

## I ritratti di Giulia Gonzaga. Note e novità sull'iconografia della contessa di Fondi

---

MASSIMO RIZZI

Lo studio dell'iconografia di Giulia Gonzaga si rivela un campo fertile e ancora poco indagato, come dimostrano alcune recenti individuazioni e il rinvenimento di materiali inediti localizzati presso raccolte private. È da rilevare tuttavia che a fronte della copiosa produzione letteraria relativa alle tormentate vicende della nobildonna mantovana e alla sua simpatia nei confronti del movimento valdesiano – soltanto di recente riassunta e pubblicata<sup>1</sup> – si riscontra una certa scarsità di studi specifici sulla sua ritrattistica. Uno dei primi studiosi a mostrare interesse verso questo particolare aspetto della vita della contessa fu lo storico Bruto Amante, che ad esso dedicò il capitolo VII della monumentale opera: *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile del secolo XVI*<sup>2</sup>. Allo scritto dell'erudito fondano fece seguito un saggio di Emil Schaeffer, in cui lo studioso tedesco iniziò a distinguere alcuni dei cosiddetti "prototipi iconografici" dalle rappresentazioni da essi derivate<sup>3</sup>. Dopo un silenzio di circa trent'anni fu Antonio Sorrentino ad affrontare l'argomento, riportando le sue ricerche nella rivista settimanale *L'Illustrazione Italiana*, con sede a Milano<sup>4</sup>. L'interesse del grande pubblico verso le immagini della cosiddetta

---

<sup>1</sup> La copiosa bibliografia sulla castellana di Fondi, divisa in aree tematiche, compare in C. ALBERONI - M. Rizzi (a cura di) *Giulia Gonzaga a 500 anni dalla nascita*, Fondi 2013, pp. 79-83.

<sup>2</sup> B. AMANTE, *Ritratti di Giulia*, in *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile del secolo XVI*, Bologna 1896, pp. 137-147.

<sup>3</sup> E. SCHÄFFER, *Das Bildnis der Giulia Gonzaga von Sebastiano del Piombo*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XVIII, 42 Jahrg, novembre 1900, pp. 29-31.

<sup>4</sup> A. SORRENTINO, *L'autentico ritratto di Giulia Gonzaga*, in *L'Illustrazione Italiana*, LIX, 1932, n. 45, p. 668.

*dama dell'amaranto*<sup>5</sup>, però, fu risvegliato soltanto cinque anni dopo dalla prima mostra iconografica gonzaghese, tenutasi nel 1937 nel salone del Palazzo ducale di Mantova, in cui furono esposti ben tre ritratti di Giulia Gonzaga: quello oggi unanimemente attribuito a Cristofano dell'Altissimo<sup>6</sup>; quello d'incerto cinquecentista in deposito presso la Galleria Borghese a Roma<sup>7</sup> e quello conservato a Vienna nella cosiddetta raccolta di Ambras<sup>8</sup>. Non si era ancora spenta l'eco della mostra mantovana (bollata, dato il periodo in cui fu allestita, come “mostra di regime”) che Benedetto Croce intraprese uno studio sui ritratti della dama che pubblicò poi nella riedizione dell'*Alfabeto Cristiano* di Juan Valdès da lui curata<sup>9</sup>; egli individuò, oltre a quelli presentati nella mostra anzidetta, altri 3 dipinti adespoti raffiguranti la contessa: il primo, originariamente custodito presso la Galleria Giustiniani-Bandini a Roma e poi trasferito nella Galleria Steinmayer a Köln; il secondo, appartenente alla collezione Lombardi di Colorno; il terzo, conservato nel Museo Nazionale di Napoli. Va detto, però, che i

---

<sup>5</sup> Questa definizione fu assegnata alla Gonzaga dal giornalista e scrittore Francesco Perri (1885-1974); durante il ventennio Perri, dichiaratamente antifascista, fu costretto a firmare con pseudonimi gli articoli che scriveva per diversi periodici e quotidiani. Scrisse pezzi per ‘La Domenica del Corriere’ (in cui compare appunto il saggio *Bellezze tragiche. La dama dell'amaranto*, 21 marzo 1937), La Gazzetta del Popolo, Il Giornale d'Italia, Il Resto del Carlino.

<sup>6</sup> Cristofano di Papi o de' Papi detto l'Altissimo o dell'Altissimo (1530 ca. - 1605) fu allievo del Bronzino e noto per aver copiato i ritratti della collezione di Paolo Giovio; il suo ritratto della vedova di Vespasiano Colonna – un mezzo busto fino ai fianchi – è anch'esso per molti versi simile all'originale di Sebastiano del Piombo rinvenuto nella reggia di Caserta ma eseguito in maniera speculare. La dama reca sul capo il velo cavilino color tabacco e indossa un soprabito con bordo in pelliccia chiuso da una stola di zibellino alla vita; la mano sinistra poggia su un libro (Firenze, Uffizi, inv. 2258).

<sup>7</sup> In un inventario della Galleria del 1790 l'opera era attribuita al Bronzino; essa nel 1941 risulta poi confluita nel Museo della Torre di Pandolfo Capodiferro sul Garigliano nella raccolta del sen. Pietro Fedele. Il dipinto risulta disperso dal 1943 probabilmente a seguito della distruzione della torre ad opera dei tedeschi in fuga dall'avanzata alleata. Cfr. F. AVAGLIANO – L. Cardì (a cura di) *Pietro Fedele storico e politico. Atti della tavola rotonda nel cinquantenario della scomparsa di Pietro Fedele. Gaeta 12 agosto 1993*, Montecassino 1994, p. 178. In questo ritratto alcuni oggi riconoscono la mano di Jacopino del Conte, altri quella di Marcello Venusti; Bibl. Zeri, 1948, p. 23, n. 2; Della Pergola, 1959, pp. 28-29, n. 32; Cheney, 1970, p. 38, n. 51.

<sup>8</sup> Si tratta del ritrattino di artista ignoto conservato nel pittoresco castello di Ambras, ad Innsbruck, che attualmente funge da succursale del Kunsthistorisches Museum di Vienna; il dipinto appartiene ad una delle più ampie raccolte di ritratti gonzagheschi, rivelatasi di fondamentale importanza per lo studio dell'iconografia dei componenti di questo prestigioso casato.

<sup>9</sup> G. DI VALDES, *Alfabeto Cristiano. Dialogo con Giulia Gonzaga*, introduzione, note e appendice di B. CROCE, Bari, 1938, pp. 143-151.

contributi di questi antesignani, fatto salvo quello di Schäffer, si limitavano a riportare in maniera acritica le opere presenti nelle raccolte pubbliche e private classificate come ritratti di Giulia Gonzaga, per cui non offrivano un contributo determinante alla conoscenza di questa materia; inoltre gli studiosi del tempo non avevano ancora sviluppato un corretto approccio metodologico nei confronti della ricerca iconografica.

Tra gli studi più controversi e dibattuti dalla critica contemporanea si annovera il saggio di E. H. Ramsden: *Il perduto ritratto di una dama*<sup>10</sup>, in cui l'autore ritiene di aver riconosciuto l'autentico ritratto eseguito da Sebastiano in un dipinto conservato presso il Kunstinstitut di Francoforte con varie attribuzioni (Fig. 1). Alla luce degli studi più recenti, tuttavia, la tesi dello studioso inglese sembra perdere attendibilità: è ormai assodato infatti che la donna raffigurata in quel dipinto non può essere Giulia Gonzaga, dal momento che in esso non sono presenti gli attributi iconografici che gli storici dell'arte hanno individuato attraverso l'analisi della ritrattistica di questo personaggio<sup>11</sup>. Il ritratto di cui parla Ramsden mostra infatti una figura altera, ricca di gioielli di ogni sorta e in abiti sontuosi, che non è assolutamente in linea con l'immagine virtuosa, moralmente integra che la contessa di Fondi ha sempre voluto trasmettere di sé<sup>12</sup>.

La prima ricerca sull'argomento condotta con metodo e rigore scientifico si deve allo storico dell'arte Roggero Roggeri<sup>13</sup>, al quale va ascritta anche la sensazionale scoperta del ritratto della nobildonna gazzuolese eseguito da Tizia-

<sup>10</sup> E. H. RAMSDEN, *Concerning the lost portrait of a lady*, in *Come, take this lute: a quest for identities in Italian Renaissance Portraiture*, Londra 1983; il testo in oggetto è stato poi tradotto da M. Talamo e pubblicato a Fondi nel 2004 da Confronto Edizioni col titolo *Il perduto ritratto di una dama*.

<sup>11</sup> Gli "attributi iconografici" per Giulia Gonzaga sono: il velo cavilino che copre parzialmente la testa, l'abito scuro vedovile con la scollatura quadrata da cui spunta l'orlo di una camicia bianca, l'assoluta mancanza di ornamenti o monili sulla figura e soprattutto la stola di zibellino che, adagiata sulla spalla della morigerata Giulia, nei ritratti che la raffigura non rappresenta la vittoria della *castitas* sulla lussuria; cfr. R. ROGGERI - L. VENTURA (a cura di), *I Gonzaga delle nebbie, storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, curato da, Milano 2008, p. 97.

<sup>12</sup> Si tratta del ritratto di incerto autore – in cui alcuni storici dell'arte riconoscono la secondogenita del sovrano Luigi XII di Francia, Renata (detta la calvinista) – che compare sulla copertina dei volumi: *Il perduto ritratto di una dama* di E.H. RAMSDEN, traduzione di Mario Talamo, Fondi 2004 e *Una gentildonna irrequieta. Giulia Gonzaga tra reti familiari e relazioni eterodosse*, di S. PEYRONEL RAMBALDI, Viella 2012. Già nel lontano 1900 il Benrath sosteneva che questo dipinto non aveva nulla a che vedere con la persona della Gonzaga; cfr. K. BENRATH, *Julia Gonzaga ein Lebensbild aus der Geschichte der Reformation in Italien*, Halle 1900, pp. 8-9.

<sup>13</sup> R. ROGGERI, *I Ritratti di Giulia Gonzaga contessa di Fondi*, in AA. VV. (a cura di) *Civiltà Mantovana*, n.s., n. 28-29, 1990, pp. 61-84.

no<sup>14</sup>, reso noto nella mostra *I Gonzaga delle Nebbie*, tenutasi a Rivarolo Mantovano dal 13 settembre al 30 novembre 2008<sup>15</sup>. In quella occasione furono esposti al pubblico, oltre al ritratto eseguito dal Vecellio, quello unanimemente riconosciuto come l'unico realizzato a Fondi da Sebastiano del Piombo<sup>16</sup>, una litografia tratta dal volume della duchessa Laure Junot d'Abrantès<sup>17</sup> e un'incisione

---

<sup>14</sup> Il dipinto fu terminato dal Vecellio nel dicembre del 1534, come risulta da una lettera inviata dall'artista al ciambellano di Ippolito de' Medici, ma non giunse mai nelle mani del committente il quale, come sappiamo, morì avvelenato a Itri nell'agosto 1535; *I Gonzaga delle nebbie*, cit. p. 94. La lettera è riportata in G. B. CAVALCASELLE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877-78, vol. I, p. 369-370. Sul dipinto in questione vedi anche R. ROGGERI, *I ritratti di Giulia Gonzaga in Civiltà Mantovana*, n.s. n. 13, 1986, p. 71. Il ritratto in oggetto giace per oltre trent'anni nella bottega di Tiziano fino a quando passa nelle mani di monsignor Ippolito Capilupi, come testimonia una missiva inviata dal medesimo alla contessa di Fondi (1562). Passato a miglior vita il prelado mantovano (1580) il ritratto passa al nipote Camillo, segretario apostolico, alla morte del quale (1603) scompare senza lasciare tracce. Nel 1640 esso ricompare tra i quadri appartenenti a Paolo Coccapani, vescovo di Reggio Emilia, scomparso nel 1650. Dopo questa data il dipinto giunge nella collezione di Cesare Ignazio d'Este per confluire poi (1713) nelle raccolte estensi di Modena. Qui nel 1746 viene acquistato dal principe elettore di Sassonia Federico Augusto e trasferito a Dresda. Dalla fine del XVIII secolo ritroviamo l'opera inventariata nella collezione della famiglia bolognese Theodoli Braschi, dalla quale, di recente, è giunto alla sua collocazione attuale; cfr. R. ROGGERI - L. VENTURA (a cura di) *I Gonzaga delle nebbie <...>*, cit. p. 96.

<sup>15</sup> Nella mostra, organizzata dalla Fondazione Sanguanini Rivarolo Onlus, fu reso noto in anteprima nazionale il ritratto di Giulia Gonzaga eseguito da Tiziano Vecellio nel 1534. Le opere esposte in quella occasione sono riportate nel catalogo *I Gonzaga delle nebbie, storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, curato da Roggero Roggeri e Leandro Ventura, Milano 2008.

<sup>16</sup> Il ritratto di mano di Sebastiano fu commissionato al pittore dal cardinale Ippolito de' Medici ed eseguito nell'estate del 1532, come attesta una lettera datata 8 giugno in cui Sebastiano comunica all'amico Michelangelo che il giorno seguente sarebbe partito per Fondi allo scopo di ritrarre la castellana del luogo; cfr. R. ROGGERI - GG VENTURA (a cura di), *I Gonzaga delle nebbie*, cit. p.78. Di ciò troviamo conferma anche negli scritti del Vasari, che nella sua *Vita di Sebastiano del Piombo* scrive di un ritratto di Giulia Gonzaga eseguito dallo stesso pittore per il cardinale de' Medici; cfr. G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, pubblicato nel 1550 e riedito con aggiunte nel 1568.

<sup>17</sup> L. J. D'ABRANTÈS, *Vite e ritratti delle donne celebri d'ogni paese*, opera in cinque volumi della Duchessa d'Abrantès continuata da letterati italiani con note e giunte dell'Omnibus ed Edita Napoli, presso l'Ufficio dell'Omnibus, 1838 - 1840. La prima edizione tradotta dal francese fu edita dal 1835 al 1839 a Milano, curata da G. Barbieri. La litografia pubblicata nel vol. IV di quest'opera (270 x 210 mm), eseguita dalla mano di uno sconosciuto monogrammista (M.S.U), è ispirata al ritratto di Giulia Gonzaga della collezione di Paolo Giovio a Como.

a bulino di Lumb Stocks<sup>18</sup>. Il notevole successo di pubblico e di critica riscosso dall'evento aprì nuovi filoni di ricerca e stimolò ulteriormente l'interesse degli studiosi verso questo tema. Da lì a poco infatti il *corpus* iconografico della bella castellana sarebbe stato ulteriormente arricchito da nuove e sensazionali scoperte. Una delle più eclatanti è la nuova proposta di identificazione del celebre dipinto *La schiava turca* del Parmigianino (al secolo Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1503-1540); una tesi della dott.ssa Anna de Rossi, mira infatti a provare che la figura ivi rappresentata sia Giulia Gonzaga nel periodo in cui fu impalmata dal vecchio conte Vespasiano Colonna (Fig. 2); le ragioni che inducono l'esperta ad avanzare tale ipotesi sono ampiamente illustrate nel suo contributo apparso sulla rivista *Aurea Parma*<sup>19</sup>. Ricordiamo che alla studiosa si deve un'altra importante scoperta nel campo dell'iconografia di Giulia Gonzaga: un bassorilievo in marmo raffigurante appunto la contessa di Fondi proveniente dall'antica dimora di un funzionario dell'Imperatore Carlo V: il vicecancelliere spagnolo Miguel Mai, attualmente conservato presso il museo Frederic Marés di Barcellona (Fig. 3); la Gonzaga vi è raffigurata secondo i caratteri che ne contraddistinguono l'immagine così come consacrata dagli artisti più famosi che la celebrarono come la donna più bella del suo tempo: da Ludovico Ariosto a Francesco Maria Molza, da Sebastiano del Piombo a Tiziano. La scoperta della scultura, effettuata nel 2008, fece subito scalpore tra gli storici dei Gonzaga e la Fondazione Sanguanini Rivarolo Onlus nel novembre dello stesso anno organizzò a Rivarolo Mantovano un convegno sul ritrovamento della scultura, che gli eminenti relatori del simposio attribuirono nell'occasione allo scultore ferrarese Alfonso Lombardi.

Tra le recenti identificazioni si annoverano invece: il dipinto fino a qualche tempo fa ritenuto il ritratto di Vittoria Farnese, conservato nel Museo Nazionale di Budapest e attribuito oggi, seppur con qualche riserva, a Tiziano Vecellio<sup>20</sup>; il ritratto di dama originariamente data per Vittoria Colonna, proveniente dalla collezione d'arte di Francisco Cambò, attualmente conservato al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona; quest'ultimo dipinto, databile al 1532-35, fu sulle prime attribuito a Tiziano Vecellio ma in tempi recenti riconosciuto

---

<sup>18</sup> Il ritratto, inciso a bulino da Lumb Stocks tra il 1830 e il 1841 (mm 260 x mm170), riprende l'immagine conservata nella National Gallery di Londra (inv. n. NG24) raffigurante una donna con gli attributi di Sant'Agata e attribuita a Sebastiano del Piombo o a un suo stretto collaboratore.

<sup>19</sup> A. DE ROSSI, *La misteriosa "schiava turca" del Parmigianino: Giulia Gonzaga Colonna* in AA. VV. (a cura di) *Aurea Parma, Rivista di storia, letteratura e arte*, anno XXI, fascicolo II, maggio-agosto 2007, p. 159.

<sup>20</sup> H. E. RAMSDEN, cit., p. 17, fig. 9. L'identificazione con la contessa di Fondi si basa principalmente sulla presenza di alcuni degli attributi iconografici di cui si è parlato: la giovane età della modella, la sua particolare bellezza, l'austero abito scuro con scollatura quadrata, la camicia bianca e il velo cavilino.

come opera di Sebastiano del Piombo<sup>21</sup>. Tra le più recenti recenti *trouvaille* citiamo invece: l'immagine di Giulia realizzata da Cristoforo Allori (1577-1621), allievo del Bronzino e del Vasari, attualmente in deposito presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti; il disegno di Giovan Battista di Jacopo di Guasparre detto "Rosso Fiorentino" (1495-1540) raffigurante un busto di donna con un'elaborata acconciatura e in calce l'iscrizione *Giulia Gonzaga*<sup>22</sup>; un piccolo dipinto su tavola proveniente da una collezione privata londinese raffigurante una giovane donna col capo coperto da un velo bianco e recante sotto la scritta D. IVLIA GONZAGA; il ritratto su ardesia della nobildonna conservato nel Museo di Wiesbaden in Germania, assai simile a quello recentemente attribuito a Cristofano dell'Altissimo; una litografia ottocentesca, proveniente dalla collezione di incisioni di Miriam e Ira D. Wallach e conservata nello Stephen A. Schwarzman Building, in cui la nota castellana viene raffigurata in maniera del tutto anacronistica. Riportiamo infine due opere su cui si sta ancora tentando di fare chiarezza: il dipinto registrato col n. 25 nell'inventario della collezione di Fulvio Orsini, designato come *ritratto di donna Giulia, in pietra di Genova, di mano di detto Daniele* (Daniele Ricciarelli detto "da Volterra", 1509 – 1566)<sup>23</sup>; non è dato ancora sapere infatti di quale opera si tratti e quale sia la sua attuale ubicazione; ricordiamo che nella stessa collezione era registrato il ritratto della Gonzaga eseguito da Sebastiano del Piombo rinvenuto nella Reggia di Caserta e poi confluito nel Museo del Palazzo ducale di Mantova. Altro mistero è rappresentato dall'immagine della Gonzaga conservata nel Museo di Wiesbaden; resta ancora da accertare in realtà se si tratti della stessa opera appartenuta ai coniugi Martius di Kiel dal 1902 o di un altro dipinto<sup>24</sup>.

Altro interessante rinvenimento inerente l'iconografia di Giulia Gonzaga, è un disegno raffigurante la misteriosa medaglia, di fatto mai rinvenuta, che il cardinale Ippolito de' Medici, innamoratissimo della bella Giulia, commissionò nel 1532 allo scultore-medaglista ferrarese Alfonso Lombardi (1487-1536). La realizzazione di quest'opera è attestata da una lettera, datata 3 settembre 1532, in cui l'artista scrive: *Mandomi (il cardinale) a Fondi a retrarre la S.ra donna Giulia, e (questa) mi fece gran carecie per la virtude e non per chi mi mandò, e non volse esser retracta: io la robbai in una medaglia al meglio ch'io potei e in*

---

<sup>21</sup> M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp. 116-19.

<sup>22</sup> L'opera, realizzata a penna con inchiostro marrone su carta, è attualmente conservata nel Metropolitan Museum di New York; questo ritratto, ispirato alla ritrattistica di Michelangelo, colpisce per l'elaborata acconciatura della figura, la ricchezza dell'abito e soprattutto per la posa seducente.

<sup>23</sup> M. HOCHMANN, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse in Mélanges de l'Ecole française de Rome* 1993, n. 105, p. 49 sgg.,.

<sup>24</sup> Il dipinto nel 1938 fu venduto dai coniugi Martius alla Galleria Hinrichsen e Lindpaintner a Berlino. Esso passò poi nelle mani del Reich tedesco e dall'immediato dopoguerra se ne sono perse le tracce.

*la memoria la portai talmente ch'io ne ò fatto una di stucho, che li è piaciuto*<sup>25</sup>. Lo schizzo a penna di cui parliamo – tratto da *Un'adespota raccolta di disegni mantovani* del XVIII secolo di cui parla anche il prof. Rodolfo Signorini<sup>26</sup> – riproduce fedelmente sia il *recto* che il *verso* del medaglione; sul primo compare il profilo della Gonzaga con la scritta: IVLIA GONZAGA VESP. COLUMNÆ, sul secondo una donna che cavalca un destriero al galoppo (Fig. 4). La prova che il disegno rinvenuto in questa settecentesca raccolta di bozzetti rappresenti il manufatto originale è data dal fatto che l'immagine riprodotta concorda perfettamente con la descrizione di una medaglia raffigurante Giulia Gonzaga fornita dal Magnaguti<sup>27</sup>. Di questo oggetto, descritto peraltro anche dal Croce<sup>28</sup>, finora si era soltanto sentito parlare e in molti ritenevano che la sua immagine fosse quella pubblicata dal Forte<sup>29</sup> mostrante il profilo della castellana con la scritta IVLIA · DE · GONZ · COLUMNA · DVC · TRAIECTI · COM · FVNDORVM. Si è poi scoperto però che essa si riferiva ad un marmo di provenienza ignota, di probabile fattura otto-novecentesca, del quale il prof. Angelo De Santis, noto storico della terra aurunca, possedeva una foto<sup>30</sup>. Resta da dire al riguardo che grazie al ritrovamento di questo schizzo l'incisore Antonio Vecchio, nell'ambito delle celebrazioni del Cinquecentenario della nascita della dama tenutesi a Fondi nel dicembre del 2013, ha potuto realizzare una medaglia commemorativa in bronzo, fedelmente ispirata all'originale ormai perduta, restituendo così alla collettività i tratti della famosa nobildonna, così come li catturò di nascosto il celebre scultore ferrarese.

Riproporre l'iconografia della Gonzaga e approfondirne i molteplici aspetti, però, non ha soltanto lo scopo di far conoscere un aspetto importante e poco conosciuto della vita di questo personaggio, ma anche quello di gettare uno sguardo su quelli che potremmo definire i “meccanismi” della ritrattistica rina-

---

<sup>25</sup> G. F. HILL, *Corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London British Museum, 1930, p. 157. Il documento è riportato anche in W. BRAGHIROLI, *Alfonso Cittadella*, in AA.VV. (a cura di) *Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, 1874-76, p. 108.

<sup>26</sup> Il disegno è tratto da *Un'adespota raccolta di disegni mantovani* risalente al XVIII secolo descritta dal prof. Rodolfo Signorini; cfr. R. SIGNORINI, *Medaglie e monete gonzaghesche in un'adespota raccolta mantovana di disegni a penna del XVIII secolo*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo*, Milano, 1996, pp. 183-253.

<sup>27</sup> A. G. MAGNAGUTI, *Le medaglie mantovane descritte e commentate*, 192, p. 124, n. 139. Nella sua monografia, per quanto concerne specificamente il disegno della medaglia di Giulia Gonzaga, viene citato un manoscritto di casa Cavriani del 1830.

<sup>28</sup> G. DI VALDES, *Alfabeto cristiano*, cit., pp. 144-145.

<sup>29</sup> M. FORTE, *Fondi nei tempi*, Casamari (FR), 1972, p. 310.

<sup>30</sup> H. E. RAMSDEN, cit. p. 30, n. 27, fig. 16.

scimentale. Sappiamo che il Rinascimento celebra nelle arti la centralità dell'uomo; in questo periodo alla figura maschile si affianca sempre più spesso quella femminile, non più solo come puro ideale di bellezza, ma come rappresentazione della personalità, esaltata appunto dal "ritratto". Con un nuovo ideale di bellezza femminile, il volto rappresenta nel Rinascimento un segno esteriore dell'anima. I nuovi canoni della bellezza sono il compromesso tra l'irraggiungibile ideale classico e la morale religiosa medievale, con una funzione mediatrice dell'arte. Il ritratto femminile nel Rinascimento non commemora, ovviamente, gesta o vittorie, ma immortalava un momento significativo della vita di una donna ammirata e stimata, dei suoi tratti peculiari, di un suo modo di essere, di abbigliarsi e di pettinarsi, a cui le altre donne della corte si rifanno o prendono ispirazione.

I problemi dell'iconografia della Gonzaga sono resi estremamente complessi non soltanto dal notevole numero di copie e di varianti dei suoi ritratti, ma anche dal fatto che in seguito alle vicende che condussero la nobildonna ad essere sospettata di eresia molte di esse furono "ritoccate" per ragioni che ora andremo a spiegare. Essendo la contessa di Fondi una delle donne più celebrate del suo tempo per bellezza, ingegno e moralità, è comprensibile che intorno ai suoi ritratti, veri o presunti, siano sorte dicerie e tradizioni, in gran parte rivelatesi false. Questa sua fama – ingigantita dalla tanto decantata vicenda del suo tentato ratto – presumibilmente determinò anche la diffusione delle sue effigi, come attesta la richiesta di un ritratto della Gonzaga avanzata a Sebastiano del Piombo nientemeno che dalla regina di Francia Caterina de' Medici<sup>31</sup>. In quel periodo quindi la contessa di Fondi incarnava non soltanto il prototipo perfetto dell'eroina "romantica" ma anche i grandi ideali, i valori morali e culturali del Rinascimento; le sue immagini erano pertanto molto ambite dalle nobildonne che, per un motivo o per un altro, in lei si identificavano.

Tuttavia, quando la contessa cadde in sospetto di eresia, si registrò una brusca inversione di tendenza: avere in casa un suo ritratto a quel punto significava essere compromessi con lei, e per questo alcuni dipinti che la raffiguravano furono distrutti o "modificati" per poter eliminare l'identificazione facile, con un'iconografia così precisa, com'era quella della Gonzaga. Ad alcuni ritratti furono asportate caratteristiche identificative come il velo cavilino e la pelliccia di zibellino, come accadde al ritratto di Giulia dipinto da Tiziano Vecellio; mentre ad altri furono addirittura aggiunti degli elementi per rendere più generica la riconoscibilità del soggetto, come accadde al ritratto della Gonzaga della National Gallery di Londra, al quale furono aggiunti il nimbo e la tanaglia, particolari che lo trasformarono nel *Ritratto di donna nelle sembianze di Sant'Agata*; quest'opera, donata alla National Gallery di Londra nel 1831 dal reverendo Holwell Carr, nonostante gli interventi di rimaneggiamento anzidetti

---

<sup>31</sup> M. HIRTS, *Sebastiano del Piombo*, cit., pp. 114-116.



ha tuttavia sempre portato con sé, oltre l'attribuzione a Sebastiano del Piombo, anche l'identificazione con Giulia Gonzaga<sup>32</sup>.

In realtà la dama fu piuttosto restia a farsi ritrarre, sia per la sua innata modestia, sia perché il suo credo religioso aveva estirpato in lei ogni forma di vanità, sia forse anche – dopo la nefasta incursione dei turchi e il conseguente saccheggio della città – per una forma di prudenza. Stando alle fonti essa pare aver posato soltanto per Sebastiano Luciani (detto “del Piombo”) nel giugno del 1532 rifiutando, nel mese di settembre dello stesso anno, di farsi ritrarre da Alfonso Lombardi per la medaglia di cui si è parlato. Non si hanno altre notizie documentate di suoi ritratti eseguiti dal vivo e ciò induce a ritenere il dipinto del pittore veneziano, identificabile con quello conservato un tempo nel palazzo reale di Caserta (Fig. 5) e oggi nel Museo del palazzo ducale di Mantova<sup>33</sup>, l'unico eseguito dal vero, anche se alcuni studiosi ipotizzano l'esistenza di almeno due versioni del ritratto originale<sup>34</sup>. Esso si rivela quindi importante non solo per la testimonianza storica e l'indubbio pregio artistico ma soprattutto per attestare una prima fase della ritrattistica ufficiale della vedova di Vespasiano Colonna. Trattandosi inoltre dell'unica rappresentazione pittorica documentata da fonti storiche e da testimonianze epistolari, (e quindi l'unica avente carattere di autenticità) da essa gli storici dell'arte hanno potuto desumere gli *attributi iconografici che caratterizzano gli autentici ritratti della dama*<sup>35</sup>. Il ritratto eseguito a Fondi costituisce il modello dal quale è successivamente scaturita una cascata di copie e versioni che a loro volta si possono ulteriormente dividere in sottotipi. Di fatto, quasi tutte le altre effigi della Gonzaga che si conoscono sembrano essere derivazioni da quell'originale anche se spesso sono state eseguite in maniera speculare; molte altre opere, dalla realizzazione di questo archetipo in poi, vennero spacciate per ritratti della contessa. Confrontando le varie immagini di Giulia esistenti, si possono individuare almeno tre tipologie differenti che devono evidentemente fare capo a tre differenti prototipi. Il primo va identificato nel ritratto del palazzo ducale di Mantova, alla cui tipologia senza dubbio appartengono: il ritratto eseguito da Tiziano Vecellio, quello della collezione di Ambras e

---

<sup>32</sup> E. H. RAMSDEN non concorda con tale identificazione e sostiene che la donna ivi ritratta sia una persona comune che ha superato da tempo i migliori anni della giovinezza e che questo particolare allontana l'ipotesi che possa trattarsi di un ritratto della Gonzaga. A suo dire il ritratto di Sebastiano del Piombo raffigura la nobildonna all'età di 19 anni e pertanto ogni copia da esso derivata dovrebbe rappresentare una dama che abbia all'incirca questa età. Il capo circondato da un nimbo circolare, inoltre, secondo l'autore porta a considerare l'eventualità che si tratti davvero di un'immagine di Sant'Agata; cfr. RAMSDEN, *Il perduto ritratto di una dama*, cit., p. 15.

<sup>33</sup> cfr. R. ROGGERI - L. VENTURA, *I Gonzaga delle Nebbie*, cit. p. 78

<sup>34</sup> M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, cit. pp. 114-116.

<sup>35</sup> Sugli attributi iconografici che rendono possibile l'identificazione dei veri ritratti della castellana di Fondi vedi: R. ROGGERI, *I ritratti di Giulia Gonzaga*, cit., pp. 61-84.

quello della Galleria Borghese; il secondo invece doveva mostrare la donna presso un tavolo, con la figura tagliata a tre quarti, in piedi e rivolta verso destra; a questa tipologia si rifanno: il dipinto attribuito a Cristofano dell' Altissimo oggi agli Uffizi (inv. n. 2258) e quello d'ignoto cinquecentista, oggi nella Galleria Steinmayer di Köln.

Il terzo prototipo è stato individuato nel dipinto, anch'esso d'incerto cinquecentista, della collezione Lombardi di Colorno, da cui sono presumibilmente derivati sia il ritratto conservato nel Museo Nazionale di Napoli che quello, assai più tardo, di Cristofano Allori in deposito presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti.



Fig. 1. Dipinto in deposito presso lo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte in cui lo studioso inglese E.H. Ramsden riconosce l'unico vero ritratto di Giulia Gonzaga; la tesi dello studioso di recente viene però confutata dagli studi più recenti sull'iconografia della contessa di Fondi



Fig. 2. Immagine del noto dipinto *La schiava turca* di Girolamo Francesco Maria Mazzola detto il “Parmigianino”; una tesi della storica dell’arte Anna de Rossi tende a dimostrare che la fanciulla raffigurata sia Giulia Gonzaga nel periodo in cui fu impalmata da Vespasiano Colonna



Fig. 3. Altorelievo in marmo raffigurante la castellana di Fondi; la scoperta della scultura, sulla quale nel novembre del 2008 si è tenuto a Rivarolo mantovano un interessante convegno, si deve alla dott. ssa Anna de Rossi



Fig. 4. Disegno di autore ignoto raffigurante la medaglia con l'immagine di Giulia Gonzaga realizzata nel settembre del 1532 dallo scultore ferrarese Alfonso Lombardi



Fig. 5. Questo dipinto, attualmente conservato nel Museo del Palazzo ducale di Mantova e proveniente dal Palazzo Reale di Caserta, è stato unanimemente riconosciuto come l'originale ritratto dal vero della contessa di Fondi eseguito da Sebastiano del Piombo a Fondi su commissione del cardinale Ippolito de' Medici.