

Collana Europea

M.O.D.O.

Rivista di Storia, Scienze umane e Cultural Heritage

Numero speciale 2025-2026



**TRA RESTRIZIONI E SPAZI DI AUTONOMIA.
PRINCIPESSE VEDOVE NELLA PRIMA ETÀ
MODERNA**

a cura di Bettina Braun e Matthias Schnettger

COSME-MIC

Tra restrizioni e spazi di autonomia.

Principesse vedove

nella prima età

moderna

a cura di

Bettina Braun e Matthias Schnettger

II semestre 2025- I semestre 2026

© 2025-26 COSME B.C.

ISSN 2784-868X

(on-line)

Stampato nel mese di novembre 2025

COSME Beni Culturali

Mo.do digitale

Rivista di Storia, Scienze umane e Cultural Heritage

anno

2025-2026

Rivista semestrale di Storia, Scienze umane e Cultural Heritage

Direzione scientifica

Giuseppe Cirillo

Co-direttori

Cinzia Cremonini e Lina Scalisi

Comitato scientifico

Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Giovanni Brancaccio†, Cristina Bravo Lozano, Giuseppe Caridi, Marina Cavallera, Elisa Novi Chavarría, David D'Andrea, Antonino De Francesco, Andrea De Pasquale, Eugenio Di Rienzo, Pedro García Martín, Antonio Lerra, Aurelio Musi, Maria Anna Noto, Roberto Quirós Rosado, Elena Riva, Carmen Saggiomo, Matthias Schnettger, Pierre Serna, Giulio Sodano, Angelantonio Spagnoletti, Mario Tosti, Paola Viviani.

Segreteria amministrativa

Antonio Puca

Coordinamento editoriale

Marina Cavallera, Maria Anna Noto, Antonio Puca, Paola Viviani.

Redazione

Alessandro Albano, Luigi Alonzi, Paolo Maria Amighetti, Salvatore Barbaggallo, Vincenzo Barra, Catia Brillì, Francesco Campenni, Paolo Conte, Silvia D'Agata, Silvana D'Alessio, Angelo di Falco, Francesco Failla, Amalia Franciosi, Emilio Gin, Alessandra Mita, Carla Pedicino, Astrid Pellicano, Claudia Pingaro, Alice B. Raviola, Juan Sánchez García de la Cruz, Miriam Sette, Filippo Maria Troiani, Marco Trotta, Katia Visconti

Direzione

COSME B. C. (Beni Culturali)

Manoscritti e corrispondenza vanno indirizzati al Coordinamento di redazione.

Referees

Ogni contributo destinato ad un numero di Mo.do digitale viene inviato dalla redazione a due referees per avere una valutazione dettagliata, rispettando il criterio dell'anonimato. La direzione, quindi, discute i giudizi ricevuti insieme al curatore del numero e, infine, decide se pubblicare l'articolo, accettato con o senza modifiche, oppure respingerlo.

Rivista Open Access

Tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica sono riservati. Riproduzione vietata. Manoscritti e fotografie, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

In copertina: *Dettaglio di un ritratto in busto dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers con la corona del Sacro Romano Impero*, Metà del XVII secolo, Olio su tela, 130 x 91,6 cm. Bratislava, Galleria nazionale slovacca, Inv. Nr. O 98.

Sommario

Sez. I Profili scientifici	p.	7
Bettina Braun / Matthias Schnettger, <i>Introduzione</i>	p.	9
Charlotte Backerra, <i>Il dovario delle langravie d'Assia nel XVI e XVII secolo</i>	p.	11
Elena Taddei, « <i>per il carico che tengo di questo governo</i> ». <i>Margherita e Anna Caterina: due vedove al servizio dei Gonzaga</i>	p.	45
B. Alice Raviola, « <i>Princesa biuda, madre de unica hja, tan debota a esta Corona</i> ». <i>L'inedita corrispondenza di Margherita di Savoia, duchessa di Mantova e del Monferrato, con il Cardinal Infante Ferdinando d'Asburgo (1633-1634)</i>	p.	75
Matthias Schnettger, « <i>Affezionatissima et fedelissima madre sin' a morte</i> ». <i>Le lettere dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga all'imperatore Ferdinando III del 1647</i>	p.	99
Marion Romberg, <i>Stampe dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers al servizio della cura dell'immagine imperiale</i>	p.	129
Katrin Keller, <i>L'imperatrice Eleonora Maddalena nel periodo della vedovanza</i>	p.	161
Laura Rehmann, <i>La vedova e il re. Copertura economica vedovile, rango ambivalente e rapporti di potere asimmetrici sull'esempio di Charlotte Amélie de la Trémoilles</i>	p.	193
Cathleen Sarti, <i>Vedovanza come compito di vita. Edvige Eleonora di Holstein-Gottorf come sovrana svedese</i>	p.	217
Bettina Braun, <i>Dialogo fra due vedove. Il carteggio tra Sofia di Hannover ed Elisabetta Carlotta d'Orléans</i>	p.	241
Cathérine Annette Ludwig-Ockenfels, <i>Convivenza o concorrenza? Le tre ultime vedove Medici a Firenze e le loro risorse economiche</i>	p.	285
Pauline Puppel, <i>Sovrane vedove. Sfide e spazi di manovra. Guglielmina di Nassau-Orange, nata di Prussia (1751-1820) e Luisa di Brunswick-Wolfenbüttel, nata di Nassau-Orange (1770-1819)</i>	p.	321
Bettina Braun / Matthias Schnettger, <i>Conclusioni</i>	p.	349
Sez. II Problemi storiografici, di scienze sociali ed umane	p.	365
Alessandro Albano, <i>La diplomazia nell'Italia in rivoluzione. L'ambasciatore cisalpino Martinengo Colлеoni a Napoli (1798-1799)</i>	p.	367
Eugenio Di Rienzo, « <i>From the Halls of Montezuma to the Shores of Tripoli</i> ». <i>Splendori e miserie della Marina statunitense nella prima guerra contro la pirateria barbaresca 1801-1805</i>	p.	389

Angelo Di Falco, <i>“Il segno più illustre della sovranità”. Ambasciatori, contestazioni di rango e arte della mediazione nelle relazioni internazionali secondo la trattatistica del XVII secolo.</i>	p.	441
Barbara Bevilacqua, <i>Un formaggio per il mio regno. La reale vaccheria di Caserta: infrastruttura di corte, regolazione economica e sperimentazione produttiva.</i>	p.	479
Emilio Gin, <i>LLamas sobre el adriático: el saco de Manfredonia (16-18 de agosto de 1620) y las disfunciones estructurales del sistema imperial español en el crepúsculo de Felipe III.</i>	p.	509
Eleonora Cappuccilli, <i>Comunità o corte? L’amicizia oltre il convento in Teresa d’Avila</i>	p.	537
Sez. III Il dibattito contemporaneo	p.	565
Paolo Conte legge Daniele Di Bartolomeo, <i>Le due repubbliche. Pensare la Rivoluzione nella Francia del 1848</i>	p.	567
Francesco Failla legge Giambattista Scirè, <i>Laicità tradita. La revisione dei patti tra Stato e Chiesa in Italia (1967-1984)</i>	p.	575
Angelantonio Spagnoletti legge G. Cirillo, <i>Da Ercole a Marte. I volti delle nobiltà italiane attraverso la storiografia positivista</i>	p.	579
Angelantonio Spagnoletti legge Tellez Calvin e Sanchez de La Cruz, <i>La Casa de Medinaceli: entre la república de los grandes y el cambio dinástico (1671-1711)</i>	p.	589
Salvatore Barbagallo legge G. Scarpato e T. Tagliaferri (a cura di), <i>Discorsi di delegittimazione. Percorsi dell’antispannolismo nell’Europa moderna</i>	p.	601
Michele Camaioni – Giuseppe Mrozek Eliszczynski, <i>Una ricerca mai interrotta. Note a partire dall’ultimo libro di Aurelio Musi</i>	p.	607
Paolo Luca Bernardini, <i>Tra «allunate» e «minna di vacca». Viaggio nella Calabria del 1812</i>	p.	625
Valeria Russo, <i>Monarchie, aristocrazie e politica della santità tra Italia e Spagna</i>	p.	629
Salvatore Spina, <i>Digital History. Appunti per un manifesto, tra metodologia e intelligenze artificiali</i>	p.	645
Elisabetta Angrisano legge M. Senatore Poliseti, <i>Giovanni d’Aragona. Fonti per la storia europea in età aragonese</i>	p.	695
Marcello Verga legge <i>Medico e soldato. Vita di Carlo Crespellani scritta da lui medesimo</i>	p.	697

Sezione I

Profili scientifici

STAMPE DELL'IMPERATRICE VEDOVA ELEONORA GONZAGA-NEVERS AL SERVIZIO DELLA CURA DELL'IMMAGINE IMPERIALE¹

Marion Romberg

Su una pala d'altare probabilmente destinata alla Kreuzkapelle della Chiesa dei Gesuiti Am Hof a Vienna², l'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers (1630-1686) è inginocchiata davanti alla Crocifissione di Cristo (**fig. 1**). Il pittore di corte Franz Luycx (1604-1668) la colloca dietro il figliastro, l'arciduca Carlo Giuseppe (1649-1664) e le figlie Eleonora (1653-1697) e Maria Anna (1654-1689) e a sinistra accanto al figliastro, l'imperatore Leopoldo I (1640-1705). Si tratta qui di una posizione che normalmente viene occupata dalla consorte dell'imperatore, ma Leopoldo sposò l'Infanta di Spagna Margherita Teresa (1651-1673) soltanto nel 1666. Al momento della realizzazione del dipinto nel 1663, Eleonora era già vedova da sei anni. Nei primi anni di regno di Leopoldo I, il giovane imperatore ebbe il sostegno, nei fatti e nelle parole, oltre che dei suoi ministri, anche della matrigna, Eleonora Gonzaga-Nevers, che era a sua volta imperatrice incoronata del Sacro Romano Impero (1653) nonché regina di Ungheria (1655) e Boemia (1656). Nonostante Eleonora e Leopoldo I non costituissero una «coppia di lavoro, un «Arbeitspaar», come inteso da Heide Wunder³, con la sua presenza Eleonora Gonzaga-

¹ In quanto segue le stampe d'arte sono citate come segue: sigle del numero di inventario del luogo di conservazione. Le sigle adoperate sono: HAUM=Herzog Anton Ulrich Museum (Braunschweig), DÜS=Stadtmuseum (Düsseldorf), HD=Kurpfälzisches Museum (Heidelberg), FHM=Historisches Museum (Frankfurt), Mü-GSM=Graphische Sammlung (München), GNM=Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), KHM=Kunsthistorisches Museum (Wien), ÖNB=Österreichische Nationalbibliothek (Wien), WM=Wien Museum (Wien), MAK=Museum für Angewandte Kunst (Wien), WStLA=Wiener Stadt- und Landesarchiv (Wien), HAB=Herzog August Bibliothek (Wolfenbüttel).

² Cfr. F. POLLEROSS, *Die Repräsentation der Habsburger (1493-1806)*, Petersberg, Imhof, 2023, p. 232.

³ H. WUNDER, «*Er ist die Sonn, sie ist der Mond*». *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München, Beck, 1992, pp. 90-117, EAD., *Herrschaft und öffentliches Handeln von Frauen in der Gesellschaft der Frühen Neuzeit*, in *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, a cura di U. GERHARD, München, Beck, 1997, pp. 27-54, EAD., *Regierende Fürstinnen des 16. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation: Teilhabe an Herrschaft, Konfessionsbildung und*

Nevers adempì a quasi tutti i ruoli di un'imperatrice⁴. Attraverso la lettura dei giornali la sfera pubblica mediatica⁵ veniva a sapere di pellegrinaggi a Mariazell, udienze di ambasciatori stranieri, feste nella sua sede vedovile Favonita in occasione del compleanno del figliastro eccetera⁶. In particolare, dedicò maggiore attenzione alla rappresentanza dell'autorità politica dell'imperatore regnante. Leopoldo I, invece, come ha constatato Jutta Schumann nel suo lavoro del 2003 sull'imperatore «mediatico» («Medienkaiser»), a paragone del suo grande rivale, il re di Francia, si occupava sì di questo ambito, ma non con uno

Wissenschaften, in Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg (1510-1558). Herrschaft – Konfession – Kultur, a cura di E. SCHLOTHEUBER-B. EMICH-W. BRANDIS, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 2011, pp. 34-55. Il lavoro di Wunder ne ha ispirati altri. Per una panoramica dei lavori più recenti, vedi K. KELLER, *Frauen und dynastische Herrschaft: Eine Einführung*, in: *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, a cura di B. BRAUN-K. KELLER-M. SCHNETTGER, Wien, Böhlau, 2016, pp. 13-26, qui p. 18, n. 25 nonché J. DAYBELL-S. NORRHEM, *Introduction: Rethinking Gender and Political Culture in Early Modern Europe*, in *Gender and Political Culture in Early Modern Europe, 1400-1800*, a cura di J. DAYBELL-S. NORRHEM, London, Routledge, 2016, pp. 8-9.

⁴ Cfr. K. KELLER, *Frauen und dynastische Herrschaft*, cit., p. 22 e M. SCHNETTGER, *Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga*, in: *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, a cura di B. BRAUN-K. KELLER-M. SCHNETTGER, Wien, Böhlau, 2016, pp. 117-140.

⁵ Per la differenza tra *Medien-* e *Präsenzöffentlichkeit* cfr. tra gli altri W. TELESKO-S. HERTEL-S. LINSBOTH, *Zwischen Panegyrik und Tatsachenbericht: Zu Struktur und Zielsetzung von Medienereignissen zur Zeit Maria Theresias*, in «Zeitschrift für Historische Forschung» XLIV (2017), pp. 441-486, qui p. 442.

⁶ Cfr. per Eleonora Gonzaga-Nevers le seguenti menzioni nel contesto dei pellegrinaggi: *Ordinari Mitwochen-Zeitung*, Zürich: Heinrich Müller 1659, No. XXVII. Wien, 22. Juni, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/1105644> (03/06/2024), *Wochentliche Donnerstags Zeitung*, Hamburg: Martin Schumacher 1661, Numo. 38. Anno. Wien, 2. September, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/1058270> (03/06/2024), *Wochentliche Donnerstags Zeitung*, Hamburg: Martin Schumacher 1663, Numo. 29. Anno. Wien, 4. Juli, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/1062891> (03/06/2024); udienze: *Wochentliche Donnerstags Zeitung*, Hamburg: Martin Schumacher 1659, Numo. 5. Anno. Wien, 5. Januar, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/963474> (03/06/2024), *Wochentliche Donnerstags Zeitung*, Hamburg: Martin Schumacher 1660, prima von Num. 15. Anno. Wien, 3. April, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/951225> (03/06/2024); festa di compleanno: *Wochentliche Donnerstags Zeitung*, Hamburg: Martin Schumacher 1659, Numo 26. Anno. Wien, 11. Juni, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/periodical/pageview/963724> (03/06/2024). Cfr. S. SEITSCHKEK, *Religiöse Praxis am Wiener Hof: Das Beispiel der medialen Berichterstattung*, in *Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen / Koraijkorkutatás a Habsburg Monarchiában*, a cura di I. FAZEKAS, Wien, Institut für Ungarische Geschichtsforschung, 2013, pp. 71-99.

«sforzo sovradimensionato»⁷. Come scrive Veronika Hyden-Hanscho in un saggio del 2022, lasciava invece «à d'autres soutiens – à sa belle-mère par exemple, Éléonore de Gonzague-Nevers, veuve de l'empereur Ferdinand III – le soin de cultiver son image»⁸. Non fu quindi l'imperatore, ma l'imperatrice vedova la committente della pala d'altare di Franz Luycx⁹. Il suo impegno a largo raggio in campo musicale, architettonico e artistico è già stato oggetto di numerosi studi¹⁰. Insieme alla sua prozia Eleonora Gonzaga-Mantua (1598-

⁷ J. SCHUMANN, *Die andere Sonne: Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin, De Gruyter, 2003, p. 376 e inoltre su Leopoldo I: M. GOLOUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz, Zabern, 2000, C. MARTINZ-TUREK, *Image Leopolds I. in grafischen Blättern*, Dipl.-Arb., Universität Wien, 1998. Cfr. su Luigi XIV: P. BURKE, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1992, H. ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde: Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg, Imhof, 2010, T. CLAYDON-C.-É. LEVILLAIN (a cura di), *Louis XIV Outside In: Images of the Sun King beyond France, 1661-1715*, Farnham, Surrey, Routledge, 2015.

⁸ V. HYDEN-HANSCHO, *La noblesse de la monarchie habsbourgeoise et le modèle culturel louis-quatorzien: étapes d'une confrontation, entre rejet, contre-modèle et participation*, in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 21 (2022), 32, 08/04/2022, URL: <http://journals.openedition.org/crcv/22442> (21/03/2024).

⁹ Cfr. F. POLLEROSS, *Die Repräsentation der Habsburger*, cit., p. 232, Š. VÁCHA, *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barocks: eine ikonologische Untersuchung zur herrscherlichen Repräsentation Kaiser Ferdinands II. in Böhmen*, Prag, Artefactum, 2009, pp. 95-97, fig. 32.

¹⁰ Su Eleonora Gonzaga-Mantua cfr. O. G. SCHINDLER, *Von Mantua nach Odenburg. Die ungarische Krönung Eleonoras I. Gonzaga (1622) und die erste Oper am Kaiserhof: Ein unbekannter Bericht aus der Széchenyi-Nationalbibliothek*, in «Biblos» XLVI (1997), pp. 259-293, ID., *L'incoronazione ungherese di Eleonora I Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale della corte degli Asburgo*, in «Quaderni del Palazzo Te» V (1999), pp. 70-93, L.M. KOLDAU, *Familiennetzwerke, Machtkalkül und Kulturtransfer. Habsburgerfürstinnen als Musikmäzeninnen im 16. und 17. Jahrhundert*, in *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, a cura di D. NOLDE-C. OPITZ, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2008, pp. 55-72, qui pp. 66-70. Su Eleonora Gonzaga-Nevers cfr. M. DEISINGER, *Eleonora II. und die Gründung ihrer Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des kulturellen Lebens am Wiener Kaiserhof*, in «Frühneuzeit-Info» XVIII (2007), pp. 42-54, ID., *Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651-1686)*, in «Acta musicologica» LXXXV (2013), pp. 45-73, ID., *Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zur Einführung und Etablierung des Oratoriums in der kaiserlichen Residenz*, in «Musicologica Austriaca» XXIX (2011), pp. 89-114, M. JEITLER, *Eleonora Magdalena Gonzaga von Mantua-Nevers und ihre Spuren in der Bangeschichte Wiens, in Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit. Zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, a cura di U. ILG, Petersberg, Imhof, 2015, pp. 123-136, A. SOMMER-MATHIS, *Akademien, Kantaten und Serenaten am Wiener Kaiserhof. Zwischen akademischer Konversation, höfischem Zeremoniell und musikalischer Unterhaltung*, in *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700 / Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, a cura di B. OVER,

1655), grazie a una tesi di qualificazione dell'Istituto di Storiografia dell'Università di Innsbruck risalente già agli Ottanta del Novecento¹¹, singole brevi biografie¹² e numerosi studi monografici va annoverata tra le imperatrici «meglio» studiate del XVII secolo. Altri singoli aspetti sono stati aggiunti al quadro da Matthias Schnettger, che, in diversi contributi, ha illustrato come Eleonora fosse più che «soltanto la moglie dell'imperatore» e, come la prozia, fosse un'attrice politica importante all'interno dei processi di transfer e scambio transalpino¹³. Sul suo operato da vedova si sono focalizzate le ricerche e la tesi di dottorato presso l'Università di Vienna di Michael Pölzl sulle imperatrici vedove asburgiche (2017)¹⁴. Il presente contributo si concentra su un aspetto

Kassel, Merseburger, 2016, pp. 385-403, M. SCHNETTGER, «*L'insigne, e famosa Eleonora*». *Das Lob einer (Stief-)Mutter*, in *Musik und Politik im Europa der Frühen Neuzeit. Methodische Öffnung und interdisziplinäre Vernetzung an der Schnittstelle von Geschichts- und Musikwissenschaft*, a cura di E. NATOUR-A. ZEDLER, Köln-Wien, Böhlau, 2024, pp. 197-220.

¹¹ K. FIDLER, *Eleonora von Gonzaga. Leben und Wirken einer Italienerin am Wiener Hof des 17. Jahrhunderts, Hausarbeit aus Geschichte der Neuzeit*, Dipl.-Arb., Universität Innsbruck, 1986. Sulla base di questa tesi, EAD., *Mäzenatentum und Politik am Wiener Hof. Das Beispiel der Kaiserin Eleonora Gonzaga-Nevers*, in «Innsbrucker historische Studien» XII/XIII (1990), pp. 41-68.

¹² Cfr. G.B. INTRA, *Le due Eleonore Gonzaga imperatrici*, in «Archivio storico lombardo» XVIII (1891), pp. 342-363 e pp. 629-657, A. BUES, *Art. Eleonora Gonzaga, imperatrice*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XLII (1993), URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/imperatrice-eleonora-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/imperatrice-eleonora-gonzaga_(Dizionario-Biografico)) (12/03/2024), R. SCHNITZER-BECKER, *Eleonora Gonzaga Nevers, imperatrice*, in «DBI» XLII (1993), URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-nevers-imperatrice_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-nevers-imperatrice_(Dizionario-Biografico)) (12/03/2024), D. FRIGO, *Les deux impératrices de la Maison de Gonzague et la politique «italienne» de l'Empire (1622-1686)*, in «Dix-septième siècle» CCXLIII (2009), pp. 219-237.

¹³ M. SCHNETTGER, *Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga*, cit., pp. 117-140, ID., *Zwei Ebenen und ihre Folgen: Die beiden Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga zwischen Italien und dem Reich*, in «Reichsitalien» in *Mittelalter und Neuzeit / «Feudi imperiali italiani» nel Medioevo e nell'Età Moderna*, a cura di E. TADDEI-M. SCHNETTGER-R. REBITSCH, Innsbruck, StudienVerlag, 2017, pp. 113-130, M. SCHNETTGER, *Kaiserinnen und Kardinäle. Wissensbroker(innen) zwischen dem Kaiserhof und Italien im 17. Jahrhundert*, in *Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen – Akteure – Netzwerke*, a cura di S. BREVAGLIERI-M. SCHNETTGER, Bielefeld, transcript, 2018, pp. 127-160, M. SCHNETTGER, *Zwischen den Dynastien. Kaiserin Eleonora Gonzaga und der Mantuanische Erbfolgekrieg*, in *Diplomatische Wissenskulturen der frühen Neuzeit. Erfahrungsräume und Orte der Wissensproduktion*, a cura di G. BRAUN, Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 63-111, M. SCHNETTGER, «*L'insigne, e famosa Eleonora*». cit., pp. 197-220.

¹⁴ M. PÖLZL, *Die Kaiserinwitwen in Konkurrenz zur regierenden Kaiserin am Wiener Hof (1637-1750)*, Tesi di dottorato, Universität Wien, 2017. La tesi di dottorato non è stata pubblicata, ma è accessibile tramite la Österreichische Nationalbibliothek e l'Universitätsbibliothek Wien. Una ricezione decisamente più vasta l'hanno avuta i suoi due articoli sul tema: ID., *Kaiserin-Witwen in Konkurrenz zur regierenden Kaiserin am Wiener Hof 1637-1750. Probleme der Forschung*, in «Wiener

che finora è stato analizzato soltanto in parte, in maniera comparativa, per gli anni di matrimonio delle imperatrici Gonzaga: la notiziabilità delle imperatrici nei mezzi di comunicazione di massa visivi della prima età moderna¹⁵. Nel contesto di un progetto di ricerca sulla rappresentazione mediatica delle imperatrici del Sacro Romano Impero dall'inizio del XVII secolo fino alla metà del XVIII secolo si sono raccolti quadri a olio, opere grafiche, medaglie, artigianato artistico, affreschi, con l'effigie delle imperatrici e delle imperatrici vedove prima di Maria Teresa, rendendole poi accessibili in una banca dati online¹⁶. La collezione non può avere pretesa di esaustività, ma grazie ad approfondite ricerche nelle collezioni nazionali ed internazionali più importanti è senz'altro rappresentativa¹⁷. Delle 1.863 fonti non deduplicate, 151 si riferiscono alla vedovanza di sei imperatrici. Benché la maggioranza delle immagini sia priva di data, il messaggio del cambiamento di status viene comunicato visivamente mediante l'abito vedovile con la cuffia o il velo vedovile e in parte attraverso l'indicazione della vedovanza della donna rappresentata nelle rispettive legende delle raffigurazioni. Il 16% delle rappresentazioni vedovili è dedicato a Eleonora Gonzaga-Nevers. È così solo di poco distanziata dalla moglie di Giuseppe I (1678-1711), Amalia Guglielmina di Brunswick-Luneburg (1673-1742), che è rappresentata con il 19% e che fu vedova per 31 anni,

Geschichtsblätter» LXVII/2 (2012), pp. 165-189, ID., *Der Witwenstand von fünf Kaiserinnen am Wiener Hof (1637-1750)*, in *Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen / Koraijkorkutatás a Habsburg Monarchiában*, a cura di I. FAZEKAS, Wien, Institut für Ungarische Geschichtsforschung, 2013, pp. 51-70.

¹⁵ M. ROMBERG, *Die Gonzaga-Kaiserinnen in den Medien: Nachrichtenwert und visuelle Darstellung, in Transalpine Transferprozesse im 17. Jahrhundert. Die Kaiserinnen Eleonora Gonzaga und Eleonora Gonzaga-Nevers in ihrem Umfeld*, a cura di K. KELLER-M. SCHNETTGER, Bielefeld, transcript, 2025, pp. 259-292.

¹⁶ Il progetto di ricerca è stato finanziato dal Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung dal 2015 al 2020. Ulteriori informazioni sul progetto oltre a una lista filtrabile di tutti i dati si trovano online nella banca dati del progetto *Quellen zu den Kaiserinnen*, a cura di K. KELLER-M. ROMBERG, Wien, URL: <https://kaiserinnen.oeaw.ac.at> (17/05/2024).

¹⁷ Ad esempio Staatsbibliothek (Berlino), Herzog Anton Ulrich Museum (Brunswick), Veste Coburg, Staatliche Kunstsammlungen (Dresda), Stadtmuseum (Düsseldorf), Kurpfälzisches Museum (Heidelberg), Historisches Museum (Francoforte), Graphische Sammlung und Bayerische Staatsbibliothek (Monaco di Baviera), Germanisches Nationalmuseum (Norimberga), Herzog August Bibliothek (Wolfenbüttel) e per finire Albertina, Belvedere, Kunsthistorisches Museum e la Österreichische Nationalbibliothek e il Wien Museum (Vienna).

due anni più a lungo di Eleonora Gonzaga-Nevers. L'imperatrice vedova Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg (1655-1720) presenta il numero più alto di fonti, il 26%. La maggior parte delle raffigurazioni vedovili dell'imperatrice Gonzaga più giovane (58%) vanno annoverate tra il medium della grafica a stampa. Qui è importante sempre tenere conto che in particolare il corpus di fonti grafiche a stampa, tenendo conto della sua materialità e delle diverse condizioni della sua conservazione quantitativa¹⁸, rappresenta un limite minimo specifico per ogni genere artistico della presenza mediatica di ciascuna imperatrice o imperatrice vedova.

Dopo una deduplicazione del materiale grafico a stampa sulle imperatrici vedove emerge che la varietà di tipologie raffigurate con il mutamento di status diminuisce, aumentando tuttavia con ogni imperatrice vedova. Mentre la composizione del ritratto della prozia di Eleonora rimane uguale, anche se si possono distinguere due tipi di abbigliamento¹⁹, nel caso dell'imperatrice vedova che successe a Eleonora di Gonzaga-Nevers, Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg, ci sono già sei tipologie raffigurative (stante, orante, busto e mezzo busto) con la corona a mitria (*Mitrenkrone*) oppure con la corona del Sacro Romano impero²⁰. Per Eleonora stessa, però, si possono distinguere tre tipologie raffigurative (**figg. 2a-c**). Si tratta qui di cosiddette stampe di riproduzione, che consistono sostanzialmente di un'immagine accompagnata di norma da una piccola quantità di testo. Come i *Flugblätter*, consistono di un unico foglio, ma a differenza dei *Flugblätter* il testo non veniva composto con i caratteri mobili, ma inciso nella lastra. Le immagini erano prodotte dividendo il lavoro e di norma persone diverse erano responsabili per la bozza, l'incisione e la produzione della stampa. Collaborando insieme l'artista, l'incisore e lo stampatore realizzavano un prodotto che grazie al suo prezzo

¹⁸ Cfr. A. PETTEGREE, *Broadsheets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print. Typology and Typography*, in *Broadsheets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*, a cura di A. PETTEGREE, Leiden, Brill, 2017, pp. 4-7.

¹⁹ Se non si tiene conto della cornice, le incisioni seguenti sono tipologiche: ÖNB-PORT_00053742_01 e Coburg- II,234,303.

²⁰ Orante: ÖNB-PORT_00051671_01, stante: ÖNB-PORT_00051677_01, busto: ÖNB-PORT_00051667_01, ÖNB-PORT_00051675_01, mezzobusto: ÖNB-PORT_00051673_01 con una corona a mitria: ÖNB-PORT_00051669_01, con la corona imperiale romana: ÖNB-PORT_00051672_01.

singolo relativamente basso si rivolgeva ad ampi strati della popolazione, che veniva distribuito attraverso gli ambulanti nelle zone rurali e nei negozi stabili delle città di maggiori dimensioni e che, tendenzialmente, era più orientato al contenuto che non all'espressione artistica²¹.

Insieme ai fogli volanti e alle medaglie di scarso valore materiale, le stampe di riproduzione vanno annoverate tra i media più importanti sia dell'encomiastica in onore dei sovrani, sia della comunicazione di massa della prima età moderna²². Erano così un importante veicolo di diffusione dell'informazione della corte²³. A differenza del Settecento, in cui la corte viennese assunse un ruolo sempre più attivo in merito alla diffusione delle notizie in pubblico, nel XVII partecipava pochissimo alla creazione e alla diffusione di questi media

²¹ V. P. ACKERMANN, *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts*, Alfter, VDG, 1993, pp. 28-29, G. LÜTKE NOTARP, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster, Waxmann, 1998, pp. 19-26, M. SCHILLING, *Flugblatt*, in *Handbuch Medien der Literatur*, a cura di J. SCHÄFER-N. BINCZEK-T. DEMBECK, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 282. Sui prezzi dei *Flugblätter*, Doris Gruber fornisce delle informazioni sostanziali, abbinata a un confronto dei prezzi all'acquisto D. GRUBER, *Frühneuzeitlicher Wissenswandel. Kometenerscheinungen in der Druckpublizistik des Heiligen Römischen Reiches*, Bremen, edition lumiére, 2020, p. 79-80.

²² Cfr. J. WILKE, *Mediengattungen*, in *Europäische Geschichte Online*, 12.03.2010, URL: <http://www.ieg-ego.eu/wilkej-2010-de> (02/06/2024), L. SHEPARD, *The History of Street Literature. The Story of Broadside Ballads, Chapbooks, Proclamations, News-Sheets, Election Bills, Tracts, Pamphlets, Cocks, Catch-pennies, and other Ephemera*, Newton Abbot, David & Charles, 1973, D. BELLINGRADT, *Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700: Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches*, Stuttgart, Steiner, 2011, pp. 14-15. Sulla pubblicazione in forma di fogli volanti come mezzo di comunicazione di massa per eccellenza nella prima età moderna, vedi D. BELLINGRADT-M. SCHILLING, *Flugpublizistik, Handbuch Medien der Literatur*, a cura di J. SCHÄFER-N. BINCZEK-T. DEMBECK, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 273-289.

²³ Esempi di sapere cerimoniale che è immagazzinato nelle immagini e che viene diffuso tramite esse si trovano in M. VÖLKEL, *Funktionen der Druckgraphik an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit, oder: Wie zeremonielles Wissen in Bildern gespeichert, verbreitet und zweckentfremdet wird*, in *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, a cura di A. LANDWEHR, Augsburg, Wißner, 2002, pp. 191-211. Per approfondire sul rapporto in trasformazione della corte con il sistema mediatico in crescita vedi V. BAUER, *Höfische Gesellschaft und höfische Öffentlichkeit im Alten Reich: Überlegungen zur Mediengeschichte des Fürstenhofs im 17. und 18. Jahrhundert*, in «Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte» V (2003), pp. 52-53, ID., *Strukturwandel der höfischen Öffentlichkeit. Zur Medialisierung des Hoflebens vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in «Zeitschrift für Historische Forschung» XXXVIII (2011), pp. 585-620.

popolari²⁴. La corte esercitava invece un'influenza passiva, concedendo privilegi o fungendo da acquirente²⁵. La corte traeva qui vantaggio da un fenomeno che Jutta Schumann ha definito «cura dell'immagine moltiplicativa»²⁶. Si intendono qui tutti i media che diffondevano messaggi a favore della corte, non però commissionati dalla corte stessa, bensì avviati dai produttori stessi senza che ci fosse un contenuto prestabilito. La genesi concettuale e anche contenutistica di questi media popolari da un lato si basava sul carattere intertestuale e intermediale della produzione, dal momento che i prodotti dell'autorappresentazione della corte venivano presi come modello (ad esempio pittura a olio, scultura, feste, ecc.)²⁷. Dall'altro lato le azioni performative di attrici e autori politici centrali a corte costituiva una fonte di ispirazione per la genesi dei contenuti. Ne facevano parte non soltanto le azioni della coppia imperiale regnante, ma anche dell'intera famiglia imperiale, come illustra in maniera efficace la pala d'altare menzionata in apertura del presente contributo. La ricerca degli ultimi tre decenni ha dimostrato chiaramente che i ritratti delle vedove dei sovrani potevano anche essere espressamente al servizio di questa «cura dell'immagine» principesca²⁸.

²⁴ J. SCHUMANN, *Die andere Sonne*, cit., p. 225. In tempi più recenti, ciò è stato confermato da Friedrich Polleroß nel suo saggio: F. POLLEROSS, *Repräsentation und Reproduktion: Der «Kaiserstil» in den zeitgenössischen «Massenmedien»*, in *Die Repräsentation der Habsburg-Löwinger Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618-1918*, a cura di W. TELESKO, Wien, Böhlau, 2017, pp. 38-61.

²⁵ Cfr. M. ROMBERG, *An Early Modern Empress Consort's Role in the Courty Public Sphere. Eleonor Magdalene of Neuburg and her Media Appearance in Single-Sheet Prints and Medals between 1676 and 1687*, in *Empresses and Queens in the Courty Public Sphere from the 17th to the 20th Century*, a cura di M. ROMBERG, Leiden, Brill, 2021, p. 75 e n. 16.

²⁶ J. SCHUMANN, *Die andere Sonne*, cit., p. 36.

²⁷ Sul concetto dell'inter- e della multimedialità nella prima età moderna, v. D. BELLINGRADT-M. SCHILLING, *Flugpublizistik*, cit., A. MESSERLI-M. SCHILLING (a cura di), *Intermedialität des Flugblattes in der Frühen Neuzeit*, Basel, Hirzel, 2015, J. ROBERT (a cura di), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin, De Gruyter, 2017, W. TELESKO, *Meta-Medien. Zum plurimedialen Charakter von Medaille und Druckgrafik in der Frühen Neuzeit*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» LXV (2018), pp. 59-94.

²⁸ Cfr. tra gli altri U. LÖWENSTEIN, «*Daß sie sich uff iren Witumbssitz begeben und sich sonsten anderer der Herrschafften Sachen und Handlungen nicht undernemen...*». *Hofhaltungen fürstlicher Frauen und Witwen in der frühen Neuzeit*, in *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, a cura di J.J. BERNSD. IGNASIAK, Erlangen-Jena, Palm & Enke, 1993, pp. 115-141, M. SCHATTKOWSKY (a cura di), *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2003, A.M. LEVY, *Widowhood and Visual Culture*

Nel contesto del presente contributo si vuole quindi analizzare la presenza dell'imperatrice vedova nei mezzi di comunicazione di massa visivi, interrogandola sulla sua partecipazione indiretta alla «cura moltiplicativa dell'immagine». Ciò avviene in tre modi: prima di tutto sul piano della produzione, ricostruendo per quanto possibile gli attori politici, il processo collaborativo di lavoro nonché le fonti di ispirazione per le tre tipologie rappresentative (figg. 2a-c). Partendo da qui ci spostiamo sul piano dei contenuti. Sebbene le incisioni siano senza data, la loro realizzazione iconografica consente una datazione nel primo decennio della vedovanza di Eleonora, in un periodo, quindi, in cui era vista come imperatrice regnante. In quale tradizione sta quest'immagine prodotta in maniera decentrale? Quali nuovi accenti vengono posti nella sua raffigurazione? Il capitolo finale illumina un ambito sul quale di norma non si può dire molto perché i destinatari di tali media di massa di solito non hanno lasciato tracce sul medium. Nel caso in questione, tuttavia, in un *Klebeband*, una sorta di album che raccoglie varie opere grafiche, sono stati trovate due tipologie rappresentative. La loro ricontestualizzazione all'interno del *Klebeband* fece sì che al messaggio originario al momento della loro pubblicazione si sovrapponesse una nuova narrazione.

1. Il piano della produzione

La prima tipologia che esiste in tre varianti (**figg. 2a e 4**) mostra l'imperatrice vedova rivolta verso destra, con il velo vedovile che scende fino ai fianchi²⁹. Lo sfondo varia tra un tendaggio con una colonna che ne è semicoperta e con tratteggio incrociato. La raffigurazione è inserita in una cornice ovale costituita da un ornato floreale o da torsi maschili di età diverse. Sul margine superiore della cornice due putti alati sollevano una corona a mitria

in *Early Modern Europe*, Aldershot, Routledge, 2003, U. ILG (a cura di), *Fürstliche Witwen*, cit., C. SYRER, *Tugend als Symbolisches Kapital. Höfe und Residenzen fürstlicher Witwen in Sachsen vom 15. bis 17. Jahrhundert zwischen weiblicher Selbstdarstellung und dynastischer Repräsentation*, in *Mitteldutsche Residenzen. Neuere Forschungen*, a cura di L. HELTEN-A. NEUGEBAUER-U. SCHIRMER, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 2019, pp. 142-164.

²⁹ Nel complesso si sono trovate le varianti come fogli singoli nelle seguenti collezioni: Coburg-II,467,10; GNM-MP 6281, Kapsel-Nr. 79; HD-S 4895 e HAB-II 1092; ÖNB-PORT_00053880_01.

su fauci di leone visibilmente spalancate oppure su un'aquila bicefala oppure su una rosa. In basso in un cartoccio di rami di alloro o di serti di frutta si trova una legenda in lingua italiana su due righe «Leonora Gonzaga 2.^a Imperatrice | de Romani³⁰ Sempre Augusta &c.». Due delle incisioni sono firmate in basso a sinistra con «A[driaen van] Bloem[en] deli[neat]»³¹. Adriaen van Bloemen (1639-ca. 1697)³² era il disegnatore del modello, ma almeno una delle varianti delle incisioni fu incisa da Johann Alexander Boener (1647-1720), calcografo ed editore, come si può leggere nell'angolo in basso a destra: «J. A. Böner s[culpsit]». Come dimostrano altre produzioni comuni di stampe di ritratti tra l'altro di quasi tutti gli imperatori asburgici, da Carlo V a Leopoldo I, oltre che di diversi generali e principi dell'Impero³³, i due furono uniti da una collaborazione pluriennale. Van Bloemen, che visse a Vienna almeno dal 1668 al 1694³⁴, disegnava la bozza, che spediva per posta o per nave³⁵ a Boener a

³⁰ Su GNM-MP 6281, Kapsel Nr. 79; HD-S 4895 e Coburg-II,467,10 manca l'aggiunta «de Romani».

³¹ Su GNM-MP 6281, Kapsel Nr. 79; HD-S 4895 e Coburg-II,467,10 su «A.» c'è un errore di stampa o l'angolo è stato strappato, così che si può leggere soltanto «Bloem. deli.». Questa firma viene in parte riferita erroneamente al pittore olandese Cornelis Bloemart (1603-1692) cfr. *Graphikportal*, URL: <https://www.graphikportal.org/document/gpo00279241> (06/08/2024). La firma leggibile, però, è diversa dalla tipica firma di Bloemart: «C. Bloemart sculp»; cfr. ad esempio. *Graphikportal*, URL: <https://www.graphikportal.org/document/gpo00305812> (06/08/2024). Sulla versione del *Klebeband* della Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek ad Arolsen (fig. 4) manca la firma. L'incisione è stata tagliata.

³² Grafia anche Blum. Cfr. A. HAJDECKI, *Die Niederländer in Wien*, P. 2, in «Oud Holland» XXIII (1905), pp. 108-128, qui p. 121, URL: <https://doi.org/10.1163/187501705X00114> (03/06/2024), Adriaen van Bloemen, in *RKD Library*, URL: <https://rkd.nl/artists/9127> (14/05/2024), U. B. WEGENER, *Bloemen, Adriaen van*, in: *AKL-Online* 2021. URL: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10129197/html (14/05/2024).

³³ Una ricerca nel Graphikportal ha dato undici risultati di opere realizzate in comune da entrambi gli artisti: *Graphikportal*, https://www.graphikportal.org/gallery/encoded/eJzjYBLS5WJLzMmJT0kVEk_KT81LLVLIys9IzMtTSMxj_rjUMS0ktkmJ29HNRyI7Jy_dZiEjJKEK2cuzUtBkdKESwkn5eSn5qYcZUgpykWE0mWJechKAdCVIXM.

³⁴ Per la data del matrimonio con Maria Cäcilia Offenbach il 10/07/1668, cfr.: *Matricula Online*, Wien, 01., St. Stephan (Stephansdom), Trauungsbuch, 02-023 (1.01.1664-31.12.1669), fol. 356v, Bild: 720, URL: <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/01-st-stephan/02-023/?pg=734> (14/05/2024), e per la data di morte della moglie il 30/09/1694: Wien, WStLA 1.1.10.B1.18, Totenbeschauprotokoll (1.12.1692-31.12.1700), fol. 107v.

³⁵ Una prima ricerca nella banca dati sui protocolli relativi ai pagamenti doganali della città austriaca Aschach an der Donau per gli anni dal 1706 al 1720 lo dimostra in maniera chiarissima. Le calcografie erano commerciate come 20 balle, 109 casse, 53 pacchi, 7 piccoli pacchi,

Norimberga. Boener, che dal 1669 aveva una sua bottega a Norimberga³⁶, si occupava della riproduzione e della diffusione. Boener collaborava anche con altri artisti che operavano a Vienna, ad esempio con Christoph Lauch (1618-1702), che firma la bozza di un ritratto dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Mantova³⁷.

Per questa tipologia si tratta di una raffigurazione vedovile disponibile, sino a quel momento, in forma tanto opulenta soltanto per la prozia di Eleonora, l'imperatrice Eleonora Gonzaga-Mantova³⁸. Molto più comune, nell'iconografia delle sovrane vedove che si trova nelle stampe grafiche, è una composizione più semplice: fino al petto dietro una balaustra in un ovale con fitto tratteggio incrociato concavo, la cui cornice priva di ornato si trova a sua volta in un rettangolo con un tratteggio parallelo. Questa raffigurazione si può trovare per Eleonora Gonzaga-Mantova³⁹, ma non per la sua pronipote e viene ripresa soltanto nelle sue imperatrici vedove successive. Qui la cornice riccamente decorata cede il posto a una semplice cornice ovale o rettangolare, il cui sobrio rigore è attenuato da un pannello nero o da un cartoccio con o senza zoccolo⁴⁰. A differenza delle due vedove Gonzaga, la pietà religiosa delle

34 rotoli, 15 scatole una scatola più piccola (*Trübel*) e 102 unità commerciali non esattamente definite. Ringrazio per queste informazioni Peter Rauscher, direttore del progetto «Der Donauhhandel: Quellen zur Österreichischen Wirtschaftsgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts», in cui è possibile consultare fonti sul commercio fluviale sul Danubio, in tedesco e in inglese, URL: <https://www.univie.ac.at/donauhhandel> (03/06/2024).

³⁶ Cfr. la voce nell'*Allgemeiner Künstlerlexikon* su Boener, Johann Alexander, in: *AKL-Online* 2021, URL: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_20001466/html (14/05/2024).

³⁷ Wien, MAK-KI 10265 su *Graphikportal*, URL: <https://www.graphikportal.org/document/gpo00193661> (14/05/2024).

³⁸ Oltre a quelle indicate per Eleonora Gonzaga-Nevers cfr. anche per Eleonora Gonzaga-Mantua: ÖNB-PORT_00053743_01, ÖNB-PORT_00053744_01, Coburg-II,234,303, ÖNB-PORT_00053746_01, Coburg- XIII,149,101. Altri ritratti di vedove di rango principesco in calcografie si trovano ad esempio nella collezione di ritratti della Herzog August Bibliothek *Virtuelles Kupferstichkabinett*, consultabile online, URL: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de> (03/06/2024) o anche singolarmente nel volume a cura di U. ILG (a cura di), *Fürstliche Witwen*, cit.

³⁹ ÖNB-PORT_00053747_01, HAB-II 1091.1.

⁴⁰ Cfr. Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg: ÖNB-PORT_00051673_01, ÖNB-PORT_00051668_01; Amalia Guglielmina di Brunswick-Lüneburg: WM-216 770, ÖNB-PORT_00052727_02; Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel: ÖNB-PORT_00052579_01.

imperatrici vedove successive è maggiormente in primo piano ed è sottolineata con l'inserimento di un inginocchiatoio, di una croce o anche di un rosario⁴¹. Sia durante il suo periodo come imperatrice, sia come imperatrice vedova fu inserita in un quadro di aspettative che era plasmato da un discorso pubblico dominato dall'opinione maschile⁴². Le vedove erano considerate «cuori miseri, abbandonati, turbati» («elende, verlassene, betrübte Herzen»)⁴³. Secondo la prima lettera a Timoteo 5,5 «colei che è veramente vedova ed è rimasta sola, ha messo la speranza in Dio e si consacra all'orazione e alla preghiera giorno e notte»⁴⁴. Questa visione della vedovanza valeva indipendentemente dal rango sociale, ma come ha dimostrato con chiarezza la ricerca degli ultimi tre decenni le vedove delle case regnanti prendevano lo stesso parte, con assiduità, all'attività di rappresentanza di corte⁴⁵. Come ogni imperatrice vedova prima e dopo di lei, Eleonora Gonzaga-Nevers⁴⁶ è raffigurata con le insegne imperiali, ma, come si può vedere nella seconda tipologia rappresentativa (**fig. 2a**), per prima volta con la corona del Sacro Romano Impero e non «soltanto» con una corona mitria imperiale⁴⁷.

⁴¹ Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg: ÖNB-PORT_00051671_01, HAB- I 3061.4, ÖNB-PORT_00051667_01; Amalia Guglielmina di Brunswick-Lüneburg: ÖNB-PORT_00052727_01, ÖNB-PORT_00052727_02.

⁴² I. WIEDEMANN, *Die Schriften für Witwen in der Frühen Neuzeit*, Berlin, VWF, 2001, B.J. KRUSE, *Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin-New York, De Gruyter, 2007.

⁴³ E. HEIDENREICH, *Von christlicher Witwen und Waisenstand, reichem Versorg, Trost und Ampt. Aus göttlicher Schrift zusammen gezogen*, Görlitz, Ambrosius Fritsch, 1571, non impaginato, cit. secondo I. WIEDEMANN, *Die Schriften für Witwen*, cit., p. 24. Cfr. anche B.J. KRUSE, *Witwen*, cit., pp. 90-92.

⁴⁴ «eine rechte Wittwe und verlassen ist, die sol ihr Vertrauen auf GOtt setzen, und Tag und Nacht mit Flehen und Beten anhalten». Biblia Pentapla, *Das ist: Die Bücher der Heiligen Schrift Des Alten und Neuen Testaments, Nach Fünffacher Deutscher Verdolmetschung*, a cura di J.O. GLÜSING, Wandesbeck, Buchdrucker Hermann Heinrich Holle, 1710, pp. 693, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb11116129> (06/08/2024) [per la versione italiana, traduzione moderna CEI 2008, n.d.T].

⁴⁵ Cfr. n. **Errore. Il segnalibro non è definito.**

⁴⁶ Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg: ÖNB-PORT_00051677_01, ÖNB-PORT_00051675_01, Amalia Guglielmina di Brunswick-Lüneburg: ÖNB-PORT_00052726_01, WM-216 770, Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel: ÖNB-PORT_00052579_01.

⁴⁷ Anche Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg è rappresentata in un'occasione con la

Questa seconda tipologia rappresentativa non soltanto è uno dei tre tipi più frequentemente conservati nelle collezioni di calcografie⁴⁸, ma anche quello con la realizzazione di qualità maggiore. Il responsabile della realizzazione è – come indica la firma «Matthaeus Küssel sculp[si]t» in basso a destra – l'incisore di Augusta Matthäus Küsel (1629-1681). L'altissima perizia artigiana di Küsel, che veniva da una famiglia con una lunga tradizione di calcografi e orafi, si mostra nel fine modellato delle parti di chiaroscuro del foglio, ad esempio nella parte del mento e nella qualità quasi percepibile al tatto dell'abito. Eleonora è raffigurata in un ritratto di tre quarti rivolto verso sinistra con i capelli in boccoli, di cui due ciocche ricadono a lato del collo sulla scollatura. Il velo vedovile è fissato ai capelli con due nastri. Eleonora porta un abito nero che lascia scoperte le spalle, che in alto avvolge le spalle con un'ampia fascia bianca. Da un nastro al centro del petto pende una croce decorata con pietre preziose e perle. La corona e lo scettro del Sacro Romano Impero sono poggiati su un cuscino alla sua destra. Il suo ritratto è contornato da una cornice ottagonale di fronde di quercia che si staglia su uno sfondo a tratteggio e si trova su uno zoccolo realizzato in prospettiva. Lo zoccolo reca la legenda: «Eleonora Rom[anorum] Im[peratrix] Hung[ariae] Boh[emiae] Regina Archiducissa Austriae[,] Principissa Mantuae et Mon[tis]fer[r]at[i] etc.»

Come rivela il corrispettivo di sinistra alla firma di Küsel a destra, «Johann Vlicus Meyr Pinxit et Dedicat»⁴⁹, l'originale dell'incisione è del pittore di Augusta Johann Ulrich Mayer (1630-1704). Grazie alla sua fama di eccellente ritrattista, Mayer aveva ottenuto numerose commesse dalle corti di Vienna, Monaco di Baviera, Berlino e Baden-Durlach⁵⁰. La destinataria della dedica non personalizzata è probabilmente il soggetto stesso dell'incisione, cosa che, a sua

corona del Sacro Romano Impero, cosa che potrebbe eventualmente essere in collegamento diretto con la sua reggenza nel 1711. Cfr. ÖNB-PORT_00051672_01.

⁴⁸ Nel complesso si sono trovate nelle seguenti collezioni: Coburg-II,371,56, HAB-A 4494, HAUM-MathKüsel AB 3.40, GNM-K6969 Kapsel 156M, MÜ-GSM-245810 D, ÖNB-PORT_00053882_01.

⁴⁹ Le ultime due parole si trovano soltanto sulle incisioni nelle collezioni HAB-A 4494, MÜ-GSM-245810 D e ÖNB-PORT_00053882_01.

⁵⁰ Vedi R. ZEEB, *Johann Ulrich Mayer (1630-1704) in seinen Augsburger und Nürnberger Selbstbildnissen und Mayrs Bildniskunst*, in «Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben» CIII (2011), pp. 187-219, qui p. 189, M. ROMBERG, *An Early Modern Empress Consort's Role*, cit., p. 79.

volta, potrebbe indicare che Mayr l'aveva dipinta «ad vivam». Eventualmente potrebbe essere l'autore di un dipinto a olio dell'imperatrice vedova che è tramandato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna e che lì è attribuito a un ignoto pittore olandese. In questo dipinto è rappresentata in piedi in uno spazio che sulla destra si apre su una balconata. La sua mano destra è posata su un tavolo su cui si trova la corona del Sacro Romano Impero. Ci sono altre tre copie di questo quadro al Kunsthistorisches Museum⁵¹ (la maggior parte delle quali è nascosta da altre tele) come anche nei musei nazionali slovacchi (**fig. 3 a sinistra**) e sloveni, che non solo sono molto più deboli nella realizzazione artistica, ma variano anche nella posizione delle mani e in parte ampliano le insegne accluse⁵². L'alta qualità artistica dell'incisione suggerisce che il modello dell'incisione di Küsel fosse o un quadro ritratto dal vivo oppure che sia di mano dell'artista che ne aveva dipinto uno⁵³. Mentre i dipinti si rivolgevano a un pubblico in presenza piuttosto ristretto, le loro riproduzioni e modifiche a stampa raggiungevano un pubblico mediatico astratto, ma decisamente più vasto⁵⁴.

Sulla produzione della terza incisione di piccolo formato (fig. 2c), che raffigura Eleonora Gonzaga-Nevers in un medaglione, che a sua volta è sorretto da una donna in armatura e con una lancia, non si può constatare nulla di preciso a causa della mancanza di informazioni sull'artista, l'editore, la datazione e la provenienza. Già in un saggio del 2022 Veronika Hyden-Hanscho ha fatto riferimento all'incisione nel contesto della fondazione dell'Ordine delle Schiave della Virtù⁵⁵. Quest'ordine fu fondato dall'imperatrice vedova nel 1662, cosa che consente una certa collocazione temporale.

⁵¹ KHM-GG 3138. Un grazie sentito a Gudrun Swoboda per l'invio di una copia di questo dipinto nonché del numero d'inventario KHM-GG 3245.

⁵² Cfr. KHM-GG_3245; Slovacchia, Museo Nazionale-O 98 (con globo imperiale), URL: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG:O_98 (14/05/2024); Slovenia, Museo Nazionale-N 8623, URL: <https://www.nms.si/si/zbirke/digitalne-zbirke/umetnostne-zbirke/9678-Cesarica-Eleonora-soproga-Ferdinanda-III>. (14/05/2024).

⁵³ Cfr. l'incisione su Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg nella ÖNB-PORT_00051712_01, pubblicata da Bartholomäus Kilian riproducendo un dipinto di Johann Ulrich Mayr in occasione delle nozze di Leopoldo I. Cfr. M. ROMBERG, *An Early Modern Empress Consort's Role*, cit., pp. 79-81.

⁵⁴ Sul concetto di *Öffentlichkeit* (sfera pubblica), vedi sopra, n. 5.

⁵⁵ V. HYDEN-HANSCHO, *La noblesse de la monarchie habsbourgeoise*, cit., pp. 29-37.

2. Il piano del contenuto del messaggio

La seconda tipologia di raffigurazione (fig. 2b), come già accennato, è degna di essere messa in luce in quanto qui per la prima volta la corona del Sacro Romano Impero viene raffigurata al posto della solita corona imperiale stilizzata (corona a mitria). A partire dalla seconda metà del Seicento la corona romana si trova in dipinti di rappresentanza delle imperatrici regnanti, per quanto a conoscenza dell'autrice compare per la prima volta per Margherita Teresa di Spagna⁵⁶. Come illustra dettagliatamente Katrin Keller nel suo libro *Die Kaiserin* del 2021, per un'imperatrice consorte («regnante»), a differenza che per un'imperatrice vedova, la corona entrò nelle stampe d'arte soltanto con l'incoronazione di Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg nel 1669⁵⁷.

Nel caso dell'imperatrice vedova la corona romana si trova già prima. La prima imperatrice vedova della prima età moderna fu Maria di Spagna (1528-1603), che morì nel 1603 in Spagna. In un dipinto realizzato pochi anni prima della sua morte è ritratta come vedova con il rosario e corona a mitria imperiale⁵⁸. Durante le sue esequie – come documentato da un libro di emblemi⁵⁹ – furono utilizzati abbondantemente come simboli l'aquila e la corona imperiali, benché nella rappresentazione figurativa della corona si tratti unicamente di una corona imperiale a mitria⁶⁰. Per un'imperatrice vedova la corona

⁵⁶ Cfr. i dipinti di Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg con la corona imperiale: HD-G 1059, Düs-GG-SMD.B 240_StA, Düs-GG-SMD.B 32 vs_StA, Düs-GG-SMD.B 31, KHM-GG_8886, KHM-GG_3482, Bozen Merkantilmuseum, Schloss Drosendorf, Graz, Steierisches Landesmuseum Joanneum, Schloss Eggenberg, collezione privata e Schloss Uhereice, collezione privata.

⁵⁷ K. KELLER, *Die Kaiserin. Reich, Ritual und Dynastie*, Wien, Böhlau, 2021, pp. 207-214.

⁵⁸ Il dipinto di Maria d'Austria, di cui è autore Juan Pantoka de la Cruz (1553-1608), si trova oggi nel Monasterio de las Descalzas Reales a Madrid. Sulle corone degli Asburgo vedi S. HERTEL, *Ein Herrscher – viele Kronen. Die Insignien als Teil der Herrscherrepräsentation Karls VI. und seiner Familie, in Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700-1740)*, a cura di S. SEITSCHKE-S. HERTEL, Berlin-Boston, De Gruyter-Oldenbourg, 2020, pp. 385-398, qui pp. 391-393.

⁵⁹ *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Co[m]pañia de Jesus, á la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria [...] que se celebraron a 21 de abril de 1603 [...]*, Madrid, Luis Sánchez, 1603, URL: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=439112> (14/05/2024).

⁶⁰ In contrasto con l'argomentazione di K. KELLER, *Die Kaiserin*, cit., pp. 221-222 e EAD., *Zu*

imperiale nella sua forma reale per la prima volta è riconoscibile in dipinto a olio di Eleonora Gonzaga-Mantova, che fu realizzato nel 1640 nella bottega di Franz Luycx e che si trova oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. La corona del Sacro Romano Impero è poggiata sul margine sinistro dell'immagine su un tavolo. Accanto ad essa si trova l'imperatrice vedova, la cui mano destra poggia sul tavolo. Mentre i quadri a olio dell'Eleonora più giovane proseguono questa tradizione rappresentativa, divenne consuetudine soltanto nella sua epoca e in quella dell'imperatrice vedova successiva inserire la corona imperiale nelle opere grafiche che ebbero larga diffusione a livello di mezzi di comunicazione di massa⁶¹.

Non manca di una certa plausibilità far risalire queste raffigurazioni senza data con la corona imperiale su olio e rame all'epoca iniziale della sua vedovanza, ossia a un periodo in cui non c'era un'imperatrice consorte, ma in cui Eleonora Gonzaga-Nevers, agli occhi del pubblico, assumeva il ruolo della prima sovrana del regno. Come parte di una coppia di lavoro, quando era vivente il suo marito era stata partecipe in molti modi della comunicazione dell'autorità politica. Le monarche si sentivano di norma vincolate a questo ambito di mansioni anche da vedove, ma, come si può vedere per la sua prozia, che al momento della morte del marito perse subito la sua posizione a corte, visse in parte isolata e mantenne una sorta di «distacco amichevole» con la coppia imperiale⁶², gli spazi di manovra in questo senso potevano essere limitati. Ben diversamente stavano le cose per Eleonora Gonzaga-Nevers, che nel 1657 rispettò sì il consueto anno di lutto, ma dopo non si ritirò in convento, bensì, come riferisce a Venezia l'ambasciatore veneziano Aloise Molin nel 1661: «L'Imperatrice Leonora predetta si governa con somma prudenza, et è dall'Imperatore amata, e stimata come Madre»⁶³. Sin all'inizio della sua vedovanza diede impulsi molto significativi alla vita culturale di corte.

Ehren der toten Kaiserin und der Gesellschaft Jesu, in EAD., *Blog Kaiserin und Reich*, 18/11/2019, URL: <https://doi.org/10.58079/qj1j> (03/06/2024).

⁶¹ Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg come vedova con la corona imperiale ÖNB-PORT_00051672_01.

⁶² M. SCHNETTGER, *Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga*, cit., pp. 124-125.

⁶³ Relazione finale di Aloise Molin, 1661, in *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, a cura di J. FIEDLER, *Bd. II: Kaiser Leopold I.*, Wien, K.K.

Poco dopo la morte del marito fondò una propria cappella musicale e «portò avanti la tradizione incominciata dalla sua prozia di far eseguire delle opere liriche in occasione del compleanno dell'imperatore e di altri membri della famiglia»⁶⁴. Esistono documenti che testimoniano che, a partire dal 1659, anche il suo compleanno veniva festeggiato con messe in scena di teatro musicale⁶⁵. A sua volta autrice di poesia sacra e profana, creò una piattaforma per discorsi eruditi sugli argomenti più vari, conducendo, nella sua sede vedovile la Favorita delle cosiddette «Accademie di belle lettere», una serie di incontri con accompagnamento musicale per la discussione brillante su temi predefiniti⁶⁶. Come fatto emergere da Markus Jeitler in un saggio del 2015, lasciò numerose tracce anche nell'architettura viennese, in parte visibili ancora oggi⁶⁷. Il suo operato non solo destò l'ammirazione di chi era presente a Vienna⁶⁸, ma raggiunse – come dimostrano numerosi resoconti giornalistici – anche una notiziabilità sovranazionale⁶⁹. Come dal pubblico in presenza, anche da questi mezzi di comunicazione all'inizio è definita «l'imperatrice»⁷⁰. In

Hof- und Staatsdruckerei, 1867, pp. 43-99, qui p. 53, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10798141> (14/05/2024).

⁶⁴ M. SCHNETTGER, *Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga*, cit., p. 127.

⁶⁵ M. SCHNETTGER, «L'insigne, e famosa Eleonora». cit., pp. 197-220.

⁶⁶ H. SEIFERT, *Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit*, in *Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften*, a cura di F. WOLF, Saarbrücken, Saarbrücker Dr. und Verl., 1993, pp. 212-223, M. DEISINGER, *Mäzenin und Künstlerin*, cit., pp. 56-64, A. SOMMER-MATHIS, *Akademien*, cit., pp. 388-393.

⁶⁷ M. JEITLER, *Eleonora Magdalena Gonzaga von Mantua-Nevers*, cit., pp. 123-136.

⁶⁸ Cfr. le relazioni dell'ambasciatore veneziano in *Die Relationen der Botschafter Venedigs*, a cura di J. FIEDLER, cit., pp. 119-141 (Marino Giorgi nel 1671), pp. 143-166 (Zuanne Morosini nel 1674) e pp. 209-238 (Ascanio Giustiniani nel 1682) e un resoconto di un francese anonimo, cfr. A.F. P., *Aus dem Bericht eines Franzosen über den Wiener Hof in den Jahren 1671 und 1672*, in «Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung» XII (1891), pp. 270-368, qui p. 277.

⁶⁹ Sul concetto di «notiziabilità» («Nachrichtenwert») in maniera sostanziale J. WILKE, *Nachrichtenauswahl und Medienrealität in vier Jahrhunderten. Eine Modellstudie zur Verbindung von historischer und empirischer Publizistikwissenschaft*, Berlin, De Gruyter, 1984.

⁷⁰ Cfr. sulla sfera pubblica in presenza la relazione finale di Battista Nani in *Die Relationen der Botschafter Venedigs*, a cura di J. FIEDLER, cit., pp. 1-29, qui p. 6 e per la sfera pubblica mediatica: Continuation, [Frankfurt: Johann Philipp Weiß], 1658, Num. LXXVII, Wien, 3./13. Juni 1658, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/1383779> (16/05/2024); Post Zeitung, Hamburg: Johann Baptista Vrints, 1659; Europäische Prima N. 8, Wien, 2. Februar 1659, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/854145> (16/05/2024);

questo periodo dell'assenza di un'imperatrice e della fase in cui il giovane imperatore doveva affermarsi, si può dunque attribuire un grande peso rappresentativo al suo operato come componente della casa imperiale e come imperatrice vedova. Più o meno nello stesso periodo di Leopoldo entrò sulla scena politica il suo grande avversario Luigi XIV (1638-1715). Sull'elezione nel 1658 a imperatore del Sacro Romano Impero del giovane Asburgo Leopoldo incombeva, sul piano della politica estera, l'ombra di diverse guerre, come la guerra franco-spagnola incominciata all'inizio degli anni Trenta del Seicento al confine occidentale dell'impero e conclusasi nel 1659 con la pace dei Pirenei. La Francia si intrometteva anche nella politica dell'impero, nel 1658 fondò con alcuni stati imperiali e con la Svezia la Lega renana e per l'elezione dell'imperatore propose anche candidati di origine francese⁷¹. Alla fine i principi elettori scelsero Leopoldo strappandogli una capitolazione elettorale inasprita. Quanta importanza avrebbe potuto rivestire una consorte con proprie reti di contatti in questa situazione conflittuale si dimostra nel personaggio della principessa elettrice Enrichetta Adelaide di Savoia-Piemonte (1636-1676), che come moglie di un candidato rivale sostenuto dalla Francia ne appoggiava la candidatura e divenne «Mazarin's chief ally»⁷² a Monaco di Baviera.

In tale contesto acquista importanza la seconda incisione (fig. 2b). Il foglio di piccolo formato, senza firma e senza data, di appena 12,9 x 7,9 cm⁷³,

Wöchentliche Zeitung auß mehrerley Örther, Hamburg: Martin Schumacher 1661, Numo. 48. Anno, Wien, 20. November 1661, URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/1058393> (16/05/2024).

⁷¹ Sulle trattative vedi nel dettaglio A. F. P. , *Zur Wahl Leopold I. 1654-1658*, Wien, Hölder, 1888, pp. 105-112. Come candidati alternativi si parlava anche di Leopoldo Guglielmo d'Austria (1614-1662), Ferdinando Maria di Baviera (1636-1679), Filippo Guglielmo del Palatinato-Neuburg (1615-1690) o anche Luigi XIV di Francia (1638-1715) come anche suo fratello, il duca Filippo d'Orléans (1640-1701). Cfr. J. BRÜSER, *Reichsständische Libertät zwischen kaiserlichem Machtstreben und französischer Hegemonie. Der Rheinbund von 1658*, Münster, Aschendorff, 2020, p. 68.

⁷² A. BANGERT, *Elector Ferdinand Maria of Bavaria. Bavarian Imperial Politics during the Interregnum*, München, Herbert Utz, 2008, p. 7.

⁷³ Queste sono le dimensioni dell'incisione di ÖNB-PORT_00053881_01. Sono diverse da quelle presenti nell'archivio immagini dell'ÖNB, ma sono state controllate personalmente dall'autrice.

raffigura – come testimoniato dall’iscrizione «ELEONORA II. IMPER[atrice] DE ROM[ani] SEMP[re] AVG[usta]» - l’imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers. La scritta si trova su uno stendardo arrotolato intorno a una lancia rivolta verso il basso. La lancia è tenuta in mano da una donna dai lunghi capelli, circondata da una corona di raggi. La donna porta un’armatura, sotto la quale si intravede una camicia a maniche lunghe, da cui cade un manto che scende in ricche pieghe. Con la mano destra tiene il medaglione ovale con il ritratto dell’imperatrice vedova che la mostra fino alla vita. Eleonora Gonzaga-Nevers guarda verso sinistra ed è raffigurata in abiti vedovili. Il centro dell’abito dalla profonda scollatura è ornato da una croce decorata con pietre preziose e perle. Sul capo – sulla sommità della cornice – si trova una corona a mitria.

Dal punto di vista iconografico la raffigurazione si può inserire nel contesto dell’Ordine delle Schiave della Virtù. Vi alludono il sole e la luna raffigurati sui pettorali dell’armatura della donna, che così, insieme all’imperatrice vedova raffigurata diventa l’autentica custode dell’ordine. L’Ordine fu fondato nel 1662 da Eleonora Gonzaga-Nevers, dopo molti anni di pianificazione⁷⁴. Sul suo distintivo, una medaglia d’oro, l’ordine fece imprimere il volto del sole oltre che il motto latino «sola ubique triumphat» (solo essa – la virtù – trionfa ovunque). I membri ricevettero questa medaglia che dovevano portare ben visibile sul braccio sinistro, così come una medaglia più piccola per uso privato⁷⁵. Con la fondazione dell’ordine e la scelta del simbolismo solare sembra che l’imperatrice vedova abbia reagito alla monopolizzazione di quest’emblema da parte francese. Luigi XIV utilizzò per la prima volta l’emblema del sole su una moneta con il suo motto «nec pluribus impar» («Non inferiore ai più») – come reazione all’elezione di Leopoldo a imperatore – e dopo la nascita del delfino Luigi nel 1662 l’emblema dominava la sua iconografia⁷⁶.

⁷⁴ Cfr. K.H. FEDER, *Neue Erkenntnisse zu den Insignien des habsburgischen Damenordens «Sklavinnen der Tugend»*, in «Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde» XLIV (Novembre 2001), pp. 17-22, K. KELLER, *Die Damen der Kaiserin – Der Orden der Sklavinnen der Tugend*, in Ausstellungskatalog *Die Sklavinnen der Tugend*, a cura di J. STOLZER, Graz, Medienfabrik Graz, 2018, pp. 5-13.

⁷⁵ K.H. FEDER, *Neue Erkenntnisse*, cit., pp. 17-22.

⁷⁶ H. ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde*, cit., p. 23-24 e fig. 7, V. HYDEN-HANSCHO,

L'ignoto incisore inserisce un altro piano ancora raffigurando la luna, insieme al sole, sull'altro pettorale della custode. In questa combinazione, sole e luna sin dal Medioevo simboleggiavano il potere spirituale e quello temporale, più precisamente «il dominio del sole sul giorno [somigliava] a quello del papa sulle anime – e così come la luna comandava sulla notte, così il re comandava sui corpi»⁷⁷. Ancora fino al 1686 la coppia di sole e luna sormontava la torre del Duomo di Santo Stefano. Insieme al motto personale della fondatrice dell'ordine Eleonora Gonzaga-Nevers – «unum sequor» («seguo l'Uno») – la luna rappresenta il potere imperiale e il seguito dell'imperatrice vedova come anche dell'ordine nel suo complesso. Benché non si possa dimostrare la committenza diretta dell'imperatrice vedova, secondo Veronika Hyden-Hanscho vorrebbe dire staccare le azioni di Eleonora dal contesto dinastico in cui agiva se non si interpretasse politicamente quest'incisione e il simbolo del sole⁷⁸.

3. Il piano della ricezione

Si sa poco sull'uso effettivo delle stampe di riproduzione, dato che i e le riceventi hanno lasciato pochissime tracce. Che le opere grafiche andassero incontro a un vivace interesse pubblico è suggerito dal numero in parte elevato di esemplari conservatisi di queste calcografie, sia di copie esatte che di copie modificate⁷⁹. Le tirature delle stampe di riproduzione, come per i *Flugblätter* e i *Flugschriften* (opuscoli) si basano su delle stime. In media questi ultimi erano tra alcune centinaia e diverse migliaia di esemplari; la tiratura delle stampe di riproduzione, a causa della loro vasta diffusione in tutta Europa, dovrebbe essere simile o forse ancora più elevata⁸⁰. Tuttavia, come constata in maniera calzante Doris Gruber, ciò rende «chiaro che le pubblicazioni in forma di fogli volanti [come anche le stampe di riproduzione] era pubblicata in quantità

La noblesse de la monarchie habsbourgeoise, cit., p. 31.

⁷⁷ «[Die] Herrschaft der Sonne über den Tag [gleich] jener des Papstes über die Seelen – und wie der Mond über die Nacht, so gebot der König über die Körper». T. ERTL, *Sonne und Mond. Die Turmbekrönung am Stephansdom zwischen den zwei Türkenbelagerungen*, in «Wiener Geschichtsblätter» LII, 2 (1997), pp. 65-82, qui pp. 65-66.

⁷⁸ V. HYDEN-HANSCHO, *La noblesse de la monarchie habsbourgeoise*, cit., p. 34.

⁷⁹ M. ROMBERG, *An Early Modern Empress Consort's Role*, cit., pp. 71-119, EAD., *Die Gonzaga-Kaiserinnen in den Medien*, cit., pp. 259-292.

⁸⁰ G. LÜTKE NOTARP, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie*, cit., pp. 22-26.

ingenti, cosa che [permetteva] un potenziale accesso [ad essa] per gran parte della popolazione»⁸¹. In entrambi i generi l'accesso non avveniva soltanto attraverso la lettura, ma soprattutto per sentito dire, raccontando ad altri quanto letto e raccogliendo i fogli volanti. La ricerca parte dal presupposto di un pubblico ricettivo di 30-40 persone per foglio volante⁸². Lo stesso si può supporre per le stampe di riproduzione, dato che spesso servivano come sostituto a buon mercato di dipinti e che venivano appese, incorniciate e non, alle pareti delle stanze di abitazione⁸³. Erano inoltre molto apprezzate dai collezionisti.

Sia l'incisione di piccole dimensioni (fig. 2c)⁸⁴ sia la prima tipologia (fig. 2a e fig. 4 a destra) si trovano nei cosiddetti *Klebebände* della prima età moderna. I *Klebebände*, una sorta di album che raccoglie varie opere grafiche, sono una forma di conservazione fissa, che, a differenza della conservazione flessibile dei prodotti grafici a stampa in cartelline, scatole, scaffali o cassetti, presenta un ordine prestabilito⁸⁵. Con il crescere del mercato per i prodotti grafici a stampa anche la collezione degli stessi si professionalizzò e vennero redatti e pubblicati, in forma di trattato, dei manuali teorici per ordinare, inventariare e ampliare le collezioni. Il bibliotecario di Monaco di Baviera Samuel Quiccheberg (1529-1567), un pioniere delle guide alle collezioni, già nel sottotitolo del suo trattato sulle collezioni *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* (1565) indicava subito ai suoi lettori «ut eorum frequenti inspectione tractationeq[ue], singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admirande citò, facilè ac tutò comparari possit»⁸⁶. Per facilitare questo compito, Roger de Piles (1635-1709),

⁸¹ «[Es wird] deutlich, dass die Flugpublizistik [wie auch Reproduktionsgraphiken] in substantiellen Mengen publiziert wurde, was einem Großteil der Bevölkerung potentiell Zugang [verschaffte]». D. GRUBER, *Frühneuzeitlicher Wissenswandel*, cit., p. 78.

⁸² D. BELLINGRADT-M. SCHILLING, *Flugpublizistik*, cit., p. 275.

⁸³ G. LÜTKE NOTARP, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie*, cit., pp. 25-26.

⁸⁴ Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek (a cura di), *Klebebände*, vol. I, Arolsen [s.d.], p. 57, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.3863#0061> (14/05/2024).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁸⁶ S. QUICCHEBERG, *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi*, München, Berg, 1565, URL: <https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t70w4tq9w> (19/03/2024). Cfr. in proposito nel dettaglio S. BRAKENSIEK, *Vom «Theatrum mundi» zum «Cabinet des Estampes»*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim, Olms, 2003, ID., *Samuel Quiccheberg: Gründungswater oder Einzeltäter? Zur Intention der Inscriptiones Vel Tituli Theatri (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820*, in *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der*

pittore e critico d'arte francese, centotrentaquattro anni dopo consigliava nel primo volume della sua opera in sette volumi *L'Abrégé de la vie des peintres* del 1699 – uscita nel 1710 in traduzione tedesca – il seguente ordine per i collezionisti,

«coloro che amano la storia [...] e così non vogliono far sfuggire nulla alla loro curiosità che seguano l'ordine dei Paesi e dei tempi: e tutto ciò che riguarda in particolare uno Stato è contenuto in o più porte-feuilles in cui poi è ordinato. Prima i ritratti delle persone più importanti che hanno regnato un Paese, i principi e le principesse che sono discesi da loro, coloro che hanno prestato servizi e avuto posizioni considerevoli nello stato, nella chiesa, nella guerra e nei tribunali»⁸⁷.

In questi *Klebebände* si trovano anche molti numerosi ritratti di sovrane, tra cui quelli dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers. Sono ad esempio parte del corpus in 21 volumi della Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek a Arolsen, che contiene 7.000 stampe d'arte, con focus sui ritratti dell'epoca precedente al 1800⁸⁸. Entrambe le incisioni si trovano nel primo volume «HERRSHAFFTEN[sic!] KRIEGS= UND STAATS=BEDIENTEN» a pagina 53 e 57. A pagina 53 l'incisione (**fig. 4**) si trova incollata direttamente accanto alle incisioni di piccolo formato con i ritratti della coppia di arciduchi del Tirolo Sigismondo Francesco (1630-1665) e Maria Edvige del Palatinato-Sulzbach (1650-1681). La pagina si trova tra quella (p. 51) con i ritratti dell'imperatore Leopoldo I (1640-1705), Ferdinando II (1578-1637) e della sua

frühen Neuzeit. Ordnung und Repräsentation von Wissen, a cura di F. SCHOCK- O. BAUER-A. KOLLER, Hannover, Wehrhahn, 2008, pp. 231-252, S. LAUBE, *Samuel Quicchelberg: Inscriptiones Vel Tituli Theatri*, in «Wolfenbütteler Digitale Bibliothek», URL: <http://diglib.hab.de/content.php?dir=edoc/ed000075&distype=optional&xml=tei-introduction.xml&xsl=http://diglib.hab.de/rules/styles/projekte/theatra/tei-introduction2.xsl> (14/05/2024).

⁸⁷ «welche die Historie lieben [...] und damit sie ihrer curiosität nichts entgehen lassen[, dass] sie folgen der Ordnung der Länder und Zeiten: und ist alles, was einen jeden Staat insonderheit angehet, in ein oder mehreren porte-feuilles enthalten, als in welchen man nachfolgendes findet. Erstlich die Portraits der hohen Häupter, welche über ein Land regieret haben, die Prinzen und Prinzessinnen, welche von ihnen entsprossen, diejenigen, welche ein und andere considerable Bedienung und Rand in dem Staat in der Kirche, im Kriege und im Gerichte gehabt». R. DE PILES, *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Maler: so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines vollkommenen Malers, nach welcher die Malerey als einer Regul kan beurtheilet werden [...]*, Hamburg, Benjamin Schillern, 1710, pp. 103-104, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1268#0128> (14/05/2024).

⁸⁸ In maniera sostanziale M.I. VOGEL, *Die Klebebände der Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek Arolsen. Wissenstransfer und -transformation in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M., Lang, 2015.

consorte Eleonora Gonzaga-Mantova (1598-1655) e la pagina successiva (p. 55) con Filippo IV di Spagna (1605-1665). L'incisione di piccolo formato è incollata quattro pagine dopo, a pagina 57. Questa è affiancata da pagine recanti ciascuna un ritratto dell'imperatore Leopoldo I⁸⁹. Intorno all'incisione, sulla stessa pagina, ci sono i ritratti dell'imperatrice Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg e i due ritratti giovanili del futuro imperatore Leopoldo I, oltre che del suo fratellastro l'arciduca Carlo Giuseppe (1649-664).

La scelta e la rifilatura dell'incisione precedevano la fase in cui essa veniva incollata nell'album⁹⁰. Qui i collezionisti della prima età moderna non andavano tanto per il sottile con il medium di contesto originale, per ricontestualizzare l'immagine scelta nella loro collezione. Il filologo Siegmund Jakob Apinus (1693-1732), che lavorava presso l'università di Altdorf, consigliava senza mezzi termini: «Se trovi libri, sermoni funebri, almanacchi, dispute (con) ritratti, togliili senza alcuna remora e aggiungili alla tua collezione»⁹¹. Nell'incisione dell'imperatrice vedova a p. 53, la striscia con la firma andò probabilmente perduta a causa della rifilatura lungo il margine inferiore dell'immagine.

Non si conosce il nome di chi ha incollato o compilato⁹² i *Klebebände* di Arolsen. Si ordinava «secondo la moda del tempo in base a due possibili concezioni: o si raccoglieva in base al soggetto, oppure si ordinava esplicitamente con un criterio «storico-artistico», secondo il pittore o l'incisore che avevano lavorato all'opera»⁹³. Nel caso specifico, a causa della striscia la firma volutamente eliminata o non (più) presente, sono il soggetto e il formato a determinare la disposizione delle stampe nel volume⁹⁴. Solo così, infatti, si può

⁸⁹ Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek (a cura di), *Klebebände*, cit., pp. 56 e 59, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband1> (14/05/2024).

⁹⁰ Sulla tecnica culturale del ritagliare cfr. M. I. VOGEL, *Die Klebebände*, cit., pp. 34-37.

⁹¹ «Findest Du vor Büchern, (1) Leich=Predigten, Calendern, Disputationen (m) Portraits, so nehme sie ohne Bedencken heraus und lege sie zu deiner Collection». S.J. APIN, *Anleitung, wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln soll ...*, Nürnberg, Adam Jonathan FelBecker, 1728, p. 32, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10646069-2> (14/05/2024).

⁹² M.I. VOGEL, *Die Klebebände*, cit., p. 43.

⁹³ «[...] zeitgemäß nach zwei möglichen Konzepten: entweder man sammelte nach dem Motiv oder ordnet explizit «kunsthistorisch» nach dem beteiligten Maler oder Kupferstecher». *Ibidem*, pp.108-109.

⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 197-198.

spiegare che tre incisioni dell'imperatrice (vedova) siano sistemate su dodici pagine. Nella sua analisi del primo volume Marie Isabelle Vogel poneva la questione della disposizione soltanto in relazione ai ritratti maschili, giungendo alla conclusione che la collocazione fosse avvenuta soprattutto in base a criteri di rango e genealogici⁹⁵. Il restare vincolati a «complessi tematici prestabiliti» («fest umrissene Themenkomplexe») ebbe come conseguenza che «gli stessi soggetti venissero [montati] più volte in punti diversi del volume»⁹⁶. Di 630 ritratti, 38 ritraggono delle sovrane, sei delle quali, poi, sono raffigurate più di una volta e nove indossano abiti vedovili. Soltanto Eleonora Gonzaga-Nevers è stata accolta nel volume con due ritratti vedovili. A pagina 57 il compilatore segue due narrazioni, da un lato l'unione matrimoniale tra Eleonora Maddalena del Palatinato-Neuburg con l'imperatore Leopoldo, rappresentato prima e dopo, e dall'altro la relazione di Eleonora Gonzaga-Nevers come matrigna, inserendo l'immagine vedovile in piccolo formato dell'imperatrice vedova tra i ritratti giovanili dei suoi figliastri Leopoldo e Carlo Giuseppe e accanto a quello della nuora. La composizione di pagina 53 si spiega a chi osserva soltanto conoscendo le date della vita dei personaggi maschili. Sulla pagina successiva (p. 55) è raffigurato il re di Spagna Filippo IV, che morì il 17 settembre 1665. Era cognato e suocero di Leopoldo I, raffigurato a p. 56. Tre mesi prima, il 25 giugno 1665, era morto l'ultimo esponente del ramo laterale tirolese degli Asburgo, l'arciduca Sigismondo Francesco del Tirolo. Si trova sulla stessa pagina dell'imperatrice vedova. Con la sua morte, divenne vedova anche Maria Edvige del Palatinato-Sulzbach, che si trova ugualmente raffigurata. Morì nel 1681, cinque anni prima dell'imperatrice vedova. Il riferimento alla prima pagina (p. 51) si può istituire a sua volta tramite la vedovanza della prozia di Eleonora Gonzaga-Nevers, Eleonora Gonzaga-Mantova, che è rappresentata a fianco dello sposo Ferdinando II. Il fatto che non porti abiti vedovili si spiega attraverso il secondo filone narrativo, che si basa sulla presenza di Leopoldo I e sul fatto che entrambi, Eleonora e Ferdinando II, ne fossero i nonni. Con la scelta delle incisioni che raffigurano le sovrane vedove, il compilatore dei volumi non si prefiggeva il mettere in luce le virtù vedovili

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 182-196.

⁹⁶ «[...] gleiche Motive mehrfach an unterschiedlichen Positionen des Bandes». *Ibidem*, p. 192.

positive quali la fedeltà o la pietà religiosa, ma le stampe servivano a uno scopo superiore, già comunicato all'osservatore in veste introduttiva nell'«immagine di copertina» del volume, un'immagine allegorica di Leopoldo e della sua terza sposa, circondati dalle virtù divine: la sacralità e la stabilità dinastica della casa sovrana asburgica. «Attraverso la selezione e il montaggio», scrive Marie Isabelle Vogel, «il compilatore è sia destinatario di questi media visivi per la messa in scena della corte, sia produttore di tali “messaggi pubblicitari di immagine” [Jutta Schumann]»⁹⁷.

Sintesi

Il presente saggio illustra a carattere di esempio tre piani di analisi dei prodotti grafici a stampa: 1) il piano della produzione, 2) il piano del contenuto del messaggio e 3) il piano della ricezione. Al centro c'era l'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers, che nel Seicento ricoperse un ruolo unico tra le imperatrici vedove della prima età moderna, visto che nei primi nove anni di reggenza del figliastro Leopoldo I funse da prima principessa del regno. Mentre su un'incisione di piccolo formato per il momento non è stato possibile fare affermazioni riguardo la produzione e la provenienza, perché sul foglio mancano delle informazioni dirette, le altre due grafiche a stampa si sono potute identificare come risultato di un processo artistico collaborativo nei centri della stampa di Norimberga e di Augusta. Dal punto di vista iconografico Eleonora Gonzaga-Nevers, in confronto ad altre imperatrici vedove, assume un ruolo particolare, perché nelle sue raffigurazioni visive non si rispondeva in primo luogo alle aspettative sociali relative alla pietà religiosa, di un'esistenza ritirata dalla società e all'umiltà, ma la sua persona è messa ostentatamente da artisti ed editori al servizio di una «cura moltiplicativa dell'immagine». Di norma si tratta di uno dei campi di azione centrali della moglie dell'imperatore, ma dato che Leopoldo restò a lungo celibe, Eleonora Gonzaga-Nevers in quel periodo si fece carico di tali mansioni. In tal modo,

⁹⁷ «Über seine Auswahl und Montage ist der Kompilator sowohl Empfänger derartiger Bildmedien zur höfischen Inszenierung als auch Produzent solch «werbender Imagebotschaften» (Jutta Schumann)». *Ibidem*, p. 182. Cfr. anche J. SCHUMANN, *Die andere Sonne*, cit., p. 378.

agli occhi del pubblico, le venne attribuita una grande importanza per i compiti di rappresentanza. Lo testimonia in particolare la seconda incisione, che la mostra in maniera esplicita con la corona del Sacro Romano Impero e che le è stata probabilmente dedicata direttamente dall'artista.

È proprio questo piano contenutistico a distinguere le raffigurazioni a stampa di Eleonora Gonzaga-Nevers da quelle delle altre imperatrici vedove. Da un lato, nell'incisione di piccolo formato, il simbolismo sole-luna, insieme al motto personale di Eleonora, riflette il suo ruolo dinastico e la sua lealtà e, se si tiene conto del momento della sua probabile pubblicazione, nel 1662, sembra indicare una risposta politica alla monopolizzazione francese di questo emblema. Dall'altro la corona del Sacro Romano Impero appare per la prima volta per Eleonora Gonzaga-Nevers in opere che si rivolgono a un pubblico mediatico più vasto e più astratto, mentre prima si trovava solo in dipinti destinati in primo luogo a persone presenti sul posto. La constatazione di Katrin Keller secondo cui, con l'aggiunta della corona ai ritratti, le imperatrici sarebbero state «coinvolte in misura mediaticamente maggiore nella sacralizzazione dell'impero manifestata soprattutto nella corona»⁹⁸ si può applicare anche all'imperatrice vedova.

Quanto sia dipendente dal contesto l'interpretazione di questi prodotti realizzati in modalità decentrale e recepiti in maniera astratta è stato dimostrato nell'ultimo e terzo piano dell'analisi, quello della ricezione. Sull'uso effettivo di norma si può constatare ben poco, perché lettori e lettrici non hanno quasi lasciato tracce. Nel caso specifico, però, due delle incisioni sono entrate nei *Klebebände*, negli album della Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek a Arolsen e permettono così di acquisire nuovi elementi sulla ricezione. I messaggi contenutistici delle virtù vedovile e la «cura dell'immagine» imperiale sono stati qui ricontestualizzati ad essi si è sovrapposta una narrazione dinastica.

⁹⁸ K. KELLER, *Die Kaiserin*, cit., p. 224.

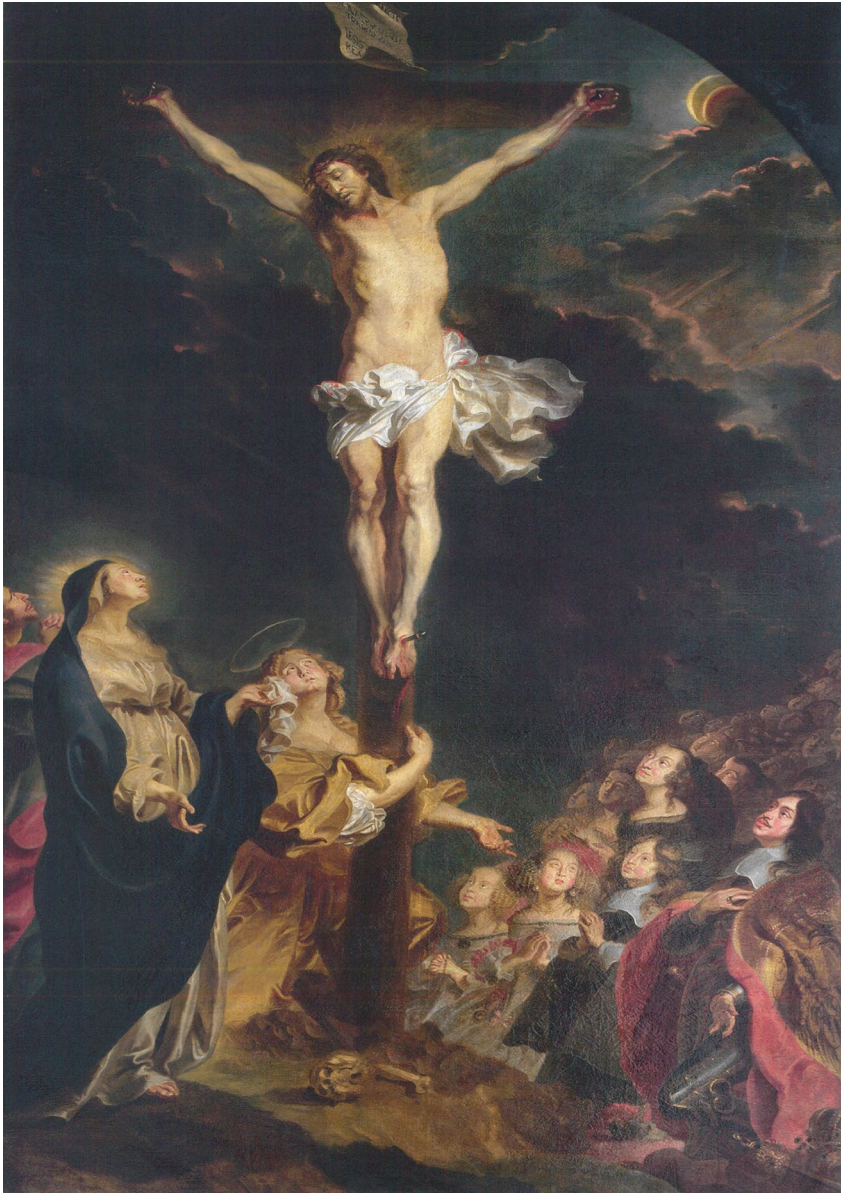


Figura 1: Franz Luycx, La famiglia imperiale come intercessori sotto la Croce, 1663 circa, Olio su tela. Vienna, Kirche Am Hof. © per gentile concessione del rettore della chiesa «Zu den neun Chören der Engel» P. Josip Koren, OFM, 2024.

Figura 2: I tre tipi di stampe raffiguranti l'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers



a) Tipo 1:

A sinistra: Adriaen van Bloemen, Ritratto in busto dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers, Incisione su rame, dopo il 1668, 281 x 190 mm (foglio). Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, PORT_00053880_01.

A destra: Adriaen van Bloemen, Johann Alexander Boener, Ritratto in busto dell'imperatrice vedova, Incisione su rame, 288 x 193 mm. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Graphische Sammlung, Nr. S 4895. © Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Foto: K. Gattner.



b) Tipo 2:

Matthäus Küsel, Johann Ulrich Mayr, Ritratto in busto dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers con la corona del Sacro Romano Impero, tra il 1657 e il 1666, 374 x 286 mm (foglio). Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inventar-Nr. PORT_00053882_01.



c) Tipo 3:

Anonimo, Ritratto in busto dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers in un medaglione, 1663 ca., 129 x 79 mm (foglio). Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inventar-Nr. PORT_00053881_01.



Figura 3: Dettagli

A sinistra: Dettaglio di un ritratto in busto dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers con la corona del Sacro Romano Impero, Metà del XVII secolo, Olio su tela, 130 x 91,6 cm. Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, Inv. Nr. O 98.
© https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O_98 (Public Domain).

A destra: dettaglio di fig. 2b.



Figura 4: HERRSCHAFTEN KRIEGS= UND STAATS=BEDIENTEN, Vol. 1, a cura della Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek in Arolsen, s.a., p. 53.

© Stiftung des Fürstlichen Hauses Waldeck und Pymont, Fürstlich Waldecksche, Hofbibliothek, Signatur FWHB I 56 € 17 (Klebeband 1, p. 53),
<https://doi.org/10.11588/diglit.3863#0057>.

