Carlo V e gli artisti italiani: politica e committenza

Pierluigi De Vecchi
Università di Macerata

Durante il regno di Carlo V, nel periodo che va dalla fine del secondo decennio a poco oltre la metà del secolo XVI, il campo della produzione artistica in Italia subì profonde e radicali trasformazioni, in relazione con le vicende che sconvolsero gli equilibri politici della penisola e condussero ad altrettanto sensibili mutamenti nell'assetto e, in genere, nei rapporti sociali. La portata di tali trasformazioni nel campo delle arti —un settore nel quale l'Italia godeva, fin dagli ultimi decenni del secolo precedente, di indiscusso prestigio e di una sorta di primato europeo— fu tale da investire rapidamente non solo le «gerarchie» che si erano venute consolidando tra i vari centri, il flusso dei maestri e delle opere, la «carriera» degli artisti, i loro rapporti con i committenti e l'organizzazione del loro lavoro, ma il terreno stesso delle scelte tanto iconografiche quanto stilistiche, dando avvio a quel fenomeno complesso e contraddittorio definito, fin dagli anni Venti del Novecento, con il termine di «Manierismo».

Se le scelte personali di committenza dell'Imperatore risultano di grande interesse, ancor più rilevanti appaiono, per lo sviluppo delle vicende artistiche, le conseguenze di quelli che furono, di volta in volta, i suoi orientamenti, le sue decisioni politiche e l'immagine che egli volle dare di sé ai suoi sudditi e a tutta la Cristianità. E' pertanto mio proposito, partendo dai rapporti di Carlo V con alcuni artisti italiani, allargare in seguito il discorso per esaminare, sia pure sinteticamente, le trasformazioni del quadro generale che si operarono non solo in connessione con le vicende storiche del periodo, ma più specificamente con la sua visione, i suoi disegni e i suoi propositi.

Tra gli artisti italiani che furono al suo servizio, sicuramente nessuno lavorò per lui più a lungo, con maggiore continuità e con più stretti rapporti —anche personali— di Tiziano. Tra il 1530 e il 1554 l'artista dipinse per l'imperatore almeno otto ritratti, oltre a diverse opere di soggetto religioso —tra le quali la vasta tela raffigu-

rante l'*Adorazione della Santissima Trinità*— e ad altre di soggetto profano. A questi dipinti vanno aggiunti due ritratti di Isabella del Portogallo e numerose altre tele per personaggi della famiglia imperiale o della corte, da Maria di Ungheria a Ferdinando «re dei Romani», a Filippo di Spagna, al cardinale de Granvelle.

Un primo ritratto di Carlo V, risalente al 1530, è menzionato dal Vasari: «un bellissimo ritratto di sua Maestà, tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi; de' quali bisognò che poi desse la metà ad Alfonso Lombardi, scultore, che aveva fatto un modello per farlo in marmo». Nonostante le contraddizioni tra le fonti per quanto riguarda le circostanze, il promotore e il pagamento dell'opera, sembrano del tutto da condividere le conclusioni di Harold E. Wethey (1980), secondo il quale il dipinto fu eseguito a Bologna, poco prima della cerimonia di incoronazione dell'imperatore, tra il gennaio e il febbraio del 1530. Sembra anche plausibile che il sovrano abbia acconsentito a farsi ritrarre da Tiziano dopo aver visto e ammirato la splendida immagine, da lui dipinta, probabilmente solo qualche anno prima, di Federico II Gonzaga.

Il ritratto di Carlo V è perduto e noto soltanto attraverso incisioni e copie, tra le quali una di Rubens, non si sa se tratta dall'originale o da una replica già presente nelle collezioni dei Gonzaga. L'imperatore indossa una splendida armatura e il collare del toson d'oro. L'elmo è posato alle sue spalle, su un alto cassettone coperto da un drappo di velluto. Il suo aspetto appare notevolmente diverso rispetto a quello di altri ritratti giovanili e —con una iconografia inconsueta, che richiama le personificazioni della Giustizia— egli impugna la spada, presentandosi come difensore della fede cristiana.

Quasi tre anni più tardi, tra gli inizi di novembre e i primi giorni di dicembre del 1532, Carlo V soggiornò a Mantova per quasi un mese durante il suo secondo viaggio verso Bologna. Il giorno stesso dell'arrivo dell'imperatore, Federico Gonzaga scrisse a Tiziano invitandolo a raggiungerli e l'artista probabilmente accompagnò la corte a Bologna. A quel periodo risalgono altri due ritratti: quello più noto, a figura intera, di *Carlo V con il cane,* copia con lievi varianti di un dipinto di Jakob Seisenegger (datato 1532), e un secondo, di cui s'è persa ogni traccia, ma menzionato in una lettera inviata da Bologna, il 14 gennaio 1533, da Ferrante Gonzaga al fratello Federico. Va sottolineato il fatto che poco più tardi, il 10 maggio, da Barcellona, l'imperatore insignì l'artista del titolo di «conte del Palazzo Laterano, del Consiglio Aulico e del Concistoro», nominandolo altresì Cavaliere dello Speron d'Oro, con diritto di entrare a corte. Riesce difficile pensare che tali onoreficenze siano state concesse solo per la copia, sia pure estremamente brillante, dell'opera di un altro pittore. Nei mesi seguenti si infittiscono inoltre, tramite gli ambasciatori a Venezia, le pressioni per ottenere il trasferimento di Tiziano in Spagna.

Al 17 marzo del 1533 risale anche una lettera inviata dall'ambasciatore Rodrigo Nino a Francisco de los Cobos, nella quale si fa menzione di due dipinti, uno dei quali indicato come una *Lucrezia*, che l'artista è stato sollecitato a terminare e invia-

Figura 1. Tiziano, Federico Gonzaga (Madrid, Prado)

Figura 2. Tiziano, Carlo V con un perro (Madrid, Prado)

re. In seguito i rapporti si allentarono, ma non si interruppero, come dimostrano diversi episodi significativi. Tra l'altro, quattro anni dopo la morte dell'imperatrice Isabella, Carlo V inviò all'artista, che non l'aveva mai incontrata, un ritratto di lei definito «molto simile al vero», benché «di triviale pennello», affinché se ne servisse per dipingerne l'immagine. Nell'ottobre del 1445 Tiziano annunciò l'invio del dipinto scusandosi di non averlo recato di persona, manifestando la disponibilità a correggere tutti gli eventuali «falli e mancamenti» che potessero essergli segnalati, ma con la pressante preghiera, rivolta all'imperatore, di non consentire in alcun modo che altri artisti potessero ritoccare il suo lavoro. Del ritratto si conoscono solo copie, mentre al Prado è la versione leggermente più tarda, dipinta probabilmente ad Augusta nel 1548.

Allo stesso anno e alla medesima occasione risalgono quasi tutti gli altri ritratti imperiali di Tiziano: due di essi —quello di *Carlo V con Isabella del Portogallo* sullo sfondo di un tendaggio rosso e quello di *Carlo V con il bastone di comando*— li conosciamo solo attraverso copie di Rubens, il terzo, raffigurante l'imperatore seduto in diagonale, sullo sfondo di una loggia aperta sul paesaggio, fu dipinto con vasto intervento di un assistente (probabilmente Lambert Sustris), il quarto —*Carlo V a cavallo dopo la battaglia di Muehlberg*— è giustamente noto come uno dei vertici dell'arte del maestro, sul piano dell'invenzione come su quello dell'esecuzione. Ricollegandosi alla tradizione dei grandi ritratti equestri in scultura —classici e rinascimentali— Tiziano ha raffigurato l'imperatore in arcione, sul suo destriero morello rivestito di una gualdrappa rosso violaceo, come il pennacchio sull'elmo del condottiero e la fusciacca sopra la splendida armatura, in atto di incedere in diagonale dal bosco alle sue spalle, mentre sulla destra si apre una veduta di paese, solcata da nuvole e dai bagliori del crepuscolo. Il volto è pallido, gli occhi fissi in avanti «verso un punto così lontano che sembrano non vedere e non percepire nulla», manifestando come una ferrea concentrazione interiore su un imperativo morale. In contrasto con l'iconografia consueta, egli impugna una lunga lancia in luogo del bastone di comando o di una corta asta. La lancia era attributo consueto di san Giorgio e di san Michele che sconfiggono il drago, con una trasparente allusione alla vittoria sull'eresia. Nella sua trasfigurazione eroica della figura solitaria del sovrano, l'immagine evoca in tal modo il concetto erasmiano del «miles Christianus», difensore della Fede, già mirabilmente evocato, sia pure in un diverso contesto, da Albrecht Durer nell'incisione de *Il Cavaliere, la morte e il diavolo.*

La straordinaria adesione che il ritratto manifesta alla personalità del sovrano, oltre che dell'immagine che di sé intendeva proporre, con acutissima capacità di penetrazione psicologica da parte di Tiziano, si riscontra anche nei dipinti di soggetto religioso che Carlo V volle accanto a sé durante gli ultimi anni di vita nel monastero di Yuste, dall'*Ecce Homo* e dalla patetica *Addolorata a mani giunte* alla grande *Adorazione della Santissima Trinità* iniziata dall'artista fin dal 1551, ma inviata nelle Fiandre solo poco prima dell'ottobre 1554. Sovente indicato con il titolo di «La

Figura 3. Tiziano, Isabel de Portugal (Madrid, Prado)

Figura 4. Tiziano, Dolorosa (Madrid, Prado)

Gloria»(non anteriore al XVII secolo), il dipinto è menzionato inizialmente come «La Trinità» (o «Il trionfo della Trinità») oppure «Il Paradiso», ma l'imperatore stesso, in un codicillo del suo testamento, lo disse «El Juicio final».

Nella sua acutissima analisi iconografica e iconologica dell'immagine, Erwin Panofsky (1969, págs. 104-105) ha indicato come essa possa essere ricondotta alle rappresentazioni della Gloria di Ognissanti, ispirata dalla *Civitas Dei* di sant'Agostino, con la comunità dei beati, alla presenza dei profeti e dei patriarchi dell'Antico Testamento, in adorazione della Trinità anziché dell'Agnello Mistico. In alto a destra, assistiti da angeli, sono raffigurati in orazione diversi personaggi della famiglia imperiale: Carlo V, che ha deposto davanti a sé sulle nubi la corona del Sacro Romano Impero, la sua defunta sposa Isabella, Filippo II e Maria di Ungheria. Alla sommità, come immersa in una luce calda e dorata, è la Trinità, cui da sinistra si accosta la Vergine Maria avvolta in un mantello di colore blu carico e seguita da san Giovanni Battista. Viene così introdotto il motivo della *Deesis* o della intercessione della Vergine e del Battista, proprio della iconografia del Giudizio finale. Nelle figure in primo piano sono riconoscibili riprese da modelli antichi come dal cartone per la *Battaglia di Cascina* e dal *Giudizio* di Michelangelo. D'altro canto lo spettatore è come innalzato al livello della visione celeste e può contemplare dall'alto e da grande distanza, in prospettiva aerea, la superficie terrestre dove è raffigurato l'assassinio di san Pietro Martire, persecutore degli eretici, con una soluzione del tutto analoga a quella adottata da Raffaello nella sua *Visione di Ezechiele*. Nella composizione dinamica e turbinosa dell'immagine tutte le risorse della fase più avanzata della «maniera moderna» sono impiegate nel rappresentare un soggetto giustamente definito di concezione «medievale» e arcaica, «del tutto estraneo al gusto italiano», ma che venne probabilmente concepito nel corso di conversazioni dirette tra l'artista e il committente, del quale si narra che, negli ultimi giorni di vita, contemplasse il dipinto tanto a lungo e con tale intensità da rendere sgomenti i suoi medici.

I rapporti personali tra Carlo V e Tiziano, anche a prescindere da certi aneddoti di carattere novellistico, furono del resto tali da suscitare un certo stupore negli ambienti delle corti italiane, come risulta, ad esempio da una lettera indirizzata ad Alessandro Farnese da Giovanni Della Casa dopo il ritorno dell'artista a Venezia dal primo soggiorno ad Augusta. Dopo aver menzionato il ritratto dell'imperatore a cavallo e ricordato che, durante l'esecuzione l'artista ebbe numerose opportunità di incontrare Carlo V e di conversare a lungo con lui, il Della Casa riferisce che, al momento della partenza per le Fiandre, questi manifestò a Tiziano, tramite monsignor d'Arras, tutto il suo rincrescimento per il fatto che dovesse lasciare la corte e rientrare a Venezia, ma insieme la sua soddisfazione al pensiero di poterlo reincontrare in Italia l'estate successiva. Tale confidenza e intimità veniva giudicata altamente disdicevole.

Rimane il fatto che, nonostante le reiterate pressioni esercitate su di lui dagli ambasciatori spagnoli a Venezia, tra il 1533 e il 1537 circa, l'artista non accolse l'invito a trasferirsi in Spagna come pittore di corte. Più tardi tuttavia, nel 1547, chiamato

Figura 5. Tiziano, Adoración de la Santísima Trinidad —«La Gloria»— (Madrid, Prado)

dall'imperatore ad Augusta, egli vi si recò rinunciando a rimanere a Roma, dove Paolo III gli aveva offerto l'ufficio della «piombatura», con i relativi benefici, rimasto vacante alla morte di Sebastiano del Piombo. Da quel momento, e fino alla morte, Tiziano dipinse la maggior parte delle sue opere per la casa di Asburgo o per personaggi della corte. Si calcola che solo nel periodo tra il 1548 e il 1554 egli abbia prodotto circa settanta dipinti.

Sempre al tempo della Dieta del 1548 risale, del resto, la prima testimonianza di un profondo interessamento per la sua opera da parte di Filippo II (allora principe di Spagna) che, in una lettera inviata da Genova il 4 dicembre di quell'anno, pochi giorni dopo esser giunto in Italia, sollecitava l'ambasciatore spagnolo a Venezia, Juan de Mendoza, ad adoperarsi affinché Tiziano gli facesse visita durante il suo soggiorno a Milano. Anche il secondo viaggio dell'artista ad Augusta fu sollecitato dal principe che, da Ulm, il 3 luglio 1550, scriveva: «Holgaria mucho de que Ticiano viniesse a Augusta /.../y tengo por cierto que, aunque esté mas viejo, no dexara de tomar este trabajo por darnos contentamiento. Yo os ruego mucho que se lo digais y encargueis di mi parte y le dispongais a ello como vos lo sabreis bien hazer». Ebbe così inizio un rapporto del tutto inconsueto, poiché Filippo II più che il «committente» può considerarsi il «destinatario» delle numerose opere che Tiziano spediva in Spagna nei suoi ultimi decenni di attività, a cominciare dalle «poesie» di soggetto mitologico. Ma inconsueto anche da un altro punto di vista, dal momento che all'indubbia ammirazione non corrispondeva in alcun modo sollecitudine —come del resto era avvenuto anche da parte di Carlo V— affinché venissero onorate le «tratte» o «pensioni», promesse e dovute all'artista, ma mai —o quasi mai— pagate dai funzionari di finanze e dogane di Napoli, Genova e Milano nonostante le reiterate proteste e gli appelli rivolti agli stessi sovrani.

Tra gli altri artisti italiani in qualche modo legati a Carlo V da rapporti di committenza il più importante fu senza dubbio lo scultore Leone Leoni. Amico di Pietro Aretino, di Annibal Caro e di altri letterati del tempo, attivo prima a Roma, dove fu condannato «alle galee» per aver partecipato all'aggressione del gioielliere tedesco del pontefice, e in seguito a Genova al servizio di Andrea Doria, per intercessione del quale era stato liberato, egli venne chiamato a Milano, nel 1542, dal governatore Alfonso d'Avalos, che lo nominò «maestro dei conii della zecca imperiale». Benché le sue prime medaglie per Carlo V e la corte imperiale risalgano probabilmente al 1543, per alcuni anni gli mancarono occasioni per appagare la sua grande ambizione di misurarsi nella grande scultura monumentale in bronzo. Nel 1544 si recò a Venezia per prendere a modello il ritratto postumo dell'imperatrice appena dipinto da Tiziano al fine di coniare una medaglia di cui aveva ricevuto commissione dalla corte. La situazione mutò in senso per lui più favorevole con l'avvento del nuovo governatore della città, Ferrante Gonzaga, di cui era nota la predilezione per la scultura, da lui ritenuta più appropriata e funzionale di altre arti a fini celebrativi. Al 1548 risale quasi certamente un memoriale indirizzato dall'artista al Gonzaga

con il progetto di un monumento equestre a Carlo V da erigersi a Milano. Il progetto non ebbe seguito ma il Leoni —con l'appoggio anche di Monsignor d'Arras e del cardinale de Granvelle— fu introdotto a corte, soggiornò a Bruxelles nel 1549 e ad Augusta nel 1551 e ricevette le commissioni dei grandi ritratti di personaggi della famiglia imperiale, in bronzo e in marmo, che egli eseguì a Milano tra il 1550 e il 1556 e che furono spediti nelle Fiandre e successivamente trasportati in Spagna.

L'apprezzamento del Granvelle e di monsignor d'Arras era inizialmente rivolto soprattutto alle eccellenti qualità di medaglista del Leoni. Nei decenni intorno alla metà del Cinquecento la voga del ritratto in medaglia raggiunse il culmine e Milano —dove operarono anche altri artisti celebri in quel campo, come Jacopo da Trezzo e Annibale Fontana— ne era il principale centro di produzione, cui si rivolgevano tutte le grandi corti europee. Nell'inventario degli oggetti che Carlo V portò con sé nel monastero di Yuste figurava, insieme con i dipinti di Tiziano, una tavola a sportelli nella quale erano inserite nove medaglie d'oro di diverse misure, con ritratti dell'imperatore e di suoi familiari —una vera e propria piccola «galleria portatile»— in massima parte opera di Leone Leoni e di Jacopo da Trezzo. Sulla cornice era inoltre un cammeo, montato in oro (ora a New York, Metropolitan Museum) —anch'esso lavoro del Leoni— con sul recto i ritratti di Carlo V e di Filippo e sul verso quello dell'imperatrice Isabella.

Agli anni 1548-1549 risalgono alcune grandi medaglie «ufficiali» che si possono quasi considerare primi studi per i grandi ritratti successivi. Tra queste è una medaglia con l'effigie di Carlo V sul recto e, sul rovescio, la raffigurazione di Giove che fulmina i giganti: una immagine mitologica che troviamo frequentemente connessa in Italia alla figura dell'imperatore e che, nel caso specifico, sembra alludere alla vittoria sulla Lega dei principi protestanti nella battaglia di Muehlberg.

Per i grandi ritratti in bronzo e in marmo dell'imperatore e di suoi familiari l'artista eseguì accuratissimi modelli in creta, studiandone minuziosamente fattezze ed espressione. Del «naturalismo» di tali studi non rimane tuttavia quasi nulla nelle opere finite, rigorosamente ispirate —con frequente ricorso a modelli della statuaria imperiale antica, oltre che a più recenti opere della Firenze granducale— alla concezione del ritratto aulico o «di stato», astratto e «impersonale», ieratico e sacrale, spogliato degli elementi troppo individualizzanti sul piano fisico come su quello psicologico, per mettere in risalto, in primo luogo, il rango —la «maiestas», la «gravitas» e la «auctoritas»— del personaggio: un tipo di immagine che andava ormai imponendosi in tutta Italia, non solo negli ambienti delle corti e nei territori spagnoli della penisola. Come scriveva Baldassar Castiglione nel Cortegiano «l'Imperatore sopra tutto, sì come ogni Re e Principe, vuol maestà, e haver un'aria a tanto grado conforme /.../ ancora che naturalmente non fosse tale...».

Tra i ritratti «imperiali», che procurarono all'artista vasta fama, oltre ad una pensione e ai titoli di «cavaliere» e di «scultore cesareo», il più noto è sicuramente quello di *Carlo V che tiene in ceppi il Furore*. In particolare la personificazione del Fu-

rore colpì i contemporanei e venne descritta enfaticamente da Ferrante Gonzaga in una lettera all'imperatore datata 26 dicembre 1554: «...di più grandezza che la naturale, in una attitudine molto contorta et orribile, piena di gran vivacità, la quale si mostra in ogni parte di essa statua, ma specialmente nel volto, percioché pare che egli frema, et in questo atto mostra non solamente i denti e la lingua, ma gli si vede il palato e la lugola —cosa, per quel che intendo, non ordinaria— e suda e le goccie di sudore sono delicatamente impresse...». Nel ricercato contrasto tra l'atteggiamento dominatore e impassibile del sovrano e il fremere impotente e belluino del Furore soggiogato, quest'ultimo attirava soprattutto l'attenzione, anche per lo scoperto virtuosismo esecutivo messo in opera dallo scultore. Siamo però molto lontani dal ritratto equestre di Carlo V dipinto da Tiziano, che aveva cortesemente accantonato i suggerimenti dell'amico Pietro Aretino, il quale lo invitava a inserire, nel dipinto celebrativo dell'imperatore vittorioso, le figure allegoriche della Religione, in atto di reggere un calice e la croce, e della Fama, in atto di suonare la tromba. L'allegoria politica e cortigiana ha oramai preso del tutto il sopravvento ed è divenuta ingrediente indispensabile anche per gli artisti nel contesto dell'elaborato sistema formale e rituale di «autorappresentazione» delle corti.

Come Tiziano, tuttavia, anche il Leoni si mostrò riluttante a trasformarsi in artista di corte. Nonostante il successo ottenuto e l'importanza e la quantità delle commissioni che continuò a ricevere da Filippo II, egli non si trasferì in Spagna, dove preferì inviare il figlio Pompeo che, superati i guai iniziali con l'Inquisizione, vi svolse una lunga e fortunata attività.

Sul piano della trasfigurazione allegorica dell'immagine di Carlo V un esempio ben più precoce delle statue del Leoni è fornito dal *Ritratto allegorico* dipinto dal Parmigianino nel 1530 a Bologna, dove egli, reduce dal «Sacco» di Roma, si trovava già da due anni. Il Vasari ricorda che l'artista «...andando talora, a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'imagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo; ed in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro, ed un fanciullo in forma di Ercole piccolino che gli porgeva il mondo, quasi dandogliene il dominio...». Nel dipinto (ora a New York, Rosemberg e Stiebel) l'imperatore, che impugna il bastone di comando con la destra e la spada con la sinistra, appare come del tutto estraniato rispetto all'azione delle due figure allegoriche: lo sguardo immobile e fisso in avanti, i lineamenti fortemente stilizzati e idealizzati. La composizione è tutta orchestrata su un gioco ritmico di contrapposizioni, di incroci e di rimandi dei gesti e delle pose, in modo del tutto artificiale e innaturale, entro uno spazio che Ferdinando Bologna (1956) ha giustamente definito come «anomalo» e che appare assolutamente remoto e separato dalla realtà. Da parte sua Ute Davitt Asmus ha osservato come, nel dipinto, Carlo V non appaia tanto come «dominatore del mondo», quanto piuttosto come «tutore dei confini» e del diritto. La figura femminile gli porge la palma della vittoria, ma l'imperatore è presentato come difensore —«braccio armato»— di un progetto universale che assicuri il ripristino della «Pax» e della «Justitia», fonda-

Figura 6. Leone Leoni, Carlo V y el furor (Madrid, Prado)

menti dell'Impero, di cui tuttavia solo il pontefice sarebbe il garante assoluto in quanto detentore del potere spirituale in terra. L'immagine entrerebbe quindi — come elemento attivo, di «propaganda»— nel sottile gioco diplomatico in atto a Bologna tra l'imperatore vincitore, in procinto di essere incoronato, e il pontefice sconfitto e non è certamente un caso che, nella medesima occasione, sia stata offerta a Clemente VII la *Madonna della rosa*, dipinta dallo stesso Parmigianino, nella quale è ripresa l'immagine del globo terrestre, sul quale domina però il piccolo Gesù.

L'allegoria politica in immagini, unita alla celebrazione «all'antica», raggiunse però il culmine negli apparati trionfali eretti nelle principali città italiane lungo il percorso dell'imperatore da Genova a Bologna in occasione dell'incoronazione. La cerimonia dell'ingresso trionfale risaliva ad un rituale medievale, già praticato anche per Carlo V nelle Fiandre, in forme particolarmente sontuose a Bruges nel 1515 e ad Anversa nel 1520. In Italia tuttavia archi trionfali e altre architetture effimere trasformavano il volto, sostanzialmente ancora medievale, delle città, conferendo loro aspetto antico e ideale. A Genova, passata in campo imperiale nell'estate del 1528, dopo il deteriorarsi dei rapporti tra Andrea Doria e Francesco I di Francia, l'imperatore giunse nell'agosto del 1529, venne accolto con archi trionfali affidati alla regia di Perino del Vaga e ospitato in Palazzo Ducale. Gli apparati genovesi furono il primo esempio di questo tipo di apparati all'antica —decisamente «classici» e diversi da quelli sovente ancora goticheggianti o ibridi, in voga in altri paesi— che ne accompagnarono ogni tappa e che rapidamente si diffusero come modelli presso tutte le corti europee. Si puntava con decisione sul motivo imperiale dell'arco di trionfo e sulla evocazione diretta dell'antico, abbandonando i tradizionali carri allegorici ancora in voga in altre occasioni.

La novità non mancò di colpire l'imperatore. Dai Diari di Marin Sanudo apprendiamo che «...Sua Maestà sola a cavallo sotto un baldachin de brocado se ne andò verso il domo, ma come la fu al primo arco triumphal la se astallò et volse intenderlo ben minutamente et cusì fece al secundo arco di Justiniani». Il secondo arco era sovrastato da una figura allegorica della Giustizia, con gli attributi della spada e della bilancia. Ancora una volta si trattava, a quanto pare, del tema centrale e conduttore del programma celebrativo poiché, a quanto riferiscono le cronache, subito dopo che l'imperatore era sbarcato ed erano state pronunciate le orazioni ufficiali, era apparsa sul molo «una grandissima balla finta in foggia dil Mondo /.../ con sopra un'aquila grande significando sua Maestà re del Mondo /.../ la quale subbito si aperse per mezzo et in subbito gettò tant'acqua odorifera che bagnò tutto sua Maestà et li altri, dalla quale palla usciva fuori uno Giovine che fingeva la Iustitia, il quale haveva due grandissime chiavi, una d'oro et l'altra di ariento, et le appresentò a sua Maestà donandogli a nome di Genova et de Genovesi et la città et la Chiave et li huomini...».

Per quanto riguarda le cerimonie per l'incoronazione a Bologna rimangono due serie di incisioni —di Robert Péril e di Nicolas Hogenberg— che documentano il

corteo finale, ma nessun disegno degli apparati «all'antica», con immagini allegoriche tratte dal repertorio classico, mitologico e biblico, affidati ad Amico Aspertini, Alfonso Lombardi e al giovane Vasari. Sappiamo tuttavia che sul secondo arco erano dipinte le effigi degli imperatori romani, insieme con «exempla» delle virtù degli antichi. I due archi successivi celebravano la difesa della fede ed esprimevano l'appello per una pace universale. Ritornano insistentemente i temi della «Pax» e della «Iustitia» —la pace collegata all'idea di una monarchia universale— e non si può fare a meno di ricordare come, nel documento diffuso dall'imperatore nell'estate del 1529, in procinto di imbarcarsi per la penisola, egli avesse dichiarato: «ci sono tre buoni motivi che mi obbligano ad andare in Italia. Il primo consiste nell'urgenza di difendere la fede cristiana; il secondo nel desiderio di dare prova di coraggio e di audacia in quell'infelice paese; il terzo infine nel mio desiderio di ricevere l'onore e il titolo dovutomi e di ottenere pace universale per tutta la Cristianità».

Pochi giorni dopo l'incoronazione Carlo V si mise in viaggio verso i Paesi Bassi ma, prima di lasciare la penisola soggiornò a Mantova, ospite di Federico II Gonzaga al quale concesse il titolo di duca, accolto da «trionfi all'antica» allestiti da Giulio Romano. Quando, due anni più tardi, fece ritorno nella città furono rimosse le impalcature della Sala dei Giganti nel Palazzo del Tè, iniziato nel 1526 e non ancora del tutto terminato. Nel frattempo la decorazione delle sale dell'edificio aveva assunto una nuova intonazione passando da una iconografia incentrata su temi edonistici e mitologici a un programma di carattere decisamente politico, rivolto ad esaltare la figura e la potenza dell'imperatore. Sembra pertanto del tutto plausibile —benché tale interpretazione sia stata in parte contrastata— che la spettacolare *Caduta dei Giganti* ideata da Giulio Romano vada letta anche come celebrazione del trionfo dell'imperatore sui suoi nemici. Il medesimo tema ritorna del resto a Genova, nel contesto di un ciclo di immagini di scoperto significato politico e celebrativo, con l'affresco dipinto da Perino del Vaga —tra il 1531 e il 1533— in palazzo Doria di Fassolo, appena ristrutturalo e ampliato, dove Carlo V fu ospitato tra il 28 marzo e il 9 aprile del 1533, accolto ancora una volta nella città da apparati trionfali. In tale occasione l'imperatore diede udienza a nobili visitatori giunti da tutta Italia proprio nel Salone di Giove, con al centro del soffitto la *Caduta dei Giganti*. L'ambiente era stato concepito come una vera e propria sala del trono, entro un palazzo destinato a sede imperiale durante i soggiorni di Carlo V nella città.

La quasi contemporaneità, l'analogia iconografica —nonostante la diversa collocazione e pregnanza dell'immagine— oltre alle circostanze delle visite imperiali, dimostrano la fortuna e la diffusione del tema e di una identificazione che venne ripresa, solo qualche anno più tardi (maggio 1537), con il consueto stile ampolloso e adulatorio, in una lettera dell'Aretino allo stesso Carlo V, nella quale, dopo aver enumerato i nemici dell'imperatore, egli scrive: «...ma che è e che sarà? che fanno e che faranno? Mentre che essi minacciano contro de l'imperatore /.../paiono i giganti stolti, che posero i monti sopra i monti e Nembrotte che fece la torre, presumendo-

si di levare Iddio dal seggio; il poter del quale, tosto che ebbe riguardato la temerità de la lor superbia, gli disperse con quei folgori, che tiene ascosi tra li artigli l'aquila, che diè Giove ad Augusto...».

Il tema di Giove fulminante e della caduta dei giganti si caricò certo, di volta in volta, in rapporto con gli avvenimenti storici, di allusioni e significati «diretti» anche in parte diversi ma, soprattutto agli inizi degli anni Trenta, non senza un collegamento «indiretto» con un evento «catastrofico» che ebbe conseguenze di portata incalcolabile sul corso delle vicende artistiche: il sacco di Roma.

I primi anni del pontificato di Clemente VII, dopo l'intervallo «gelido» di quello di Adriano VI, avevano segnato una forte ripresa delle committenze e dell'attività degli artisti, nel contesto di un clima di rinascita culturale che coinvolgeva gli ambienti degli «antiquari» e dei letterati. Intorno al 1525 andò delineandosi, soprattutto in pittura, con l'apporto determinante di giovani artisti —alcuni già da tempo presenti a Roma, come Perino del Vaga o Polidoro da Caravaggio, altri da poco giunti nella città, come il Parmigianino e Rosso Fiorentino— uno stile nuovo, definito in tempi recenti «clementino», caratterizzato da un estremo e talora estenuato perfezionamento della «maniera moderna», tutto rivolto, con esibito virtuosismo, alla ricerca di grazia e raffinatezza, di sottili invenzioni e implicazioni simboliche sul piano dell'iconografia, che coniugava motivi raffaelleschi e michelangioleschi —dai quali si incominciava tuttavia a prendere le distanze— con una accentuata ripresa di modelli antichi. Oltre che in dipinti come il *Cristo morto* del Rosso Fiorentino o il *Matrimonio mistico di santa Caterina* del Parmigianino, tale stile trovava la sua piena manifestazione nelle decorazioni a fresco e in particolare nella ricreazione per immagini di episodi della storia romana nei fregi sulle facciate di palazzi, come quelli dipinti da Polidoro da Caravaggio fra il 1524 e il 1527. Questo processo fu interrotto di colpo dal «sacco» che provocò la diaspora degli artisti dalla città. Perino del Vaga accolse l'invito di Andrea Doria e si trasferì a Genova; Polidoro da Caravaggio si diresse prima a Napoli e in seguito in Sicilia; Giovanni da Udine riparò in Friuli; il Parmigianino trovò rifugio a Bologna, prima di ritirarsi a Parma; Rosso Fiorentino peregrinò tra vari centri della penisola raggiungendo infine la Francia nel 1530. Ugualmente il Cellini, il Peruzzi e Sebastiano del Piombo fecero ritorno rispettivamente a Firenze, a Siena e a Venezia, dove approdarono anche Jacopo Sansovino e il Serlio. Le medesime vicende coinvolsero innumerevoli altri pittori e scultori.

Tale diaspora, insieme con la dispersione delle opere in seguito al saccheggio dell'immenso patrimonio artistico della città, ebbe tra le sue conseguenze la diffusione del nuovo stile presso le corti italiane e in tutta Europa, in centri che divennero in breve, a loro volta punti di propagazione: basti pensare a Fontainebleau, dove affluirono, nel giro di pochi anni, oltre a Rosso Fiorentino, il Primaticcio e il Cellini, Sebastiano Serlio e Niccolò dell'Abate. Nel processo di ricezione in centri diversi si differenziarono naturalmente le inflessioni, ma comuni furono gli sviluppi in senso retorico, cerimoniale e celebrativo, in consonanza con la stabilizzazione del

potere che si verificò nelle corti della penisola ormai entrate stabilmente nell'orbita «spagnola». Non mancarono, d'altro lato, fenomeni di resistenza e di reazione che condussero però soprattutto ad accentuare, il più delle volte, gli elementi di «licenza» e di bizzarria nel contesto della generale tendenza alla grazia e all'artificio, alla eleganza e al virtuosismo.

Le conseguenze maggiori del sacco, anche in campo artistico, non furono tuttavia né la dispersione degli artisti, né la rapina e la distruzione delle opere, ma il crollo dei «miti» del rinascimento e un radicale mutamento del clima culturale. Come ha acutamente osservato Frances Yates (1960), «il sacco di Roma per opera degli eserciti del nuovo Carlo Magno è stata la risposta terribile della storia ai sogni degli umanisti italiani». Se l'evento in se stesso —originato da un concorso di circostanze almeno in parte non prevedibili, in una situazione di totale incertezza— poté essere giudicato di importanza relativa sul piano storico generale, la sua immediata risonanza e l'effetto sulle coscienze furono enormi, come hanno messo in luce le ricerche di numerosi studiosi e, in particolare, di André Chastel (1983). Dell'armata imperiale facevano parte mercenari luterani che vedevano Roma come la sede dell'Anticristo e la capitale del male. L'umiliazione del papato e la tragedia della città vennero quindi salutati con esultanza da chi nutriva odio e disprezzo per la mescolanza di sacro e di profano, per i costumi, la cultura e l'arte paganeggiante, che venivano visti con sospetto e talora con disgusto anche da numerosi dotti, tra i quali lo stesso Erasmo. D'altra parte lo sgomento, oltre che per gli eccidi, per la profanazione delle reliquie, per la devastazione delle biblioteche, per la distruzione di insigni opere d'arte non poteva lasciare indifferenti.

Per quanto riguarda Carlo V, la sua lunga esitazione fu certamente fatale alla città, ma occorre tener conto del fatto che la repulsione per Roma e per la politica papale avevano ormai raggiunto altissimi livelli anche a corte se, tra i suoi consiglieri, Mercurino da Gattinara lo esortava a convocare il concilio contro uno «pseudopontificem scandalosum, incorrigibilem ac universum christianae religionis perturbatorem» e Alfonso de Valdés, nel suo *Dialogo de las cosas occurridas en Roma*, giustificava il sacco come intervento della provvidenza. Appare tuttavia significativo che l'imperatore non abbia consentito che il *Dialogo* venisse immediatamente diffuso, probabilmente di fronte alle violente e indignate proteste di Baldassar Castiglione, allora nunzio papale in Spagna, che ne contestò gli argomenti come un intollerabile affronto intellettuale e morale, tale da rendere ancora più ripugnante la terribile umiliazione del sacco. Rimane il fatto che la vicenda fu effettivamente sentita —a lungo, negli anni successivi— come un evento catastrofico, una sciagura annunziata da oscure profezie.

Per quanto riguarda gli artisti, molte delle disavventure, delle tribulazioni e delle umiliazioni da loro subite durante l'occupazione di Roma da parte delle truppe imperiali, furono raccolte dal Vasari da testimoni diretti e narrate nelle *Vite*. Su alcuni di essi tali vicende lasciarono un segno indelebile, ed è possibile riconoscerne la traccia anche nelle opere. Coloro che —come il Cellini, Sebastiano del Piombo, Baldas-

sarre Peruzzi— passata la bufera accolsero l'invito di Clemente VII e ritornarono a Roma, trovarono una città e un clima irrimediabilmente mutati: «anchora non mi par essere quello Bastiano ch'io era inanti el sacco» scriveva Sebastiano a Michelangelo il 24 febbraio 1531. Il primato in campo artistico, nonostante gli sforzi di Clemente VII e del suo successore Paolo III, stava ormai irrimediabilmente passando a Venezia.

Nella celebre lettera indirizzata a Carlo V il 24 ottobre 1528, Clemente VII, rientrato a Roma da poco più di un mese, descriveva impietosamente lo stato della città: « Dovremmo rallegrarci dopo un tale naufragio e benché spoglio di tutto, di essere giunto in porto; ma il nostro dolore per la rovina dell'Italia, visibile a tutti gli sguardi, e soprattutto per la miseria di questa città, la nostra stessa sventura, sono stati aumentati dall'aspetto di Roma. Ci resta l'unica speranza di poter sanare le numerose ferite dell'Italia e della Cristianità, con i mezzi che tu ci offri, e di risuscitare questa città con la nostra presenza e quella della Curia, perché, figliolo amatissimo, non abbiamo più davanti ai nostri occhi, che un cadavere a brandelli, e niente può moderare il nostro dolore, niente può risollevare questa infelice città e la Chiesa, tranne la speranza della pace, della tranquillità, che dipende unicamente da te».

Nel 1530, quando le ferite e le lacerazioni della città apparivano ancor troppo recenti ed evidenti, la cerimonia dell'incoronazione aveva dovuto essere spostata a Bologna, anche per ragioni di opportunità politica, ma Carlo V non aveva rinunciato ad essere accolto in trionfo nella stessa Roma. L'occasione fu fornita dalla vittoriosa campagna di Tunisi del 1535, quando già Paolo III Farnese aveva raccolto la successione di Clemente VII sulla cattedra di Pietro. Mediante la demolizione di numerosi edifici, il nuovo pontefice fece aprire una via trionfale attraverso la zona archeologica e decise di far trasportare la statua equestre di Marco Aurelio sul Colle Capitolino, allora in abbandono ma prescelto, fin dai primi anni del secolo, in virtù delle sue valenze storiche e simboliche, come luogo deputato per la celebrazione di cerimonie solenni e in particolare il conferimento della cittadinanza romana a illustri personaggi. Una sistemazione monumentale —in seguito progettata da Michelangelo— doveva esser già stata almeno prevista, ma per il momento non se ne poté far nulla e il corteo imperiale fu costretto ad evitare il colle, attraversando invece gli antichi archi di Costantino, di Tito e di Settimio Severo, per giungere, dopo l'attraversamento del foro, a Palazzo san Marco, davanti al quale era eretto un quarto arco «all'antica», costruito da Antonio da Sangallo e dedicato a «Carolo V Augustus a Deo coronato, magno, pacifico, Romano Imperatori». L'itinerario proseguiva quindi verso Castel Sant'Angelo, attraversava il Borgo e si concludeva a San Pietro. Conosciamo i particolari della cerimonia da una cronaca e da due libretti, pubblicati ad Anversa e a Roma, ma privi di illustrazioni, oltre che da numerose relazioni diplomatiche. Sappiamo che tra gli artisti coinvolti negli apparati furono, oltre ad Antonio da Sangallo, Francesco Salviati, un Martino Tedesco, Battista Franco, Raffaello da Montelupo. Archi e immagini celebravano insieme le glorie dell'antica Roma e dell'imperatore vivente, per terminare con il trionfo della Chiesa e della Fede cris-

tiana. Come ha osservato André Chastel, «la grandiosa sfilata, ordinata come una processione, si concludeva con una parata di truppe destinata a mettere in evidenza l'onnipotenza imperiale. Ma tutta la cerimonia era stata abilmente organizzata in modo che davanti al Colosseo, ai piedi del Campidoglio, l'erede degli imperatori capisse che una storia millenaria lo dominava. A ogni passo Roma si presentava attraverso i suoi eroi, e i suoi simboli come la capitale dei Cesari latini e la città della Chiesa. Non era più nello stile ingenuo delle xilografie per pellegrini, ma nel linguaggio sofisticato e colto dello scenario trionfale che si celebrava la duplice grandezza romana. Il discorso sottile, ma preciso degli umanisti di Paolo III, eredi dei «ciceroniani» di Leone X, consentiva di insinuare un ammonimento politico nella parata militare. L'atroce sacco sembrava dimenticato, cancellato...».

Nessuna cerimonia tuttavia, per quanto solenne e fastosa, avrebbe potuto sanare le profonde lacerazioni della storia. Si poteva tutt'al più tentare di mascherarle, ma la clamorosa presa di coscienza del crollo di un'epoca stava già per prendere forma e immagine —nella stessa Roma— ad opera di un artista che aveva vissuto gli anni del sogno della «renovatio Urbis», durante i pontificati di Giulio II e di Leone X, e ne aveva condiviso con intensità e passione le aspirazioni e i miti.

Quando Carlo V fece il suo ingresso trionfale in Roma —il 5 aprile 1536— erano già innalzati, lungo la parete dell'altare nella Cappella Sistina, i ponteggi che dovevano consentire a Michelangelo di affrescare il *Giudizio finale*. Dopo lunghe esitazioni e vani tentativi —compiuti prima presso Clemente VII e poi presso Paolo III— di rifiutare o almeno di rimandare l'impegno, l'artista si accingeva a dare inizio all'opera, che avrebbe tra l'altro sconvolto la stessa conformazione spaziale della cappella papale, insieme con un complesso sistema iconografico che si era venuto costituendo in modo coerente e armonioso nell'arco di circa quattro decenni, ad opera di alcuni dei maggiori artisti del Rinascimento, e nel quale avevano trovato espressione l'ideologia e i miti della corte pontificia da Sisto IV a Giulio II e a Leone X.

Dopo avergli accordato il perdono per aver partecipato alla difesa della repubblica fiorentina anti-medicea, caduta nel 1530 dopo l'assedio delle truppe papali e imperiali, Clemente VII aveva invitato Michelangelo a Roma con il proposito di fargli affrescare ambedue le pareti minori della Sistina, raffigurando il *Giudizio finale* su quella dietro l'altare, mentre per quella di ingresso era prevista —secondo quanto riferisce il Vasari— la rappresentazione della *Caduta degli angeli ribelli*: «quando per la sua superbia Lucifero fu dal cielo scacciato e precipitati insieme nel centro dello inferno tutti quelli angeli che peccarono con lui». Si trattava palesemente della versione cristiana della *Caduta dei Giganti*, ma questa parte del progetto fu in seguito abbandonata.

Per il Giudizio l'artista partì dallo studio di precedenti iconografici, allontanandosene tuttavia rapidamente, come mostra un disegno (ora a Firenze, Casa Buonarroti) dove il motivo della ascesa dei beati è trasformato in un groviglio di figure impegnate in una violenta lotta, non diversa dalla zuffa disperata che si scatena nella

zona inferiore, dove i reprobi vengono ricacciati verso l'abisso infernale. Nel foglio è riconoscibile la suggestione di idee in un primo momento collegate al tema della Caduta degli angeli ribelli e non è un caso che la composizione sia apparsa simile a una scalata dei Giganti all'Olimpo. In seguito Michelangelo decise di estendere alla intera parete la rappresentazione, eliminando cornici e partimenti, quasi tagliando la volta e i muri laterali, spalancando lo spazio della cappella come su di una «seconda realtà», di incommensurabile vastità, al di là dell'ambiente entro cui si trova lo spettatore e da esso del tutto indipendente.

Prima ancora che venisse condotto a termine, l'affresco suscitò reazioni contrastanti da parte dei contemporanei dell'artista: per alcuni divenne oggetto di sconfinata ammirazione ma, per altri, opera scandalosa, bersaglio di aspre critiche e invettive, di accuse di oscenità, di mancanza di «decoro», di tradimento della verità storica e della dottrina, sino ad adombrare, in modo più o meno scoperto l'accusa di eresia e da suscitare istigazioni alla sua distruzione. In realtà, a prescindere dalle contrastanti interpretazioni che dell'opera sono state fornite anche in tempi recenti, nello stravolgimento del tradizionale schema iconografico che si era affermato attraverso i secoli per la rappresentazione della «fine dei tempi», nell'esplosione di un ordine e di un equilibrio formale che riflettevano analogicamente la concezione di una struttura immutabile, che non conosceva né consentiva dubbi, Michelangelo giunse alla drammatica presa di coscienza di una rottura, del crollo che aveva determinato laceranti tensioni delle coscienze di fronte alla angosciosa incertezza dei destini ultimi. In questo senso l'immagine del Giudizio affrescata nella Sistina appare autenticamente «catastrofica» e la stessa struttura compositiva, che risulta ancora ai nostri occhi quasi soverchiante, impone una tonalità emozionale dominante sui singoli elementi, che possono persino apparire tra di loro incoerenti e contraddittori, ma come relitti di una precedente immagine sconvolta.

Giustamente è stato affermato che probabilmente, nel momento in cui si accingeva a conferire l'incarico al Buonarroti, Clemente VII desiderava un'opera d'arte che illustrasse proprio la catastrofe del suo pontificato. Il suo desiderio inconscio fu pienamente esaudito. Nella esaltazione come nelle violente censure dei contemporanei e persino nella tendenza a letture e interpretazioni del tutto unilaterali, incentrate su aspetti particolari e marginali, è possibile infatti riconoscere una comune radice, una sorta di profondo disagio, di sbigottimento che, più o meno consapevolmente, ha condotto a un processo collettivo, volto a disinnescare e quasi esorcizzare —dietro lo schermo delle accuse di oscenità o di mancata ortodossia, di offese al decoro o alla «misura», anche sul piano formale— quello che si imponeva, con drammatica immediatezza, come il significato analogico profondo dell'immagine: il senso di una immane catastrofe, la visione del naufragio di una civiltà e insieme di una umanità dolente cui, dopo il crollo degli ultimi rifugi intellettuali e morali, non restava che attendere con trepidazione il compiersi della promessa della «resurrezione dei giusti», al cospetto del divino Giudice.

Figura 7. Tiziano, Carlo V a caballo en la batalla de Mühlberg (Madrid, Prado)