Corso di Laurea magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

FERDINANDO II, RACCOLTE D'ARTE E DI MERAVIGLIE AD AMBRAS

Relatore
Martina Frank

Laureando
Riccardo Bernardinello
Matricola 825512

Anno Accademico
2012 / 2013

CAPITOLO I – IL TIROLO E LA SUA STORIA

Il Tirolo è una regione dell'Europa centrale, posta a cavallo delle Alpi; questa regione è composta storicamente da 3 unità territoriali: il Tirolo austriaco, l'Alto Adige (Sudtirol) e il Trentino[1]. Per comprenderne la sua localizzazione centrale, all'interno dello scacchiere geo-politico europeo, è utile fare una breve ricognizione dei confini:

- A nord la Baviera
- A est il Salisburghese, la Carinzia e il Veneto
- A sud la Lombardia e il Veneto
- A ovest i Grigioni e la Lombardia

Figura 1: il Tirolo

Le tre zone centrale dell'Europa

[1]Günther Platter, Governatore del Land Tirolo, Luis Durnwalder, Presidente della Provincia autonoma di Bolzano, e Lorenzo Dellai, Presidente della Provincia autonoma di Trento, hanno firmato il 15 ottobre 2009 ad Innsbruck una dichiarazione congiunta che impegna Tirolo, Alto Adige e Trentino a sviluppare progetti comuni su temi rilevanti per l'area alpina.

La macro-regione tirolese è ancora oggi caratterizzata dal trilinguismo (tedesco, italiano e il ladino[2]) e prende il nome dal suo toponimo; in effetti Castel Tirolo era la sede, in età medievale, dei signori conti che avevano posto a Tirolo, nei pressi di Merano, la capitale dei loro possedimenti. Il Castello rimase residenza dei conti fino al 1420, mentre oggi lo stesso viene usufruito come Museo storico/culturale della provincia di Bolzano.

[2] Lingua retoromanza parlata attualmente in Trentino-Alto Adige e Veneto Bellunenese; secondo il censimento del 2011, nella provincia di Trento si sono dichiarati ladini 18550 cittadini, mentre nella provincia autonoma di Bolzano coloro che hanno dichiarato il ladino quale idioma usato sono 2054.

1.1 L'EGEMONIA DEI CONTI DI TIROLO/GORIZIA

Le prime testimonianze, che portano alla ricerca delle origini del territorio preso in esame, risalgono al tardo neolitico, come sembrerebbero dimostrare le due statuette rinvenute a Willendorf, una di pietra calcarea l'altra di avorio[3]. In questo periodo l'uomo lascia per la prima volta tracce di se', iniziando un lento processo che porta gli storici ad identificare questa zona come punto nevralgico della storia antica, poiché già in epoca romana costituiva un ponte tra Nord e Sud. D'altronde anche in epoca contemporanea il Tirolo crea, a tutti gli effetti, un collegamento tra due aree culturali diverse tra di loro, ossia l'area latina e l'area teutonica. La via Claudia Augusta[4] divenne la cerniera tra impero romano e il fiume Danubio, il "Limes"[5], confine naturale che divideva il mondo romano dalle popolazioni barbare del nord. Il Limes fu, nel suo complesso, l'insieme di fortificazioni che andavano dal mar del Nord al mar Nero, seguendo il percorso del fiume Reno e Danubio. Lo scopo non era solo difensivo, infatti gli avamposti venivano sfruttati anche per i traffici commerciali. I Romani conquistarono definitivamente il Tirolo nel 15 a. C. con Claudio Druso, il quale (insieme al fratello Tiberio) per ordine dell'imperatore Augusto, distrusse il popolo dei Reti considerato dai Romani predoni e barbari colpevoli di numerose ingiustizie; aldilà delle notizie sulla “guerra retica” che sono giunte fino a noi, è interessante notare che il territorio del Trentino Alto

---

[3] Questo è riportato a pag. 17 del libro di Johann Rainer, “*Storia e vita culturale in Austria*”, 1981

[4] Il percorso della via Claudia Augusta è estremamente complesso e molte ipotesi cercano di ricostruire il percorso originario, impresa resa difficile dalla mancanza di reperti e soprattutto dalla mancanza di citazioni nelle fonti antiche. Comunque sia è certo che collegava *Altinum* (sul mare Adriatico) ad Augusta *Vindelicum* (Danubio).

[5] In latino *limes,itis* contiene due significati: quello di limite e confine, ma anche quello di sentiero/via/strada; si devono accettare emtrambe.

Adige fu tenuto a bada dal potere romano deportando la maggior parte dei giovani (ridotti a schiavi) e lasciando un numero di abitanti tali che bastasse alla coltivazione dei campi e non avesse la forza di ribellarsi[6]. Druso diede l'impulso affinché alcune città diventassero importanti centri militari: è il caso del *municipium* di *Tridentum* (Trento), che proprio nel periodo augusteo divenne una città dalla grande posizione strategica, base logistica per coloro che volevano oltrepassare le Alpi, grazie alla già citata Via Claudio-Augusta che si presentava nelle sue diramazioni della Claudio-Augusta Padana (Ostiglia/Verona e Trento) e della via Claudio-Augusta Altinate (Altino e percorso della Valsugana), inoltre ricordiamo il *castrum* Veldidena, l'antico nome di Innsbruck.

L'epoca delle invasioni barbariche, nonostante aver causato il crollo di una società secolare, ebbero l'effetto di rimescolare sia gli assetti territoriali sia i gruppi etnici. Alle invasioni fece da parallelo un processo lento e sotto molti punti di vista inesorabile di evangelizzazione, tuttavia consolidatasi solo a partire dal V secolo. Sotto i longobardi, il Trentino divenne un ducato nel 659 e con la dominazione dei Franchi passò ad essere una marca. Il Tirolo fu inglobato nel Sacro Romano Impero nel 788. Le invasioni barbariche, che nel

---

[6] Cassio Dione, *Storia Romana*, LIV, 32-33;

B. Agostini, *La mia terra, la mia gente*, Milano,1984 riferisce a Plutarco quanto segue: «Augusto, non potendo più tollerare le iniquità dei Reti, spedì contro di loro Druso che li sbaragliò presso Trento. Dopo di ciò, siccome i medesimi Reti, cacciati fuori d'Italia, ciononostante infestavano la Gallia, Augusto mandò contro di essi Tiberio. Druso, pertanto, e insieme Tiberio, unitamente ai loro legati, essendo entrati per molti luoghi nella Rezia, e Tiberio essendovi anche penetrato con navigli per il Lago, atterrirono i barbari e dopo averli sconfitti e dispersi, diedero ad essi la caccia, in modo che, essendo le loro genti state sbaragliate con piccole scaramucce qua e là in diversi tempi, fu agevole per i Romani distruggerli interamente e ridurre in proprio potere quelli di loro che accidentalmente erano rimasti in vita, deboli per se medesimi e abbattuti d'animo. Ma siccome la nazione dei Reti era assai numerosa e si temeva che essi avrebbero di nuovo tentato le sorti della guerra, Druso e Tiberio condussero via da quella Regione la più gran parte della gioventù e la più robusta, lasciandovi solamente un tale numero di abitanti che bastasse alla coltivazione dei campi e non avesse forze sufficienti per ribellarsi."

frattempo continuarono, anche se con meno impeto rispetto ai secoli precedenti (nell'ottavo secolo si insediano i Baiuvari[7]), portano alla scorporazione della diocesi di Sabiona (anticipatrice di quella di Bressanone) dalla metropoli di Aquileia, per inglobarla nella metropoli di Salisburgo. Dopo la morte di Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno, la divisione del Sacro Romano Impero[8] frazionò i territori che passarono sotto il potere di Ludovico il Germanico, che portò la germanizzazione del nord e sud Tirolo; il Trentino invece, continuò ad avere influenze culturali romanizzate sotto l'imperatore Lotario.

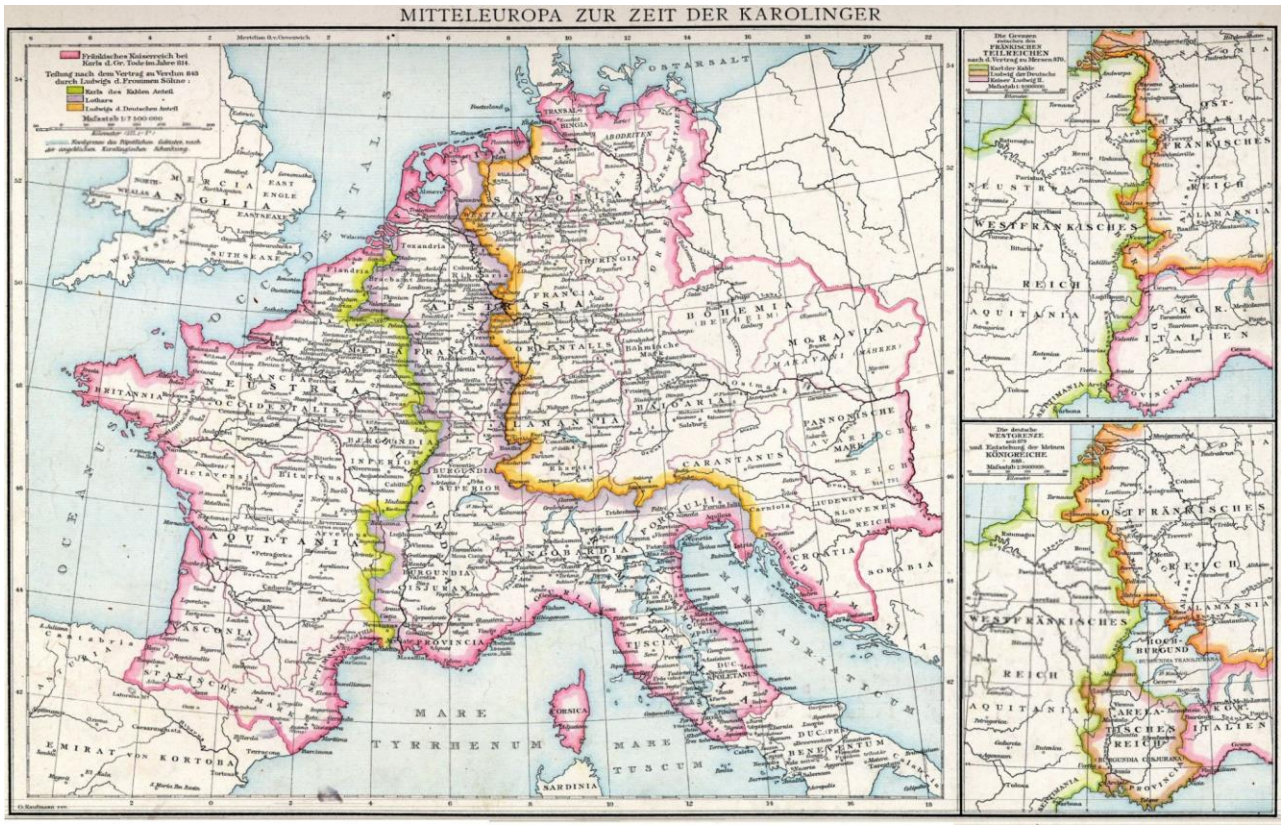

Figura 2: L'Europa dopo il Trattato di Verdun dell'840

[7] Popolazione germanica che proveniva dalla Boemia e che dopo aver invaso la zona austriaca, si insediò nella Germania meridionale dando il nome alla regione conosciuta come Baviera.

[8] L'impero carolingio venne così suddiviso dopo il trattato di Verdun dell'840: Lotario I ebbe la corona imperiale, il titolo di re d'Italia (sulle regioni centro-settentrionali tranne quelle soggette al papa) e un territorio che andava dal mare del Nord alle Alpi marittime, includendo la regione fra la Mosa e il Reno, la Borgogna e la Provenza. Carlo il Calvo prese la parte occidentale del regno dei Franchi, mentre Ludovico il Germanico prese possesso della parte orientale (la Germania).

Nel campo dei mutamenti dei feudi imperiali, l'imperatore Corrado III decise di dare titolo di principe a Uldarico di Trento e Albuino di Bressanone; tale titolo poneva i vescovi nella posizione di esercitare giurisdizione nei rispettivi territori, nonché avere il privilegio di partecipare all'elezione diretta dell'imperatore nelle Diete. Nelle mani del vescovo di Trento c'erano i territori del Trentino e dell'Alto Adige, mentre nella mani del vescovo di Bressanone c'erano i territori dell'Alto Isarco, la Pusteria e la valle dell'Inn. L'insediamento dei conti Tirolo-Gorizia, nei giochi di potere del Tirolo, iniziò in maniera concreta con Mainardo II, nato nel 1238, il quale ereditò i possedimenti dal padre. La politica di Mainardo II è riducibili a tre punti essenziali ma importanti[9]:

1) Far dipendere dai conti del Tirolo i vescovi di Trento e Bressanone, attraverso lo strumento dell'avvocazia, ossia la tutela di enti e istituzioni ecclesiastiche da parte di un signore;

2) Eliminazione del sistema feudale attraverso la riduzione del potere politico dei nobili tirolesi, dando in affitto le terre ai contadini con un canone d'affitto perpetuo e un sussidio invariabile[10]. Mainardo, inoltre, affidò incarichi di amministrazione e di carattere giudiziario a persone lontane dai titoli nobiliari. Sempre in questa ottica vanno letti atti politici quali la centralizzazione di un apparato statale unitario, con uffici e tribunali locali, o la ricerca di sviluppare non le rendite fondiarie, serbatoio di ricchezza e potenza della classe nobiliare, ma le rendite terziarie (zecca e dazi) al fine di dettare in prima persona ciò che oggi chiameremo agenda economica;

---

[9] Il sogno di un principe, *Mainardi II e la nascita del Tirolo*, 1995.
[10] Il termine preciso è *Erbleihe.*

3) Chiara politica di espansione territoriale, finalizzata ad una mirata e astuta politica matrimoniale, accaparrandosi anche quei feudi che rimanevano senza eredi.

Mainardo II passò alla storia per aver dato la denominazione "Tirolo" ai territori da lui controllati e, proprio per questo motivo, gli va riservato un posto di assoluto prestigio nel panorama della politica europea medievale. Si è parlato sopra dell'astuzia politica del sovrano tirolese, in lui si ravvisavano anche doti strategiche al servizio di un effettivo controllo; per esempio Mainardo decise di potenziare l'attività della zecca a Merano, usurpando un diritto del vescovo di Trento, il quale dovette cedere nel 1274 alle volontà del sovrano. Erano stati chiamati mastri fiorentini per la battitura di nuove monete: il Grosso aquilino e il Grosso tirolino, le prime monete d'argento di grosso taglio battute nell'area germanica. Il Tirolo assunse un grande prestigio in questo periodo, dove le entrate maggiori provenivano dalle sempre più frequenti estrazioni di minerali (soprattutto argento) e dalle miniere del sale di Hall, a pochi chilometri da Innsbruck. Prima di morire, nel 1295, Mainardo riesce a migliorare la propria posizione facendosi eleggere principe imperiale e aggiungendo la Carinzia ai territori già controllati.

Figura 3: Mainardo I di Tirolo-Gorizia

La Carinzia ritornò agli Asburgo nel 1335, dopo la morte di Enrico di Tirolo (figlio di Mainardo II), il quale riuscì ad ottenere dall'imperatore Ludovico il

Bavaro la successione della sua unica figlia Margherita Maultasch[11], ma dovette cedere postumo il territorio carinziano a causa di politiche segrete tra l'imperatore stesso e gli Asburgo.

Figura 4: Il Castello di Tirolo (Bz)

Margherita Maultasch ("bocca grande") era la nipote di Mainardo II e fu l'ultima discendente dei Tirolo a governare questa regione, poiché rimase da sola dopo la morte del marito di seconde nozze Ludovico di Brandeburgo e del figlio Mainardo III. Nel 1363 assunse la reggenza del Tirolo Rodolfo IV d'Austria, dando così inizio alla dominazione asburgica.

[11]Nella traduzione “bocca larga” o “bocca grande”. Per una lettura della sua biografia cfr. *Margherita Boccagrande, duchessa di Carinzia e contessa del Tirolo*, Enciclopedia Treccani.

1.2 LA DINASTIA DEGLI ASBURGO FINO A FERDINANDO II

Nel 1379 il trattato di Neuberg suddivise i territori degli Asburgo, così i due fratelli di Rodolfo IV diedero origine a due rami della famiglia:

- "linea Albertina" (Alberto III controllava l'Austria Inferiore e Superiore);
- "linea leopoldina (Leopoldo II prese il Tirolo, la Stiria, la Carinzia, la Carniola, le marche sudorientali nonché le terre asburgiche nella Germania meridionale ed in Svizzera).

Nella seconda linea di discendenza il ruolo di capostipite del ramo tirolese spetta al figlio di Leopoldo, Federico IV d'Austria, che nel 1406 assunse il ruolo di conte del Tirolo. Federico, detto il "Tascavuota", fu un sovrano dal grande carisma, che gli tornò utile per affrontare i nemici; con tale spirito combatté e sconfisse i rivoltosi del cantone di Appenzello (battaglia di Bregenz nel 13 gennaio 1408) e *manu militari* ebbe la meglio sia di Giorgio von Liechtenstein sia di Enrico IV von Rottenberg, rispettivamente vescovo di Trento e nobile tirolese, i quali avevano tentato una coalizione per spodestare Federico dal governo del Tirolo. Federico fece forza anche sull'appoggio popolare e sulla capacità di governo, che gli permisero di sconfiggere nemici interni ed esterni. Il "Tascavuota" inserì la funzione dei tribunali nell'ordinamento della contea e nel 1420 trasferì la capitale da Merano a Innsbruck, così da incrementare il periodo di prosperità dovuto alla scoperta di filoni argentiferi a Schwaz e a Colle Isarco.

Il passaggio decisivo, che colloca anche il Tirolo in una posizione centrale e come luogo di prestigio, avviene con l'imperatore del Sacro Romano Impero Massimiliano I, che tenne la reggenza dal 1490 al 1519. In questi anni il Tirolo

diviene famoso per essere la residenza preferita dell'imperatore che con abilissime manovre matrimoniali riuscì ad ampliare notevolmente i territori degli Asburgo. Innsbruck divenne la residenza preferita di Massimiliano, imperatore che amava in maniera paritaria le armi e le arti; proprio da quest'ultima passione inizia a consolidarsi anche nella corte austriaca, la volontà di usufruire dell'arte figurativa per una legittimazione di forza e potenza divina agli occhi del mondo. Massimiliano riesce appieno in questo intento, anche se spesso, dal punto di vista militare, la sua azione non risulterà impeccabile. Il miglior *exemplum* figurativo di quanto appena detto è senz'altro il famosissimo dipinto di Albrecht Dürer, denominato "Festa del Rosario" che glorifica potere temporale (Massimiliano) e potere spirituale (papa):

Figura 5: Albrecht Dürer, La Festa del Rosario (1506) ora a Praga, Nàrodnì Galerie

L'imperatore, iscritto alla Confraternita del Rosario fin dalla sua fondazione (1474), viene incoronato direttamente dalla Vergine, mentre Gesù in atteggiamento affettuoso, si attinge a donare la ghirlanda a papa Sisto IV[12].

Nel 1522 Ferdinando I, fratello dell'imperatore del Sacro Romano Impero Carlo V stipula un accordo, grazie al quale riuscì ad insediarsi al trono d'Austria e controllare quindi la parte orientale dell'impero, proseguendo quanto fatto dal nonno Massimiliano I[13]. La prima mossa politica fu quella di cercare di accentrare notevolmente il potere nelle proprie mani, escludendo la nobiltà austriaca, interessata a ricostituire uno stato patrimoniale e feudale piuttosto che assecondare la monarchia assoluta asburgica. Anche dal punto di vista militare, Ferdinando fece in modo che solo un esercito controllasse il territorio gestito per conto del fratello; non di meno la politica economica e tributaria doveva dipendere dalla sua volontà. Nonostante queste decisioni autoritarie e benché avesse istituito una *Cancelleria aulica* e una *Camera aulica* per il controllo dell'amministrazione e delle finanze dello stato, alcune grandi città come Vienna, Innsbruck e Graz mantennero a tutti gli effetti una *Cancelleria aulica* autonoma.

Nel 1554 Ferdinando I per motivi di famiglia, decise di spartire i territori a lui soggetti: a Massimiliano II, il figlio maggiore, sarebbero toccate la Corona Imperiale, la Boemia e l'Ungheria, al secondogenito Ferdinando il Tirolo, al terzogenito Carlo la Stiria, la Carinzia e la Carniola. Questa operazione fu nettamente in contrasto con la precedente politica accentratrice, tuttavia nel 1558, dopo l'abdicazione del fratello Carlo V, Ferdinando guadagnò la dignità

---

[12] E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, trad. Milano, 1967. Capitolo IV, pp. 142-172

[13] Alfred Kohler: *Ferdinando I. 1503-1564. Principe, re e Imperatore*. Beck, Monaco 2003.

imperiale che portò fino al 25 luglio 1564, lasciando un Austria forte e potente, gettando le basi di un impero che sarebbe stato protagonista della storia europea fino ai primi decenni del Novecento.

Figura 6: Ferdinando I del Sacro Romano Impero

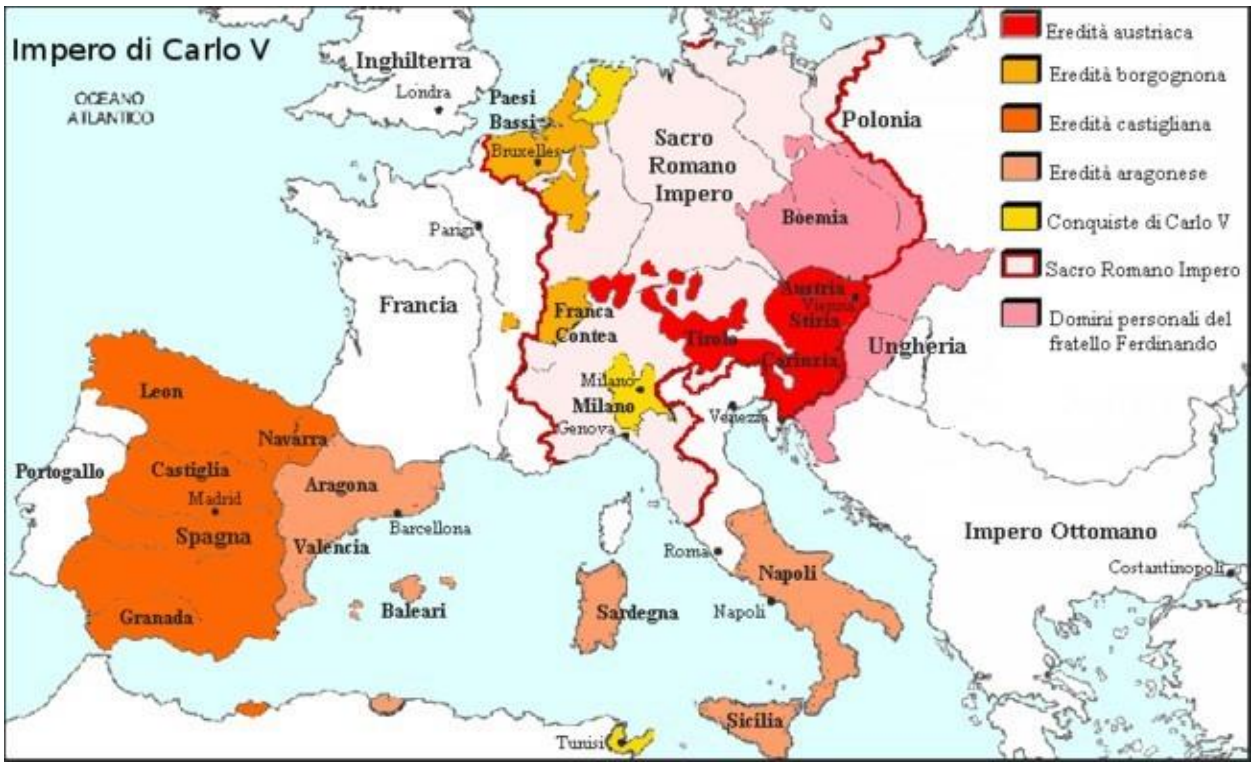

Figura 7: L'Europa posseduta da Carlo V dal 1506 al 1556

CAPITOLO II – FERDINANDO I

Ferdinando II d'Asburgo nacque a Lienz il 14 giugno del 1529 ed era figlio secondogenito di Ferdinando d'Asburgo e di Anna Jagellone, lei proveniente da una stirpe che aveva governato il regno di Boemia e di Ungheria[14]. Nel Tirolo (Innsbruck) aveva trascorso 10 anni della sua vita, dal 1533 al 1543, per poi trasferirsi a Praga dal 1547 al 1567 su richiesta del fratello imperatore Massimiliano II, il quale gli aveva affidato il regno di Boemia per arginare gli Ottomani, i quali furono scacciati dall'Ungheria nel 1556. Questa vittoria ebbe un grande significato per il prestigio di Ferdinando, il quale ricevette nel marzo del 1557 una ricompensa: un ruolo nell'Ordine dei cavalieri del Toson d'oro[15], sinonimo di elevata posizione sociale. Destinato ad affermarsi come uno dei sovrani più importanti d'Europa, nel gennaio del 1557 si sposò in segreto con Philippine Welser, la quale non apparteneva ad una famiglia aristocratica, come voleva la tradizione, ma proveniva dalla ricca famiglia dei Welser, mercanti di Augusta. Il matrimonio si basò su una convinta storia d'amore, ma questo non bastò a Ferdinando per poter legittimare il matrimonio (avvenuto nella cappella reale di Bürglitz) agli occhi del padre, il quale fu informato della cosa solo il 15 giugno del 1558. Questo matrimonio costò molto a Ferdinando dal punto di vista politico, infatti da allora gli fu precluso sia il trono imperiale (non impossibile da raggiungere) sia la corona di Polonia. Ferdinando I perdonò tuttavia il matrimonio del figlio, a patto che lo stesso rimanesse

[14] Suo padre fu Ladislao II di Boemia e di Ungheria, mentre il fratello Ludovico II fu l'ultimo re della linea maschile, morto a Mohács nel 1526 contro i Turchi.

[15] Istituito formalmente a Bruges il 10 gennaio del 1430, l'Ordine dei cavalieri del Toson d'oro fu fondato da Filippo di Borgogna. Fu il più importante Ordine in Europa e furono numerosi i privilegi che godeva grazie al potere dei propri insigniti, i quali dovevano essere necessariamente nobili e cattolici (dopo la Controriforma).

segreto e che i figli, pur ricevendo il titolo “d'Austria”, fossero presi in considerazione per la successione al trono solo se la linea maschile degli Asburgo si fosse completamente estinta. Da Philippine Ferdinando ebbe due figli: Andrea (nato nel 1558) e Carlo (nato nel 1560); in realtà nacquero anche due gemelli nel 1562, Filippo e Maria, ma morirono poco dopo la nascita. I due coniugi, nonostante il segreto vincolo, rimasero sempre molto legati, tanto che nel 1567, dopo il trasferimento a Innsbruck, l'arciduca Ferdinando donò alla moglie il castello di Ambras. Nel 1576, in occasione della nomina a cardinale del loro figlio primogenito Andrea, il Papa riconobbe il sacramento del matrimonio ed esonerò loro dal tenerlo ancora segreto. Nel 1580 Philippine morì e questa vicenda lo portò da una parte a preoccuparsi del futuro dei due figli[16], dall'altra a risposarsi il 14 maggio del 1582 con la nipote sedicenne Anna Caterina Gonzaga, figlia della sorella Eleonora. Anna Caterina diede a Ferdinando tre figlie femmine: Anna Eleonora che morì subito dopo la nascita, nel giugno del 1584 nacque Maria e infine nell'ottobre del 1585 nacque Anna, futura moglie dell'imperatore Mattia. Il suo regno sul Tirolo terminò con la morte nel 1595.

Figura 8: Ferdinando II, arciduca d’Austria e conte del Tirolo

[16] Ad Andrea furono affidati gli episcopati di Bressanone e Costanza, a Carlo fu destinato il margraviato di Burgau.

2.1 SCENARIO POLITICO NELLA PRIMA METÀ DEL '500

In pochi anni Carlo V, figlio di Filippo d'Asburgo e Giovanna di Spagna, ereditò sia i domini degli Asburgo sia i domini dei reali spagnoli[17]. Carlo, incoronato il 28 giugno 1519, dovette fin da subito fare i conti con la politica aggressiva del re di Francia Francesco I, il quale si dimostrò scosso e preoccupato dall'enorme concentrazione di potere dell'erede di Massimiliano I. Nel 1521 il centro della contesa fra i due fu la città di Milano, ma Carlo sconfisse il re francese nel 1522 al castello della Bicocca e nel 1525 a Pavia; in seguito Francesco fu fatto prigioniero e liberato solamente dopo la firma del trattato di Madrid (1526) che riconosceva la supremazia asburgica sugli stati di Milano, Genova e Napoli, prevedendo anche la restituzione della Borgogna. Francesco I non era il solo a temere la potenza degli Asburgo, infatti il papa Clemente VII, appartenente alla famiglia dei Medici, diede avvio alla lega antiasburgica che riuniva Francia, Firenze, Venezia, Milano e Genova. Carlo V, da parte sua, rispose inviando nella città di Roma nel 1527 un esercito di 18000 lanzichenecchi, i mercenari tedeschi, che occuparono e saccheggiarono la città ("Sacco di Roma"). Sostanzialmente Carlo V uscì sempre vincitore da queste lotte, anche se ebbe la meglio su Francesco I solamente nel 1544, con la pace di Crépy, che assegnò definitivamente la Borgogna alla Francia e Napoli agli Asburgo. Nel frattempo la sponda orientale dell'impero vide una forte lotta dal punto di vista religioso tra i principi che aderirono alla riforma protestante e l'imperatore stesso, difensore della chiesa cattolica: nel 1547 la lega di Smalcalda (unione dei protestanti) subì una dura sconfitta, ma questo non fece

[17] Per uno studio generale del periodo A. De Bernardi e S. Guarracino, *La Conoscenza storica "Dalla società feudale alla crisi del Seicento*", 2003.

altro che convincere i principi ad allontanarsi da Carlo e avvicinarsi ad Enrico II, nuovo re di Francia. Da qui in avanti l'imperatore si convinse che i territori dovevano essere smembrati per essere governati con autorevolezza: nel 1555 lasciò i possedimenti spagnoli al figlio Filippo, mentre nel 1556 elevò al rango di imperatore il fratello Ferdinando I e lo rese sovrano dei territori che già controllava dal 1522. A Ferdinando spettava l'arduo compito di gestire i rapporti con i principi protestanti, che avevano ottenuto un patto con Carlo V prima che questi abdicasse (1555), una vera e propria pace ratificata alla dieta di Augusta, che sancì il principio di *cuius regio eius religio*, secondo il quale ogni principe decideva quale dovesse essere la religione professata nei suoi domini. È da ricercarsi in questo ambito la vera sconfitta di Carlo V, l'ambito religioso. Frances Amellia Yates, storica inglese è convinta che l'imperatore, sin dalla sua elezione, avesse suscitato una grandissima attesa presso i contemporanei, riavviando la concezione di impero dal punto di vista politico. Inoltre, Carlo rinnova il ruolo intrinsecamente religioso attribuito all'istituto imperiale stesso: l'imperatore è visto come il tramite sacro fra dio e gli uomini e par tale ragione da lui (forse anche da se stesso) ci si aspettò una vera e propria riforma della chiesa sempre invocata ma mai realizzata; Carlo aveva realmente la possibilità di riformare la cristianità anche perché, dopo la caduta dell'impero d'Oriente nel 1453, era l'unico rappresentante del concetto stesso di impero. Ma pur desideroso di ricomporre la frattura all'interno della cristianità, creata dalla Riforma di Lutero, egli non accettò mai il ruolo che i suoi contemporanei avrebbero voluto attribuirgli, anzi, si pose in antitesi rispetto alla spinta rinnovatrice che proveniva dalla Germania. Nel 1547, sconfiggendo la Lega di Smalcalda a Mühlberg, sembrò che i principi tedeschi potessero inchinarsi alla

grande potenza imperiale, invece la vittoria non fece altro che convincere nel loro animo che Carlo potesse scalzarli e assoggettare la Germania alla propria autorità. Da questo timore, molti principi come Maurizio duca di Sassonia, che nonostante la sua appartenenza alla confessione riformata si era schierato dalla parte di Carlo V nel tentativo di ampliare il suo potere, decisero di combattere l'imperatore stesso: nel marzo[18] del 1552 Maurizio marciò con le sue truppe su Innsbruck, dove Carlo e il fratello Ferdinando stavano discutendo del futuro dell'impero; la leggenda narra che all'entrata di Maurizio da una porta della città fosse corrisposta un'uscita repentina di Carlo V dall'altra (porta), trovando riparo sicuro nella città carinziana di Villach. Quel che è certo è che nel 1552, a Villach, Carlo perde la sua battaglia religiosa perché non esisterà nella storia nessun'altra figura capace di riunire la cristianità; Carlo, inoltre, perde la battaglia politica perché quella del duca di Sassonia non fu l'unica defezione, infatti lo abbandonarono anche i banchieri imperiali che ormai avevano perduto ogni fiducia in lui, lasciandolo a corto di finanziamenti per i pagamenti dei soldati.

A mio avviso da questa presa di coscienza nacque la divisione dell'impero, dalla convinzione che oramai non si potesse più riunire la cristianità e che fosse totalmente impensabile gestire un territorio imperiale come quello ereditato ad inizio secolo, meglio per Carlo dividerlo fra il figlio e il fratello.

Il Tirolo si trovava all'interno di queste dinamiche politico religiose, essendo una delle sedi tenute in maggior considerazione da Ferdinando e facendo parte dei possedimenti diretti degli Asburgo. Il suo schieramento nel versante cattolico non fu messo in discussione, tuttavia essendo una regione di confine

[18] J.H. Elliot, *la Spagna imperiale 1469-1716*, Bologna 1982 pp. 236-239

non potevano non esserci ripercussioni a causa dell'opera riformatrice di Lutero e, più tardi, di Calvino che a partire dal 1541 fece di Ginevra il centro della sua attività rinnovatrice della Chiesa. Il Tirolo, nella persona dell'imperatore Ferdinando e più tardi del figlio, si trovarono ad arginare lo propagazione del protestantesimo e più a est, tenere a bada il nemico ottomano.

2.2 LO SCENARIO RELIGIOSO: CONCILIO DI TRENTO E CONTRORIFORMA

Già molto tempo prima del 1545, anno di inizio del Concilio di Trento, la chiesa cattolica, al suo interno, fu attraversata da forze che volevano profondamente rinnovarla. Oltre alle attese riposte in Carlo V, come già detto, sul piano teorico il punto di riferimento fu il pensiero di Erasmo da Rotterdam, al quale guardavano uomini di grandi qualità morali ed intellettuali quali Gaspare Contarini, Jacopo Sadoleto e l'inglese Reginal Poe. Questi uomini, intrisi di cultura umanistica furono convinti, ancora nel 1541, che un dialogo proficuo si potesse instaurare tra fazioni moderate di protestanti e cattolici. In questa direzione fu guardato con auspicio la possibilità di una convocazione di un concilio ecumenico, voluto fortemente dai luterani (forse in maniera provocatoria) ma mai posto al centro degli interessi di Clemente VII che morì nel 1534. In tal senso maggiori problemi nacquero quando diventò papa Alessandro Farnese, con il nome di Paolo III:

Oltre ad essere un potente esponente della nobiltà laziale, già padre di tre figli, incarnava la chiesa che i luterani volevano cancellare, essendo il Farnese entrato nel clero per aumentare i poteri politici per sé e per i figli. Oltre alle manovre del palazzo pontificio, la chiesa militante fu integrata da ordini religiosi che intendevano sia riportare il cristianesimo delle origini (teatini e cappuccini) sia da un ordine che nella storia risulterà implacabile per la sua azione,

Figura 9: Paolo III in un celebre ritratto di Tiziano

ossia la Compagnia di Gesù (i Gesuiti). L'ordine gesuita, fondato nel 1540 dallo spagnolo Ignazio di Loyola, nacque per contrastare l'eresia e, quel che più è importante, difendere la chiesa tradizionale con le sue gerarchie e il suo vertice romano, facendo dell'obbedienza al papa il principale dei voti. La compagnia di Gesù, diventava in sostanza, un vero e proprio strumento di lotta concepito secondo un inquadramento di tipo militare, dotato di una preparazione teologica, culturale e politica di elevatissimo livello. Questa visione della concezione cristiana fu appoggiata da Paolo III, sotto l'influenza di Gian Pietro Carafa, il quale capeggiava la fazione dei cattolici intransigenti, che vedevano i protestanti come parte non secondaria dell'eresia e in quanto tale, da debellare in maniera repressiva attraverso la riorganizzazione della Congregazione del Santo Uffizio, dal quale dipendeva il tribunale dell'Inquisizione. Di fatto ogni dialogo fu estromesso dalle possibili modalità di risolvere la frattura della cristianità e con queste premesse, nel 1545, si diede inizio al Concilio di Trento. La sede fu frutto di un compromesso tra Carlo V e Paolo III, infatti si trattava in una zona ancora cattolica ma posta al confine con la realtà tedesca (soprattutto centrale e settentrionale) che aveva aderito alla riforma luterana e calvinista e al confine con la realtà svizzera, così ricettiva alle visioni riformatrici di Zwingli. Paolo III, fortemente attaccato al potere, decise nel 1547 di trasferire il concilio a Bologna, dentro i confini del proprio regno, per poter meglio controllare i lavori e le sedute del concilio; la decisione provocò uno stallo fino al 1551, ossia fino alla morte di Paolo III e l'ascesa al soglio pontificio di Giulio III, il quale acconsentì di riaprire le sedute a Trento e ad accettare nel concilio rappresentanti dei protestanti, anche se questo si dimostrò alquanto infruttuoso visto che i lavori furono interrotti il 28 aprile del

1552. La terza fase del Concilio si svolse da gennaio 1562 al 14 dicembre 1563 ma la stessa fu influenzata da ciò che era accaduto qualche anno prima: l'abdicazione di Carlo V e alla politica radicale di papa Paolo IV (1555-1559), questo il nome scelto da Carafa, il restauratore dell'Inquisizione e implacabile contro riformatori e scismatici. Nel 1564 papa Pio IV (1559-1565) pubblicò le conclusioni del Concilio Controriformista: furono respinte *in toto* le tesi dei protestanti e fu per sempre messa la parola fine alla riunione della cristianità in Europa. Da questo punto inizia a diffondersi una sorta di cultura controriformista che avrà da una parte un ruolo di moralizzazione della Chiesa, dall'altra furono posti severi dogmi e obblighi che influenzarono anche, ma non solo, le politiche e la cultura dei sovrani d'Europa: è il caso del nostro Ferdinando II, il quale aderì senza se e senza ma alla dottrina uscita dalle sessioni tridentine.

Ferdinando era stato educato ovviamente all'apprendimento della religione cattolica; ben presto si sentì egli stesso difensore della cristianità, e questo era dovuto all'incarico affidatogli dal fratello: proteggere i confini orientali della Casa d'Austria contro gli Ottomani infedeli[19]. Da qui Ferdinando iniziò a ritagliarsi uno spazio importante nello scenario politico europeo, tuttavia il matrimonio con la Welser minò la sua ascesa politica. La sua dedizione al cattolicesimo e alle direttive tridentine, gli permisero di mantenere i privilegi adatti ad un Asburgo e avere numerose concessioni, prima fra tutte la sovranità sulla contea del Tirolo e dell'Austria Anteriore nel 1567. L'adesione e l'attuazione della Controriforma cattolica promossa da Ferdinando nei

[19] Abbiamo trattato in precedenza la battaglia del 1556, in realtà Ferdinando sconfisse alcune unità nemiche ottomane, null'altro che un episodio nella grande contesa con l'Impero Ottomano che caratterizzò la storia politica della storia dell'Europa orientale.

territori tirolesi gli valsero la consegna dello stocco pontificio[20] nel 1568 (concessa da Pio V) e nel 1582 (concessa da Gregorio XIII). Lo stocco pontificio o pontificale era la spada con cui il Papa omaggiava i condottieri distintisi nel servizio della Santa Sede o nella difesa della cristianità. La sua dedizione si dimostrò anche quando volle aiutare la sorella Maddalena[21] adattando la Munze di Hall, dove ella insieme alla sorella Elena ed altre 10 giovani decisero nel 1569 di dare avvio ad una fondazione femminile e condurre una vita religiosa in comune, senza però costruire un monastero. Ferdinando e Maddalena vollero affidare la direzione spirituale della fondazione all'Ordine dei Gesuiti, impegnati in una lotta dura contro le tesi dei protestanti. I due fratelli, nonostante qualche opposizione, riuscirono dopo una lunga corrispondenza tra Roma e Innsbruck ad affidare proprio ai Gesuiti, in particolar modo a Pietro Canisio, il controllo della sfera spirituale sia della fondazione sia negli insegnamenti e l'educazione dei sudditi di Ferdinando. L'arciduca promosse una dura lotta contro il luteranesimo nelle città e gli anabattisti nelle campagne, in questo modo la sua autorità veniva legittimata in quanto baluardo del cattolicesimo riformato ed uscito dal concilio di Trento. Ferdinando, come il bisnonno Massimiliano, aveva una grande passione per l'Arte e le arti; l'interesse per *meraviglie* e *curiosità* (che andavano a completare le "Camere del Tesoro") nacque negli anni della residenza a Praga e dal 1567 la raccolta delle medesime divenne un'attività di fondamentale importanza che gli diede grande visibilità nelle altre corti europee del XVI secolo, un'

[20] Paolo Pinti, *Lo stocco pontificio: immagini e storia di un'arma*, in *Saggi di apologia* del circolo culturale armigeri del Piave, n.12, pp. 5-6.
[21] Johannes Baur, *Venerabile Maddalena d'Asburgo Arciduchessa d'Austria*, saggio contenuto Bibliotheca Sanctorum, 2012.

opportunità di studio per gli storici dell'arte di oggi, che possono e devono analizzare il Castello di Ambras con le sue collezioni.

CAPITOLO III– IL CASTELLO DI AMBRAS

Il castello di Ambras è situato su una rupe rocciosa ad un paio di chilometri dal centro di Innsbruck, al di sopra di un centinaio di metri della valle del fiume Inn. Le prime notizie del castello risalgono al X secolo, molto tempo prima della fondazione dell'attuale capitale del Tirolo, che risale al 1180. La fortezza originaria è stata quasi completamente distrutta nel 1133 dal duca guelfo di Baviera Enrico il Superbo, nello scontro con la casata bavarese degli Andechs; nel 1282 Ambras passò a far parte per via ereditaria dei territori del conte Mainardo II.

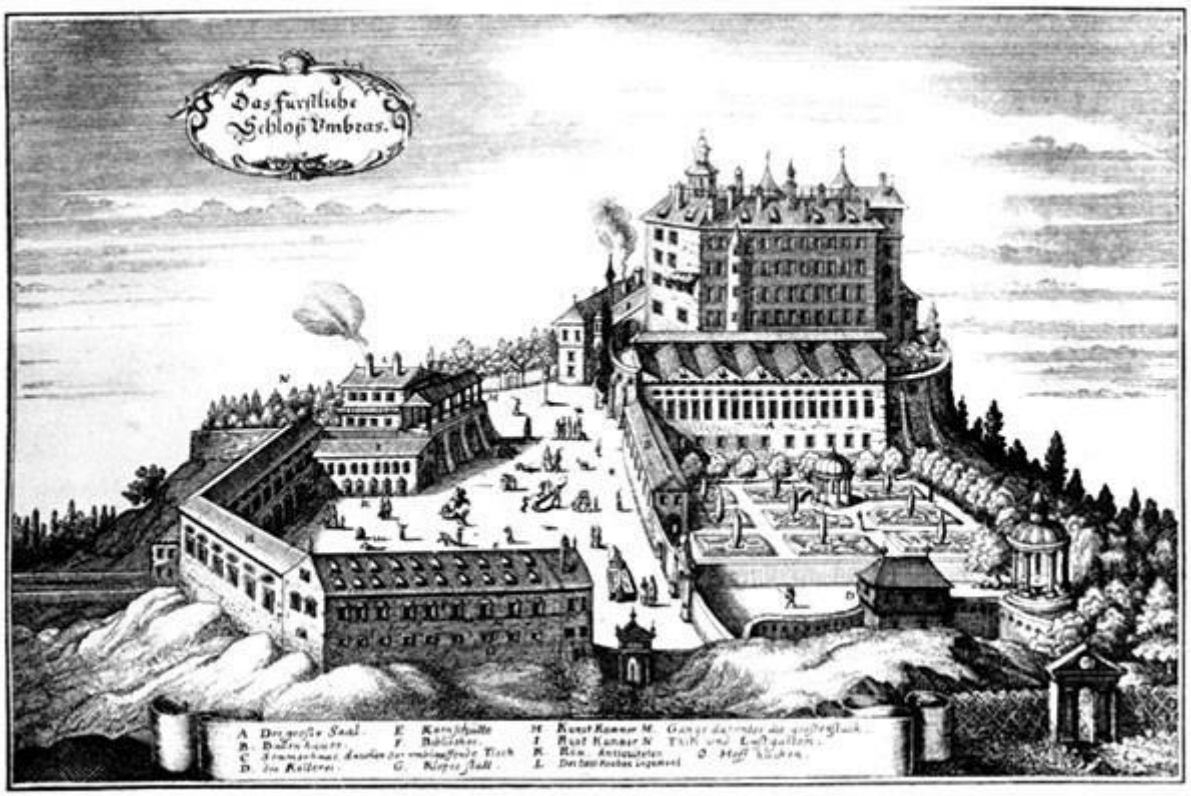

Figura 10: Il Castello di Ambras in una stampa di Matthäus Merian

Sul lato Nord ed Est è rimasto quel poco della struttura originaria, ben visibile nella muratura che costituisce da basamento all'attuale struttura. La conformazione principale (*Hochschloss*) fu costruito attorno ad una corte rettangolare, mentre un'indagine dell'opera muraria ha fatto riscontrare che il maschio[22], il dongione e la cappella costituiscono sezioni appartenenti ai secoli XIII, XIV e XVI. I lavori avviati dall'arciduca Ferdinando per trasformare quella che era una fortezza medioevale in un castello dal tipico gusto rinascimentale, iniziarono nel 1567 e furono affidati agli architetti e costruttori Paul Uschall e Alberto Lucchese.

A Sud del corpo principale, ai piedi del castello, Ferdinando fece costruire il Salone Spagnolo:[23] esso risulta essere un edificio a sala tra i più belli e affascinanti dell'intero Rinascimento, caratterizzato da ventisette affreschi con i ritratti di regnanti della contea del Tirolo, probabilmente di mano del pittore di corte Giovanni Battista Fontana. La grande Sala risulta essere lunga 42 metri e larga 12 ed ha il soffitto interamente ricoperto a cassettoni in legno, mentre le porte dagli intarsi artistici sono opera dell'ebanista di corte Konrad Gottlieb di Hall in Tirolo, il quale realizzò un lavoro annoverato tra i pezzi più pregiati di ebanisteria del Cinquecento. Davanti alla facciata meridionale del Salone si estendeva un giardino a parterre, delimitato a ponente dalla sala della pallacorda (edificio ad un piano) e a sud da una parete di rocce di scisto che nascondeva la cosiddetta "grotta di Bacco", a levante si apriva il parco faunistico naturale che si estendeva fino alla valle dell'Inn. *Hochschloss* era

[22] Il pianterreno dell'Hochschloss dimostra lo spessore murario delle mura di contenimento, che alla base del maschio era di tre metri.
[23] Il nome di Sala Spagnola è stato dato nell'Ottocento.

adibito a residenza dell'arciduca, mentre l'*Hunterschloss* venne costruito a sud-ovest del corpo principale del castello ed era costituito da quattro edifici, raggruppati attorno ad una corte pentagonale, che inizialmente venivano utilizzati come stalla e magazzini. Ambras iniziò a diventare realmente importante quando Ferdinando decise di radunare nel complesso inferiore del castello la sua collezione di armature, armi, ritratti, gioielli e reperti di storia naturale. La collezione, frutto di un'attività mirata e sistematica, si avvaleva di agenti che acquistavano i pezzi in nome dell'arciduca, e contava numerosi esperti che si prendevano cura di organizzare con criterio la raccolta. Quest'ultimo aspetto risulta decisivo per poter affermare l'originalità della raccolta a livello europeo: nei secoli XIII, XIV e XV le raccolte erano un insieme piuttosto confuso di oggetti, mentre Ferdinando e i suoi collaboratori prendono in considerazione elementi come la luce e il colore, l'armonia tra gli oggetti e il luogo che li ospitava. Ambras nasce dalla volontà dell'arciduca, ma in maniera più profonda nasce dalla volontà dello spirito che allora coltivava in forma embrionale il concetto di storia museale che ha origine nelle enciclopedie medievali e nelle collezioni degli eruditi umanistici e nell'*ars memorativa*. Molto probabilmente Ferdinando aveva iniziato la sua raccolta già quando era in Boemia e quando ereditò la contea del Tirolo decise di far tornare Innsbruck città residenza e di imporsi, in quanto sovrano e principe, la raccolta sistematica di oggetti di storia naturale, d'arte e di storia della civiltà. L'idea era quella di riproporre nell'ala museale del castello le leggi del microcosmo e del macrocosmo, sia dal punto di vista pratico (gli oggetti veri e propri) sia da un punto di vista teorico; Ambras corrispondeva fedelmente a tali idee, poiché rappresentava un compendio di opere naturali e artistiche e

rispecchiava il macrocosmo divino. La collezione di Ambras è l'unica ad essersi conservata per intero, questo permette non solo di analizzare i singoli oggetti ma di carpire le ambizioni artistiche di un'intera epoca.

Dell'intera collezione la sezione più ricca è "L'Armamentarium Heroicum", o Armeria degli Eroi, collocata nella prima prima delle due ali mediane e nell'edificio più basso ad essa collegato. Questi edifici erano suddivisi in sale e in ben cinque stanze vi erano esposte armature e arma, ognuna delle quali esprimeva una sua particolare tematica: la sala dei tornei, le armature dei principi Asburgo, la "Leibrüstkammer" (Armeria privata), la sala dei turchi e dei soldati nemici sconfitti in battaglia dall'esercito austriaco. La raccolta suddetta aveva lo scopo di mantenere vivo il ricordo nell'arciduca, nel suo medesimo contesto storico, della virtù e del potere della fama di eternare il proprietario di un arma o di una armatura e soprattutto tramandarne ai posteri la temerarietà nelle vicende belliche. La pubblicazione di questa ricca raccolta fu stampata solo nel 1601, sei anni dopo la morte di Ferdinando.

Vicino alle armerie vi era la Camera d'arte e meraviglie, la *Kunst und Wuderkammer*, e la biblioteca. Essa contiene testimonianze di *antiquitas* (oggetti delle epoche passate), di *mirabilia* (abnormità e/o meraviglie della natura), di *Kunststuckhe* (oggetti realizzati con particolare abilità artigianale) e infine i *scientifica* (strumenti scientifici di ogni genere). Numerosa la presenza di automi ed *exotica*, ossia l'oggettistica proveniente dai paesi fuori Europa. La terza sezione, la *Grosse Kunstkammer*, rappresentava il passaggio dalla camera del Tesoro al museo di storia naturale. Ciò che caratterizzava la raccolta, come già detto, è una accurata aggregazione di oggetti che avviene in 20 armadi in legno di cembro contraddistinti da diverso colore a seconda del contenuto. Gli

oggetti erano catalogati come opere d'arte e dovevano armonizzarsi con il contesto del castello, che rispondeva ad una esigenza della rappresentazione del cosmo e del sapere; qui parte un'idea didattica della collezione di Ferdinando: il sovrano metteva a disposizione della conoscenza lo spirito interiore, atto a ritagliarsi un ruolo di sovrano magnanimo e illuminato, che fa da contraltare, ma non in antitesi, al ruolo di sovrano controriformista cattolico. L'arciduca scelse il complesso del castello inferiore come sede della sua collezione per la possibilità di utilizzare locali spaziosi e sufficientemente illuminati. Ricordiamo pure il contemporaneo utilizzo del piano terra come stalla per i cavalli. L'elemento religioso, apparentemente assente, ricorda il concetto di arca di Noè[24], presente nel Rinascimento di area germanica. La raccolta non era fine a se stessa ma era concepita affinché potesse essere usufruita da spettatori, che altro non erano i numerosi ospiti e viaggiatori (coloro che si fermavano prima di affrontare i viaggi culturali in Italia), novità assoluta nel panorama culturale nell'Europa del XVI secolo.

La Biblioteca era collocata nell'imponente edificio collegato alla seconda alla mediana, sempre nel complesso del castello inferiore. I libri contenuti erano suddivisi per temi: Teologia, Medicina, Legge e Storia (per un totale di circa 3500 volumi). Ciò che ci permette di ricostruire la collezione originaria è essenzialmente l'inventario del 1596, che comprende tutti i beni mobili del

[24] L'ideale ricostruzione, accompagnata dalle tavole grafiche, che il padre gesuita Athanasius Kircher fece dell'arca di Noè, presenta se confrontata con le sezioni dell'*Unterschloss*, molti elementi che, sia dal punto di vista dell'organizzazione degli spazi che da quello concettuale, la accomunano al complesso del castello inferiore. Ma quello che relaziona in modo sorprendente le due architetture è come entrambe basino la loro organizzazione sul concetto di ordine. Athanasius Kircher, nella sua descrizione, parla di uno spazio suddiviso in nicchie, distribuite da una galleria centrale, una sorta di falansterio o di una galleria di tipo museale, che ricorda l'originale disposi-zione della *Wunderkammer* di Ambras.

lascito di Ferdinando nei castelli di Ruhelust e Ambras, acquisiti alla morte del duca da Carlo, Margravio di Burgau[25].

[25] Alfred Auer, L'Arciduca Ferdinando II e le collezioni del castello di Ambras, saggio contenuto in *Capolavori delle Collezioni del castello di Ambras*, 2010.

3.1 L'ARMERIA

L'armeria, di tutta la collezione di Ferdinando, era sicuramente la sezione preferita, poiché in essa si poteva enfatizzare il ruolo storico e la potenza degli Asburgo ed esaltare il ruolo individuale dei grandi uomini d'armi. L'arciduca ebbe il merito di essere il primo sovrano a concepire una raccolta d'armi, di armature e di ritratti secondo un ordine riconducibile al catalogo; non di meno la presentazione ai visitatori era caratterizzata da criteri estetici come la luce e i colori. L'inventario dell'armeria è considerato il primo catalogo del museo, essendo stato stampato ad Innsbruck nel 1593, presso Joh. Bauer. Attualmente la raccolta è ordinata secondo una disposizione non originale, tuttavia si è cercato di mantenere gli obbiettivi prefissati da Ferdinando. Le sezioni comprendono armature da campo, da torneo, armature ornamentali per le cerimonie di corte, armature di famosi comandanti militari e soprattutto la sezione personale di Ferdinando. Ciò che risulta originale, è la sezione che riguarda l'armamentario turco, segno che questi nemici della cristianità erano guardati anche con il rispetto che si deve ad un nemico temerario e non solo con occhi spaventati.

Un altro elemento di assoluta attrazione è dato dal fatto che l'armeria di Ferdinando (la sezione del XVI secolo) ha lo scopo deliberato di essere oggetto di esibizione per un pubblico che necessitava di esempi visivi allo scopo di venirne istruito. Plausibile che Ferdinando si sentisse *magister*, colui che avrebbe dovuto assumere un ruolo guida all'interno della casata degli Asburgo, al fine di imporre al mondo il proprio dominio (in tutte le sue declinazioni) attraverso anche i *memorabilia*, ossia lo studio degli eventi storici caratterizzati dalle imprese dei "Grandi" della storia.

La prima sala ha come tematiche principali il torneo cavalleresco, i cimeli di eroi e armature legate alla famiglia asburgica (soprattutto quelle dell'epoca dell'arciduca Sigismondo e l'Imperatore Massimiliano I) impiegate per rappresentare la giostra. A riguardo è doveroso citare il *Freydal*[26], manoscritto con disegni e annotazioni sui sessantaquattro tornei cui aveva preso parte Massimiliano. Le armature erano concepite per lo scontro a cavallo e l'obiettivo era quello di disarcionare l'avversario con la lancia. Intorno al 1420 apparivano le armature per la competizione conosciuta con il nome di "Stechen"[27]. L'equipaggiamento caratteristico dello "Stechen" era molto compatto: l'elmo privo di visiera, il busto era protetto da una semi-corazza, braccio e mano sinistra erano riparati da un lungo guanto rigido; la scudo era rivestito di cuoio. Intorno al 1480-90 compariva un'altra forma di torneo chiamato "Rennen", nel quale si indossava un elmo e un ampio scudo a sostituire il guanto rigido a protezione della mano sinistra, la lancia[28] (Krönig) terminava con tre o quattro punte per diminuire la forza dell'urto con la superficie dell'avversario così da diminuire il pericolo di ferite gravi, inoltre le gambe erano protette da cosciali appesi alla sella. Il cavallo, nel "Rennen", era protetto da una testiera metallica e da una sacca di paglia sul petto. Nella collezione di Ferdinando troviamo

[26] Come poeta Massimiliano I scrisse il *Freydal*, il *Theuerdanke* il *Weißkunig* e fu considerato dai suoi sudditi tedeschi come l'ultimo esponente dell'epica cortese, chiamato "l'ultimo cavaliere".
Andrew Wheatcroft, *Gli Asburgo*, Bari 2002, pp.74-77.

[27] Una descrizione davvero interessate su questa parte è data dal libro di Alfred Auer, *Il Castello di Ambras*, traduzione italiana, Milano 1996. Il capitolo sull'Armeria è trattato da pag. 16 a pag. 24.

[28] Questa lancia era chiamata Krönig in tedesco.

.

armature che richiamano le due tipologie di torneo:

1) Corsaletto da carriera/armatura da "Rennen". Nel 1582 nell'Armeria da torneo furono trasferiti dal palazzo imperiale di Innsbruck al castello di Ambras 14 corsaletti da carriera di proprietà dell'arciduca Sigismondo e dell'imperatore Massimiliano I, quest'ultimo amante dei tornei tanto da comporre autobiografie che trattano questa tematica: il già citato *Freydal* e *Il corteo trionfale*. I corsaletti da carriera erano armature per il torneo a cavallo e per la loro rarità sono da considerarsi opere d'arte dal grande valore storico. Insieme a Seusenhofer, i maestri Lorenz e Jörg Helmschmid[29] di Augusta sono considerati tra i più grandi corazzai dell'epoca. Nella figura [Fig.11] il corsaletto[30] si compone di celata da carriera con parafronte e guardacollo, guardaviso allacciato sul davanti, petto con resta, controresta, panziera con girello e scarselloni e targa (scudo) di legno rivestito con cuoio, inoltre dorsale con piastra di batticulo per l'appoggio. Uno scudo semicircolare, schifalancia e una lamina da carriera che protegge braccia e busto[31].

[29] Dirk H. Breiding, *Famous Makers and European Centers of Arms and Armor Production* in «*Heilbrunn Timeline of Art History*»,*7*, Metropolitan Museum of Art, ottobre 2002.
[30] Catalogo delle collezioni di Innsbruck, *Kunsthistoriches Museum Sammlungen Schloss Ambras. Die Rüstkammer*, Vienna, 1981, 60 sgg.

[31] A cura di Sabine Haag, armatura in questione trattata da Alfred Auer, *Capolavori delle Collezioni del castello di Ambras*, Khm 2010, pp. 28-29

Figura 11: Lorenz Helmshid e Jörg Helmshid il Vecchio, Augusta, 1495 circa.

1) Corsaletto da giostra/armatura da "Stechen". Furono realizzate sei armature in occasione delle seconde nozze dell'arciduca Sigismondo nel 1484[32], giunte nelle sale di Ambras dopo essere state conservate nell'Armeria della Hofburg. Si ritiene che siano state realizzate dalla famiglia di armaioli di Innsbruck Witz, più precisamente da Michael Witz il Vecchio[33]. Nel nostro esempio [Fig.12] abbiamo[34] l'elmo avvitato al dorsale e il petto. Vi sono la panziera con scarsellone e il dorsale fissato da ribaditura alla lamina di sostegno. Spallaccio, bracciale da giostra e

[32] Wilhelm Baum, *Sigmund der Münzreiche. Zur Geschichte Tirols und der habsburgischen Länder im Spätmittelalter*, Athesia, Bolzano 1987
[33] Bruno Thomas, *Die Innsbrucker Plattnerkunst. Ein Nachtrag*, in Jarbuch der kunsthistorichen Sammlungen in Wien, 1974, pp. 179-220
[34] Già cit. Alfred Auer, *Capolavori delle Collezioni del castello di Ambras*, Khm 2010, pp. 30-31

schifalancia coprono le braccia; lo scudo in legno è annodato al pettorale. La punta della lancia è a forma di corona a tre dentelli e uno schifalancia piccolo che copre la mano. Ancora oggi si vede inoltre l'armatura del cavallo composta dalla sella di giostra, da staffile, staffe e dalla testiera dagli occhi aperti.

Figura 12: Michel Witz il Vecchio (?), Innsbruck, 1480-84

C'era una differenza tra la giostra nella forma tedesca e la forma italiana: nel primo caso il torneo si svolgeva all'interno di una demarcazione di terreno ben definito, nella seconda gli avversari d'arme erano divisi da una barriera di legno. Di fronte alle armature da torneo, sono esposte le armature da guerra dell'epoca di Massimiliano I. Queste armature erano davvero pesanti ed erano

chiamate *Kürisse*, nome ripreso dalla lancia che era appoggiata sul petto da un gancio, la resta.

Il celebre armoraro Konrad Seusenhofer è menzionato ad Innsbruck sin dal 1500, Massimiliano I gli affidò nel 1504/1505 la direzione della Manifattura di corte degli armorari a Innsbruck, carica ricoperta fino alla morte (1517). La Manifattura di corte aveva un mulino da tornio lungo le rive del fiume Sill, mentre per la produzione seriale venivano usate matrici e le lamine venivano trasportate da Leoben. Seusenhofer era molto stimato e le sue produzioni erano di grande prestigio, come ad esempio l'armatura da campo chiuso realizzata per Luigi II d'Ungheria[35], commissionata da Massimiliano I intorno al 1514 [fig.13].

Figura 13: Konrad Seusenhofer, Innsbruck, intorno al 1514

[35] Alfred Auer nel *Il Castello di Ambras*, edizione italiana 1996, a pag. 18 riferisce che questa armatura è citata nel più antico inventario della collezione, ossia del 1581-83, stabilendone la proprietà a re Ludovico d'Ungheria (1506-26), fratello di di Anna Maria d'Ungheria, la madre del nostro Ferdinando.

L'armatura è stata esposta ad Ambras nell'ultimo quarto del XVI secolo e si compone di busto, dorsale con cosciali chiusi al ginocchio, braghetta, gambiere e scarpe[36]. Particolare interessante è che questa armatura si può smontare nelle metà anteriore e posteriore. Seusenhofer era conosciuto e stimato per riprendere le tendenze della moda sulle armature in ferro, battuto con tale finezza da riprendere sovente le piegature degli abiti in stoffa.

Sulla parete d'ingresso[37] si trovano *elmi d'assalto delle guardie*, un *elmetto da fuciliere* (decorato in oro), un *elmo d'assalto*; tutti questi oggetti sono databili tutti alla seconda metà del XVI secolo e provengono dalla Germania meridionale. Sempre di questo periodo e della medesima provenienza sono un *pettorale* e un *dorso di corazza*; *pettorali* e *dorsi di corazze* per i fanti, *alabarde* e *corsesche* italiane, un'*alabarda* con incisioni della guardia dell'imperatore Ferdinando I (1563), *spada da guerra* realizzate dal maestro di Monaco Stantler (1580 ca.) e spade (Germania meridionale) del 1520-30.

Nella metà superiore della sala sono appese le "Reisspieße", ossia lance da guerra. Assieme ad esse ci sono alcune lance dipinte dette "Copi", lance ricurve usate da lanceri turchi o comunque dell'Europa Orientale.

In fondo alla sala troviamo forse il pezzo più originale e curioso della collezione d'armi del nostro Ferdinando II: Il Gigante di corte Bon, un manichino di legno alto più di 2 metri e mezzo, inserito al centro di un gruppo di armature per ragazzi [Fig. 14].

---

[36] Paul Neredi –Rainer, Lukas Madersbacher, *Geschicte der Kunst in Tirol. Von den Anfängen bis zur Reinaissance*, vol.1Vom Barock bis in die Gegenwart, Bolzano-Innsbruck 2007.

[37] Già cit. Alfred Auer nel *Il Castello di Ambras*, edizione italiana 1996.

Figura 14: Melchior Pfeiffer, Praga, intorno al 1560

Alla corte di Ferdinando c'erano due grandi armorari: uno Wolfen Keser, licenziato però per poca solerzia, l'altro Melchior Pfeiffer, di gran lunga il più grande della corte dell'arciduca. Pfeiffer, attivo da prima alla corte di Praga per la campagna militare d'Ungheria, amava le linee snelle ed eleganti e a lui è attribuita la famosa la realizzazione del complesso "Il gigante di corte Bon e tre armature da fanciullo"[38]. Il gigantesco manichino di legno (alto 2,60m) che indossa il costume originale e l'armatura di lanzichenecco raffigura il contadino Bartlmä Bon di Riva presso Trento, riconosciuto grazie ad un ritratto esposto nella *Kunstkammer* del castello di Ambras. L'uomo, conosciuto perché

[38] Già cit. Alfred Auer, *Capolavori delle Collezioni del castello di Ambras*, Khm 2010, pp 38-39

accompagnò il nipote di Ferdinando alla sesta tornata del torneo a piedi che si svolse a Vienna nel 1560, aveva un tumore all'ipofisi, malattia che molto probabilmente ne causò il gigantismo. La sua armatura è originaria e sotto questa notiamo il costume lanzichenecco, rosso e bianco con fessure e sbuffi. Il complesso si completa con le tre armature di fanciullo che appartenevano ad Andrea e Carlo, i figli di Ferdinando, ed erano utilizzabili per i tornei sia a piedi sia a cavallo.

Nella metà a destra della sala, in armadi di legno (8 originali e uno che è una copia del 1980), sono esposte queste armature: *Armatura di Francesco II Gonzaga*, *Armatura di Filippo il Bellicoso* conte palatino di Renania, *Armatura leggera da cavaliere* del capo stalliere e capocuoco arciducale Andreas Teufel di Guntersdorf (Norimberga), *Armatura leggera da cavaliere* di un archibugiere sconosciuto, *Armatura leggera da cavaliere* dell'arciduca Ferdinando, *Armatura leggera da cavaliere* per un committente ignoto, *Armatura* realizzata ad Augusta per un committente ignoto (arciduca Mattia?), *Armatura leggere da cavaliere* (detta anche "Trabharnisch") dell'arciduca Massimiliano III. Sugli armadi sono pure conservati parti di armature dei seguenti condottieri: *pettorale e dorsi* di Camillo Orsini, l'*elmo di sepoltura* e un *elmo da torneo* di Ferdinando II, *pettorale e dorso* di Latino Orsini e *pettorale e dorso* di Astorre Baglioni.

Delle armature di uomini famosi sopracitate, degne di essere esaminate sono in particolar modo:

1) *Armatura di Filippo il Bellicoso*. Il conte Filippo, fratello del principe elettore Ottheinrich del Palatinato, si era contraddistinto nel 1529 nella difesa di Vienna contro Solimano il Magnifico. Questo gli permise di ricevere il prestigio di essere nominato da Carlo V quale membro del

Toson d'oro (1532)[39]. La sua armatura proviene da Norimberga da Wilhelm von Worms il Vecchio, ma è importante vederla perché è realizzata con una tecnica nella quale eccelleva il già citato Konrad Seusenhofer [fig. 15], virtuoso dell'arte a sbalzo. La tipologia di armatura è detta "a cannelli" per l'aspetto ondulato della lamina d'acciaio e viene realizzata soprattutto nell'area tedesca meridionale: Innsbruck, Augusta e Norimberga.

Figura 15: Wilhelm von Worms il Vecchio, Norimberga, intorno al 1525

[39] Cat. Mostra Neuburg an der Donau 2005

1) *Armatura leggera da cavaliere* del capo stalliere e capocuoco arciducale Andreas Teufel von Guntersdorf. Costui aveva seguito Ferdinando durante la campagna contro i Turchi nel 1556 in Ungheria. Un anno prima aveva realizzata un'armatura più leggera rispetto alle altre da campo, in modo da essere utilizzata da una nuova truppa, "gli arcieri a cavallo", i quali potevano contrastare le truppe ottomane, dotate di grande abilità; la descrizione [fig. 16] è presente nell'inventario redatto nel 1581, quello più antico. Sul petto dell'armatura è inciso all'acquaforte dorata e rappresenta un cavaliere genuflesso ai piedi della croce, tema proveniente dal pittore di corte sassone Lucas Cranach il Vecchio.

Figura 16: Andreas Teufel von Guntersdorf, Norimberga, intorno al 1555

1) *Armatura leggera da cavaliere* dell'arciduca Ferdinando [Fig. 17]. È esposta nel quinto armadio delle armature e anch'essa è realizzata da Melchior Pfeiffer, presumibilmente attorno al 1555-56, durante la campagna di Ungheria. La borgognotta fungeva qui da elmo e li schinieri furono sostituiti da stivali di pelle. La fascia da campo è realizzata nel 1984, mentre il bastone da campo è originale.

Figura 17: Melchior Pfeiffer, Praga, intorno al 1555

L'importanza del carattere storico e culturale della collezione di Ferdinando viene amplificato dalle descrizioni fatte da Jacob Schrenck nell'*Armamentarium*

Heroicum[40], nel quale i condottieri vengono descritti e rappresentati attraverso ritratti a figura intera. Il successo assume grande rilievo dalla pubblicazione in latino dell'opera nel 1601, come pure la stampa in tedesco nel 1603 (nel 1735 nuova ristampa del libro a Norimberga).

Nella seconda sala sono raccolti oggetti di guerra e cimeli di Ferdinando II. La peculiarità di questa serie di oggetti rispecchia il carattere e lo spirito dell'arciduca tirolese, che sin da quando era governatore di Boemia, dal 1548, amava essere regista e sceneggiatore di spettacoli e feste che riproponevano la tematica della guerra e della vita di corte. Le testimonianze dirette sono giunte fino a noi grazie alla sopravvivenza di Ambras e possiamo carpirne il loro uso e la finalità, affatto secondaria. In essa si può scrutarne l'ideologia di quel tempo, indirizzata contro i nemici della cristianità, innanzitutto contro i turchi; ad essi appartengono selle, uno scudo, archi e una sciabola.

Figura 18: Manifatture di core delle armature a Praga, intorno al 1557

[40] Julius von Schlosser 1908, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*,1908, pp. 53-55; ed. it. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, introduzione di Cristina De Benedictis, Sansoni, Firenze 2000

Interessanti sono le visiere delle maschere chiamate “larffen”, importanti accessori del “torneo ussaro” o “ungherese”. In questi tornei c'era un gruppo che si travestiva da ussari, mentre gli avversari da ottomani. Gli ussari erano conosciuti come strenui difensori dell'Impero a Oriente contro il costante pericolo ottomano. L'uniforme era caratterizzata dal classico tricolore ungherese (rosso, bianco e verde), sciabole ungheresi, lunghi speroni. Quando Ferdinando era stato sovrano di Boemia, organizzò molti tornei di questo genere allo scopo di esorcizzare il pericolo turco e propagandare il suo potere politico contro gli infedeli che distavano pochi chilometri dai territori da lui controllati. Le visiere di ferro erano dipinte a colori ad olio, imitando in questo modo sia la fisionomia degli ussari sia quella degli ottomani. Guardando le visiere di maschera [Fig. 18] si vede che all’altezza delle sopracciglia c'erano delle fessure dalle quali si poteva vedere, mentre dove erano dipinti gli occhi venivano praticati dei fori per respirare; sopra la bocca venivano inchiodate crini di cavallo, per poter riprodurre i tipici baffi degli ussari. Di lato o nella parte superiore si conservano resti di passanti di cuoio inchiodati ai quali venivano fissati l'elmo, il turbante o il “copricapo ungherese”.

Sempre nelle medesima sala sono presenti armature realizzate da Jacob Tobf[41]. Lui è menzionato nell'ultima parte della vita dell'arciduca, negli anni dal 1575 al 1597, nei quali divenne armoraro di corte; fu impegnato anche nella realizzazione di equipaggiamenti militari per l'arsenale. Fra il 1580 e il 1596 venivano costruite una serie di dodici armature simili tra loro che venivano

[41] Già cit. Alfred Auer, *Capolavori delle Collezioni del castello di Ambras*, Khm 2010, pp. 40-45.
Già cit. Alfred Auer, *Il Castello di Ambras*, edizione italiana 1996, pp. 23-24.
Già citato Paul Neredi –Rainer, Lukas Madersbacher, *Geschicte der Kunst in Tirol. Von den Anfängen bis zur Reinaissance*, vol.1Vom Barock bis in die Gegenwart, Bolzano-Innsbruck 2007 catalogo. 370.
Catalogo Mostra Innsbruck (Castello di Ambras) 2005, a cura di Wilfried Seipel.

utilizzate per la giostra alla barriera [Fig. 19]. Rispetto a Pfeiffer, le armature sono di forma arrotondata, come si evince dai pettorali, dall'elmo e dal dorsale. Tobf era specialista nella lavorazione a sbalzo in un pezzo unico dei vari rinforzi, questo è visibile nell'elmo, nella corazza e nella mano sinistra. C'era inoltre un'altra serie di ventiquattro armature da torneo a piedi di identica struttura ma tagliate su misura per coloro che gareggiavano. Nell'inventario del 1581/83[42] si afferma che diciotto di esse risalivano al 1580, mentre le altre erano state forgiate nel 1582. A differenza delle armature per la giostra alla barriera queste hanno segni di usura, il che significa che venivano usate dagli aristocratici della corte di Ferdinando.

Figura 19: Jakob Topf, Innsbruck, intorno al 1580/90

[42] (fol. 106v)

Figura 20: Jakob Topf, Innsbruck, 1582

Jacob Topf realizzò anche la corazza all'antica [Fig. 20] per le nozze di Ferdinando II e Anna Caterina Gonzaga nel 1582; è composta da lastre leggere di lamina d'acciaio sottile, lavorata a sbalzo, incisa all'acquaforte e dorata a caldo. L'elmo aperto è adorno di un drago dipinto ed è rivestito all'interno di una fodera originale di raso rosso, mentre le teste di leone sulle spalle e le linguette pendenti sono riferibili alla moda classicheggiante, poiché erano elementi ripresi direttamente dai modelli antichi. I riferimenti non erano casuali, tutt'altro, servivano infatti a paragonare Ferdinando ed elevarlo a rango d'onore e di gloria, come fosse un eroe greco o romano, magari serviva a proporsi come un novello Enea, padre leggendario di Roma.

3.2 RACCOLTE D'ARTE E MERAVIGLIE

La *kunst und wunderkammer*, la terza sezione della raccolta di Ferdinando II, è da considerarsi per bellezza e per interesse l'unità più importante tra quelle trattate. La varietà degli oggetti, dei dipinti, delle meraviglie e degli *exotica* raggiunge una qualità molto elevata, soprattutto se vengono messi in relazione con la volontà di raccogliere e catalogare la conoscenza e il sapere in un'unica raccolta, pietra miliare per la nascita del concetto di enciclopedia e della pratica museale. Purtroppo ereditiamo una raccolta che ha subito varie peripezie storiche, che vanno necessariamente ad influire su una possibile corretta catalogazione[43]: nel 1703 i contadini della valle dell'Inn, salvarono la collezione stessa distruggendo le navi bavaresi e nascondendo i preziosi oggetti, che erano stati già imballati per essere trasportati via. In questa situazione la raccolta subì un primo sconvolgimento. Nuove perdite furono determinate con la progressiva centralizzazione delle raccolte a Vienna, soprattutto per quanto riguarda sia quella di numismatica imperiale sia quella imperiale di pietre antiche, ancora oggi una sezione di inestimabile valore; stessa sorte toccò a quadri e, nel 1801, agli oggetti antichi. Nel 1806, a seguito alla spartizione di territori fra potenze europee nella pace di Presburgo, il Tirolo fu venduto al regno di Baviera; toccò allora allo storico austriaco Joseph barone di Hormayr salvare la raccolta dalla sorte di essere trasportata a Parigi. Francesco I ordinò che la collezione fosse trasferita a Vienna e nel 1815, l'anno della caduta definitiva di Napoleone e del Congresso restauratore degli assetti politici europei, essa fu esposta al piano inferiore del Belvedere, suscitando grande

[43] Già cit. 1908, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*; ed. Italiana, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, introduzione di Cristina De Benedictis, Sansoni, Firenze 2000.

ammirazione e ridestandosi dai quei secoli che l'avevano costretta ad essere apparentemente dimenticata. Inutile negare che questi eventi causarono enormi danni alla *grosse Kunstkammer*, poiché l'impianto originario venne compromesso dalla vendita di numerosi oggetti - rarità storiche e *naturalia*- a musei specializzati, fino alla fusione con gli oggetti della Schatzkammer, avvenuta con il trasferimento nella grandiosa sede del Burgring.

È innegabile che la raccolta d'arte e di meraviglie di Ferdinando II suscitò grande interesse tra i suoi contemporanei, tanto da divenire meta ambita per tutti gli studiosi e i nobili che passavano attraverso il Tirolo e si dedicavano a *le Tour de monde*[44].

La ricostruzione della *grosse Kunstkammer* di Ferdinando diviene problematica, tuttavia uno studio ed una ricostruzione che si avvicina al concetto originario è ancora possibile, soprattutto se si analizzano gli oggetti e se ne comprende il valore sia pratico che intrinseco. La terza sezione della raccolta di Ambras suscita ancora quel senso voluto dall'arciduca: produrre meraviglia nell'animo dello spettatore animo. In questo lavoro, come espresso già nella premessa, si intende ricostruire l'intera raccolta senza discostarsi dalla struttura originaria della stessa, altrimenti si rischia di perdere la visione di insieme che fa della *Kunst- und Wunderkammer* di Ferdinando un paradigma nella storia dell'arte. In quest'ottica si deve partire necessariamente dall'inventario compilato nel 1596, dopo la morte di Ferdinando; esso costituisce l'informazione più precisa e più ricca di dettagli per quanto riguarda la camera d'arte e di meraviglie, tuttavia al giorno d'oggi l'identificazione della maggior parte dei pezzi risulta

[44] Il giro del mondo compiuto da coloro che desideravano osservare o studiare le bellezze di luoghi, di corti e di opere d'arte. Tra i grandi visitatori di Ambras ricordiamo tra i tanti Monteigne; l'archeologo olandese Stefan Pighius, che visitò il castello dell'arciduca nel 1574 come maggiordomo del principe di Clève; il medico e numismatico francese Charles Patin e pure Keyssler, il quale diede importanti informazioni sulle antiche collezioni.

molto difficile anche se ci è giunta chiara la composizione della raccolta[45]: diciotto raccoglitori (armadi di cembro) che contenevano le varie collezioni, ordinate secondo i differenti materiali e le tecniche[46]. Questo aspetto verrà mantenuto in linea generale, aggiungendo quei pezzi che sono simili per classificazione e interesse artistico, anche se potevano essere contenuti in altri raccoglitori. Le lacune sono dovute alle peripezie storiche accennate sopra e all'inventario del 1596, redatto in un gergo laconico e ingenuo che non ha lasciato descrizioni scientifiche dei pezzi. A proposito degli armadi, essi erano al loro interno dipinti a seconda degli oggetti ivi contenuti e secondo un criterio che rispondeva al gusto dell'arciduca che a sua volta pensava agli ospiti della sua collezione: insomma siamo in presenza di un esempio pratico di concezione museale nel XVI secolo. La volontà di decorare le pareti con numerosi dipinti e oggetti curiosi era un'idea mutuata dal modello originario del duca Jean de Berry (1340-1416), primo collezionista in età moderna. La provenienza degli oggetti era la più varia:

- Boemia, quando Ferdinando era sovrano in Boemia (1547-1566);
- Tirolo, per tutto il periodo nel quale ne fu arciduca (1567-1595);
- Massimiliano I, bisnonno del nostro e sovrani del passato come il re di Francia Carlo IX.

I vincoli affinché un oggetto potesse entrare a fare parte della collezione erano dettati dall'originalità dello stesso e dalla capacità di suscitare stupore per la

.[45] Ci sono due inventari originali del 1596 circa della collezione esistente di Ambras: uno è ora conservato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Signature: Cod.Vind Palat 8228), l'altro appartiene alla Kunstkammer di Vienna (dipartimento del Kunsthistorisches Museum di Vienna, Inv.-Nr. KK 6652). Una descrizione dell'inventario è stata fatta nel 1888 da Wendelin Boeheim ed è stato pubblicato nel "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Volume 7

[46] Alfred Auer, Il Castello di Ambras, Electa, 1996, Traduzione di Marina Peri. Auer nel libro individua ben 22 armadi e in questo lavoro sarà seguita questa impostazione.

forma inusuale, la non conoscenza o lo stupefacente funzionamento tecnico. Sicuramente l'aspetto scientifico rimane ancora oggi uno degli aspetti che affascinano noi visitatori/ospiti contemporanei.

I armadio: comprende lavori di oreficeria e *naturalia* che risalgono per la maggior parte al XVI secolo. La "coppa di corno di rinoceronte" [Fig. 21] viene menzionata già nell'inventario del 1596[47] e a questo tipo di oggetto era legata, secondo una credenza tipica delle corti cinquecentesche, la peculiarità di rivelare la presenza di veleni.

Figura 21: Goa o Lisbona (?), fine del XVI secolo, Inv. KK 3732

[47] Allegato fol. 358r

Al corno di rinoceronte, chiaramente oggetto raro ed esotico, venivano poi associate altre virtù afrodisiache e venivano attribuiti poteri terapeutici (idea mutuata dalla Cina). L'oggetto qui raffigurato presenta un piede dorato rotondo, decorato con motivi viticci e stelo a forma di balaustro[48]; sopra c'è il canestro, a sua volta decorato con motivi floreali, che accoglie la coppa di corno di rinoceronte levigato, fissata dalle fibbie d'argento dorato che uniscono il canestro stesso con il bordo del coperchio, quest'ultimo lavorato a sbalzo e cesellato. Il coperchio viene decorato con un viticcio ricco di grappoli d'uva all'interno del quale vengono raffigurati pesci, quadrupedi e uccelli; tutto cinto da un decoro d'onde sul bordo del coperchio, atto a simboleggiare il paradiso simile ad un'isola bagnata dalle acque, e un leone soprastante che funge da manico. Non è chiara la provenienza di questa coppa, molto probabilmente è di origine indiana, precisamente dalla provincia di Goa, conquistata dai portoghesi nel 1540.

[48] Margot Rauch, Capolavori delle collezioni del castello di Ambras, 2010, Kunsthistoriches Museum di Vienna, scheda 78 pag. 176-177.

Sempre nel primo armadio troviamo la "cassettina con monete" [Fig. 22] a forma di casa che poggia su quattro piedi a forma di artiglio che stringono una sfera[49].

Figura 22: Germania (Norimberga?), seconda metà del '500, inv. KK1178

Il tetto è argentato di scandole quadripartito da costoloni con gli angoli evidenziati da balaustri dorati, sopra il Frontone una piccola statua dorata (Zeus probabilmente) raffigura un uomo barbuto che poggia su una sfera di cristallo di rocca trattenuta da una fibbia; la mano destra, con il braccio alzato, recava un anello (oggi perduto), mentre la mano sinistra regge uno scudo a cartiglio. Il lato anteriore e posteriore della cassettina contengono ciascuno sei calchi di monete romane di epoca imperiale in argento dorato: a fronte

[49] Elisabeth Scheicher, Die Kunst- und Wunderkammern des Habsburger, Vienna/Monaco di Baviera/Zurigo, 1979

possiamo apprezzare un sesterzio di Vitellio, Galba, Domiziano, Tito e Vespasiano, oltre ad avere una riproduzione contemporanea di un sesterzio di Otho; sul retro abbiamo un denaro di Giulio Cesare, un asse di Augusto e uno di Tiberio ed un sesterzio di Caligola, Claudio e Nerone. Ai lati sono presenti calchi d'argento di medaglie dedicate a Pastorino da Siena: da un lato una scena non interpretabile e il rovescio di una medaglia dedicata a Battista Sarracus del 1556, cinta dai busti di Sesto Tarquinio, Lucrezia, P. C. Scipione l'Africano e Sempronia, dall'altro il Tevere e il rovescio di una medaglia dedicata a Luigi d'Este del 1560, circondata dai busti di Lavinia, Enea, Servio Tullio e Tullia. Se si apre una parete laterale compaiono quattro cassetti decorati, un tempo destinati a custodire principalmente monili come è scritto nell'inventario del 1596.

II armadio: Nel secondo armadio sono presenti oggetti in pietra e pietra dura come marmo, agata, serpentino, alabastro diaspro e cristallo di rocca. In questo armadio era possibile apprezzare una teca [Fig. 23] a tre piani di marmo e alabastro[50].

Figura 23: Augusta, fine del XVI secolo, inv. PA904, PA910

[50] Catalogo della collezione di Ambras 1977, 130 sgg. n.341

Il pianterreno e il primo piano si articola in arcate cieche che ospitano statuette (figurine) in rilievo femminili e maschili di gusto classicheggiante. In entrambi è possibile notare il coronamento che consiste in un ballatoio con balaustra. Il terzo piano è formato da un padiglione che a sua volta si divide in due, nel primo dei quali troviamo una fontana d'argento e nel secondo un uomo in trono sotto un baldacchino. I piani sono collegati tra loro da quattro torrette con scala a chiocciola applicate all'edificio. A parte le erme in legno dipinto, quelle inserite sulle torrette e quelle del baldacchino del trono, le altre statuine sono di alabastro o bronzo dorato. Si accede al contenuto interno della teca (un corpo cilindrico rotante di legno con 6 file sovrapposte di ventotto cassette) attraverso l'apertura di una serratura posta sul basamento di una delle torrette. L'importanza della teca assume una doppia valenza: artistica in sé ed anche come cassaforte di oggetti preziosi. Sempre per quanto riguarda il secondo armadio, l'inventario del 1596 cita la "coppa dono di nozze"[51] che gli stati tirolesi donarono a Ferdinando II e alla moglie Anna Caterina Gonzaga nel 1582. La coppa è formata da un piede tripartito, uno stelo bipartito ed una coppa tripartita dal pomello figurativo. Tre leoni dorati, fusi a tutto tondo sulla testa dei quali poggia la base della coppa, sono anteposti allo stelo e reggono fra le zampe lo stemma con l'aquila tirolese. Il pomello figurativo è una donna non identificata che regge gli stemmi smaltati della casa d'Austria e del ducato dei Gonzaga.

III armadio: pietre lavorate; Ferdinando II del Tirolo ne possedeva la più ricca collezione dell'epoca e risaliva molto probabilmente al periodo nel quale era

[51] Inventario del 1596 fol. 361v

stato governatore della Boemia (1547-66), la quale era ricca di miniere. Queste pietre erano chiamate “Handsteine” (pietre della grandezza di una mano). Di grandissimo pregio è l’opera di arte mineraria conosciuta come “Il Golgota”: pietra sormontata da un crocefisso in argento massiccio dorato [Fig. 24], con due miniere metallifere argentate e dorate, insieme all’argano e a varie figure di minatori, poggia su un piede verniciato di blu[52].

Figura 24: St. Joachimsthal/Tirolo (?), inv. KK4167

[52] Descrizione che deriva direttamente dall’inventario del 1596 al fol. 367r.

Il monte, composto di diversi materiali, presenta nella parte centrale una rappresentazioni di una galleria con minatori al lavoro ed è un richiamo alle attività che si svolgevano nelle miniere di Boemia, Ungheria e Tirolo[53], quest'ultime di proprietà di Ferdinando. All'oggetto appena descritto, per analogie si può affiancare il "Centrotavola con bussola" a forma di montagna dalle pendici ripide, montato su un basamento quadrato che poggia su quattro sfere di legno, sormontato da un castello di avorio [Fig. 25].

Figura 25: Germania meridionale, post 1575, inv. PA818

L'oggetto si compone di una variegata molteplicità di materiali[54]: legno per realizzare il paesaggio naturalistico formato da piante, alberi e animali; una polvere policroma di metallo e vetro è stata incollata sul legno; di avorio, come già detto, è fatta la fortezza in miniatore che sormonta il monte. La parte superiore si può scoperchiare e trovare una meridiana con bussola anch'essa

[53] Cit. Alfred Auer, Il castello di Ambras, 1996 pp.36-38
[54] Peter Wulf Hartmann, Kunstlexicon, Vienna 1996, 615

in avorio con le cifre romane scritte in rosso sui dischi esterni per descrivere le ore, mentre le mezz'ore sono indicate dalle stelle. Nella parte interna del coperchio sono raffigurati un paesaggio stilizzato con scena di caccia e il panorama di una fortezza. Nel basamento si trovano tre scomparti estraibili attraverso degli anellini di ferro. Ciascun settore reca un'iscrizione in riferimento alla bussola:" MERIDIE . ORTUS . SE . TEN . RI. OCCASU".

IV armadio: strumenti musicali. Innsbruck era fin dal XV secolo un grande polo per la musica di corte e Ferdinando ereditò questa tradizione, tanto da mantenere una propria orchestra musicale che si cimentava anche in opere teatrali. La collezione di strumenti musicali tuttavia, era da considerarsi una vera e propria novità per il XVI secolo, anche perché gli oggetti da collezione di questo armadio rispondevano a criteri di valore storico e di provenienza. Risponde a questi criteri un oggetto unico al mondo nel suo genere, la "Tartölte", più volgarmente conosciuto come *piffero a forma di drago*. Questo strumento appartiene originariamente ad una serie di cinque "Tartölte" che creano una cosiddetta famiglia con due voci da discanto, due voci medie, e uno strumento basso[55]. L'oggetto preso in esame è a doppia ancia il cui tubo è fatto di metallo ed è integrato dalla figura del drago. Considerando le caratteristiche di questi oggetti, l'aspetto zoomorfo dovrebbe essere una prova dell'utilizzo dello stesso in campo teatrale, in modo da suscitare sia un effetto fonico sia un effetto scenico.

[55] Rudolf Hopfner, Meisterverwerke aus der Sammlung alter Musikinstrumente, Vienna 2004, 32 n.7
Veronika Sandbichler, già cit. Capolavori delle collezioni del castello di Ambras, Khm 2010 sche 34-36

Lo spartito [Fig. 26] fa parte di una serie di quattro partiture ricamate di perle e fili d'oro e d'argento.

Figura 26: Germania meridionale, secondo quarto XVI secolo, Inv. KK5370

La copertina reca lo stemma imperiale che va ad aggiungersi alle altre tre che recano il globo imperiale, la croce e la spada; all'interno gli spartiti contengono le note ricamate su lino e il testo del cantico a sei voci, in questo caso composto in occasione dell'ingresso a Innsbruck dell'imperatore Carlo V il 15 giugno del 1530. L'eleganza e la ricchezza degli spartiti fa presuppore che essi venissero utilizzati esclusivamente come oggetti preziosi della *Kunst- und Wunderkammer* di Ferdinando.

Il *pianoforte a campanelle di vetro* è formato da una cassa composta di vari tipi di legno, la tastiera sporgente e il coperchio asportabile [Fig. 27]. Al centro della

parte anteriore, sopra la tastiera, è presente lo stemma di Ferdinando II affiancato da Marte e Minerva, mentre gli altri ornamenti sono per lo più viticci, grottesche, figure umane fantastiche e strumenti musicali.

Figura 27: Austriaco o Tedesco, seconda metà XVI secolo, Inv. SAM 124

All'interno del pianoforte, le campanelle di vetro, ora non più presenti, facevano da casse di risonanza attraverso un meccanismo a tasti che faceva in modo che venissero percosse da batacchi rivestiti di feltro; il suono era prodotto dai vetri che entravano in vibrazione.

V armadio: orologi, automi e strumenti scientifici. Come già esposto all'inizio di questa sezione gli oggetti di questo armadio erano chiamati *artificialia*, poiché al valore artistico univano una funzione pratica che rispondeva al gusto dell'epoca, alla quale Ferdinando guardava in maniera attenta. La "bussola di selenite" andava in questa direzione [Fig. 28].

Nell'inventario del 1596[56] viene all'interno di un contenitore bianco che oggi non sappiamo dove possa essere. La bussola è fatta di selenite, pesante e poco

[56] Inventario 1596 al fol. 365r

maneggevole chiamata anche "lapis mariae", nell'Alto Medioevo usata spesso al posto dei vetri delle finestre. Al centro è montata la bussola senza l'ago che non è giunto a noi. Attorno c'è il quadrante di una meridiana: le cifre dall'uno al dodici sono dipinte di bianco e rosso alternati sul lato destro del quadrante e si ripetono sul quadrante sinistro, da cui risultano le 24 ore che compongono il giorno come unità di misura temporale. Si pensa che la meridiana sia incompleta perché per poterla usare sarebbe stato necessario oltre alla bussola un oggetto che gettasse ombra sul quadrante, in modo da determinare l'ora.

Figura 28: bussola di selenite, datata 1587, Inv. PA 960

Inoltre i quadranti avrebbero senso solo se uno dei due fosse rotabile; le ragioni di tutto questo sono da ricercare nel fatto che la bussola era un oggetto per essere esposto e non a fini pratici.

Nel V armadio troviamo anche "l'orologio da tavolo" [Fig. 29] il quale presenta cinque quadranti nella parte anteriore, il più grande dei quali è caratterizzato da sei cerchi concentrici: i due più interni contrassegnati dalle cifre 1-24 fanno riferimento alle ore contate a partire dall'alba (ore di Norimberga), l'anello successivo fa riferimento alle ore contate a partire dal tramonto[57]. Il quarto

[57] Conformemente alla giornata ecclesiastica, che andava da sera a sera.

anello reca due volte le cifre I-XII e rappresenta il cosiddetto "piccolo orologio". Sul quinto anello si leggevano i minuti e i quarti d'ora, nel sesto anello invece c'erano segnare le festività ecclesiastiche più importanti. I quadranti piccoli segnavano i giorni della settimana, i segni zodiacali, le domeniche e il ciclo lunare, e servivano a impostare le funzioni di sveglia[58].

Figura 29: Augusta, fine XVI secolo, Inv. KK 6655

La datazione dovrebbe essere intorno al 1580/1590 e il punzone sul lato breve sinistra documenta Augusta come città di fabbricazione. Simili lavori erano eseguiti da due maestri: l'orologiaio, che fabbricava il meccanismo in ferro o in ottone, e l'orafo che eseguiva la cassa di lamine si rame solide dorate a caldo.

[58] "WECK" sveglia e "WECK NICHT" non svegliare.

Anche se non sappiamo con precisione quando il "congegno automatico a forma di gondola" arrivò nelle collezioni di Ambras da Vienna[59] [Fig. 30], è doveroso analizzare questo oggetto meraviglioso: un congegno meccanico fa in modo di dare la carica alla gondola trasformandola in un oggetto che si muove, facendole percorrere un raggio di un metro quadrato su delle piccole rotelline, facendo contemporaneamente remare il gondoliere e cambiare direzione di 90° ogni qual volta che si aziona il meccanismo.

Figura 30: Augusta, intorno al 1600 (JOACHIM FRISS ?), Inv. PA 386

All'interno del baldacchino l'uomo vestito di broccato d'oro si gira verso la donna vestita di rosso, che a sua volta suona il liuto, le cinge le spalle con il braccio sinistro e alza il braccio destro per salutare. Le figure sono di legno intagliato e dipinto, gli abiti sono di lino, seta e passamaneria dorata e seguono la moda di fine Cinquecento, mentre il copricapo della dama è tutto ricamato di perle.

[59] Il congegno è menzionato nell'inventario del Tesoro Imperiale di Vienna.

Il "mappamondo celeste di Ambras" è formato da un globo di legno su cui sono incollate in dodici segmenti delle strisce di carta che raffigurano le costellazioni dell'emisfero boreale e dell'emisfero australe [Fig. 11].

Figura 31: Paesi Bassi (?), seconda metà XVI secolo, Inv. PA 147

Analogie formali con questo mappamondo sono riscontrabili nella raffigurazione delle costellazioni di Dürer e Stabius del 1515[60]. Alle 48 costellazioni di Claudio Tolomeo sono state aggiunte Coma Berenicis e pare anche Antinoo, della quale è presente l'iscrizione senza essere eseguita, a differenza di Coma Berenicis della quale si trova l'allegoria. Questo è importante per la datazione del mappamondo in causa, perché le due costellazioni furono inserite in astronomia nel 1551 da Gerhard Mercator e vanno ad alimentare il valido presupposto che vuole la realizzazione dello stesso nella seconda metà del XVI secolo.

VI armadio: costituivano una sezione molto ampia dei *naturalia*. Ad essi erano attribuiti poteri curativi e taumaturgici, tanto da stimolare l'interesse di

[60] Alfred Auer, già cit. Castello di Ambras pag.41

Ferdinando più per i presunti benefici che avrebbero potuto apportare che non ai fini della raccolta. Nel 1581 Ferdinando II del Tirolo comprò per 1500 fiorini dei coralli dal mercante genovese Baptist Sermino e, nel 1590 per 300 corone ne acquisì altri dal mercante veneziano Vialla. I coralli importati dall'Italia erano lavorati a Innsbruck o Monaco, dove erano presenti molte teche di corallo, in numero anche maggiore rispetto ad Ambras, grazie al gusto amabile per queste realizzazioni di un sovrano come il duca Guglielmo V di Baviera. Nel castello di Ferdinando l'inventario faceva riferimento a sette teche; la "teca di corallo" [Fig. 32] è una cassetta di legno rivestita all'interno con il velluto nero, nella zona inferiore le pareti hanno degli specchi e sul soffitto è dipinto un cielo stellato dorato; pezzi di conchiglia in parte bordati d'oro e corallo rosa e rosso, conchiglie e vetro formano una grotta marina[61].

Figura 32: Germania merdionale, Genova (?), metà del XVI secolo, Inv. PA 961

[61] Sugli oggetti con coralli sono interessanti li schede dalla 41 alla 44, curate da Margot Rausch, cit. Capoavori delle Collezioni di Ambras, KHM Vienna 2010

Essa è popolata di animali mitologici e mostri marini di corallo, il numero dei quali è difforme da quanto riportato nell'inventario del 1596. Nella conchiglia di nautilo, dove ora c'è una figura femminile con la collana di perle, si trovavano originariamente quattro figure di corallo. Tutto attorno è un trionfo di ippocampi, delfini e draghi con cavalieri. Successivamente (prima dell'inventario del 1788) furono integrati la figura di Cristo al centro del corallo in alto, il bambino dietro la conchiglia e il centauro. Qualcuno interpreta questo come il corteo di Galatea o della Vergine Maria. Questa teca, oltre ai coralli contiene conchiglie provenienti dall'Oceano Pacifico meridionale, piantine di vetro provenienti dalle celeberrime Vetrerie di Innsruck e una lucertola di bronzo, opera di Jamnitzer o riferibile all'ambiente della sua cerchia a Norimberga.

VII armadio: intarsi di corallo, da ammirare soprattutto per la ricchezza delle decorazioni. Gli intarsi di corallo provengono dalla Sicilia e precisamente da Trapani[62].

VIII armadio: bronzi. Ferdinando, come spesso gli accadeva di fare, guardava con grande interesse alla produzione artistica italiana e a tutto ciò che poteva ruotare intorno ad esse. L'interesse per i bronzetti prodotti in città quali Padova, Venezia e Firenze non potevano lasciare indifferente il sovrano tirolese. Facile immaginare che ci fosse un apprezzamento verso il gusto classico, complice la riscoperta di nuovi pezzi originari. A Padova veniva praticato una tecnica particolare con la quale venivano prodotti oggetti che potevano essere riproduzioni di elementi o esseri viventi presenti in natura, la

[62] Giovanni Tescione, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965.

tecnica era conosciuta con il nome di *stil rustique.* Tuttavia il più illustre rappresentante di questa tecnica fu l'orafo di Norimberga Wenzel Jamnitzer[63], che lavorò anche per la corte di Rodolfo II. Il Bronzo preso in esame, [Fig. 33] a forma di rana, veniva utilizzato in maniera pratica per contenere boccette di inchiostro.

Figura 33: Padova, primi del XVI secolo, Inv. KK 5918

Il procedimento con cui si giungeva ad avere la riproduzione della rana era il seguente: l'animale ucciso veniva immerso nell'acquavite e messo nella posizione desiderata e gli venivano spalmati vari strati di argilla liquida per mantenere ogni dettaglio quando si andava ad eseguire il calco, poi si andava a rivestirlo completamente di argilla[64]; messo in forno l'animale si polverizzava e la forma di fusione poteva essere riempita del bronzo allo stato liquido. Una volta raffreddato il metallo, la forma veniva spezzata e al suo interno emergeva il calco naturale. Per gli animali di maggiore dimensioni veniva eseguito il

[63] Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer / herausgegeben von Renate Eikelmann – Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, 2002 (Catalogo della mostra tenutasi a Monaco dal 17/04 al 7/07/2002).
[64] Catalogo mostra Innsbruck 2006 – Vienna 2007.

procedimento di fusione cava a cera persa: il calco dell'animale si eseguiva in uno o due pezzi, e al loro interno veniva versato uno strato spesso di cera, una volta indurito si faceva in modo che le parti venissero asportate e si versava nel modello di cera un nucleo di argilla. Alla fine la forma di fusione veniva riempito di metallo liquido che faceva liquefare la cera facendola scorrere via.

IX armadio: pietra. Le opere esposte in questo armadio appartengono tutte al XVI secolo. Celeberrimo lo "scrigno della morte", opera di Paul Reichel, attivo a Schongau tra il 1568 e il 1588 [Fig. 34]. La tematica è solenne e riguarda la precarietà dell'esistenza terrena e gli ammonimenti della Morte, qui raffigurata come uno scheletro di marmo.

Figura 34: Paul Reichel, intorno 1583, Inv. KK 4450

Il modello dello scheletro dovrebbe provenire da una tavola dell'opera *De humani corporis fabrica* dello studioso di anatomia Andreas Vesalius, comparsa a Basilea nel 1543. Lo scheletro e la nicchia dentro la quale esso è inserito sono di pietra arenaria di Kehlheim, proveniente dai giacimenti di Solnhof. La mano destra dello scheletro, di un realismo pazzesco, coglie la mela dall'albero della conoscenza del Bene e del Male[65], forse metaforicamente incitato ad assaporarne il gusto dal serpente che si frappone fra lo scheletro stesso e il frutto. Il riferimento al libro della Genesi appare chiaro, soprattutto se mettiamo in relazione i vari elementi presenti nello scrigno di Ambras. Nella parte sinistra rispetto la prospettiva dello scheletro si riconoscono un libro e la clessidra, mentre sulla parete in rilievo sono raffigurati l'arco con la freccia e una bara. Decifrare quest'opera non è semplice, anche perché la tematica della morte conosceva già ai tempi di Ferdinando una grande bibliografia e molti canoni allegorici di epoca medievale; tuttavia una chiave di lettura può essere determinata dagli specchi montati sulle pareti laterali della cassa e nel campo centrale delle porte interne, per cui lo spettatore stesso è coinvolto dall'opera attraverso la propria immagine. Colui che usufruisce della visione dello scrigno partecipa attivamente in una ricognizione della (propria) vita che passa dal presente, l'immagine proiettata dagli specchi, al futuro e al destino che accumuna tutti gli uomini: la morte e l'inevitabile decomposizione del corpo. La presenza dell'arco e la freccia può essere un'allusione al salmo 7 come arma di Dio che giudicherà lo spettatore attraverso criteri di equità e devozione umana.

[65] Bibbia, *Libro della Genesi* 2,9

La “scacchiera” di questo armadio è formata da una tavola di marmo chiaro e scura e dagli scacchi, che però sono incompleti. Abbiamo 14 pezzi scuri e 12 chiari fatti di avorio, corno e corallo intarsiati per realizzare disegni geometrici. Ornamenti geometrici con intarsi policromi si trovano sulla cornice della scacchiera. Pur non sapendo dov’è stata prodotta questa opera, sappiamo alcune cose sul gioco degli scacchi: dovrebbe essere nato in India oltre 2000 anni fa, prende il nome dal persiano šāh (re), diffondendosi in origine in Persia e in Arabia. Grazie alla civiltà mozarabica dalla Spagna arrivò in Europa intorno al X secolo. Il gioco, per la sua particolarità che richiede buone capacità riflessive, fu fin da subito apprezzato nelle corti medioevali prima e rinascimentali poi.

X armadio: legno. Il “Santo Sepolcro” è a forma di casa con sottilissime volute in legno lavorato, proveniente molto probabilmente dalla Germania meridionale, forse dallo stesso Tirolo, prodotto nella seconda metà del XVI secolo. La “teca di scrittoio” è formata da piccolissimi trucioli di legno [Fig. 35], a forma di edificio a pianta circolare, ricchissima di elementi e di particolari.

Figura 35: Berchtesgaden, 1550/90, Inv. PA 779

La parte superiore è asportabile e tutto l'insieme di questa parte è stata realizzata con un grande lavoro di tornitura, visibile anche dall'elevato numero di torrette e padiglioni. Nella Hofburg di Innsbruck nei pressi del parco, Ferdinando possedeva diverse officine, delle quali una di tornitura molto fornita. I lavori che uscivano da questa bottega, i pezzi torniti per intenderci, presentavano forme particolarmente filigranate.

XI armadio: avorio e madreperla. Trofeo di caccia con armatura palcuta a otto punte dispari proviene da un capriolo corona [Fig. 36]; la ramificazione potrebbe dipendere da una ferita delle corna di velluto.

Figura 36: Berchtesgaden, 1570/90, Inv. KK 3730

Le corna di camoscio sono montate al contrario e provengono da una capriola dal grande palco di corna ricurve, mentre sul cranio è stato inserito lo stemma d'avorio dell'arciduca del Tirolo. Lo stemma presumibilmente vuol essere la firma del cacciatore che aveva abbattuto i due animali. I trofei sono montati su una piastra rotonda con lavori a intarsio dai motivi venatori e decoro vegetale.

Al di sopra si erge dalla parete superiore rivestita di corno, un'alzata di bacchette tornite d'avorio. La struttura della pianta semicircolare, nel 1596 presentava sette torrette (oggi sei), ed era rastremata verso l'alto con una cupola bellissima. Gli ornamenti di filigrana di bacchette d'avorio sono composti di cerchi e semicerchi e sono coerenti con le altre opere in legni e avorio presente nella *Kunstkammer* di Ambras.

Il trionfo da tavola in avorio [Fig. 37] ha una simmetria assiale sulla pianta ovale ed è formato da vari pezzi a scatola infilati uno sull'altro e scavati, rastremati verso l'alto.

Figura 37: Ambrogio Maggione, ultimo quarto XVI secolo, Inv. KK 4746

L'invenzione della tornitura di forma ovale è attribuita al milanese Giovanni Ambrogio Maggiore, attivo nella corte di Innsbruck nell'ultimo quarto del XVI

secolo, oltre essere stato presente nelle corti di Praga e Monaco. Sulla parete i profili semplici si alternano a parallelepipedi a diamante dal modello plastico, dando un senso di raffinata sobrietà. L'avorio, in questo caso lavorato in un opificio di tornitura nel castello di Ruhelust ad Innsbruck, era considerato oltremodo elemento naturale e terapeutico, avendo esso il potere salutare di allontanare e proteggere dagli avvelenamenti.

XII armadio: vetro. Si dice che addirittura fosse direttamente il sovrano Ferdinando a cimentarsi nelle vetrerie fatte costruire nel 1570 su modello veneziano (chiamò anche dei vetrai di Murano- sono documentati dal 1571 al 1575 i maestri vetrai Pietro dell'Orso, Salvatore Savonetti e Andrea Tudin).
Un esempio mirabile era senz'altro la "coppa con coperchio" [Fig. 38] con il piede decorato di mascheroni di leoni dorati, la coppa cilindrica e il coperchio a volta con pomello a balaustro[66].

Figura 38: Vetreria corte Innsbruck, 1570/90, Inv. KK 3314

[66] Catalogo mostra 1977 e Veronika Sandbichler, cit. Capolavori delle collezioni del castello di Ambras, Khm 2010, scheda 64 pag.148

La coppa ha decoro intagliato a diamante con l'aquila bicipite, motivi vegetali e cordicelle attorcigliate. Tutta la coppa nell'insieme presenta un gran numero di decorazioni fatte di figure, fiori e mascheroni. All'interno della coppa è raffigurata la crocefissione di Cristo in vetro con la madre Maria, il devoto apostolo Giovanni e la presenza dei due ladroni.

Il vaso a forma di botticella e la coppa [Fig. 39] a guisa di barchetta di vetro quasi incolore venivano utilizzati per i giochi scherzosi che l'arciduca era solito organizzare ad Ambras, più precisamente nella *grotta di Bacco*, situata nel parco a sud dell'*Hochschloss*[67]; il rimando al dio del vino e della fertilità non era causale e serviva da elemento scenico.

Figura 39: Murano, 1577 (?), Inv. KK 3307

La grotta è descritta per la volta nel 1574 nelle memorie di viaggio *Hercules prodicius* di Stephanus Pighius al seguito di Carlo Federico di Clève in Italia: il momento caratterizzante dei festeggiamenti era data dalla "prova della bevuta", ossia i convitati dopo aver gustato cibi speziati e piccanti venivano

[67] Alfred Auer, già cit. Castello di Ambras pag.50-51.

intrappolati da una poltrona molto particolare [Fig. 40], potendosi liberare solo dopo aver bevuto in un unico sorso il vino contenuto nel *Willkomm*. Solo dopo aver superato la prova ci si poteva registrare il nome sul "libro conviviale" di Ambras, nel quale sono descritti sia la "botticella" sia la "barchetta".

Figura 40: Germania, seconda metà del XVI secolo, Inv. KK 289

I due recipienti furono fabbricati a Murano e consegnati a Ferdinando nel 1568 insieme ad altri bicchieri e boccali. A questo proposito, per evitare che l'arte vetraria veneziana fosse copiata dal resto d'Europa, la Mariegola (lo statuto dei vetrai di Venezia) puniva in maniera molto dura coloro che appartenevano alla corporazione e decidevano di emigrare. L'importanza della corte di Ferdinando era determinante affinché la Signoria decidesse di concedere in via del tutto eccezionale che un esperto potesse soggiornare ad Innsbruck.

Si è in precedenza accennato alla "poltrona-trappola". Questo elemento è tra i più curiosi di tutta la collezione di Ambras: una poltrona di ferro con la seduta di pelle rivestita di velluto ornata di elementi floreali e di grottesche, i fianchi traforati con figure femminili vicino ai braccioli e due code di pesce. Sotto un

nastro con mascheroni e verso il piede uno scudo vuoto, attorniato da rosette con decoro a *rollwerk*. Sullo schienale la scena madre è una caccia al cervo con cinque cani. Chi si sedeva su questa poltrona veniva improvvisamente preso prigioniero, poiché un meccanismo a molla sotto la sedia reagiva per la pressione, facendo scattare due sbarre che bloccavano le cosce del malcapitato. Nei braccioli laterali erano presenti due altre molle che bloccavano le braccia e i polsi di colui che sedeva sulla poltrona. Come già detto dopo la "prova della bevuta" il convitato veniva liberato.

XIII armadio: composizioni in vetro. Fiore all'occhiello di questo raccoglitore era la "montagna di vetro": una basa quadrata [Fig. 41] di legno dalla quale si innalzava una montagna decorata con alberi e arbusti di fil di ferro, mentre gli i rami e le foglie degli stessi sono di vetro verde[68].

Figura 43: Vetreria di corte di Innsbruck, 1570/91, Inv. PA 1184

[68] Catalogo mostra di Innsbruck del 2001, 84-88 cat. n. 49

Sempre di vetro sono le figurine che popolano la montagna e le stecche blu arrotondate che vanno a creare una gabbia. Il soggetto della scena raffigurata dovrebbe essere la scena mitologica di Acteone e Artemide: durante una battuta di caccia Acteone aveva sorpreso la dea vergine mentre faceva il bagno, la quale dalla rabbia trasformò il cacciatore in un cervo affinché fosse sbranato e ridotto brandelli dai suoi stessi cani. Qui vediamo alcuni cacciatori insieme ad Acteone che stanno sui pendii della montagna ì, mentre alcuni uccelli stanno sugli alberi e dentro alla grotta sono identificabili cigni e delle altre figure. Questa composizione sembra avere un significato profondo da ricercare nella presenza della gabbia, metafora di tutte quelle passioni che l'uomo deve trattenere, come pure deve ammansire la fantasia (montagna) in un contenitore, guarda caso come un contenitore è la Kunstkammer.

XIV armadio: libri. Il già citato "libro conviviale" nel quale gli ospiti/convitati di Ambras scrivevano un motto a loro caro e inerente al contesto. Le prime 40 pagine sono riservate agli ospiti maschili nel periodo che va dal 1567 al 1579, solamente le tre pagine seguenti alle donne. I motti sono scritti in tedesco, italiano, francese e latino. Il padrone di casa, Ferdinando, dà inizio al libro con il motto *Unitas*, mentre per le donne la moglie Filippina Welser scrive il solenne *Ich hoff zu Gott* (confido in dio).

Di proprietà di Filippina Welser era il famoso "ricettario", il quale iniziò ad essere usato quando ancora lei era ad Augusta. L'ordine si riferisce al tipo di preparazione delle vivande e al loro metodo di preparazione, annotando in alcuni casi i vantaggi che certi cibi davano. È considerato a tutti gli effetti un anticipatore dei libri di cucina di epoca barocca.

XV armadio: oggetti in ferro. Da menzionare senz'altro la "Serratura di cassapanca con crocefisso inciso all'acquaforte", ancora funzionante e conservato in ottimo stato[69]. Due trappole laterali e al centro una doppia trappola con chiavistello. Sulla placca in basso c'è la scena principale con il "Giudizio di Paride": il famoso mito che narra la difficile scelta di Paride, indicato come giudice da Zeus per decidere a quale dea (tra Afrodite, Atena e Era) dovesse andare la mela che recava la scritta "alla più bella". Nella scena incisa nella serratura Paride, dietro al quale si cela il messaggero degli dei Ermes, tiene nella mano sinistra la mela mentre le tre dee gli stanno difronte; Cupido, svolazzante e accompagnato dai soliti attributo iconografici, nell'atto di scagliare una freccia, segno premonitore dell'imminente e sciagurata scelta che farà da lì a poco il figlio di Priamo. Nel riquadro sopra, all'interno di una forma rettangolare dagli angoli smussati, appare una civetta accompagnata da ben cinque uccelli selvatici. Nella parte centrale dell'oggetto in ferro vediamo Cristo in croce, mentre ai lati troviamo i due ladroni crocefissi; la scena delle tre croci, insieme alle altre decorazioni centrali (motivi floreali, pesci e cherubini), ricopre gran parte del meccanismo di serratura.

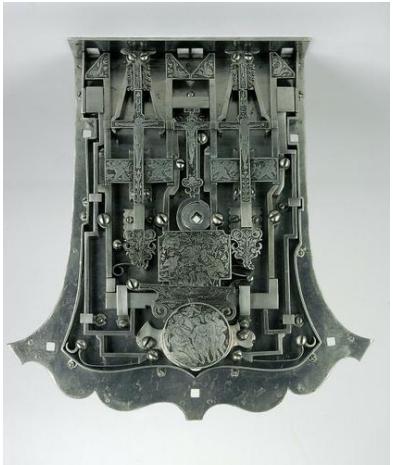

Figura 44: Germania Meridionale, metà del XVI secolo, Inv. KK 824, KK 825

[69] Catalogo della mostra, *La fidèle ouverture ou l'art du serrurier*, Rouen 2007

XVI e XVII Armadio: Svariati oggetti fanno mostra di sé in quello che è detto anche "armadio delle varie". Oggetti particolarmente interessanti sono le pianelle e le "Chopine" [Fig. 43]. Le pianelle sono sandali dalla suola di legno rialzata in corrispondenza di pianta e tallone, servivano per proteggere le scarpe mettendole sopra o sotto di esse. Le pianelle erano usate per proteggere le calzature dell'epoca (più fragili di quelle odierne) dalla sporcizia presente nelle strade, inoltre per riparare i piedi dal freddo e dall'umidità. Le "Chopine" invece, erano scarpe con la zeppa, di moda nel Cinquecento fra le signore veneziani, milanesi e spagnola. Per la loro conformazione erano adatte per tenere i piedi lontano dallo sporco delle strade di quel periodo.

Figura 45: Chopine, Milano o Spagna, ante 1540, Inv. PA 495 e PA 496

Secondo l'inventario del 1596, nel XVII armadio era riposta, in una piccola cassapanca che conteneva capi d'abbigliamento provenienti dall'India, dall'America Latina, dall'estremo Oriente detti "indianischer" e capi d'abbigliamento "maurischer", ossia provenienti dall'Africa Settentrionale arabo-islamica. L'oggetto analizzato è definito "Umhang", manto, più

precisamente una mantellina di cotone descritta invece come una mantellina di lino[70].

Figura 46: Indo-portoghese, Satgaon (Bengala)(?), seconda metà del XVI secolo, Inv. PA 511

Essa su un lato reca una guarnizione di seta gialla con fogliame cucita con punto catenella, al centro punte di freccia. La mantellina è a forma di semicerchio, formato a sua volta da sedici pezzi con arabeschi e rosette. Questi pezzi sono cuciti con punto merletto di seta naturale; sotto il colletto ci sono due occhielli lavorati a punto festone attraverso i quali è infilata una cordicella di seta intrecciata di colore più scuro rispetto al tutto, le cui estremità sono unite da una grande nappa.

XVIII armadio: oggetti di provenienza turca. Plausibilmente gran parte di questi oggetti sono stati raccolti da Federico II, come bottino di guerra durante le guerre contro i Turchi tra il 1556 e il 1566, ed esposti nella cosiddetta "Sala Turca" che si trovava davanti a quella che all'epoca era la galleria d'arte e di oggetti rari. Molti oggetti raccolti sono di epoca successiva all'epoca di Ferdinando; sicuramente a lui contemporaneo era il "turbante" in figura e descritto nell'inventario del 1596 [Fig. 47]. Questo turbante è formato dal

[70] Catalogo mostra 2001, 114, 117 cat. n.67. Nell'inventario del 1596 è indicato al fol. 459v

külah, la punta arrotondata di velluto rosso, e dalla fascia di lino bianco arrotolato attorno. I due pezzi per lungo tempo erano oggetti separati, finché il restauro del 1980 fece in modo di ricomporli in un pezzo unico come erano in origine.

Figura 47: Ottomano, seconda metà del XVI secolo, Inv. WA 2818

XIX e XX armadio: oggetti asiatici. Sicuramente sono testimonianze fra le più alte di arte cinese che siano rimaste in una collezione europea. L'intermediario per giungere a questi "exotica" era Filippo II di Spagna, cugino di Ferdinando, che aveva un particolare interesse per la Cina, se non altro perché in quelle terre aveva estesi possedimenti. Il dipinto su seta appartiene ai "dipinti di buon augurio", da intendersi a chi riceve l'opera da parte di chi la dona [Fig. 48]. Nel dipinto chiamato "Uccelli e fiori" ci sono tre coppie di volatili più alcune piante

e dei fiori di buon auspicio: i cigni con dei cigli in primo piano, in mezzo due anatre mandarine con camelie e per finire, sullo sfondo: due martin pescatori e fiori di loto. A questi animali sono associati valori e virtù quali l'armonia, simboli inoltre di fedeltà, purezza, bellezza e intimità, guarda caso tutti ascrivibili alla tematica del matrimonio.

Figura 48: Cina, dinastia Ming, XVI secolo, Inv. KK 8912

XXI armadio: giocattoli. I giocattoli erano molto apprezzati nelle corti del XVI secolo, anche perché andavano a stuzzicare la fantasia dei cortigiani. In questo contesto si inserisce la "scatola da scuotere", o "Schüttelkasten (scatola a sorpresa). La scatola è un vero e proprio microcosmo popolato da animali acquatici [Fig.49] e non su un fondo naturalistico, ambientato con nicchie a

forma di caverna. In questo caso si può parlare a tutti gli effetti di emulazione dell'elemento naturale grazie alla grandissima tecnica impiegata.

Figura 49: Germania Meridionale, post 1550, Inv. KK 5432

Il piatto di legno, detto anche il "piatto della stoltezza" riprendeva una tematica molto sentita tra Quattrocento e Cinquecento: la pazzia. Numerosi studi a riguardo, erano stati portati avanti da illustri uomini di pensiero, e anche l'arte non si era tirata indietro. Il piatto, apparteneva con grande probabilità al conte Hannibal zu Hohenus che lo lasciò in eredità (insieme ad altri oggetti) all'arciduca Ferdinando nel 1577. La scena raffigurata: una donna corpulenta al centro della raffigurazione che tiene le braccia allargate, porta un diadema sul capo con le orecchie a forma d'asino, una catena attorno al collo con il ciondolo a forma di testa dorata di stolto. Attorno a lei sette figli che producono azioni senza senso. Dietro, sulla staccionata si legge in tedesco: "Sono diventata mamma degli stolti, al collo indosso il collare dell'ordine". A sinistra il maestro della corporazione degli stolti, anche lui con collare annesso; la carriola vicino al mulino trasporta una salma di uno stolto, in attesa forse di

essere anch'essa macinata. Il mugnaio passa al setaccio tre semi appena macinati, quindi per estensione anche il mulino diventa moltiplicatore di stoltezza.

Figura 50: Norimberga, firmato (?) "Bertelkesselschmid", datato 1528, Inv. KK 4955

Sul bordo del piatto ci sono otto scene, probabilmente ispirate ai modelli letterari di Thomas Murner e dedicate al tema della lotta contro l'idiozia e la stoltezza, lotta che risulterà vana dato che essa non solo regredisce ma si moltiplica continuamente.

XXII armadio: oggetti in legno. A questo armadio appartengono gli *stuzzicadenti* intagliati e la *scacchiera* dipinta. Quest'ultima composta da quindici caselle per otto, dorate e argentate all'interno di una cassetta che è un

pezzo unico. Sui lati esterni della cassetta sono raffigurate le allegorie di Giustizia [Fig. 51] e Venere. Giustizia è raffigurata nella consueta iconografia, ossia con gli attributi della spada (mano destra) e la bilancia (mano sinistra); in primo piano una gru trattiene negli artigli un sasso, probabilmente per alludere al concetto di sorveglianza e punizione.

Figura 51: Germania meridionale, metà del XVI secolo, inv. Nn. PA34

L'oggetto di maggiore importanza è la *statuina della morte*, intagliata in legno di pero, intitolata anche "Tödlein" (*Memento mori*). Anche in questo caso la statuina detiene gli attributi della propria iconografia (arco, freccia e turcasso), sviluppatasi sin dal XV secolo[71]. La statuina [Fig. 52] monocroma tiene due

[71] Settimo salmo di Davide, in cui Dio è giudice implacabile contro gli empi, tanto da affilare ogni giorno la spada e tendere l'arco per scagliare le sue frecce di morte.

frecce nella mano destra alzata, l'arco nella sinistra e un turcasso appeso al dorso. Attraverso brandelli di abito s'intravedono le costole e le ossa, dalle quali pendono in alcuni punti brandelli di pelle[72]. Il movimento, una torsione netta verso sinistra, e la dinamica posta in questo modo hanno fatto pensare che l'intagliatore di riferimento per questa opera possa essere stato Hans Leinberger di Landshut[73], uno dei maggiori in questa arte nel periodo che va dal tardogotico al Rinascimento Bavarese.

Figura 52: Hans Leinberger , intorno al 1520, inv. N. PA 694

[72] Veronika Sandbichler, già cit. *Capolavori delle Collezioni del Castello di Ambras*, Vienna 2010, cat. 87, pp. 194-195.
[73] L'attribuzione viene data in virtù dell'esistenza di un'opera (statua bronzea di Alberto IV d'Asburgo per il cenotafio di dell'imperatore Massimiliano I nella Hofkirche ad Innsbruck) nella quale sono evidente le analogie con la statuina di Ambras.

CAPITOLO IV- L'EREDITÀ "RACCOLTA": RODOLFO II

Le arti come forma di rappresentazione. Sin dall'antichità, collezionare opere d'arte e offrire protezione agli artisti erano due attività associate alle manifestazioni della potenza e del rango. La forma più antica di collezione medievale, la costituzione di un tesoro, o *Schatzkammer*, era effettivamente direttamente collegata al simbolismo della potenza del sovrano, poiché conteneva gli attributi (regalia) del sovrano stesso e i suoi simboli di potere. Il nonno paterno di Rodolfo II, Ferdinando I (che fu imperatore del Sacro Romano impero dal 1558 al 1564), fece costruire all'interno del castello di Vienna - dove sono visibili ancora oggi - un portale e un cortile rinascimentali ispirati a Serlio. Ferdinando creò anche la prima *Kunstkammer* imperiale di Vienna e fu collezionista avido di libri e antichità. Nei capitoli precedenti abbiamo visto come uno dei figli di Ferdinando, il nostro arciduca Ferdinando II, zio di Rodolfo, creò una notevole collezione d'arte personale al castello d'Ambras. È per questa collezione che Ferdinando fece stampare uno dei primi cataloghi della storia del collezionismo, segno incontestabile dell'inquietudine di accrescere la reputazione della sua collezione. Massimiliano II, padre di Rodolfo, è all'origine di un altro precedente a cui Rodolfo ha potuto ispirarsi: tentò (senza successo, pare) di chiamare al suo servizio grandi artisti come Palladio e Giambologna. Anche Carlo IV, che governò a Praga due secoli prima di Rodolfo, riunì alla sua corte un gruppo di artisti provenienti dalle zone più disparate, facendo della città boema uno dei maggiori centri artistici del suo tempo. Anch'egli può essere considerato un precursore del nostro Rodolfo[74].

[74] Thomas DaCosta Kaufmann, *L'école de Prague*, Parigi, 1985.

Sotto il regno di quest'ultimo, alla fine del XVI secolo, la tradizione cortese della collezione e del mecenatismo era giustificata e sostenuta da una teoria umanistica molto complessa. Nel XV secolo, quando si svilupparono le collezioni dei duchi di Borgogna e di Berry, e quelle delle corti italiane, furono elaborati una serie di trattati sul soggetto della magnificenza, ispirati all'etica aristotelica. La dottrina della magnificenza faceva da base intellettuale alla collezione, trasformando il denaro speso per le arti in una sorta di virtù civica. La magnificenza veniva a essere considerata un segno di nobiltà. Idee di tal genere erano destinate a prosperare nelle corti tedesche alla fine del XVI secolo e la prova esiste nel fatto che le *Kunstkammern* erano considerate come espressione della sontuosità principesca dell'epoca.

La maggior parte dei sovrani tedeschi erano uomini istruiti, fortemente impregnati di ideali umanistici (era il caso di gente come il duca Augusto di Sassonia, fondatore della *Kunstkammer* di Dresda). Gli sforzi di Rodolfo per conservare intatta, nei possedimenti degli Asburgo, la collezione di Ferdinando del Tirolo dopo la morte di quest'ultimo, si rifanno all'idea che una collezione era suscettibile di esprimere l'onore della casa asburgica. L'etica filosofica della magnificenza, sviluppata nel Rinascimento, e secondo la quale il mecenatismo e la collezione erano manifestazioni del prestigio principesco, rinforzò la tradizione locale praghese con la quale evidentemente Rodolfo aveva familiarizzato.

Alcuni fra primi storici che si sono interessati a Rodolfo II hanno descritto le sue collezioni come un guazzabuglio disorganizzato, immagine del turbamento del suo spirito. Sappiamo oggi invece che l'imperatore fece trasformare appositamente il castello imperiale per offrire un decoro maestoso

alle sue collezioni. A partire dal 1590, un gruppo di artisti e di artigiani, sotto la direzione di Martino Gambarini e Giovanni Maria Filippi, costruì e decorò delle sale solo per questo scopo. Queste stanze non dovevano di certo essere aperte al pubblico; tuttavia, lontano dall'essere segrete, le sale e le collezioni in esse contenute, erano regolarmente mostrate a dignitari in visita ufficiale. Si sa, ad esempio, che il cardinale Alessandro d'Este vide la *Kunstkammer*. Si sa anche che Rodolfo mostrava la collezione agli ambasciatori residenti prima della loro partenza da Praga. Rodolfo si appellò ai talenti più brillanti della sua corte per organizzare lo spazio destinato alle collezioni. Bartolomeo Spranger fu uno di questi. I disegni di Spranger per la «sala nuova» sembrano ispirarsi alla disposizione di certe collezioni italiane, come quella dei Gonzaga a Mantova. La concezione mantovana sembra esser stata ben conosciuta dalla corte imperiale grazie alla mediazione di Jacopo Strada.

Si era soliti dire anche che l'inclusione di pitture nella *Kunstkammer*, quali corna, automi, libri, minerali, medaglie e gioielli, era l'immagine del disordine che si supponeva regnasse nello spirito del sovrano. Da un inventario scoperto di recente, redatto da Daniel Froeschl, antiquario di Rodolfo, nel 1607-1611, apprendiamo invece che le collezioni dell'imperatore si dividevano in *naturalia*, vale a dire gli oggetti tali come si presentano in natura, e *artificialia*, ovvero creati dall'uomo. La *Kunstkammer* di Rodolfo, che conteneva esemplari di tutto quel che si poteva trovare nel mondo, era così di portata enciclopedica. Seguendo le collezioni italiane coeve del tardo Rinascimento, come lo studiolo del duca Francesco I de' Medici a Firenze, essa era organizzata secondo un principio rinascimentale comune che concepiva l'universo come ente costituito da differenti elementi paralleli tra loro. Dunque una collezione che contiene

oggetti che corrispondono a tutti gli aspetti dell'universo (o macrocosmo) che essa rappresenta in un microcosmo. La *Kunstkammer* di cui Rodolfo s'inorgogliva – il mondo in un microcosmo – esprimeva simbolicamente il suo dominio sul (o la sua padronanza del) mondo.

-Il naturalismo praghese: studi dal vero, paesaggi, nature morte e pitture d'animali. Questi soggetti illustrano del resto il gusto e l'interesse manifestato a corte per un altro aspetto dell'attività intellettuale: l'interesse per la cosiddetta filosofia naturale, che coinvolgeva l'imperatore e il suo entourage. L'ambasciatore veneziano che risiedeva alla corte imperiale dichiarò che Rodolfo si dilettava a parlare dei misteri della natura e chiunque avesse la fortuna di saper parlare di quelle cose trovava sempre l'imperatore pronto ad ascoltarlo. Chiacchiere di allora dicevano che il tempo che Rodolfo non consacrava alle arti lo dedicava a "incantesimi e sortilegi" e all'alchimia. Le diverse collezioni create da lui a Praga sono il riflesso e la manifestazione dell'approfondimento del suo interesse per la storia naturale. Là dove Massimiliano II aveva utilizzato Closio e Bolzio per ottenere piante rare e insolite per il giardino che fece disegnare alla Neugebaeude, Rodolfo utilizzava Sweerts da cui riceveva regolarmente piante e si faceva anche recapitare esemplari botanici rari dai suoi ambasciatori. Viaggiatori in visita a Praga, tali Ernstinger e Fynes Moryson, riportano di aver visto, in prossimità della villa Hvezda, serraglio del sovrano, ogni sorta d'animale esotico: cammelli, elefanti, leopardi. La *Kunstkammer* stessa rifletteva, per la sua composizione, l'interesse dell'imperatore per la storia naturale. Con opere d'arte e strumenti d'investigazione scientifica, avvicinava un considerevole numero di *naturalia*.

La *Kunstkammer* dimostra la stretta relazione – caratteristica della corte di Praga – tra le arti e la filosofia naturale. Quantità di libri di tal genere, consacrati agli studi dal vero, erano sicuramente conservati nella *Kunstkammer* dove costituivano il complemento pittorico degli esemplari viventi curati dall'imperatore. Ernst Kris ha forgiato il termine eloquente di naturalismo scientifico per descrivere opere simili. Secondo R. J. W. Evans, tutte queste pratiche – la ricerca della pietra filosofale, i tentativi dei qabbalisti, le tesi filosofico-ermetiche – sono l'espressione di un unico sforzo per trovare il principio fondamentale che fa della totalità dell'esistenza un'entità omogenea, e permea così il controllo del mondo. Evans, e dopo di lui Neumann, pensa che tali credenze caratterizzino la descrizione dei fenomeni naturali e di fatto tutta la pittura rodolfina, e che inoltre presiedano alle investigazioni d'ordine scientifico del mondo naturale. Questo permette di affermare che le ricerche di Keplero sull'armonia delle sfere o sull'armonia musicale che regge i movimenti planetari si colleghi in qualche modo all'affermazione pittorica dell'armonia universale che, presso Arcimboldo, è implicita nella descrizione di frutti, fiori e animali. Il gusto dell'insolito, del fenomenale e del bizzarro così ben espresso dalla *Kunstkammer*, è ugualmente stato svelato nei soggetti dal vero. La *Kunstkammer* ha essa stessa offerto molteplici fonti d'ispirazione ai pittori di corte. Alcune miniature di Hoefnagel che rappresentano corna di rinoceronte o di unicorno devono probabilmente il loro soggetto alla collezione di Rodolfo. Joaneath Spicer ha potuto concludere che anche nella pittura di paesaggio l'imperatore non desiderava tanto piacevoli vedute ma paesaggi in cui le asperità del terreno presentassero esse stesse un aspetto stimolante allo spirito. Sono elementi che si troveranno nelle vedute di Roelandt Savery.

-Nel romanzo di Max Brod, *Tycho Brahes Weg Zu Gott* (1916), il personaggio di Rodolfo II, ragionando con Tycho Brahe, afferma di cercare nelle pietre, nei metalli e nei quadri la perfezione. L'ansia di perfezionismo si univa in lui con l'amore del raro. D'altronde la predilezione per il meraviglioso concorda in pieno con la stagione tardo Cinquecentesca. Le *Schatz und Wunderkammern*. Pietre e piante di forme e colori strani erano per Rodolfo sorgenti di forza soprannaturale[75]. Egli aveva nella sua raccolta martelli di selce preistorici, bulloni dell'Arca di Noè, mostri a due teste, un coccodrillo, concrezioni calcaree di intestini di camosci, un coltello inghiottito da un contadino, una sedia di ferro che imprigionava chi vi sedeva e radici di mandragora di forma antropomorfa. Si tenterà di elencare ancora qualche oggetto: calchi di lucertole in gesso, corazze di tartarughe, madreperle, noci di cocco, specchi, occhiali, coralli, scatole e vasi indiani, pitture giapponesi, tavolieri d'ambra, un teschio d'ambra, una nave di corallo, una nave di legno, una nave d'argento, un liuto d'argento, corna di rinoceronte, mappamondi, sfere armillari, automi, meccanismi melodici, orologi.
Abbracciando i diversi regni della natura e le lontananze geografiche questo repertorio di artefatti voleva essere un orbis pictus, riflettere il libro del mondo.

-La febbre di oggetti nasce in Rodolfo dalla bramosia di riempire il vuoto che lo circonda. Le prodigiose raccolte dell'imperatore hanno qualcosa di sepolcrale, le sue gallerie sono arche di morti piuttosto che stanze di vivi.

[75] Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica*, Torino, 1973.

Rodolfo non riesce a sottrarsi agli oggetti che lo tengono schiavo. Torna tra loro anche nel cuore della notte. Sono per lui più attraenti degli affari di stato.

-Queste raccolte ebbero un triste destino. Già i cortigiani vi fecero man bassa. Nelle sue memorie tal Dacicky ricorda che alla morte di Rodolfo nel 1612, uno dei ciambellani rivelò, sperando di uscir di prigione, l'esistenza di molti tesori che l'imperatore aveva nascosto e murato. Le raccolte vennero abbandonate quando il successore Mattia ritrasferì la sede imperiale a Vienna. La Guerra dei Trent'anni assestò duri colpi alle raccolte rodolfine. Il duca Massimiliano di Baviera, nel lasciar Praga nel novembre del 1620, si portò dietro, in compenso dell'aiuto prestato a Ferdinando II, non meno di 1500 carri con ori trafugati al castello. Ma il 26 luglio del 1648 gli svedesi, che si impadronirono di Hradcany, rapinarono ciò che era rimasto. La roba venne trasportata a Wismar e di lì, per nave a Stoccolma. La commissione chiamata a tirare le somme del piratesco finale di 30 anni di guerra trovò solo statue in frantumi e qualche quadro deteriorato, tra cui Das Rosenkranzfest di Durer. Fu merito dell'arciduca Leopoldo Guglielmo se, grazie ai quadri acquistati nel 1648 all'asta della collezione Buckingham, si potè costruire, con i resti della collezione di Rodolfo, una nuova raccolta imperiale.

Nel 1749, per risanare le finanze, Maria Teresa vendette a cuor leggero parecchi dipinti alla pinacoteca di Dresda. Quando nel 1757, durante la Guerra dei Sette Anni, Federico II di Prussia fece cannoneggiare il castello, ciò che restava della collezione venne ammassato nei sotterranei, ma i pezzi più fragili andarono irrimediabilmente compromessi. Nel 1780, quando Giuseppe II adibì l'antico Castello di Praga a caserma, fu necessario sgomberarlo di tutte le tele. Si indisse

un'asta contumeliosa. Ma prima si provvide a una frivola estimazione dei beni. I quadri migliori (tra cui *Das Rosenkranzfest*) vennero valutati al massimo un paio di fiorini. L'asta si svolse nel maggio del 1782. Il giorno prima dell'asta, al castello, vennero ammucchiati gli oggetti piccoli in gerle e ceste e poi tutto venne gettato dal ponte della Polveriera nel Fossato dei Cervi. Ma la sfolgorata galleria rodolfina sembra possedere vitalità di fenice: nel corso del '900 si è trovato ancora qualche dipinto di valore negli ipogei del castello.

Rodolfo usava della sua collezione per l'egoistico piacere di contemplarla; ne era molto geloso e poche sono le notizie rimasteci che ne descrivono la composizione[76]. Quest'assillo lo aveva in comune con altri membri della sua casata. Suo zio Ferdinando del Tirolo fu una sorta di maniaco. Il monumento del collezionismo di Ferdinando fu la sua famosa raccolta di Ambras, da lui iniziata a Praga e poi trasferita. Rodolfo fu quanto mai invidioso della raccolta di Ferdinando. Egli reputava sé stesso unico custode dei tesori asburgici e si sentiva in diritto di ereditare la raccolta quando lo zio morì nel 1596. Addirittura avrebbe voluto abdicare per tenersi solo il Tirolo. Il nucleo più cospicuo della raccolta rodolfina, dopo le svariate depauperazioni storiche, si trova al Kunsthistorisches. Da tempo si conoscono diversi inventari, ma nessuno di loro è coevo. I più interessanti sono quello Lichtenstein del 1621 e quello compilato nel 1650 da Dionysio Miseroni. Entrambi presentano però classificazioni imprecise e lacunose. In anni recenti è venuto alla luce un inventario del 1607-1611 circa, opera probabilmente di Daniel Froeschl.

---

[76] Robert J. W. Evans, *Rodolfo II d'Absburgo*, Oxford, 1973.

CAPITOLO V: CONCLUSIONI

Ritornando all'oggetto del nostro interesse, la collezione di Ferdinando II del Tirolo, gli studi di Schlosser rimangano ancora oggi una pietra miliare e un punto di partenza per l'analisi non solo su Ambras, ma anche per la Kunst und *Wunderkammer*. Si deve tuttavia attualizzare il problema, alla luce di studi più recenti e innovativi. Come affrontare i diversi problemi? A mio avviso lo scarto decisivo è dato dal testo di Bredekamp, che fornisce uno schema di studio attraverso il quale è possibile collocare nei punti essenziali la collezione di Ferdinando. Iniziando con la figura del collezionista, che coniuga intrinsecamente più significati, non si può non pensarlo come nuovo creatore, novello Prometeo. Plinio aveva infatti attribuito a Prometeo la capacità di lavorare il metallo e le pietre preziose, inserendo l'anello come primo oggetto da collezione[77]. Prometeo non è solo il creatore dell'uomo, ma ne è benefattore avendo per lui continua premura e cercando di migliorare la sua tragica condizione. Ferdinando può essere considerato un nuovo Prometeo, colui che tenta di raccogliere all'interno della sua collezione la conoscenza affinché l'essere umano ne possa beneficiare. La volontà di creazione è palese nella raccolta di Ambras, non solo e non tanto nell'elemento naturale in sé, ma nel suo sviluppo negli oggetti/macchina e nelle opere d'arte[78]. La bellezza delle *kunst und wunderkammer* aveva il potere di affascinare uomini di cultura e gli studiosi di scienze naturali[79], così intenti a studiare i fenomeni naturali applicati alla matematica, all'arte e alla meccanica. Ancora più importanti tutte le considerazioni che portavano giocoforza a considerare il ruolo dell'uomo in

[77] Bredekamp ne parla ampiamente a pag. 34 de La Nostalgia dell'antico e fascino della macchina
[78] Samuel Quiccheberg, Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, 1565
[79] J. Keplero, Gesammelte werke, a cura di Max Caspar, vol. XIII, Monaco 1945, pp. 218-32

relazione a Dio: se Dio era il creatore della natura, l'uomo, che ne è immagine e somiglianza, era portato a creare macchine che entravano in competizione con gli elementi naturali[80]. Bredekamp scrive in maniera esplicita che gli Asburgo cercavano di eguagliare il dio demiurgico che ha creato il mondo[81]. Qui nasce un problema non di poco conto: che cosa ha spinto Ferdinando a diventare un collezionista di prim'ordine. Non potendo studiare la psicologia dell'arciduca tirolese, si possono solo avanzare ipotesi, poiché siamo troppo lontani cronologicamente per respirare la cultura del suo tempo. L'elemento motivazionale, scrive Major[82], è da ricercare nella volontà di creare uno spazio (la *Kunstkammer*) che sia in grado di diventare una metafora dell'intelletto dell'umanità, che cerca di riguadagnare la sapienza cancellata con il peccato originale di Adamo ed Eva e la conseguente cacciata dal Paradiso; per Locke, dal canto suo, è da ricercare nella volontà di riempire uno spazio per registrare idee che serviranno a costruire la coscienza e l'umana consapevolezza. L'impostazione meccanicistica del '600 può ad un primo impatto apparire fredda, ma non è così, perché c'è l'intenzione di generare vita artificiale[83], elevando il movimento a criterio fondamentale nelle collezione di arte e meraviglie. Ad Ambras tutto questo è presente e non raramente si ha la sensazione di essere allo stesso tempo laboratorio di tecniche eccellenti ma anche luogo utopico, al di fuori del quale è molto più complessa una

[80] Il pensiero meccanicista sarà una pratica filosofica fondamentale nel XVII secolo.
[81] Bredekamp, cit. La Nostalgia dell'antico e fascino della macchina p. 53
[82] Johann Daniel Major, Kurtzer Vorbericht/ betreffende D. Johann-Daniel Majors […] Museum Cimbricum, oder insgemein so-genente Kunst-Kammer, Plön 1688, II, p.7. Il discorso di Major è generale e non si riferisce alle collezioni di Ambras.
[83] Confronta il cap. 3.2

ricognizione cognitiva. La *Kunstkammer* diventa un modello cui ispirarsi[84] ma anche da migliorare[85] per raggiungere la perfezione.

Se si pensasse la creazione come mero fattore meccanicistico si commetterebbe un errore, perché si tralascerebbe l'aspetto giocoso. Ferdinando si dilettava molto con i suoi ospiti e attraverso il gioco (come non pensare alla celeberrima poltrona-trappola) escogitava momenti conviviali che aiutavano con non meno rigore alla scoperta di marchingegni semplicemente fantastici. Bredekamp a questo riguarda dedica un capitolo molto interessante nel quale spiega la storia ludica della natura[86]. Nel XVIII secolo si spezza qualcosa e alle raccolte (compresa quella di Ferdinando) di meraviglie viene sottratto l'*humus* che creava in esse l'ambizione enciclopedica. Il pensiero utilitaristico scinde arte e tecnica ma anche l'ammirazione dell'Antico con le scienze naturali: cambiano i tempi e cambiano i modi di vedere le cose. Jakob Leupold[87] nella sua opera sulle macchine attacca deliberatamente i giochi meccanici artificiali, svilendo l'essenza di almeno un secolo prima, e inizia così a prevalere una visione utilitaristica che arriverà a pensare le belle arti come sinonimo di lusso e superfluo[88]. Lo stesso Goethe nel suo primo viaggio in Italia nel 1786 si accosta alla storia dell'arte con ammirazione e fascino, ma consapevole che oramai essa è solo ornamento dello spirito. Ambras non si discostava da questa elaborazione del pensiero e doveva anch'essa soccombere alle esigenze della

---

[84] Tommaso Campanella, Civitas Solis, 1602

[85] Paolo Rossi, Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza, Roma-Bari, 1857, pp. 357, sgg. e 454-468

[86] Bredekamp, cit. La Nostalgia dell'antico e fascino della macchina p. 79- 97

[87] Jakob Leupold, Theatrum Machinarum Generale, 1724

[88] Johann Beckmann nella sua Introduzione alla tecnologia (1777) così si esprimeva: "per un certo periodo la conoscenza di esse (pittura, scultura, lapidaria) è stata ritenuta degna solo dell'attenzione dei grandi e degli eruditi, finché si è finalmente compreso che nello Stato si deve cercare prima l'indispensabile e l'utile e poi il bello, o perlomeno entrambi con lo stesso fervore. Le belle arti sono allieve del superfluo il quale nasce dai mestieri un tempo disprezzati". Manfred Beckert, Johann Beckmann, Leipzig 1983.

società preindustriale, iniziando un lungo oblio, interrotto fortunatamente all'inizio del '900. Un grandissimo merito va a Julius von Schlosser per aver fatto riemergere una pietra preziosa come la raccolta di arte e meraviglie di Ambras. Negli ultimi decenni gli studi sulle *wunderkammer* si sono intensificati e possiamo ricollocarle al centro dell'interessi, non senza problemi; infatti risulta problematica la ricostruzione fedele del tesoro di Ferdinando, tuttavia per poterne immaginare la grandezza e la bellezza si devono necessariamente visitare naturalmente il castello di Ambras ad Innsbruck (anche per capire il contesto in cui operava l'arciduca), la sezione *Kunstkammer* del Kunsthistoriches Museum di Vienna e il Museo di Storia Naturale della capitale austriaca.

L'interesse di studiosi, ma anche del pubblico, si va intensificandosi verso le *Kunst und wunderkammer* poiché c'è la reale esigenza di capire nel profondo il loro ruolo e la visione che racchiudevano; ne sono una prova le schede sugli oggetti di Ambras ma anche due importanti mostre che si sono svolte a Vienna e a Milano[89], rispettivamente nel primo e secondo semestre del 2013. La mostra del Kunsthistoriches Museum di Vienna è stata l'occasione di riaprire al pubblico una sezione rinnovata, il valore della quale è inestimabile visto che è una collezione, restaurata e rinnovata tra il 2002 e il 2012, di 2162 oggetti che vengono nuovamente esposti in 20 stanze; la mostra di Milano, a palazzo Poldi Pezzoli[90], invece, sono riunite per la prima volta insieme le raccolte enciclopediche dei bolognesi Ulisse Aldrovandi e Ferdinando Cospi e del milanese Manfredo Settala, evidenziandone anche i rapporti con il

[89] La mostra di Milano termina il 2/3/2014

[90] L'esposizione a cura di Lavinia Galli e Martina Mazzotta, realizzata in collaborazione con la Fondazione Antonio Mazzotta, ripercorre il fenomeno delle Wunderkammern - le "stanze delle meraviglie".

collezionismo dei Medici. Questo consente ai visitatori di scoprire come, dal Rinascimento all'Illuminismo, il collezionismo di *naturalia* fosse spesso integrato con quello degli oggetti d'arte, attraverso una selezione di opere di valore storico. Aldilà delle impressioni di carattere personale che si possono avere approcciandosi a questo tipo di mostre, il dato più importante è che viene posto il problema dell'esistenza e dello sviluppo delle camere d'arte e di meraviglie.

Il nostro Ferdinando II del Tirolo sapeva perfettamente che la sua raccolta gli avrebbe concesso ancor di più fama e legittimazione del potere (anche postumo), all'interno di uno scacchiere europeo che poteva penalizzarlo. È questo l'elemento motivazionale che lo ha spinto a una tale impresa? Questa risposta potrà essere data solo approfondendo gli studi sulle *Wunderkammern*. Ognuno è figlio del proprio tempo, del senso comune e della propria "canoscenza", sta a noi collocare la raccolta di Ambras in una posizione di assoluto prestigio all'interno della storia dell'Arte. Ferdinando II del Tirolo ha rischiato di cadere nell'oblio ma la sua grandezza lo ha salvato e forse reso immortale, anche perché come dice Rainer Maria Rilke "Si muore davvero solo quando veniamo dimenticati".

BIBLIOGRAFIA

-Cassio Dione, *Storia Romana*, LIV, 32-33
-F. Imperato, *Dell'Historia naturale libri XXVIII,* Napoli 1599
-G. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657
-Giovanni Tescione, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965
-E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, trad. Milano, 1967
-Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica*, Torino, 1973

-Robert J. W. Evans, *Rodolfo II d'Absburgo*, Oxford, 1973

-Bruno Thomas, *Die Innsbrucker Plattnerkunst. Ein Nachtrag*, in *Jarbuch der kunsthistorichen Sammlungen in Wien*, 1974
-Catalogo della collezione di Ambras 1977
-Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern des Habsburger*, Vienna/Monaco di Baviera/Zurigo, 1979
-Johann Rainer, *Storia e vita culturale in Austria*, 1981
-Catalogo delle collezioni di Innsbruck, *Kunsthistoriches Museum Sammlungen Schloss Ambras. Die Rüstkammer*, Vienna, 1981
-J.H. Elliot, *la Spagna imperiale* 1469-1716, Bologna 1982
-B. Agostini, *La mia terra, la mia gente*, Milano,1984
-Thomas DaCosta Kaufmann, *L'école de Prague*, Parigi, 1985
**Coralli, talismani sacri e profani*: catalogo della mostra *L'arte del corallo in Sicilia*, Trapani, Museo regionale Pepoli, a cura di Corrado Maltese, Palermo : Novecento, 1986.
-Wilhelm Baum, *Sigmund der Münzreiche. Zur Geschichte Tirols und der habsburgischen Länder im Spätmittelalter*, Bolzano 1987
-Il sogno di un principe, *Mainardo II e la nascita del Tirolo*, 1995
-Alfred Auer, *Il Castello di Ambras*, traduzione italiana, Milano 1996
-Julius von Schlosser 1908, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*,1908, ed. italiana *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, introduzione di Cristina De Benedictis, Sansoni, Firenze 2000
-Paolo Pinti, *Lo stocco pontificio: immagini e storia di un'arma*, in *Saggi di apologia* del circolo culturale armigeri del Piave, n. 12, 2001
-Catalogo mostra di Innsbruck del 2001
-Andrew Wheatcroft, Gli Asburgo, Bari 2002

-Dirk H. Breiding, *Famous Makers and European Centers of Arms and Armor Production in «Heilbrunn Timeline of Art History»,7, Metropolitan Museum of Art, 2002.*
-Alfred Kohler: *Ferdinando I. 1503-1564. Principe, re e Imperatore*. Beck, Monaco 2003
-A. De Bernardi e S. Guarracino, La Conoscenza storica "*Dalla società feudale alla crisi del Seicento*", 2003
-Rudolf Hopfner, *Meisterverwerke aus der Sammlung alter Musikinstrumente*, Vienna 2004
-A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa* (1983) a cura di M. Mazzotta, Milano 2005
-Catalogo della Mostra Neuburg an der Donau 2005
-Catalogo Mostra Innsbruck (Castello di Ambras) 2005, a cura di Wilfried Seipel.
- Veronika Sandbichler, *Der Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinands II,* in Jahrbuch des Kunsthistorichen Museums, Vienna 2006
- Paul Grinke, *From Wunderkammer to Museum*, ed. London, Quaritch, 2006.
-A. Lugli, *Arte e meraviglia, Scritti sparsi 1974-1995*, a cura di A. Serra, Torino 2006
-Catalogo mostra Innsbruck 2006 – Vienna 2007
-Paul Neredi –Rainer, Lukas Madersbacher, *Geschicte der Kunst in Tirol. Von den Anfängen bis zur Reinaissance*, vol.1Vom Barock bis in die Gegenwart, Bolzano-Innsbruck 2007
-A cura di Sabine Haag, *Capolavori delle Collezioni del castello di Ambras*, Collana KHM, Vienna 2010
-Christien Melzer, *Von der Kunstkammer zum Kupferstich-Kabinett*: *zur Fruhgeschichte des Graphiksammelns in Dresden* (1560-1738), Olms, 2010
-S. Haag, F. Kirchweger, *The Kunstkammer. Treasures of the Hasburgs*, Vienna 2012
-*Margherita Boccagrande*, duchessa di Carinzia e contessa del Tirolo, Enciclopedia Treccani.

-*Wunderkammer: camera delle meraviglie contemporanea*: Venezia 2013. Catalogo della mostra

-A cura di Lavinia Galli Michero, Martina Mazzotta, *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi.* Catalogo mostra, Milano 2013

SOMMARIO

CAPITOLO I – IL TIROLO E LA SUA STORIA **2**

1.1 L'EGEMONIA DEI CONTI DI TIROLO/GORIZIA 4

1.2 LA DINASTIA DEGLI ASBURGO FINO A FERDINANDO II 10

CAPITOLO II – FERDINANDO I **14**

2.1 SCENARIO POLITICO NELLA PRIMA METÀ DEL '500 16

2.2 LO SCENARIO RELIGIOSO: CONCILIO DI TRENTO E CONTRORIFORMA 20

CAPITOLO III– IL CASTELLO DI AMBRAS **25**

3.1 L'ARMERIA 31

3.2 RACCOLTE D'ARTE E MERAVIGLIE 47

CAPITOLO IV- L'EREDITÀ "RACCOLTA": RODOLFO II **86**

CAPITOLO V: CONCLUSIONI **94**

Bibliografia 99