. In considerazione dell'uso e della destinazione per le quali gli abiti venivano realizzati, era concessa e anzi incentivata una certa eccentricità; l'artista poteva così permettersi una licenza altrimenti inaccettabile e si arrogava la capacità di ricreare l'Olimpo in

²¹ G.B. Faelli in *Prima e seconda coronazione di Carlo V sacratissimo Imperatore Re de' Romani fatta in Bologna*, 1530, in *Carlo V a Bologna*, 2000, p. 7.

²² GONAZAGA, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia e della sua incoronazione in Bologna (dal 26 luglio 1529 al 25 aprile 1530)*, in *Carlo V a Bologna*, 2000, p. 124.

²³ STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, trad. R. Misericocchi, Milano 1987, p. 131.

²⁴ Il carteggio degli ambasciatori ferraresi in visita alla corte francese riporta il resoconto di un ballo dato alla corte di Francesco I nel 1537 per festeggiare le nozze della figlia del re di Francia Madeleine de France con il re di Scozia Giacomo V, per il quale Rosso Fiorentino disegnò le maschere da indossare, note soprattutto grazie alle incisioni di Pierre Milan e René Boyvin che le raccolsero in un libro del 1560 intitolato *Livre de Masques variés pour servir aux peintres, sculpteurs et autres gens à talent*. Cfr. DIMIER, *Le Primatice*, Paris 1928, p. 69.

²⁵ Tonalità e sfumature venivano indicate dallo stesso Primaticcio, vedi nota 44.

terra, dove la nobiltà si sentiva legittimata a incarnare virtù un tempo riservate agli dèi²⁶. I travestimenti cortigiani ideati da Rosso e Primaticcio furono probabilmente i primi di questo genere, tra loro sussiste tuttavia una differenza che vale la pena sottolineare con le parole di Dominique Cordellier: “Les costumes de Rosso sont des masques, ceux de Primaticcio des travestis. L’un cache et surprend, l’autre habille et séduit”.²⁷ Tra gli esempi iconografici che potremmo classificare come travestimenti, si dovrebbero quindi distinguere le maschere vere e proprie che, a differenza dei primi, celano il volto, lo mascherano appunto e non permettono di identificare coloro che le indossano. Nell’uso del travestimento risultano quindi strettamente connessi i concetti di celare e svelare²⁸, gli stessi che caratterizzavano *recto* e *verso* in numismatica.

Grazie al recente studio di Carmelo Occhipinti²⁹ e alla trascrizione del carteggio che gli ambasciatori ferraresi inviarono dalla Francia nella prima metà del Cinquecento, possiamo comprendere appieno come si svolgevano le feste in maschera e, in qualche caso fortuito, assegnare un nome ai personaggi che sfilano nei disegni primaticciani. Dall’epistolario traspare che il confronto con l’antico diventava un parametro di apprezzamento qualitativo molto frequente e Primaticcio rispose all’esigenza di adottare modi figurativi meno soggettivi, più documentati, seppure intensamente originali³⁰.

Tra gli abiti realizzati nel 1542, un disegno di Primaticcio (fig. 47) conservato al Getty Museum di Los Angeles³¹ mostra la maschera che Francesco I scelse di indossare al ballo di carnevale nel febbraio dello stesso anno³². Inizialmente catalogato dal Getty Museum come “Centaur and Lapith”³³, attraverso uno studio più approfondito e alla luce del coevo epistolario ferrarese è emerso che le due figure rappresentano con maggiore probabilità il mito di Nesso e Deianira³⁴.

Baldassarre Castiglione, del cui celebre *Cortegiano* Francesco I promosse la diffusione e la traduzione in lingua francese, dopo alcuni consigli sulle differenti movenze da adottare quando si danza in pubblico e in privato, scrisse in merito al travestimento alcune considerazioni alle quali, con ogni probabilità, Primaticcio si attenne nell’ideare l’abito di carnevale del re:

²⁶ Jean-Jacques Lévêque scrisse: “Il emporte le spectateur dans les hauteurs de l’Olympe”. Cfr. LÉVÊQUE, *L’Ecole de Fontainebleau*, Neuchâtel 1984, p. 174.

²⁷ CORDELLIER 2004, p. 122.

²⁸ CIERI VIA 2003, p. 41.

²⁹ OCCHIPINTI, *Carteggio d’arte degli ambasciatori estensi in Francia, 1536-1553*, Scuola Normale Superiore di Pisa 2001.

³⁰ OCCHIPINTI 2001, p. XIV.

³¹ Inv. 89.GB.66

³² OCCHIPINTI 2001, pp. 239-240.

³³ Secondo il racconto mitologico Cenis, amata da Poseidone, chiese al dio di trasformarla in uomo e, con il nome di Ceneo, divenne un abile guerriero in difesa del suo popolo, i lapiti. Con ogni probabilità, il titolo assegnato al disegno di Primaticcio doveva fare riferimento alla centaumachia e le sembianze femminili di Cenis rimandano a un passo della storia mitologica antecedente la sua trasformazione in Ceneo.

[...] ma in pubblico non così, fuor che travestito, e benché fosse di modo che ciascun lo conoscesse, non dà noia; anzi per mostrarsi in tai cose nei spettacoli pubblici, con arme e senza arme, non è miglior via di quella; perché lo esser travestito porta seco una certa libertà e licenzia, la quale tra l'altre cose fa che l'omo po pigliare forma di quello in che si sente valere, ed usar diligenza ed attillatura circa la principal intenzione della cosa in che mostrar si vole, ed una certa sprezzatura circa quello che non importa, il che accresce molto la grazia [...]

Però ad un principe in tai giochi e spettacoli, ove intervenga finzione di falsi visaggi, non si converria il voler mantener la persona del principe proprio, perché quel piacere che dalla novità viene ai spettatori mancheria in gran parte, ché ad alcuno non è novo che il principe sia il principe; [...] spogliandosi il principe la persona di principe e mescolandosi egualmente con i minori di sé, ben però in modo che possa esser conosciuto, col rifiutare la grandezza piglia un'altra maggior grandezza, che è il voler avanzar gli altri non d'autorità ma di virtù, e mostrar che 'l valor suo non è accresciuto dallo esser principe.³⁵

Oltre al sovrano e alla corte, anche gli artisti italiani che lavoravano a Fontainebleau conoscevano bene i contenuti del *Cortegiano*: Rosso Fiorentino possedeva una copia del dialogo sin dal 1531³⁶ e le indicazioni riportate sul trattato possono aver stimolato l'immaginazione e la creazione di fantasiosi travestimenti.

La lettera scritta il 25 febbraio 1542 dall'ambasciatore Lodovico da Thiene al duca di Ferrara Ercole II d'Este, non lascia dubbi sulla destinazione del bozzetto primaticciano e, quale importante testimonianza, ci informa sullo svolgersi delle festività³⁷. Trovo utile riportare il brano che descrive la maschera indossata da Francesco I:

Sua Maestà col detto reverendissimo di Lorena comparse in salla in abito di centauro il quale era meglio cavallo e meglio uomo. La parte de drieto il centauro era longa piedi quatro, e questo era finto con le gambe de drieto, le gambe de 'nanzi erano le istesse di Sua Maestà, ma coperte di sorte che pareano naturalissime di cavallo. Questo cavallo avea di dentro ascoso certi instrumenti che, ogni

³⁴ Lo attestano sia Dominique Cordellier che Carmelo Occhipinti, il quale sottolinea che la storia di Nesso e Deianira era nota a Primaticcio da un disegno di Giulio Romano, ora conservato a Chatsworth. Cfr. CORDELLIER 2004, p. 130; OCCHIPINTI 2001, p. CXX.

³⁵ CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, II, 11, a cura di G. Carnazzi, Milano 2006.

³⁶ BURKE, *Le fortune del cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, trad. A. Merlino, Roma 1998, p. 47.

³⁷ Nel febbraio 1542, alle consuete celebrazioni per il carnevale si unirono quelle per le nozze tra il barone di Dampierre e Jeanne de Vivonne de la Châtegrnaie.

qualunque volta che le gambe de 'nanzi se moveano, quelle de drieto se moveano altresì, di sorte che verissimo cavallo pareva. Questo centauro avea una damigella in gropa, granda del naturale, tutta finta, ma sì leggiera che non avrebbe rivata al peso de tre libre, la quale facea una attitudine che con la man destra abbracciava la Maestà del Re al petto, e con la sinistra mostrava non pottere a gran pena tocarli la sinistra spalla, e l'abbito era questo: prima il centauro avea uno capello quasi in forma di celata, che de 'nanzi facea due punte a guisa di forbice, sopra del quale capello ci era uno serpente che da un lato e dall'altro invezze de alli avea dui grandissimi penacchi. Il capello di sopra era di veluto cremisi moschetato d'oro et il di sotto era di tela d'oro puro. Il corpo de detto centauro era di tela d'oro tirato, fatto all'antiqua, a le due spale ci erano due teste de hydra, poi certi sguazzaroni che veneano a fermare il brazo, parte d'oro e parte de argento. La copertura della parte del centauro cavallina era di raso cremisino fatta a sguazzaroni et intagliatura, fornito tutto de franze, cordoni e recami d'oro. La parte del cavallo che si vedea, tutta de argento. E la damisella, sedente sopra la gropa, prima avea li cappelli d'oro ricinti di una toca di setta cremesina e recamata d'oro. Il corpo con le gambe con maestrevole recinzimento erano coperte de una taffetà bianca pur rigata d'oro. Uno altro picciolo manto di sopra, di taffetà verde medesimamente rigato d'oro. Questi aveano nel fronte dui grandissimi rubini con le ligature appertinenti, et alle orecchie due grossissime perle. Al collo certi colari che qua si chiamano carcanti, carichi de diamanti, rubini e perle. Ancor aveano altre cinture a armacollo, pur come è detto di sopra, in forma di carcanti. Le scarpe alla ninfalla de treccie d'oro con altre prede preziose e perle, non contando fiocchi, recami et altri milli intertaglii che vi erano. [...]³⁸

Il costume consisteva quindi in una parte posteriore che, imitando l'andatura di un cavallo, poteva essere azionata meccanicamente seguendo i passi del monarca. In questo modo il sovrano in movimento doveva dare l'impressione di essere un autentico centauro. L'abito vero e proprio invece, nell'esattezza di alcuni dettagli, lasciava trasparire la profonda conoscenza di Primaticcio dell'arte antica. Affrontando un'analisi peculiare del travestimento, va rilevato che Occhipinti interpreta le teste ferine che decorano la corazza del re come due teste leonine: questa chiave di lettura potrebbe essere convincente se accettassimo una relazione implicita tra il leone, simbolo erculeo per eccellenza, e il mito di Nesso e Deianira, ma a mio avviso il bozzetto di Primaticcio sembra mostrare il muso allungato di un'idra anziché quello solitamente squadrato che corrisponde

³⁸ Archivio di Stato, Modena, Canc. Duc., Ambasciatori, Francia, 17; cfr. OCCHIPINTI 2001, p. 72.

al leone³⁹. Secondo il racconto mitologico, Eracle sconfisse Nesso proprio grazie a una freccia avvelenata nel sangue dell'Idra; il numero di teste dell'idra varia a seconda degli autori⁴⁰, ma tutti concordano nell'affermare che la testa centrale era l'unica immortale, infatti Primaticcio ne inserisce una bene in vista sull'elmo destinato a coronare il travestimento del sovrano. Tuttavia Occhipinti paragona il copri spalla a quello che caratterizza l'armatura di Jean de Dinteville ritratto in veste di san Giorgio da Luca Penni⁴¹ (fig. 46): pur astenendomi dal sottolineare che la critica ha unanimemente datato il ritratto al 1544 (quindi posteriore di due anni rispetto al disegno primaticciano), mi pare evidente che sull'armatura indossata da Dinteville compaiano realmente teste leonine, mentre non lo sembrano affatto quelle rappresentate sulla maschera di Francesco I. Nella lettera sopra citata, l'ambasciatore Lodovico da Thiene lascia un'importante testimonianza che rievoca i travestimenti indossati a corte durante il carnevale e si sofferma volutamente sulla descrizione di teste leonine che caratterizzavano la maschera del duca d'Orleans, volta ad interpretare Giulio Cesare: "Li spalazzi erano due teste de lione per dinotare la fortezza del suo corpo"⁴²; a fronte di una descrizione tanto verosimile, che insiste su dettagli che solo apparentemente potrebbero sembrare secondari, non risulta accettabile l'ipotesi che vede lo stesso ambasciatore descrivere con tanta superficialità proprio gli elementi caratterizzanti il travestimento principale della festa, quello del re. Egli infatti specifica che "a le due spale ci erano due teste de hydra" e, trattandosi del mito di Nesso, il centauro che scortò Deianira sulla sponda opposta del fiume Eveno, l'importanza dell'elemento acquatico per una corretta interpretazione dei personaggi risulta tutt'altro che marginale. Gli stessi attributi di Deianira⁴³ alludono al mare e troviamo corrispondenza tra il disegno e il racconto dell'ambasciatore ferrarese: "et alle orecchie [aveva] due grossissime perle". Ritengo dunque più corretto interpretare le teste ferine assecondando l'interpretazione di Lodovico da Thiene che vi scorge teste di idra, anziché la più affascinante ma meno plausibile ipotesi che esse alludano al leone erculeo.

³⁹ Basti confrontare il copri spalla in esame con le teste leonine raffigurate su disegni preparatori di Primaticcio quali *Le soleil dans le signe du lion* (Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. 1967) che non lascia dubbi sull'identificazione della creatura ferina.

⁴⁰ Secondo Apollodoro erano nove (*Biblioteca*, II, 5, 2), una sola per Pausania (*Guida della Grecia*, II, 37, 4) e cento per Ovidio (*Metamorfosi*, IX, 71).

⁴¹ La critica avanza opinioni contrastanti sull'attribuzione di questo dipinto, sia per quanto riguarda l'artista, sia sul soggetto ritratto: Henri Zerner appoggia lo scetticismo di Sylvie Béguin e, in base a considerazioni di carattere formale, lo attribuisce a Luca Penni e non accetta l'identificazione del soggetto con Jean de Dinteville; Charles Sterling vi scorge la mano di collaboratori di Primaticcio, mentre secondo John Pope-Hennessy il dipinto viene considerato senza dubbio un autografo di Primaticcio. La vendita di Sotheby's dell'8 luglio 2009, mettendo semplicemente in luce le considerazioni qui riassunte, non si discosta da quest'ultima lettura e specifica "Attributed to Francesco Primaticcio" (Londra, lotto n. 16, sale: L09638). Cfr. POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, London 1966, p. 251-252; ZERNER, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris 1996, p. 134.

⁴² OCCHIPINTI, *Un disegno del Primaticcio: la maschera del re di Francia nel Carnevale del 1542*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, p. 240; per l'epistola completa cfr. OCCHIPINTI 2001, p. 70.

⁴³ Dominique Cordellier evidenzia la somiglianza fisionomica tra la giovane donna che rappresenta Deianira e la duchessa d'Étampes, favorita di Francesco I. Cfr. CORDELLIER 2004, p. 130.

Per individuare ulteriori raffronti tra immagine e parola scritta è necessaria una breve premessa che illustra le vicende di alcuni bozzetti destinati alla realizzazione di travestimenti carnevaleschi. Nel 1741 Pierre Crozat vendette una raccolta di venticinque disegni che tre anni dopo entrò a far parte delle collezioni reali svedesi⁴⁴, inizialmente catalogata come opera di Nicolò dell'Abate. Il critico d'arte Louis Dimier fu il primo a studiare i disegni in maniera sistematica e ad attribuirli alla mano di Primaticcio⁴⁵; egli avanzò anche una proposta di datazione, che in seguito si rivelò errata, collocando la realizzazione delle opere sotto il regno di Enrico II, verso la metà del XVI secolo. La conferma che i disegni furono commissionati per la corte di Francesco I arrivò negli anni Cinquanta del secolo scorso quando Agne Beijer⁴⁶ scorse numerose somiglianze con quelli conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, tuttora studiati in maniera poco approfondita⁴⁷. La serie svedese presenta un bozzetto caratterizzato da un travestimento composito intitolato *La dame sur la liocorne* (fig. 48) che risulta molto simile al disegno del Getty Museum e mostra una dama che cavalca all'amazzone un unicorno. La parte inferiore di colei che doveva indossare la maschera era dissimulata dai paramenti che decoravano l'animale mitologico, mentre le gambe, appena abbozzate sulla carta, dovevano essere artificiali. Esempi simili si ritrovano in autografi coevi quali *Le Guerrier au cygne*⁴⁸, oppure in *Le Sauvage à cheval* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), entrambi ideati a imitazione della postura adottata dai cavalieri.

È stato osservato in maniera condivisibile⁴⁹ che difficilmente le corti italiane avrebbero potuto assistere alla realizzazione di costumi simili a questi: con ogni probabilità nel corso di una festa in maschera sarebbe comparso un carro trainato da un unicorno, sintesi perfetta dei trionfi antichi e della loro reinterpretazione in chiave cristiana, ma non un figurante a cavallo dello stesso⁵⁰, immagine che evoca più dichiaratamente i tornei medievali non certo sconosciuti in Italia, ma certamente più diffusi e articolati nel nord Europa.⁵¹ Da queste considerazioni deriva l'ipotesi che Primaticcio, per comporre una tale varietà di costumi da ballo, non poteva essersi ispirato unicamente alle fonti antiche e agli insegnamenti appresi in Italia, ma probabilmente adattò le sue

⁴⁴ Raccolta di disegni tuttora conservata al Nationalmuseum di Stoccolma sotto il titolo di *La mascarade de Stockholm*.

⁴⁵ Cfr. DIMIER, *Le Primatice peintre, sculpteur et architecte des roi de France*, Paris 1900, pp. 380-381.

⁴⁶ BEIJER (prefazione di), *Théâtre et fêtes à Paris XVIe et XVIIe siècles. Dessins du musée national de Stockholm*, a cura di in Bjuström e Dahlbäck, cat. della mostra (Parigi, Musée Carnavalet, giugno - luglio 1956), Paris 1956.

⁴⁷ Inv. CB 3. 53.II, f° 44, 50-61, 73, 75-78. Cfr. CORDELLIER, *Les "capricciose invenzioni" pour les fêtes et les mascarades*, in *Primatice, maître de Fontainebleau*, cat. della mostra (Louvre, 22 settembre 2004 – 3 gennaio 2005), Paris 2004.

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ DAHLBÆCK, *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance. A propos de quelques costumes dessinés par Francesco Primaticcio*, in *Les fêtes de la Renaissance*, I, Paris 1973, p. 400.

⁵⁰ Tra i disegni di Stoccolma, uno dei più simili all'idea di carro trionfale è *Héros trainé par deux enclaves*.

⁵¹ STRONG 1987, p. 28.

invenzioni a convenzioni figurative francesi antecedenti⁵²: ecco in parte spiegato l'enorme successo del quale godettero le sue eccentriche invenzioni in ambito francese.

Ulteriori osservazioni possono essere fatte sul disegno svedese: *La dame sur la liocorne* mostra evidenti annotazioni scritte dall'artista in merito ai materiali da utilizzare per la realizzazione della maschera. Per produrre costumi di questo tipo, era infatti necessaria una stretta collaborazione tra diverse maestranze coordinate da un originale pittore e un abile sarto: lo stesso Primaticcio forniva indicazioni circa i materiali da utilizzare e la loro quantità, così troviamo sui disegni annotazioni talvolta in francese, destinate ai sarti incaricati di eseguire il costume, oppure in italiano quando rivolte all'artista medesimo o ai suoi collaboratori. Un esplicito esempio si può trovare nel disegno con tre figure in abiti di fantasia conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁵³. Le annotazioni che compaiono sotto il personaggio che indossa l'abito da leone indicano il colore prescelto, il tipo di stoffa e la quantità necessaria per realizzare le singole parti⁵⁴:

P(er) il liono veluto ziallo 2 ½
p(er) la camisole bianca. 2 ale
per gli dentoletti - ½
per le maniche – 1 ⅛

Lo sfarzo degli abiti era parte integrante del gioco, del travestimento stesso. In una lettera si aggiunge:

Dopo tre dì si fece ancor di bellissime maschere, e Sua Maestà ancora lei. E tra l'altre cose notabili era l'impresa che fece monsignor d'Orliens, che furono li sei dei e dee con li lor significati e segni, tutti vestiti secondo l'antico, e li non appariva che oro et argento, et erano in modo concì che stando in pie' pareanno sedere sopra una sede di tella d'argento.⁵⁵

Le maschere, creazioni effimere delle quali molto spesso non conosciamo la destinazione per mancanza di documentazione scritta, avevano la funzione di stimolare i sensi, non solo l'intelletto: oltre alla vista si coinvolgevano il tatto, l'udito e l'olfatto. Le vesti, cucite con stoffe preziose a simulare quelle antiche, erano decorate con diversi materiali quali ferro, bronzo, legno, pietra o fogliame, in modo tale da ingannare l'occhio circa la loro reale natura; l'entrata di personaggi così

⁵² DAHLBÆCK 1973, p. 398. Cfr. SCHNEIDER, *Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LV, 1913, p. 97.

⁵³ Ms. Palat. C.B.3.53/II, c. 77 recto, intitolato *Tre figure travestite da leone, da cane tricefalo (?) e da ariete, rappresentate di profilo verso sinistra, che trasportano ciascuna due piatti*, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

⁵⁴ Cfr. CORDELLIER 2004, p. 108.

⁵⁵ Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia, 16. Cfr. OCCHIPINTI 2001, p. 57.

abbigliati corrispondeva al culmine dei festeggiamenti ed era accompagnata da suoni e canti che stimolavano il ritmo e la danza; inoltre, piccoli marchingegni fissati sul travestimento stesso consentivano effetti speciali dati dallo zampillare di “acque odoriferissime”, o dal fiammeggiare di “fuoco odorifero” destinati a profumare l’aria. Queste citazioni sono tratte dalla stessa lettera inviata il 6 febbraio 1541 al duca di Ferrara nella quale l’ambasciatore Carlo Sacrati precisò:

[...] La sera dopo la cena si fece maschera, Sua Maestà con Cardinale di Lorena vestiti di tocca d’oro di color somigliante a scorza di albero, con la testa acconcia di ellera e le mani parimente, in modo che similava che un tronco gitasse fuori.⁵⁶

I travestimenti, sebbene enfatizzati da una certa eccentricità, testimoniano non solo l’amore e l’interesse del Rinascimento per l’età antica, ma anche il loro intrinseco carattere effimero che unisce danza, musica e arte, e che sarà destinato a sfociare nei fasti dell’opera barocca.⁵⁷ Queste creazioni ingegnose e profondamente fantasiose assecondano lo scambio squisitamente cinquecentesco tra apparati effimeri e permanenti, i cui confini divennero via via tanto labili da subire tra loro contaminazioni senza precedenti⁵⁸.

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ CORDELLIER 2004, p. 123.

⁵⁸ PINELLI 1985, p. 342.

IV. 2. L'ETÀ DI ENRICO IV E LUIGI XIII

L'imaginaire d'une époque n'apparaît jamais
à travers un seul type de langage.¹

Così scrisse Françoise Bardon nel 1974 in quello che tutt'ora risulta essere l'unico studio *tout court* del ritratto francese in veste mitologica, sebbene cronologicamente limitato ai decenni in cui regnarono Enrico IV (1553-1610) e Luigi XIII (1601-1643). Attraversando idealmente le epoche passate si assiste al cambiamento delle mode, dei gusti, delle usanze e delle abitudini; le diverse inclinazioni che ne derivano collaborano a formare nuove tendenze, eclettiche e mutevoli, in modo particolare nel caso dei ritratti in veste mitologica, che assorbono e rispecchiano diverse forme artistiche quali la poesia, la letteratura, il teatro, la musica e la danza.

Durante i regni di Enrico IV e Luigi XIII il ritratto del principe, visto come un eroe contemporaneo, risulta dominato da una fortissima componente politica in linea con la tradizione che l'aveva preceduto; i molteplici aspetti che lo contraddistinguono, da quello politico, storico o sociologico sino a quello mitologico, testimoniano la continua ricerca di una propria caratterizzazione, ponendo tuttavia le basi per l'affermazione di un genere pittorico eclettico estremamente diffuso e apprezzato a corte, che manifesterà ancor più nettamente la propria definizione stilistica e formale solo con l'avvento di Luigi XIV.

Ad appoggiare l'ipotesi di un'arte ritrattistica che ambisce a trovare la propria identità, si rileva che nel XVI secolo essa deve ancora saldare il suo debito nei confronti della numismatica che persiste a rappresentare un modello di riferimento. Alla fine del XVI secolo la medaglia non risulta solamente un oggetto prezioso per la lega stessa di cui è costituita ma, coniata in un numero limitato di esemplari per celebrare un determinato avvenimento storico (un matrimonio, una nascita, o una gloriosa vittoria militare), essa è memore dell'arte antica e nobilita coloro che la ricevono in dono. *Recto* e *verso* rendono la medaglia adatta a specchiare molteplici significati, in un rimando di allegorie e messaggi la cui risoluzione interpretativa stimola l'erudizione degli intellettuali e rende gli effigiati parte di un mondo destinato all'eternità: caratteristica peculiare è data proprio dalle due facce, complementari tra loro e quindi parte integrante del medesimo messaggio figurato. Dalla giusta intersecazione tra questi due aspetti risulta l'esatta risoluzione del complicato rebus. La divulgazione di questi oggetti artistici permette una capillare circolazione delle immagini

raffigurate: se un dipinto può essere visto solo da pochi eletti, una cerchia ristretta di persone che hanno accesso al palazzo reale e agli appartamenti privati della nobiltà, le medaglie coniate in diversi esemplari possono essere trasportate con estrema facilità e i soggetti emblematici vengono incisi e fatti circolare attraverso la stampa, incentivando una diffusione delle allegorie prescelte altrimenti impensabile. Osserviamo quindi che fino all'alba del Seicento il ritratto in veste mitologica tende a emulare i soggetti proposti dalla tradizione numismatica, imitando sia la scelta delle raffigurazioni mitologiche più diffuse, sia la medesima difficoltà nel creare messaggi enigmatici e di difficile risoluzione.

Gli scritti dei mitografi medievali costituiscono in epoca rinascimentale materia di studio approfondito per la creazione di immagini a carattere pagano; a metà Cinquecento si affiancano a questi i testi di studiosi contemporanei, che diventano in breve tempo i principali riferimenti degli artisti francesi. Un esempio è dato dall'*Illustratione degli epitaffi et medaglie antiche* che Gabriele Simeoni aveva pubblicato nel 1558 a Lione come una sorta di prontuario per gli artisti incaricati di eseguire opere ispirate all'arte antica, composto da un'articolata raccolta di immagini anticheggianti che costituì la base iconografica per molti ritratti a venire.² I temi mitologici prescelti non risultano quindi mai inediti³, bensì semplicemente riadattati all'opera che si intende creare, semplificando o complicandone i contenuti: tanto più le tematiche saranno riproposte in maniera sistematica, quanto più l'osservatore sarà in grado di associarle con estrema facilità al committente, avviando un processo propagandistico che potremmo paragonare a una moderna pubblicità, la cui forza intrinseca è data dalla frequenza e dall'insistenza con la quale viene riproposta. Questa sistematicità agevolerà la diffusione tematiche più semplici e maggiormente comprensibili, in controtendenza rispetto al Manierismo imperante che mirava alla complicazione delle allegorie e delle simbologie proposte.

Per esemplificare l'influenza esercitata dalla numismatica nella ritrattistica mitologica si cita la medaglia con le effigi di Enrico IV come Marte e Maria de' Medici come Pallade, incisa da Guillaume Duprè e coniata nel 1603 in omaggio alla coppia reale⁴ (fig. 49): l'opera non rappresenta semplicemente un ossequio ai nuovi regnanti, ma auspica buoni presagi per il futuro del Paese, in

¹ Cit. in BARDON, *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974, p. 221.

² *Ibidem*, p. 13.

³ Come ha specificato Françoise Bardon, tesi appoggiata anche da Edgar Wind che non concorda con Wittkower. Cfr. BARDON 1974, p. 158; WIND, *Virtue reconciled with pleasure*, in *Sixteenth century Italian art*, a cura di Michael W. Cole, Malden 2006, p. 53, nota 32; WITTKOWER, *Allegory and the migration of symbols*, London 1977, p. 139.

⁴ Guillaume Duprè è autore di una seconda medaglia, del tutto simile a quella del 1603 ma coniata nel 1605: il motto PROPAGO IMPERI, così come le figure principali del re e della regina, sono pressoché immutate, cambia invece la postura del giovane Luigi che sostiene l'elmo di Marte su un fianco anziché sul capo: il portamento fiero e maturo, supera l'atteggiamento ludico in cui lo ritraeva la medaglia del 1603. Il ritratto del delfino ricorda le effigi attraverso le quali solitamente si usava rappresentare i ritratti di comandanti o condottieri, colti nel momento di riposo che segue la fine vittoriosa di una battaglia (fig. 50).

una continuità temporale che va oltre la semplice opera celebrativa coniata a ricordo di una particolare ricorrenza. Enrico IV-Marte porta una lancia e una spada, simboli di attacco; Maria de' Medici-Pallade stringe invece con la mano sinistra uno scudo, che allude alla difesa.⁵ Entrambi gli aspetti compongono l'allegoria della guerra, che in battaglia alterna momenti di attacco e difesa, entrambi indispensabili al buon esito dello scontro.⁶ Tra le due figure principali compare anche un ritratto allegorico del futuro Luigi XIII⁷, che all'epoca aveva appena due anni, nell'atto di calpestare un delfino, esplicita allusione al suo ruolo di principe ereditario al trono di Francia. Egli solleva un elmo con il quale sembra giocare, ma la postura eretta e le braccia tese potrebbero anche riflettere il gesto di indossare o togliere l'elmo secondo le necessità, compito che avrebbe dovuto svolgere negli anni a venire. Sopra tutti, l'aquila di Giove scende dal cielo portando una corona, posta proprio sulla figura del giovane principe.⁸

La scelta di Marte e Atena aveva anche lo scopo di sostituire la coppia Apollo-Diana tra le figure mitologiche più sfruttate come metafore del potere reale. Apollo e Diana simboleggiano il sole e la luna, astri dalle sembianze umane impossibili da ignorare o non venerare, perché esseri ultraterreni e, in quanto tali, capaci di un giudizio superiore rispetto agli uomini. Marte e Atena conservano invece una componente più terrena perché legata alla guerra, alla battaglia, al valore dimostrato sul campo e quindi alla giustizia: Marte è il dio belligerante per eccellenza, che usa l'istinto e la forza fisica per ottenere la vittoria; Atena combatte per mantenere la pace e riflette lo spirito del generale accorto, che sa ponderare le proprie azioni e che usa l'intelletto per far fronte alle situazioni difficili. La simbologia così espressa rende le figure di Marte e Atena più vicine al comportamento umano e al suo modo di intendere la giustizia, indispensabile strumento per premiare i meritevoli e punire gli indegni, in analogia con il binomio che distingue lo spirito apollineo da quello dionisiaco; si evidenzia quindi, a mio avviso, un cambiamento di tendenza che porta gli effigiati a scegliere figure mitologiche più vicine al sentimento collettivo di guerra, pace e giustizia, aspetti forse meno aulici rispetto a quelli incarnati da Apollo e Diana, ma più vicini alla quotidianità e più affini ai requisiti che il popolo si aspettava di trovare nei nuovi monarchi. Il superamento della presunta punizione divina che giunge dall'alto ed è inappellabile, muta in un vero e più che mai tangibile trionfo del bene sul male.

⁵ KROMM, *The Bellona Factor: political allegories and the conflicting claims of martial imagery*, in *Early modern visual allegory. Embodying meaning*, a cura di C. Baskins e L. Rosenthal, Aldershot 2007, p. 176.

⁶ In affiancamento a Marte, Minerva rappresenta solitamente la pace.

⁷ BAUMGÄRTEL, *Is the king genderless? The staging of the female regent as 'Minerva Pacifera'*, in *Women who ruled. Queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, cat. della mostra (Wellesley, 17 febbraio – 5 maggio 2002), London 2002, p. 104.

⁸ In seguito all'assassinio di Enrico IV, Maria de' Medici compare ritratta con il figlio in diverse circostanze. Nel 1611 lo stesso Dupré la ritrae nuovamente come Minerva in una medaglia che la mostra accanto al figlio con gli attributi di Apollo (fig. 51).

Anche dal punto di vista formale è necessario sottolineare alcuni mutamenti: le effigi di Enrico IV e della consorte enfatizzano i tratti fisionomici della coppia reale e tendono ad accostarli a divinità pagane attraverso il travestimento, in loco della completa immedesimazione con la figura trascendente; si supera così in questi anni la completa identificazione tra soggetto reale e personaggio mitologico prescelto, a favore di una maggiore attenzione alla descrizione fisica del ritratto, al fine di proporre un'identità definita attraverso il dato reale, concreto, che si sovrappone all'aspetto idealizzato. La fisicità dei personaggi rappresentati viene addirittura accentuata, mettendo in rilievo le forme generose della regina e la robusta corporatura del re. La maschera della *divina maiestas*⁹ che abbiamo visto indossare da Francesco I come Cesare (fig. 23), nonché la conseguente trasfigurazione dei tratti fisionomici del volto quale presupposto per ascendere a una sfera superiore rispetto a quella dei mortali (significativo risulta essere il ritratto di Andrea Doria, fig. 16), viene a poco a poco calata. Senza enfatizzare eccessivamente l'apparato simbolico, l'identificazione con l'immagine mitologica riproposta in molteplici occasioni si rafforza, diventando parte dell'iconografia ufficiale del re; assegnando inoltre un'importanza nuova alla corrispondenza fisionomica, il ritratto che ne deriva crea un perfetto equilibrio di forme e messaggi. Dunque non più una sterile imitazione dell'antico o un'eccessiva complicazione dello stesso, ma la sua rivisitazione in chiave moderna, un'allusione al mondo classico con gli occhi e la consapevolezza di chi vive nel proprio tempo e aspira ad attualizzare gli eroi che lo contraddistinguono. Un esempio eloquente in tal senso risulta essere la statuetta bronzea di Prieur Barthélémy (1536-1611) raffigurante Enrico IV con gli attributi di Giove (fig. 52): in essa traspare la reale fisicità del sovrano senza alcun intento di idealizzazione. Enrico IV è prima di tutto un uomo: un'immagine monarchica decisamente antitetica rispetto alla fisicità michelangiotesca, imponente e provocante scelta da Matthieu Jacquet (1545?-1611) per un'opera coeva che mostra il sovrano come Giove all'apice della sua prestantza fisica (fig. 53). Ponendo questi ritratti a confronto, è possibile mettere in luce l'assoluto realismo applicato da Prieur Barthélémy, che supera l'idealizzazione a beneficio di una visione più oggettiva dell'aspetto fisico dell'effigiato.

Oltre agli esempi numismatici di Duprè, è possibile ritrovare la veste del belligerante Marte in un dipinto attribuito a Jacob Bunel (1558-1614)¹⁰ intitolato *Enrico IV nelle vesti di Marte* (fig. 54) dipinto nel 1601 circa per decorare probabilmente alcune stanze del Louvre: nella *petit galerie* erano infatti conservati ben ventidue ritratti di mano dello stesso autore¹¹ e si suppone che la tela

⁹ BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma 1994, p. 108.

¹⁰ A lungo il dipinto è stato attribuito ad Ambroise Dubois, autore del ritratto di *Gabrielle d'Estrées in veste di Diana* (fig. 39), ma sulla base di considerazioni stilistiche, studi più recenti concordano nell'attribuire il ritratto di Enrico IV a Jacob Bunel. Cfr. SCAILLIÉREZ, *La maniera francese. Da Francesco I a Enrico IV: una pittura colta*, in *La pittura francese*, I, Milano 1999, p. 215.

¹¹ JENKINS, *Il ritratto di stato*, Roma 1977, p. 97.

appartenesse a una cospicua commissione proveniente da Maria de' Medici che ammirava profondamente l'arte di Bunel.¹² Vi sono alcune assonanze tra il ritratto in questione e quello che Primaticcio aveva eseguito quasi un secolo prima per Francesco I: elementi comuni risultano essere la postura assisa su armi e armature distribuite a formare una sorta di trono, il piede che calpesta l'elmo simboleggiando le armi deposte, il bastone del comando esibito in maniera imperiosa come uno scettro. La continuità con il passato e il valore della tradizione dunque permangono, ma si caricano di nuovi significati e vengono reinterpretati in chiave moderna: i tratti fisionomici non sono attenuati o idealizzati, ma fortemente rispettati e marcati tanto che l'artista non manca di trasporre sulla tela anche gli effetti del tempo sulla fronte e sulle tempie del sovrano; inoltre l'effigiato guarda direttamente l'osservatore e la sua presenza fisica è quasi tangibile, imponente e reale, a sottolineare non solo la sua essenza divina, ma anche e soprattutto la sua matericità, requisito indispensabile per essere riconosciuto e identificato da coloro che osservano. In linea con le teorie oraziane dell'*ut pictura poesis*, secondo le quali poesia e arte dovevano trovare un equilibrio armonico, così l'artista tenta di assegnare pari dignità sia al ritratto fisionomico che alla sua controparte simbolica, evitando che un aspetto prevalga sull'altro.

La tendenza a connotare con maggiore chiarezza la fisicità dell'effigiato che si impone formalmente, affianca un tema non inedito ma riproposto con rinnovato vigore: l'eroe liberatore.¹³ Associato alla straordinaria potenza fisica del principe, il concetto si specchia nella figura di Ercole che atterra l'Idra di Lerna, scena mitologica usata per il ritratto di *Enrico IV come Ercole* dipinto da Toussaint Dubreuil attorno al 1600 (fig. 55). Il sovrano, la cui aria baldanzosa non lascia trasparire i segni della fatica, non compare nell'atto di combattere l'Idra, l'ha già sconfitta e il prezioso scudo appoggiato a terra dimostra che l'eroe non ha nemmeno dovuto difendersi per vincere l'essere maligno. La postura richiama la statuaria antica e secondo Cécile Scailliérez¹⁴ si tratterebbe di un'interpretazione dell'*Ercole Farnese*, così come Bunel aveva imitato per il ritratto del re una delle figure raffaellesche dipinte nella sala dell'Incendio di Borgo in Vaticano. La *dignitas* del mito di Ercole ha solide radici figurative e letterarie, vantando una tradizione culturale che, attraverso il Medioevo e l'età rinascimentale, legge nelle fatiche dell'eroe un modello di vita attiva.¹⁵ È possibile rilevare una certa assonanza anche tra il ritratto di Enrico IV e l'*Ercole Commodo* (fig. 56): il bronzo eseguito tra il 1541 e il 1543, alto più di due metri e tuttora conservato al castello di Fontainebleau, derivava dai calchi di numerose statue romane che Primaticcio era stato incaricato di

¹² CANEVA, SOLINAS (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642), una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Livorno 2005, p. 270.

¹³ BARDON 1974, p. 42.

¹⁴ SCAILLIÉREZ 1999, p. 215.

¹⁵ CAVICCHIOLI, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008, p. 63.

eseguire durante i viaggi in Italia per conto di Francesco I. Le affinità tra Commodo ed Enrico non si fermano alla somiglianza fisionomica (estremamente evidente nel taglio dei capelli e della barba) e alla scelta del medesimo eroe mitico, ma comprendono in maniera più sottile anche il ruolo guida che entrambi ricoprivano all'interno della società.

Sul tema del principe liberatore verte anche un cartone preparatorio di debole esecuzione tuttora poco studiato, ma estremamente interessante per il soggetto proposto: Enrico IV ritratto nel 1610 da Linard Gontier calpesta un centauro e solleva vittorioso la corona reale (fig. 57). Questo studio grafico anticipava l'esecuzione di vetrate - arte nella quale Gontier era maestro - ultimate negli anni Venti del XVII secolo per l'Hôtel de l'Arquebuse a Troyes¹⁶ che celebravano la visita del sovrano alla città nel 1595. La fonte iconografica alla quale l'autore si ispirò per il disegno preparatorio, va a mio avviso rintracciata nel *verso* di una medaglia coniata nel 1601 (fig. 58) in occasione della stipula del trattato di Lione, accordo che prevedeva il controllo della Francia su alcune zone alpine della Savoia, in cambio della cessione del marchesato di Saluzzo a Carlo Emanuele I di Savoia. I dubbi che potrebbe sollevare l'opera in merito al significato politico dell'allegoria sono risolti dalle illustrazioni che accompagnano l'immagine principale; *verso* e *recto* del foglio mostrano due scene belliche che avevano preceduto la firma del trattato di Lione: gli scontri con i Savoia e la battaglia di Ivry del 1590, quando Enrico sconfisse la Lega cattolica al comando delle truppe ugonotte.

Bisogna rilevare che, in seguito alla conversione di Enrico IV al cattolicesimo nel 1593, figure mitologiche quali l'Idra o il centauro che rappresentavano il male da sconfiggere saranno interpretate allegoricamente come la minaccia protestante, quindi una vittoria della Chiesa contro gli eretici: questo doppio significato dell'opera, sacro e profano, che varia con il susseguirsi degli avvenimenti storici e muta con la stessa frequenza con cui cambiano le alleanze tra diversi Paesi, testimonia l'uso non solo politico, ma anche religioso del racconto mitologico.¹⁷ Il potere monarchico viene quindi assegnato al re in quanto essere dotato di virtù superiori agli altri uomini, capace di difendere il proprio popolo dalle invasioni esterne e dagli scontri interni al Paese. Nuovo Ercole, essere umano in possesso di una componente divina in grado di conferirgli una forza sovranaturale, il sovrano appartiene a questo mondo e lo governa ma la sua essenza divina lo ha già destinato all'eternità; come l'eroe è guidato da una volontà superiore, così il sovrano non può mutare la provvidenza ma adeguare il suo destino alla stirpe a cui appartiene.¹⁸ La continuità con il passato, unita alla forte componente di orgoglio nazionalista francese, crea una tipologia erculea peculiare di quest'area geografica: l'Ercole Gallico. Come variante di Ermes, l'Ercole Gallico esalta

¹⁶ Le vetrate sono oggi esposte nella Bibliothèque de Troyes.

¹⁷ Del resto le assonanze tra l'immagine di Ercole che atterra l'Idra e quella di S. Michele che sconfigge il drago sono numerose, così come il coraggio e la determinazione di Giuditta specchia la figura di Minerva.

¹⁸ STAROBINSKI, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. G. Guglielmi, Torino 1975, p. 51.

la potenza della parola¹⁹ e rappresenta l'eloquenza alla quale gli ascoltatori non possono sottrarsi.²⁰ Il tema antico che risale a Luciano, trasformato in emblema da Andrea Alciati²¹, viene riadattato nel XVI secolo all'immagine del principe umanista, colui che sostituisce alla forza fisica quella dell'eloquenza, quindi della ragione.²² Enrico IV compare nelle vesti di Ercole Gallico nel ciclo iconografico destinato agli apparati effimeri realizzati in occasione della sua entrata ufficiale ad Avignone nel 1600, lo stesso anno in cui furono celebrate le nozze con Maria de' Medici.²³ Facendo un passo indietro e riprendendo in considerazione la medaglia di Guillaume Duprè del 1603 (fig. 49), oltre al ritratto mitologico del re in veste di Marte è possibile fare un'ulteriore analisi anche della figura di Maria de' Medici. L'effigie numismatica che mostra la regina come Atena è stata la prima di una lunga serie, poiché negli anni successivi la regina si fece sovente rappresentare con l'aspetto di Pallade, preferendo questo personaggio mitologico ad altri. Sebbene i monarchi francesi avessero già interpretato diversi ruoli, scegliendo di indossare le vesti di dèi o eroi del passato in base al fine cui l'opera era destinata, prima di Maria de' Medici le regine non avevano mai incarnato in maniera sistematica una divinità come proprio alter ego: Claudia ed Eleonora, mogli di Francesco I, non possedevano una personalità abbastanza forte da adottare uno stile personale in ambito iconografico, mentre Caterina de' Medici doveva imporre un'immagine di sé estremamente ufficiale in aperto contrasto con quella di Diane, unanimemente identificata con Diana. Maria de' Medici, forte del nome che portava, non temeva invece di scegliere uno stile iconografico capace di bilanciare una certa libertà di espressione con l'ufficialità richiesta dal suo rango. Dopo Diane de Poitiers, anche Gabrielle d'Estrées²⁴ aveva scelto di farsi rappresentare come Diana (fig. 39) in un dipinto eseguito da Ambroise Dubois, il medesimo artista al quale qualche anno dopo venne commissionato il ritratto di Enrico IV come Ercole. La scelta di Diana, algida e raffinata controparte del sole, appariva ormai inflazionata, sfruttata soprattutto da *mâîtresses royales* e in genere da cortigiane il cui miglior pregio stava nella bellezza fisica; per questo risultava decisamente inadeguata a rappresentare una sovrana sicura e determinata come Maria de' Medici. Se le favorite dovevano essere dotate di un certo fascino ammaliatore e di una certa avvenenza per

¹⁹ DUBOIS, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris 1985, p. 73.

²⁰ HUON, *Le thème du Prince dans les entrées parisiennes au XVI^e siècle*, in *Les fêtes de la Renaissance*, Paris 1973, p. 21. Per approfondimenti bibliografici sulla figura di Ercole Gallico vedi STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano 1987, nota 5, p. 304.

²¹ STRONG 1987, p. 38.

²² HUON 1973, p. 25.

²³ Gli apparati effimeri ebbero luogo ad Avignone per volere del gesuita André Valladier che commissionò all'artista alsaziano Matthias Greuter la realizzazione del ciclo iconografico e incaricò Jacques Bramereau di eseguire le incisioni che affiancano il testo. Cfr. *Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois triomphant sur le sujet des Fortunes, Batailles, Victoires, Trophées, Mariages, & autres faits heroiques, & memorable de Trea-Auguste & Tres-Chrestien Prince Henry III Roy de France, & de Navarre. Representé a l'Entré triomphante de la Royne En la Cité d'Avignon Le 19. Novembre. L'An M.DC*, Avignone 1600.

²⁴ Favorita di Enrico IV prima del matrimonio con Maria de' Medici.

attirare le attenzioni del sovrano, una vera regina non necessitava di questi *escamotages* per ottenere il favore della corte e ricoprire alla perfezione il proprio ruolo, ecco perché Maria de' Medici sceglie un personaggio mitologico come Atena, agli antipodi rispetto a Diana: se entrambe le divinità mirano a preservare la propria castità e farne un vanto distintivo, Diana non rinuncia a farsi ammirare dal suo *entourage* di ninfe e compare spesso senza veli in prossimità di una fonte; Atena appare invece sempre vestita, non solo abbigliata ma addirittura avvolta in un'armatura capace di proteggerla sia dagli attacchi nemici che da sguardi indiscreti. L'armatura di Minerva, che protegge e copre il seno, diventa così un simbolo di virtù.²⁵ Di conseguenza sono evidenti le differenze intrinseche tra i ritratti di Diane de Poitiers, raffigurata perennemente giovane come l'immortale Diana, e quelli di Maria de' Medici che non nasconde la sua imponente fisicità, anzi la esalta per enfatizzare le sue doti intellettuali e la sua presenza regale, come una novella matrona romana.

Un'incisione di Crispin de Passe mostra la regina come di Minerva²⁶ assisa sul trono e circondata da figure allegoriche dall'aspetto di giovani ancelle: il numero cinque, ripetuto per altrettante allegorie, richiama la miniatura di Francesco I come divinità composta in cui il sovrano incarnava allo stesso tempo Minerva, Marte, Mercurio, Diana ed Eros.²⁷ Il trono di Maria de' Medici viene trascinato dalle ancelle come un carro trionfale, *exemplum* di apparato effimero molto diffuso e noto alla corte fiorentina ma meno usato e conosciuto in Francia. La postura della regina, così saldamente seduta sul trono, fa riferimento al ruolo ricoperto da Maria de' Medici in seguito alla morte improvvisa di Enrico IV, assassinato il 14 maggio 1610 dall'estremista cattolico Ravailac²⁸: reggente fino alla maggiore età del figlio, questa posizione le permise un coinvolgimento nella politica e negli affari di Stato che non le sarebbe stato permesso come regina consorte, per questo la scelta di una divinità capace di combattere gli avversari, ma sostanzialmente portatrice di pace, doveva avere un significato ancor più marcato e diffuso. Atena era anche dea dell'intelletto e protettrice delle scienze e delle arti, qualità che ben si prestavano a simboleggiare lo spirito colto e il carattere determinato della fiorentina Maria de' Medici; l'immagine di Atena, inscindibile da quella della Sapienza, viene riproposta anche da Cesare Ripa, quando nel 1603 pubblica la seconda edizione illustrata del suo *Iconologia*. Egli scrive in merito alla figura della Sapienza Divina (fig. 59):

²⁵ Sui numerosi significati allegorici di Minerva reinterpretati dagli artisti rinascimentali vedi WITTKOWER, *Transformations of Minerva in Renaissance imagery*, in *Allegory and the migration of symbols*, London 1977, cap. IX, pp. 129-142.

²⁶ Cit. in BARDON 1974, p. 63.

²⁷ Nell'incisione di Crispin de Passe il superamento del Manierismo, dato da una semplificazione del messaggio, porta l'artista a scomporre le allegorie figurandole come fanciulle, facilitando in questo modo la lettura dell'opera.

²⁸ MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo 1988, p. 173.

Perché si è ragionato della Sapienza profana sotto la figura di Pallade, mi par quasi necessario che si formi una figura, che rappresenti la Sapienza Divina, la quale sarà in total guisa.²⁹

Come una moderna Atena protettrice delle arti, nel 1621 la regina commissiona a Peter Paul Rubens ventuno tele per decorare la galleria del palazzo del Lussemburgo: l'edificio, che diverrà la residenza di Maria de' Medici, fondeva lo stile toscano a forme architettoniche francesi e venne costruito tra il 1615 e il 1620. Il ciclo pittorico a carattere encomiastico e celebrativo era concepito come una biografia per immagini della vita della regina, narrata attraverso elementi simbolici e personaggi mitologici.³⁰ Nella medesima galleria doveva prendere posto un ritratto allegorico della regina, quello che la ritrae in veste di Bellona³¹ eseguito tra il 1622 e il 1625 (fig. 60)³² concepito simbolicamente come chiave per interpretare correttamente l'intero ciclo. Bellona era una divinità italica spesso affiancata alla figura di Marte, soprattutto come sua compagna. Il suo nome deriva dalla parola latina *bellum* ma, sebbene affine ad Atena per molti aspetti, differisce dalla dea greca per una maggiore assonanza con la guerra: Bellona non rappresenta la guerra violenta, bensì la fine vittoriosa di uno scontro. Ecco perché nel ritratto di Rubens Maria de' Medici non indossa un'armatura (sostituita da un pesante drappo con i gigli di Francia ricamati in oro) e non mostra alcun tipo di arma, anzi le calpesta. Esibisce piuttosto, con aria trionfante, una statuetta raffigurante la Vittoria alata, segno del buon esito della battaglia contro i nemici. La scelta di raffigurare la regina in veste di Bellona anziché di Atena, riflette la profonda conoscenza di Rubens per l'iconografia antica acquisita durante il soggiorno in Italia.³³ Tra XVI e XVII secolo le

²⁹ RIPA [1618] 2008, p. 394.

³⁰ Sebbene si possano contare numerose descrizioni letterarie della galleria rubensiana antecedenti al XVIII secolo, la prima serie di incisioni delle tele dipinte per il palazzo del Lussemburgo venne eseguita da Jean-Marc Nattier nel 1710, pubblicata sotto il titolo di *La galerie du palais du Luxembourg peinte par Rubens*. Il ritratto della regina come Bellona venne giudicato sconveniente negli anni seguenti: fu quindi rimosso dalla galleria e portato a Versailles. Riprese la collocazione originale grazie alla raccolta di incisioni di Nattier, che pose in testa al frontespizio il ritratto intitolato *Marie de Médicis sous la forme de Minerve déesse des Arts*, assegnando così alla tela il ruolo principale. Cfr. THUILLIER, *Marie de' Medici, queen and heroine*, in *Rubens' life of Marie de' Medici*, Milano 1967, p. 29; vedi anche il catalogo della mostra a cura di SALMON, *Jean-Marc Nattier, 1685-1766*, cat. della mostra (Versailles, 26 ottobre 1999 – 30 gennaio 2000), Paris 1999.

³¹ L'identificazione con Bellona risulta per la prima volta nel 1704 in uno scritto di Moreau de Mantour, mentre sia Cassiano del Pozzo nel 1625 che André Félibien nel 1685 la descrivono come Pallade o Minerva; cfr. MILLEN e WOLF, *Heroic deeds and mystic figures: a new reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton 1989, p. 224, cit. in KROMM, *The Bellona Factor: political allegories and the conflicting claims of martial imagery*, in *Early modern visual allegory. Embodying meaning*, a cura di C. Baskins e L. Rosenthal, Aldershot 2007, p. 181.

³² Oltre alla tela ufficiale, esistono altre due copie del dipinto, entrambe datate 1622: un primo bozzetto (Ermitage, San Pietroburgo) che raffigura la regina assisa; un secondo olio su tavola (Stiftung Kunsthau Heylshof, Worms) che modifica la postura e mostra il soggetto stante per adeguare l'immagine a una diversa collocazione. Cfr. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989, p. 271; HELD, *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*, II, Princeton University Press 1980, schede n. 52-53, figg. 54-55.

³³ All'artista va il merito di aver donato una nuova spontaneità alle figure mitologiche che popolavano la ritrattistica francese, una naturalezza di atteggiamenti e posture prima sconosciuta: Bellona avanza infatti verso lo spettatore con un movimento estremamente diverso da quello statico e posato di Enrico IV come Marte o Ercole.

caratteristiche distintive delle due divinità saranno tuttavia sovente confuse: nel 1633 Rembrandt dipinse una *Bellona* (fig. 61) avvolta da una pesante armatura e l'immagine della Medusa scolpita sullo scudo, attributo peculiare di Atena che secondo la leggenda aveva permesso a Perseo di sconfiggere la Gorgone³⁴; sotto il regno di Luigi XIV anche Anne de la Grange-Trianon, contessa di Palluau e Frontenac, venne rappresentata in veste di Bellona (fig. 62) e anche in questo caso armatura e scudo con la testa di Medusa sono posti bene in mostra, nonostante si addicano piuttosto a simboleggiare la dea Atena.³⁵ Se nel Cinquecento l'attenzione ai dettagli era di fondamentale importanza per comprendere le opere a carattere mitologico³⁶ nel corso del XVII secolo questa articolata simbologia viene gradualmente abbandonata a favore di una semplificazione concettuale che caratterizza non solo il mito di Atena-Minerva-Bellona, ma si manifesta in tutti gli ambiti artistici a soggetto profano. Che l'abito sia da Minerva, da Amazzone o da Bellona, la guerriera femminile come figura complementare di Ercole e Marte diventa una sorta di *leitmotiv* presso le regine che succedono a Maria de' Medici sul trono francese, perché oltre a simboleggiare cultura e amore per il sapere, specchia in ambito femminile la figura del principe che sconfigge il male per difendere il proprio popolo.

Oltre ai putti con ali di farfalla, simbolo di immortalità³⁷, che sorreggono una corona d'allora sul capo della protagonista, un aspetto dell'immagine di Maria de' Medici è stato forse sottovalutato o ignorato. Sebbene la presenza della statuetta di Nike possa far pensare a un ritratto allegorico della *Minerva Victrix*³⁸, credo sia utile proporre un raffronto tra la figura di Bellona incarnata da Maria de' Medici e alcune immagini cinquecentesche di Venere, il cui significato allegorico è stato approfondito da Rudolph Wittkower³⁹: in una sorta di compendio che fonde gli attributi di Venere e Minerva, Wittkower legge in un disegno di Agostino dei Musi, meglio noto come Agostino Veneziano (1490 ca – dopo il 1536), la figura di una *Venus Victrix* (fig. 63): essa abbandona sullo

³⁴ Sull'immagine di Bellona nell'arte di Rubens, Rembrandt e Bourguignon, vedi il saggio di KROMM 2007, cap. IX, pp. 175-195.

³⁵ Il titolo originale del ritratto della contessa di Palluau come Bellona specifica *maréchale de camp* di Madame de Montpensier, detta la Grande Mademoiselle, spesso rappresentata in veste di Minerva, testimonianza di come i ruoli sociali venissero idealmente conservati anche su tela. La contessa come Bellona potrebbe inoltre essere un pendant del ritratto di Philippe de Clerambault (1606-1665), conte di Palluau e maresciallo di Francia rappresentato in costume *à la romaine* nel 1652 (castello di Versailles).

³⁶ Si ricorda lo splendido smalto di Limoges, opera di Jean de Court, che rappresenta Margherita di Francia in veste di Minerva, datato 1555 e conservato alla Wallace Collection di Londra (fig. 64): la sorella di Enrico II non solo indossa l'armatura e sostiene scudo e lancia, ma poggia il piede su una pila di libri (simbolo di sapienza) e accanto a lei compare la civetta, animale sacro a Minerva. Per la fisionomia del volto l'artista si limitò a copiare un ritratto dell'effigiata eseguito nello stesso anno da François Clouet (Musée Condé, Chantilly), mentre per gli attributi peculiari della dea, Jean de Court imitò l'immagine di Minerva incisa negli stessi anni da René Boyvin su un disegno di Luca Penni (Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt). Per approfondimenti cfr. HIGGOTT e BIRON, *A sixteenth-century Limoges painted enamel by Jean de Court in the Wallace Collection*, in *Apollo*, febbraio 2004.

³⁷ THUILLIER 1967, scheda n. 1, p. 73.

³⁸ DIXON, *Women who ruled: Queens, Goddesses Amazons 1500-1650. A thematic overview*, in *Women who ruled: Queens, Goddesses Amazons in Renaissance and Baroque art*, cat. della mostra (Wellesley, 17 febbraio – 5 maggio 2002), London 2002, p. 162.

sfondo lo scudo con la testa di Medusa e mostra un elmo senza indossarlo, rappresentano i trofei che ha ricevuto per aver conquistato Marte. Nel dipinto rubensiano Maria de' Medici porta sul capo un elmo con la figura della sfinge, ma non indossa l'armatura e non esibisce neppure lo scudo o la lancia, attributi che solitamente contraddistinguono la dea. La regina appare invece discinta, tenuta quantomeno inusuale per una figura allegorica che dovrebbe rappresentare virtù legate alla castità e alla sapienza, nonché ai campi di battaglia: infatti il seno sinistro scoperto non rappresenta castità, bensì fertilità, che può essere garantita solo con la pace e l'abbondanza. Trovo utile osservare anche le armi deposte ai piedi di Venere che, senza essere esibite dalla dea, rendono la figura mitologica una *Venus Victrix*.⁴⁰ Se Venere può essere identificata con il seno scoperto, il tema della Vittoria viene ripreso nell'immagine di una Vittoria alata mostrata da Maria de' Medici sottoforma di una statuette dorata che duplica la postura della sovrana, moltiplicando di fatto il simbolo della vittoria perché essa stessa solleva una corona di alloro. L'immagine di Bellona ideata da Rubens potrebbe quindi essere un compendio di due aspetti differenti che, come *recto* e *verso* in numismatica, si fanno specchio di una regina vittoriosa sugli scontri, portatrice di pace e simbolo di amore e bellezza. Quale miglior tributo a una sovrana?

Come il significato di Minerva, sensibile a vari mutamenti nel tempo, viene sostituito prima dalla figura di Bellona e in seguito da quella della Pace, così l'immagine del principe-liberatore simboleggiato da Ercole viene incarnata dal figlio di Enrico IV (colui che ascende al trono con il nome di Luigi XIII) con intenti differenti. L'alibi politico che aveva mosso artisti e committenti a realizzare i primi ritratti in veste mitologica mantiene il suo significato primo (insito nell'esaltazione e glorificazione del sovrano) ma viene epurato da complicati simbolismi, in una commistione tra aulici significati politici e più effimeri travestimenti carnevaleschi.

Grazie a Primaticcio abbiamo potuto constatare il grande successo riscosso dai travestimenti effimeri: Francesco I con l'abito da Centauro riflette la diffusione e l'apprezzamento che queste fantasiose mascherate raccoglievano ai balli organizzati per le festività di Carnevale. Se all'epoca di Francesco I ed Enrico II il ritratto in vesti mitologiche risulta ancora in una fase embrionale, esso attraversa un periodo di minore interesse a partire dagli anni Settanta, in seguito alla morte di Primaticcio (artista dotato di infinita fantasia e incaricato di sovrintendere all'organizzazione di feste e apparati effimeri), per tornare a imporsi prepotentemente durante il regno Luigi XIII⁴¹. Con l'avvento del nuovo re, politica e teatro confluiscono in un'arte ritrattistica raffinata e suggestiva

³⁹ WITTKOWER 1977, pp. 139-141.

⁴⁰ Edgar Wind aggiunge inoltre che in relazione a Venere, le armi possono simboleggiare l'amore che trionfa sulla Guerra, identificando quindi Venere come una *Venus Armata*; cfr. WIND 2006, p. 53, nota 32.

⁴¹ La politica adottata di Maria de' Medici aveva portato ad un doppio matrimonio con la casa degli Asburgo: Luigi XIII sposerà Anna d'Austria, mentre il fratello di quest'ultima, Filippo IV, prenderà in moglie Elisabetta, secondogenita di Maria de' Medici.

che unisce entrambi gli aspetti con il consenso delle classi agiate e l'appoggio della stessa famiglia reale.

Il primo incontro tra Luigi e Anna d'Austria al confine con la Spagna viene celebrato nel 1615 con il *Ballet de Minerve*, messo in scena per ricordare l'evento⁴² ma anche come aulico riferimento a Maria de' Medici, così propensa a essere raffigurata nelle vesti di Minerva. Questa figura mitica, carica di virtuosi significati politici, venne adottata anche da Anna d'Austria che la fece propria adattandola al cambiamento di gusto che imperava alla corte di Francia. Anna seguiva la tendenza post-manierista che prediligeva figure allegoriche semplificate nell'apparato simbolico, ecco quindi la regina con gli attributi di Minerva in almeno due ritratti realizzati da Gilbert Seve (1615-1698), e in un doppio ritratto con Maria Teresa dipinto da Saint André Simon de Renard (1613-1677) nel 1664. Attorno al 1660 Gilbert Seve ritrae la regina come Minerva (fig. 65) per il sovrapposta della camera da letto di Luigi XIII nel castello di Fontainebleau: la lancia della dea diventa uno scettro reale, mentre lo scudo e l'elmo si rivelano semplici accessori, oggetti emblematici che hanno lo scopo di facilitare la comprensione dell'allegoria. Sul lato opposto della stessa stanza, il ritratto della consorte del re potrebbe essere confuso con il precedente tanto la postura, le proporzioni e la stessa fisionomia risultano simili, tuttavia l'effigie è un omaggio a Maria Teresa (fig. 66) che, immersa in un paesaggio naturale incontaminato, simboleggia la Pace in un mondo arcadico dove non vi è alcuna necessità di usare armi.

Coevo e attribuito al medesimo artista è il ritratto di Anna d'Austria come Minerva o dea della Saggezza (fig. 67), che nasconde tuttavia un intento completamente differente: i tratti fisionomici della regina, che dovrebbero corrispondere a quelli di una donna in età avanzata, risultano assolutamente idealizzati; la veste anticheggiante non presenta riferimenti distintivi, quindi non corrisponde necessariamente a quella di Minerva; inoltre, non traspare alcun riferimento alla contemporaneità, né osservando la veste dell'effigiata né tantomeno l'ambientazione scenografica. In contro-tendenza rispetto alla volontà di semplificare le opere d'arte al fine di renderle maggiormente fruibili dal pubblico, i numerosi attributi che circondano l'effigiata moltiplicano di significati la figura di Minerva. Ci troviamo perciò di fronte a due ritratti coevi di Anna d'Austria, eseguiti dalla mano dello stesso artista, tuttavia assolutamente differenti tra loro: in quest'ultimo Anna non rappresenta Minerva, ma è piuttosto la dea ad aver preso le sembianze della regina di Francia. Considerando inoltre che la fisionomia appare alquanto idealizzata, ci troviamo di fronte a un tipo di ritratto che, come un panegirico figurato, non mira alla descrizione fisica del personaggio, bensì alla sua esaltazione in quanto *exemplum virtutis* destinato ad ascendere a una sfera superiore rispetto a quella terrestre: una fisionomia senza tempo diventa simbolo di immortalità. Le tele di

Gilbert Seve appena illustrate prevedevano differenti collocazioni: la prima era destinata a ornare la camera del re, un luogo ufficiale dove ogni dettaglio possedeva una finalità propagandistica che doveva essere ben compresa da tutti; la seconda, viceversa, era concepita per un pubblico differente, un'élite di cortigiani eruditi capaci di decifrare con estrema facilità la metafora simbolica e i riferimenti allegorici a essa collegati.

Nell'opera di Renard eseguita nel 1664 (fig. 68), appena due anni prima della morte della regina, si assiste a un passaggio di consegna: la regina Anna, che ha dovuto armarsi per proteggere il regno, affida il compito di difenderlo a una giovane Maria Teresa che poggia la mano su una cornucopia traboccante di frutti, a simboleggiare un prospero futuro. L'identificazione di Anna d'Austria con Minerva è evidente: l'elmo, la corazza e lo scudo con la testa di Medusa non lasciano alcun dubbio sulla corretta interpretazione del personaggio mitico; viceversa Maria Teresa non indossa l'armatura, è priva di qualsiasi simbolo bellico e mostra con la mano sinistra un ramoscello di ulivo che, oltre a essere un simbolo di pace universalmente riconosciuto perché ripreso e riadattato dal cristianesimo, è anche l'albero sacro a Minerva. Risulta a mio avviso corretto leggersi la testimonianza che, in caso di necessità, lo spirito combattivo della dea non resterà sopito. Di conseguenza, seguendo la linea tracciata da un'ipotetica genealogia, la coppia Enrico IV-Maria de' Medici che si specchiava in Marte-Minerva è ora sostituita da Anna-Maria Teresa come Minerva-Pace, segno che le ostilità hanno avuto fine e che i discendenti possono beneficiare della prosperità grazie agli sforzi dei loro avi. Rappresentare nello stesso ritratto una coppia femminile tanto altolocata, tralasciando volutamente qualsivoglia presenza maschile, può anche manifestare il bisogno di dimostrare la superiorità delle donne nel mantenere la pace, in antitesi all'attitudine maschile di provocare battaglie.⁴³

Se all'epoca di Maria de' Medici e, prima ancora, di Caterina de' Medici i balli di corte e le rappresentazioni ufficiali alludevano in maniera sottile e velata ai personaggi mitologici scelti dalla famiglia reale influenzando le arti capaci di diffondere nuovi simboli iconografici, con Luigi XIII questo aspetto diventerà sempre più marcato e insistente poiché gli stessi protagonisti della corte diventano attori e si immedesimano a tal punto nel ruolo interpretato da divenire un alterego del personaggio mitico prescelto. Per illustrare questa graduale evoluzione partiamo da un ritratto del fratello minore di Luigi XIII, Gaston d'Orleans (1608-1660), raffigurato come un condottiero romano vestito "all'antica". Osservando un'incisione datata 1630 che mostra il duca in abiti civili nella medesima postura del ritratto in esame, possiamo proporre una datazione del dipinto sicuramente anteriore a quella a cui appartiene l'incisione. Il titolo dell'opera in esame è *Gaston*,

⁴² Cfr. MAMONE, *Caterina e Maria de' Medici donne al potere*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 ottobre - 8 febbraio 2009), Firenze 2008, p. 31-41.

⁴³ BAUMGÄRTEL 2002, p. 109.

duc d'Orléans, représenté vêtu "à la romaine" et tenant le bâton de commandement (fig. 69): il termine *vêtu* non lascia dubbi sul carattere temporaneo del travestimento, tanto breve ed effimero quanto le rappresentazioni danzanti alle quali la corte prendeva parte, tuttavia l'immagine del duca non sembra affatto una caricatura o un semplice *divertissement* allegorico, essa presenta i caratteri dello *State portrait* dimostrando che i costumi indossati per le rappresentazioni teatrali non solo venivano sovente riproposti su tela, ma potevano fungere da modello per i ritratti di corte ufficiali. Un'incisione di Michel Lasne (1589-1667) conservata alla Bibliothèque Nationale de France (fig. 70) mostra Luigi XIII al centro della composizione in una postura molto simile a quella assunta da Gaston d'Orléans nel dipinto appena illustrato, tuttavia il protagonista dell'opera non è il re, come saremmo erroneamente tentati di supporre, bensì il cardinale Richelieu (1585-1682) che compare ritratto sullo scudo del sovrano e pervade allegoricamente l'intera scena attraverso simboli eloquenti quali il cappello cardinalizio, il suo monogramma e l'ancora, che allude alla carica di *grand maitre de Navigation*.⁴⁴ È necessario sottolineare che la simbologia erculea aveva assunto nel tempo connotati così espliciti e facilmente adattabili a diversi contesti, da costituire un lusinghiero paragone per tutti i rappresentati delle più alte cariche dello Stato. Nell'incisione di Michael Lasne Ercole compare sulla destra della scena colto nell'atto di sconfiggere l'Idra, ma l'eroe pagano era spesso associato al cardinale, sia in letteratura⁴⁵ che in arte. Una tela del 1634 recentemente attribuita a Claude Vignon (1593-1670) intitolata il *Trionfo di Ercole* (fig. 71), mostra il protagonista con i tratti di Richelieu: l'eroe potrebbe verosimilmente rappresentare un ritratto del cardinale in vesti mitologiche.

Al fine di illustrare le molteplici valenze erculee è interessante analizzare una stampa di Abraham Bosse (1602 circa-1676), celebre incisore e insegnante di prospettiva⁴⁶, che ricorda in chiave allegorica la dichiarazione di guerra da parte di Luigi XIII alla Spagna nel 1635 (fig. 72). È ancora Ercole a farla da protagonista e risulta evidente il debito stilistico e formale che Bosse deve a Vignon, ma ora il sovrano non mira più a incarnare il principe liberatore, l'eroe che fa della propria forza un vanto e del proprio coraggio una virtù: egli indossa gli attributi del dio quasi a mera emulazione di chi l'ha preceduto manifestando con un certo distacco un diverso trasporto che tende a semplificare l'elaborato apparato allegorico e che, soprattutto, non rinuncia a mostrare alcuni dettagli peculiari della contemporaneità quali la parrucca, accessorio che va a scapito della corretta

⁴⁴ PRÉAUD, *L'Imprimerie Royale and Cardinal Richelieu*, in *Richelieu, art and power*, a cura di Hilliard Todd Goldfarb, cat. della mostra (Montreal, Museum of Fine Arts, 18 settembre 2002 – 5 gennaio 2003), Montreal 2002, scheda n. 93, p. 220.

⁴⁵ Un componimento poetico di Renaudot allude al cardinal come Ercole Gallico (1627), mentre l'*Ercule Mourant* di Rotrou (1636) venne appositamente dedicato a Richelieu; cfr. GOLDFARB, *Richelieu, art and power*, Montreal 2002, scheda n. 133, p. 305.

rappresentazione filologica del mito. L'aria baldanzosa di Luigi XIII non ha evidentemente lo scopo di incutere timore: con la clava appoggiata sulla spalla quasi come fosse un giocattolo e la mano sinistra appoggiata sul fianco, Luigi appare nell'atteggiamento di chi abbia premura di riprendere una faccenda divertente che è stato temporaneamente costretto a interrompere.⁴⁷ Tra Enrico IV e Luigi XIII, sebbene entrambi rappresentati come Ercole, sussiste la medesima differenza che c'è tra il lottatore e il vincitore: Enrico si batte per domare le faide interne, sedare gli scontri tra cattolici e protestanti e diventare un monarca assoluto⁴⁸, Luigi depone le armi poiché la stabilità interna, il suo potere nonché un'eventuale vittoria in caso di scontri, non sono più in discussione. Dobbiamo inoltre osservare che la veste di Ercole non richiama semplicemente una continuità temporale con il padre Enrico IV, ma rappresenta anche l'eroe nei panni del quale il sovrano era stato spesso rappresentato nei *ballet de cour*⁴⁹, per questo il suo atteggiamento divertito e irriverente si avvicina più alla postura di un ballerino anziché a quella di un combattente.

La diffusione e l'apprezzamento di travestimenti effimeri, con la conseguente volontà di fermarli su tela al fine di prolungarne la memoria, porta a una variazione degli archetipi di riferimento. Gradualmente si abbandonano i riferimenti alla numismatica, che all'epoca di Enrico IV costituiva ancora uno dei principali prototipi per l'ideazione di immagini allegoriche⁵⁰, e con Luigi XIII la tradizione ritrattistica assume un carattere autonomo, legata con forza maggiore all'influenza esercitata dal teatro. Il ballo e la danza diventano una nuova fonte di ispirazione per artisti e committenti.

Non è un caso infatti se le rappresentazioni teatrali ottengono una tale diffusione proprio con Luigi XIII: dotato di un animo sensibile e tutt'altro che dedito all'arte militare, il sovrano aveva una spiccata propensione per la musica.⁵¹ Non solo prendeva parte alle danze, ma egli stesso si diletta a suonare con un certo talento.⁵² Jacques Levron scrisse di Luigi XIII: “non vi fu mai principe più allegro, più amante dei divertimenti, dei balli, dei concerti”.⁵³ Dobbiamo quindi constatare che il teatro ebbe nella vita di Luigi XIII un'importanza tale da influenzare e suggestionare le arti visive,

⁴⁶ SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, trad. F. Rossi, Scandicci 1996, p. 629. Per approfondire la figura di Abraham Bosse vedi il saggio monografico di BLUM, *Abraham Bosse et la société française au dix-septième siècle*, Paris 1924.

⁴⁷ BARDON 1974, p. 277.

⁴⁸ Enrico IV è anche il primo sovrano francese della dinastia borbonica, succeduta alla famiglia dei Valois.

⁴⁹ Nel 1641 *Le ballet de la prospérité des armes de France*, messo in scena con l'ausilio di macchinari simili a quelli italiani, terminava con l'omaggio dell'Olimpo intero al re, metaforicamente rappresentato come Ercole Gallico. Cit. in STRONG 1987, p. 287.

⁵⁰ Si ricorda in tal senso la medaglia di Guillaume Duprè del 1603 con Enrico IV e Maria de' Medici come Marte e Pallade, riferimento per gli esempi successivi di ritratti in vesti mitologiche della coppia reale (fig. 49).

⁵¹ Luigi ebbe numerosi favoriti che aumentarono la distanza e il gelo che lo separavano dalla moglie. Per ventitre anni il matrimonio con Anna d'Austria rimase sterile, fino alla nascita del tanto agognato erede Louis Dieudonné, colui che passerà alla storia con il nome di Re Sole.

⁵² L'amore per le arti lo indusse ad approvare la proposta del cardinale Richelieu di ufficializzare l'Académie française nel 1635.

soprattutto la ritrattistica allegorico-mitologica che, come il teatro, era improntata in massima parte sul travestimento e sulla finzione.

Nell'articolato e variegato mondo del *ballet de cour*, che derivava dai cosiddetti *Intermezzi* della tradizione italiana e che era stato fortemente incentivato da Caterina de' Medici⁵⁴, la mitologia deteneva il ruolo da protagonista, ma non era l'unico tema capace di esaltare la figura del monarca: scene eroiche ambientate nell'antica Roma, pastorali, tragedie e commedie ispirate ai testi classici avevano ugualmente lo scopo di rendere omaggio al sovrano, ma in maniera meno incisiva poiché più allusiva, meno esplicita. Scegliere un personaggio significava rappresentarlo e l'azione stessa dell'interpretazione comportava una rivisitazione estremamente soggettiva del travestimento: rappresentazione, interpretazione, spettacolarizzazione e semplificazione di concetti apparentemente complicati attraverso l'uso della metafora sono le caratteristiche peculiari del balletto di corte, le stesse che ritroviamo nel ritratto in veste mitologica.

Il sovrano stesso sceglieva il poema da interpretare e assegnava alla rappresentazione un taglio più o meno politicizzato: partecipando attivamente alle fasi di lavorazione e alla stessa messa in scena, il re aveva maggiori possibilità di controllare lo spettacolo e indirizzare a suo piacimento i concetti espressi. Particolarmente apprezzati erano gli scritti di Ariosto e Tasso: alla *Gerusalemme liberata* di Tasso si ispirava un celebre balletto messo in scena la prima volta il 29 gennaio 1617⁵⁵ intitolato *Le ballet de la délivrance de Renaud*, al quale prese parte lo stesso Luigi XIII tra le figure dei dodici demoni incaricati di sorvegliare Rinaldo.⁵⁶ Almeno fino al 1630 non risulta che ballerini professionisti prendessero parte alle rappresentazioni: gli attori erano piuttosto i sovrani stessi, i membri della famiglia reale e sceltissimi cortigiani di alto lignaggio.⁵⁷ Con il regno di Luigi XIV danzatori professionisti saranno chiamati a interpretare ruoli differenti, ma i protagonisti fisici e allegorici continueranno a essere il re e il suo *entourage*. Nonostante il numero considerevole di comparse e collaboratori (coreografi, musicisti, costumisti, macchinisti, scenografi, poeti, nonché i danzatori stessi)⁵⁸ inizialmente concerti e balli venivano preferibilmente rappresentati in forma privata⁵⁹ negli appartamenti degli stessi cortigiani che li interpretavano. In seguito, l'aspetto

⁵³ LEVRON, *La vita quotidiana a Versailles nei secoli XVII e XVIII*, trad. R. Pelà, Milano 1990, p. 21.

⁵⁴ Le origini fiorentine di Caterina spiegano il suo amore per la danza e gli Intermezzi teatrali; lei stessa assunse a corte il violinista Baldassarre da Belgioso, meglio conosciuto come Balthasar de Beaujoyeux, come maestro di danza e sovrintendente degli spettacoli reali. A lui si deve l'allestimento di quello che possiamo considerare il primo vero *ballet de cour*, messo in scena nel 1581 e intitolato *Le ballet comique de la Reine*; cfr. LEE, *Ballet in western culture. A history of its origins and evolution*, New York 2002, pp. 39-48.

⁵⁵ Numerosi bozzetti realizzati per i costumi dei balletti messi in scena alla corte di Luigi XIII, sono raccolti in MCGOWAN, *The court ballet of Louis XIII. A collection of working designs for costumes 1615-33*, London 1986.

⁵⁶ STRONG 1987, p. 49. Questo famoso *ballet de cour* anticipava l'*opéra*; cfr. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, trad. L. Xella, Bologna 1985, p. 25.

⁵⁷ BARDON 1974, p. 233.

⁵⁸ MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris 1963, p. 104.

⁵⁹ Cfr. CAVICCHIOLI 2008, p. 68.

propagandistico ed encomiastico del balletto indussero ad aprire le porte dello spettacolo a un pubblico più vasto, sebbene estremamente selezionato. Il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, a lungo considerato un testo di riferimento fondamentale per la corretta condotta da tenersi a corte, in merito alla danza delinea molto chiaramente le movenze da adottare come mezzo per esprimere la grazia⁶⁰: la “sprezzata desinvoltura” indicata da Castiglione come segno distintivo di nobiltà che dovrebbe caratterizzare ogni azione del perfetto cortigiano, denota il giusto grado di coinvolgimento da manifestarsi durante le rappresentazioni, in misura differente secondo la tipologia di pubblico:

[...] danzando in presenza di molti ed in loco pieno di populo parmi che si gli convegna servare una certa dignità, temperata però con leggiadra ed aersa dolcezza di movimenti; [...] benché in camera privatamente, come or noi ci troviamo, penso che licito gli sia e ballar moresche e brandi⁶¹

Con la diffusione della danza e l'aumento degli spettatori si crea la necessità di adibire un luogo stabile alle rappresentazioni, facilitando nel tempo l'affermarsi di teatri di corte permanenti.⁶² Il significato primo della danza era quello di manifestare l'aspetto divino del sovrano, tanto che i privilegiati ai quali era concesso di assistere diventavano essi stessi degli eletti e, consapevoli di questa prerogativa, erano pronti a tutto pur di difenderla. Del resto anche sulla scena erano previste differenti caste sociali, stabilite in base alla parte assunta dall'interprete. In virtù del significato politico del balletto il re, protagonista indiscusso della scena, aveva un ruolo all'interno della rappresentazione che lo portava a immedesimarsi con gli eroi più impavidi della storia e della letteratura, nonché con le sfere più alte della mitologia pagana, elevando la sua persona al di sopra di tutti i presenti. A tal fine il *ballet de cour* mirava a rappresentare allegoricamente l'armonia celeste; le movenze stesse dei danzatori avevano lo scopo di fondere in maniera armonica musica, arte e poesia in un unico grandioso spettacolo dove le sfere celesti simboleggiavano la perfezione del cosmo, retto su tutti dalla figura del sovrano.⁶³ Come scrive Roy Strong: “Le feste di corte riuscivano a esprimere contenuti filosofici, politici ed etici in virtù di una straordinaria fusione di musica, pittura, poesia e danza, manifestazioni sensibili di quella superiore armonia che si credeva governasse l'universo e che l'arte delle feste si ingegnava di ricreare in terra.”⁶⁴ Dalla

⁶⁰ Cfr. BURKE, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, trad. V. Giacomini, Bari 1999, p. 275.

⁶¹ CASTIGLIONE, II, XI.

⁶² In Francia è il cardinale Richelieu a incoraggiare gli spettacoli teatrali quali specchio della società contemporanea: uno dei primi teatri stabili aperti al pubblico viene infatti costruito nella sua residenza privata, il Palais Cardinal, dall'architetto Lemercier nel 1637. Cfr. LEE 2002, p. 58.

⁶³ Si ricorda che il primo degli *intermezzi* che doveva caratterizzare le feste in occasione delle nozze tra il granduca Ferdinando I e Cristina di Lorena (nipote di Caterina de' medici) nel 1589, era intitolato dall'autore Giovanni de' Bardi *L'Armonia delle sfere*. Cfr. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. E. Cantimori, Firenze 1966, p. 65.

⁶⁴ STRONG 1987, p. 11.

contemplazione dell'armonia universale alla contemplazione del monarca il passo è breve e negli anni Trenta del Seicento, cioè nella fase principale di espansione del balletto di corte, questa assimilazione è più che mai avvertita.

Durante il regno di Luigi XIII il balletto di corte assume però anche connotati più austeri che vanno oltre il semplice *divertissement* e grazie all'interesse di Richelieu, che riteneva le *performances* teatrali uno dei rari divertimenti cortigiani⁶⁵, le rappresentazioni musicali danzate si fanno specchio della politica contemporanea: citando le parole di Colette Sherer, "l'intérêt de Richelieu pour le théâtre n'est pas seulement un goût personnel. Il est une politique. Instrument de la propagande nationale et monarchique"⁶⁶. Mentre Luigi XIII riceve gli attori a corte e organizzava rappresentazioni teatrali per i suoi ospiti, Richelieu intuisce che inscenando lo spettacolo davanti a un pubblico più vasto si acquisisce il potere di indirizzare l'opinione pubblica facendosi specchio della vita sociale e politica. È il caso del *Ballet de la Prosperité des Armes de la France*, messo in scena la prima volta nel 1641⁶⁷ al Palais Cardinal⁶⁸ per evocare alcune recenti vittorie delle truppe francesi grazie all'arguta iniziativa del cardinale⁶⁹: i trionfi militari venivano esaltati attraverso le coreografie di danzatori che si fingevano conquistatori⁷⁰. I successi bellici divennero un pretesto per festeggiare a ritmo di danza anche la recente unione tra la famiglia di Richelieu e quella reale⁷¹ attraverso il matrimonio tra Clémence de Maillé-Brézé, nipote del cardinale, e il duca d'Enghien, figlio di Charlotte de Montmorency e del principe di Condé.

Attraverso l'uso del teatro come arte propagandistica si inducevano i presenti ad avvertire la presenza del re un dono divino: il sovrano, attore e spettatore a un tempo, incarna il tramite tra cielo e terra. Con una visione tanto apologetica del re, la monarchia assoluta era iniziata. La scarsità di fonti letterarie in merito alle impressioni che doveva suscitare al pubblico la vista di questi balletti⁷², rende estremamente difficile immaginare le sensazioni di uno spettatore di fronte al sovrano danzante così manifestamente esaltato e adorato. Del resto sappiamo pochissimo anche sulle movenze previste dalla danza vera e propria: possiamo riprodurre la musica grazie alle partiture, i costumi attraverso i disegni e conoscere i testi leggendo i poemi conservati sino ai giorni nostri,

⁶⁵ BURCKHARDT, *Power, politics and the cardinal's death*, in *Richelieu and his age*, trad. B. Hoy, New York 1970, vol. 3, p. 374.

⁶⁶ SHERER, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris 1983, p. 19.

⁶⁷ MCGOWAN 1963, p. 186.

⁶⁸ Residenza del cardinale, oggi meglio nota come Palais Royale.

⁶⁹ NORDERA, *Ballet de cour*, in *The Cambridge companion to ballet*, a cura di M. Kant, New York 2007, p. 20.

⁷⁰ MCGOWAN, *Richelieu's Desmarests and the century of Louis XIV by Hugh Gaston Hall*, in *The Journal of the Society for Dance Research*, VIII, 2, Edinburgh 1990, p. 82.

⁷¹ CALDICOTT, *Richelieu and the arts*, in *Richelieu and his age*, a cura di J. Bergin, Oxford 1992, p. 233.

⁷² Margaret McGowan, le cui ricerche risultano le più approfondite e dettagliate sull'argomento, cita scarsissime fonti a riguardo, così differenti tra loro da rendere ancor più complicata una visione d'insieme oggettiva. Cfr. MCGOWAN 1963, p. 247.

ma non conosciamo le antiche coreografie che caratterizzavano le rappresentazioni e che rendevano magiche e uniche le danze che animavano.⁷³

Il coinvolgimento emotivo dato dal balletto di corte doveva essere considerevole, dato il successo che conobbe sia in Francia che nelle corti europee. In virtù del suo amore per il sapere e della curiosità dimostrata verso le forme d'arte dei paesi stranieri, Cristina di Svezia venne soprannominata Minerva del Nord⁷⁴ e a lei fu dedicato *Le ballet de la naissance de la Paix* messo in scena nel 1649 per celebrare il trattato di Westfalia sottoscritto l'anno precedente.⁷⁵ La regina, protagonista della scena attraverso il personaggio allegorico di Pallade, apprezzò a tal punto l'identificazione con la dea pagana da farsi ritrarre abbigliata come Minerva da un allievo di Rubens, Justus van Egmont: si conoscono almeno tre versioni di questo stesso dipinto, segno che la regina si identificava volentieri con il proprio alterego e usava donare la propria effigie con magnanimità a coloro che riteneva meritevoli di possederla (fig. 73)⁷⁶. L'effigie della regina come Minerva viene riproposta anche in un'incisione del 1649 (fig. 74) che la mostra a mezzo busto affiancata dagli attributi della dea, quali la civetta, i libri e un ramo di ulivo.

Questo revival del Pantheon antico nell'iconografia reale delle monarchie europee, sviluppa una tradizione ritrattistica che risulterà dominante fino alla seconda metà del XVIII secolo, momento in cui l'esuberanza di *exempla* porterà a un graduale svilimento dei concetti rappresentati e, a causa della frequenza con cui verranno sistematicamente riproposti, gli stessi saranno degradati a *divertissements* caratterizzati da personaggi mitologici ormai stereotipati.

⁷³ I primi tentativi di rappresentare su carta la sequenza di passi e movenze dei ballerini risalgono infatti al 1670, quando Pierre Beauchamps (maestro di danza di Luigi XIV) rivendicò l'invenzione di uno schema utile per illustrare i movimenti della *danse noble*. Gli spettacoli allestiti precedentemente a questa data, sono quindi estremamente difficili da riprodurre. Vedi COHEN, *Art, dance, and the body in French culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000, p. 40.

⁷⁴ MONTANARI, *La maschera e il vuoto. Sui ritratti romani di Cristina di Svezia*, in *Les portraits du pouvoir*, Paris 2003, p. 91.

⁷⁵ McGOWAN 1963, p. 231; STRONG 1987, p. 107.

⁷⁶ OLAUSSON, *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, cat. della mostra (Roma, 31 ottobre 2003 – 15 gennaio 2004), Milano 2003, scheda n. 44, p. 157.

IV. 3. APOLLO, O IL RE SOLE

All'età avanzata di trentasette anni, il 5 settembre 1638 la regina Anna assicurò ai Borbone la discendenza al trono di Francia con la nascita del suo primo figlio, il delfino Luigi. Il giovane principe crebbe in un periodo di relativa stabilità: dopo la sconfitta dei moti interni causati dalla Fronda la forza del potere monarchico sembrava non temere altre minacce e le energie spese dai predecessori per fare fronte ai pericoli interni furono impiegate da Luigi per distrarre se stesso e la corte alla ricerca di effimeri piaceri.¹ Dal punto di vista artistico, come analizzeremo nel corso del capitolo, il processo iconografico che, a partire da Francesco I, aveva portato alla massiccia diffusione del ritratto in veste mitologica, sotto il regno di Luigi XIV assume connotati imponenti vantando un'affermazione e una solidità formale senza precedenti.

Alla morte del padre, Luigi XIV aveva solo cinque anni ma già compariva come un giovanissimo monarca in un delicato busto in ottone attribuito a Jacques Sarazin (fig. 75): l'opera mostra il fanciullo nel 1643 con abiti anticheggianti che ricordano i guerrieri romani e una corona di alloro a cingergli il capo. Non dobbiamo ingenuamente supporre che Sarazin e i suoi contemporanei attribuissero realmente a un bambino di cinque anni le doti necessarie per comandare le milizie ma l'opera di Sarazin interpreta una forma retorica usata per augurare al giovane sovrano, al pari dei grandi condottieri del passato, un futuro altrettanto prospero e radioso, ipotesi ancor più plausibile se si considera che la commissione proveniva dalla madre di Luigi, Anna d'Austria. L'arte si pone quindi non solo come specchio della realtà o aulica interpretazione della stessa, ma anche come omaggio di buon auspicio.²

Come ha osservato Jacob Burckhardt, “gli dèi olimpici, e gli altri, avevano sì dei patronati specifici, ma al tempo stesso una vasta possibilità di interpretazioni”³, un vero e proprio significato politico è infatti riscontrabile nel ritratto di Luigi XIV in veste di Giove (fig. 76), eseguito attorno al 1654 e attribuito a Charles Poerson padre (1609-1667). Il sovrano appena sedicenne, circondato dai consueti attributi di Giove quali l'aquila e i fulmini, poggia il piede sul volto della Medusa raffigurato sullo scudo, metafora che allude alla sconfitta della Fronda: oltre a fronteggiare i nemici esterni, il potere monarchico doveva imporsi anche sui moti interni. La Fronda, una coalizione di aristocratici appoggiati da Gaston d'Orleans, fratello di Luigi XIII, che mirava a sovvertire il potere

¹ ELIAS, *La società di corte*, trad. G. Panziera, Bologna 2002, p. 171.

² Sin dalla giovane età di Luigi è possibile stabilire un rapporto dialettico tra la corte e la famiglia reale: dopo le prime effigi del re in abiti anticheggianti, la volontà di emulazione dei cortigiani porta nel tempo a un graduale moltiplicarsi dei ritratti di fanciulli in abito romano; si citano come esempi il *Ritratto di fanciullo in costume romano* di Jean Nocret (fig. 77), *Philippe d'Orléans, duca di Chartres* di Nicolas de Largillère (fig. 78) e *Ritratto di un giovane principe* dello stesso autore (fig. 79).

politico in virtù di un diverso credo religioso, era stata sconfitta dalla monarchia un anno prima che il ritratto del re venisse commissionato a Charles Poerson. A questo punto il compito del giovane Luigi XIV era quello di mantenere l'ordine stabilito centralizzando il potere sulla sua figura carismatica.⁴ Farsi rappresentare in veste di Giove rifletteva metaforicamente il suo ruolo di capo giusto, magnanimo con i meritevoli e impietoso con i traditori.⁵ Spesso tuttavia gli abiti allegorici non necessariamente celavano doppi sensi o complicate metafore: un ritratto di scuola francese mostra Luigi XIV all'età di dieci anni abbigliato con un'armatura romana e lunghi capelli biondi che ricadono sul mantello ricamato con i gigli di Francia (fig. 80). In questo caso l'artista non mira a rappresentare alcuna allegoria politica, ma semplicemente fissare su tela il costume indossato dal re durante un ballo in maschera. Scopriamo così che in alcuni casi l'intento di artisti e committenti era molto meno erudito di quanto saremmo indotti a immaginare: prima che l'influenza del teatro assumesse un'importanza assolutamente rilevante nella ritrattistica seicentesca, gli abiti eccentrici ideati per i travestimenti venivano infatti riproposti nei balli in maschera durante i quali il protagonista con il volto celato, forte dell'anonimato che lo proteggeva, poteva trovare nuove forme di divertimento e "osare" ciò che solitamente non era consentito. Secondo Louis de Rouvroy, duca di Saint-Simon, si doveva giungere a corte senza indossare la maschera, che veniva calata solo in un secondo momento:

[...] sebbene in maschera, tutti, da principio, stavano a viso scoperto, con la maschera in mano. Dopo che il ballo era cominciato, se vi erano intermezzi o cambiamenti di vestiti, quelli o quelle che vi avevano parte, in gruppi diversi con un principe o una principessa uscivano, e ritornando mascherati non si sapeva in particolare chi fossero.⁶

A questo punto i confini di competenza diventano estremamente labili e mutuabili tra loro: se da un lato la veste anticheggiante poteva rievocare i *viri illustri* del passato, dall'altro l'importanza che la danza e il teatro assumevano in quegli anni portavano la committenza a favorire ritratti capaci di trasmettere alla memoria dei posteri le feste più sfarzose, destinate altrimenti all'oblio in virtù della loro stessa essenza così peculiarmente effimera.

³ BURCKHARDT, *L'allegoria nelle arti (1887)*, in *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, trad. A. Staude, Torino 1990, p. 489.

⁴ ELIAS 2002, p. 162.

⁵ La Fontana di Latona, probabilmente la più famosa e la più in vista tra le fontane che ornano i giardini di Versailles, simboleggia la sconfitta della Fronda e le difficoltà incontrate da Anna d'Austria, allora Reggente al trono, nel combattere i moti interni all'aristocrazia. Cfr. ROSASCO, *Masquerade and enigma at the court of Louis XIV*, in *Art journal*, New York 1989, XLVIII, 2, p. 144.

⁶ SAINT-SIMON, *Scandali*, trad. O. Nemi, Milano 1977, p. 52.

Sin dalla giovanissima età Luigi XIV si vide quindi riflesso nelle figure di dèi ed eroi, associato a personaggi mitologici dai poteri sovranaturali caratterizzati da virtù morali universalmente riconoscibili: questi aspetti, sommati all'uso massiccio dell'arte come fonte prima di propaganda politica, portarono il sovrano a immedesimarsi a tal punto con l'universo mitologico da interpretare un ruolo trascendente per tutta la vita. Questi primi esempi contribuiscono a formare quella che Peter Burke ha indicato come "la fabbrica del Re Sole", un apparato iconografico tanto preciso e mirato da diventare una vera e propria macchina propagandistica, capace di far assumere al suo primo sostenitore, il sovrano in persona, i caratteri dell'apoteosi.⁷ Fino al 1660 fu il cardinale Mazzarino a orchestrare e dirigere l'iconografia reale: profondo conoscitore ed estimatore d'arte, il cardinale indirizzò gli artisti a seguire le sue direttive perseguendo fini politici. In seguito alla morte di Mazzarino, Luigi XIV assumerà personalmente il controllo sulla produzione di immagini, testimoniando così l'importanza dell'arte nella propaganda sociale e politica della vita di corte: accentrando l'intero potere nelle mani di un unico individuo, il celebre motto *L'État c'est moi* sintetizza alla perfezione il meccanismo che regolava la monarchia assoluta e ne garantiva stabilità. L'arte aveva la funzione di dettare le linee guida in ambito figurativo ma subiva fortemente il fascino del teatro, poiché esso aveva la capacità di animare i personaggi e donare loro nuovi significati, aggiornati allegoricamente in base agli avvenimenti storici e alle nuove tendenze della corte. Il teatro seicentesco presenta numerose analogie con l'antichità, in modo particolare con l'età augustea; Augusto infatti incentivava l'ingresso dei cittadini a teatro e questi ricambiavano la sua partecipazione appoggiandolo nelle scelte politiche, anche le più delicate. Il *princeps* aveva intuito che le feste potevano indirizzare l'opinione pubblica a proprio favore e che l'opulenza dimostrata in queste occasioni rifletteva l'idea di uno Stato altrettanto vigoroso.⁸ Lo spettacolo teatrale costituiva quindi il pretesto per mostrarsi al popolo, instaurando un dialogo ideale con quest'ultimo che sentiva più vicina la presenza del principe.⁹ Per il popolo parigino le occasioni di vedere il sovrano in persona si presentavano più raramente, ma alcune celebrazioni come il *carrousel* erano particolarmente apprezzate perché coinvolgevano l'intera cittadinanza, a differenza dei balletti di corte destinati a un pubblico ristretto. Frutto di un antico retaggio medievale, il *carrousel* era un torneo cavalleresco che nel corso di Rinascimento perse la componente legata al combattimento¹⁰ e divenne una fantasiosa parata equestre: memorabile fu il *Grand Carrousel* rappresentato nel 1662,

⁷ Vedi BURKE, *La fabbrica del re sole*, trad. L. Angelini, Milano 1993.

⁸ Per approfondimenti si consiglia il testo di ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, con particolare riferimento al cap. IV, *Applauso e ordine. Il teatro come luogo d'incontro fra il "principe" e il popolo*, Torino 1989, pp.158-164.

⁹ Anche Peter Burke propone il paragone tra Augusto e Luigi XIV svelando numerose similitudini, ma le apparizioni pubbliche del re a teatro vengono appena menzionate, considerazione che invece ai fini del presente studio merita maggiore risalto. Cfr. BURKE 1993, in particolare il capitolo 13.2, *I precedenti*, pp. 254-269.

¹⁰ Il *carrousel* imitava infatti le parate militari greco-romane; cfr. LEE, *Ballet in western culture. A history of its origins and evolution*, New York 2002, p. 51.

del quale si conserva memoria grazie alla descrizione di Charles Perrault pubblicata nel 1670.¹¹ Il testo era affiancato da varie incisioni tra le quali si ricorda quella di François Chauveau (1613-1676) che mostra Luigi XIV mentre sfila in veste di imperatore romano nel corso della prima quadriglia (fig. 81), con calzari ai piedi e un elmo di foggia antica sul capo. Anche Voltaire, nel celebre saggio storico intitolato *Le siècle de Louis XIV* (1752), ricorda il *carrousel* del 1662, sottolineando come le esibizioni del sovrano mirassero sempre a catturare l'attenzione di Madame de la Vallière, all'epoca *maîtresse-en-titre*.¹²

Dal padre Luigi XIV aveva ereditato l'amore per la danza ed era un abile ballerino che non sdegnava di prendere parte alle rappresentazioni teatrali: amava indossare abiti preziosi ed estremamente fantasiosi, spesso incentrati sul personaggio di Apollo-Sole.¹³ Il bozzetto preparatorio per il costume del Sole nascente che avrebbe dovuto indossare il re nel *Ballet de la Nuit* (1653), mostra un'elaborata acconciatura di boccoli dorati sormontata da un prezioso copricapo che, unitamente alle calzature rifinite da un generoso tacco¹⁴, dovevano aumentare considerevolmente l'altezza del sovrano, sottolineando una volta ancora che il re, come il sole, figurava sempre al di sopra di tutti (fig. 82). Gli studiosi hanno spesso insistito sulle numerose allegorie celate nella scelta del sole come simbolo monarchico, e vale la pena sottolineare ancora una volta l'aspetto politico che mostra il sole, portatore di luce, eclissare le tenebre. Se Giove rappresenta il lato terribile del potere, Apollo è il *verso* della medaglia, divinità radiosa e splendente che può finalmente deporre le armi¹⁵, capace di illuminare la corte come il Sole illumina i pianeti.¹⁶

Il *ballet de cour* viene spesso affiancato al *masque*, due forme di intrattenimento che si sviluppano negli stessi anni e mirano a tradurre, attraverso l'uso di figure allegoriche, una serie di messaggi filosofici a carattere neoplatonico.¹⁷ In entrambi i casi l'acme veniva raggiunto con la danza, tanto più apprezzabile quanto più l'apparato scenografico e musicale, che accompagnavano gli elaborati costumi indossati dalle comparse, risultavano magnificenti.¹⁸ Queste rappresentazioni assumono nel tempo un'importanza tale da specchiare metaforicamente la politica contemporanea, narrando gli avvenimenti storici in chiave allegorico-mitologica. È il caso del *Ballet des noces de Pelée et Thétis*¹⁹ messo in scena per la prima volta il 14 aprile 1654²⁰ nella Salle du Bourbon di Parigi,

¹¹ BURKE 1993, p. 99.

¹² VOLTAIRE, *Il secolo di Luigi XIV*, trad. U. Morra, Torino 1994, p. 286.

¹³ Secondo Voltaire "Luigi XIV faceva un'eccellente figura nelle danze più gravi, che convenivano alla maestà del suo aspetto, e che non offendevano quella del suo grado." VOLTAIRE 1994, p. 275.

¹⁴ BURKE 1993, p. 173.

¹⁵ BARDON 1974, p. 39.

¹⁶ BARDON 1974, p. 263.

¹⁷ STRONG 1987, p. 107.

¹⁸ Così come la dicitura italiana contraddistingue le partiture musicali, non dobbiamo dimenticare che la terminologia internazionale tuttora usata per indicare i movimenti di danza classica deriva dal francese.

¹⁹ La storia mitologica narra che Teti, divinità marina, avrebbe generato un figlio più forte del padre. Per questo venne costretta da Zeus e Poseidone a sposare un mortale di nome Peleo.

ideato da Isaac Benserade sulle musiche di Carlo Caproli²¹. L'opera, che iniziava con l'ingresso di Apollo accompagnato dalle nove Muse²², rievocava la sconfitta della Fronda da parte della monarchia: una scena mostrava infatti Apollo che sconfigge il Pitone, il trionfo del bene sul male.²³ *Peléé et Thétis* fu una delle rappresentazioni più acclamate e memorabili, della quale fortunatamente ci è stata tramandata una serie di bozzetti conservati alla bibliothèque de l'Institut di Parigi che illustrano l'aspetto che dovevano avere gli abiti creati da Henry de Gissey per i protagonisti. L'esecuzione risulta eterogenea, in alcuni casi estremamente raffinata in altri a carattere più semplicistico, ma ciò che interessa è la dicitura sottostante, che riporta fedelmente non solo il nome del personaggio rappresentato; nel caso dei ruoli principali risulta anche il nome del cortigiano che avrebbe dovuto interpretare la parte. Ecco quindi che scorrendo le indicazioni dell'artista ci troviamo di fronte alla prova che la veste di Apollo (fig. 83) fosse solo uno dei molteplici travestimenti con i quali il re esordiva sulla scena: troviamo l'indicazione "Le Roy" anche per il personaggio di una delle Driadi (fig. 84), immortali ninfe degli alberi che secondo il libretto dovevano interpretare la danza più bella dell'intero spettacolo²⁴, un accademico e un cortigiano, oltre alla Guerra (fig. 85) e a una delle Furie (fig. 86): queste differenti allegorie dovevano rappresentare metaforicamente i numerosi aspetti del sovrano, che poteva essere di volta in volta illuminato, furioso, magnanimo, combattivo o pacificatore.²⁵ Nelle *Maximes* di La Rochefoucauld il travestimento, inteso come un insegnamento morale, rappresenta un tema ricorrente²⁶: esso è come un velo che consente all'attore la finzione, un inganno capace di celare/mostrare la realtà. L'importanza del balletto, unita al travestimento, testimonia così che alla danza si attribuiva la capacità di interpretare le azioni umane²⁷: in questo senso viene superato il limite implicito delle arti figurative, la staticità.

Il balletto di corte francese assumeva in quegli anni un'importanza tale da destare l'ammirazione e la conseguente volontà di emulazione delle corti europee²⁸. Ancora una volta Voltaire ci lascia una

²⁰ DE LA GORCE, *Les Noces de Péleé et de Thétis d'après les relations des contemporains*, in *Les noces de Péleé et Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654*, atti del convegno, Bern 2001, p. 49.

²¹ Il libretto era di Francesco Buti, mentre la scenografia di Giacomo Torelli: memori degli insegnamenti di Rosso e Primaticcio alla corte di Francesco I, le maestranze italiane erano quindi ancora fortemente apprezzate dai francesi in epoca seicentesca. Cfr. CHRISTOUT, *Le ballet de Cour au XVII^e siècle*, Genève 1987, p. 200.

²² COHEN, *Art, dance, and the body in French culture of the Ancien Règime*, Cambridge 2000, p. 80.

²³ BURKE 1993, p. 63.

²⁴ CHRISTOUT 1987, p. 25.

²⁵ L'ambivalenza dell'immagine reale, capace di specchiarsi in numerose figure allegoriche, trova un precedente significativo nel ritratto di Francesco I come divinità composita (vedi cap. "Francesco I in veste di Cesare"). Sul significato mutevole dei personaggi nelle rappresentazioni teatrali vedi il saggio di MELZER e NORBERG, *From the royal to the republican body. Incorporating the political in Seventeenth and Eighteenth-century France*, Los Angeles 1998.

²⁶ ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, trad. L. Xella, Bologna 1985, p. 274.

²⁷ BARDON, *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974, p. 233.

²⁸ McGOWAN 1978, p. 250.

viva testimonianza delle impressioni suscitate alla corte di Francia dall'arrivo della giovane regina Cristina di Svezia, in viaggio dopo l'abdicazione al trono: "La maggior parte delle donne e dei cortigiani osservarono, di quella regina filosofa, soltanto che non era pettinata alla francese e che ballava male".²⁹ Tuttavia, nonostante l'estrema importanza attribuita al ballo e alla danza, il duca di Saint-Simon quale "regista di genio"³⁰ nei suoi *Memoires* ridicolizza e critica gli enormi spazi della reggia, dove "fra tanti saloni ammuccati l'uno sull'altro, non c'è una sala per il teatro, né una sala per i banchetti, e neppure una sala da ballo".³¹ E' strano pensare che non esistessero luoghi adibiti alle rappresentazioni, soprattutto se si considera che il teatro ebbe una funzione fondamentale nell'intera esistenza di Luigi XIV dal *lever* al *coucher*, dal sorgere del sole al suo tramonto, in un susseguirsi di consuetudini e regolamentazioni³² che garantivano stabilità all'interno della società di corte e si rafforzavano in virtù della loro stessa ripetitività. L'età di Luigi XIV, che ha interpretato il mondo come un teatro e la vita stessa una commedia in cui ognuno deve interpretare un ruolo, muta la metafora in realtà³³; se consideriamo il travestimento come una metafora, allora possiamo definirlo come un lato della stessa medaglia, dove il personaggio reale simboleggia il *recto*, mentre il *verso* è dato dall'allegoria. Tutt'altro che un tema di secondaria importanza, la differenza tra essere e apparire sarà protagonista delle discussioni intellettuali del XVII secolo.³⁴

Attraverso allegorie, metafore e travestimenti, il ballo specchia la gerarchia di corte e ne illustra i complicati meccanismi, tuttavia il re abbandona la danza nel 1668³⁵ e questo cambiamento è destinato a influenzare anche le arti figurative: parallelamente al suo ritiro dalla scena teatrale, il sovrano non trascurava la veste apollinea, ma da quel momento verrà rappresentato in maniera più allusiva, meno diretta.³⁶ A partire dagli anni Settanta il *ballet de cour* subisce una trasformazione, una modifica che lo porta ad assumere i caratteri dell'opera lirica³⁷, rappresentazione meno eterogenea che prevede arie cantate in affiancamento alla danza, per questo definita "operaballet"³⁸. Personalità guida in questo campo è Jean-Baptiste Lully che promuove il superamento del genere ibrido del *ballet de cour* a favore dell'opera lirica. La collaborazione con il poeta e librettista Philippe Quinault, nonché l'uso insistente della lingua francese sostituita all'italiano, agevola il favore della corte a vantaggio di Lully. Il successo dell'opera lirica incentiva una maggiore

²⁹ VOLTAIRE 1994, p. 72.

³⁰ MORAND, *Il Sole offuscato*, trad. M. Ferrara, Milano 1996, p. 133.

³¹ HIBBERT, *Versailles*, Milano 1974, p. 145.

³² Norbert Elias ha definito la vita di corte un "perpetuum mobile"; cfr. ELIAS 2002, p. 103.

³³ ROUSSET 1985, p. 36.

³⁴ ROUSSET 1985, p. 275.

³⁵ L'ultima apparizione del re Sole come attore è del 1668, quando interpreta il ruolo di Apollo nel *Ballet de Flore*. Cfr. APOSTOLIDES, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981, p. 115; citato anche in VOLTAIRE 1994, p. 296.

³⁶ BORDES 2006, p. 79.

³⁷ BURKE 1993, p. 32.

³⁸ GUEST, *The dancer's heritage. A short history of ballet*, Baltimore 1960, p. 25.

diffusione dei testi usati in ambito teatrale per raccontare fatti contemporanei, dalla politica ai pettegolezzi dell'aristocrazia. Per coinvolgere la corte intera e suscitare maggiore interesse negli astanti, i protagonisti che animano i componimenti musicali alludono spesso a personaggi reali, sfumature che il pubblico doveva saper interpretare con estrema facilità. Madame de Sévigné, in una lettera alla figlia datata 1° marzo 1680³⁹, scrive che gli amici l'avevano soprannominata Cerere perché simile a colei che in *Proserpine*, tragedia musicata da Lully messa in scena lo stesso anno, cercava disperatamente la figlia rapita da Plutone. La stessa opera aveva suscitato polemiche a corte poiché alludeva alle passioni del re e alle gelosie di Madame de Montespan⁴⁰. In questo modo, le *performances* teatrali venivano interpretate dai contemporanei come trasposizioni poetiche di vita vissuta e, attraverso questa chiave di lettura, possiamo comprendere in maniera più precisa il coinvolgimento emotivo avvertito dalla corte intera quando l'opera si apprestava a iniziare. Madame de Sévigné afferma dunque di essere stata soprannominata Cerere: da un'allusione scritta a una figurata il passo è breve. A riprova della frequenza con la quale i personaggi interpretati nelle rappresentazioni teatrali divenissero i soggetti privilegiati dei ritratti cortigiani e di come il teatro costituisse una fonte illimitata di spunti e occasioni di travestimento, è utile citare il dipinto eseguito da Jean Nocret nel 1670 intitolato *Portrait dit de la famille royale sous les figures des divinités de l'Olympe* (fig. 87). Le pose sono estremamente affettate, prive di originalità, naturalezza ed espressività, tuttavia il dipinto interessa per l'estrema varietà di personaggi allegorici e mitologici riuniti all'interno della stessa cornice. Il ritratto di gruppo, dalle dimensioni considerevoli⁴¹, mostra la famiglia del re a grandezza naturale e i personaggi allegorici ricordano i ruoli interpretati durante i balletti di corte: mentre il sovrano in veste di Apollo può essere ormai considerato un *leitmotiv*, lo stesso non si può affermare per la figura allegorica scelta dal fratello, Philippe d'Orléans, che appare nelle vesti di stella del mattino, lo stesso travestimento indossato in occasione del *Ballet de la Nuit*.⁴² Entrambi sono circondati dai membri delle rispettive famiglie e al centro dell'intera composizione Anna d'Austria, in veste di Cibele, simboleggia il suo ruolo di matriarca: Cibele era infatti una dea legata alla fecondità, chiamata anche "Grande Madre" oppure "Madre di tutti gli dèi".⁴³ Oltre al dato oggettivo che indica l'idea del grande ritratto di famiglia come un ricordo dei differenti ruoli teatrali interpretati dagli effigiati, all'artista veniva richiesto di dotare l'opera di

³⁹ SÉVIGNÉ, *Alla figlia lontana. Lettere 1671-1690*, a cura di M. Schiavo, Roma 1993.

⁴⁰ Tra il 1663 e il 1665 Françoise de Sévigné si recava spesso a corte e nel 1663 interpretò l'allegoria dell'Agricoltura nel *Ballet des arts* ideato da Benserade, al quale partecipava anche Luigi XIV travestito da pastorello. La bellezza della Sévigné era ammirata da tutti, compreso il re che le aveva fatto numerose *avances*; l'indifferenza dimostrata dalla giovane Françoise può essere stata la causa della sua precoce disgrazia, così come il successivo vantaggio di Madame de Montespan, che entrerà nelle grazie del sovrano poco dopo. Cfr. BRUSON e FORRAY-CARLIER, *Madame de Sévigné*, cat. della mostra (Parigi, Musée Carnavalet, 15 ottobre 1996 – 12 gennaio 1997), Paris 1996, pp. 82-84.

⁴¹ La tela misura 3,50 x 4,20 m.

⁴² BORDES, *L'essor d'un genre continental: portraits de famille dans les cour européennes, 1665-1780*, in *Studiolo*, 4, Roma 2006, p. 78.

originalità, intesa non come finzione bensì come un compendio di naturalismo e fantasia, proiezione di un significato più alto e sottile del semplice ritratto fisionomico: l'oggetto sulla tela non doveva essere trasposto come appare, ma come avrebbe dovuto essere.⁴⁴ L'intreccio formato da arti figurative e spettacoli teatrali si delinea così nelle scelte degli artisti, che per ritrarre i loro modelli si ispiravano apertamente ai bozzetti dei costumi di scena, creando un mondo fantastico di perfezione ideale. Se ne deduce che i membri della corte amavano a tal punto identificarsi con i personaggi teatrali da scegliere la veste mitologica come alterego della propria personalità. Lo dimostra un ritratto della duchessa di Montpensier, figlia di Gaston d'Orléans, che compare in veste di Diana-Minerva alle spalle di Luigi XIV nel dipinto di gruppo di Jean Nocret: la Grande Mademoiselle, come veniva comunemente chiamata, venne raffigurata dai cugini Charles e Henri Beaubrun come Minerva (fig. 88), effigie che manifesta una certa corrispondenza con i modelli immaginati per la figura di Giunone nel *Ballet des noces de Pelée et Thétis* del 1654 (fig. 89). Il *Ritratto di attrice nel ruolo di Giuditta* attribuito a Charles Beaubrun (fig. 90) potrebbe farci supporre che spesso gli artisti sfruttassero le medesime posture per applicarle a soggetti differenti, usando *topoi* figurativi i cui modelli di riferimento derivano probabilmente dai bozzetti teatrali. Si propone come ulteriore raffronto iconografico il ritratto della Grande Mademoiselle eseguito da Joseph Werner (fig. 91) tra il 1662 e il 1667 che mostra l'effigiata nella medesima posizione. Al di là di considerazioni stilistiche, bisogna osservare che la duchessa di Montpensier venne ritratta ancora in veste di Minerva da Pierre Bourguignon nel 1672 (fig. 92), mostrando un medaglione con il volto del padre.⁴⁵ Minerva si addiceva perfettamente all'attitudine della duchessa, nubile, dedita allo studio ed estremamente colta, nonché nipote di Maria de' Medici⁴⁶ che in numerose occasioni aveva indossato gli attributi di Minerva: l'immedesimazione con la dea della Sapienza divenne nel tempo tanto frequente da associare il ritratto della duchessa agli attributi di Minerva anche in alcune incisioni (fig. 93) che garantivano una diffusione dell'immagine decisamente più capillare rispetto al grande ritratto ufficiale.

Il *ballet de cour*, forte del vasto repertorio figurativo che lo differenziava da altri spettacoli, illustrava mirabilmente la gerarchia di corte attraverso il cosmo, specchio di un meccanismo di

⁴³ BIONDETTI 1999, p. 136.

⁴⁴ CASTELNUOVO, *Il significato pittorico nella società*, in *Storia d'Italia Einaudi*, Torino 1973, p. 1076.

⁴⁵ Il ritratto nel ritratto ha lo scopo di ricordare i volti di personaggi scomparsi, vedi COQUERY, *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV (1660-1715)*, cat. della mostra (Nantes, Toulouse 1997), Paris 1997, p. 126. Sui ritratti della Grande Mademoiselle vedi GOODMAN, *Minerva Revivified: Mademoiselle de Montpensier*, in *Mediterranean Studies*, XV, 1, Manchester 2006, pp. 79-116.

⁴⁶ KROMM, *The Bellona Factor: political allegories and the conflicting claims of martial imagery*, in *Early modern visual allegory. Embodying meaning*, a cura di C. Baskins e L. Rosenthal, Aldershot 2007, p. 189.

assoluta perfezione retto da una forza divina e concepito per durare in eterno.⁴⁷ Il sole e i pianeti che formano il cosmo sono frutto di secoli di allegorie ispirate alla volta celeste che, a partire dalla rivoluzione copernicana, riflettevano una visione eliocentrica del movimento degli astri: Cesare Ripa aveva immaginato la figura allegorica del Cielo come un giovane stante (la postura eretta è la stessa che caratterizza lo *State portrait* nelle corti europee), vestito all'antica con la corona e lo scettro, descrivendolo in questi termini:

Un giovane d'aspetto nobilissimo, vestito d'habito Imperiale di color turchino tutto stellato col manto detto paludamento, & con lo scettro nella destra mano, & nella sinistra tenga un vaso nel quale sia una fiamma di fuoco, & in mezzo di essa un cuore, che si consumi, su la poppa dritta vi sia figurato il Sole, su la sinistra la Luna, sia cinto con la Zona del Zodiaco, porti in capo una ricca corona piena di varie gemme, & nelli piedi li coturni d'oro.

L'oro appunto, che impreziosisce la reggia di Versailles in ogni dettaglio⁴⁸, allude al Sole non solamente in virtù del colore giallo e brillante, ma soprattutto in quanto elemento incorruttibile, che non viene modificato dal tempo e che, in un certo senso, rimane eternamente giovane. Ripa descrive il Cielo come “un giovane d'aspetto nobilissimo” e la giovinezza è ciò che caratterizza la fisionomia dei ritratti in veste mitologica sin dai primi *exempla* dell'età moderna, quando si celavano i segni del tempo dietro la maschera di una fisionomia atemporale. Peter Burke osserva con acume che nei ritratti di Luigi XIV sarà consentito mostrare l'età avanzata del sovrano, ma i segni del tempo non devono riflettere quelli del corpo⁴⁹, che deve apparire giovane e snello.

Il cosmo e le figure allegoriche che lo rappresentano si riflettono quindi nell'universo mitologico, estremamente adatto a definire i caratteri di una classe sociale agiata che durante l'Ancien Régime incarna il potere sovranaturale, innalzando il monarca – e con esso l'intera corte – a una sfera superiore rispetto a quella terrestre, materializzando attorno al sovrano un “microcosmo”⁵⁰ formato dal sole e dai pianeti che attorno ad esso satellitano. Luigi XIV in primis, con il soprannome di Louis-Dieudonné, manifesta segni miracolosi sin dalla nascita, considerata di per sé un evento straordinario perché ormai insperata. L'effigiato doveva essere ritratto secondo gli ideali di

⁴⁷ Il cosmo non è un aspetto inedito del regno di Luigi XIV: Cosimo I de' Medici, almeno un secolo prima della nascita di Luigi, aveva metaforicamente interpretato il proprio nome come simbolo del Cosmo. Cfr. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1995, p. 21.

⁴⁸ Saint-Simon giudicherà anche troppo esagerato l'uso dell'oro, persino nelle fontane.

⁴⁹ BURKE 1993, p. 51.

⁵⁰ AUSONI, *Le Roi-Soleil outragé. Reflexions sur les mésaventures d'un mythe*, in *Immaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1998, pp. 81-86.

perfezione⁵¹ e se questa è una caratteristica delle creature divine, tutto ciò che circondava il sovrano doveva apparire perfetto non solo agli occhi del re, ma dell'intera corte. Lo spettacolo teatrale e la scenografia che lo esaltava, diventano una cerimonia di ascensione, un rituale che mostra la trasfigurazione del principe.⁵² Scrive André Félibien in merito ai preparativi per le feste a Versailles:

Uno degli aspetti da sottolineare, nelle feste e nei divertimenti offerti dal Re alla Corte, è la rapidità che ne accompagna la magnificenza. Gli ordini del Re, infatti, sono eseguiti con una premura tale, grazie alle attenzioni e alla particolare applicazione dei principali intendenti, che non si può non credere che tutto vi si compia come per miracolo. Tanta infatti è la sorpresa di vedere in un istante, senza neppure accorgersene, dei teatri allestiti, dei boschetti ordinati ed arricchiti di fontane e di statue, degli spuntini imbanditi e mille altre cose che paiono impossibili senza un lungo tempo di realizzazione e l'ingombro di un numero infinito di operai. Tuttavia, la maggior parte delle volte, la Corte non si accorge affatto dei preparativi in atto per tutte queste feste, e le tante persone addette ai lavori recano così pochi intralci nel luogo in cui le si collocano, che la loro presenza non è neppure avvertita.⁵³

Parole come “magnificenza”, “miracolo”, “sorpresa” all'interno dello stesso paragrafo, testimoniano l'effetto che le feste di Versailles dovevano suscitare negli invitati: come la festa rifletteva lo spirito del padrone di casa, così il teatro presenta strettissimi legami con l'idea visionaria del miracolo⁵⁴, inteso come evento prodigioso al quale pochi eletti hanno il privilegio di assistere.⁵⁵ Margaret McGowan⁵⁶, nota studiosa di storia della danza, scrisse che “le ballet de cour était devenu le ballet du roi, et c'était lui qui attirait toute l'attention du spectateur et tous les commentaires”. Gli effetti speciali, gli abiti fantastici, le mutevoli scenografie e il *trompe-l'oeil* – esso stesso una sorta di travestimento artistico teso a mostrare ciò che in realtà non c'è – uniti alla presenza in scena di attori d'eccezione quali il re⁵⁷ e l'alta nobiltà, aumentavano l'aura mistica che

⁵¹ JENKINS 1977, p. 130.

⁵² APOSTOLIDÈS 1981, p. 82.

⁵³ FÉLIBIEN, *Le feste di Versailles*, a cura di A. Ausoni, Roma 1997, p. 67.

⁵⁴ ROUSSET 1985, p. 233.

⁵⁵ Sin dalla *lex Iulia theatralis* voluta da Augusto i posti a teatro erano differenziati in base al rango di appartenenza: sebbene le caste sociali esistessero da sempre, vederle materialmente espresse all'interno del teatro le rendeva ancor più marcate: le differenze tra privilegiati e cittadini meno meritevoli risultavano estremamente chiare. Cfr. ZANKER 1989, p. 160.

⁵⁶ MCGOWAN, *Le ballet en France et en Savoie*, in *Les noces de Pélée et Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654*, atti del convegno, Bern 2001, p. 24.

⁵⁷ Come sottolinea Sarah R. Cohen, non dobbiamo dimenticare “Louis XIV's strategic use of his own physical presence”, vedi COHEN 2000, p. 2.

circondava Luigi XIV e il suo *entourage*. L'immaginazione visionaria si concretizzava a tal punto da rendere Versailles e i suoi abitanti creature fantastiche, poste al confine tra finzione e realtà. Il 28 maggio 1668 Lorenzo Magalotti, viaggiatore diplomatico, rimase a tal punto soggiogato dal mondo fiabesco della corte francese da descrivere con queste parole l'incontro con il corteo reale:

Or quivi è stato il mio stordimento quando, trovandomi a mezzo il piano a contemplar la cascata, ho cominciato a veder scappare in sul piano di essa per ogni parte del bosco e del monte i cavalieri della corte in grandissima quantità, adornati di piume e di nastri, e di lì a poco comparire il re sopra una spezie di carro trionfale, tutto dorato e dipinto, guidato da lui medesimo, che sedeva tra Madama e la principessa di Monaco, e tutto il resto del carro era pieno di dame [...]. Questa comparsa uscita dal bosco, e dopo il breve passaggio davanti alla cascata tornata a rinselvarsi, mi ha risvegliata un'idea così viva d'una scena dove comparisca in macchina un carro di deità, che quasi mi pareva di trovarmivi presente, e non sono uscito dalla mia giocondissima estasi se non quando, rimontato in carrozza, me ne son tornato a Parigi.⁵⁸

L'importanza dell'arte come rappresentazione figurata della realtà, esalta l'immagine del re e tende a sostituire la sua persona come un oggetto animato: voltare le spalle al suo ritratto era come voltarle al re stesso.⁵⁹ L'etimologia della parola "ritratto" deriva dal latino *traho* (tirar linee) e *retraho* (riportare)⁶⁰ in riferimento alla volontà di ricordare l'effigiato attraverso una sorta di continuità, se non materiale poiché il corpo è destinato a svanire, almeno morale in riferimento agli insegnamenti che questi ha difeso in vita. Evitare l'oblio significa quindi sconfiggere la morte, per questo il ritratto possiede, più di altre espressioni artistiche, un'aura sovranaturale: nei confronti delle immagini del sovrano, tramite tra gli uomini e il divino, potremmo ipotizzare lo stesso rapporto che si sviluppa con le immagini sacre, che suppliscono l'assenza fisica del divino. Allo stesso modo anche gli oggetti appartenenti al re, o che potevano in qualche modo ricordarlo, diventano simili a reliquie. Naturalmente questo processo non nasce con l'avvento di Luigi XIV, bensì matura nel corso dei secoli a partire dal mito del re taumaturgo, capace di guarire gli ammalati con il tocco della mano; tuttavia con il regno del re Sole questo processo raggiunge un grado di perfezione e di assodata assimilazione da parte del popolo francese, che non trova precedenti: il travestimento assume quindi il compito di mostrare alle persone semplici la grandezza dell'effigiato, la sua intrinseca essenza divina, parte fondamentale del suo essere che non viene necessariamente

⁵⁸ MAGALOTTI, *Diario di Francia dell'anno 1668*, Palermo 1991, pp. 143-144.

⁵⁹ BURKE 1993, p. 18.

⁶⁰ FERRARI 1998, 25.

trascurata nella quotidianità. Se l'aspetto divino è invisibile all'occhio umano, la mitologia ricopre un ruolo fondamentale, perché è capace di rivelare ai sensi ciò che esiste ma è intangibile. È questo uno dei caratteri della fede, dove l'artista gioca un ruolo primario, poiché possiede "il privilegio straordinario di rendere gli dèi visibili e gli assenti presenti".⁶¹

Ecco in parte spiegato l'eccesso di devozione che spinse Pierre Paul Sevin a ritrarre Luigi nelle vesti del Buon Pastore con la parrucca seicentesca.⁶² La veste sacra può celare diversi significati metaforici, a partire dagli aspetti più affini alla politica (come la sconfitta degli eretici e il trionfo della Chiesa), sino alla simbologia strettamente religiosa: in questo senso, il parallelo tra san Luigi e Luigi XIV assume una frequenza tale da rendere il 25 agosto, giorno in cui si festeggia il santo, un pretesto per celebrare il re Sole.⁶³

Un dipinto di scuola francese della fine del Cinquecento, conservato al Musée National du château du Pau, intitolato *Enrico IV si appoggia alla religione per donare la pace alla Francia* (fig. 94), mostra la figura allegorica della Religione come una giovane donna dal mantello rosso, un crocefisso nella mano destra e il calice nella sinistra: questi attributi, già indicati da Cesare Ripa come caratteristici ed emblematici della Religione (fig. 95), vengono riproposti dall'autore del dipinto con l'aggiunta di un libro aperto sul grembo della figura allegorica, esplicito riferimento alla Bibbia cara ai protestanti⁶⁴. Il misticismo che avvolge la figura del re contagia infatti anche la regina, sua consorte: Maria Teresa viene raramente raffigurata in veste mitologica e quando appare in abiti allegorici è sempre affiancata da altri personaggi, quali Anna d'Austria o Luigi XIV; la profonda fede della regina si esprimeva piuttosto attraverso simboli religiosi, come dimostra il ritratto di Louis Elle Ferdinand II intitolato *Ritratto di Maria Teresa d'Austria come sant'Elena* (fig. 96) dipinto verso il 1665 e attualmente conservato in una collezione privata francese. Se in parte la motivazione di un travestimento tanto insolito può essere attribuita alle origini spagnole di Maria Teresa e alla rigida educazione religiosa che aveva ricevuto, bisogna osservare che i ritratti di dame in veste sacra celano sempre un significato estremamente privato, che attinge direttamente al vissuto dell'effigiata o allude all'omonimo santo protettore.⁶⁵ Tuttavia l'immagine di Maria Teresa vanta un archetipo iconografico in un ritratto miniato che raffigura Anna d'Austria (fig. 97) con gli attributi che contraddistinguono la personificazione della Francia quali il mantello di ermellino con

⁶¹ POMMIER, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e l'arte di corte da Raffaello ai Carracci*, (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 marzo - 4 giugno 2006), Napoli 2006.

⁶² Il ritratto del sovrano in vesti sacre vanta un illustre precedente nel *Ritratto di Francesco I come san Giovanni Battista* eseguito da Jean Clouet (fig. 98) che presenta gli stessi attributi del ritratto di Luigi quali l'agnello e la croce.

⁶³ BURKE 1993, pp. 82-83.

⁶⁴ DESPRAT e THIBAU, *Henri IV. Le règne de la tolérance*, Paris 2001, p. 63.

⁶⁵ È il caso dei ritratti di Mademoiselle de Charolais, nipote di Luigi XIV, della quale possediamo numerosi ritratti che la mostrano abbigliata con un semplice saio. Per approfondimenti vedi DUCHESNE, *Mademoiselle de Charolais: procureuse du roi*, Paris 1909; LEVRON, *Mademoiselle de Charolais, la scandaleuse petite-fille de Louis XIV*, Paris 1991.

i gigli di Francia e la corona sul capo, uniti ai simboli della Religione come il velo sul capo e la grande croce sorretta con la mano destra. Il significato di questo ritratto allegorico risulta assolutamente chiaro: la Francia sostiene la Chiesa cattolica.

L'emulazione degli effigiati spesso tendeva a perpetuare il potere e il carisma di coloro che li avevano preceduti e in seguito anche Françoise d'Aubigné, vedova del poeta Scarron e marchesa di Maintenon, si fece rappresentare in vesti religiose da Pierre Mignard: la vediamo con gli attributi di santa Francesca Romana in una tela datata 1694 (fig. 99), dove l'intento risulta essere simile a quello assunto dal ritratto di Maria Teresa d'Austria, sottolineare cioè la propria fede attraverso l'immedesimazione con una figura sacra, con l'aggiunta in questo caso di una forte componente biografica capace di specchiare in maniera allusiva la condotta seguita in vita dall'effigiata.

All'interno della società di corte, che nasce proprio con il regno di Luigi XIV, l'importanza sociale di ogni singolo individuo dipendeva dalla posizione ricoperta nella gerarchia di corte⁶⁶; ogni azione del sovrano, ogni sua preferenza, ogni singolo gesto di compiacimento veniva seguito e imitato fedelmente in tutti gli aspetti della vita sociale.

Vi devo confessare che sono ogni giorno di più nelle grazie del re. Ogni volta che m'incontra mi rivolge la parola, e sono sempre invitata il sabato a cenare nelle stanze di madame de Montespan. Il che significa che sono in voga, sulla cresta dell'onda, e che i cortigiani ammirano incondizionatamente qualsiasi cosa, bella o brutta, io faccia. La loro ammirazione si spinge sino ad imitare qualunque mio gesto. [...] Se i cortigiani vi fanno delle grazie del sovrano, potete fare quello che più vi aggrada e siete certe della loro approvazione, ma se pensano il contrario, vi ridicolizzerebbero anche se veniste in linea retta dal Paradiso.⁶⁷

Con queste parole Carlotta Elisabetta di Baviera, presto nominata principessa Palatina e madre del futuro Reggente di Luigi XV, descrive nel 1676 alla duchessa di Hannover la condotta degli aristocratici a corte. A maggior ragione è lecito supporre che anche in ambito artistico i gusti del re dovessero necessariamente riflettersi su quelli della corte, di conseguenza l'identificazione della classe aristocratica con gli dèi - pagani o sacri che fossero - assunse nel tempo proporzioni allarmanti: Lorenzo Magalotti, attento osservatore che ha lasciato preziose testimonianze dei suoi

⁶⁶ ELIAS 2002, p. 89.

⁶⁷ HIBBERT, *Versailles*, Milano 1974, p. 139.

viaggi all'estero nella seconda metà del Seicento⁶⁸, descrive così gli appartamenti di Monsieur e Madame a "Versaglia":

A proposito de' mobili, è da sapere che il tutto è nuovo e fatto apposta per adornamento di quella stanza particolare dove ciascuna cosa si trova: e sì come il tutto tende a dilettere e rallegrar l'occhio e nulla ad affaticare la mente, così non v'è né statue né quadri, toltone ritratti di principesse e di dame posti anche su' camini e le porte: e fra questi quello della Valiera vi s'incontra più spesso che quello di S. Cristoforo per il Tirolo.⁶⁹

In relazione alla massiccia diffusione del ritratto in veste mitologica, nel 1658 anche Molière sceglie un abito all'antica e si fa ritrarre nelle vesti di Cesare (fig. 100) in quella che probabilmente è la sua effigie più nota: a lungo si è dibattuto sulla paternità del ritratto, attribuito inizialmente a Pierre Mignard in base a una semplice tradizione orale che prima del 1753 non trova testimonianza scritta⁷⁰, ma oggi la critica⁷¹ concorda nell'ascriberlo al fratello Nicolas.⁷² Sono state messe in luce le somiglianze tra la veste indossata da Molière e quella di Marte nel dipinto di Nicolas Mignard (Musée Granet di Aix-en-Provence), ma al di là di considerazioni strettamente peculiari, mi sembra invece importante evidenziare un aspetto non messo in luce, cioè l'analogia formale che sussiste con la posa del Giulio Cesare dipinto da Tiziano (fig. 101)⁷³, opera estremamente nota agli artisti europei grazie a una cospicua circolazione di incisioni sul tema. La commissione di Molière non cela alcuna superbia, nessuna aspirazione al ruolo di generale o pretesa di comando in campo militare bensì, ancora una volta, risulta strettissimo il rapporto tra arte e teatro: Cesare era infatti il ruolo interpretato da Molière nella *Morte de Pompée*, tragedia scritta da Corneille e messa in scena per la prima volta nel 1644. A questo punto bisogna precisare che il confronto con gli antichi imperava in ogni ambito culturale e la posta in gioco era assai elevata: la superiorità del re sugli eroi

⁶⁸ I diari di Magalotti non sono documenti personali, bensì lettere destinate a Cosimo de' Medici, figlio del granduca Ferdinando II di Toscana, che assumono un carattere ufficiale e risultano di conseguenza estremamente puntuali e dettagliate nelle descrizioni tramandateci.

⁶⁹ MAGALOTTI, *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, Bari 1968, cit. in HIBBERT, *Versailles*, Milano 1974, p. 146.

⁷⁰ FRÉRON, *Lettres sue quelques de ce temps*, Paris 1753, XII, p. 83; cit. in DUBUISSON, *Le portrait de Molière dans le rôle de César est-il de Pierre Mignard ou de son frère Nicolas*, in *La revue des arts*, Paris 1956, n. 1, p. 60.

⁷¹ Il ritratto in veste di Cesare, uno dei più noti di Molière, venne attribuito a Pierre Mignard fino all'esposizione di Troyes del 1955, quando Dubuisson e Coèle lo assegnarono definitivamente alla mano di Nicolas Mignard. Cfr. DUBUISSON 1956; BRUSON e CARLIER, *Madame de Sévigné*, cat. della mostra (Parigi, Musée Carnavalet, 15 ottobre 1996 – 12 gennaio 1997), Paris 1996, p. 100.

⁷² L'unico ritratto tuttora conservato attribuibile a Nicolas Mignard non è documentato, a differenza di altri ritratti dei quali possediamo documenti scritti ma risultano scomparsi. Cfr. SHNAPPER, *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, *Palais des Papes*, cat. della mostra (Avignone, 25 giugno – 15 ottobre 1979), Avignon 1979, p. 108.

antichi coincide con la superiorità del suo secolo su tutti i secoli passati. Citando le parole di Jean-Marie Apostoliès: “Il ne saurait y avoir de distance autre que temporelle entre la Rome des Césars et la Paris des Bourbons”⁷⁴. Questa era una delle tesi difese dai “Moderni” nel corso della lunga *querelle* che li opponeva agli “Antichi”.⁷⁵ La *querelle* che a partire dagli anni Settanta del XVII secolo vide i letterati francesi schierarsi su posizioni anteposte, aveva diviso l’opinione pubblica influenzando anche il giudizio sul ritratto in veste mitologica. Non tutti i pensatori dell’epoca apprezzavano questo tipo di travestimento: molti preferivano un tipo di ritrattistica meno artificiosa, altri la prediligevano semplificata nell’apparato allegorico, altri ancora erano apertamente contrari. Jean de la Bruyère era tra questi e, nel criticare l’uso della vesta antica che rischia di diventare “indécente et ridicule” e che non rappresenta “ni les mœurs ni la personne”, aggiunge:

Une mode a à peine détruit une autre mode, qu’elle est abolie par une nouvelle, qui cède elle-même à celle qui suit, et qui ne sera pas la dernière : telle est notre légèreté.⁷⁶

Il duca di Montausier, precettore del Gran Delfino, si fece ritrarre come Cinna (fig. 102) da un artista di scuola francese, paragone più che mai appropriato se pensiamo al parallelo con il cortigiano di Augusto che si fece portavoce della retorica monarchica⁷⁷, tuttavia più ancora di Montausier è l’esempio di Molière in veste di Cesare a farci intendere la considerevole diffusione che il ritratto in veste mitologica aveva raggiunto nel XVII secolo: di lì a poco Molière si schiererà dalla parte degli antichi nella famosa *querelle*, ma il ritratto in vesti eroiche di qualche anno prima testimonia che negli ambienti cortigiani nessuno poteva sottrarsi alla moda imperante che vedeva nel ritratto eroico e mitologico lo *status symbol* di una fama ormai consolidata.

La scelta della veste antica non doveva tuttavia essere necessariamente legata a motivazioni di carattere storico, biografico o addirittura morale, spesso corrispondeva a semplici inclinazioni dettate dal carattere del committente, basate su un gusto meramente personale. Quando Nicolas de Largillière venne incaricato⁷⁸ di eseguire il ritratto di Madame de Gueidan (fig. 103) come pendant di quello del marito eseguito da Rigaud, l’artista riporta nelle sue memorie:

⁷³ Cesare completava la raccolta dei “Dodici Cesari”, i ritratti di Tiziano che decoravano il Gabinetto dei Cesari nel palazzo ducale di Mantova. Tiziano aveva dedotto la fisionomia degli eroi grazie a effigi incise sulle monete antiche, studiate dall’artista in maniera approfondita. Cfr. WETHEY, *The paintings of Titian*, London 1975, III, p. 43.

⁷⁴ APOSTOLIDÈS 1981, p. 80.

⁷⁵ NÉRAUDAU, *L’Olympe du Roi-Soleil*, Parigi 2006, p. 73.

⁷⁶ LA BRUYÈRE, *Œuvres complètes*, Paris 1951, p. 396-397, cit. in *Visages du Grand Siècle*, Paris 1997, p. 95.

⁷⁷ BARDON 1974, p. 290.

⁷⁸ NEMILOVA, OPPERMAN, SCHNAPPER, *Largillière, portraitiste du dix-huitième siècle*, cat. della mostra (19 settembre – 15 novembre 1981), Montréal 1982, p. 298.

J'avois d'abord proposé tout les sujets gracieux conformement à vostre goût ;
l'inclination de Madame la Marquise c'est déclaré pour Flore, dont elle a fait
choix.⁷⁹

Un esempio più preciso è dato da un interessante dipinto di Pierre Mignard, artista dal tocco estremamente raffinato che inizia la sua ascesa artistica in seguito alla morte di Colbert, avvenuta nel 1683: con la scomparsa del suo più influente protettore, Charles Le Brun venne gradualmente sostituito da Mignard che gli succedette nella carica di *premier peintre du roi*. Quest'ultimo poteva avvalersi dell'appoggio di importanti intellettuali quali Molière, Racine, La Rochefoucauld, Madame de Sevigné e Madame de la Fayette.⁸⁰ Esistevano infatti due opposte fazioni: la classe intellettuale preferiva l'arte di Mignard, mentre l'aristocrazia appoggiava Le Brun. Nel 1691, un anno dopo la morte di Le Brun, Mignard dipinge il ritratto di *Madame de Seignelay e suo figlio come Teti e Achille* (fig. 104), esprimendo nel disegno e nel colore gli insegnamenti appresi in Italia nel corso di un soggiorno ventennale (1635-1657); il marito di Madame de Seignelay era Segretario di Stato della Marina e il soggetto mitologico, la ninfa del mare Teti, venne scelto dalla committente stessa in riferimento a un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio⁸¹. L'effetto brillante del dipinto deriva in gran parte dal prezioso azzurro oltremare del mantello della dea: l'oltremare era il più pregiato dei pigmenti e veniva usato raramente in quest'epoca, tuttavia questo eccesso di ricchezza mirava a smentire le voci che davano la marchesa in rovina.⁸²

Specchio dell'influenza esercitata dall'arte francese presso le corti straniere, il ritratto di Carlo XI re di Svezia, allora appena quindicenne, lo raffigura con il costume da Apollo Pitios che aveva indossato al ballo in maschera organizzato per festeggiare il suo quindicesimo compleanno (fig. 105). David Klöcker Ehrenstrahl, l'artista che eseguì il dipinto nel 1670, fu anche l'ideatore del costume, in parte ancora oggi conservato presso il Livrustkammaren, l'Armeria Reale di Stoccolma.⁸³ Osservando il dipinto non possiamo esimerci dal rilevare numerose similitudini con le effigi di area francese, la cui tradizione si perpetuava sin dal regno di Luigi XIII: ricordiamo il ritratto di Henri De La Tour D'Auvergne, visconte di Tourenne (fig. 106), nonché quello di Luigi II di Borbone, principe di Condé (fig. 107) che Justus van Egmont rappresenta in armatura di fronte al

⁷⁹ GIBERT, *Dix portraits et dix-neuf lettres de Rigaud et de Largillierre*, in *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1890, p. 311; cit. in *Visages du Grand Siècle*, Paris 1997, p. 101.

⁸⁰ TEMPERINI, *I pittori del re Sole*, in *La pittura francese*, Milano 1999.

⁸¹ OVIDIO, *Metamorfosi*, XI, 221-228. Leggendo il passo di Ovidio, il significato dell'opera di Mignard appare chiarissimo: come alla ninfa Teti era stato predetto che avrebbe generato un figlio più forte del padre, così Madame de Seignelay mostra con orgoglio il figlio, auspicando per lui un futuro radioso. In riferimento alle *Metamorfosi* ovidiane, si ricorda che furono tradotte in versi da Benserade nel 1676 e il re ne ordinò la pubblicazione in edizione illustrata, senza dubbio per agevolare il pubblico a decodificare numerosi dipinti allegorici creati in suo onore; cfr. BURKE 1993, P. 265.

⁸² LANGMUIR 2000.

campo di battaglia di Rocroi, evento nel quale il Gran Condé si era distinto valorosamente per aver condotto le truppe francesi alla vittoria.

La tradizione consolidata con il regno di Luigi XIV si perpetua così nel tempo e nello spazio, estendendosi oltre i confini francesi e diffondendo un genere artistico che in Francia, a causa di un secolare riproporsi, vivrà un periodo di lenta decadenza, mentre all'estero, in virtù della novità che rappresenta, giungerà a soluzioni innovative e originali.⁸⁴

⁸³ Cfr. *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, Milano 2003, scheda n. 76, p. 197.

⁸⁴ In Inghilterra riscuoteranno un larghissimo consenso i ritratti di Sir Joshua Reynolds, maestro nel rappresentare gli esponenti dell'aristocrazia settecentesca in vesti mitologiche. Vedi MANNINGS, *Sir Joshua Reynolds: a complete catalogue of his paintings*, London 2000.

V. DIVERTISSEMENT NELLA RITRATTISTICA DI CORTE

V. 1. L'ETÀ DEL BENEAMATO

Il re Sole aveva impresso alla mitologia una personale lettura, l'aveva plasmata sui principi politici e sociali che reggevano il suo regno e aveva coinvolto le più diverse maestranze, specializzate in ogni campo artistico, a formare un programma iconografico completo, esauriente ed estremamente esplicito su ciò che doveva rappresentare il monarca nell'Ancien Régime. Gli dèi pagani erano diventati i protagonisti assoluti non solo delle arti figurative, ma anche della musica, del teatro, della poesia e della letteratura. Seppure basata su regole e forme preconcepite, l'impronta lasciata da Luigi XIV segnò un cambiamento profondo anche nell'uso delle figure allegoriche conferendo ordine, stabilità e continuità alle espressioni artistiche da lui più fortemente appoggiate e incentivate.

A partire dalla morte del re Sole avvenuta nel 1715 fino al 1723, quando il giovane Luigi XV aveva solamente otto anni, il comando del regno venne affidato al reggente Filippo II d'Orléans, figlio di Filippo I di Borbone d'Orléans¹ e di Elisabetta Carlotta di Baviera, principessa Palatina. Il reggente era un uomo colto e curioso, ma amava i piaceri della vita agiata², lasciando così alla Storia un'immagine di sé lasciva e superficiale che in parte riflette lo spirito del suo tempo. Il primo quarto del XVIII secolo rappresenta quindi un periodo di instabilità politica durante il quale la classe aristocratica doveva in qualche modo confermare la propria legittimità attraverso una tipologia propagandistica di immagini capaci di testimoniare che la sicurezza sociale precedentemente instaurata poteva e doveva essere perpetuata. In arte questa volontà si riflette attraverso una lunga serie di archetipi che assumono nel tempo le caratteristiche di stereotipi, svuotati della componente innovativa che li aveva definiti nel secolo precedente e proposti in uno stanco ripetersi di soluzioni iconografiche prive di specifiche soluzioni formali, se non quella di emulare illustri esponenti del passato. Fornisce in proposito un valido esempio Nicolas de Largillière con il ritratto di *Filippo II d'Orléans in veste di Apollo Pitio* (fig. 108) che mostrando il duca *vainqueur de la conspiration* esalta il fisico statuario del protagonista, con ogni probabilità fortemente idealizzato, assecondando la vanità dell'effigiato. Gli attributi apollinei dovevano ricordare la funzione di reggente, legittimando il protagonista nel ruolo di capo dello Stato e alludendo ai rapporti di stretta parentela che lo legavano al re Sole: Apollo rappresenta quindi il doppio legame con l'illustre predecessore, sia familiare che politico. Come la veste di Apollo Pitio trionfante sul male era diventato un

¹ Fratello minore di Luigi XIV.

² DE LORME, *Pavillons et fêtes sous l'Ancien Régime*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1996.

leitmotiv per i ritratti di Luigi XIV, così la postura del reggente appare del tutto simile a quella usata da Joseph Werner per rappresentare il re Sole vittorioso sul Pitone³ (fig. 109). Per rafforzare l'immagine del combattimento concluso a favore di Apollo, Largillère evidenzia la faretra poggiata a terra in primo piano, testimoniando così la fine dello scontro.

Nel descrivere il coevo ritratto de *La principessa Palatina in veste di Sorgente* (fig. 110)⁴ dipinto da Largillière tra il 1718 e il 1720, può essere utile citare le parole di Edgar Wind che così ne riferisce: “una ninfa classica seduta con grazia sulla riva di un fiume esibisce le fattezze tozze e grassocce di Charlotte von der Pfalz”.⁵ Il giudizio sembra implacabile, ma la stessa effigiata non aveva una considerazione più alta di sé. In una lettera alla sorella, datata 22 aprile 1698, la principessa si descrive con una franchezza inaspettata:

Ma taille est monstrueuse de grosseur, je suis aussi carrée qu'un cube; ma peau est d'un rouge tacheté de jaune; mes cheveux deviennent tout gris; mon nez a été tout bariolé par la petite vérole, ainsi que mes deux joues; j'ai la bouche grande, les dents gâchées.⁶

Il ritratto mostra la principessa in vesti raffinate ma prive dell'esuberante ricchezza che caratterizza i ritratti ufficiali, quindi siamo indotti a supporre una destinazione privata per questa immagine, più intima rispetto ai grandi ritratti di stato. La parrucca, esplicito riferimento alla contemporaneità, compare nei ritratti mitologici sin dall'epoca di Luigi XIII, ma in questo caso il candore della cipria settecentesca crea un artificioso contrasto tra la natura selvaggia, il tema mitologico e il personaggio rappresentato, che proposti simultaneamente nella medesima cornice presentano in maniera assolutamente eclettica ciò che potremmo definire un travestimento nel travestimento. L'esempio della principessa Palatina, madre del reggente e quindi membro della più alta aristocrazia, mostra i caratteri della moda imperante soprattutto nella scelta del soggetto, una ninfa delle acque, decisamente inusuale se paragonato all'abuso di personaggi più noti del mondo pagano quali Diana o Minerva. Il ripetersi di formule iconografiche già ampiamente sfruttate, indusse artisti e

³ Il piede poggiato sul pitone vanta inoltre una lunga tradizione nell'iconografia sacra, che mostrava la Vergine colta nell'atto di calpestare il serpente, il trionfo del Bene sul Male. Il ritratto del re Sole come Apollo Pitio era il pendant di quello della regina in veste di Diana (fig. 42).

⁴ Per approfondimenti sul significato dei ritratti in veste di “Sorgente” nel XVIII secolo, vedi K. NICHOLSON, *Practicing portraiture: Mademoiselle de Clermont and J.-M. Nattier*, in *Women, art and the politics of identity in Eighteenth-century Europe*, a cura di M. Hyde e J. Milam, Burlington 2003, pp. 64-90.

⁵ WIND, *Humanitas e ritratto eroico. Studi sul linguaggio figurativo del Settecento inglese*, trad. P. Bertolucci, Milano 2000, p. 181.

⁶ Scheda di CHATELET in *Chantilly, Musée Condé: peintures de l'Ecole française – XV^e et XVII^e siècles*, Paris 1970, n. 104.

committenti a cercare nuovi modelli: si ricorse quindi all'aiuto di figure minori, frammenti di un mondo mitologico meno conosciuto atto a stimolare l'erudizione dell'osservatore che diventa parte attiva dell'opera d'arte, perché esortato a individuare il travestimento presentato. Nel caso del ritratto in esame si avverte la necessità di depurare il tema mitologico da superflui e complicati simbolismi (per questo l'allegoria è data semplicemente dall'anfora, fonte d'acqua, quindi sorgente), e la Sorgente intesa come figura allegorico-mitologica si rivelerà un soggetto destinato a incontrare una considerevole fortuna nella prima del metà del XVIII secolo.⁷ Proprio nel primo quarto del secolo infatti la differenza tra divinità "maggiori" e "minori" diverrà più marcata, poiché le nuove figure mitologiche sfruttate dagli artisti si riveleranno estremamente adatte a rappresentare la classe aristocratica in possesso di un titolo acquisito recentemente.

Durante la Reggenza, che in un breve lasso di tempo porta a un'evoluzione sostanziale dell'arte francese settecentesca, si assiste al superamento degli eccessi barocchi⁸ a favore di uno stile più leggero, capace di assecondare i gusti della committenza sia nella forma che nei contenuti: la semplificazione concettuale porta l'arte ad adottare una funzione estetica dettata dall'imperativo della bellezza. All'arte settecentesca veniva chiesto di soddisfare soprattutto i sensi, di agire sulle emozioni e di essere seducente e sorprendente a un tempo. Una "peinture profondément libérale", così Pierre Rosenberg⁹ ha definito l'arte pittorica del secolo di Luigi XV, aggiungendo però il monito di non studiarla con superficialità, poiché in realtà essa risulta più complicata di quanto non figuri a prima vista. Il giovane Luigi, soprannominato *le Bien-Aimé*, ricevette quindi la prima educazione in un clima di serenità sociale e politica negli stessi anni in cui la corte, al seguito del reggente, animava nuovamente la capitale francese¹⁰; anche se la reggia di Versailles continua a rappresentare il centro nevralgico della società di corte, sotto il regno di Luigi XV gli hôtels, palazzi di famiglie aristocratiche non necessariamente altolocate, sostituiscono gradualmente le sedi principali del potere politico come luoghi più appropriati al divertimento e allo svago, di buon grado frequentati dal sovrano stesso e dal suo *entourage*.¹¹ Edifici più intimi e discreti, gli hôtels favorirono l'affermarsi dell'alta borghesia e il diffondersi dei salotti intellettuali, circoli di ideologi, pensatori e filosofi che stabilivano il successo o meno delle nuove opere artistiche e letterarie. In

⁷ Si citano a titolo esemplificativo *Dama in veste di sorgente* di Nicolas de Largillère, il *Ritratto di dama come sorgente coronata di rose e appoggiata a un'urna* dipinto nel 1723 da François de Troy, *Giovane dama in veste di sorgente* di Pierre Gobert e gli innumerevoli ritratti in veste di sorgente eseguiti da Jean-Marc Nattier tra i quali citiamo il più elaborato e dettagliato, *Marie-Anne de Bourbon, detta Mademoiselle de Clermont, alle acque minerali di Chantilly*, 1729. Le immagini sono raccolte nel capitolo *Repertorio settecentesco* che conclude la presente ricerca.

⁸ Il ritratto del re Sole depositato in una cassa che compare nel noto dipinto di Watteau *L'insegna di Gersaint* (1720, Schloss Charlottenbrugg, Berlino) è diventato il simbolo dell'avvento del nuovo secolo.

⁹ ROSENBERG, *La peinture*, in *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris 1974, p. 115.

¹⁰ DE LORME 1996.

¹¹ ELIAS, *La società di corte*, trad. G. Panziera, Bologna 2002, p. 88.

Francia una conseguenza importante dell'interesse che la società nutriva per l'arte è l'istituzione nel 1737 dei *Salons*, esposizioni biennali organizzate nel *Salon carré* del Louvre¹² che presentavano al pubblico i più recenti esiti in campo figurativo. L'*Académie Royale de Peinture et Sculpture*, creata nel 1648¹³ per stabilire un controllo centrale sulle arti e dettare le tendenze in ambito figurativo, proponeva i modelli da seguire e distingueva l'arte pittorica in generi cosiddetti superiori (scene sacre, storiche e mitologiche) da quelli ritenuti inferiori (paesaggi, scene di genere e nature morte): la ritrattistica, soprattutto in Francia, giunse a un livello quanto meno intermedio perché, se unita alla storia o alla mitologia, dava risultati inaspettati che aumentavano il suo peso nel panorama delle arti figurative. Mentre i cortigiani anelavano a una maggiore riservatezza, a dispetto dell'etichetta monarchica che per volere di Luigi XIV rendeva la vita quotidiana un lunghissimo spettacolo teatrale, l'arte pittorica si specchia in questa nuova esigenza e si avvale di tipologie figurative basate su soluzioni formali a carattere più intimo; si abbandona gradualmente lo *State portrait* a figura intera, a vantaggio di immagini contraddistinte da un taglio ravvicinato, solitamente a mezzo busto. Uno dei primi esempi illustrati nella presente ricerca si riferiva a un disegno primaticciano di Francesco I in costume da centauro, bozzetto realizzato per illustrare l'abito indossato dal re durante un ballo in maschera nel 1542: due secoli dopo, questa tendenza non ha ancora esaurito la sua carica seduttiva e i travestimenti provvisori dei cortigiani, soprattutto se indossati per un'unica occasione, furono sovente fissati sulla tela per volere degli stessi committenti. Il ritratto di *Madame de Pompadour travestita da Diana cacciatrice*, dipinto da Jean-Marc Nattier nel 1746 (fig. 111), esplica alla perfezione questa lunga tradizione che si perpetua nel tempo e, attraverso il preciso titolo del dipinto, è possibile intuire il proposito che mosse il committente nel farlo realizzare. Nattier, che nel 1742 diventa pittore ufficiale alla corte di Luigi XV, è uno dei più prolifici e apprezzati ritrattisti del XVIII secolo; quattro anni dopo, quando Jeanne Antoinette Poisson, detta madame d'Étioles e in seguito Madame de Pompadour, era già *maîtresse-en-titre* del re, l'artista aveva realizzato almeno otto ritratti di aristocratiche altolocate in veste di Diana.¹⁴ Il dipinto in esame venne commissionato da Charles-François-Guillaume Lenormant de Tournehem, patrigno della marchesa nominato *Directeur des Bâtiments du Roi*, quindi un personaggio estremamente attento e informato sullo stato dell'arte, che certamente in virtù della carica di sovrintendente doveva avere stretti contatti con Nattier quale pittore di corte. La scelta di rappresentare Madame de Pompadour con gli attributi di Diana cela diverse allusioni che ai membri della corte dovevano

¹² PINELLI, *Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Roma 2005, p. 34.

¹³ ISHERWOOD, *The politics of Royal Opera in the reign of Louis XIV*, in *The Sun King: Louis XIV and the new world*, a cura di S. G. Reinhardt, New Orleans 1984, p. 140.

¹⁴ SALMON, *Madame de Pompadour et les arts*, cat. della mostra (Versailles, 14 febbraio – 19 maggio 2002), Paris 2002, scheda n. 23, p. 142.

apparire estremamente comprensibili. La marchesa aveva incontrato la prima volta il sovrano durante una battuta di caccia¹⁵, da qui l'implicito riferimento alla dea della caccia e lo sfondo paesaggistico che richiama la foresta; più esplicitamente però, la veste di Diana era l'abito indossato dalla marchesa al sontuoso ballo in maschera del febbraio 1745 quando il re si innamorò di lei.¹⁶ I festeggiamenti dovevano celebrare il matrimonio tra il delfino e Maria Teresa di Spagna e la maschera scelta dal sovrano per l'occasione era assolutamente originale: Luigi XV si presentò nella Galerie des Glaces di Versailles travestito da tasso, imitando la forma degli alberi pensati da Le Nôtre per decorare i giardini del castello¹⁷, accompagnato da sei amici abbigliati allo stesso modo, così da rendere impossibile ai cortigiani identificare quale tra loro fosse il re.¹⁸ Al ballo partecipò anche Madame de Pompadour che, come una giovane Diana cacciatrice, aveva catturato Luigi XV, la sua preda. Attraverso un acquarello che mostra i cortigiani travestiti da tassi e altre maschere fantasiose, Charles-Nicolas Cochin ci ha lasciato una viva testimonianza dell'atmosfera fiabesca che doveva animare la festa (fig. 112)¹⁹; il titolo didascalico dell'opera esplica il soggetto rappresentato, *Bal masqué donné pour le mariage de Louis Dauphin de France avec Marie-Thérèse d'Espagne à Versailles en février 1745*. Nel ritratto di Nattier il travestimento carnevalesco imitava volutamente l'abito indossato da Madame de Pompadour, ma il significato sottaciuto appare ai nostri occhi anche come il più interessante. Per svelarlo è necessaria una breve premessa: nel 1745 Luigi XV era sposato da circa un ventennio con Maria Leszczyńska, ma in seguito alle numerose gravidanze i medici scongiurarono alla coppia reale di avere ulteriori rapporti perché avrebbero potuto nuocere alla salute della regina.²⁰ Luigi interpretò questo divieto come un'autorizzazione a conoscere altre donne, giustificando la propria coscienza dietro la consapevolezza di aver fatto il suo dovere di marito avendo garantito un erede al trono. Sin dal regno di Francesco I era ormai divenuta una consuetudine per i sovrani francesi scegliere una o più amanti, le più potenti delle quali potevano ambire a ottenere un riconoscimento ufficiale come *maîtresse-en-titre*. E' necessario però sottolineare che Madame de Pompadour fu la prima amante reale a non vantare una discendenza nobile: la sua estrazione sociale alto borghese la differenzia infatti dalle numerosissime dame che frequentavano gli appartamenti reali e questa "riforma" doveva pesare non poco ai membri dell'aristocrazia stabilmente insediati a corte. A partire da Diane de Poitiers la veste di

¹⁵ SALMON 2002, p. 142.

¹⁶ LEVRON, *La vita quotidiana a Versailles nei secoli XVII e XVIII*, trad. R. Pelà, Milano 1990, p. 199.

¹⁷ DE LORME 1996.

¹⁸ LEVRON 1990, p. 200. Vedi anche MITFORD, *Madame de Pompadour*, New York 1968, pp. 55-57.

¹⁹ VERLET, *Le dessin*, in *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris 1974, p. 165. Per approfondimenti vedi JONES, *Madame de Pompadour: images of a mistress*, London 2002.

²⁰ DE LORME 1996.

Diana era diventata il soggetto prediletto delle favorite reali²¹, ma nel XVIII secolo la distinzione concettuale tra soggetti mitologici si era fatta meno marcata e numerose dame appartenenti ai ceti più elevati avevano commissionato lo stesso tema per le loro effigi²²; tuttavia Diana, in quanto parte dei dodici olimpi, era una delle figure con maggiore spessore tra quelle attinte dal mondo pagano. Rappresentare quindi Madame de Pompadour come Diana commissionando la tela al pittore del re, significava elevarla al rango di divinità e donare alla sua posizione un ruolo di primissimo piano. A mio avviso il ritratto svolge quindi la funzione di un manifesto il cui scopo era dichiarare che la marchesa faceva parte di diritto della famiglia reale e, come tale, ci si aspettava che la corte le riservasse tutti gli onori dovuti a una persona del suo rango. Il messaggio lanciato dal sovrintendente Lenormant de Tournehem non doveva rischiare alcun fraintendimento sulla posizione che la propria protetta si accingeva a ricoprire a palazzo.

Se Madame de Pompadour venne criticata per le sue origini di estrazione alto borghese, Madame du Barry, che la sostituì nelle grazie del re e fu l'ultima *maîtresse-en-titre* di un monarca francese, era stata addirittura una prostituta²³: si intuisce quindi l'impressione che doveva sortire la sua presenza a corte. Come la marchesa aveva vestito i panni di Diana grazie all'abilità di Nattier, così la contessa scelse il mito di Flora commissionando i suoi ritratti a François-Hubert Drouais (fig. 114)²⁴. La dea della primavera specchiava la giovinezza di Madame du Barry, dote che le fece conquistare la protezione re, trentasei anni più anziano di lei. Considerando che l'unico attributo di Flora sono i fiori, il mito risulta indissolubilmente legato alla fertilità della terra, ecco perché Flora viene raramente rappresentata in cielo, ma piuttosto a contatto con la natura. Florida e prosperosa, Madame du Barry incarna il piacere terreno che si esprime attraverso una forte carica di erotismo;

²¹ Mostrando una certa propensione nel perpetuare la tradizione, anche Madame de Montespan, che succedette alla Vallière nelle grazie del re Sole, venne ritratta come Diana tra il 1670 e il 1678 da Pierre Mignard in un dipinto ora conservato a Ginevra, Collection Cailleux (fig. 113).

²² Nicolas de Largillière e Jean Marc Nattier eseguirono molti ritratti di dame in veste di Diana. Solo nel 1714 Largillière ne conclude almeno tre: *Ritratto di dama in veste di Diana*, *La contessa di Montsoreau e sua sorella come Diana e un'accompagnatrice* (fig.) e *Mademoiselle de Barral in veste di Diana*. Anche Nattier dipinse questo soggetto innumerevoli volte: nella maggior parte dei casi le effigiate non sono ancora state identificate, ma si citano a titolo esemplificativo i ritratti di *Carlotta Federika Sparre in veste di Diana*, *Madame Bonier de la Mosson in veste di Diana*, *Madame Adelaide in veste di Diana* come pendant di *Madame Henriette in veste di Flora*, entrambi del 1742, *Mademoiselle de Maison-Rouge in veste di Diana* e molti altri. Per le immagini vedi cap. *Repertorio settecentesco*.

²³ CASTELOT, *Jeanne du Barry. Ascesa e caduta di una favorita*, trad. G. Bernardinis Re, Milano 1992, p. 13.

²⁴ Nel 1769 Drouais espone al Salon due ritratti della contessa Du Barry rispettivamente in veste di Flora e con abiti maschili (fig. 116): l'opera originale è andata perduta, ma conosciamo quest'ultimo ritratto grazie a un'incisione di Beauvarlet Jacques-Firmin (1731-1797); la Du Barry in veste di Flora invece, tuttora conservato alla National Gallery di Washington, riscosse i commenti negativi di Diderot, che lapidario scrisse: "L'on disoit [...] qu'ils ne ressembloient pas et que Madame Dubarry étoit mieux; les artistes ajoutaient qu'il y avoit de quoi faire une figure plus agréable; qu'il y avoit au *Portrait en homme* un gêne dans l'attitude qu'on peinoit à voir, nul ensemble, une tête qui n'appartenait pas au corps, et sous ce vêtement un corps mince, effilé, évidé. L'artiste ne dotai pas que ces deux *Portrait* ne fussent de tous les tableaux du Salon les plus regardés." DIDEROT, *Salon de 1769*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann e J. Varloot, Paris 1990, tomo XVI, vol. III, p. 615.

se la marchesa di Pompadour era stata immortalata da Nattier, Boucher e La Tour come regina della moda, in abiti raffinatissimi che specchiavano il suo gusto squisito, la contessa du Barry appare ritratta soprattutto in *déshabille*.²⁵ La differenza che sussiste tra le due favorite, come tra Diana e Flora, potremmo uguagliarla a quella tra natura apollinea e dionisiaca.

Molto apprezzato dalla contessa fu il ritratto che Drouais eseguì nel 1773, esposto al Salon nello stesso anno, in cui la favorita, coronata di rose, appariva con una semplice veste da camera (fig. 115). Il pittore ne eseguì numerose copie, ma il ritratto non venne apprezzato dalla critica e un autore contemporaneo scrisse:

Il signor Drouais ha sbagliato ancora una volta il ritratto della contessa du Barry. Ce la presenta oggi sotto l'aspetto di un fiore appassito e sciupato; le ha dato uno sguardo più adatto a suscitare la compassione che il desiderio.²⁶

Il decoro veniva sottolineato anche, e soprattutto, dall'abito indossato: la du Barry dava scandalo con i suoi ritratti in *déshabille* ma non la troveremmo mai completamente svestita come potrebbe apparire una divinità del mondo pagano la cui nudità, che trascende la materialità terrena, era accettata solo in virtù della sua essenza divina. Dobbiamo considerare infatti che le Diane e le Flore incarnate dalle dame di alto rango non appaiono mai discinte e, sebbene si concedano ampie scollature senza sdegnare vesti leggere che lasciano immaginare le forme, non si mostrano mai completamente svestite.²⁷ Il controllo della Chiesa sulla produzione di immagini "galanti" nel XVIII secolo diventa meno pressante, più tollerante e dalle *galanterie* si passa a illustrare ciò che viene definito *libertinage*²⁸ che caratterizza opere licenziose riprodotte clandestinamente e diffuse in ambienti estremamente privati. Questo genere di immagini trova un canale preferenziale nei soggetti amorosi stile Rococò di Fragonard e Boucher, oppure in stampe satiriche e caricaturali; decisamente più difficile è la stessa applicazione in chiave ritrattistica, perché non era tollerabile individuare personaggi reali nelle scene erotiche. Lo scandalo suscitato dal ritratto di Mademoiselle Lange come Danae (fig. 117) dipinto da Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824) ed esposto al Salon del 1799 nella sezione dedicata ai dipinti a soggetto storico con il titolo *Danaé*,

²⁵ HASLIP, *Madame du Barry. The wages of beauty*, London 1991, p. 46.

²⁶ CASTELOT 1992, p. 67.

²⁷ Il ritratto di Marie de Nesle come Aurora di Nattier dipinto tra il 1740 e il 1744 mostra tutta la bellezza sensuale della marchesa, senza tuttavia essere giudicato un dipinto scandaloso.

²⁸ GUTWIRTH, *The twilight of the goddesses*, New Brunswick 1992, p. 40.

*filles d'Acrise*²⁹, nacque non per biasimare il tema mitologico, quanto perché la modella era un'esponente in vista dell'alta società parigina, facilmente identificabile nei tratti della giovane Danae. Queste limitazioni moraleggianti, che consentivano le nudità scoperte a soggetti idealizzati ma non a personaggi reali, non sono certamente ascrivibili all'Ancien Régime e all'epoca post-rivoluzionaria, ma rappresentavano un pensiero profondamente radicato nella mentalità popolare se ancora nel 1863 *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet fece scalpore perché la modella nuda in primo piano non era una figura allegorica o una presenza idealizzata, bensì una donna reale attratta da qualcosa al di fuori del quadro, cioè l'osservatore.³⁰ I soggetti "disdicevoli" erano quindi accettati e tollerati, ma dovevano rimanere confinati nella sfera della fantasia: immaginario erotico o licenzioso e realtà viva e tangibile non potevano confondersi tra loro, pena critiche e censure. Questo tipo di controllo sulla dissolutezza dei costumi non evitava comunque di ritrarre in modo piacevolmente sensuale le dame in vesti d'altri tempi: gli occhi, le labbra, i vestiti e i corpi vagamente scoperti stimolavano l'immaginazione³¹, senza tuttavia superare la soglia della suggestione.

Sebbene la Du Barry tenti invano di cambiare travestimento interpretando una Musa nel ritratto di Drouais esposto al Salon del 1771 (fig. 118)³² e suscitando nuove critiche da parte di Diderot³³, negli stessi anni emerge l'immagine di una divinità riscoperta, Ebe ovvero Maria Antonietta. La giovane delfina, ritratta da Drouais nel 1772, mostra con una posa affettata la coppa e l'ampolla, attributi di Ebe; con ogni probabilità l'artista utilizzò la medesima postura ideata per ritrarre qualche anno prima *Madame de Pompadour come Vestale* (fig. 119), estremamente simile a quella assunta della delfina.³⁴ È però necessario sottolineare che l'immagine della Pompadour con gli attributi di Vestale rappresenta un'anomalia: se consideriamo infatti che le effigi della marchesa in veste di

²⁹ ALLARD, SCHERF, *Identités de substitution*, in *Portraits publics, portraits privés. 1770-1830*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, 4 ottobre 2006 – 9 gennaio 2007), Paris 2006, p. 284.

³⁰ Per il concetto warburghiano di Ninfa nell'iconologia moderna vedi CARCHIA, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, in *Autaut*, n. 199-200, 1984, pp. 40-45; BORDIGNON, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, Engramma, rivista on-line, aprile 2004, http://www.gramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/32/032_gestoantitetico_saggio.html

³¹ FOSSI (a cura di), *Il ritratto, gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze 1996, p. 16.

³² In seguito alle aspre critiche mosse dal ritratto di Drouais, la stessa committente chiese a Greuze di eseguirne un altro, oggi noto solo attraverso stampe e incisioni, che la mostra in veste di Baccante. Il dipinto compariva nell'inventario redatto a Louveciennes, il palazzo della contessa, nel 1793; cfr. SAINT-ANDRÉ, *A King's favourite, Madame du Barry, and her times from hitherto unpublished documents*, New York 1915, p. 194.

³³ "Beau fond, vapeur de cassolette bien; figure bien assise; belles chairs, bien imitées; genou droit un peu long. Ligne au-dessous du cou qui sépare la tête du corps. Fleurs d'Italie. Trop fait. Il est incertain si quelques-uns de ces portraits-là sont plus vilains que ces originaux". DIDEROT, *Salons*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, Oxford 1967, vol. IV, p. 182.

³⁴ Nel 1876 il ritratto di Maria Antonietta in veste di Ebe venne acquistato dal duca d'Aumale e in seguito entrò a far parte delle collezioni del Museo Condé, dove attualmente è conservato. Il suo pendant, il ritratto della contessa di Provenza in veste di Diana, è andato perduto, ma una replica novecentesca è conservata nel castello di Versailles. Cfr. GARNIER 1995.

Diana ritratta da Nattier e come pastorella Isse dipinta da Boucher³⁵ giungono da commissioni ordinate da terzi, il ritratto di Drouais risulta essere l'unico a carattere mitologico voluto personalmente dalla marchesa.³⁶ A partire dal 1750 la Pompadour si vide costretta a sospendere ogni rapporto fisico con il re, ecco perché Humphrey Wine³⁷ ha interpretato il significato allegorico del mito come un'allusione al suo *status* di vergine; il considerevole successo dei ritratti come Vestale è con ogni probabilità la diretta conseguenza della diffusione del trattato dell'abate Nadal, pubblicato a Parigi nel 1725 con il titolo *Histoires des Vestales avec un traité de luxe des dames romaines*, del quale la marchesa possedeva una copia, la stessa che mostra nel ritratto di Drouais.³⁸ Poco dopo la pubblicazione del testo di Nadal, Jean Raoux (1677-1734) eseguì nel 1727 un dipinto intitolato *Vergini Antiche* (fig. 120) appositamente pensato "par une réaction pieuse contre la corruption de la Régence."³⁹ A differenza di altre figure pagane, Vesta e le Vestali vennero assimilate facilmente dalla cultura cristiana per le virtù di fedeltà ed esaltazione della verginità che le associavano alla figura mariana. E' probabile che per il ritratto della Pompadour Drouais si sia ispirato a un'opera di Nattier che ritraeva Madame Henriette di Francia, figlia di Luigi XV, come personificazione del Fuoco nel 1751 (fig. 121): la statua di Vesta posta nella nicchia a sinistra della scena, così come il libro appoggiato sulle gambe non sembrano similitudini dettate dalla casualità. Il dipinto di Madame Henriette faceva parte dei quattro *pendants* commissionati a Nattier nel 1750 che dovevano ritrarre le figlie di Luigi XV come i quattro elementi: oltre al già citato *Madame Henriette incarnant le Feu*, comparivano anche *Madame Louise-Élisabeth de France incarnant la Terre* (fig. 122), *Madame Adélaïde incarnant l'Air* (fig. 123) e *Madame Victoire incarnant l'Eau* (fig. 124); secondo Pierre de Nolhac⁴⁰ si tratta del miglior *ensemble* di dipinti eseguiti da Nattier per la famiglia reale. È interessante rilevare numerose assonanze tra le personificazioni dei quattro elementi e alcune divinità del mondo pagano: se il Fuoco ricordava il mito di Vesta e la Terra era simile a Cibele o a Pomona, così l'Acqua poteva essere confusa con una ninfa della sorgente e l'Aria, affiancata dal pavone, poteva simboleggiare Giunone. Questa serie di ritratti era destinata a

³⁵ Vedi capitolo seguente.

³⁶ LAJER-BURCHARTH, *Pompadour's touch: difference in representation*, in *Representations*, Los Angeles 2001, n. 73, p. 84.

³⁷ WINE, *Madame de Pompadour et les arts*, cat. della mostra (Versailles, 14 febbraio – 19 maggio 2002), Paris 2002, scheda n. 37, p. 165.

³⁸ Madame de Pompadour appare spesso con un libro in mano, si tratta di quello che potremmo definire, usando le parole di Castelnuovo, un "ritratto intellettuale". Cfr. CASTELNUOVO, *Il significato pittorico nella società*, in *Storia d'Italia Einaudi*, Torino 1973, p. 1091. Sui ritratti della Pompadour come donna colta che vuole dimostrare la propria sensibilità intellettuale vedi GOODMAN, *Portraits of Madame de Pompadour. Celebrating femme savant*, Berkley 2000.

³⁹ RENARD, *Jean-Marc Nattier*, Paris 1999, p. 132.

⁴⁰ Cit. in SALMON, *Jean-Marc Nattier 1685-1766*, cat. della mostra (Versailles, 26 ottobre 1999 – 30 gennaio 2000), Paris 1999, p. 223.

ornare quattro sovrapporte nel *grand cabinet* del delfino Luigi a Versailles, desideroso di possedere un ricordo delle sorelle attraverso le loro effigi⁴¹: sottolineare la destinazione di queste tele, di altissima fattura, grande raffinatezza ed eleganza compositiva, si rivela fondamentale nello svelare il motivo per cui Nattier e gli artisti coevi non si curavano affatto della somiglianza fisionomica tra l'immagine e la realtà. Le aristocratiche non chiedevano dei ritratti somiglianti, bensì volevano apparire più belle⁴²: per accontentarle, gli artisti trasfiguravano i volti attenuando le imperfezioni e adottando soluzioni figurative che nel tempo si rivelarono estremamente ripetitive e monotone. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, queste tele venivano commissionate a corredo di un arredamento che specchiava lo stile Rococò, erano esse stesse parte della decorazione degli ambienti interni, quindi non era necessaria un'eccessiva verosimiglianza tra soggetto reale e soggetto dipinto, quanto piuttosto la rappresentazione di un tema decoroso o, per meglio dire, grazioso. "Les déesses et les nymphes du XVIII^e siècle sont des portraits moralement ressemblants" scrisse Baudelaire⁴³, la riproduzione fedele della realtà passa quindi in secondo piano rispetto al messaggio virtuoso contenuto del soggetto.

La lunga lista di ritratti mitologici del XVIII secolo risulta pressoché interminabile, ma questo stanco ripetersi di soluzioni formali e concettuali sarà destinato a esaurirsi quando le teorie di Rousseau e la carica innovativa della Rivoluzione Francese prenderanno il sopravvento coinvolgendo anche le arti. Bisogna sottolineare che tra gli innumerevoli ritratti mitologici realizzati per i cortigiani finora elencati, mancano quelli del re; contrariamente al suo predecessore, Luigi XV indossa solo in rarissimi casi abiti mitologici. Lo troviamo in veste di Giove (fig. 125) in una statua realizzata da Nicolas Coustou come pendant di Maria Leszczyńska in veste di Giunone (fig. 126)⁴⁴: il duplice ritratto scultoreo dei regnanti intendeva probabilmente ricordare le statue bronzee di Enrico IV e Maria de' Medici, eseguite da Prieur Barthélémy e Matthieu Jacquet, che riprendono la postura stante e i medesimi attributi.⁴⁵ Considerando che la data di realizzazione delle statue di Coustou si aggira attorno agli anni 1726-1731, è necessario rilevare che all'epoca il re era ancora molto giovane e probabilmente l'iconografia monarchica, in attesa di assecondare l'impronta soggettiva del nuovo sovrano, era ancora legata ai vecchi modelli seicenteschi. Ai primissimi anni di regno risalgono anche alcune medaglie⁴⁶ con le effigi del re laureato e lunghi capelli che ricadono

⁴¹ *Ibidem*

⁴² NICHOLSON, *The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture*, in *Portraiture. Facing the subject*, a cura di J. Woodall, Manchester 1997, p. 54.

⁴³ Cit. in SEZNEC, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957, p. 34.

⁴⁴ LEVEY, *Painting and sculpture in France. 1700-1789*, New Haven 1993, p. 71.

⁴⁵ Vedi cap. precedente.

⁴⁶ L'immagine di Luigi XV viene spesso riprodotta su gemme utilizzando la tecnica della glittica: l'effigie del re di profilo, laureato e con l'armatura romana ricorda i ritratti numismatici cinquecenteschi di Enrico II ed Enrico IV. In un

in boccoli sulle spalle (fig. 127)⁴⁷: come non associare queste immagini al busto del giovane Luigi XIV ritratto da Jacques Sarazin (fig. 75)? Questi ritratti non sono tuttavia caratterizzati da una veste pagana specifica ma alludono discretamente all'antichità, *escamotage* usato dagli artisti per creare allegorie ispirate al mondo classico senza adottare necessariamente la veste mitologica, che implica sempre anche un significato allegorico o morale.⁴⁸ Dobbiamo quindi ipotizzare che la mitologia stava esaurendo la sua funzione: se il re Sole se ne era servito per affermare il potere monarchico e legittimare la sua posizione “per volere divino”, Luigi XV non ha più bisogno di ricorrere alle immagini per elevare la sua figura, il suo ruolo non è più in discussione.

ritratto di Boucher del 1758, noto come *Madame de Pompadour à la toilette* (Fogg Museum, Harvard), la marchesa mostra un bracciale con l'effigie del re, identificata in un cammeo del 1753 conservato nel Cabinet des médailles della Bibliothèque nationale di Parigi (fig. 128). Per la fortuna della glittica vedi AVISSEAU-BROUSTET, *Madame de Pompadour et la glyptique*, in *Madame de Pompadour et les arts*, cat. della mostra (Versailles, 14 febbraio – 19 maggio 2002), Paris 2002, p. 253.

⁴⁷ Jean Duvivier è autore della maggior parte dei ritratti del re usati per essere incisi sul verso delle medaglie: all'artista venne riservato anche il privilegio di disegnare l'effigie del sovrano dal vero. Cfr. JACQUIOT, *Les portraits à l'avers des médailles*, in *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris 1974, p. 524.

⁴⁸ Una statuetta in porcellana di Sèvres del 1770, mostra un'immagine di Luigi XV come imperatore romano ispirata alla statua del re realizzata da Jean-Baptiste Pigalle per essere posta nel 1765 sulla Place Royale di Reims (castello di Versailles).

V. 2. EBE ED ERCOLE CON BELLETTO E PARRUCCA

Quando Luigi XIV abbandona la danza limitandosi al ruolo di spettatore¹, gradualmente si allentano i legami tra arte e teatro e nel XVIII secolo l'influenza reciproca diventa meno marcata. La moda del travestimento ispirata ai personaggi dell'opera lirica si perpetua a corte per alcuni decenni ma, privata di un sovrano da emulare, anche l'aristocrazia abbandonerà gradualmente la scena per cedere il posto ad attori e ballerini professionisti. Persiste un forte legame tra il ballo in maschera e la tradizione che l'ha preceduto, ma come scrive Sarah Cohen² “the masquerade ball was a deconstruction of the court ballet” di conseguenza se da un lato si assiste alla volgarizzazione del balletto di corte, che nel processo per divenire ballo in maschera necessita di una semplificazione, dall'altro il balletto vero e proprio si specializza grazie a figure professionali che lo porteranno all'eccellenza. L'essenza della parola “teatro”, che etimologicamente deriva dal greco “guardare”, tornerà così a esprimere il suo significato originale.

In una stampa di Robert Bonnat del 1694 (fig. 129), la marchesa di Grancey attira l'attenzione dell'osservatore sul movimento gestuale che ricorda un'azione “on the stage”³, sul palcoscenico. L'acconciatura e l'abito sono particolarmente elaborati per farci capire che la protagonista è una nobildonna, mentre la falce e le spighe che stringe nella mano destra indicano il personaggio da lei interpretato, Cerere ovvero l'Estate.⁴ Questo esempio risulta essere una sorta di archetipo per i ritratti mitologici che a partire da questi anni verranno commissionati in grandi quantità. François de Troy dipinge nel 1724 un ritratto di dama in veste di Cerere (fig. 130) che asseconda la nuova tendenza volta a prediligere figure pagane minori.⁵ Cerere era già nota in ambito teatrale e compare anche nei bozzetti che descrivono i costumi del *Ballet des noces de Pelée et Thétis*, opera messa in scena nel 1654 alla quale partecipò anche Luigi XIV (fig. 131), ma questo personaggio viene poco

¹ Dopo l'ultima apparizione del re Sole come protagonista nel 1668, il sovrano si recherà a teatro solamente come spettatore; cfr. APOSTOLIDÈS, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981, p. 115.

² COHEN, *Art, dance, and the body in French culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000, p. 6.

³ COHEN 2000, p. 142.

⁴ Madame de Sévigné nel 1680 scriveva alla figlia di essere stata soprannominata Cerere in riferimento a *Proserpine*, opera teatrale musicata da Lully e messa in scena lo stesso anno. Vedi SÉVIGNÉ, *Alla figlia lontana. Lettere 1671-1690*, Roma 1993.

⁵ Con il termine “minori” ci si riferisce a figure mitologiche meno sfruttate in ambito ritrattistico, non pittorico inteso in senso lato: il mito di Cerere è stato infatti interpretato da illustri predecessori di François De Troy, come Toussaint Dubreuil (Parigi, Louvre), Hendrick Goltzius (1593, Londra, British Museum) e, più indietro nel tempo, Primaticcio (Djion, Musée Magnin) e Raffaello (Roma, Villa Farnesina). Risulta quindi essere un mito riproposto frequentemente nell'iconografia artistica, sebbene Cerere sia destinata ad affiancare divinità più note, spesso come figura attributiva a queste legata.

sfruttato nella ritrattistica, forse per il suo attributo, la falce, che troppo esplicitamente ricorda il mondo contadino e poco si presta a simboleggiare uno strumento nobile.

Dobbiamo sottolineare che il ritratto di De Troy non mostra un'attrice ma semplicemente una dama abbigliata all'antica: è possibile dedurlo con facilità dalla sua postura essenzialmente statica. Ciò che infatti differenzia i ritratti di attori da quelli in veste mitologica è proprio il movimento, la loro dinamicità. *Tableaux-vivants* sulla scena teatrale, gli attori sulla tela diventano dèi, con lo sguardo volto altrove e una gestualità animata, colti nell'istante di maggior *phatos* mentre interpretano il ruolo che li ha resi celebri. Il ritratto di *Mademoiselle Duclos nel ruolo di Arianna* dipinto da Nicolas de Largillière nel 1712 (fig. 132) appartiene a questa tipologia. Così come Cerere, anche Arianna non vanta numerosi *exempla* in ambito ritrattistico, ma la tradizione del mito si perpetua grazie al successo riscosso nelle arti figurative, come in quelle musicali: dall'*Arianna* di Claudio Monteverdi composta nel 1608 fino all'*Arianna in Creta* di Haendel del 1734, il mito della fanciulla abbandonata ha sempre ottenuto un grande successo di pubblico a teatro. Marie-Anne de Châteauneuf, conosciuta a teatro con lo pseudonimo di Mademoiselle Duclos, fece il suo debutto alla Comédie-Française nel 1693 e divenne una celebre attrice.⁶ La vediamo quindi interpretare il ruolo di protagonista nella commedia scritta da Thomas Corneille nel 1672 e, nonostante la sua robusta fisicità, l'abilità di Largillière⁷ trasforma l'attrice in un'eroina del passato: assistiamo infatti all'attimo in cui viene abbandonata da Teseo, rappresentato dal vascello in lontananza, mentre Bacco, già presente sulla scena, appare sulla destra del dipinto.⁸ Ella alza lo sguardo verso Amore che dal cielo le pone sul capo una corona di stelle: la corona rappresenta un doppio riferimento alla discendenza regale di Arianna e al dono di Bacco che la trasformerà in costellazione. Amore mostra anche una corona d'alloro, uno scettro e una maschera, che simboleggiano rispettivamente il trionfo dell'arte, il potere acquisito e il teatro.⁹

Il successo di pubblico determina il moltiplicarsi dei teatri stabili¹⁰ ai quali partecipa una moltitudine di persone provenienti da vari ceti sociali; per questo, al pari di regine e favorite, le

⁶ NEMILOVA, OPPERMAN, SCHNAPPER, *Largillierre, portraitiste du dix-huitième siècle*, cat. della mostra (19 settembre – 15 novembre 1981), Montréal 1982, p. 251.

⁷ ARBORE-POPESCU, *L'arte nell'età delle monarchie assolute*, Torino 1997, p. 23.

⁸ Largillière dipinse per Mademoiselle Duclos una versione più grande di questo ritratto, che venne collocato al Musée de la Comédie Française, dove si trova tuttora, ma ne esistono almeno altre tre repliche: una nella collezione di Foulon de Vaux, una alla Galerie Charpentier di Parigi e una, di dimensioni minori, conservata al Museo Condé di Chantilly. Cfr. CHATELET, *Chantilly, Musée Condé: peintures de l'Ecole française - XVe et XVIIe siècles*, Paris 1970, scheda n. 105.

⁹ NEMILOVA, OPPERMAN, SCHNAPPER 1982, p. 252.

¹⁰ BERLANSTEIN, *Women and power in Eighteenth-century France: actresses at the Comédie-Française*, in *Feminist studies*, College Park 1994, XX, n. 3, p. 479.

attrici della Comédie Française come Mademoiselle Duclos sono le donne più celebri della loro epoca¹¹, conosciute e ammirate non solo dalla classe aristocratica, ma da tutti i contemporanei.

Una decina di anni dopo troviamo una celebre ballerina, Mademoiselle Prévost (1680-1741)¹², ritratta da Jean Raoux in veste di Baccante (fig. 133), il ruolo da lei interpretato nel 1723 nell'opera *Philomèle*.¹³ Sopra una leggerissima veste bianca l'effigiata indossa un mantello di un caldo colore autunnale che riprende la tonalità predominante del dipinto che ricorda la stagione di Bacco; la scena mira infatti a ricostruire una festa dionisiaca, un Bacchanale. Françoise Prévost mostra un grappolo d'uva come un trofeo, mentre con la mano sinistra tiene un tirso avvolto da foglie d'edera; alle sue spalle satiri e ninfe danzano gioiosamente al suono di flauti e tamburelli, gli stessi strumenti riproposti dall'artista in una natura morta ai piedi del dipinto che simboleggiano lo spirito dionisiaco. I movimenti agitati della danza risulterebbero poco appropriati a rappresentare una dama d'alto rango, ma in questo caso sono accettati e anzi lodati in virtù della professione di ballerina per la quale l'effigiata era all'epoca conosciuta. Tra i più celebri danzatori professionisti si ricorda Auguste Vestris (1760-1842), figlio di Gaétan¹⁴ maestro di danza di Luigi XVI; inizialmente erano infatti le figure maschili ad avere il ruolo da protagonisti nel balletto francese, solo in seguito compariranno nomi femminili. Questa differenza è in parte dovuta anche ai lunghi e pesanti abiti che le ballerine dovevano indossare in scena e che inevitabilmente limitavano i movimenti.

Vediamo così aumentare le differenze tra il ritratto in veste mitologica come specchio del teatro e lo stesso che allude alla nobiltà come classe privilegiata in virtù del suo legame con il mondo divino. Mentre sul palcoscenico si fanno avanti attori e ballerini professionisti, la classe agiata chiude le porte al pubblico e interpreta le opere in privato, recitando per una cerchia estremamente ristretta di astanti estasiati; nel XVIII secolo il teatro di corte diventa quindi un luogo intimo, dove accedere era un privilegio sempre più difficile da ottenere. Madame de Pompadour ama profondamente il teatro e a corte mette in scena le sue opere predilette per farle interpretare agli esponenti del suo *entourage* affiancati dai migliori cantanti e musicisti. Dimostrando la sua bravura anche nel canto e la sua approfondita conoscenza delle opere letterarie moderne, la Pompadour riflette alla perfezione alcune regole non scritte che volevano le cortigiane non semplici donne di piacere, ma dame sofisticate che amavano tenersi informate sul pensiero politico e filosofico, oltre a possedere

¹¹ BERLANSTEIN 1994, p. 475.

¹² Françoise Prévost, protetta da Lully e Beauchamp, fu maestra di due grandi rivali che si contesero la scena teatrale: Marie-Anne de Cupis de Camargo e Marie Sallé. Cfr. GUEST, *The dancer's heritage. A short history of ballet*, Baltimore 1960, p. 29; CHRISTOUT, SERRANO, *The Paris Opera ballet*, in *Dance chronicle*, II, 2, 1978, pp. 132-133; LEE, *Ballet in western culture. A history of its origins and evolution*, New York 2002, p. 95.

¹³ LEVEY, *Painting and sculpture in France. 1700-1789*, New Haven 1993, p. 20.

¹⁴ LEE 2002, pp. 124-126.

nozioni di arte, musica e teatro.¹⁵ La prima stagione teatrale si aprì nel 1747 con il *Tartuffe* di Molière, commedia alla quale erano invitate solamente quattordici persone selezionate dal re e in cui si suppone abbia preso parte la marchesa in persona interpretando il ruolo di Dorine.¹⁶ Jean Rousset ha sottolineato¹⁷ che la commedia di Molière mette a nudo l'ipocrisia del personaggio mascherato¹⁸, che diventa un esempio negativo da non imitare: quando la marchesa decise di mettere in scena proprio il *Tartuffe* come prima opera, doveva trovarsi estremamente in accordo con il pensiero di Molière. Nel 1750 si recitò *Issé*, una pastorale mitologica che vedeva protagonista Madame de Pompadour nel ruolo principale¹⁹: è possibile scorgere numerose analogie con la tela di Boucher²⁰ intitolata *Apollo rivela la sua identità alla pastorella Isse* (fig. 134), testimonianza di quanto la ritrattistica fosse ancora in debito con il teatro. Ovidio narra nelle *Metamorfosi* (VI, 5-145) che Apollo, per possedere la bella Isse, si trasformò in pastore sorprendendola mentre accudiva il gregge: il dipinto mostra infatti i protagonisti della storia ovidiana e la marchesa è l'unico personaggio del mondo reale. Le immagini di Mademoiselle Duclos come Arianna, Mademoiselle Prevost come Baccante, Madame de Pompadour come Isse, oppure Geneviève de Malboissière come Melpomene (fig. 135), potremmo definirli "ritratti teatrali"²¹.

Personaggi mitologici minori come quelli appena citati, derivavano in massima parte dai libretti teatrali, tuttavia riscossero largo consenso in ambito ritrattistico anche divinità pagane non necessariamente protagoniste della scena, come Ebe: figlia di Giove, promessa sposa di Ercole, Ebe in greco significa "giovinezza" e in virtù del suo stesso nome essa divenne la personificazione dell'età giovanile. Nella schiera degli dèi aveva la parte dell'ancella o di una docile fanciulla casalinga: Ebe era infatti la coppiera degli dèi²² ai quali distribuiva il nettare e l'ambrosia durante i banchetti, elementi necessari per mantenere gli olimpi eternamente giovani.²³ La funzione di Ebe come coppiera venne successivamente assunta da Ganimede, il giovane fanciullo del quale Zeus si era innamorato e aveva rapito. Secondo la storia mitologica, dopo la sostituzione di Ebe da parte di

¹⁵ GUTWIRTH 1992, p. 78.

¹⁶ SALMON 2002, p. 36; LEVER, *Madame de Pompadour. Passioni e destino di una favorita*, Milano 2002, p. 81.

¹⁷ ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna 1985, p. 275.

¹⁸ In questo caso si tratta di una doppia maschera, visibile e invisibile, quella dell'attore e quella del personaggio che si finge lusingato, onorato dei favori concessi dal padrone e invece si rivela un imbroglione.

¹⁹ L'opera di Houdard de La Motte venne messa in scena la prima volta nel 1697 per Luigi XIV. Cfr. JONES, *Madame de Pompadour: images of a mistress*, London 2002, p. 54.

²⁰ SALMON 2002, p. 37.

²¹ DASKALAKIS MATHEWS, *En exceptional allegorical portrait by Jean-Baptiste Lemoyne*, in *Metropolitan Museum Journal*, XXIX, 1994, p. 103.

²² "Gli dèi, frattanto, eran riuniti, seduti intorno a Zeus, sul pavimento d'oro; in mezzo a loro Ebe augusta mesceva il nettare; essi le coppe d'oro tendevano l'un l'altro, guardando la città dei Troiani."; cfr. OMERO, *Iliade*, IV, 1-4.

²³ OVIDIO, *Metamorfosi*, IX, 400-402.

Ganimede, la dea della giovinezza sposò Eracle.²⁴ La grande diffusione di Ebe nel XVIII secolo si deve a una duplice motivazione: mentre le donne erano liete e intimamente orgogliose di essere associate alla dea della giovinezza, i loro padri e mariti erano senza dubbio gratificati dalla scelta di un tema così grazioso e decoroso, che alludeva ai compiti di figlia, moglie e madre che attendeva con gioia al suo dovere nel servire i loro bisogni.²⁵

Pierre Gobert ritrasse *Charlotte-Aglaré d'Orleans, duchessa di Modena, in veste di Ebe* (fig. 136) aprendo così una lunga serie di ritratti che attraverso l'arco di un secolo decretarono la fortuna del mito in ambito artistico.²⁶ La ghirlanda di fiori sul petto²⁷, sulla veste e sui capelli della duchessa, oltre ad avere una funzione meramente decorativa alludono probabilmente all'energia vitale, alla gioia di vivere e alla fine dell'inverno come una sorta di vittoria sulla morte, il trionfo dell'eterna giovinezza. A testimoniare il successo di Ebe, una commissione reale del 1736 incarica François Lemoyne di affrescare sulla volta del salone d'Ercole a Versailles l'apoteosi del dio (fig. 138) colto nel momento in cui Giove gli cede la mano della figlia.²⁸ Data la prestigiosa commissione e il luogo eletto nel quale portarla a termine, è probabile che l'affresco di Lemoyne abbia aumentato la popolarità di Ebe nella sfera dei personaggi mitologici prediletti dall'aristocrazia. Al 1737 risale un affresco intitolato *Il matrimonio di Ercole ed Ebe* (fig. 139), eseguito da Pierre-Charles Trémolières per l'Hôtel de Soubise²⁹ di Parigi: se confrontiamo questa scena con le numerose immagini di Ercole che abbiamo visto finora, rappresentato come liberatore e simbolo di forza fisica e dominazione, possiamo asserire che l'arte settecentesca si fa specchio della società contemporanea: non è più necessario combattere, quindi ci si può concedere ai piaceri dell'amore, reinterpretando anche i miti più noti attraverso temi più leggeri.³⁰

²⁴ OMERO, *Odissea*, XI, 602-03. Per approfondimenti sulla storia del mito di Ebe e la fortuna settecentesca in ambito ritrattistico, vedi SOLACINI, *L'immagine di Ebe fra fonti antiche e ritratti allegorici del Settecento*, in *Engramma*, rivista on-line, n. 34, giugno-luglio 2004.

²⁵ In Inghilterra il mito di Ebe viene sfruttato nella ritrattistica quanto in Francia, sebbene si giunga a soluzioni formali estremamente diverse. Vedi MANNINGS, *Sir Joshua Reynolds: a complete catalogue of his paintings*, London 2000.

²⁶ A questo dipinto doveva essersi probabilmente ispirato un autore ignoto che dipinse la figlia di Madame de Sévigné, Pauline De Grignan (1674-1737), marchesa Simiane, in vesti allegoriche (fig. 137); cfr. BRUSON e CARLIER, *Madame de Sévigné*, (Parigi, Musée Carnavalet, 15 ottobre 1996 – 12 gennaio 1997), Paris 1996, pp. 157-158.

²⁷ Spesso l'immagine di Ebe è caratterizzata da fiori: Vincenzo Cartari la chiama "fiore della età" e ricorda che Livio la descriveva "in forma di bellissima giovane con vesti di diversi colori, e con ghirlande di bei fiori in capo"; CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, [Venezia, 1647] Milano 2004, p. 28.

²⁸ LEVEY 1993, p. 56.

²⁹ Attuale sede del Museo della storia di Francia.

³⁰ Un *Ritratto di donna sconosciuta in veste di Ebe* (vedi il Repertorio di ritratti settecenteschi che conclude la presente ricerca) conservato all'Ermitage di San Pietroburgo, era stato inizialmente attribuito alla mano di Trémolières, ma nei primi anni del Novecento, grazie a una maggiore circolazione delle immagini fotografiche che consentirono un raffronto stilistico, si comprese che l'autore era Robert Tournières. Quest'opera appare come l'anello di congiunzione tra i ritratti di Gobert e quelli successivi di Nattier: in essa si avvertono infatti la staticità posturale e la pomposità delle vesti che derivano da Rigaud, ma anche la leggerezza della pennellata e la discrezione di attributi che caratterizzano

La relazione amorosa narrata dal mito di Ebe ed Ercole deve aver stimolato la fantasia di Nattier che nel 1744 ritrae *La duchessa di Chaulnes in veste di Ebe* (fig. 140), pendant del ritratto del marito in veste di Ercole. La postura delle gambe e il drappo che le copre, appaiono in effetti del tutto simili alla stessa porzione del ritratto di una duchessa sconosciuta conservato al Museo Condé di Chantilly (fig. 141): traspare quindi la tendenza dell'artista a riprodurre pose, movenze o dettagli simili per ritratti diversi, rispondendo in questo modo alle numerose commissioni che gli venivano affidate. A Nattier potrebbe essere rimproverata mancanza di inventiva se analogamente osserviamo i ritratti di Louise-Henriette de Bourbon-Condé (fig. 142), Charlotte de Rohan-Guemenée (fig. 143) e Madame Victoire (fig. 144), figlia di Luigi XV, che appaiono del tutto similari nella postura³¹, tuttavia la fama dell'artista non diminuiva, anzi affascinava anche le nuove generazioni di ritrattisti come la pittrice Marianne Loir (1712-1781) che con *Giovane donna in veste di Ebe* (fig. 145) sembra voler riprodurre lo stile di Nattier, senza tuttavia raggiungere la delicatezza dei tratti e la leggerezza delle pennellate di quest'ultimo.

Nel ritratto del *Duca di Chaulnes in veste di Ercole* (fig. 146) eseguito due anni dopo quello della moglie, possiamo notare, forse più ancora che nei ritratti femminili, la persistente tradizione di assumere sembianze mitologiche senza rinunciare alla moda contemporanea. Il duca porta infatti i capelli lunghi raccolti e sulla carnagione estremamente chiara si evidenziano le guance arrossate dal belletto; lo sguardo languido e la postura, in alcun modo affannata, sono in aperto contrasto con il paesaggio selvaggio alle sue spalle e la grezza leontide che indossa. La clava, posta in primo piano quale attributo del dio pagano, era già presente quando l'artista eseguì il disegno preparatorio (Rouen, Biblioteca Municipale, fig. 147). La posa affettata nonché l'attenzione al trucco che potremmo definire quasi femminile, rendono il duca di Chaulnes un Ercole che non cerca affatto di ostentare la propria forza o prestantza fisica e che per questo appare decisamente estraneo alla tradizione che l'aveva preceduto. Sebbene nel XVIII secolo i ritratti mitologici maschili risultino meno numerosi rispetto alle epoche precedenti, il duca di Chaulnes non rappresenta l'unico esempio. Potremmo citare il *Ritratto d'uomo in veste di Apollo* (fig. 148) e il *Ritratto d'uomo in veste di Bacco* (fig. 149), entrambi di Nicolas de Largillière ed entrambi conservati al Louvre, oppure il *Ritratto d'uomo in veste di Bacco* di Jean-Marc Nattier (fig. 150), tuttavia i soggetti anonimi confermano che solo un'esigua minoranza di aristocratici commissionava ancora ritratti

l'opera di Nattier. Cfr. NEMILOVA (a cura di), *French painting. Eighteenth century*, in *The Hermitage. Catalogue of western european painting*, Firenze 1986, scheda n. 258, p. 340.

³¹ Mentre le esponenti dell'aristocrazia si contendevano le opere di Nattier, la classe intellettuale criticava la sua arte: Diderot scrisse che "tutti i ritratti di Nattier sono simili, tanto che risulta difficile distinguerli". Cit. in NICHOLSON, *The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture*, in *Portraiture. Facing the subject*, a cura di J. Woodall, Manchester 1997, p. 52.

mitologici, più adatti a rappresentare leggiadre figure femminili piuttosto che eroi maschili. Gli esempi citati mostrano infatti galantuomini con parrucca e belletto che, anziché incutere timore e deferenza, appaiono come stanchi damerini e annoiati cortigiani che usano la maschera come un effimero diversivo rispetto alla ritrattistica ufficiale.

Nonostante le critiche dei contemporanei e il moltiplicarsi di immagini del tutto simili tra loro, Ebe trova ancora il favore della stessa famiglia reale: nel settembre 1772 François-Hubert Drouais riceve l'ordine di eseguire quattro sovrapporte ovali per il Gabinetto del re nel castello di Choisy, comprendenti i ritratti de *La Delfina Maria Antonietta in veste di Ebe* (fig. 152) e della *Contessa di Provenza in veste di Diana* (fig. 153); le tele vennero esposte al pubblico al Salon del 1773.³² Maria Antonietta, figlia dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria e moglie del futuro re di Francia, faceva parte dell'olimpico celeste così come di quello terrestre e si prestava assai bene a indossare la veste di Ebe, dea della giovinezza che Giove (simboleggiato dall'aquila, che in questo caso dovremmo interpretare allegoricamente come Luigi XV) concede in moglie a Eracle. L'apparato allegorico-mitologico, così alleggerito e semplificato nei suoi attributi distintivi, diventa un mero *divertissement* della famiglia reale e dell'oligarchia aristocratica. Il ritratto di Drouais è infatti uno dei rarissimi dipinti che mostrano Maria Antonietta in vesti mitologiche, del quale peraltro la commissione non risulta direttamente legata alla volontà della delfina, segno che la moda stava cambiando così come i gusti della committenza, più propensa a liberarsi della maschera per mostrare la propria vera natura. Lo dimostra il ritratto della duchessa di Chartres eseguito da Joseph-Siffred Duplessis nel 1778 circa (fig. 153): si tratta palesemente di un'allegoria di Arianna, sebbene il titolo didascalico si limiti a menzionare la presenza del vascello Saint-Esprit che trasporta il duca di Chartres verso la battaglia di Ouessant, senza fare alcun riferimento all'aspetto mitologico; appare tuttavia un piccolo, minuto dettaglio che, una volta colto, contribuisce a immergere la scena in un paesaggio arcadico: si tratta dei calzari indossati dalla duchessa. La parrucca, l'abito e la stessa posa affettata sono elementi assolutamente settecenteschi, ma i calzari che rimandano alla classicità, uniti allo scorcio paesaggistico che mostra il vascello in lontananza, inevitabilmente associano l'immagine della duchessa a un'Arianna abbandonata. I calzari attirarono l'attenzione anche dei contemporanei se riferendosi al Salon del 1779 Bachaumont scrisse in merito alla tela: "La princesse, très rassemblée et bien drapée, a les pieds nus".³³ I "piedi nudi" sono quindi un esplicito riferimento al mondo arcaico e, in questo senso, il processo di semplificazione degli attributi mitologici in ambito ritrattistico ha raggiunto il massimo grado. Si assiste così a

³² GARNIER-PELLE, *Chantilly, Musée Condé. Peintures du XVIII^e siècle*, Parigi 1995, scheda n. 9, p. 36.

³³ Cit. in GARNIER-PELLE 1995, scheda n. 13, p. 42.

un'inversione di tendenza: se finora la classe aristocratica aveva trovato nella mitologia un pretesto per innalzarsi al rango di semi-dèi, con l'avvicinarsi della Rivoluzione e la diffusione del pensiero illuminista i nobili cercano l'evasione nella quotidianità e nei gesti semplici che permettono un "ritorno alla natura", come l'ha definito Rousseau. Questo cambio di tendenza si manifesta in ogni sfera sociale e l'epoca degli eroi non si esaurisce solo sulla tela, ma anche a teatro³⁴: il balletto e l'Opera diventano specchio delle passioni umane e proprio l'uomo, con le sue virtù e i suoi limiti, assume il ruolo di protagonista indiscusso in ogni ambito artistico.

³⁴ Vedi GUEST, *The dancer's heritage. A short history of ballet*, Baltimore 1960, pp. 44-57.

V. 3. IL RITRATTO “IN VESTE DI”

“Il y a des visages plus beaux
que le masque qui les couvre.”¹

Jean-Jacques Rousseau

Il potere monarchico nel XVIII secolo risulta fortemente indebolito rispetto all'epoca del re Sole ma, grazie all'assolutismo instaurato con tanto vigore nei secoli precedenti, l'Ancien Régime si regge ancora sulla convinzione che la corona appartenga al sovrano per diritto divino.² Questa certezza pone le sue radici sul complicato cerimoniale che regola i rapporti tra famiglia reale e cortigiani: l'esibizione del lusso, del benessere e dell'abbondanza diventa parte attiva di un processo di divinizzazione del re avvertita in maniera così forte e preponderante da superare in importanza i meriti stessi che il re poteva avere.³ Il sovrano rispecchia l'identità del Paese che governa: quando tutto ciò che lo circonda è prezioso e degno di ammirazione, significa che egli è in grado di donare al Paese prosperità e benessere; viceversa, spogliato dell'imponente apparato simbolico che lo distingue dagli altri aristocratici, perde l'aura mistica e solenne che garantisce agli occhi del popolo la legittimazione del suo potere.

L'etichetta svolgeva dunque una funzione fondamentale nel tramandare quel senso di rispetto e timore reverenziale verso la monarchia che solo una società basata su una struttura gerarchica definita da regole estremamente precise poteva perpetuare. Tuttavia i tempi stavano cambiando e si diffondeva un'idea nuova dell'uomo, inteso come individuo prima ancora che come esponente e rappresentante di una classe sociale; in questo clima il cerimoniale di corte, svuotato gradualmente del suo significato primo, opprime e grava sul sovrano stesso, colui che dovrebbe avere il maggiore interesse nel mantenerlo vivo.⁴ Madame Campan, *première femme de chambre* della regina Maria Antonietta, riferisce nei suoi *Mémoires* un divertente aneddoto⁵, utile a farci capire fino a che punto l'etichetta di corte dettava le regole sul buonsenso:

Un giorno d'inverno accadde che la regina, già tutta svestita, aspettava d'indossare la camicia: io la tenevo già spiegata; la dama d'onore entra, si affretta a togliersi i guanti e prende la camicia. Si sente battere leggermente la porta, che viene aperta:

¹ ROUSSEAU, *Émile*, in *Ouvres complètes de J. J. Rousseau*, Paris 1817, IV, p. 226.

² FURET, *Critica della Rivoluzione Francese*, trad. S. Brilli Cattarini, Bari 1999, pp. 46-47.

³ BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1995, pag. 12.

⁴ ELIAS 2002, pp. 100-102.

⁵ L'aneddoto è citato anche in ELIAS, *La società di corte*, Bologna 2002, pp. 99-100.

è la duchessa d'Orléans; si è già tolti i guanti, avanza per prendere la camicia, ma la dama d'onore non deve presentarla a lei; me la rende e io la do alla principessa; picchiano di nuovo: è la contessa di Provenza; la duchessa d'Orléans le presenta la camicia. La regina teneva le braccia incrociate sul petto e sembrava aver freddo. La duchessa vede il suo penoso atteggiamento, si accontenta di gettar via il fazzoletto, non si toglie i guanti, e infilando la camicia spettina la regina che ride per mascherare la sua impazienza, ma mormora parecchie volte tra i denti: "E' odioso! Che fastidio!"⁶

In quanto tali, le *Mémoires* di Madame Campan non possono essere considerate un documento storico indiscutibile, ma in questo caso le regole che stabiliscono la priorità nel porgere la camicia alla sovrana, anche ipotizzando che esse siano frutto di un aneddoto inventato, specchiano una sorta di balletto simile a una recita teatrale nella quale ognuno svolgeva un ruolo preciso, in modo del tutto verosimile rispetto a quello che doveva essere il rigido e complicato cerimoniale a Versailles. L'intera corte considerava l'etichetta opprimente, obsoleta e anacronistica, ma quando la stessa regina iniziò a valutare superflui alcuni eccessi, gli aristocratici biasimarono la sua leggerezza, giudicandola oltraggiosa nei loro confronti. Come narra la Campan, se fino a quel momento la contessa di Provenza aveva il privilegio di porgere la camicia alla regina, avrebbe certamente disapprovato che il suo ruolo potesse essere parimenti svolto da dame di rango inferiore; allo stesso modo, chi aveva il permesso di sedersi in presenza dei sovrani, non avrebbe tollerato che lo stesso trattamento venisse accordato a coloro che non ne avevano diritto.⁷

Un punto di vista estremamente diverso era quello condiviso dal popolo e dalla borghesia, non coinvolti nel cerimoniale di corte ed estranei ai complicati meccanismi che regolavano la quotidianità a Versailles; essi chiedevano a gran voce che la maschera dell'ipocrisia fosse calata per svelare l'aspetto più genuino della sincerità, e riconoscevano il proprio pensiero nelle parole di Jean-Jacques Rousseau che accusava l'artificiosa società moderna di separare l'essere dall'apparire, in un'eterna rappresentazione dove l'uomo non è altro che una maschera e la finzione assume i caratteri della vera sostanza. "L'homme du monde est tout entier dans son masque"⁸, così scrive Rousseau nell'*Emile*, mentre nel terzo *Dialogue* ribadisce che "tutti fanno consistere il loro essere

⁶ CAMPAN, *La vita segreta di Maria Antonietta*, trad. A. Vittorini, Roma 2006, p. 58.

⁷ BURKE 1993, p. 132.

⁸ ROUSSEAU 1817, IV, p. 218.

nell'apparire".⁹ Anche il conte di Mirabeau esorta a gettare la maschera delle buone maniere per rivelare "il viso della virtù".¹⁰

Traducendo queste tensioni sociali in ambito artistico, dobbiamo ricordare che l'arte ritrattistica dell'Ancien Régime simboleggia uno *status*, prima ancora che l'individuo raffigurato¹¹: l'abito e gli oggetti simbolici indossati ed esibiti dai protagonisti sono maschere volte ad esprimere non le qualità umane, bensì i meriti sociali. Consideriamo l'immagine ufficiale di Luigi XVI ritratto da Antoine-François Callet (fig. 154), tela esposta al Salon del 1789 perciò in un clima politico decisamente sfavorevole alla monarchia: se l'intento di artista e committente era mostrare continuità con il passato rievocando apertamente l'immagine del re Sole immortalato da Rigaud, sviluppo e innovazione non potevano trovare spazio in raffigurazioni di questo tipo. L'arte moderna si esprimeva dunque attraverso i ritratti della regina¹², interpretati più liberamente rispetto alla tradizione iconografica che caratterizzava i ritratti del re.

Con l'avvento dell'Illuminismo e delle nuove teorie sociali che lo sostengono, la mitologia possiede ormai un sapore arcaico, richiama alla memoria tempi lontani e sembra respingere con forza il cambiamento: in questo contesto poco incoraggiante, le allegorie svolgono la duplice funzione di legarsi alla tradizione introducendo allo stesso tempo elementi innovativi attraverso chiavi di lettura alternative o rivedute. Un esempio di allegoria che capace di riscuotere largo consenso in epoca Rococò è quella di Amicizia, veste nella quale Madame de Pompadour compare ritratta sia da Jean-Baptiste Pigalle (fig. 155) che da Etienne-Maurice Falconet (fig. 156)¹³: con ogni probabilità l'allegoria dell'Amicizia simboleggia il rapporto della marchesa con Luigi XV, mutato negli anni in un amore platonico¹⁴ che risultava bizzarro agli occhi della corte (la Pompadour rappresentava pur sempre l'amante ufficiale del re), ma garantiva equilibrio e una perfetta intesa all'interno della coppia. Jean Seznec osservava che "l'allégorie est un genre dangereux, à mi-chemin entre la nature

⁹ Cit. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna 1985, p. 276.

¹⁰ Cit. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere*, trad. G. Panziera, Bologna 1998, pp. 154-155.

¹¹ ALLARD, *Portraits publics, portraits privés. 1770-1830*, in *L'objet d'art*, n. 28, Djion 2006. Vedi anche BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma 1992, p. 108.

¹² ALLARD, *Portraits publiques, portraits privés*, cat. della mostra (Parigi, Grand Palais, 4 ottobre 2006 – 9 gennaio 2007), Paris 2006, scheda n. 3, p. 68.

¹³ ALLARD, SCHERF, *Identités de substitution*, in *Portraits publics, portraits privés. 1770-1830*, Paris 2006, p. 282. Etienne-Maurice Falconet, il quale ripropone lo stesso tema nelle porcellane della manifattura di Sèvres che, grazie alla produzione seriale, garantisce una capillare diffusione del gusto Rococò; le nuove tendenze in ambito figurativo vengono assecondate anche attraverso la materia stessa usata per i manufatti artistici, dove fragilità e delicatezza erano elementi privilegiati rispetto alla forza e al vigore.

¹⁴ Il rapporto tra la marchesa e il re venne definito anche "amicizia necessaria"; cfr. LEVER, *Madame de Pompadour. Passioni e destino di una favorita*, trad. A. Benabbi, Milano 2002, p. 241.

et l'abstraction"¹⁵: se infatti la mitologia era destinata a svelare lo *status* dell'effigiato, grazie alle allegorie era possibile mettere in luce gli aspetti più nascosti del carattere, le inclinazioni personali e le attitudini peculiari del committente. Non cade la maschera intesa come metafora dell'individuo, sebbene ammantata da un'aura di perbenismo; cade invece la maschera in senso figurato, come ci mostra la stessa Madame de Pompadour, abile disegnatrice allieva di Cochin¹⁶ alla quale sono state attribuite numerose incisioni¹⁷: un'acquaforte ispirata a un'opera di Boucher mostra la figura allegorica dell'Amicizia che, per rivelarsi tale, lascia cadere a terra la maschera dell'ipocrisia per mostrare la propria sincerità (fig. 157). Una stampa della stessa Pompadour, tratta da un disegno di Joseph-Marie Vien e intitolata *Minerve bienfaitrice et protectrice de la gravure en pierre précieuse* (fig 158), mostra invece i tratti della Pompadour come una moderna Minerva, protettrice delle arti e dea dell'intelletto.¹⁸

In maniera più appariscente ma immutata nel suo valore concettuale più intrinseco, la maschera diventa parte integrante della moda femminile soprattutto negli anni Settanta. L'acconciatura detta "Belle-Poule", passata alla storia delle cronache di costume per le sue dimensioni imponenti, si ispirava alla fregata francese che nel 1778, durante la guerra d'indipendenza americana, danneggiò un'imbarcazione inglese detta "Arethusa": una stampa del 1778 conservata al museo franco-americano del castello di Blérancourt (fig. 159) mostra una dama che si specchia con l'originale *coiffure*. Sulle parrucche incipriate, che potevano raggiungere altezze ragguardevoli, le dame di corte ponevano diversi oggetti in miniatura che si rifacevano all'attualità: Maria Antonietta indossò una *coiffure à l'Iphigénie* suggerita dall'opera di Gluck *Iphigénie en Aulide*, manifestando così il proprio apprezzamento per l'opera musicale e per il compositore da lei protetto; il *pouf à l'inoculation* ricordava invece il vaccino contro il vaiolo che la regina aveva chiesto di praticare al marito, rievocato attraverso un'elaborata acconciatura con l'immagine del dio della medicina Esculapio affiancato all'ulivo, simbolo di saggezza.¹⁹ Simili eccessi ebbero fortunatamente breve durata, ma proprio il continuo cambio di interesse testimoniava la noia della corte, inquieta perché affaccendata in futili mansioni e per questo sempre alla ricerca di nuovi svaghi. I travestimenti

¹⁵ SEZNEC, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957, p. 55. Sui ritratti di Madame de Pompadour scrive: "l'Antiquité elle-même a eu son époque Pompadour; les terres-cuites hellénistiques sont l'équivalent des biscuits de Sèvres de Falconet, et telle nymphe alexandrine est une cousine de la Diane de Boucher", p. 35.

¹⁶ GOODMAN, *The portraits of Madame de Pompadour. Celebrating the femme savant*, Berkeley, 2000, p. 39. Vedi anche STRONG DILKE, *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century*, London 1902, p. 2.

¹⁷ Per approfondimenti sull'attività di Madame de Pompadour come incisore vedi PORTALIS, BÉRALDI, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris 1882, pp. 322-324.

¹⁸ Per approfondire l'uso della figura di Minerva nei ritratti in veste mitologica del XVIII secolo, vedi HYDE, *Under the sign of Minerva: Adélaïde Labille-Guiard's 'Portrait of Madame Adélaïde'*, in *Women, art and the politics of identity in Eighteenth-century Europe*, a cura di M. Hyde e J. Milam, Burlington 2003, cap. VII, pp. 139-163.

¹⁹ WEBER, *Queen of fashion. What Marie-Antoinette wore to the Revolution*, New York 2006, p. 106.

allegorici e mitologici un tempo riservati ai balli in maschera e trasposti su tela al fine di perpetuare la memoria di abiti effimeri, diventano così oggetto della moda quotidiana, maschere da indossare in ogni occasione: tuttavia la loro diffusione è inversamente proporzionale al valore simbolico attribuito, di conseguenza la mitologia inizia a perdere importanza perché svilita nella sua accezione più alta, quella cioè di paragonare l'effigiato a un dio dell'Olimpo.

La tensione crescente nella ricerca di nuovi miti, o meglio *modus vivendi* usati come modelli ai quali ispirarsi per ambire alla perfezione, è bene illustrata da due ritratti di Maria Antonietta eseguiti a distanza di soli cinque anni, che sembrano tuttavia separati da secoli. Nel 1778 Elisabeth Vigée Le Brun, che grazie all'appoggio della regina entrò ufficialmente all'Académie Royale 1783²⁰, venne incaricata di eseguire il ritratto ufficiale di Maria Antonietta (fig. 160) e scrisse nei suoi *Souvenirs* che, oltre a una copia da inviare alla corte di Vienna²¹, Maria Antonietta ne ordinò altre due, “una per l'imperatrice di Russia, l'altra per i suoi appartamenti di Versailles o di Fontainebleau”²²; nel 1783 ritroviamo la stessa pittrice all'opera per realizzare un altro ritratto della regina, questa volta abbigliata *en gaulle* (fig. 161) con una semplice veste di mussola bianca, un cappello di paglia e una rosa in mano. Il ritratto non era destinato agli ambienti privati della regina, come si potrebbe erroneamente supporre osservando un abbigliamento tanto informale, ma aveva i connotati del ritratto ufficiale: venne infatti esposto al Salon²³ dello stesso anno e aumentò le critiche, già allora estremamente aspre, sul conto della regina che si era fatta ritrarre “in camicia”.²⁴ Ma come nasce l'idea di farsi rappresentare *en gaulle*? Facendo un breve passo indietro è interessante rilevare che, tra gli spettacoli messi in scena da Madame de Pompadour nel 1752 a Fontainebleau figura *Le Devin du village*, opera di Rousseau ambientata in uno scenario rustico che illustrava la vittoria della natura sull'artificio, il trionfo della semplicità.²⁵ Maria Antonietta interpreterà nel 1780 la medesima opera²⁶ nel teatro da lei stessa commissionato all'architetto Richard Mique: “presque intact aujourd'hui, le théâtre du Petit Trianon reste un témoignage unique du goût et de la

²⁰ FRASER, *Marie-Antoinette. The journey*, New York 2001, p. 223.

²¹ All'imperatrice il ritratto della figlia non piacque. Si dice che davanti alla tela abbia esclamato che Maria Antonietta sembrava un'attrice, non una regina. Cfr. SHERIFF, *The portrait of the queen*, in *Marie-Antoinette. Writings on the body of a queen*, a cura di D. Goodman, New York 2003, p. 56.

²² VIGÉE LE BRUN, *Memorie di una ritrattista*, trad. di G. Parodi, Milano 2006, p. 32.

²³ SCHAMA, *Cittadini. Cronaca della Rivoluzione Francese*, Milano 1999, p. 219.

²⁴ Cfr. VIGÉE LE BRUN 2006, p. 33. L'artista si vide infine costretta a sostituire il ritratto *en gaulle* con un altro della regina, detto *à la rose*, che la vedeva nella medesima postura ma con un abito differente, più conforme alla moda di corte (fig. 162); vedi SALMON, *Marie-Antoinette*, cat. della mostra (Parigi, Gran Palais, 15 marzo – 30 giugno 2008), Paris 2008, scheda n. 229, p. 308; MAY, *Elisabeth Vigée Le Brun: the odyssey of an artist in an age of Revolution*, New Haven 2005, pp. 38-39.

²⁵ SCHAMA 1999, p. 138.

²⁶ ARIZZOLI-CLÉMENTEL, *Vues et plans du Petit Trianon à Versailles*, Paris 1998, p. 15.

personalité de Marie-Antoinette”, così scrive Vincent Bastien²⁷ sul catalogo di una recente mostra dedicata a Maria Antonietta. A sottolineare l’effetto delle idee rousseauiane nei decenni a venire, l’edificazione dell’*hameau* nel parco del Petit Trianon tra il 1783 e il 1785²⁸ sarà uno dei progetti più seguiti e fortemente incentivati da Maria Antonietta, che tra le finte rovine di case di campagna²⁹ progettate da Mique si diventerà con gli esponenti del suo *entourage* a vestire i panni di una pastorella³⁰ in una “perpetua *fête champêtre*”, come Hugh Honour definì l’Olimpo rococò³¹.

Il mito dell’*honnête homme* e il ritorno alla natura teorizzato da Rousseau, influenza così anche la ritrattistica, genere artistico specchio della società contemporanea. Ecco spiegato il motivo che spinse Maria Antonietta a farsi raffigurare da Elisabeth Vigée Le Brun con abiti semplici e privi di accessori superflui, una moda nata probabilmente qualche decennio prima con Madame de Pompadour: al Petit Trianon è infatti esposto un piccolo ritratto della marchesa detta *La Belle Jardinière* (fig. 163) dipinto nel 1760 circa da Charles-André Van Loo, che la mostra in una posa del tutto simile a quella della regina nel ritratto *en gaulle*. Come ha osservato Caroline Weber in uno studio approfondito sulla moda al tempo di Maria Antonietta³², il colore bianco che caratterizzava la criticata *chemise* indossata dalla regina nel ritratto della Vigée Le Brun celava molteplici significati che potevano alludere a elementi biografici e politici: bianche erano le vesti indossate dagli ospiti in visita al Petit Trianon³³; bianco era il colore dei capelli di Maria Antonietta dopo i moti rivoluzionari del 1789; bianco era anche simbolo di martirio e purezza, così come il colore dei gigli di Francia e della bandiera monarchica. Se oggi tendiamo a sottovalutare il significato e l’importanza assegnata ai colori, nel XVIII secolo determinate scelte, come quella del bianco da parte della regina, dovevano essere assolutamente indubbie e il loro significato manifesto a tutti. Il bianco era inoltre estremamente diffuso in epoca neoclassica poiché imitava il candore

²⁷ BASTIEN, *Se mettre en scène*, in *Marie-Antoinette*, Paris 2008, p. 293.

²⁸ SALMON 2008, p. 278.

²⁹ L’*hameau* di Maria Antonietta, commissionato dalla regina in persona, è tuttora il più celebre per l’ottimo stato di conservazione cui è giunto ai nostri giorni; bisogna tuttavia ricordare che altri membri dell’alta aristocrazia possedevano un personale villaggio di campagna, come il principe di Condé a Chantilly (al quale l’*hameau de la Reine* si ispirava), la contessa di Provenza che aveva ordinato un villaggio campestre a Monteuil, o quello del duca di Chartres a Mousseux; cfr. FRASER, *Maria Antonietta. La solitudine di una regina*, trad. J. Peregalli, C. Pierrottet, Milano 2003, p. 230; BOYER e HALARD, *The private realm of Marie Antoinette*, New York 2000, p. 62; Simon Schama cita inoltre le *Memorie* di Madame de Genlis, nelle quali la protagonista si descrive in abiti da contadinella mentre si reca con le sorelle a prendere il latte nelle fattorie della propria tenuta. SCHAMA 1999, p. 163.

³⁰ Numerosi sono i ritratti di nobildonne in abito campestre, a titolo esemplificativo si citano quelli di Madame Elisabeth, sorella di Luigi XVI (castello di Versailles), la duchessa di Polignac (castello di Versailles), Madame du Barry (collezione privata) o la contessa di Provenza (collezione privata) ritratte negli anni Ottanta da Elisabeth Vigée Le Brun con un cappello di paglia o semplici abiti di mussola.

³¹ HONOUR, *Neoclassicismo*, trad. R. Federici, Torino 1980, p. 10.

³² WEBER 2006, p. 288.

³³ Da quando Maria Antonietta eredita il Petit Trianon nel 1774, all’interno della sua proprietà tutto avviene “par ordre de la reine”, anziché “par ordre du roi”; cfr. LEVER, *Marie Antoinette. La dernière reine*, Paris 2000, pp. 46-47.

marmoreo della statuaria antica e richiamava alla memoria un tempo in cui innocenza e semplicità dettavano le regole del mondo arcadico. Bianche furono infatti le vesti indossate nel 1788 dagli ospiti di Elisabeth Vigée Le Brun³⁴ la sera in cui l'artista organizzò una celebre cena "alla greca" che monopolizzò a lungo le conversazioni cortigiane:

[...] si presentarono Madame de Bonneuil, di così notevole bellezza, e Madame Vigée, mia cognata, che senza esser così graziosa aveva i più begli occhi del mondo, ed eccole trasformate in vere ateniensi. Le Brun-Pindaro entra: gli togliamo la cipria, gli sciogliamo ai lati i suoi ricci e gli poniamo in testa la corona d'alloro con cui avevo appena dipinto il giovane principe Henry Lubomirski in *Amor di Gloria*.³⁵ [...] avevo poco tempo per pensare a me, ma dato che portavo sempre vestiti bianchi simili a tuniche, come quelli che ora chiamano *blouses*, mi bastò mettermi un velo e una corona di fiori sui capelli.³⁶

Il racconto testimonia come i nobili e l'alta borghesia usassero sempre meno travestirsi in pubblico, ma trovavano ancora diletto nel farlo in circostanze private. La fuga dalla realtà verso un mondo immaginario³⁷ era certo un modo per sottrarsi al cerimoniale di corte, ma anche per evitare di prendere atto della situazione ormai insostenibile in cui versava la stragrande maggioranza della popolazione parigina. Mentre Maria Antonietta si aggirava *en gaulle* nel giardino all'inglese e dirigeva la costruzione del villaggio di campagna all'interno del parco di Versailles, il ritorno alla natura che le classi agiate pretendevano di incarnare apparteneva alla finzione, un gioco di travestimenti che potremmo paragonare a quello che vedeva gli dèi pagani assumere le sembianze dei principi regnanti: come gli dèi della mitologia classica interagivano con gli esseri umani e per questo le loro vicende venivano ricordate, così gli dèi dell'Olimpo terrestre fingevano di calarsi nel mondo contadino.³⁸ Con l'avanzare della borghesia e l'impopolarità sempre più diffusa della classe aristocratica, i cambiamenti che caratterizzavano il panorama politico e iconografico di fine

³⁴ FRASER, *Marie-Antoinette. The journey*, New York 2001, p. 224.

³⁵ Il ritratto del principe Lubomirski in vesti allegorico-mitologiche è un soggetto sul quale lavorò anche Canova, che ritrasse il principe come Amore in almeno quattro differenti versioni. Sulle vicende e la storia del ritratto canoviano del principe Lubomirski vedi GUDERZO (a cura di), *Antonio Canova. Il principe Henryk Lubomirski come Amore*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

³⁶ VIGÉE LE BRUN 2006, pp. 42-45.

³⁷ Scrive Xavier Salmon a proposito della scelta della regina di farsi ritrarre *en gaulle*: "Marie-Antoinette n'éprouvait aucune honte à paraître en chemise. Il s'agissait pour elle d'exprimer son besoin de liberté." SALMON 2008, p. 308.

³⁸ Trovo interessante sottolineare che, mentre la regina appariva abbigliata in maniera estremamente semplice da Elisabeth Vigée Le Brun, il cosiddetto "scandalo della collana" screditava ulteriormente la sua immagine pubblica vertendo su un campo diametralmente opposto, quello del lusso e dello spreco. Sullo scandalo della collana vedi FUNK-BRENTANO, *L'affaire du collier*, Paris 1901; GERVASO, *Scandalo a corte, la collana della regina*, Milano 1987; CRAVERI, *Maria Antonietta e lo scandalo della collana*, Milano 2006.

Settecento distruggono gradualmente un sistema sociale che per secoli si era consolidato all'ombra dei grandi monarchi del passato. Un sistema che in epoca rivoluzionaria appariva certamente ingiusto, ma che nel tempo si era indubbiamente rivelato estremamente solido. Quando Maria Antonietta getta la seta preferendole la mussola, si assiste a un'inversione di tendenza che coinvolge questioni assai più rilevanti di un semplice capriccio di moda: innanzitutto proprio in un periodo di estrema ristrettezza economica del Paese, la mussola usata per creare la *chemise à la Reine* veniva acquistata dall'estero, quindi la famiglia reale era accusata di incentivare le importazioni anziché finanziare il mercato interno³⁹; inoltre sostituendo all'abito di corte una *chemise*, spogliando quindi l'immagine reale del cerimonioso apparato che l'accompagnava e la enfatizzava, era come svelare l'essenza più umile e naturale del sovrano stesso, che calava la maschera del divino per indossare quella dei comuni mortali.

Il ritorno alla natura e la ricerca di un'artificiosa semplicità non si manifestano solo nell'hameau di Versailles: nella seconda metà degli anni Ottanta viene edificata la Laiterie de la Reine all'interno del parco di Rambouillet, la residenza reale dove morì Francesco I nel 1547⁴⁰. L'architettura, la decorazione degli interni e lo stesso mobilio si ispiravano all'arte antica. Non conosciamo le reazioni della regina quando vide la Laiterie per la prima volta, ma sappiamo che la sua realizzazione era frutto di eccellenti maestranze: Hubert Robert venne incaricato di disegnare il mobilio, Georges Jacob di fabbricarlo e la Manufacture royale de Sèvres completò l'opera realizzando un servizio di porcellane unico nel suo genere che imitava l'arte etrusca.⁴¹ La Laiterie, dal nome stesso che porta, era concepita per essere la latteria personale della regina; dalle fontane doveva sgorgare il latte appena munto e Maria Antonietta poteva divertirsi con i suoi amici più intimi interpretando il ruolo della contadinella.

Semplificando gli obblighi della nobiltà nei confronti della corona e svilendo l'importanza del cerimoniale di corte, la regina muta di fatto il delicato equilibrio politico e sociale di sul quale si basava la secolare tradizione dell'Ancien Régime e della monarchia assoluta. Sergio Bertelli riporta i pensieri scritti da un paggio alla corte di Luigi XVI:

Le cerimonie sono uno dei più importanti sostegni dell'autorità regale. Spogliate il principe dello splendore che lo circonda e non sarà più, agli occhi delle moltitudini, che un uomo ordinario, perché il popolo rispetta il suo sovrano meno per le sue

³⁹ Cfr. WEBER 2006, pp. 160-163.

⁴⁰ LE CLECH, *François I^{er}: le roi-chevalier*, Paris 2006, p. 123.

⁴¹ SCHWARTZ, *Marie-Antoinette*, Paris 2008, scheda n. 166, p. 238.

virtù e il suo rango, che per l'oro di cui è ricoperto e per la pompa che lo circonda.⁴²

Nel momento in cui la regina di Francia indossa i panni di una popolana, si avvia un processo di “smitizzazione” della figura monarchica che implica conseguenze estremamente rilevanti: se un tempo le regine si facevano ritrarre come Minerve, Maria Antonietta viene ora raffigurata dai rivoluzionari in maniera volutamente beffarda come un'arpia (fig. 164) essere sovranaturale che similmente a Minerva attinge alla mitologia pagana, ma mostra il corpo di un mostro con il volto della regina.⁴³ Vale la pena citare le parole del duca di Richelieu, che rivolgendosi a Luigi XVI disse con tono tutt'altro che accondiscendente: “Sotto Luigi XIV si rimaneva in silenzio, sotto Luigi XV si bisbigliava, ora sotto di voi si parla a voce alta”.⁴⁴ Le immagini stesse che figurano nelle caricature rivoluzionarie testimoniavano la voglia di ribellione e contestazione non solo nei confronti della famiglia reale, divenuta bersaglio prediletto di accuse e *pamphlet* sarcastici, ma dell'intero sistema sociale sul quale la monarchia aveva le proprie radici, l'Ancien Régime. Riprodotte velocemente in numerosi esemplari grazie alla stampa e diffuse clandestinamente in tutto il Paese, le caricature⁴⁵ degli esponenti della corte stavano sostituendo i loro ritratti ufficiali, tele che continuavano a troneggiare solamente nelle dimore aristocratiche.

A partire dal 1789, sebbene il repertorio iconografico fosse mutato concettualmente, formalmente le formule adottate dagli artisti non si distaccavano troppo da quelle in voga durante l'Ancien Régime; ciò che cambiava radicalmente era invece la committenza.⁴⁶ Una stampa satirica del 1789 mostra Luigi XVI nell'atto di calpestare l'Idra (fig. 164): più volte abbiamo visto i sovrani francesi interpretare allegoricamente la figura di Ercole che sconfigge il mostro, di volta in volta alludendo ad avvenimenti politici o religiosi; in questo caso l'Idra simboleggia la tirannia mentre il re, non più sovrano assoluto ma esponente della monarchia costituzionale, viene rappresentato come vincitore in dimensioni ridotte rispetto a quelle delle figure allegoriche che corrispondono a nobiltà e clero.⁴⁷ L'Idra, specchio di tutti i mali che minacciano la Francia, è a tal punto l'immagine di un mostro da sconfiggere, che in un'acquaforte del 1789 prende il nome di *Hydre Aristocratique*⁴⁸ e diventa una

⁴² BERTELLI 1995, p. 12.

⁴³ Qualche anno prima, Maria Antonietta usava indossare abiti che seguivano la moda detta *à la harpie*, cfr. WEBER 2006, tavola 22. Vedi anche LANGLOIS, *La caricature contre-revolutionnaire*, Presses du CNRS 1988, p. 75.

⁴⁴ Cit. ELIAS 2002, p. 102.

⁴⁵ Per approfondimenti vedi SALMON, *La calomnie*, in *Marie-Antoinette*, Paris 2008, pp. 348-351.

⁴⁶ BUNCUGA, *Simboli ed allegorie nella Rivoluzione Francese*, in *1789: la Rivoluzione e i suoi “miti”*, a cura di B. Consarelli, Pesaro 1993, p. 64.

⁴⁷ GUTWIRTH 1992, p. 253.

⁴⁸ SALMON 2008, scheda n. 246, p. 339.

parodia della stessa Rivoluzione Francese: le teste dell'Idra, che hanno i volti dei protagonisti della corte, vengono decapitate davanti alla Bastiglia (fig. 165).⁴⁹

In maniera ancor più esplicita un'allegoria della Libertà trionfante che distrugge i poteri abusivi (fig. 166) ci appare come una strana commistione tra Apollo illuminato dal sole, Giove che punta le saette verso i simboli regali e Minerva che sorregge una lancia coronata da un cappello frigio. La figura della Libertà, caratterizzata da una trasposizione in chiave politica dei secolari attributi delle divinità pagane, è rappresentata come una giovane donna: il mito dell'eroina si fa prepotentemente strada nell'iconografia rivoluzionaria e la figura della Marianne, simbolo rivoluzionario per eccellenza, deriva proprio da questa tradizione. È interessante sottolineare che le analogie tra la Marianne e Minerva hanno origini lontane ma radici comuni: numerosi sono gli esempi figurati che vedono Maria de' Medici nelle sembianze di Pallade, ma già un secolo prima Luisa di Savoia era stata identificata con la dea della saggezza in un medaglione posto nel castello di Nantouillet⁵⁰, così come in letteratura era stata definita "Pallas" in virtù delle sue doti di "princesse pacifique et modératrice"⁵¹. L'immagine di Minerva rifletteva anche l'allegoria della Francia, quando nel XVI secolo Brantôme narra di aver visto a Roma una statua della Francia "représentée en forme d'une belle Pallas toute armée".⁵²

Quando cade la maschera del travestimento mitologico, la ricerca di ciò che è reale e naturale si esprime attraverso le nude membra di personaggi popolari: come le immagini allegoriche della Libertà trionfante mostrano una giovane donna con il seno scoperto, così l'Ercole di Augustin Duprè (1748-1833) non necessita di orpelli per manifestarsi orgogliosamente all'osservatore; scoprendo la verità, si scopre la ragione (fig. 167). Ritroviamo gli attributi di Ercole anche in una sorta di prontuario per artisti, che potremmo definire un moderno trattato del Ripa ma aggiornato e riveduto negli attributi caratterizzanti le figure mitiche, realizzato da Hubert-François Gravelot e Charles Nicolas Cochin nella seconda metà del Settecento. *L'Iconologie par figures* mostra la Forza (fig. 169)⁵³ come una figura femminile appoggiata sulla clava e avvolta dalla leontide che tuttavia

⁴⁹ Sarebbe interessante approfondire in altra sede un parallelo tra la satira rivoluzionaria e le caricature contro-rivoluzionarie, che mostrano viceversa Luigi XVI come Cristo crocefisso, sacrificato dal volere divino per il proprio popolo (fig. 168); cfr. LANGLOIS 1988.

⁵⁰ COX-REARICK, *The collection of Francis I: royal treasures*, New York 1996, p. 5.

⁵¹ GADOFFRE, *La Révolution culturelle dans la France des Humanistes*, Genève 1997, pp. 309-312.

⁵² Cit. GADOFFRE 1997, p. 311.

⁵³ Pubblicate periodicamente a partire dal 1765 con il nome di *Almanach iconologique*. Cfr. PRAZ, *Studies in Seventeenth-century imagery*, Roma 1975 (ristampa 2001), p. 201.

lascia il corpo in gran parte scoperto.⁵⁴ Quando Ercole assume un aspetto femminile, quando la Marianne come *Mater patriae* si sostituisce alla figura del sovrano come *Pater patriae*, è il momento in cui la secolare iconografia monarchica viene sovvertita; sarebbe infatti impossibile vedere un rappresentante rivoluzionario ritratto come un dio pagano. Citando le parole di Leveque “l’homme révolutionnaire n’est plus et ne doit être que sa propre figure”.⁵⁵

Superata la parentesi rivoluzionaria, l’iconografia dell’Ancien Régime torna in voga con il regno di Napoleone grazie all’apoteosi che ne fa Jacques-Louis David e i maestri del suo *entourage* sostenuti dall’imperatore.⁵⁶ La legittimazione del potere acquisito attraverso l’uso propagandistico delle immagini riflette l’intento che aveva mosso Luigi XIV ad assecondare e incentivare la vastissima diffusione delle sue effigi: un esempio eloquente è *Napoleone come Marte pacificatore*, omaggio scultoreo di Antonio Canova (fig. 170) rifiutato dallo stesso Napoleone perché ritratto senza abiti. Similmente alla statua del *Principe Lubomirski come Amore* (fig. 171), anche per il Napoleone come Marte Canova adatta la testa del protagonista, copiata dal vero, su un corpo che imita la statuaria antica. In una sorta di ritorno alle origini, Canova ripropone quindi la stessa “falsificazione” usata dai romani che usavano inserire i ritratti dei contemporanei sulle fattezze di antiche statue greche. Sebbene in epoca napoleonica si desiderò restaurare le antiche tradizioni, queste tuttavia non si riaffermano con la stessa determinazione e si ripropongono come una copia, tanto scolorita quanto di breve durata, di ciò che era stata la società di corte tra XVI e XVIII secolo.⁵⁷

Dowley⁵⁸ ha con acume riportato una citazione di Diderot che già nel 1767 spiegava al meglio la fase decadente della mitologia antica nella seconda metà del XVIII secolo: “Et toujours Mars, Vénus, Minerve, Jupiter, Hébé, Junon, sous les dieux du paganisme, ces gens-là ne sauraient rien faire. Je voudrais bien leur ôter ce maudit catechism païen”.⁵⁹

⁵⁴ GRAVELOT, COCHIN, *Iconologie par figures ou traite complet des allegories emblemes, etc. a l’usage des artistes*, Genève 1972.

⁵⁵ LÉVÊQUE, *L’art et la Révolution Française. 1789-1804*, Neuchâtel 1987, p. 172.

⁵⁶ BUNČUGA 1993, p. 85.

⁵⁷ ELIAS 2002, p. 89.

⁵⁸ DOWLEY, *French portraits of ladies as Minerva*, in *Gazette des Beaux-Arts*, XLV, Paris 1955, p. 286.

⁵⁹ DIDEROT, *Salons*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, Oxford 1963, vol. III, p. 172.

VI. CONCLUSIONI

Les dieux du paganisme furent donc
hommes en toutes manières.¹

Denis Diderot

Perfetta commistione tra maschera teatrale e allusione al sovrannaturale, il ritratto in veste eroico-mitologica ha rappresentato nei secoli l'immagine del monarca e della classe nobiliare quale tramite tra l'uomo e il divino. Attraverso il travestimento era possibile mostrare a un tempo i tratti fisionomici dell'effigiato così come il suo *status*, assai più importante al fine di un'esaltazione politica e sociale; l'essere superiore incarnato dal protagonista dimostra la vera natura del suo spirito, di conseguenza anche il ruolo che è stato chiamato ad interpretare all'interno della società. Gli *exempla* di età augustea presentano in nuce le caratteristiche peculiari di un'arte propagandistica che si pone come obiettivo quello di elevare l'autorità, e con essa l'oligarchia che la sostiene, al rango semi-divino di mediatore tra la vita terrena e il mondo sovrannaturale: da qui la pratica di inserire il volto ritratto dell'effigiato su un modello scultoreo preesistente, o realizzato ex novo, utilizzando *topoi* antichi con l'intento di emulare la statuaria greca.

La prassi di accostare i tratti somatici di personaggi reali alla fisicità e agli attributi di figure allegoriche si traduce nell'arte numismatica rinascimentale che, attraverso la diffusione di medaglie celebrative, manifesta in maniera più incisiva il concetto di ritratto interiore ed esteriore, specchio di *recto* e *verso* che nelle effigi medaglistiche alternano i concetti di celare/svelare. Il ritratto rivela quindi tendenze, inclinazioni, successi e aspirazioni del committente attraverso un travestimento pagano che ricorda tempi antichi e, in virtù di questi, mira ad assicurare continuità con il passato attraverso l'autocelebrazione.

Il delicato passaggio dall'opera numismatica all'immagine bidimensionale su tela, si avvia all'inizio del XVI secolo e vede protagonista l'ammiraglio genovese Andrea Doria, primo principe dell'età moderna a farsi rappresentare in maniera sistematica come divinità pagana identificandosi con Nettuno. Ciò che sostanzialmente differenzia il ritratto pittorico da quello medaglistico si esprime proprio nelle effigi di Doria, dove il soggetto non risulta più semplicemente affiancato al dio pagano, o ad esso discretamente associato, ma ne assume in toto le caratteristiche in virtù di una trasfigurazione fisionomica che innalza il protagonista a una sfera superiore e lo identifica con il soprannaturale. Grazie al ritratto l'effigiato vedeva garantita un'ubiquità altrimenti impossibile:

¹ DIDEROT, *Œuvres de Denis Diderot, Dictionnaire encyclopédique*, VI, in *Œuvres complètes de Diderot*, XVIII, Paris 1822, p. 376.

l'immagine stessa diveniva presenza reale del personaggio raffigurato e come tale andava ossequiata e rispettata.

Sebbene le premesse siano quindi ascrivibili all'arte italiana, l'età rinascimentale con i suoi frequenti scambi culturali e i continui scontri bellici che alternavano alleanze e contrasti diffuse questa tipologia ritrattistica nei territori d'oltralpe con una marcata proliferazione soprattutto in ambito francese dove la società di corte si rivelò più propensa ad apprezzarla e farla propria.

A partire da Francesco I, i monarchi suoi successori stabilizzarono la tradizione iconografica su determinate figure mitologiche il cui significato primo poteva essere nel tempo reinterpretato assecondando le mutazioni sociali imperanti: Apollo Pitio o Ercole vittorioso sull'Idra divennero quindi simboli di forza e coraggio necessari per sconfiggere il maligno, identificato nel tempo in maniera ambigua con la chiesa cattolica, il protestantesimo o la fronda, in un'assimilazione tanto variabile quanto instabile era il clima politico e religioso dei secoli XVI e XVII.

L'aspetto propagandistico si manifestò tuttavia anche negli apparati celebrativi e soprattutto nel *ballet de cour*, atto a coinvolgere i maggiori esponenti delle più diverse maestranze in una concertazione di eccellenze che andavano dall'arte pittorica a quella musicale e teatrale, così come dalla letteratura alla filosofia, sino alla politica. Attraverso le rappresentazioni teatrali e le feste in maschera, gli dèi pagani tornavano così a nuova vita incarnandosi negli esponenti dell'aristocrazia che diventavano espressione diretta dell'Olimpo in terra. Durante il regno di Luigi XIV il teatro assunse un'importanza tale da influenzare ogni ambito artistico suggestionando la quotidianità stessa della corte, che trovava la massima espressione in una serie di azioni definite e ripetute attraverso un rituale del tutto simile a quello espresso di fronte al pubblico.

Nel XVIII secolo i numerosi ritratti di dame in veste di Flora, Diana o ninfa delle acque, così come quelli maschili che ricordavano i condottieri romani, si riproposero con una frequenza tale da rendere ormai superfluo ogni riferimento politico o teatrale: ridotti a mero *divertissement* della classe aristocratica, si verificò una sostanziale ripetizione dei modelli più fortunati, ormai svuotati del loro significato originale, stereotipi di gloriose immagini del passato. Le parole scritte da Voltaire nell'*Edipo* del 1718 riassumono compiutamente la perdita di autorevolezza esercitata dalle effigi reali: "Un roi pour ses sujets est un dieu qu'on révère; pour Hercule et pour moi, c'est un homme ordinaire".² Mentre il cerimoniale di corte veniva perpetuato in maniera pressoché immutata allo scopo di mantenere viva la tradizione con il passato e legittimare la monarchia, così il farsi rappresentare come divinità pagane mirava a ricordare all'osservatore l'origine divina della famiglia reale e con essa dei rappresentanti del potere che avevano il privilegio di servirla. Nella

² VOLTAIRE, *Œdipe*, in *Chefs-d'œuvre dramatiques de Voltaire*, Paris 1916, p. 48.

seconda metà del secolo, le teorie di Rousseau che esortavano a un ritorno alla natura influenzarono indirettamente ogni aspetto della vita sociale, compreso il *modus vivendi* della corte francese: si abbandonò così gradualmente il ritratto in veste mitologica a favore di travestimenti che attingevano alla semplicità. Il ritratto di Maria Antonietta *en gaulle* dipinto da Elisabeth Vigée Le Brun nel 1783 riassumeva perfettamente questa nuova tendenza, ma quando cadde la maschera del potere sorretta idealmente dal secolare travestimento mitologico e la regina preferì indossare i panni di una popolana, la monarchia assoluta perse l'apparato simbolico che l'aveva sostenuta nel tempo e l'*Ancien Règime* si avviò al tramonto. Da aggraziate figure di fanciulle arcadiche e impavidi eroi vittoriosi, i nobili divennero protagonisti della satira caricaturale rivoluzionaria. I volti dei sovrani non furono più inseriti su corpi divini, ma assunsero sembianze di mostri: l'Idra da sconfiggere, essere mitologico che incarnava tutti i mali, divenne il monarca stesso, avverso ai dettami rivoluzionari e nemico del progresso.

BIBLIOGRAFIA

FONTI ANTICHE

OMERO [VIII sec. a.C.] 2001

Omero, *Iliade*, a cura di G. Tonna, Milano 2001.

OMERO [VIII sec. a.C.] 2003

Omero, *Odissea*, a cura di G. Tonna, Milano 2003.

OVIDIO [8 d.C.] 1994

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994.

PLINIO [77 d.C.] 2000

Plinio, *Storia delle arti antiche (libri XXXIV-XXXVI)*, a cura di S. Ferri, Milano 2000.

SVETONIO [120-130 d.C.] 1994

Svetonio, *Divus Augustus*, in *Vite dei dodici cesari*, a cura di G. Gaggero, II, Milano 1994.

VITRUVIO [29-23 a.C.]

Vitruvio, *De architectura*, a cura di F. Bossalino, Roma 1998.

TESTI A STAMPA

ALLARD 2006

S. Allard, *Portraits publics, portraits privés. 1770-1830*, in *L'objet d'art*, n. 28, Dijon 2006.

ALLARD, SCHERF 2006

S. Allard, G. Scherf, *Identités de substitution*, in *Portraits publics, portraits privés. 1770-1830*, cat. della mostra (Parigi, Grand Palais, 4 ottobre 2006 – 9 gennaio 2007), Paris 2006.

APOSTOLIDÈS 1981

J.-M. Apostolidès, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981.

ARBORE-POPESCU 1997

G. Arbore-Popescu, *L'arte nell'età delle monarchie assolute*, Torino 1997.

ARETINO [1609] 1957

P. Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, II, Milano 1957.

ARIZZOLI-CLÉMENTEL 1998

P. Arizzoli-Clémentel, *Vues et plans du Petit Trianon à Versailles*, Paris 1998.

AVISSEAU-BROUSTET 2002

M. Avisseau-Broustet, *Madame de Pompadour et la glyptique*, in *Madame de Pompadour et les arts*, cat. della mostra (Versailles, 14 febbraio – 19 maggio 2002), Paris 2002.

AUSONI 1998

A. Ausoni, *Le Roi-Soleil outragé. Reflexions sur les mésaventures d'un mythe*, in *Immaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1998.

BALDINI [1602] 1976

B. Baldini, *Discorso sopra li dei de'gentili*, New York 1976.

BARBIERI 2008

C. Barbieri, *I ritratti di Sebastiano a 'paragone': pitture scolpite, elogi per immagini*, in *Sebastiano del Piombo*, cat. della mostra, Bergamo 2008.

BARDON 1963

F. Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963.

BARDON 1974

F. Bardon, *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, 1974.

BARTALINI 1998

R. Bartalini, *Paolo Giovio, Francesco Salviati il Museo degli uomini illustri*, in *Prospettiva*, n. 91-92, luglio-ottobre 1998, pp. 186-195.

BAUMGÄRTEL 2002

B. Baumgärtel, *Is the king genderless? The staging of the female regent as 'Minerva Pacifera'*, in *Women who ruled. Queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, cat. della mostra (Wellesley, 17 febbraio – 5 maggio 2002), London 2002.

BEGUIN, JESTAZ, THIRION 1972

S. Beguin, B. Jestaz, J. Thirion (a cura di), *École de Fontainebleau*, cat. della mostra (15 ottobre 1972 – 15 gennaio 1973), Paris 1972.

BEIJER 1956

A. Beijer (prefazione di), *Théâtre et fêtes à Paris XVIe et XVIIe siècles. Dessins du musée national de Stockholm*, a cura di in Bjuström e Dahlbäck, cat. della mostra (Parigi, Musée Carnavalet, giugno - luglio 1956), Paris 1956.

BERLANSTEIN 1994

L. R. Berlanstein, *Women and power in Eighteenth-century France: actresses at the Comédie-Française*, in *Feminist studies*, College Park 1994.

BERRY 1989

P. Berry, *Of chastity and power: Elizabethan literature and the unmarried queen*, London 1989.

BERTELLI 1995

S. Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1995.

BETTINI, 1994

M. Bettini, *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma 1994.

BIANCHI BANDINELLI, 1980

R. Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, a cura di Luisa Franchi dell'Orto, Roma 1980.

BIONDETTI 1999

L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*, Milano 1999.

BLOCH [1924] 1989

M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, trad. S. Lega, Torino 1989.

BLUM 1924

A. Blum, *Abraham Bosse et la société française au dix-septième siècle*, Paris 1924.

BOCCACCIO [1350-1375] 1998

G. Boaccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, IV, 16, 5, a cura di V. Romano, Milano 1998.

BOCCARDO 1989

P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989.

BORDES 2006

P. Bordes, *L'essor d'un genre continental: portraits de famille dans les cour européennes, 1665-1780*, in *Studiolo*, 4, Roma 2006.

BORDIGNON, 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, in *Engramma*, rivista on-line, aprile 2004.

BOYER, HALARD 2000

M.F. Boyer, F. Halard, *The private realm of Marie Antoinette*, New York 2000.

BRANTÔME [1665] 1982

B. de Brantôme, *Le dame galanti*, trad. A. Savinio, Milano 1982.

BROCK 2002

M. Brock, *Bronzino*, Paris 2002.

BROCK 2003

M. Brock, *Entre ressemblance et allégorie : Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et de l'État de la Renaissance au XX siècle*, Paris 2003.

BRUSON, FORRAY-CARLIER 1996

J.-M. Bruson, A. Forray-Carlier, *Madame de Sévigné*, cat. della mostra (Parigi, Musée Carnavalet, 15 ottobre 1996 – 12 gennaio 1997), Paris 1996.

BUNČUGA 1993

Bunčuga, *Simboli ed allegorie nella Rivoluzione Francese*, in *1789: la Rivoluzione e i suoi "miti"*, a cura di B. Consarelli, Pesaro 1993.

BURCKHARDT 1970

J. Burckardt, *Power, politics and the cardinal's death*, in *Richelieu and his age*, trad. B. Hoy, New York 1970.

BURCKHARDT [1913] 1990

J. Burckardt, *L'allegoria nelle arti (1887)*, in *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, trad. A. Staude, Torino 1990.

BURKE, 1984

BURKE, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, trad. E. Basaglia, Torino 1984.

BURKE 1993

P. Burke, *La fabbrica del re sole*, trad. L. Angelini, Milano 1993.

BURKE 1998

P. Burke, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, trad. A. Merlino, Roma 1998.

BURKE 1999

P. Burke, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, trad. V. Giacomini, Bari 1999.

CALDICOTT 1992

E. Caldicott, *Richelieu and the arts*, in *Richelieu and his age*, a cura di J. Bergin, Oxford 1992.

CALO' MARIANI, CASSANO 1995

M. S. Calò Mariani e R. Cassano (a cura di), *Immagine e potere*, in *Federico II. Immagine e potere*, Venezia 1995.

CAMESASCA 1957

E. Camesasca (a cura di), *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, I, Milano 1957.

CAMPAN [1823] 2006

Jeanne Louise Henriette Genest Campan, *La vita segreta di Maria Antonietta*, trad. A. Vittorini, Roma 2006.

CANEVA, SOLINAS 2005

C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642), una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Livorno 2005.

CARANDINI, 1999

A. Carandini, *Domus Aurea. La reggia di Nerone*, in "Corriere della Sera", 23 giugno 1999, pag. 33.

CARCHIA 1984

G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, in *Autaut*, n. 199-200, 1984.

CARTARI [1647] 2004

V. Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Milano 2004.

CASINI 2004

T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nel secoli XVI e XVII*, Firenze 2004.

CASTELNUOVO 1973

E. Castelnuovo, *Il significato pittorico nella società*, in *Storia d'Italia Einaudi*, Torino 1973.

CASTELOT 1992

A. Castelot, *Jeanne du Barry. Ascesa e caduta di una favorita*, trad. G. Bernardinis Re, Milano 1992.

CASTIGLIONE [1528] 2006

B. Castiglione, *Il Cortegiano*, II, 11, a cura di G. Carnazzi, Milano 2006.

CAVICCHIOLI 2008

S. Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008.

CENTANNI 2005

M. Centanni (a cura di), *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005.

CHASTEL 1988

A. Chastel, *Favole, forme, figure*, trad. M. Zini e M. V. Malvano, Torino 1988.

CHASTEL 1991

A. Chastel, *Architettura e cultura nella Francia del Cinquecento*, trad. G. Coccioli, Torino 1991.

CHATELET 1970

A. Chatelet, *Chantilly, Musée Condé: peintures de l'Ecole française - XVe et XVIIe siècles*, Paris 1970.

CHRISTOUT, SERRANO 1978

M. F. Christout, J. Serrano, *The Paris Opera ballet*, in *Dance chronicle*, II, 2, 1978.

CHRISTOUT 1987

M. F. Christout, *Le ballet de Cour au XVII^e siècle*, Genève 1987.

CIERI VIA 2003

C. Cieri Via, *L'immagine del potere: il ritratto di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo*, in *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et de l'État de la Renaissance au XX siècle*, atti del convegno, Paris 2003.

COQUERY 1997

E. Coquery, *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV (1660-1715)*, cat. della mostra (Nantes, Toulouse 1997), Paris 1997.

COHEN 2000

S. R. Cohen, *Art, dance, and the body in French culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000.

CONTINI 2008

R. Contini, *Sebastiano del Piombo*, cat. della mostra, Cinisello Balsamo 2008.

CORDELLIER 2004

D. Cordellier, *Les "capricciose invenzioni" pour les fêtes et les mascarades*, in *Primatice, maître de Fontainebleau*, cat. della mostra (Louvre, 22 settembre 2004 – 3 gennaio 2005), Paris 2004.

CORDELLIER 2005

D. Cordellier, *Il Cabinet du Roi a Fontainebleau*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, cat. della mostra (Bologna, 30 gennaio – 10 aprile 2005), Milano 2005.

CORDELLIER 2006

D. Cordellier, *Primatice à Chaalis*, in *Primatice à Chaalis*, Parigi 2006.

COX-REARICK 1996

J. Cox-Rearick, *The collection of Francis I: royal treasures*, New York 1996.

CRAVERI 2006

B. Craveri, *Maria Antonietta e lo scandalo della collana*, Milano 2006.

DACOS 1986

N. Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro di bottega di fronte all'antico*, Roma 1986.

DAHLBÆCK 1973

B. Dahlbæck, *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance. A propos de quelques costumes dessinés par Francesco Primaticcio*, in *Les fêtes de la Renaissance*, I, Paris 1973.

DASKALAKIS MATHEWS 1994

A.-C Daskalakis Mathews, *En exceptional allegorical portrait by Jean-Baptiste Lemoyne*, in *Metropolitan Museum Journal*, XXIX, 1994.

DE LA GORCE 2001

J. De La Gorce, *Les Noces de Pélée et de Thétis d'après les relations des contemporains*, in *Les noces de Pélée et Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654*, atti del convegno, Bern 2001.

DE LORME 1996

E. De Lorme, *Pavillons et fêtes sous l'Ancien Régime*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1996.

DESPRAT, THIBAU 2001

J.-P. Desprat, J. Thibau, *Henri IV. Le règne de la tolérance*, Paris 2001.

DE VECCHI 1977

P. L. De Vecchi, *Il museo gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura milanese nell'età di Carlo V*, cat. della mostra, Milano 1977.

DIDEROT [1759-1781] 1967

DIDEROT, *Salons*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, Oxford 1967.

DIDEROT [1769] 1990

D. Diderot, *Salon de 1769*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann e J. Varloot, Paris 1990.

DIMIER 1900

L. Dimier, *Le Primatice peintre, sculpteur et architecte des roi de France*, Paris 1900.

DIMIER 1913

L. Dimier, *An idealized portrait of Diane de Poitiers*, in *The Burlington Magazine*, n. 128, vol. 24, novembre 1913.

DIMIER 1928

L. Dimier, *Le Primitice*, Paris 1928.

DIXON 2002

A. Dixon, *Women who ruled: Queens, Goddesses Amazons 1500-1650. A thematic overview*, in *Women who ruled: Queens, Goddesses Amazons in Renaissance and Baroque art*, cat. della mostra (Wellesley, 17 febbraio – 5 maggio 2002), London 2002.

DONATO 1985

M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, a cura di S. Settis, Torino 1985.

DOWLEY 1955

F. Dowley, *French portraits of ladies as Minerva*, in *Gazette des Beaux-Arts*, XLV, Paris 1955.

DUBOIS 1985

C.-G. Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris 1985.

DUBUISSON 1956

M. Dubuisson, *Le portrait de Molière dans le rôle de César est-il de Pierre Mignard ou de son frère Nicolas*, in *La revue des arts*, Paris 1956.

DUCHESNE 1909

G. Duchesne, *Mademoiselle de Charolais: procureuse du roi*, Paris 1909.

ELIAS 1998

N. Elias, *La civiltà delle buone maniere*, trad. G. Panzieri, Bologna 1998.

ELIAS 2002

N. Elias, *La società di corte*, trad. G. Panzieri, Bologna 2002.

FAEDO 1984

L. Faedo, *Due momenti della pittura di ricostruzione*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1984.

FAEDO 2001

L. Faedo, *Ricostruire l'arte greca, rappresentare il mito*, in *I Greci: storia, cultura, arte, società*, III, Torino 2001.

FALCIANI 2002

C. Falciani, *Francesco I ritratto a Fontainebleau*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze 7-8- novembre 2002.

FÉLIBIEN [1668] 1997

A. Félibien, *Le feste di Versailles*, a cura di A. Ausoni, Roma 1997.

FFOLIOTT 1989

S. Ffolliott, *Casting a rival into the shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers*, in *Art Journal*, New York 1989, vol. 48, n. 2.

FITTSCHEN e ZANKER, 1983

K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz am Rhein 1983.

FOSSI 1996

G. Fossi (a cura di), *Il ritratto, gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze 1996.

FRANCHI VICERÈ, 2008

L. Franchi Vicerè, *L'arte greca a Roma*, in *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Milano 2008.

FRANZONI 1984

C. Franzoni, *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984.

FRASER 2001

A. Fraser, *Marie-Antoinette. The journey*, New York 2001.

FURET 1999

F. Furet, *Critica della Rivoluzione Francese*, trad. S. Brillì Cattarini, Bari 1999.

GADOFFRE 1997

G. Gadoffre, *La Révolution culturelle dans la France des Humanistes*, Genève 1997.

GALLO 2000

L. Gallo, *Variazioni sul Classico. L'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione*, Roma 2000.

GARNIER-PELLE 1995

N. Garnier-Pelle, *Chantilly, Musée Condé. Peintures du XVIII^e siècle*, Parigi 1995.

GERVASO 1987

R. Gervaso, *Scandalo a corte, la collana della regina*, Milano 1987.

GIOVIO [1514-‘44] 1956

P. Iovii, *Opera, Epistolarum (1514-1544)*, I, a cura di G. G. Ferrero, Roma 1956.

GIOVIO [1578] 2006

P. Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino 2006.

GIRAULT 2006

P.-G. Girault, *François I^{er} et la diffusion du portrait royal à la Renaissance*, in *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, cat. della mostra (Blois, 3 giugno - 10 settembre 2006), Paris 2006.

GOLDFARB 2002

H. T. Goldfarb, *Richelieu, art and power*, cat. della mostra (Montreal, Museum of Fine Arts, 18 settembre 2002 – 5 gennaio 2003), Montreal 2002.

GOODMAN 2000

E. Goodman, *The portraits of Madame de Pompadour. Celebrating femme savant*, Berkley 2000.

GOODMAN 2006

E. Goodman, *Minerva Revivified: Mademoiselle de Montpensier*, in *Mediterranean Studies*, XV, 1, Manchester 2006.

GRAVELOT, COCHIN [1791] 1972

H.-F. Gravelot, C.-N. Cochin, *Iconologie par figures ou traite complet des allegories emblemes, etc. a l'usage des artistes*, Genève 1972.

GREENHALGH, 1984

M. Greenhalgh, *Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1984.

GUDERZO 2007

M. Guderzo (a cura di), *Antonio Canova. Il principe Henryk Lubomirski come Amore*, cat. della mostra (Possagno, 29 luglio – 1 novembre 2007), Cinisello Balsamo 2007.

GUEST 1960

I. Guest, *The dancer's heritage. A short history of ballet*, Baltimore 1960.

GUTWIRTH 1992

M. Gutwirth, *The twilight of the goddesses*, New Brunswick 1992.

HASLIP 1991

J. Haslip, *Madame du Barry. The wages of beauty*, London 1991.

HELD 1980

J. S. Held, *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*, II, Princeton 1980.

HIBBERT 1974

C. Hibbert, *Versailles*, Milano 1974.

HIGGOTT, BIRON 2004

S. Higgott, I. Biron, *A sixteenth-century Limoges painted enamel by Jean de Court in the Wallace Collection*, in *Apollo*, febbraio 2004.

HIRST 1981

M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

HOCHSTETLER MEYER 1995

B. Hochstetler Meyer, *Marguerite de Navarre and the Androgynous Portrait of François I^{er}*, in *Renaissance Quarterly*, vol. 48, n. 2, The University of Chicago Press, 1995.

HONOUR [1968] 1980

H. Honour, *Neoclassicismo*, trad. R. Federici, Torino 1980.

HOUN 1973

A. Houn, *Le thème du Prince dans les entrées parisiennes au XVI^e siècle*, in *Les fêtes de la Renaissance*, Paris 1973.

HYDE 2003

M. Hyde, *Under the sign of Minerva: Adélaïde Labille-Guiard's 'Portrait of Madame Adélaïde'*, in *Women, art and the politics of identity in Eighteenth-century Europe*, a cura di M. Hyde e J. Milam, Burlington 2003.

ISHERWOOD 1984

R. M. Isherwood, *The politics of Royal Opera in the reign of Louis XIV*, in *The Sun King: Louis XIV and the new world*, a cura di S. G. Reinhardt, New Orleans 1984.

JACQUIOT 1974

J. Jacquot, *Les portraits à l'avant des médailles*, in *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris 1974.

JAFFÉ 1989

M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989.

JENKINS, 1977

M. Jenkins, *Il ritratto di stato*, Roma 1977.

JONES 2002

C. Jones, *Madame de Pompadour: images of a mistress*, London 2002.

KROMM 2007

J. Kromm, *The Bellona Factor: political allegories and the conflicting claims of martial imagery*, in *Early modern visual allegory. Embodying meaning*, a cura di C. Baskins e L. Rosenthal, Aldershot 2007.

LA BRUYÈRE [1872] 1951

J. de la Bruyère, *Œuvres complètes*, Paris 1951.

LA FAYETTE [1678] 1999

Madame de La Fayette, *La principessa di Clèves*, trad. di R. Debenedetti, Milano 1999.

LAJER-BURCHARTH 2001

E. Lajer-Burcharth, *Pompadour's touch: difference in representation*, in *Representations*, Los Angeles 2001.

LANG 1999

J. Lang, *Francesco I. Il sovrano francese che s'innamorò dell'Italia*, trad. A. Bernabbi, Milano 1999.

LANGLOIS 1988

C. Langlois, *La caricature contre-revolutionnaire*, Presses du CNRS 1988.

LAPENTA 2008

S. Lapenta, *Aspetto, carattere e mitiche imprese di Diana, dea della caccia e della Luna, nella cultura artistica italiana tra XIV e XVI secolo*, dissertazione di dottorato, Università di Bologna, a.a. 2007-2008.

LE CLECH 2006

S. Le Clech, *François I^{er}: le roi-chevalier*, Paris 2006.

LECOQ 1987

A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire*, Paris 1987.

LEE 2002

C. Lee, *Ballet in western culture. A history of its origins and evolution*, New York 2002.

LÉVÊQUE 1984

J.-J. Lévêque, *L'école de Fontainebleau*, Neuchâtel 1984.

LÉVÊQUE 1987

J.-J. Lévêque, *L'art et la Révolution Française. 1789-1804*, Neuchâtel 1987.

LEVER 2000

E. Lever, *Marie Antoinette. La dernière reine*, Paris 2000.

LEVER 2002

E. Lever, *Madame de Pompadour. Passioni e destino di una favorita*, trad. A. Benabbi, Milano 2002.

LEVEY 1993

M. Levey, *Painting and sculpture in France. 1700-1789*, New Haven 1993.

LEVRON 1990

J. Levron, *La vita quotidiana a Versailles nei secoli XVII e XVIII*, trad. R. Pelà, Milano 1990.

LEVRON 1991

J. Levron, *Mademoiselle de Charolais, la scandaleuse petite-fille de Louis XIV*, Paris 1991.

LINGUA 1984

P. Lingua, *Andrea Doria*, Milano 1984.

LOUISE DE SAVOIE [1522] 2006

Louise de Savoie, *Journal de la mère de François I^{er}*, Paris 2006.

MAGALOTTI [1668-‘88] 1968

L. Magalotti, *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, Bari 1968.

MAGALOTTI [1668] 1991

L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, Palermo 1991.

MAMONE 1988

S. Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo 1988.

MAMONE 2008

S. Mamone, in *Caterina e Maria de' Medici donne al potere*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 ottobre - 8 febbraio 2009), Firenze 2008.

MANARA 1959

C. Manara, *Montorsoli e la sua opera genovese*, Genova 1959.

MANNINGS 2000

D. Mannings, *Sir Joshua Reynolds: a complete catalogue of his paintings*, London 2000.

MARTINDALE 1979

A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of her majesty the queen at Hampton Court*, London 1979.

MAY 2005

G. May, *Elisabeth Vigée Le Brun: the odyssey of an artist in an age of Revolution*, New Haven 2005.

MCGOWAN 1963

M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris 1963.

MCGOWAN 1986

M. McGowan, *The court ballet of Louis XIII. A collection of working designs for costumes 1615-33*, London 1986.

MCGOWAN 1990

M. McGowan, *Richelieu's Desmarests and the century of Louis XIV* by Hugh Gaston Hall, in *The Journal of the Society for Dance Research*, VIII, 2, Edinburgh 1990.

MCGOWAN 2001

M. McGowan, *Le ballet en France et en Savoie*, in *Les noces de Pélée et Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654*, atti del convegno, Bern 2001.

MICHELACCI 2004

L. Michelacci, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna 2004.

MILLEN, WOLF 1989

R. Millen, R. Wolf, *Heroic deeds and mystic figures: a new reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton 1989.

MINGAZZINI, 1961

P. Mingazzini, *Una copia dell'Alexandros Keraunophoros di Apelle*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 3, Berlin 1961.

MITFORD 1968

N. Mitford, *Madame de Pompadour*, New York 1968.

MONTANARI 2003

T. Montanari, *La maschera e il vuoto. Sui ritratti romani di Cristina di Svezia*, in *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et de l'État de la Renaissance au XX siècle*, Paris 2003.

MORAND 1996

P. Morand, *Il Sole offuscato*, trad. M. Ferrara, Milano 1996.

MORENO, 1987

P. Moreno, *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987.

NAVA, PARIS, FRIGGERI, 2007

M. L. Nava, R. Paris, R. Friggeri (a cura di), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, cat. della mostra (Roma, 20 dicembre 2007 - 31 marzo 2008), Milano 2007.

NEMILOVA, OPPERMAN, SCHNAPPER 1982

I. Nemilova, H. Opperman, A. Schnapper, *Largillierre, portraitiste du dix-huitième siècle*, cat. della mostra (19 settembre – 15 novembre 1981), Montréal 1982.

NEMILOVA 1986

I. S. Nemilova (a cura di), *French painting. Eighteenth century*, in *The Hermitage. Catalogue of western european painting*, Firenze 1986.

NÉRAUDAU 2006

J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris 2006.

NICHOLSON 1997

K. Nicholson, *The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture*, in *Portraiture. Facing the subject*, a cura di J. Woodall, Manchester 1997.

NICHOLSON 2003

K. Nicholson, *Practicing portraiture: Mademoiselle de Clermont and J.-M. Nattier*, in *Women, art and the politics of identity in Eighteenth-century Europe*, a cura di M. Hyde e J. Milam, Burlington 2003.

NORDERA 2007

M. Nordera, *Ballet de cour*, in *The Cambridge companion to ballet*, a cura di M. Kant, New York 2007.

OCCHIPINTI 2001

C. Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia, 1536-1553*, Pisa 2001.

C. Occhipinti, *Un disegno del Primaticcio: la maschera del re di Francia nel Carnevale del 1542*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001.

OCCHIPINTI 2003

C. Occhipinti, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2003.

OLAUSSON 2003

M. Olausson, *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, cat. della mostra (Roma, 31 ottobre 2003 – 15 gennaio 2004), Milano 2003, scheda n. 44.

ORIEUX 1994

J. Orieux, *Caterina de' Medici*, trad. F. Sircana, Milano 1994.

OTTANI CAVINA 1982

A. Ottani Cavina, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982.

PANOFSKY 1958

D. e E. Panofsky, *The iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, in *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1958.

PARMA ARMANI 1986

E. Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986.

PASQUINI 2000

E. Pasquini (prefazione di), *Carlo V a Bologna. Cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, a cura di R. Righi, Bologna 2000.

PINELLI 1985

A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, a cura di S. Settis, Torino 1985.

PINELLI 2005

A. Pinelli, *Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Roma 2005.

POMMIER 2003

É. Pommier, *Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité*, in *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et de l'État de la Renaissance au XX siècle*, atti del convegno, Paris 2003.

POMMIER 2006

É. Pommier, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e l'arte di corte da Raffaello ai Carracci*, cat. della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 marzo - 4 giugno 2006), Napoli 2006.

POPE-HENNESSY 1966

J. Pope-Hennessy, *The portrait in the Renaissance*, New York 1966.

PORTALIS, BÉRALDI 1882

R. Portalis, H. Béraldi, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris 1882.

POT 2002

O. Pot, *Le mythe de Diane chez Du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, in *Le mythe de Diane en France au XVIe siècle Actes du colloque*, Paris 2002.

POZZOLI 1996

M. E. Pozzoli, *Castelli della Loira*, Vercelli 1996.

PRAZ 1975

M. Praz, *Studies in Seventeenth-century imagery*, Roma 1975.

PRÉAUD 2002

M. Préaud, *L'Imprimerie Royale and Cardinal Richelieu*, in *Richelieu, art and power*, a cura di H. T. Goldfarb, cat. della mostra (Montreal, Museum of Fine Arts, 18 settembre 2002 – 5 gennaio 2003), Montreal 2002.

PRESSOUYRE 1972

S. Pressouyre, *Le cadre architectural*, in *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, Paris 1972.

PUPPI 1996

L. Puppi (a cura di), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Cinisello Balsamo 1996.

RENARD 1999

P. Renard, *Jean-Marc Nattier*, Paris 1999.

RIPA [1618] 2008

C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano 2008.

ROMANI 2005

V. Romani, *Primaticcio pittore e disegnatore*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, cat. della mostra (Bologna, 30 gennaio – 10 aprile 2005), Milano 2005.

ROSASCO 1989

B. Rosasco, *Masquerade and enigma at the court of Louis XIV*, in *Art journal*, XLVIII, 2, New York 1989.

ROSENBERG 1974

P. Rosenberg, *La peinture*, in *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris 1974.

ROUSSEAU 1817

J. J. Rousseau, *Émile*, in *Ouvres complète de J. J. Rousseau*, Paris 1817.

ROUSSET [1953] 1985

J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, trad. L. Xella, Bologna 1985.

SAINT-ANDRÉ 1915

C. Saint-André, *A King's favourite, Madame du Barry, and her times from hitherto unpublished documents*, New York 1915.

SAINT-SIMON [1788] 1977

Saint-Simon, *Scandali*, trad. O. Nemi, Milano 1977.

SALMON 1999

X. Salmon, *Jean-Marc Nattier, 1685-1766*, cat. della mostra (Versailles, 26 ottobre 1999 – 30 gennaio 2000), Paris 1999.

SALMON 2002

X. Salmon, *Madame de Pompadour et les arts*, cat. della mostra (Versailles, 14 febbraio – 19 maggio 2002), Paris 2002.

SALMON 2008

X. Salmon, *Marie-Antoinette*, cat. della mostra (Parigi, Gran Palais, 15 marzo – 30 giugno 2008), Paris 2008.

SAMARAN 1951

C. Samaran, *Henry IV et Charlotte de Montmorency*, in *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris 1951.

SAUVION 2006

F. Sauvion, *Les portraits allégoriques de François I^{er} au XVI^e siècle*, in *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, cat. della mostra (Blois, 3 giugno - 10 settembre 2006), Paris 2006.

SCAILLIÉREZ 1999

C. Scailliérez, *La maniera francese. Da Francesco I a Enrico IV: una pittura colta*, in *La pittura francese*, I, Milano 1999.

SCHAMA 1999

S. Schama, *Cittadini. Cronaca della Rivoluzione Francese*, trad. vari, Milano 1999.

SCHLOSSER MAGNINO 1996

J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, trad. F. Rossi, Scandicci 1996.

SCHNEIDER 1913

R. Schneider, *Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LV, 1913.

SETTIS 1985

S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, Torino 1985.

SETTIS 2005

S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana. 1100-1500: una linea*, Torino 2005.

SETTIS, CATONI 2008

S. Settis, M. L. Catoni (a cura di), *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, cat. della mostra (Mantova, 29 marzo – 6 luglio 2008), Milano 2008.

SÉVIGNÉ [1725] 1993

M. de Sévigné, *Alla figlia lontana. Lettere 1671-1690*, a cura di M. Schiavo, Roma 1993.

SEZNEC 1957

J. Seznec, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957.

SEZNEC 1981

J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, trad. di G. Niccoli e P. Gonnelli Niccoli, Torino 1981.

SHERER 1983

C. Sherer, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris 1983.

SHERIFF 2003

M. D. Sheriff, *The portrait of the queen*, in *Marie-Antoinette. Writings on the body of a queen*, a cura di D. Goodman, New York 2003.

SHNAPPER 1979

A. Shnapper, *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, *Palais des Papes*, cat. della mostra (Avignone, 25 giugno – 15 ottobre 1979), Avignon 1979.

SCHWARTZ 2008

S. Schwartz, *Marie-Antoinette*, Paris 2008.

SILVER 2008

L. Silver, *Marketing Maximilian. The visual ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.

SOLACINI 2004

C. Solacini, *L'immagine di Ebe fra fonti antiche e ritratti allegorici del Settecento*, in *Engramma*, rivista on-line, n. 34, giugno-luglio 2004.

STAROBINSKI 1975

J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. G. Guglielmi, Torino 1975.

STREHLKE 2004

C. Strehlke, *Pontorno, Bronzino, and the Medici. The transformation of the renaissance portrait in Florence*, Philadelphia 2004.

STRONG 1987

R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, trad. R. Misericocchi, Milano 1987.

STRONG DILKE 1902

E. F. Strong Dilke, *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century*, London 1902.

SYSON, GORDON 2001

L. Syson, D. Gordon, *Pisanello: painter to the Renaissance court*, London 2001.

TEMPERINI 1999

R. Temperini, *I pittori del re Sole*, in *La pittura francese*, Milano 1999.

THUILLIER 1967

J. Thuillier, *Marie de' Medici, queen and heroine*, in *Rubens' life of Marie de' Medici*, Milano 1967.

VASARI [1568] 1949

VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di C. L. Raggiati, IV, Milano, Roma, 1949.

VASARI [1568] 1967

Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Novara 1967.

VERLET 1974

P. Verlet, *Le dessin*, in *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris 1974.

VIANEY 1946

J. Vianey, *Les Odes de Ronsard*, Paris 1946.

VIENNOT 2002

E. Viennot, *Diane parmi les figures du pouvoir féminin*, in *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle. Actes du colloque*, Paris 2002.

VIGÉE LE BRUN [1837] 2006

E. Vigée Le Brun, *Memorie di una ritrattista*, trad. di G. Parodi, Milano 2006.

VILLARD 1998

O. Villard, *Dessins italiens du Musée Condé à Chantilly, III. Vénétie, Lombardie, Piémont, Émilie, XV-XVI siècle*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1998.

VOLTAIRE [1751] 1994

Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, trad. U. Morra, Torino 1994.

WARBURG, 1966

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. E. Cantimori, Firenze 1966.

WARD 1988

R. Ward (a cura di), *Baccio Bandinelli, 1493-1560. Drawings from the British Collection*, Cambridge 1988.

WARDROPPER 1981

I. Wardropper, *Le voyage italien de Primatice en 1550*, in *Bulletin de la Société de l'Historie de l'Art français*, 1981.

WEBER 2006

C. Weber, *Queen of fashion. What Marie-Antoinette wore to the Revolution*, New York 2006.

WETHEY 1975

H. E. Wethey, *The paintings of Titian*, London 1975.

WIND [1986] 2000

E. Wind, *Humanitas e ritratto eroico. Studi sul linguaggio figurativo del Settecento inglese*, trad. P. Bertolucci, Milano 2000.

WIND 2006

E. Wind, *Virtue reconciled with pleasure*, in *Sixteenth century Italian art*, a cura di Michael W. Cole, Malden 2006.

WINE 2002

H. Wine, *Madame de Pompadour et les arts, Madame de Pompadour et les arts*, cat. della mostra (Versailles, 14 febbraio – 19 maggio 2002), Paris 2002.

WITTKOWER 1977

R. Wittkower, *Allegory and the migration of symbols*, London 1977.

YOURCENAR 1962

M. Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962.

ZANKER, 1989

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.

ZANKER, 2002

P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.

ZERNER 1996

H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France*, Paris 1996.

ZERNER 2002

H. Zerner, *Diane de Poitiers: maîtresse de son image?*, in *Le mythe de Diane en France au XVIe siècle Actes du colloque*, Paris 2002.

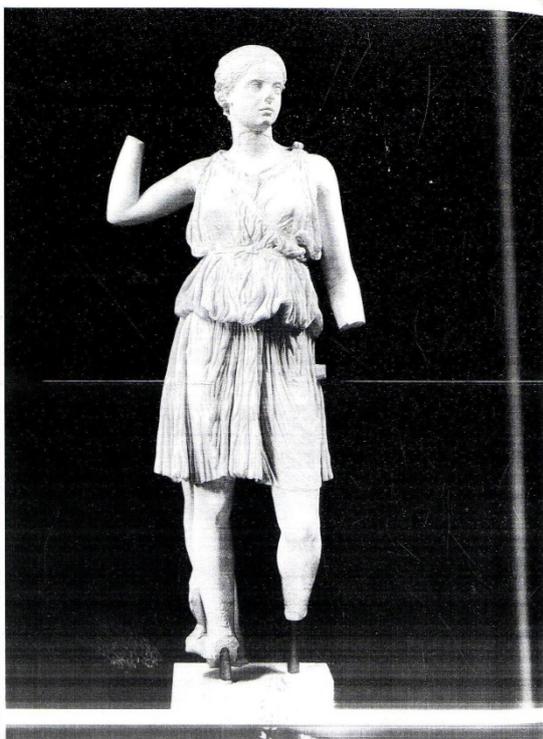
ILLUSTRAZIONI



1. *Giove*, affresco, Casa dei Vettii, Pompei



2. *Gemma Augustea*, 10 a.C., Kunsthistorisches Museum, Vienna



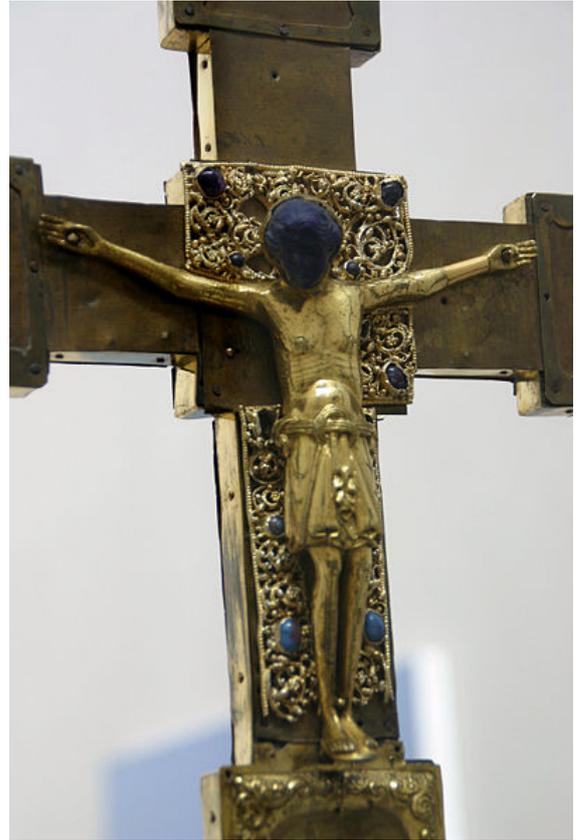
3. *Statua di fanciulla-Diana*, I sec. d.C., Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo, Roma



4. *Statua di Antonia Minore come Venere Genitrice*, I sec. d.C., Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Baia (Napoli)



5. *Commodo con gli attributi di Ercole*, 180-193 d.C., Musei Capitolini, Roma



6. *Croce di Erimanno*, XI secolo, Museo Diocesano, Colonia



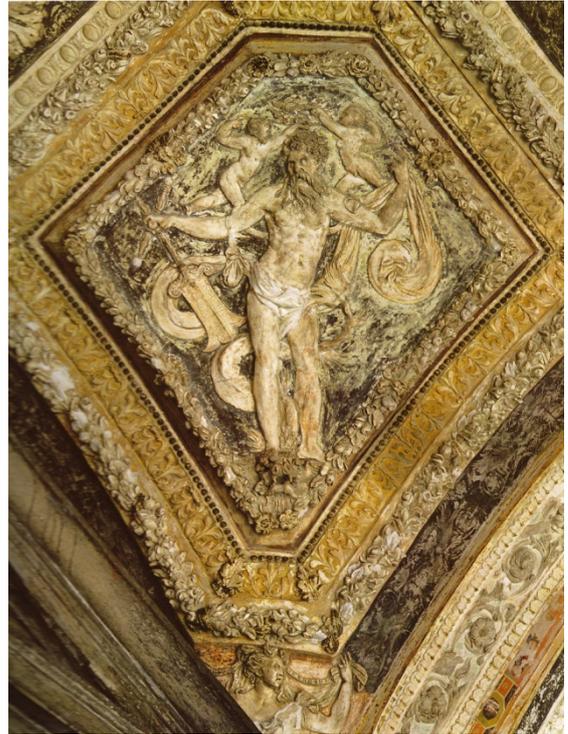
7. Domenico Ghirlandaio, *Storie della vita del Battista: nascita del Battista* (particolare), 1486-1490, Santa Maria Novella, Firenze



8. Sebastiano del Piombo, *Andrea Doria*, 1526, palazzo del Principe, Genova



9. Loggia degli Eroi, 1529-‘33, Palazzo del Principe, Genova



10. *Nettuno*, particolare della volticella, Loggia degli Eroi, Palazzo del Principe, Genova



11. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria come Nettuno*, 1535, British Museum, Londra



12. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria come Nettuno*, 1528-‘36, bozzetto incompiuto,

Carrara



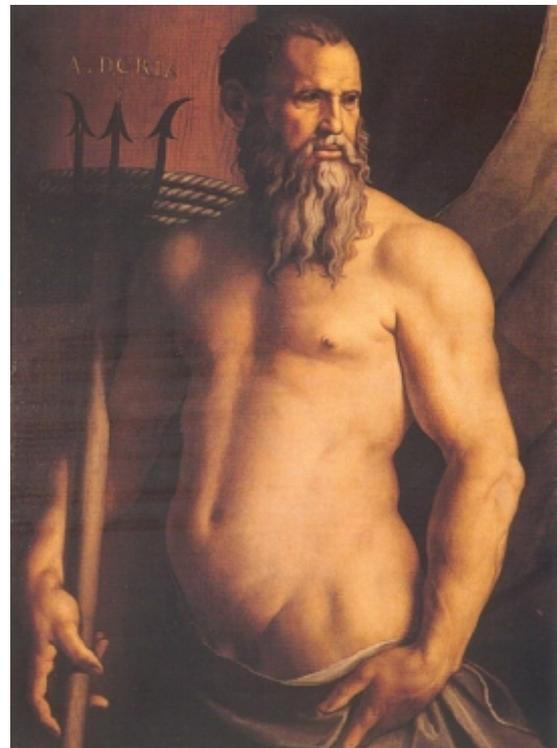
13. Leone Leoni, *Andrea Doria*, 1541, National Gallery, Washington



14. Leone Leoni, *Andrea Doria*, 1541, palazzo Venezia, Roma



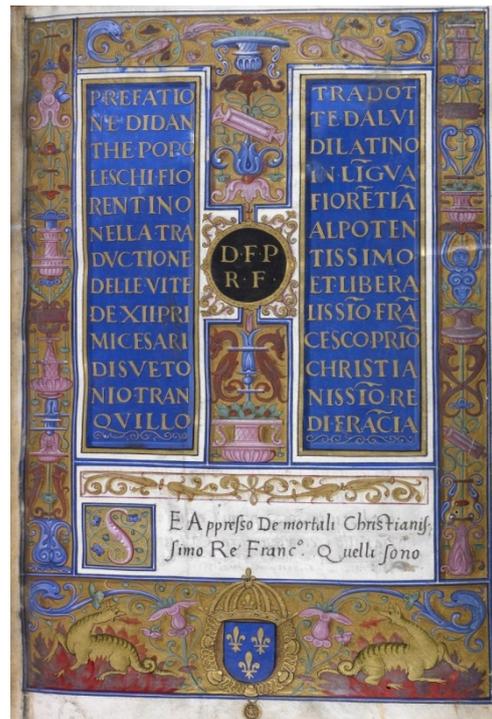
15. Giovanni Angelo Montorsoli, *Andrea Doria*, 1540, palazzo Ducale, Genova



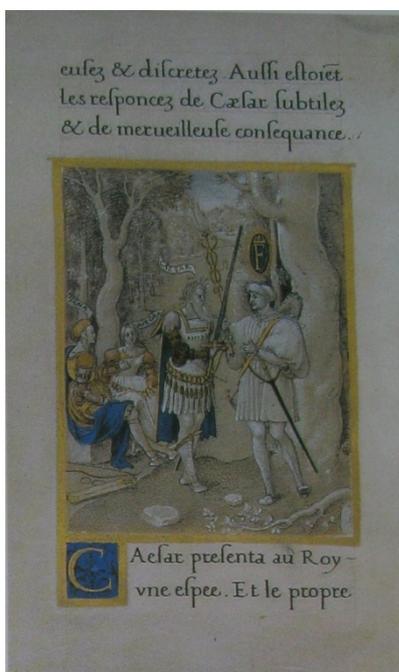
16. Agnolo Bronzino, *Andrea Doria come Nettuno*, 1535-'50, pinacoteca di Brera, Milano



17. Matteo del Nassaro, *François I^{er} en imperator*, 1515, Cabinet des médailles, Bibliothèque nationale, Parigi



18. Svetonio, *De vita Caesarum*, frontespizio, 1515-'47 circa, British Library, Londra



19. Godefroy le Batave, *Commentaires de la guerre gallique*, 1519-'20, Bibliothèque nationale, Parigi



20. Rosso Fiorentino, *L'unità dello Stato*, 1534-'40, gallerie François I^{er}, Fontainebleau



21. Rosso Fiorentino, *L'elefante reale*, 1534-'40, galerie François I^{er}, Fontainebleau



22. *Francesco I come divinità composta*, miniatura, Bibliothèque nationale, Parigi



23. Primaticcio, *Francesco I come Cesare*, 1541-'45, musée Condé, Chantilly



24. Benvenuto Cellini, *Francesco I*, 1537, Musée des Beaux-Arts, Lyon



25. Michelangelo, *Giuliano de' Medici*, 1516, S. Lorenzo, Firenze



26. *Francesco I in veste di Giove*, statua posta all'ingresso del castello di Nantouillet



27. Jean Clouet, *Diane de Poitiers*, 1525, Musée Condé, Chantilly



28. Anonimo, *Caterina de' Medici*, 1556, Palazzo Pitti, Firenze



29. Benvenuto Cellini, *Ninfa di Fontainebleau*,
Louvre, Parigi



30. Portale d'ingresso del castello di Anet,
residenza di Diane de Poitiers



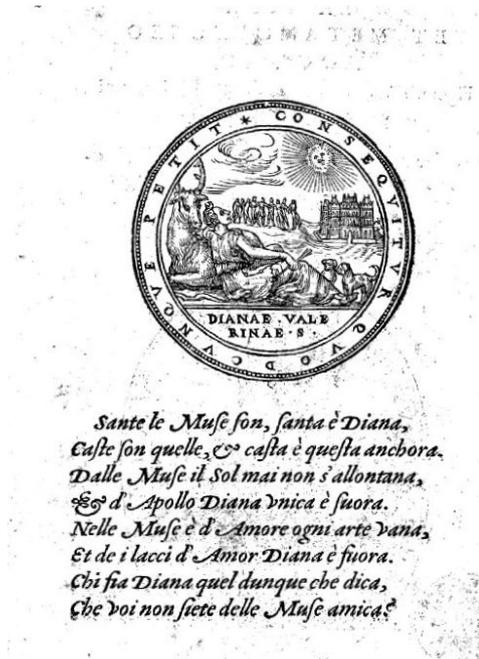
31. Pisanello, *Cecilia Gonzaga, recto e verso*,
1447, National Gallery of Art, Washington



32. Scuola francese, *La corte di Enrico II*,
affresco, castello di Tanlay



32. Gabriele Simeoni, frontespizio de *La vita et Metamorfoseo d'Ouidio* con dedica a Diane, duchessa di Valentinois, Lione 1559



33. Bernard Salomon, *Diana, dea della caccia*, in Gabriele Simeoni, *La vita et Metamorfoseo d'Ouidio*, Lione 1559



34. Etienne Delaune, dettaglio dello scudo di Enrico II, Metropolitan Museum, New York



35. *Diana cacciatrice*, copia romana di un originale del IV secolo a.C., Louvre, Parigi



36. *Diane implore de Jupiter le don de chasteté*, arazzo, Musée national de la Renaissance, Ecoen



37. Scuola francese, *Diana cacciatrice*, XVI secolo, Louvre, Parigi



38. Jean Clouet, *Il bagno di Diana*, Musée des Beaux-Arts, Rouen



39. Ambroise Dubois, *Gabrielle d'Estrées come Diana cacciatrice*, castello di Fontainebleau



40. Crispin de Passe, *Doppio ritratto di Honoré d'Urfé e Diane de Châteaumorand*, Louvre, Parigi



41. Claude Deruet, *Marie de Rohan de Montbazon, duchessa di Chevreuse*, XVII secolo, castello di Versailles



42. Joseph Werner, *Maria Teresa d'Austria come Diana*, 1662-'67, castello di Versailles



43. Anonimo, *Francesco di Valois*, Cabinet des médailles, Bibliothèque nationale, Parigi



44. Gian Cristoforo Romano, *Mattia I d'Ungheria*, museo del castello, Budapest



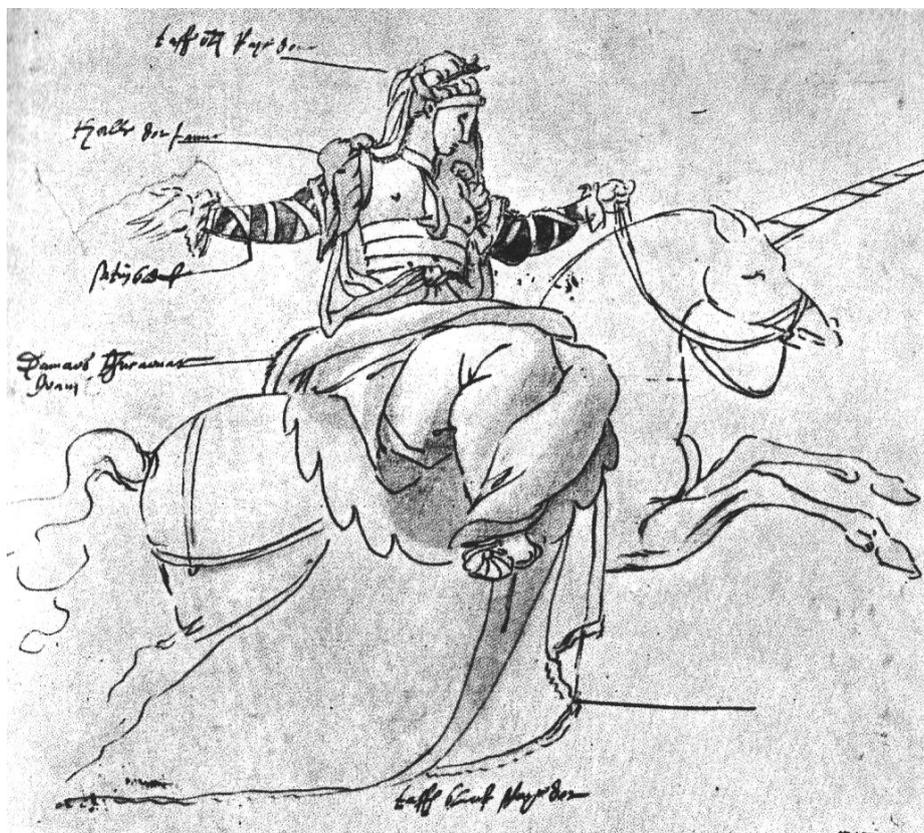
45. Domenico Ghirlandaio, *Storie della vita di S. Francesco*, 1480-'86, cappella Sasseti, Santa Trinita, Firenze



46. Luca Penni, *Jean de Dinteville in veste di S. Giorgio*, 1544, collezione privata



47. Primaticcio, *Centauro e Lapite*, 1542, Getty Museum, Los Angeles



48. Primaticcio, *La dame sur la licorne*, Nationalmuseum, Stoccolma



49. Guillaume Duprè, *Enrico IV come Marte e Maria de' Medici come Pallade*, 1603, Bibliothèque nationale, Parigi



50. Guillaume Duprè, *Enrico IV come Marte e Maria de' Medici come Pallade*, 1605, National Gallery of Art, Washington



51. Guillaume Duprè, *Luigi XIII come Apollo e Maria de' Medici come Minerva*, 1611, Department of coins and medals, British Museum, Londra



52. Prieur Barthélémy, *Enrico IV come Giove*, 1610, Louvre, Paris



53. Matthieu Jacquet, *Enrico IV come Giove*, 1600, Walter Museum, Baltimore



54. Jacob Bunel, *Enrico IV nelle vesti di Marte*, 1601, Musée National du Château, Pau



55. Toussaint Dubreuil, *Enrico IV come Ercole*, 1600 circa, Louvre, Parigi



56. *Ercole Commodo* (da un disegno di Primaticcio), 1541-'43, castello di Fontainebleau



57. Linard Gontier, *Enrico IV atterra il centauro*, 1610, Musée national du château, Pau



58. *Enrico IV come Ercole vincitore del centauro*, 1601, Bibliothèque nationale, Parigi



59. *La Sapienza Divina*, illustrazione tratta dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, 1618



60. Rubens, *Maria de' Medici come Bellona*, 1622-'25, Louvre, Parigi



61. Rembrandt, *Bellona*, 1633, Metropolitan Museum of Art, New York



62. Scuola francese, *Anne de la Grange-Trianon, contessa di Palluau e Frontenac come Bellona*, castello di Versailles



63. Agostino Veneziano, *Venus Victrix*, incisione, prima metà del XVI secolo



64. Jean de Court, *Margherita di Francia in veste di Minerva*, 1555, Wallace Collection, Londra



65. Gilbert Seve, *Anna d'Austria in veste di Minerva*, 1660, castello di Fontainebleau



66. Gilbert Seve, *Maria Teresa d'Austria con gli attributi della Pace e dell'Abbondanza*, 1660, castello di Fontainebleau



67. Gilbert Seve, *Anna d'Austria come Minerva, o dea della Sagghezza*, castello di Versailles



68. Saint André Simon de Renard, *Anna d'Austria come Minerva e Maria Teresa come Pace*, 1664, castello di Versailles



69. Scuola francese, *Gastone d'Orléans vestito 'à la romaine'*, castello di Versailles



70. Michel Lasne, *Allegoria del cardinale Richelieu*, Bibliothèque nationale, Parigi



71. Claude Vignon, *Trionfo di Ercole*,
Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Parigi



72. Abraham Bosse, *Luigi XIII in veste di Ercole*, 1635, Bibliothèque nationale, Parigi



73. Justus van Egmont, *La regina Cristina di Svezia nelle vesti Minerva*, 1654, Statens Porträttsamling, Gripsholm



74. Jeremia Falce, *La regine Cristina di Svezia*, 1649



75. Jacques Sarazin, *Luigi XIV fanciullo*, 1643, Louvre, Parigi



76. Charles Poerson, *Luigi XIV come Giove vincitore della Fronda*, 1654 circa, castello di Versailles



77. Jean Nocret, *Ritratto di fanciullo in costume romano*, 1660, castello di Blois



78. Nicolas de Largillère, *Philippe d'Orléans, duca di Chartres*, 1680-'82, collezione privata



79. Nicolas de Largillère, *Ritratto di un giovane principe*, 1710-'14, Getty Museum, Los Angeles



80. Scuola francese, *Luigi XIV in costume da romano*, 1648, castello di Versailles



81. François Chauveau, *Luigi XIV come imperatore romano*,
carrousel del 1662, Louvre, Parigi



82. Scuola francese, *Ritratto di Luigi XIV in veste di Apollo*, bozzetto per il *Ballet de la Nuit*, 1653,
Bibliothèque nationale, Parigi



83. Scuola francese, *Apollo*, bozzetto per il *Ballet des noces de Pelée et Thétis*, 1654,
Bibliothèque de l'Institut, Parigi



84. Scuola francese, *Driade*, bozzetto per il *Ballet des noces de Pelée et Thétis*, 1654, Bibliothèque de l'Institut, Parigi



85. Scuola francese, *La Guerra*, bozzetto per il *Ballet des noces de Pelée et Thétis*, 1654, Museo Carnavalet, Parigi



86. Scuola francese, *La Guerra*, bozzetto per il *Ballet des noces de Pelée et Thétis*, 1654, Museo Carnavalet, Parigi



87. Jean Nocret, *Portrait dit de la famille royale sous les figures des divinités de l'Olympe*, 1670, castello di Versailles



88. Scuola di Charles e Henri Beaubrun, *La Grande Mademoiselle*, Museo Carnavalet, Parigi



89. Scuola francese, *Giunone*, bozzetto per il *Ballet des noces de Pelée et Thétis*, 1654, Bibliothèque de l'Institut, Parigi



90. Charles Beaubrun, *Ritratto di attrice nel ruolo di Giuditta*, Musée des Beaux Arts, Chambéry



91. Joseph Werner, *La duchessa di Montpensier, detta 'La Grande Mademoiselle', come Minerva*, 1662-'67, castello di Versailles



92. Pierre Bourguignon, *La duchessa di Montpensier, detta 'La Grande Mademoiselle', come Minerva*, 1672, castello di Versailles



93. Nicolas Poilly il Vecchio, *La duchessa di Montpensier, detta 'La Grande Mademoiselle', come Minerva*, castello di Versailles



94. Scuola francese, *Enrico IV si appoggia alla religione per donare la pace alla Francia*, Musée national du château, Pau



95. *La Religione*, incisione dall' *Iconologia* di Cesare Ripa, 1618



96. Louis Elle Ferdinand II, *Maria Teresa d'Austria come Santa Elena*, 1665, collezione privata



97. *Anna D'Austria*, Musée Condé, Chantilly



98. Jean Clouet, *Francesco I come San Giovanni Battista*, 1518, Louvre, Parigi



99. Pierre Mignard, *Madame de Maintenon come Santa Francesca Romana*, 1694, castello di Versailles



100. Nicolas Mignard, *Molière in veste di Cesare*, 1658, Musée de la Comédie Française



101. *Giulio Cesare*, incisione da un dipinto di Tiziano



102. Scuola francese, *Il duca di Montausier come Cinna*



103. Nicolas de Largillière, *Angelique de Simiane, Madame de Gueidan come Flora*, 1730, Musée Granet, Aix-en-Provence



104. Nicolas Mignard, *Madame de Seignelay e suo figlio come Teti e Achille*, 1691, National Gallery, Londra



105. David Klöcker Ehrenstrahl, *Ritratto di Carlo XI come Apollo Pitios*, 1670, castello di Drottningholm



106. Scuola francese, *Henri De La Tour D'Auvergne, visconte di Tourenne, 'à la romaine'*, XVII secolo, castello di Versailles



107. Justus Van Egmont, *Luigi II di Borbone, principe Condé*, 1645, Musée de l'Armée, Parigi



108. Nicolas de Largillière, *Filippo II d'Orléans in veste di Apollo Pitios*, prima metà XVIII secolo, castello di Versailles



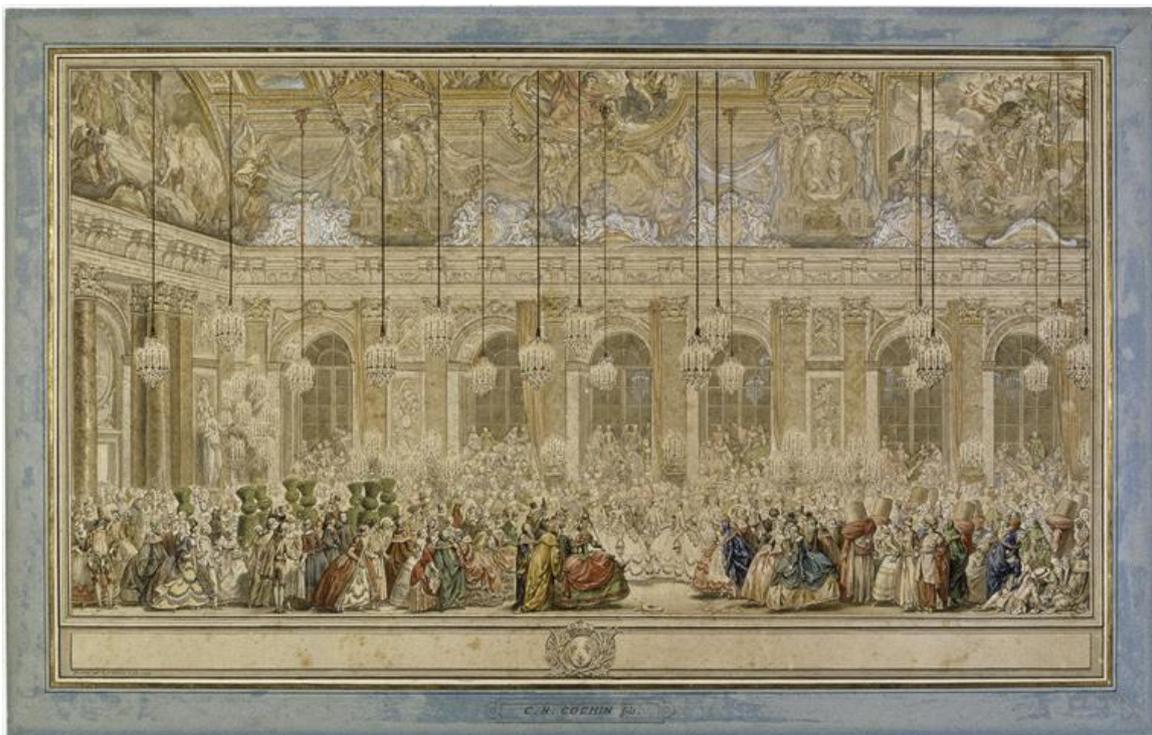
109. Joseph Werner, *Luigi XIV come Apollo Pitios*, 1670, castello di Versailles



110. Nicolas de Largillière, *La principessa Palatina in veste di Sorgente*, 1718-'20, Musée Condé, Chantilly



111. Jean-Marc Nattier, *Madame de Pompadour travestita da Diana cacciatrice*, 1746, castello di Versailles



112. Charles-Nicolas Cochin, *Bal masqué donné pour le mariage de Louis Dauphin de France avec Marie-Thérèse d'Espagne à Versailles en février 1745*, Louvre, Parigi



113. Pierre Mignard, *Madame de Montespan come Diana*, 1670-'78, Collection Cailleux, Ginevra



114. François-Hubert Drouais, *Madame du Barry come Flora*, 1769, National Gallery of Art, Washington



115. François-Hubert Drouais, *Madame du Barry come Flora*, 1773, Musée des Beaux-Arts, Agen



116. Jacques-Firmin Beauvarlet (da un'opera di F.-H. Drouais), *Madame du Barry*, 1769, castello di Versailles



117. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Danaé, fille d'Acrise*, 1799, Minneapolis Institute of Arts



118. François-Hubert Drouais, *Madame du Barry come Musa*, 1771, Camera del commercio di Val-d'Oise, Versailles



119. François-Hubert Drouais, *Madame de Pompadour come Vestale*, 1763, David M. Stewart Museum, Montréal



120. Jean Raoux, *Vergini Antiche*, 1727, Palais des Beaux-Arts, Lille



121. Jean-Marc Nattier, *Madame Henriette incarnant le Feu*, 1751, Museu de Arte, São Paulo



122. Jean-Marc Nattier, *Madame Louise-Élisabeth de France incarnant la Terre*, 1750, Museu de Arte, São Paulo



123. Jean-Marc Nattier, *Madame Adélaïde incarnant l'Air*, 1751, Museu de Arte, São Paulo



124. Jean-Marc Nattier, *Madame Victoire incarnant l'Eau*, 1751, Museu de Arte, São Paulo



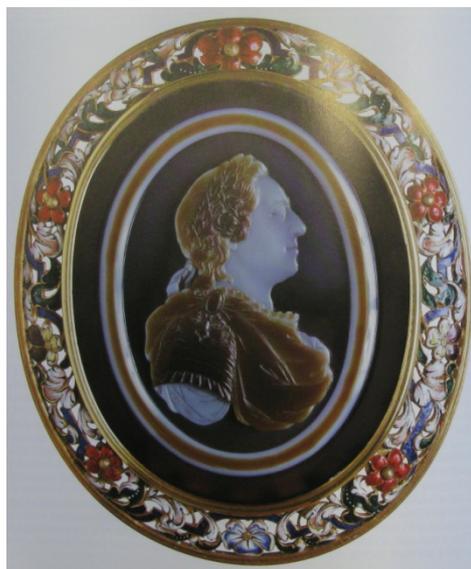
125. Nicolas Coustou, *Luigi XV in veste di Giove*, 1725, Louvre, Parigi



126. Nicolas Coustou, *Maria Leszczyńska in veste di Giunone*, 1725, Louvre, Parigi



127. *Luigi XV, re di Francia e di Navarra*



128. *Luigi XV*, 1753, cammeo, Cabinet des médailles, Bibliothèque nationale, Parigi



129. Robert Bonnat, *La marchesa di Grancey*, 1694, Bibliothèque nationale, Parigi



130. François de Troy, *Ritratto di dama in veste di Cerere*, 1724, collezione privata



131. Scuola francese, *Cerere*, bozzetto per il *Ballet des noces de Pelée et Thétis*, 1654, Bibliothèque de l'Institut, Parigi



132. Nicolas de Largillère, *Mademoiselle Duclos nel ruolo di Arianna*, 1712 circa, Musée Condé, Chantilly



133. Jean Raoux, *Mademoiselle Prévost come Baccante*, 1723, Musée des Beaux-Arts, Tours



134. François Boucher, *Apollo rivela la sua identità alla pastorella Isse*, 1750, Musée des Beaux-Arts, Tours



135. Carle Van Loo, *Geneviève de Malboissière come Melpomene*, 1765, Galerie Cailleux, Parigi



136. Pierre Gobert, *Charlotte-Aglæ d'Orleans, duchessa di Modena, in veste di Ebe*, castello di Versailles



137. Scuola francese, *Pauline De Grignan, marchesa Simiane*, Musée des Rochers-Sévigné, Vitré



138. François Lemoyne, *Apotheosi d'Ercole*, particolare, 1736, castello di Versailles



139. Pierre-Charles Trémolières, disegno preparatorio de *Il matrimonio di Ercole ed Ebe*, 1737, Louvre, Parigi



140. Jean-Marc Nattier, *La duchessa di Chaulnes in veste di Ebe*, 1744, Louvre, Parigi



141. Jean-Marc Nattier, *Ritratto di duchessa in veste di Ebe*, 1745 circa, Musée Condé, Chantilly



142. Jean-Marc Nattier, *Louise-Henriette de Bourbon-Conti come Ebe*, 1744, Nationalmuseum, Stoccolma



143. Jean-Marc Nattier, *Charlotte-Louise de Rohan-Guemenée come Ebe*, 1738, castello di Versailles



144. Jean-Marc Nattier, *Madame Victoire in veste di Ebe*, castello di Versailles



145. Marianne Loir, *Giovane donna in veste di Ebe*, collezione privata



146. Jean-Marc Nattier, *Duca di Chaulnes in veste di Ercole*, 1746, Louvre, Parigi



147. Jean-Marc Nattier, *Duca di Chaulnes in veste di Ercole*, disegno preparatorio, Bibliothèque municipale, Rouen



148. Nicolas de Largillière, *Ritratto d'uomo in veste di Apollo*, Louvre, Parigi



149. Nicolas de Largillière, *Ritratto d'uomo in veste di Bacco*, Louvre, Parigi



150. Jean-Marc Nattier, *Ritratto d'uomo in veste di Bacco*, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota



151. François-Hubert Drouais, *La delfina Maria Antonietta in veste di Ebe*, 1773, Musée Condé, Chantilly



152. Scuola di François-Hubert Drouais, *La contessa di Provenza in veste di Diana*, 1773, castello di Versailles



153. Joseph-Siffred Duplessis, *La duchessa di Chartres*, 1777-'78, Musée Condé, Chantilly



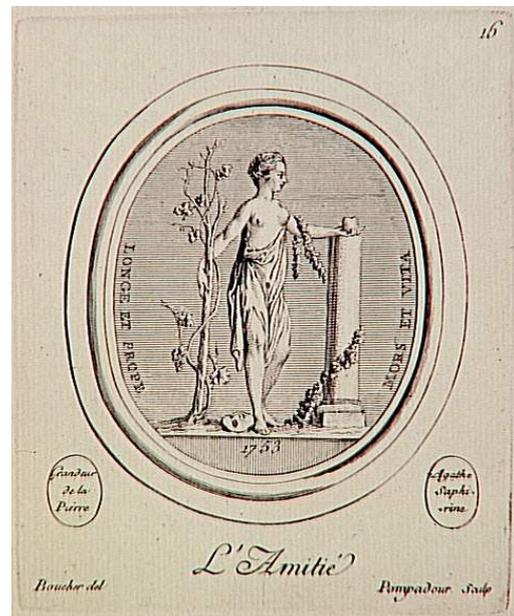
154. Antoine-François Callet, *Luigi XVI*, 1779, castello di Versailles



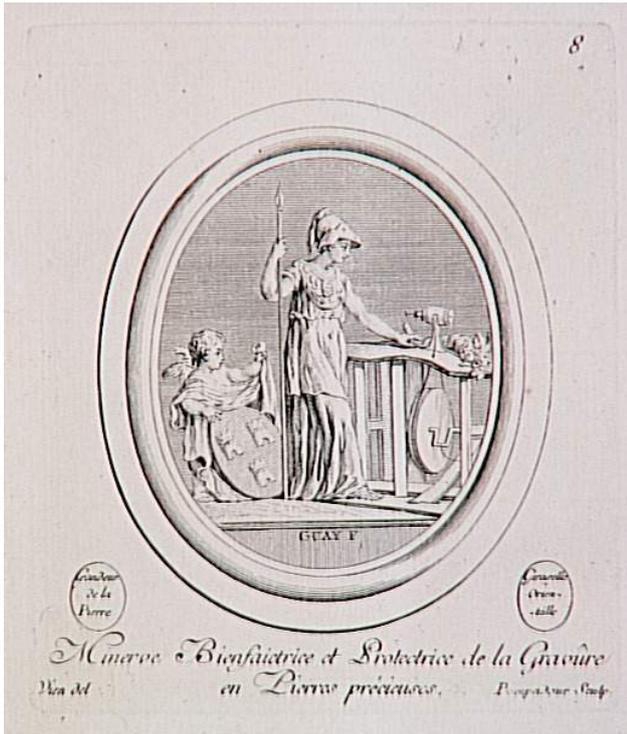
155. Jean Baptiste Pigalle, *Madame de Pompadour come Amicizia*, 1750-'53, Louvre, Parigi



156. Etienne-Maurice Falconet, *Madame de Pompadour come Amicizia*, 1755, Musée National de la céramique, Sèvres



157. Madame de Pompadour (da un disegno di François Boucher), *L'Amicitia*, 1753, Louvre, Parigi



158. Madame de Pompadour (da un disegno di Joseph Marie Vien), *Minerva*, 1755, Louvre, Parigi



159. Anonimo, *Coiffure 'à l'Indépendance' ou 'le Triomphe de la Liberté'*, 1778, castello di Blérancourt



160. Elisabeth Vigée Le Brun, *Maria Antonietta di Francia*, 1778, castello di Versailles



161. Elisabeth Vigée Le Brun, *Maria Antonietta 'en gaulle'*, 1783, castello di Wolfsgarten



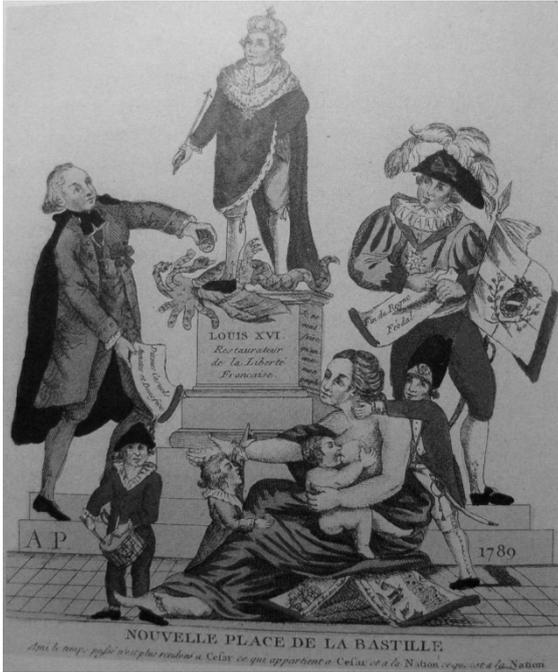
162. Elisabeth Vigée Le Brun, *Maria Antonietta 'à la Rose'*, 1783, castello di Versailles



163. Carle Van Loo, *Madame de Pompadour come 'belle jardinière'*, castello di Versailles



164. Anonimo, *Maria Antonietta come Arpia*, 1789



164. Anonimo, *Nouvelle Place de la Bastille*, 1789



165. Anonimo, *L'Idra Aristocratica*, 1789, Bibliothèque nationale, Parigi



166. Anonimo, *Libertà trionfante che distrugge i poteri abusivi*, ultimo quarto del XVIII secolo



167. Augustin Duprè, *Ercole, Athor, Libertà ed Eguaglianza*, Musée Carnavalet, Parigi



168. *Le nouveau calvaire*, frontespizio de *La passion et la mort de Louis XVI, roi des juifs et des chrétiens*, 1791



169. Charles Nicolas Cochin, *La Forza*, 1791



170. Antonio Canova, *Napoleone come Marte pacificatore*, 1806, Apsley House, Londra



171. Antonio Canova, *Principe Henryk Lubomirski come Amore*, 1786-'88, Museum-Zamek w Lancucie, Lancut

REPERTORIO SETTECENTESCO

DIANA



Nicolas de Largillère, *Ritratto di sconosciuta (detta anche contessa di Noirmont) come Diana*, 1710, collezione privata, Francia



Nicolas de Largillère, *Ritratto di dama come Diana*, 1714, The Bowes Museum, Barnard Castle



Nicolas de Largillère, *La contessa di Montsoreau e sua sorella come Diana e un'ancella*, 1714, collezione provata, Dallas



Nicolas de Largillère, *Mademoiselle Barral come Diana*, 1714, Musée des Beaux-Arts, Pau



Jean-Marc Nattier, *Carlotta Federika Sparre in veste di Diana*, 1741, National Gallery of Ireland, Dublino



Jean-Marc Nattier, *Madame Bonnier de la Mosson in veste di Diana*, 1742, Getty Museum, Los Angeles



Jean-Marc Nattier, *Madame Adelaide come Diana*, 1742 circa, castello di Versailles



Jean-Marc Nattier, *Madame de Mailly*, 1743, s.l.



Jean-Marc Nattier, *Ritratto di dama come Diana*, 1744, Richmond Museum of Art, Richmond



Jean-Marc Nattier, *Ritratto di dama come Diana*, 1744, Huntington Art Gallery, San Marino (California)



Jean-Marc Nattier, *Madame Bouret come Diana*, 1745, collezione Thyssen-Bornemisza, Madrid



Jean-Marc Nattier, *Madame de Pompadour come Diana*, 1748, Musée de l'Hotel Sandelin, Sanit-Omer



Jean-Marc Nattier, *Presunto ritratto di Madame de Pompadour come Diana*, 1752, Cleveland Museum of Art, Ohio



Jean-Marc Nattier, *Ritratto di dama come Diana*, Musée Barrois, Bar-le-Duc



Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de la Maison-Rouge in veste di Diana*, 1756, Metropolitan Museum of Art, New York



Jean-Marc Nattier, *Giovane donna in veste di Diana*, seconda metà del XVIII secolo, Musée d'art et d'histoire, Cholet



Jean-Marc Nattier, *Marie de la Rochefoucauld*, collezione privata



François Hubert Drouais, *Giovane donna come Diana*, 1760, collezione privata, Germania



Elisabeth Vigée Le Brun, *Madame de Rohan-Rochefort come Diana*, 1775, collezione privata



Elisabeth Vigée Le Brun, *Diane Adelaïde de Damas come Diana*, 1783



Johann Ernst Jules Heinsius, *Mademoiselle Rivière come Diana*, Musée des Beaux-Arts, Orléans



Johann Ernst Jules Heinsius, *La baronessa di Villequier come Diana*, Louvre, Parigi

EBE



Robert Tournières, *Ritratto di donna sconosciuta in veste di Ebe*, 1742, Ermitage, San Pietroburgo



Jean-Marc Nattier, *Madame de Caumartin come Ebe*, 1753, National Gallery of Art, Washington



Jean-Marc Nattier, *Madame Victoire come Ebe*, castello di Versailles



Marianne Loir, *Dama in veste di Ebe*, s.l.



Elisabeth Vigée Le Brun, *Anne Pitt come Ebe*, 1792, Ermitage, San Pietroburgo

FLORA



Jean Raoux, *Ritratto di dama (detta anche Madame de Coigny) come Flora*, 1723, castello di Versailles



Jean-Marc Nattier, *Presunto ritratto della marchesa de Vintimille*, 1741, s.l.



Jean-Marc Nattier, *Madame Henriette come Flora*, 1742, castello di Versailles



Jean-Marc Nattier, *La marchesa di Baglion come Flora*, 1746, Alte Pinakothek, Monaco



Jean-Marc Nattier, *Madame Rigoley d'Ogny*, 1752, Baltimore Museum of Art



François-Hubert Drouais, *Madame du Barry come Flora*, 1770, Prado, Madrid



Elisabeth Vigée Le Brun, *Julie Le Brun come Flora*, 1791, Pinacoteca nazionale, Bologna



Elisabeth Vigée Le Brun, *Julie Le Brun come Flora*, 1792, Galleria nazionale, Parma



Elisabeth Vigée Le Brun, *La principessa Kaganek come Flora*, 1792, Fondation Bemberg, Parigi



Elisabeth Vigée Le Brun, *Julie Le Brun in veste di Flora*, 1799, Museum of Fine Arts, St. Petersburg, Florida

MUSA



Jean-Marc Nattier, *Madame Boudrey come Musa*, 1752, Fine Art Museum, San Francisco



Jean-Marc Nattier, *Madame de Sombreval come Erato, musa della poesia lirica*, Louvre, Parigi



François-Hubert Drouais, *Mesdames Victoire, Sophie e Louise come Muse*, 1763 circa, castello di Versailles



Ludwig Guttenbrun, *Maria Antonietta come Euterpe*, 1788, Fondazione Coronini Cronberg, Gorizia



Elisabeth Vigée Le Brun, *Ritratto di Sophie von Fries come Saffo*, 1793, National castle museum of Jaromerice, Repubblica Ceca

SORGENTE



Nicolas de Largillière, *Madame Richard Cantillon come Sorgente*, Musée des Beaux-Arts, Tours



Pierre Gobert, *Ritratto di sconosciuta come Sorgente*, Hôtel Matignon, Parigi



François de Troy, *Ritratto di sconosciuta come Sorgente*, 1723, Hôtel de Lassay, Parigi



Jean-Marc Nattier, *Sconosciuta come Sorgente*, s.l.



Jean-François Delyen, *Ritratto di dama come Sorgente*, prima metà XVIII secolo



Pierre Le Seur, *Ritratto di dama in veste di Sorgente*, s.l.



Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de Clermont alle Acque Minerali di Chantilly*, 1729, Musée Condé, Chantilly



Jean-Marc Nattier, *Élisabeth de la Rochefoucauld, duchessa d'Enville, come Sorgente*, 1740, collezione privata



Jean-Marc Nattier, *Madame Flesselles come Sorgente*, 1747, Princeton University Art Museum



Louis Dupont, *Presunto ritratti della marchesa di Montesson come Sorgente*, 1757, s.l.



Louis Dupont, *Ritratto di dama in veste Sorgente*, 1758, Louvre, Parigi



Jean-Marc Nattier, *Louise Henriette de Bourbon-Conti come Sorgente*, Metropolitan Museum, New York



Jean-Marc Nattier, *Giovane dama in veste di Sorgente*, s.l.



Jean-Marc Nattier, *Sconosciuta in veste di Sorgente*, Musée Municipal de l'Evêché, Limoges



Jean-Marc Nattier, *Marie-Henriette Berthelot de Pleneuf come Sorgente*, National museum of western art, Tokyo



Jean-Marc Nattier (attribuito a), *Madame de Seyne come Sorgente*, Musée Hippolyte-de-Parieu, Aurillac



Marianne Loir, *Giovane dama come Sorgente*, s.l.

VESTALE



Jean Raoux, *Marie-Françoise Perdrigeon come Vestale*, 1733, Musée des Beaux-Arts, Dijon



Jean-Marc Nattier, *Madame Sophie come Vestale*, 1748, castello di Versailles



Jean-Marc Nattier, *Louise-Henriette de Bourbon-Conti come Vestale*, The Detroit Institute of Art, Detroit



Louis-Michel Van Loo, *Ritratto di dama come Vestale*, Musée Fabre, Montpellier



Jean-Marc Nattier, *Madame Infante come Vestale*, collezione privata



François-Hubert Drouais, *Ritratto di giovane donna come Vestale*, 1767, Metropolitan Museum of Art, New York

SOGGETTI VARI



Jean-Marc Nattier, *Madame de la Maison Rouge come Venere*, 1757, Collection of Lynda and Stewart Resnick, Los Angeles



Marianne Loir, *Giovane dama come Venere*, collezione privata, Parigi



Jean-Marc Nattier, *Anne Marie de Mailly-Nesle, duchessa di Châteauroux, come stella del mattino*, 1740, castello di Versailles



Jean-Marc Nattier, *La contessa di Brac come Aurora*, 1741, Institute of Art, Detroit



Louis Dupont, *Giovane sconosciuta come stella del mattino*, s.l.



François de Troy, *Mademoiselle de Nantes, principessa di Conti, come Cleopatra*, castello di Versailles



Nicolas de Largillière (copia da), *Ritratto di dama in veste di Pomona*, Fine Art Museum, San Francisco



Jean Ranc, *Nobildonna come Pomona*, Nationalmuseum, Stoccolma



Pierre Gobert, *Louise-Diane d'Orléans, principessa di Conti, come Iris*, castello di Versailles



Nicolas de Lagillière, *Nobildonna in veste di Astrea*, Museo Spinola, Genova



Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de Lambesc come Minerva*, 1732, Palais des Beaux-Arts, Lille



Jean-Marc Nattier, *Anne Marie Nesle come Forza*, collezione privata



Elisabeth Vigée Le Brun, *Julie Le Brun come Atalanta*, 1799



Elisabeth Vigée Le Brun, *La contessa di Bistry come dea pagana*, 1792 circa



Elisabeth Vigée Le Brun, *Principe Lubomirski come Genio della Gloria e dell'Amore*, 1788, Gemäldegalerie, Berlino



Elisabeth Vigée Le Brun, *Il principe Lubomirski come Anfione*, 1793-'95, collezione privata

