

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Arti Visive, Performative, Mediali

Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: 10/B1

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/04

L'immagine eroica del principe al tempo dei conflitti con la
Mezzaluna ottomana (XV-XVI sec.).
Persistenze cavalleresche e rinascite dell'antico

Presentata da: Chiara Giulia Morandi

Coordinatore Dottorato
Prof. Daniele Benati

Supervisore
Prof.ssa Lucia Corrain

Co-supervisore
Prof.ssa Sonia Cavicchioli

Esame finale anno 2019

Indice

Introduzione	1
1. L'immagine del principe eroe antiturco. Il contesto, le iconografie e le forme dell'eroizzazione	13
1.1. <i>Dalla dimensione balcanica a quella europea dei conflitti con il Levante ottomano. Appunti sul contesto</i>	13
1.1.1. <i>Il secondo Quattrocento: la cristianità orientale affronta l'espansionismo della Mezzaluna</i>	15
1.1.2. <i>Il primo Cinquecento: l'Europa occidentale progetta la crociata</i>	22
1.1.3. <i>La centralità del principe e della sua immagine eroica: ragioni storiche e ragioni storiografiche</i>	31
1.2. <i>Opposti specchi del principe. Figure di militi cristiani e di eroi antichi per la rappresentazione del principe antiturco</i>	35
1.2.1. <i>Origini e topoi della retorica della crociata</i>	36
1.2.2. <i>Il rinnovamento dell'immagine eroica del principe su base antica e il ruolo della letteratura umanistica</i>	47
1.3. <i>Genesi e forme visive del paragone eroico</i>	53
1.3.1. <i>«le adulatrici licenze della penna» e la retorica dell'esemplarità: alle radici della rappresentazione eroica del principe</i>	55
1.3.2. <i>Le forme della rappresentazione eroica del principe</i>	61
1.3.2.1. <i>Gli antecedenti tipologici del ritratto d'identificazione</i>	62
1.3.2.2. <i>Il ritratto d'identificazione</i>	68
2. Agli esordi delle conflittualità con la Mezzaluna ottomana. L'iconografia e il ritratto letterario del principe a confronto	79

2.1. <i>L'immagine del principe come milite cristiano. Contesti e committenze ecclesiastici</i>	81
2.1.1. <i>Alfonso il Magnanimo e il modello aragonese del sovrano crociato</i>	82
2.1.2. <i>La nascente fortuna dell'exemplum costantiniano nell'encomio dei principi antiturchi. Il caso di Giovanni VIII Paleologo</i>	90
2.1.2.1. <i>Sulla diffusione dell'effigie del basileus e i conseguenti problemi d'interpretazione. Note a margine del caso costantiniano</i>	105
2.1.3. <i>L'immagine italiana di Mattia Corvino come miles Christi</i>	115
2.1.3.1. <i>Il ritratto cavalleresco del principe in un perduto affresco romano</i>	116
2.1.3.2. <i>Il parallelismo tra Corvino e David nell'antiporta della Bibbia del re magiaro e il ruolo dei modelli veterotestamentari nella retorica celebrativa dei principi cristiani</i>	128
2.2. <i>L'immagine del principe come eroe antico. Contesti umanistici</i>	136
2.2.1.1. <i>Alfonso il Magnanimo e la prima attestazione della comparatio con Pompeo Magno</i>	138
2.2.1.2. <i>Mattia Corvino al paragone con Ercole e Alessandro Magno</i>	144
2.2.1.3. <i>L'imitatio Alexandri dei principi orientali</i>	156
3. <i>L'espansionismo di Selim I e la crociata di Leone X. Massimiliano I e Francesco I, milites Christi</i>	163
3.1. <i>Massimiliano I, figura tra due immaginari</i>	165
3.1.1. <i>Il principe rinascimentale: Massimiliano I come eroe antico</i>	170
3.1.2. <i>Il cavaliere medievale: Massimiliano I come san Giorgio</i>	179
3.2. <i>L'alleanza di Francesco I e Leone X e il revival dell'ideale crociato</i>	187

3.2.1. <i>Carsiche persistenze cavalleresche alla corte di Francia</i>	190
3.2.2. <i>L'exhortatio alla crociata di Leone X nella Stanza dell'Incendio vaticana</i>	200
3.2.2.1. <i>Il criptoritratto di Francesco I come Carlo Magno nel contesto del programma iconografico della Stanza</i>	206
3.2.2.2. <i>La figura di Carlo Magno nella retorica antiturca e gli exempla di milites Christi nei monocromi del basamento</i>	214
4. <i>Intorno alla conquista di Tunisi. Carlo V e Andrea Doria, eroi antichi</i>	223
4.1. <i>La metamorfosi di Carlo V: da cavaliere borgognone a eroe antico</i>	225
4.1.1. <i>Carlo V, tertio Africano</i>	228
4.1.2. <i>Carlo V, nuovo Ercole</i>	238
4.1.3. <i>La ritrattistica allegorica dell'imperatore: l'imagerie antica e i ritorni cavallereschi</i>	245
4.2. <i>Il recupero iconografico e tipologico dell'antico intorno alla figura di Andrea Doria</i>	255
4.2.1. <i>Andrea Doria e il ritorno della comparatio con Pompeo Magno</i>	258
4.2.2. <i>«un Nettuno in forma del principe Doria»</i>	265
4.2.3. <i>La diffusione del ritratto dell'ammiraglio in veste di Nettuno</i>	278
Conclusioni	287
Elenco delle illustrazioni	305
Illustrazioni	319

Bibliografia 321

Fonti manoscritte 399

Introduzione

La presente ricerca è tesa allo studio dell'iconografia eroica del principe nel contesto di conflittualità tra l'Europa occidentale e l'impero della Mezzaluna, in un arco cronologico compreso tra il 1453 e il 1535.

Al centro dell'attenzione saranno, secondo un'accezione ampia dello *status* di principe, non solo le figure dei regnanti delle forze europee in guerra con l'impero della Porta, ma anche quelle di condottieri, ammiragli e capitani strettamente legati ai poteri temporali, che giocarono un ruolo protagonista negli scontri con la Mezzaluna turca. Di queste figure sarà indagata in particolare la ritrattistica d'identificazione, incentrata sulla comparazione del ritrattato, con intenti celebrativi o esortativi alla guerra, a modelli eroici – appartenenti alla storia sacra, a quella profana o al mito – secondo diverse modalità rappresentative di cui il *disguised portrait* (o ritratto “in veste di”) costituisce la forma più compiuta di espressione. La diffusa percezione e narrazione delle conflittualità con la Mezzaluna ottomana in un'ottica di *comparatio temporum*,¹ ovvero come scontri di religione o di civiltà reiteranti analoghi momenti antecedenti di contrasto per la fede o di conflitto tra Occidente e Oriente, aveva infatti stimolato, tra Quattro e Cinquecento, l'elaborazione dell'immagine del principe in termini comparativi con figure eroiche antecedenti, facendo del contesto delle conflittualità tra l'Europa occidentale e il Levante ottomano un osservatorio privilegiato e *sui generis* per lo studio delle dinamiche di sviluppo della ritrattistica allegorica, e specialmente della ritrattistica “in veste di”.

Quanto ai due estremi temporali imposti, pur non in modo perentorio, all'estensione cronologica di questo studio, essi corrispondono a due momenti cardine dei rapporti tra l'Occidente europeo e l'Oriente ottomano, coincidendo, il primo con la caduta di Costantinopoli in mano turca, e il secondo con la vittoria di Carlo V e del suo ammiraglio Andrea Doria contro i corsari al servizio dell'impero

¹ L'efficace espressione *comparatio temporum* verrà utilizzata con frequenza nella presente ricerca ed è mutuata da Teresa D'URSO, *Un manifesto del “classicismo” aragonese. Il frontespizio della Naturalis historia di Plinio il Vecchio della Biblioteca di Valenza*, in “Prospettiva”, CV, 2003, pp. 29-50, *speciatim* 38-39.

della Mezzaluna presso Tunisi. Delle due date la meno recente è stata scelta sulla base di ragioni storiche: la considerevole portata – anche sul piano simbolico – dell’avvenimento della presa turca della capitale dell’Impero bizantino, che costituisce il momento d’avvio delle tensioni tra l’Occidente cristiano e il Levante ottomano-musulmano, ha determinato infatti il necessario configurarsi dell’anno 1453 come *terminus a quo* della ricerca. Il termine cronologico più avanzato nel tempo, scelto come limite all’estensione di questa ricerca, non coincide invece con un momento storico di cesura nelle conflittualità tra l’Europa e l’impero della Porta, ma è stato individuato, come si vedrà, per la sua rilevanza nell’ambito dello studio iconografico che sarà sviluppato nella tesi.

Da un punto di vista geografico, invece, la ricerca non si soffermerà su un contesto univoco, ma seguirà piuttosto gli spostamenti del problema ottomano, coinvolgenti, a seconda del mutare delle alleanze e degli obiettivi espansionistici, diversi stati europei. Tra questi ultimi l’Italia rivestirà, a partire dalla caduta di Costantinopoli e per tutto il Cinquecento, un ruolo centrale, dovuto alla sua localizzazione geografica, in prossimità del Levante ottomano e al centro del Mediterraneo, ma anche al suo essere sede del papato, il quale costituirà una delle principali forze europee interessate alla guerra al Turco.

Il soggetto di questa ricerca s’inserisce all’interno di un orizzonte di studi indagante le ripercussioni storico-artistiche delle relazioni – talvolta conflittuali, talaltra pacifiche – tra l’Impero ottomano e l’Occidente europeo. Tale storiografia è incentrata su due approcci fondamentali: un primo filone di ricerca raduna diversi studi, spesso sfociati in mostre e convegni, incentrati sull’analisi del fluire della cultura artistica e materiale dall’universo orientale-musulmano a quello occidentale-cristiano, e viceversa;² una seconda linea comprende invece studi di carattere più

² In questo contesto, tra le realtà più indagate, è quella veneziana, città da sempre porta d’Oriente e incline allo scambio con l’Impero ottomano; a essa dev’essere affiancata quella di Genova, che, nonostante l’analogia importanza, è stata meno indagata dagli studiosi da questo punto di vista: cfr. *Arte veneziana e arte islamica*, atti del primo simposio internazionale (Venezia, 9-12 dicembre 1986), a cura di Ernst J. Grube e Stefano Carboni, Venezia, L’Altra Riva, 1989; *Venezia e l’Islam, 828-1797*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio-25 novembre 2007/Paris, Institut du Monde Arabe, 2 ottobre 2006-18 febbraio 2007/New York, Metropolitan Museum of Art, 27 marzo-8luglio 2007), a cura di Stefano Carboni, Venezia, Marsilio, 2007; *Turcherie. Suggestioni dell’arte ottomana a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, 2 ottobre 2014-18 gennaio 2015), a cura di Loredana Pessa, Genova, Sagep, 2014. Tra gli studi ampiamente composti da approcci anche di natura diversa da quella storico-artistica, si ricorda invece il volume *Incontri di civiltà nel Mediterraneo. L’impero ottomano e l’Italia del Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Genova, 19 novembre 2013), a cura di Alireza Naser Eslami, Firenze, Olshki, 2014. In questo volume si contano contributi di alcuni studiosi che hanno dedicato la loro attenzione all’argomento in

prettamente iconografico ed è a questi che la tematica del presente lavoro si avvicina maggiormente. Tale linea di ricerca conta soprattutto contributi relativi a quella che può essere considerata l'evidenza iconografica più diretta dei rapporti con l'impero della Mezzaluna nella produzione artistica occidentale: una «moda ottomana»,³ consistente nell'introduzione di figure o ambientazioni turche all'interno di iconografie a prima vista irrelate con il problema ottomano. Si tratta di presenze orientali infatti spesso non neutre, ma volte alla rilettura in chiave attualizzante, secondo un meccanismo di *comparatio temporum*, delle iconografie di partenza – soprattutto nel caso di temi religiosi. Questo tipo di studi è stato inaugurato dall'indagine condotta nel 1996 da Augusto Gentili su alcune opere carpacesche alla luce del rapporto di conflittualità intrattenuto dai committenti con l'impero della Porta,⁴ e ha trovato sviluppo in anni recenti nei lavori di un nutrito gruppo di studiosi cui è stata data voce, in ambito italiano, da Giuseppe Capriotti e Laura Stagno attraverso convegni e pubblicazioni sul tema del legame della rappresentazione dell'Altro ottomano con l'attualità dei rapporti – soprattutto di conflittualità – con la Mezzaluna turca.⁵

saggi di carattere storico fondamentali, come Giovanni Ricci e Franco Cardini: cfr. Giovanni RICCI, *Ossessione turca: in una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002; ID., *I turchi alle porte*, Bologna, Il Mulino, 2008; Franco CARDINI, *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, Roma, Laterza, 2010.

³ La formula «moda ottomana» si deve allo studio di Julian RABY, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, s.l., Islamic Art Publications, 1983.

⁴ Augusto GENTILI, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996. Altrettanto pionieristico e vertente per certi versi su tematiche affini dev'essere considerato lo studio, intrapreso da André Chastel per il corso tenuto presso il Collège de France negli anni 1978 e 1979 e pubblicato postumo, sul tema dei rapporti figurativi tra l'Italia e Bisanzio in un ampio arco cronologico (1204-1453) in cui il problema ottomano riveste un posto di rilievo: André CHASTEL, *L'Italie et Byzance*, a cura di Christiane Lorgue-Lapouge, Paris, Fallois, 1999. Tra gli studi indaganti gli esiti iconografici dei conflitti con l'Impero ottomano, ampiamente incentrati sul concetto della *comparatio temporum*, devono essere ricordate anche due tesi di dottorato. La meno recente di queste, anch'essa con carattere pionieristico, è incentrata sull'arte italiana e francese dei secoli XV e XVI, e l'altra sul contesto fiorentino cinquecentesco: Guy LE THIEC, *“Et il y aura un seul troupeau...”*. *L'imaginaire de la confrontation entre Turcs et Chrétiens dans l'art figuratif en France et en Italie de 1453 aux années 1620*, tesi di dottorato, Université Paul Valéry – Montpellier III, Montpellier, 1994; Sean NELSON, *Jerusalem lost: Crusade, Myth and Historical Imagination in Grand Ducal Florence*, tesi di dottorato, University of Southern California, Los Angeles, 2015.

⁵ Tra le pubblicazioni più recenti e ampie cui i due studiosi hanno attivamente partecipato è la raccolta di saggi pubblicata nel sesto numero dei supplementi della rivista “Il capitale culturale” (2017), curata da Giuseppe Capriotti e Borja Franco Llopis, intitolata *Changing the Enemy, Visualizing the Other. Contacts between Muslims and Christians in Early Modern Mediterranean Art* (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/86/showToc>, consultato in data 11/09/2019), in cui sono raccolti alcuni saggi relativi agli interventi tenuti in occasione dell'incontro annuale della Renaissance Society of America, tenutosi a Chicago dal 30 marzo al 1 aprile 2017, e altri studi sull'argomento. A questa pubblicazione si aggiunge, tra le occasioni più proficue di confronto sull'argomento, il convegno internazionale di studi, tenutosi a Genova (6-8 giugno 2018) e curato da Laura Stagno, dedicato alle *Figure dell'alterità religiosa. Immagini*

All'interno di questo filone di studi incentrato sull'indagine, da un punto di vista iconografico, delle ripercussioni storico-artistiche della situazione politica di tensione tra l'Europa cristiana e l'impero della Sublime Porta, la tesi vuole porsi in *pendant* rispetto all'approccio dominante: se le indagini sulla rappresentazione dell'Altro ottomano hanno interessato a più riprese la critica, le conseguenze del problema turco sull'immagine dei principi cristiani non sono state invece analizzate con pari frequenza, nonostante l'argomento sia indirettamente emerso talvolta anche nella produzione critica dei medesimi studiosi cui si deve la riflessione sul tema della rappresentazione del nemico ottomano.⁶ L'incidenza della questione turca sulla ritrattistica dei principi cristiani ha costituito infatti il soggetto centrale solo di sparsi contributi, per lo più interessanti il Cinquecento avanzato e il Seicento, i quali hanno trascurato d'indagare le fasi iniziali della questione, che ha invece preso avvio con la caduta della capitale dell'Impero bizantino in mano ottomana (1453). Tra questi studi, è il fondamentale saggio redatto dalla Stagno nel 2017 per la rivista "Il Capitale culturale", in cui la studiosa prende in esame il caso specifico della realtà genovese, occupandosi del patronato artistico e dell'immagine pubblica di Andrea, Giannettino e Giovanni Andrea Doria in relazione all'impegno antiturco degli

dell'Islam. Incontri e scontri (da Lepanto a Matapán), in cui è stato dato spazio a un ampio numero di interventi sul tema, alcuni dei quali sono stati condotti da studiosi che nel tempo hanno affrontato la tematica in una serie di contributi successivi. Tra questi si deve ricordare innanzitutto Francesco Sorce, che ha partecipato al convegno genovese con un intervento sulle presenze ottomane nelle scene di convivio desunte dai testi sacri nell'arte veneziana del Cinquecento (*Aggiungi un Turco a tavola. Gli Ottomani nelle "Cene" veneziane del Cinquecento. Convitati, servi, spettatori*), e che aveva già studiato l'immagine del Turco in una serie di contributi di grande interesse vertenti principalmente sull'arte italiana dei secoli dal XV al XVII, di cui si ricordano qui solo i principali: Francesco SORCE, *Conflictual Allegories. The Image of the Turk as the Enemy in Italian Renaissance Art*, in *15th International Congress of Turkish Art*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Basilica di San Giovanni Maggiore-Università degli Studi l'"Orientale"-Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", 16-18 settembre 2015), a cura di Michele Bernardini e Alessandro Taddei, Ankara, Ministry of Culture and Tourism, 2018, pp. 553-567; ID., *La Giustizia a Lepanto e i vizi dei Turchi. Gli affreschi di Lattanzio Gambara in Palazzo Lalatta a Parma*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", S. III, XXXIX, 2016, 71, pp. 253-281; ID., *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", S. III, XXX-XXXI, 2007-2008, 62-63, pp.173-197; ID., *Metafore in bianco e nero. Propaganda antiturca nelle stampe di Nicolò Nelli*, in *En blanc et noir. Studi in onore di Silvia Macchioni*, a cura di Francesco Sorce, Roma, Campisano, 2007, pp. 47-60.

⁶ Si veda, ad esempio, il saggio di Borja Franco Llopis, pubblicato nel 2017 sulla rivista "Il Capitale culturale", in cui l'analisi della rappresentazione dell'Islam nell'arte effimera legata agli Asburgo è accompagnata da interessanti spunti sull'immagine dei membri del medesimo casato, concepita nel contesto delle rivalità con la Mezzaluna ottomana: Borja Franco LLOPIS, *Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach*, in "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 2017, 6 (supplementi), pp. 87-116 (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1693/1234>, consultato in data 16/09/2019).

ammiragli.⁷ Il tema della ritrattistica dei principi antiturchi è stato inoltre sondato a più riprese in relazione alla battaglia di Lepanto (1571), che vide la vittoria della cristianità sull'impero ottomano: nel 2011 Marino Capotorti, in un volume che per la prima volta rifletteva su «arte e cultura visiva» al tempo di Lepanto, si occupava della ritrattistica di Filippo II di Spagna, Pio V e Giovanni d'Austria, che furono tra i protagonisti della vittoria cristiana;⁸ e più tardi Víctor Mínguez Cornelles tornava sulla questione focalizzando però l'attenzione sui ritratti di Marcantonio Colonna, Sebastiano Venier e Giovanni d'Austria.⁹ Infine, per il XVII secolo, la tematica della ritrattistica eroica dei principi in conflitto con la Mezzaluna o vittoriosi sugli ottomani è stata indagata specialmente in relazione al casato asburgico: a essa sono state dedicate alcune schede del catalogo della mostra tenutasi nel 1983 all'Historisches Museum di Vienna, vertente sulla battaglia combattuta nella capitale austriaca nel 1683 tra una coalizione di forze cristiane (Lega Santa) e l'Impero ottomano.¹⁰ A questo contributo si aggiungono i saggi di Martin Wrede e Hendrik Ziegler raccolti nel volume miscelaneo *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, dove è stata indagata in particolare l'immagine di Leopoldo I d'Asburgo come principe antiturco.¹¹ Per il resto, la ritrattistica dei principi cristiani legata alla celebrazione delle loro gesta contro gli ottomani ha ricevuto solo tangenti attenzioni all'interno di studi sulla produzione artistica legata a singole figure principesche, di cui si tratterà anche in tesi, particolarmente legate al problema turco, come quelle di Mattia Corvino o di Carlo V, senza mai però guadagnarvi un posto di autonomia.¹²

⁷ Laura STAGNO, *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, in "Il Capitale culturale", 2017, 6 (supplementi), pp. 145-188 (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1709/1236>, consultato in data 15/08/2019).

⁸ Marino CAPOTORTI, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della controriforma*, Galatina, Congedo, 2011, pp. 35-42 e 74-136.

⁹ Víctor MÍNGUEZ CORNELLES, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2018, pp. 415-438.

¹⁰ *Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*, catalogo della mostra (Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien, 5 maggio-10 ottobre 1983), a cura di Günter Dürriegl, Robert Weissenberger, Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1983, catt. 8/1, pp. 58-59; 10/12, p. 91; 20/9, pp. 258-261; 23/11, pp. 331-332.

¹¹ Martin Wrede, *Türkenkrieger, Türkensieger: Leopold I. und Ludwig XIV als Retter und Ritter der Christenheit*, in *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, a cura di Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems e Anuschka Tischer, Köln, Böhlau, 2008, pp. 149-165; Hendrik Ziegler, *STAT SOL. LUNA FUGIT. Hans Jacob Wolrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold I. und ihre Rezeption in Frankreich*, in *ivi*, pp. 166-181.

¹² Mattia Corvino e Carlo V d'Asburgo sono tra i principi cristiani che hanno ricevuto maggiore attenzione dalla critica nei due secoli che sono al centro dell'attenzione nel presente studio: il primo distintosi come eroe della guerra all'Infedele nella seconda metà del XV secolo, e il secondo assunto al

Una visione organica sull'argomento dunque non è mai stata restituita dagli studi del settore, e ai fini della sua restituzione risulta mancante soprattutto uno sguardo al periodo coincidente con le prime significative manifestazioni delle conflittualità tra l'Europa cristiana e l'impero della Porta, che cominciarono ad avere una preponderanza europea a partire dalla caduta di Costantinopoli in mano ottomana (1453). L'assenza di tale visione organica impedisce la comprensione di alcuni degli esiti iconografici più caratteristici riscontrati dalla letteratura critica che si è occupata – pur procedendo sempre da casi di studio specifici e non con una visione ampia sul tema – dell'immagine del principe antiturco relativamente all'avanzato secolo XVI e al secolo successivo: in particolare, risultano insondate le ragioni delle scelte iconografiche operate per la costruzione del ritratto eroico del principe antiturco, spesso vertenti su un numero ristretto di iconografie ricorrenti e oscillanti tra un immaginario sacrale o cavalleresco-crociato e un immaginario di matrice antica. Inoltre, l'assenza di uno studio complessivo sulla ritrattistica del principe antiturco ha impedito di mettere a fuoco l'incidenza significativa del problema ottomano sullo sviluppo di forme di ritrattistica d'identificazione. La tesi si propone dunque di colmare, almeno parzialmente, la lacuna bibliografica che ha lasciato inesplorate queste due problematiche fondamentali, procedendo alla considerazione di una serie di casi di studio cronologicamente collocati tra il secondo XV e il primo XVI secolo, e dunque relativi alla fase iniziale – meno indagata rispetto a quelle più avanzate –

ruolo di eroe antiturco dopo la vittoria sui corsari al soldo della Mezzaluna ottomana presso Tunisi (1535). Lasciando ai capitoli della tesi la citazione della bibliografia relativa alle singole immagini eroiche di queste due figure principesche, si ricordano qui alcuni contributi di carattere generale ma fondamentali, relativi alla loro rappresentazione come eroi antiturchi. Per il re magiaro, si veda il catalogo della mostra *Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*, catalogo della mostra (Museo di San Marco, Biblioteca di Michelozzo, 10 ottobre 2013-6 gennaio 2014), a cura di Péter Farbaky, Dániel Pócs, Magnolia Scudieri, Lia Brunori, Enikő Spekner e András Végh, Firenze, Giunti, 2013, in cui sono schedate diverse opere legate a questa tematica, ma sono ospitati anche saggi inerenti la questione della rappresentazione eroica di Mattia in relazione al problema ottomano, come quello di Daniel Pócs (*Il mito di Ercole: arte fiorentina al servizio della rappresentazione del potere di Mattia Corvino*, pp. 222-229). Per quanto riguarda Carlo V, invece, si ricordano due saggi fondamentali vertenti sui caratteri di novità dell'immagine dell'imperatore elaborata in occasione degli ingressi trionfali in Italia seguiti alla vittoria tunisina: André Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes de la Renaissance*, 3 voll., a cura di Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956-1975, vol. II (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, 1960), pp. 197-206; Roy STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 127-143. Tra le altre figure principesche esaminate in tesi, quella di Francesco I è stata invece più miratamente considerata in rapporto problema ottomano da Anne-Marie Lecoq, che ha dedicato all'immagine di Francesco I come *miles Christi* un capitolo del suo libro incentrato sul re di Francia e sui simbolismi legati al suo potere: Anne-Marie LECOQ, *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, pp. 259-323.

dell'arco cronologico interessato dai conflitti tra l'impero della Porta e l'Occidente cristiano.

Da un punto di vista iconografico, la ricerca avrà l'obiettivo di mettere in luce un repertorio stabile di modelli eroici privilegiati utilizzati per la produzione del ritratto ideale del principe antiturco, i quali si mostreranno talvolta in rapporto con le scelte figurative determinanti la rappresentazione dell'Altro ottomano, rivelando il legame di interdipendenza tra l'immagine del principe e quella del nemico turco. In particolare, verrà indagato il processo di passaggio, pur non esclusivo ma sensibilmente percepibile, riscontrato anche nella letteratura critica relativa alla cronologia successiva,¹³ dalla comparazione del principe a figure eroiche fortemente connotate dal punto di vista sacrale e crociato, in sintonia con la preponderante interpretazione religiosa del problema ottomano, al riferimento a un immaginario classico, composto da iconografie derivate dalla storia o dalla mitologia antiche, di volta in volta individuate per un carattere di adeguatezza rispetto al contesto di conflittualità con la Mezzaluna ottomana. Questo studio iconografico sarà condotto infatti in un serrato parallelo con la considerazione della produzione letteraria coeva, specialmente di marca umanistica, rivolta ai principi con intenti esortativo-celebrativi rispetto alle guerre antiturche, la quale ha già goduto, soprattutto a partire dai primi anni Duemila, di ampia attenzione da parte della critica di ambito letterario,¹⁴ mostrando una visibile oscillazione da un'immagine del principe improntata a modelli sacrali-cavallereschi a un'immagine invece di matrice antica.

Parallelamente allo studio iconografico, il lavoro di tesi si propone inoltre di operare una classificazione delle forme allegoriche di rappresentazione del principe antiturco derivanti dalla comparazione del ritrattato a figure eroiche ideali. Essa comprenderà forme proprie di ritrattistica d'identificazione¹⁵ – come il criptoritratto

¹³ Su questo tema, si segnala in particolare STAGNO 2017: si veda *supra* nota 7.

¹⁴ Tra i contributi fondamentali, si ricordano James HANKINS, *Renaissance crusaders. Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, in Id., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, vol. I (*Humanism*), pp. 293-424; Nancy BISAHA, *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004; Margaret MESERVE, *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2008. Per ulteriore bibliografia sull'argomento, si veda *infra* capitolo 1, p. 48, nota 79.

¹⁵ La formula "ritrattistica d'identificazione" è utilizzata a partire dal tedesco *Identifikationsporträt*, ed è qui mutuata infatti dallo studio dottorale di Friedrich Polleroß: Friedrich POLLEROß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 voll., Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988. Di questa formula-ombrello, utilizzata nella tesi per l'indicazione delle tipologie d'immagini principesche studiate, si darà conto nel primo capitolo (p. 53, nota 91).

e il ritratto in veste eroica –, e diverse modalità di espressione della *comparatio* eroica considerabili come forme “archeologiche” della ritrattistica d’identificazione¹⁶ – ad esempio, l’introduzione del ritratto del principe nell’iconografia dell’eroe con cui è istituita la comparazione, la rappresentazione giustapposta delle due figure eroiche o l’attribuzione al principe dello schema iconografico tipico dell’eroe. Anche su questi temi il dibattito critico infatti non è esaurito: se, da un lato, le diverse forme di rappresentazione nelle arti visive della *comparatio* eroica considerabili come preludi alla ritrattistica “in veste di” sono state in parte messe in luce solamente da Françoise Bardon,¹⁷ sulla ritrattistica d’identificazione è riscontrabile una notevole confusione terminologica, nonostante i lucidi, per quanto brevi, apporti alla sistemazione della materia operati da Rose Wishnewsky e Friedrich Polleroß,¹⁸ ma anche nell’ambito di studi più recenti sulle forme dell’eroizzazione come il fondamentale volume sull’*imitatio heroica*, frutto del lavoro di un gruppo di ricerca attivo alla Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo e incentrato sull’indagine dell’eroico dall’epoca antica a quella contemporanea.¹⁹

Questi due discorsi cruciali – sulle iconografie e sulle tipologie di ritrattistica allegorica – giustificano la scelta del *terminus ad quem* della cronologia che caratterizzerà questa ricerca. Tale termine permette infatti di osservare il compiersi del processo di «restaurazione di una forma più classica dei temi antichi»²⁰ nella ritrattistica allegorica (e specialmente nella ritrattistica “in veste di”), attraverso l’analisi di alcuni casi di studio legati ai due eroi della vittoria tunisina, Carlo V e

¹⁶ Per l’individuazione delle modalità fondamentali di costruzione della *comparatio* eroica nell’iconografia del principe alcuni studi sono stati fondamentali. Tra questi, si deve ricordare, oltre alla già menzionata tesi di dottorato di Friedrich Polleroß (POLLEROß 1988), anche un altro saggio del medesimo studioso: Friedrich POLLEROß, *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations*, in “Artibus et historiae”, XII, 1991, 24, pp. 75-117. Si segnala inoltre il volume miscelaneo *Iconography, Propaganda and Legitimation*, a cura di Allan Ellenius, Oxford, Clarendon, 1998, e il testo sul ritratto mitologico di Françoise BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, Picard, 1974.

¹⁷ BARDON 1974.

¹⁸ Rose WISHNEVSKY, *Studien zum “portrait historié” in den Niederlanden*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 1967, pp. 13-15; Polleroß 1988, pp. 5-9.

¹⁹ *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*, a cura di Ralf von den Hoff, Felix Heinzer, Hans W. Hubert e Anna Schreurs-Morét, Würzburg, Ergon 2015. La formula *imitatio heroica*, indicante diverse modalità visive di comparazione del ritratto a figure eroiche in funzione encomiastica, sarà spesso utilizzata nella presente ricerca, con riferimento alla definizione datane nella citata raccolta di saggi: si veda *infra* capitolo 1, p. 54, nota 92.

²⁰ Aby M. WARBURG, *Aeronave e sommergibile nell’immaginazione medievale*, [in *Hamburger Fremderblatt, Illustrierte Rundschau*, LXXXV, 2 marzo 1913, 52], in Id. 2004-2008, vol. I (*La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, 2004), pp. 571-581, *speciatim* 580.

Andrea Doria: una «restaurazione» che tuttavia non dev'essere considerata un processo univoco o privo di ritorni a temi religiosi, e specialmente crociati, i quali continueranno a caratterizzare infatti l'immagine del principe antiturco. La presente ricerca dunque vorrebbe proporsi, a partire dal singolare contesto dei rapporti tra l'Occidente europeo e l'Oriente ottomano, come apporto agli studi indaganti il fenomeno della riemersione dell'antico, soprattutto da un punto di vista iconografico, nell'Europa rinascimentale, ma anche come contributo agli studi sulle forme della ritrattistica allegorica e d'identificazione.

Al fine del perseguimento di questi obiettivi, la tesi sarà articolata in quattro capitoli, di cui il primo avrà carattere introduttivo. Esso ospiterà innanzitutto la cornice storica che permetterà al lettore di seguire lo studio iconografico sviluppato nel corpo della ricerca, avendo già acquisito le dinamiche e i dati storici fondamentali. Altre due riflessioni comporranno poi il primo capitolo, introducendo le due questioni cruciali di cui si è brevemente detto e sulle quali si poserà l'attenzione nei capitoli successivi: da un lato, dunque, saranno introdotte le iconografie ricorrenti negli encomi visivi (ma anche letterari) del principe, e verrà presentata l'idea nodale dell'affiancarsi di figure eroiche legate a un immaginario antico a quelle, più canoniche, legate alla storia sacra; dall'altro lato, s'introdurranno le forme d'espressione artistica della *comparatio* eroica, di cui i casi di studio affrontati costituiranno altrettante esemplificazioni.

Nei capitoli successivi, il discorso seguirà uno sviluppo cronologico e sarà finalizzato alla verifica delle premesse introdotte nel primo capitolo attraverso l'esame di una serie d'immagini encomiastiche legate ai principi che assunsero di volta in volta un ruolo protagonista nei diversi episodi di conflittualità presi in considerazione.

Il secondo capitolo poserà l'attenzione su alcune figure principesche (Giovanni VIII Paleologo, Alfonso il Magnanimo, Giorgio Castriota Scanderbeg, Mattia Corvino) distintesi per l'impegno nella guerra al Turco nel secondo Quattrocento – un periodo cruciale per l'affermarsi di una coscienza occidentale relativa all'ingenza del problema ottomano. In questo contesto, la letteratura umanistica – specie italiana – mostrò un carattere anticipatorio rispetto alla produzione artistica, introducendo, attraverso *epistole excitatorie* e scritti di carattere encomiastico indirizzati alle dette figure principesche, modelli d'antichi *viri illustres* cui ispirare l'azione contro la Mezzaluna. Il capitolo dunque metterà a confronto l'inedito immaginario classico

introdotto dalla letteratura umanistica con quello invece ancora frequentemente cavalleresco-sacrale su cui insistevano le immagini. Lo studio di queste ultime permetterà di dare avvio al discorso sulle forme d'espressione artistica della *comparatio* eroica, mostrandone alcuni primi esiti ritrattistici, come il criptoritratto, o anche esiti più indiretti, derivanti dall'attribuzione all'immagine del principe dello schema iconografico più tipico dell'eroe con cui doveva essere istituito il parallelismo o dall'inserimento dell'immagine del principe nell'iconografia dell'eroe.

Il terzo capitolo apre lo studio del secolo successivo attraverso un *focus* sugli anni tra il 1515 e il 1517, quando papa Leone X reagì alla politica espansionistica di Selim I divulgando una serie di ripetuti appelli alla crociata. In questo contesto, l'attenzione si fermerà sulle due principali figure che gravitavano intorno al pontefice condividendone le speranze crociate (quelle di Massimiliano I, imperatore, e di Francesco I, re di Francia), e su alcuni esempi della loro ritrattistica. Questi ultimi permetteranno di mostrare con chiarezza la persistenza dell'immaginario crociato, nonostante il modellamento su *exempla* antichi già subito nel tardo Quattrocento italiano dall'immagine – soprattutto letteraria – del principe antiturco. Parallelamente, l'osservazione di questi esempi ritrattistici permetterà di condurre a una fase di ulteriore avanzamento il discorso sulle forme d'espressione artistica dell'identificazione eroica, introducendo tipologie più compiute di ritrattistica d'identificazione – tra cui si distinguerà specialmente la rappresentazione del principe con gli attributi dell'eroe.

Il quarto capitolo, infine, farà riferimento, sul piano storico, al contesto della vittoria conseguita presso Tunisi (1535) da Carlo V e Andrea Doria sulle forze corsare di Solimano il Magnifico, che nel 1520 era succeduto a Selim I. La situazione generatasi attorno alle figure dei due eroi della cristianità permetterà infatti di chiudere il percorso affrontato nei capitoli precedenti, rilevando, nella produzione artistica celebrativa dei due vincitori di Tunisi, la piena adesione all'immaginario eroico classico e l'utilizzo di forme di *comparatio* eroica sempre più sovrappendenti l'immagine dell'eroe moderno a quella dell'eroe antico. Lo studio dei ritratti di Andrea Doria in veste di Nettuno chiuderà i due discorsi fondamentali articolati nella tesi, mostrando il recupero della tipologia antica del ritratto in veste eroica attraverso l'uso di un'iconografia mitologica classica.

Da un punto di vista metodologico la ricerca sulle immagini eroiche del principe antiturco sarà condotta, nei tre capitoli che costituiscono il nucleo di questo studio, attraverso una forte attenzione al contesto storico-culturale. In alcuni casi più di altri, l'impostazione iconografica della ricerca necessiterà dunque di essere sostanziata da letture iconologiche, per le quali modello metodologico ideale può essere considerato il pensiero critico di Erwin Panofsky, cui, com'è noto, si deve la messa a punto di una «“filologia delle immagini” articolata su tre livelli di analisi tra loro complementari: fenomenico, del significato, documentario»,²¹ i quali permettono di ricondurre i fenomeni artistici, non solo alle appropriate dimensioni stilistica e iconografica, ma di calarli anche nell'universo culturale di cui essi sono necessariamente prodotto. L'approccio iconologico è del resto conseguenza naturale, non solo dell'ancoramento alla storia di questa ricerca, ma anche della tipologia di produzione artistica considerata. Avendo l'obiettivo di indagare le fasi iniziali del processo di formazione dell'immagine eroica del principe antiturco, la tesi infatti si occupa di un contesto considerabile come realtà in formazione, nella quale, sul piano storico la tematica ottomana stava progressivamente guadagnando un posto di privilegio nella politica dell'Europa occidentale, e sul piano storico-artistico il genere della ritrattistica d'identificazione era parimenti nella fase iniziale della sua elaborazione. Da qui è discesa la necessità di considerare il processo di eroicizzazione del principe antiturco, non solo attraverso le tipologie del ritratto allegorico o del ritratto “in veste di”, ma anche attraverso una serie di forme “archeologiche” della ritrattistica d'identificazione. In questi casi la natura indiretta dell'encomio renderà indispensabile dunque un lavoro di esegesi, che metterà in evidenza il legame con la questione ottomana delle immagini celebrative del principe, solitamente già suggerito, nelle medesime immagini, dalla presenza di

²¹ Enrico Castelnuovo, Maurizio Ghelardi, *Battle Road*, in Erwin PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, [Garden City (NY), 1955] Torino, Einaudi, 2010, pp. XVII-XXXV, *speciatim* XXIX. Si tratta dei tre livelli di studio dell'immagine (la descrizione preiconografica, l'analisi iconografica e l'interpretazione iconologica) alla cui individuazione Panofsky giunge attraverso due interventi, derivazione l'uno dell'altro, fondamentali per la fondazione del metodo iconologico, pubblicati nel 1932 e nel 1939: il saggio *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa* (in origine pubblicato in tedesco sulla rivista “Logos”, e oggi riscontrabile, in traduzione italiana, in Erwin PANOFSKY, *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 215-232) e l'introduzione agli *Studi di iconologia* (Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, [Oxford, 1939] Torino, Einaudi, 2009, pp. 3-38) che sarebbe poi stata ripubblicata nel sopracitato *Significato nelle arti visive* (pp. 39-57). Soprattutto agli *Studi di iconologia* si rimanda per altrettanti esempi di applicazione del metodo iconologico.

turchi o di altre componenti figurative legate alle conflittualità con il Levante ottomano.²²

Se l'indagine di un contesto storico-artistico dai caratteri ancora in formazione è stata resa necessaria, come si è detto, dall'assenza di studi sull'immagine eroica del principe antiturco relativi alla prima fase delle tensioni tra l'Europa e la Mezzaluna ottomana, l'argomento manca però anche di una visione d'insieme relativa alle fasi più avanzate della questione. La tesi, infatti, mentre porta a compimento il discorso sui caratteri precipui di questa tipologia d'immagini, pone le basi per un'indagine sull'argomento che potrebbe travalicare il termine temporale della vittoria di Tunisi. Tale indagine, per evidenti limiti di spazio, non potrà qui trovare svolgimento ed è rimandata ad altra sede futura. Essa verrà però, per il momento, annunciata nelle conclusioni della tesi, attraverso uno sguardo che, muovendo per singoli casi significativi estesi fino al pieno XVII secolo, dimostrerà il procedere della rappresentazione del principe antiturco verso forme sempre più compiute di ritrattistica d'identificazione ma costantemente oscillanti tra i due processi messi a fuoco nella presente ricerca, consistenti nell'utilizzo di iconografie legate a un immaginario crociato e nel recupero di iconografie antiche.

²² La presenza di turchi o di altri elementi figurativi riferiti alla questione ottomana nelle immagini principesche prese in considerazione costituirà infatti il principale criterio per la selezione delle opere, cui si cercherà di venire meno in un numero circoscritto di casi di studio, in corrispondenza dei quali dunque l'analisi iconologica si farà più approfondita. Al fine di regolare l'interpretazione, che si vuole ancorata ai dati visivi offerti dall'opera, si tenterà inoltre di seguire le linee guida delineate da Ernst Gombrich nel suo saggio introduttivo a *Immagini simboliche*, in cui lo studioso segnalava i limiti e rischi intrinseci al metodo iconologico (Ernst H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, [London, 1972] Torino, Einaudi, 1978, pp. 3-33): specialmente i criteri della pertinenza della lettura dell'opera rispetto al genere artistico della stessa, del *decorum* (che impone l'adeguatezza della lettura dell'opera rispetto al contesto di destinazione) e della non infallibilità del dizionario (che impone di considerare i simboli come parzialmente determinati dal contesto in cui vengono utilizzati). Sull'argomento, si veda anche l'intervento tenuto da Gombrich in occasione della conferenza della Renaissance Society of America di Toronto del 1974, più tardi pubblicato in versione tedesca: Ernst H. GOMBRICH, *Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance*, in "Freibeuter", XXIII, 1985, pp. 15-40. Infine, si ricorda anche il contributo di Giuseppe BARBIERI, *The criterion of simplicity in interpretation*, in "Journal of Art Historiography", V, 2011, pp. 1-7 (risorsa online disponibile al sito <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/barbieri.pdf>, consultato in data 12/06/2019).

CAPITOLO I

L'immagine del principe eroe antiturco.

Il contesto, le iconografie e le forme dell'eroizzazione

1.1 Dalla dimensione balcanica a quella europea dei conflitti con il Levante ottomano. Appunti sul contesto

Il forte legame del soggetto di questa ricerca con il contesto di conflittualità tra l'Impero ottomano e l'Europa occidentale impone di aprire lo studio con un incipit storico finalizzato alla messa a fuoco degli snodi temporali fondamentali e dei diversi luoghi geografici di volta in volta interessati da episodi di conflittualità, i quali costituiscono il contesto e la ragione d'essere delle opere che saranno prese in esame.¹

Entro i due termini cronologici posti come ideali punti di principio e fine della ricerca – la caduta di Costantinopoli in mano ottomana (1453) e la vittoria della

¹ Rimandando alle note dei prossimi paragrafi il riferimento alla bibliografia specifica sui singoli momenti cruciali di confronto tra l'Impero ottomano e la cristianità, si vogliono qui segnalare alcuni dei testi fondamentali cui fare riferimento per una panoramica più o meno ampia sui rapporti tra Oriente ottomano e Occidente europeo e tra cristianità e Islam in epoca moderna: fungono da ampie ricognizioni sui fatti storici salienti riguardanti i rapporti tra Occidente europeo e Impero ottomano, i contributi di Arduino CREMONESI, *La sfida turca contro gli Asburgo e Venezia*, Udine, Arti grafiche friulane, 1976; Maria Pia PEDANI, *Breve storia dell'impero ottomano*, Roma, Aracne, 2006; Marco PELLEGRINI, *La crociata nel Rinascimento. Mutazioni di un mito 1400-1600*, Firenze, Le lettere, 2014; Marco PELLEGRINI, *Guerra santa contro i turchi. La crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, Il Mulino, 2015. Sul riemergere dell'ideologia crociata in relazione all'avanzata ottomana verso Occidente si vedano, invece, Franco CARDINI, *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, Roma, Laterza, 2010; e Piero ZATTONI, *Le ultime crociate. L'Europa in crisi di fronte al pericolo turco (1369-1464)*, Rimini, Il Cerchio Iniziative Editoriali, 2009. Inoltre, ha concentrato la sua attenzione, in alcuni saggi fondamentali, sulla complessità del rapporto con il Turco indagando aspetti che mostrano come la retorica della crociata fosse ampiamente controbilanciata da atteggiamenti di fascino nei confronti del mondo ottomano, o finanche da "appelli al Turco", Giovanni Ricci: cfr. Giovanni RICCI, *Ossessione turca: in una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002; ID., *I turchi alle porte*, Bologna, Il Mulino, 2008; ID., *Appello al turco. I confini infranti del Rinascimento*, Roma, Viella, 2011. Infine, sulla paradossale continuità del carattere sacrale della guerra al Turco tra XVI e XVII secolo e sulla conseguente complessità dell'utilizzo del paradigma critico della crociata e dello scontro di civiltà per la lettura dei conflitti tra l'Occidente europeo e l'Oriente ottomano, si veda Géraud POUMARÈDE, *Pour en finir avec la croisade. Mythes et réalités de la lutte contre les turcs aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

cristianità presso Tunisi ottenuta da Carlo V e Andrea Doria (1535) – il problema dell’espansionismo ottomano non fu infatti stabilmente localizzato da un punto di vista territoriale, ma si spostò tra diversi luoghi geografici, di volta in volta interessati dal concentrarsi delle tensioni, e conseguentemente riguardò figure principesche diverse. In particolare, la questione ottomana si sviluppò in due fasi successive. Una fase iniziale, coincidente con la seconda metà del secolo XV, si caratterizzò per la graduale affermazione del problema turco, che coinvolse, sia su un piano concreto sia su un piano simbolico, sostanzialmente le sole potenze della cristianità orientale e le propaggini a nord e sud della penisola italiana poste a diretto contatto con l’espansionismo turco. Dal primo Cinquecento invece la questione ottomana visse una fase più pienamente europea, in cui l’avanzata turca divenne un fatto d’interesse anche per le maggiori potenze della cristianità occidentale e per i loro sovrani. A partire dai primi decenni del nuovo secolo, anche questi ultimi fecero dunque propria la reazione crociata che fino a quel momento aveva caratterizzato lo sforzo di opposizione al Turco dei principi dei territori geograficamente più prossimi all’Impero ottomano, tentando, con successi alterni, a loro volta di organizzarsi per la difesa armata della cristianità.

Elemento caratterizzate questa cornice contestuale, il quale qui interessa da vicino in quanto giocherà un ruolo fondamentale anche nelle scelte iconografiche soggiacenti alla rappresentazione dei principi antiturchi, fu la riemersione dell’ideologia crociata, che a partire dalla caduta di Costantinopoli connoterà i rapporti tra l’Occidente europeo e l’Impero ottomano con persistenza:

«[...] se gli arabi uscivano dalla scena mediterranea, un nuovo nemico islamico vi si affacciava. La crociata – che fra Due e Trecento si era volta ai pagani del Nord-est europeo, a quel che restava dell’Islam iberico, ai catari, ai ghibellini d’Italia, ai nemici politici del papato, perfino alle “compagnie di ventura” mercenarie – stava ora per tornar a proporsi come strumento per contrastare di nuovo un’ondata musulmana proveniente da est. Nell’XI secolo la prima *peregrinatio Hyerosolimitana* era nata sulla via dei pellegrinaggi in almeno indiretta conseguenza dell’affacciarsi sul Mediterraneo dei neomusulmani turchi selgiuchidi; tra XIV e XV secolo tornava a profilarsi una nuova minaccia turca che sarebbe stata causa di un ulteriore mutar d’aspetto e d’obiettivi della “balena bianca” crociata».²

² CARDINI 2010, pp. 169-170.

1.1.1 Il secondo Quattrocento: la cristianità orientale affronta l'espansionismo della Mezzaluna

In questo orizzonte storico, la caduta in mano ottomana della capitale dell'Impero bizantino (1453) assume un valore di caposaldo temporale, costituendo, da un lato, il culmine di un moto espansionistico condotto da Maometto II (1432-1481, sultano dal 1451 alla morte),³ il quale continuò, dopo quel traguardo, a spingere la sua avanzata più a fondo verso Occidente, e, dall'altro, il principio del processo di presa di coscienza occidentale del problema ottomano e di riemersione dell'ideologia della crociata.⁴ La fine dell'Impero bizantino, non solo segnava la perdita di un fondamentale baluardo della cristianità orientale, ma assumeva inevitabilmente un valore simbolico, autorizzando Maometto II a sentirsi l'ufficiale erede dei *basileis* e dunque in diritto di volgere la propria attenzione anche a quella che in passato era stata la *Pars Occidentis* dell'Impero romano, al fine di restaurarne gli antichi perimetri.⁵

Avvisaglie dell'accadimento se n'erano invero già registrate. Negli anni immediatamente precedenti la caduta di Costantinopoli si erano intensificate infatti, pur senza sortire le sperate conseguenze, le richieste d'aiuto indirizzate a Occidente da parte bizantina: sin dal 1430 l'imperatore Giovanni VIII Paleologo (1392-1448, in carica dal 1425) aveva avviato un dialogo con papa Martino V Colonna (1417-1431)

³ Invero Maometto II aveva già potuto provarsi – pur giovanissimo – in una breve parentesi di governo. Nel 1444, a soli dodici anni, era succeduto al padre, Murad II che aveva abdicato; tuttavia, nel 1449, considerato immaturo e troppo irrequieto, aveva dovuto nuovamente cedere il potere al genitore, della cui dipartita la popolazione era ampiamente scontenta. Si veda Agostino Pertusi, *Introduzione*, in *La caduta di Costantinopoli*, 2 voll., a cura di Agostino Pertusi, Milano, Fondazione Valla – Mondadori, 2007-2012, vol. I (*Le testimonianze dei contemporanei*), pp. IX-LVII, *speciatim* XV.

⁴ Cfr. Gherardo Ortalli, *La Chiesa di Roma, Costantinopoli e l'idea di Europa al tempo del Piccolomini*, in *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453*, atti del XLIV convegno storico internazionale (Todi, 7-9 ottobre 2007), a cura del Centro italiano di studi sul basso medioevo – Accademia tudertina e centro di studi sulla spiritualità medievale – Università degli studi di Perugia, Spoleto, Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2008, pp. 435-466: «Soltanto allorché giunse la notizia della caduta di Costantinopoli si diffusero lo sgomento e la paura. A fine settembre finalmente usciva dagli uffici romani il bando della crociata contro quel “figlio del demonio” che nel sangue dei cristiani era pronto a occupare l'Europa: chiamata alle armi; indulgenze; impegni finanziari della Camera Apostolica; decime; appello ai principi cattolici per il rispetto degli obblighi assunti al momento del battesimo. Ma nel frattempo le campane di Costantinopoli avevano smesso di suonare» (p. 443). Il valore simbolico della caduta di Costantinopoli è testimoniato dall'eco che l'evento produsse nel mondo: a questo riguardo, si veda la fondamentale raccolta di tesi curata da Agostino Pertusi, *La caduta di Costantinopoli 2007-2012*.

⁵ Cfr. Antonio Carile, *La caduta di Costantinopoli nella cultura europea*, in *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli* 2008, pp. 1-53.

per trovare un accordo unionistico che permettesse di opporre all'avanzata ottomana un fronte cristiano compatto, composto dalla Chiesa greca e da quella romana. A questo scopo, nel novembre del 1437 egli era salpato per l'Italia, dove era approdato nel febbraio dell'anno successivo per seguire di persona la negoziazione dell'unione delle Chiese romana e greca, che costituì argomento di discussione nel concilio che da Basilea (1435-1437) si spostò a Ferrara nel 1438 e poi a Firenze nel 1439. L'unità che in esso venne sancita, tuttavia, fu più formale che concreta, e venne anzi ritrattata da molti dei firmatari, i quali, rientrati in patria e preso atto del malcontento dei bizantini, ritennero di preferire la sottomissione al turbante ottomano piuttosto che la rinuncia – pretesa dalla Chiesa di Roma – ad alcuni dei caposaldi teologici e liturgici della Chiesa greca.⁶

A questo si aggiungeva lo stallo di fatto della cristianità occidentale nei confronti del problema ottomano, che per il momento continuava a rimanere faccenda d'Oriente: troppo lontana per catturare veramente l'attenzione delle potenze d'Occidente, che non si sentivano ancora direttamente coinvolte. Nelle decadi antecedenti alla caduta di Costantinopoli la fiamma della crociata dovette dunque essere spesso ravvivata da parte pontificia,⁷ ma la guerra fu concretamente intrapresa sostanzialmente solo dai principi della cristianità orientale, i cui territori erano direttamente esposti all'espansionismo ottomano.

Tra questi, oltre alla figura dell'imperatore bizantino, si ricordano quelle dell'albanese Giorgio Castriota Scanderbeg (1405-1468), e di Mattia Corvino (1443-1490) che, per il ruolo protagonista assunto in queste vicende saranno tra i principi alla cui immagine eroica si riserverà attenzione nei prossimi capitoli. Questi ultimi, si distinsero peraltro, rispetto al Paleologo, per essere scesi in campo militarmente – soprattutto Scanderbeg – in difesa della fede. Corvino fu eletto re d'Ungheria nel 1458, e di lui si parlerà più avanti, mentre il Castriota s'impegnò nella difesa della patria dall'avanzata ottomana sin dagli anni quaranta, nonostante un passato trascorso su sponde avverse. Convertito all'Islam in tenera età in quanto ostaggio del

⁶ Per le questioni dibattute in occasione del concilio di Ferrara-Firenze, cfr. Luigi CHITARIN, *Greci e latini al concilio di Ferrara-Firenze, 1438-1439*, Bologna, ESD, 2002; Vasile Alexandru BARBOLOVICI, *Il concilio di Ferrara-Firenze (1438-1439): storia ed ecclesiologia delle unioni*, Bologna, EDB, 2018, con bibliografia precedente. Per uno studio del concilio da diversi punti di vista (dalla considerazione degli aspetti religiosi, politici ed economici, allo studio delle conseguenze culturali e storico-artistiche del concilio) cfr. *Firenze e il concilio del 1439*, atti del convegno di studi (Firenze, 29 novembre-2 dicembre 1989), 2 voll., a cura di Paolo Viti, Firenze, Olschki, 1994, *passim*.

⁷ Cfr. Benjamin WEBER, *Lutter contre les turcs. Les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Roma, École française de Rome, 2013, *passim*.

sultano che aveva punito suo padre (il ribelle albanese Giovanni Castriota) sottraendogli i figli, Scanderbeg intraprese infatti la carriera militare in seno all'impero della Sublime Porta per poi disertare (1443), riconvertendosi alla religione cristiana: tra il 1443 e il 1451 sconfisse diversi eserciti turchi, che prima Murad II e poi Maometto II avevano inviato contro l'Albania, divenendo eroe nazionale, difensore della patria dalla minaccia turca.

Alle medesime date, invece, sul fronte occidentale, tra gli stati che si trovavano, per la loro posizione geografica, maggiormente esposti al contatto con la Porta e conseguentemente direttamente coinvolti dall'espansionismo ottomano, erano due potenze italiane: Venezia, con lo Stato da Mar affacciato sulla sponda balcanica dell'Adriatico, e il Regno di Napoli, esteso in direzione del Mediterraneo orientale. La prima si affrettò, tuttavia, immediatamente dopo la caduta della capitale dell'Impero bizantino, a stipulare un trattato di pace con l'impero della Mezzaluna (1454), garantendosi la presenza fissa di un bailo a Costantinopoli. Il secondo, invece, fu direttamente coinvolto nelle rivendicazioni crociate, grazie al governo, attento alla questione, di Alfonso V d'Aragona (1396-1458, re di Napoli dal 1443 alla morte), la cui figura sarà infatti oggetto di studio nel capitolo 2.

Durante il regno dell'aragonese però la crociata non fu mai intrapresa e gli unici tentativi di contrastare i progressi territoriali di Maometto II da parte occidentale furono ancora quasi esclusivamente frutto dell'iniziativa autonoma del pontefice. Così, quando il sultano sferrò un attacco a Belgrado (1456), sperando di raggiungere da lì l'Ungheria che si configurava allora come la più importante potenza cristiana ancora fraposta al suo espansionismo orientato all'Europa occidentale, il capitano Giovanni Hunyadi, poté contare sull'aiuto prezioso di forze crociate aggiuntive al suo esercito, raccolte dal francescano Giovanni da Capestrano (1386-1456) che il papa, Callisto III (1378-1458), aveva mandato nei territori della cristianità orientale come predicatore della crociata, riuscendo così ad avere la meglio sul Conquistatore. Quella di Belgrado fu la prima importante sconfitta inferta dalle forze cristiane a Maometto II dopo il successo costantinopolitano, emblematica peraltro del ruolo d'importanza rivestito dall'ordine francescano nella predicazione a favore della

guerra, di cui si tratterà nel prossimo capitolo: una prova del recupero dell'ideologia della crociata, e anche degli strumenti attraverso cui era attuata la sua propagazione.⁸

Il pontefice che per primo avrebbe finalmente tentato di riunire le forze cristiane occidentali in una spedizione verso Oriente fu però il successore del papa Borgia, Enea Silvio Piccolomini, salito al soglio pontificio con il nome di Pio II (1405-1464).⁹ A questo scopo, nello stesso anno in cui il Conquistatore, già sottomessa la Morea (1458), ridusse al suo controllo anche la Serbia (1459), il papa Piccolomini indisse infatti un congresso presso Mantova, il cui esito, preparato da un decisivo discorso del cardinale Bessarione (1403-1472), fu la proclamazione dell'unanime impegno della cristianità contro l'Impero ottomano. Una decisione che fu tuttavia solo annunciata e mai attuata, essendo le forze occidentali troppo profondamente divise al loro interno e incapaci di unirsi contro il comune nemico: se l'impero germanico mirava a sottomettere l'Ungheria piuttosto che darle manforte contro gli ottomani, la Francia puntava alla successione angioina nel regno napoletano, già aragonese, al quale invece il pontefice dava tutto il suo appoggio; Firenze e Venezia, infine, mal dissimulavano i propri interessi economici con l'Oriente turco. Al Piccolomini non restò dunque che proporsi egli stesso come capo della crociata.¹⁰ Dalla sua parte poteva avere ora Venezia, che, non tollerando l'impertinza ottomana verso qualunque accordo di non belligeranza, in quello stesso anno si legò in alleanza antiturca con l'Ungheria. Qui regnava ora il figlio di Giovanni Hunyadi, Mattia Corvino che avrebbe fatto della lotta all'impero della Porta uno degli obiettivi fondamentali della sua politica. Oltre all'impegno di queste due potenze, Pio II ottenne inizialmente anche il supporto del duca di Borgogna, Filippo III il Buono, il quale però all'ultimo gli girò le spalle.¹¹ Mancarono inoltre di dargli adeguato sostegno quei principi italiani dai quali il Piccolomini probabilmente si aspettava

⁸ La questione dell'importanza rivestita per i francescani dalla questione crociata nel contesto di tensioni con l'Impero ottomano è approfondita, nel prossimo capitolo, in relazione al criptoritratto di Giovanni VIII Paleologo nelle vesti di Costantino presente tra gli affreschi della cappella maggiore della chiesa di San Francesco ad Arezzo: cfr. *infra* capitolo 2, pp. 90-105.

⁹ Cfr. Barbara Baldi, *Il problema turco dalla caduta di Costantinopoli (1453) alla morte di Pio II (1464)*, in *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*, atti del convegno internazionale di studi (Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007), 2 voll., a cura di Hubert Houben, Galatina, Congedo, 2008, pp. 55-76.

¹⁰ Il 23 settembre del 1463 egli tenne un discorso di fronte ai rappresentanti delle potenze italiane riunite in congresso a Roma, nel quale rese nota la sua intenzione d'intraprendere la spedizione in prima persona, sperando di poter convincere, così, i principi della cristianità a seguirlo prendendo le armi: cfr. ZATTONI 2009, p. 175.

¹¹ Filippo il Buono fu persuaso al voltaggiaccio da Luigi XI di Francia, che chiedeva a lui di farsi mediatore di pace con l'Inghilterra e del resto forse si compiacceva di andar contro al papa con cui era in conflitto per la questione della successione al Regno di Napoli.

d'averne manforte: Ferrante d'Aragona, che partecipò solo tramite il versamento di una somma in denaro che non eguagliava nemmeno quella lasciata da suo padre (Alfonso il Magnanimo), per volontà testamentaria, alla crociata, e Francesco Sforza che mise a disposizione del papa tremila uomini ma non volle partecipare direttamente alla spedizione.¹² Il Piccolomini tuttavia non rinunciò all'impresa e nel luglio del 1464 raggiunse il porto di Ancona da dove la crociata avrebbe dovuto partire probabilmente in direzione di Ragusa per raggiungere Giorgio Castriota. Il pontefice morì però a metà del mese successivo, avendo appena modo di assistere – vanamente – all'arrivo delle navi veneziane a lungo attese: insieme a lui tramontò anche il collettivo progetto della crociata, e la Serenissima, Giorgio Castriota e Mattia Corvino si trovarono a dover continuare autonomamente la resistenza all'espansionismo dell'impero della Porta.

Dopo la morte del Piccolomini, Venezia rispose positivamente alle richieste di aiuto di Scanderbeg che tra il 1466 e il 1467 venne appositamente in Italia: Maometto II l'aveva già attaccato, recandosi di persona in Albania, ma non era riuscito a espugnare Kruja, baluardo della resistenza albanese. Al principio del 1468, tuttavia, il Castriota morì ad Alessio, dove si stava preparando a un nuovo attacco anti-ottomano. Venezia, dal canto suo, avrebbe perso immediatamente Negroponte (1470),¹³ poi Scutari e Kruja (che dopo la morte di Scanderbeg era passata sotto il controllo veneziano), cadute nel 1478, e infine le Cicladi e l'Eubea: il decennio si concluse con una pace firmata tra Venezia e l'Impero ottomano (1479).

I successi ottenuti a scapito della Serenissima non valsero a fermare il Conquistatore. Nell'agosto del 1480, dopo un vano tentativo di togliere Rodi ai cavalieri gerosolimitani, il comandante delle milizie ottomane, Gedik Ahmed Pascià, sbarcò infatti direttamente sulle coste italiane, presso Otranto: l'assedio si configurò come primo segnale della volontà e della capacità del sultano ottomano di estendere il proprio controllo sull'Occidente europeo e comprensibilmente ebbe grande risonanza in tutta la penisola.¹⁴ Sisto IV si era affrettato infatti a bandire la crociata,

¹² Cfr. ZATTONI 2009, p. 176 (anche per un generale riferimento all'atteggiamento degli altri stati italiani rispetto all'impresa crociata piccolominea).

¹³ L'evento della caduta di Negroponte ebbe grande peso simbolico, dopo il primo importante colpo subito dalla cristianità e costituito dalla caduta di Costantinopoli, e godette infatti di enorme risonanza nel territorio della Repubblica, come mostra lo studio di Gabriella Albanese, *La storiografia umanistica e l'avanzata turca dalla caduta di Costantinopoli alla conquista di Otranto*, in *La conquista turca di Otranto* 2008, pp. 319-352.

¹⁴ Tra i contributi bibliografici più completi sulla vicenda otrantina, cfr. *Otranto 1480. Atti del Convegno internazionale di studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad*

ma la Corona aragonese, colpita nei territori del suo regno nel Mezzogiorno d'Italia, intratteneva rapporti di tensione con alcune delle potenze della penisola che avrebbero altrimenti potuto sostenere l'impresa. Era il caso della Repubblica di Venezia, la quale aveva preferito tirarsi fuori dalla questione, vista la pace firmata nel gennaio dell'anno precedente con l'Impero ottomano.¹⁵ Firenze, invece, riappacificandosi con il pontefice e con il Regno di Napoli dopo l'episodio della congiura dei Pazzi, aveva dato il suo appoggio all'impresa, sebbene solo di facciata.¹⁶ Dunque, «quella di Otranto fu una classica guerra di mercenari, reclutati in tutta la penisola italiana e in varie parti del continente europeo dall'autunno del 1480 in poi»:¹⁷ sostanzialmente solo Mattia Corvino, che fino a quel momento aveva saputo resistere all'espansionismo del Conquistatore in Ungheria, mise le proprie forze al servizio della liberazione dell'Italia dagli ottomani.¹⁸ La guerra si risolse in breve torno di tempo a favore delle potenze cristiane, ma per cause in realtà da esse indipendenti. Nel maggio del 1481 infatti Maometto II morì, lasciando dietro di sé una crisi di successione che determinò il rientro in patria di Ahmed Pascià. L'esercito ottomano a Otranto si era dunque fortemente indebolito, e i militi occidentali avevano potuto riconquistare la città (10 agosto 1481). Restava, peraltro, il computo delle vittime: ottocento uomini, tra i membri della popolazione locale, avendo rifiutato di convertirsi all'Islam, erano stati decapitati dagli ottomani, passando alla storia come gli ottocento Martiri di Otranto.

Così si concludeva il regno di Maometto II, che aveva portato la questione turca all'attenzione delle potenze europee, ma di fatto aveva impegnato nella crociata solo

opera dei turchi, atti del convegno internazionale di studi (Otranto, 19-23 maggio 1980), 2 voll., a cura di Cosimo Damiano Fonseca, Galatina, Congedo, 1986; *La conquista turca di Otranto* 2008.

¹⁵ Cfr. Ermanno Orlando, *Venezia e la conquista turca di Otranto (1480-1481). Incroci, responsabilità, equivoci negli equilibri europei*, in *La conquista turca di Otranto* 2008, vol. I, pp. 177-209.

¹⁶ Cfr. Lorenzo TANZINI, *Il Magnifico e il Turco. Elementi politici, economici e culturali nelle relazioni tra Firenze e Impero Ottomano al tempo di Lorenzo de' Medici*, in "RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea", 2010, 4, pp. 271-289.

¹⁷ Kristian Toomaspoeg, *La partecipazione europea alla guerra di Otranto*, in *La conquista turca di Otranto* 2008, vol. I, pp. 283-290, *speciatim* 288.

¹⁸ Nei decenni immediatamente antecedenti lo sbarco turco presso Otranto, l'Ungheria si era configurata come l'avamposto della cristianità orientale, strenuamente difesa dal paladino János Hunyadi, e poi da suo figlio Mattia Corvino. Allorché i turchi assediaron Otranto, il nuovo sovrano magiaro era dunque stato chiamato da parte italiana a tenere alto l'onore del padre. Mattia Corvino, legato in matrimonio a Beatrice d'Aragona (1475) e dunque in contatto diretto con la corona napoletana (cfr. *Ibidem*; Péter E. KOVÁCS, *Mattia Corvino e Beatrice d'Aragona: un incontro storico*, in *Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma 2007-2008/2008-2009*, a cura di Éva Vigh, Roma, Aracne, 2010, pp. 287-294), non avrebbe potuto deludere le aspettative, e inviò in Puglia le truppe ungheresi.

i sovrani della cristianità orientale, sostenuti dal pontefice e, più irregolarmente, da alcune potenze italiane che si trovavano direttamente esposte al pericolo turco.

Al Conquistatore successe il figlio primogenito, Bayezid II (1447-1512), il quale tuttavia avviò uno dei regni ottomani forse più mansueti riguardo la politica occidentale,¹⁹ comportando un parallelo attenuarsi dell'interesse nella crociata e il temporaneo affievolirsi del fermento con cui intellettuali e artisti si erano occupati del problema turco nei decenni successivi alla caduta di Costantinopoli. La principale impresa del nuovo sultano contro l'Occidente europeo fu costituita infatti dai conflitti con la Serenissima, che si risolsero a favore di Bayezid entro i primi anni del nuovo secolo.²⁰ Nel 1503 fu firmata una pace che, pur svantaggiosa per i veneziani, costretti alla corresponsione di un tributo annuo al sultano, fu rispettata a lungo dalla Serenissima, la quale si mantenne su posizioni di non intervento rispetto ai tentativi di crociata proposti da parte occidentale. La cessazione delle ostilità, tuttavia, fu cercata dallo stesso Bayezid che necessitava ora di concentrare le sue attenzioni sul fronte persiano in fermento.²¹ Del resto, l'imperatore ottomano fu distolto da qualunque eventuale mira europea anche dalle sopraggiunte problematiche di successione, che lo costrinsero ad abdicare in favore del figlio Selim (1465-1520) nel 1512, partendo in esilio per Adrianopoli, dove tuttavia non giunse mai, forse avvelenato dal figlio stesso.

¹⁹ Tra i motivi principali per cui il nuovo sultano fu frenato nella sua politica espansionistica verso Ponente era la costante minaccia della liberazione del fratello Djem (1459-1495), detto il Turchetto, – suo contendente al trono imperiale –, rimbalzato in ostaggio tra diverse potenze cristiane. Dopo alcuni confronti armati in Anatolia tra i due fratelli ottomani, infatti, il minore (Djem), che si trovava in posizione di ampio svantaggio, trovò rifugio presso i Cavalieri di Rodi (1482), i quali – da sempre partecipi della lotta crociata antiturca – gli offrirono aiuto contro Bayezid in cambio della promessa della futura condotta pacifica della Porta con l'Occidente cristiano. Bayezid tuttavia convinse gli Ospitalieri a un accordo di pace, che prevedeva la riduzione di Djem in prigionia in cambio di un cospicuo compenso annuo. I Cavalieri gerosolimitani, dunque, temendo per l'incolumità del principe turco, lo trasferirono tosto in Francia. Da qui egli tornò più tardi (1488) in Italia e fu posto sotto la tutela di Innocenzo VIII, che continuò a usarlo per ricattare Bayezid smorzandone in partenza ogni intento aggressivo verso la cristianità. Infine Djem fu ceduto da papa Alessandro VI a Carlo VIII (1494), che era in Italia per riconquistarsi il Regno di Napoli e da lì avviare una crociata antiturca. In brevissimo torno di tempo, tuttavia, il Turchetto morì (1495), concedendo a Bayezid di muoversi più liberamente nei confronti della cristianità.

²⁰ Le ostilità con la Serenissima si aprirono nel 1499 con la cosiddetta prima battaglia di Lepanto che immediatamente determinò la conquista ottomana di questa città della Grecia occidentale, cui si aggiunsero poi le perdite di Lepanto, Corone, Modone, Navarino e Durazzo. Per il resto, l'impegno del sultano verso l'Occidente europeo si concretizzò, tra la seconda metà del nono decennio del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo, nella conquista dell'Erzegovina e in diversi conflitti con la Modalvia e l'Ungheria, soprattutto dopo la morte del re magiaro Mattia Corvino.

²¹ Qui il safavide Isma'il ridusse al suo controllo un'ampia porzione di territorio compreso tra Iran, Azerbaigian e Turchia ricevendo appoggio dai turcomanni sudditi della Porta residenti nelle province anatoliche.

Sotto la direzione di quest'ultimo, come si vedrà, l'Impero ottomano avrebbe subito un nuovo impulso espansionistico, rinnovando gli attriti con le potenze occidentali che tornarono a valutare l'idea della crociata contro l'Infedele.

1.1.2. Il primo Cinquecento: l'Europa occidentale progetta la crociata

Se con Maometto II le tensioni avevano interessato prevalentemente i Balcani e parte dell'Europa orientale,²² Selim I e, dopo di lui, Solimano il Magnifico (1494-1566), avrebbero ampliato il loro raggio d'azione arrivando a controllare sostanzialmente tutta la costa africana settentrionale fino ad Algeri, conquistando Rodi ai cavalieri gerosolimitani e giungendo alle porte di Vienna: l'impero della Mezzaluna stava crescendo contemporaneamente in due direzioni opposte e poteva ora minacciare l'Europa sia da Oriente, premendo sulla frontiera dell'impero germanico, sia da Occidente, muovendosi nelle acque tra l'Italia e la Spagna. A partire dal regno di Selim, dunque, il problema ottomano si avviò verso l'acquisizione di una dimensione propriamente europea: i sovrani di Francia, Spagna e Germania non potevano più sentirsi esonerati dall'occuparsene, mentre l'Italia continuava a giocare un ruolo d'importanza. La penisola infatti, da un lato rimaneva la sede della più convinta potenza sostenitrice della crociata – il papato –, e dall'altro, per la sua centralità geografica, costituiva il cuore degli interessi espansionistici, non solo ottomani, ma anche delle due principali potenze europee – la Francia e l'impero –, che, contendendosi il controllo, si premuravano di preservarla dagli attacchi della Mezzaluna.

Selim I, successo al padre Bayezid nel 1512, invero non indirizzò la sua politica espansionistica direttamente verso Occidente, ma, dopo aver assestato i confini tra l'impero safavide e quello ottomano con la vittoria sul *sophi* di Persia presso Cialdiran (1514), iniziò a canalizzare i suoi sforzi di dominio verso l'Africa

²² Fanno eccezione i rapidi e pur acuti attacchi nell'Italia settentrionale – in Friuli –, e meridionale – presso Otranto –. Di Otranto si è già detto nel paragrafo precedente. Quanto invece al Friuli, una serie di incursioni punteggiarono il secondo Quattrocento: «Furono cinque, nel 1472, 1477, 1478, 1479, 1499, quasi il frangersi dell'onda che, dopo Costantinopoli, aveva travolto gli interi Balcani» (RICCI 2008, p. 27).

settentrionale, dove il sultanato mamelucco d'Egitto imponeva ancora limiti al dilagare del suo regno. L'espansionismo nell'Africa del nord ebbe però conseguenze anche sulla politica adottata da Selim nei confronti dell'Europa, comportando la conquista di territori sottomessi alla Spagna, ma soprattutto garantendo all'impero una base d'appoggio nel Mediterraneo occidentale per nuovi attacchi contro le potenze europee.

Nei suoi obiettivi africani Selim fu ampiamente adjuvato dai due fratelli Barbarossa, invincibili nella "guerra di corsa": Arudji (1474-1518) e Khizir (1478-1546), chiamato anche Khareddin,²³ figli di un ex soldato ottomano, i quali si erano distinti, sin dai primi del secolo, come invincibili corsari, mossi dall'ideologia religiosa in opposizione alla *Reconquista* spagnola, ponendo la base delle proprie azioni militari a Tunisi (1504). Arudji, cui spettava il potere decisionale nel gruppo corsaro, cercava ora però il supporto di un uomo più potente, «un protettore che rendesse veramente definitivo il suo ingresso tra i dominatori dell'arena del Mediterraneo occidentale»,²⁴ quale appunto era Selim I. Quest'ultimo, dal canto suo, non rifiutò l'offerta del Barbarossa di farsi suo vassallo, riponendo in lui la speranza di soverchiare la potenza mamelucca, estinguendo contemporaneamente la presenza infedele (cristiana) nell'Africa settentrionale.

Nonostante alcuni iniziali fallimenti, il sodalizio tra Arudji e Selim permise al potere ottomano d'imporsi su quello mamelucco nell'Africa del nord, soprattutto a partire dalla conquista di Siria, Palestina ed Egitto (1516-1517): un successo fondamentale, il quale

«oltre a determinare una dilatazione del territorio di pertinenza della Mezzaluna ottomana, segnò una svolta anche sul piano simbolico e ideologico. Insieme al possesso dell'Egitto, pervenne nelle mani di Selim I e dei suoi successori la prerogativa della custodia dei Luoghi Santi islamici, ubicati nella Penisola araba. Di lì in avanti, l'autorità del sultano ottomano non ebbe più contraltari nel mondo musulmano di confessione sunnita».²⁵

²³ I due fratelli vengono chiamati Barbarossa dall'italianizzazione onomatopeica del soprannome del fratello maggiore, Arudji, appellato Baba-Horuç ("padre Arudji"), mentre l'appellativo di Khareddin, o Khair ad-Din significa "colui che porta beneficio alla fede".

²⁴ PELLEGRINI 2015, p. 42. Sull'attività dei corsari Barbarossa e sul loro rapporto con l'Impero ottomano, si veda in particolare il paragrafo intitolato *Da avventurieri a governanti. La saga dei fratelli Barbarossa* nel medesimo volume di Pellegrini (pp. 37-59).

²⁵ *Ivi*, pp. 43-44.

Selim I era dunque ormai il sovrano di un impero immenso, che si estendeva sostanzialmente su parte dei Balcani e della Grecia, sulla Turchia, sulla Siria, sull'Egitto e sulla costa africana attorno ad Algeri, e il potere da lui conquistato in un breve tempo aveva iniziato a suscitare le preoccupazioni del pontefice, Leone X Medici (1475-1521), e di una serie di principi europei, tra cui *in primis* Massimiliano I (1459-1519), imperatore del Sacro Romano Impero, e Francesco I (1494-1547), re di Francia:²⁶ questi infatti saranno i protagonisti del terzo capitolo di questo studio, che prenderà in considerazione il clima di rinnovate intenzioni crociate generatosi in seguito all'espansionismo del nuovo sultano, e partecipato appunto soprattutto dal pontefice, dall'imperatore e dal re di Francia.

Leone X aveva invero mostrato particolare apprensione per la problematica turca sin da prima della conquista di Siria ed Egitto da parte di Selim I: già nel 1515 egli aveva tentato la formazione di una flotta crociata, fallendo a causa della mancata collaborazione della Serenissima, che due anni prima aveva rinnovato il trattato di pace con la Porta, stipulato a seguito delle sopracitate guerre turco-veneziane (1502-1503). Da quando, però, Selim I fu impegnato sui fronti siriano ed egiziano, l'impresa crociata apparve al pontefice ancora più desiderabile, per una duplicità di motivazioni da lui stesso espresse in una lettera a Francesco I (1516):

«Se è vero che il sultano ha vinti i suoi eterni nemici, gli Egiziani, gli è proprio tempo che ci svegliamo dal sonno affinché non veniamo uccisi dormendo, ma se non è vero, perché non dobbiamo usufruire di questa bella occasione offertaci da Dio di condurre a buon fine questa sua impresa, di assalire con forze unite, sventolando il vessillo della santa croce, i Turchi che o trovansi a mal partito o sono imbrogliati nelle guerre di Persia e d'Egitto».²⁷

Leone X riteneva cioè che l'Impero ottomano avrebbe potuto essere ora, più che in qualunque altro momento, oggetto di un attacco cristiano destinato a felice esito: se davvero gli ottomani avevano finalmente assoggettato i loro nemici egiziani, le

²⁶ Nelle prossime pagine si tenterà di restituire rapidamente l'atteggiamento e i provvedimenti presi dal pontefice in merito alla questione ottomana, e si cercherà la partecipazione dei principi cristiani d'Europa riscontrata da Leone X. Tale studio, qui condotto a guisa di rapida introduzione storica, può essere ampliato attraverso la lettura dei ben più ricchi contributi di Ludwig VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo. Compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri archivi*, 16 voll., Roma, Desclée, 1944-1963, vol. IV, tomo I (*Leone X*, 1960), pp. 136-162; e Kenneth M. SETTON, *The papacy and the Levant (1204-1571)*, 4 voll., Philadelphia, The American Philosophical Society, 1976-1984, vol. III (*The Sixteenth Century to the Reign of Julius III*, 1984), pp. 142-197.

²⁷ VON PASTOR 1944-1963, vol. IV, tomo I (*Leone X*, 1960), p. 139.

forze cristiane avrebbero avuto buone ragioni per allarmarsi e mostrare i denti, impedendogli di credere di poter ormai estendere il proprio potere anche verso Occidente; e in ogni caso sarebbe stato opportuno sfruttare la lontananza da Istanbul del sultano, impegnato in luoghi che erano troppo lontani dalla sua capitale perché egli potesse efficacemente proteggerla da un attacco occidentale. Questi dunque gli intenti del pontefice, espressi chiaramente a Francesco I, con il quale Leone X aveva ristabilito pacifici rapporti in un incontro avvenuto a Bologna nel 1515, seguito alla battaglia di Marignano che aveva sancito il controllo francese sul ducato di Milano. Il re di Francia, da parte sua, aveva confermato l'intenzione, già espressa in diverse circostanze (tra cui quella bolognese), di partecipare alla crociata, invitando il pontefice a coinvolgerli tutti i principi europei.

Il *topos* di matrice medievale dell'unione dei principi cristiani, finalizzata all'opposizione al Turco di un fronte compatto, tornò infatti come un *leitmotiv* negli appelli crociati di Leone, di cui si deve ricordare quello espresso nell'ultima sessione del Concilio Lateranense V (16 marzo 1517): un appello cui fece seguito l'indizione di un consesso di cardinali, ambasciatori dei diversi principi europei, e uomini esperti delle armi e dei rapporti con il Turco (4 novembre 1517) finalizzato alla formulazione di un memoriale sulle modalità di conduzione della crociata.

Poiché però diversi dei capi delle nazioni europee si mostrarono freddi alla proposta della crociata antiturca, che avrebbe dovuto comportare l'unione dei principi cristiani e la loro disposizione a impegnarsi nelle spese relative, i veri araldi dell'impresa caldeggiata dal papa Medici furono innanzitutto Francesco I e Massimiliano I, cui si affiancava Carlo I di Spagna (1550-1558), futuro imperatore con il nome di Carlo V (carica per cui venne incoronato dal pontefice del 1530).²⁸ I primi due lo fecero innanzitutto per rendere onore alla tradizione cavalleresca e crociata dei rispettivi casati, in cui sinceramente credevano, volendo però d'altro canto anche assicurarsi il supporto pontificio in vista dell'imminente elezione imperiale: Francesco I sperando di essere egli stesso eletto imperatore, e Massimiliano I, ormai anziano, caldeggiando per l'elezione del giovane nipote Carlo d'Asburgo. Quest'ultimo era salito al trono spagnolo dopo la morte di Ferdinando il Cattolico (1516), e, visti i domini spagnoli sul territorio, era in quel momento più di qualunque altro potente europeo direttamente interessato dall'espansionismo

²⁸ *Ivi*, pp. 150-161.

nell’Africa settentrionale di Selim I, contro i cui corsari aveva infatti già preso le armi.²⁹ Probabilmente a causa dell’età dei due Asburgo – troppo giovane il primo e ormai anziano il secondo –, Leone X privilegiò tuttavia in quel frangente come capo ideale della crociata il re di Francia, con il quale intratteneva anche un legame di parentela, dovuto al matrimonio tra Lorenzo duca d’Urbino e Maddalena de la Tour d’Auvergne, ma soprattutto con il quale aveva concluso accordi decisivi in questo senso nel già menzionato incontro bolognese.

Quanto alla successione imperiale, Leone X mantenne invece sempre un atteggiamento di forte contegno, sperando nell’elezione di un principe meno potente dei due rivali preminenti: il candidato ideale sarebbe stato infatti, per il papa, Federico di Sassonia, che, a differenza di Francesco I e di Carlo d’Asburgo, non avrebbe avuto forza sufficiente sul territorio italiano per poter minacciare lo Stato pontificio.³⁰ La questione elettorale, che inizialmente giocò un ruolo d’importante scintilla in grado d’eccitare gli animi dei detti principi a favore della crociata antiturca, assunse però, a partire dalla morte di Massimiliano I (12 gennaio 1519), dimensioni tali da relegare la questione ottomana in secondo piano. Del resto, ormai, Selim I era già rientrato, vittorioso, a Istanbul, dopo un lunghissimo soggiorno in Egitto e in Siria (conclusosi nell’aprile 1518). Le circostanze storiche che avevano reso imprescindibile, per Leone X, lo sforzo crociato dei potenti d’Europa erano dunque venute meno, e la spedizione verso Levante non era mai partita.

Sarebbe stato infine Massimiliano ad assicurarsi un successore al trono imperiale appartenente al proprio casato: il già citato Carlo d’Asburgo, futuro imperatore con il nome di Carlo V, il quale presto diede prova del suo impegno anti-ottomano. Egli sarà tra i protagonisti delle immagini eroiche prese in esame in questo studio: da lui infatti ricominciò la storia dei conflitti tra l’Occidente europeo e l’Impero ottomano, dopo lo stallo causato dal problema dell’elezione del nuovo imperatore. Sin dal momento della sua successione sul trono di Spagna Carlo «dovette farsi carico di un

²⁹ Il nuovo re di Spagna reagì infatti ai tentativi di Arudij di recuperare, dopo la morte di Ferdinando il Cattolico (1516), alcuni dei domini spagnoli nell’Africa settentrionale: nel 1516 il corsaro si autoproclamò re di Algeri, che fino a quel momento era stata sotto il dominio iberico, e quindi sottomise i due centri legati alla Spagna di Tenès e Tlemcén (1517), ma presso quest’ultima città l’Asburgo sferrò un attacco via terra ad Arudij, che si concluse con un inseguimento in cui lo stesso corsaro perse la vita, presso il fiume Huexda (1518).

³⁰ Francesco I e Carlo I di Spagna avevano infatti già domini in Italia: il primo su Milano, e il secondo –più temibile– su Napoli. Per la questione della successione imperiale, e soprattutto per l’atteggiamento pontificio di «contegno» relativamente a tale questione, cfr. VON PASTOR 1944-1963, vol. IV, tomo I (*Leone X*, 1960), pp. 163-186.

mandato che gli impose di proseguire la *Reconquista* in terra di Barberia, in ossequio a tradizioni di famiglia che egli forse non conosceva ancora intimamente, ma che dovette accettare come un dovere ineludibile, di natura sovraperonale». ³¹ L'Impero ottomano era ora retto da Solimano I (1494-1566), sultano dal 1520, il quale «portava lo stesso nome del più saggio tra i re biblici, Salomone: quel Solimano (Suleiman) in Occidente conosciuto come “il Magnifico”, ma che – nella tradizione turca e musulmana – è celebre con l'ancor più glorioso epiteto di *al-Qanuni*, “il Legislatore”, esplicitamente riallacciato alla tradizione giustiniana. E con ciò si sottolineava la legittima continuità tra impero romano e impero ottomano». ³²

Solimano diede prova infatti sin da subito della propria forza: nei due anni successivi alla sua elezione, egli si mosse strategicamente, da un lato, in direzione dei Balcani, e, dall'altro, verso la sponda sud occidentale dell'Anatolia. Nel 1521 mosse un attacco a Belgrado, che da quel momento venne usata dalle forze ottomane come testa di ponte per spingere assedi più in profondità, verso l'Europa orientale; l'anno successivo, invece, scalzò i cavalieri gerosolimitani dalla loro sede rodense, liberando il Dodecanneso dalla presenza cristiana. Se gli effetti della conquista di Rodi furono immediati e fecero di Solimano il dominatore del Mediterraneo orientale, la presa di Belgrado avrebbe avuto ripercussioni su un termine d'anni più lungo, permettendo al sultano di spingersi dapprima in Ungheria, e quindi di tentare un attacco su Vienna, ³³ da dove avrebbe dovuto essere agevolato il passaggio ottomano in Italia, meta ultima dell'espansionismo turco: i tentativi di conquista della capitale austriaca furono due – uno nel 1529 e uno nel 1532 –, ma entrambi

³¹ PELLEGRINI 2015, p. 60. Sin dalla primavera del 1518 Carlo infatti propose una spedizione su Algeri, con la quale sperava di dare finalmente avvio alla crociata annunciata dal papa Medici nell'ambito dell'ultima sessione del Concilio Lateranense V (16 marzo 1517). L'impresa trovò larga adesione, facendo convergere su Barcellona flotte provenienti da Napoli, dalla Sicilia, da Rodi, da Genova e dalla Roma pontificia. Tuttavia, i preparativi per la partenza si protrassero troppo a lungo e l'armata cristiana partì quando la stagione favorevole era ormai passata, così che, immediatamente dopo l'attacco, le pessime condizioni climatiche imposero la ritirata. La spedizione, ad ogni modo, non avrebbe potuto avere il respiro europeo che era condizione imprescindibile per l'attuazione di una crociata che fosse memore delle guerre condotte in nome della fede in epoca medievale: non aveva infatti risposto all'appello la Francia di Francesco I, che nel frattempo aveva acuito le inimicizie con l'imperatore, con il quale, non solo si contendeva la più alta carica onorifica del mondo Occidentale, ma si disputava anche il controllo della penisola italiana.

³² CARDINI 2010, p. 233.

³³ Nel 1526 Solimano riuscì infatti a ottenere Mohács, nell'Ungheria meridionale, annunciando il fallimento del disegno di Massimiliano, che avrebbe voluto riunire sotto il nome degli Asburgo un'ampissima fetta dell'Europa centro-orientale, composta non solo dai territori austro-tedeschi, ma anche dall'Ungheria e dalla Boemia (cfr. *infra* capitolo 3, p. 167). Qualche anno dopo infatti il Magnifico cavalcò l'onda dei fermenti anti-asburgici diffusi sul territorio, e si diresse di nuovo verso l'Ungheria, dove riuscì ad assoggettare anche Buda (1529). Quest'ultima fece dunque da testa di ponte per l'assedio di Vienna.

furono fallimentari. Essi vennero gestiti, da parte asburgica, da Ferdinando, fratello dell'imperatore e già sovrano di Boemia e Ungheria: Carlo, infatti, nel 1529 era impegnato in Italia a gestire i preparativi per la sua incoronazione, che ebbe luogo, per mano di papa Clemente VII Medici (1478-1534, in carica dal 1523), a Bologna, in San Petronio, nel febbraio del 1530; e, al momento del secondo attacco ottomano, l'imperatore aveva ormai ceduto al fratello gli affari tedeschi. Sin dal tempo del primo assedio doveva dunque essere chiaro ai due Asburgo il progetto, che avrebbe trovato attuazione solo a incoronazione avvenuta (1531), del conferimento della dignità di re dei Romani al fratello minore, il quale si prese la responsabilità della gestione politica dell'Impero tedesco, permettendo a Carlo di dedicarsi *in toto* alle questioni mediterranee: il problema ottomano doveva infatti aver occupato un posto di privilegio tra gli argomenti dibattuti a Bologna con Clemente VII, dove l'imperatore si mostrò assertore della necessità di debellare il nemico della fede con la spada.

Una nuova dinamica d'alleanze tuttavia si sarebbe costituita nel frattempo, andando a fare da contrappeso ai disegni del papa e dell'imperatore per la riunione dei principi cristiani nella guerra all'Infedele: il re di Francia, massimo rivale di Carlo V, che con lui si contendeva il controllo sulla penisola italiana, avrebbe optato infatti per un'alleanza con l'Impero ottomano in funzione antiasburgica (1536), rinnegando così il fervore crociato che un tempo gli aveva garantito un posto d'onore nei progetti per la spedizione levantina del primo papa Medici.³⁴ I fini dell'*impius foedus* erano strategici, e precisamente antiasburgici: sebbene la motivazione ufficiale fosse quella di garantire la sicurezza dei cristiani in Oriente, il sovrano francese, infatti, non solo si garantiva così le rotte di commercio con l'Impero ottomano, ma poteva sperare nell'ideale imposizione di un dominio esterno alla frammentata realtà italiana, la quale si sarebbe suddivisa in un blocco settentrionale nelle mani del francese e in un blocco meridionale sotto il controllo del sultano ottomano.

Tra le molle che indussero Francesco I a questa decisione fu la defezione dell'ammiraglio genovese Andrea Doria dall'accordo d'alleanza con la Francia (1528), che sottrasse al Valois il fondamentale appoggio genovese all'estensione del

³⁴ Cfr. Giovanni RICCI, *L'«empia alleanza» franco-ottomana: una prospettiva italiana*, in *François I et l'Italie / L'Italia e Francesco I*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 18-20 novembre 2015), a cura di Chiara Lastraioli e Jean-Marie Le Gall, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 169-180.

dominio francese sull'alta Italia. Il Doria, da parte sua, si avvicinò a Carlo V per una serie di ragioni di convenienza, tra cui la possibilità di aprire alla Superba nuovi orizzonti di traffico commerciale con il Nuovo Mondo, ma anche la garanzia dell'indipendenza della Repubblica. L'Asburgo inoltre elesse il Doria suo ammiraglio, conferendogli un ruolo di cruciale importanza nella gestione della questione mediterranea: il genovese, che ormai controllava, oltre alla sua squadra di galee grandi, anche quelle napoletana e siciliana, si guadagnò così un'altissima reputazione tra le forze cristiane attive nel Mediterraneo, divenendo, insieme all'imperatore, il principale protagonista delle conflittualità con l'Impero ottomano, nonché il più importante nemico del Barbarossa.

Quest'ultimo, nel 1530, scalzava i cristiani dalla fortezza del Peñon, ultimo baluardo spagnolo sulla costa algerina, ponendo le basi per il costituirsi del governatorato corsaro nell'Africa settentrionale. Andrea Doria, però, nello stesso anno depredava Cherchéll, vicino Algeri, riuscendo a fuggire prima di essere raggiunto dalle flotte corsare. Una nuova spedizione genovese in terra nordafricana, l'anno successivo, si sarebbe risolta invece in fallimento, ma il Doria riuscì a strappare una grande quantità di schiavi cristiani al Barbarossa, riportando in qualche modo comunque un successo sui corsari ottomani. Infine, mentre Khareddin tornava a testa bassa dal fallito assedio di Vienna, il Doria, nel 1532, s'impadronì di Corone e di Patrasso, annunciando la riconquista cristiana della Grecia e la restaurazione dell'Impero bizantino, che avrebbe dovuto avere ora il suo ideale reggente in Carlo V.

L'Europa occidentale riponeva ormai nell'imperatore e nel Doria le proprie speranze nella possibilità di propagare la cristianità in Barberia, ma il loro impegno anti-ottomano avrebbe necessitato, invero, di un compatto sostegno da parte italiana, che tuttavia non riuscì mai a formarsi, a causa della frammentarietà politica caratterizzante la penisola, non sempre docile all'idea dell'assoggettamento all'imperatore. Quest'ultimo decise di provi rimedio tentando di volgere a proprio favore la proposta avanzata dal papa, Clemente VII, nella sede dei dibattiti bolognesi, di prestare aiuto ai cavalieri gerosolimitani, ormai da anni rimasti senza dimora: Carlo V vi assegnò dunque, in feudo perpetuo, Malta, la vicina Gozo e, sulla costa africana, Tripoli (1530), facendo dell'ordine – ormai detto “di Malta” – il

principale strumento di difesa delle coste italiane dagli attacchi corsari.³⁵ L'ordine, inoltre, continuò la consueta attività di scorreria in mare, ai danni dei barbareschi, e partecipò a tutte le spedizioni anti-ottomane organizzate da parte ispano-genovese.

A questo punto, anche il pontefice assicurò l'appoggio della propria marina ai progetti di guerra mediterranea di Carlo V e Andrea Doria. L'impresa, che avrebbe ricordato quella invocata da Leone X al termine del Concilio Lateranense V quindici anni prima, e, risalendo ancora nel tempo, quella invocata da Pio II, intenzionato a salpare in prima persona contro il Levante ottomano, non venne però mai ufficialmente indetta da Clemente VII; e lo stesso accadde anche dopo che Paolo III (1468-1549) prese la tiara (1534): egli, come del resto il suo predecessore, non voleva assecondare, dichiarando la pace tra i principi, le velleità antifrancesi di Carlo e la sua aspirazione alla costruzione di una *monarchia universalis*.

L'imperatore dunque si risolse infine per la conduzione con le proprie forze di una spedizione contro Tunisi, per la quale i contingenti di tutti i territori da lui controllati si riunirono a Barcellona nel febbraio del 1535: era necessario colpire Barbarossa prima che lui muovesse guerra all'Italia, attaccandola da sud, mentre Francesco I vi penetrava da nord. L'attacco cristiano si mosse via mare e poi via terra, dapprima presso La Goletta, e poi presso Tunisi: da qui Khareddin fu costretto alla fuga da Andrea Doria, che gli concesse di riparare ad Algeri, mentre egli procedeva alla distruzione di Bona.

Il trionfo su Tunisi sarebbe stato invero effimero:³⁶ non solo Barbarossa si mostrò da subito convinto nel non volersi arrendere allo scacco subito, attaccando e distruggendo Mahón (1535), cittadina sulla costa di Minorca; ma le offensive ottomane da Algeri ripresero immediatamente: Carlo V del resto era consapevole che la forza ottomana in Barberia si sarebbe affievolita solo in seguito alla perdita di questa città, contro la quale sarebbe stata indispensabile una nuova, più impegnativa, spedizione che avrebbe permesso di coronare con un significativo trionfo la vittoria tunisina.

Ciononostante, per il momento, l'imperatore preferiva occuparsi del consolidamento del proprio dominio sull'Italia, il cui appoggio sarebbe stato

³⁵ Cfr. VON PASTOR 1944-1963, vol. IV, tomo II (*Adriano VI e Clemente VII*, 1956), p. 421.

³⁶ Con questa definizione intendo evocare il titolo del paragrafo dedicato alla battaglia di Tunisi da PELLEGRINI 2015, pp. 236-254, con il quale lo studioso mette in luce l'attrito tra la percezione della vittoria da parte della cristianità e il suo concreto valore nell'economia dei rapporti tra l'Europa occidentale e l'Impero ottomano.

irrinunciabile per procedere nelle battaglie di Barberia. Tra il 1535 e il 1536 egli dunque intraprese un viaggio di risalita della penisola, durante il quale fu acclamato, attraverso una serie di magnifici ingressi trionfali, come difensore della cristianità dai nemici della fede: agli apparati effimeri componenti la *via triumphalis* dell'imperatore, che ebbero un ruolo cruciale nella definizione dell'immagine di Carlo V come eroe antiturco, sarà dedicata infatti attenzione nel quarto capitolo di questa ricerca, in cui allo studio dell'iconografia del sovrano asburgico si affiancherà quello dell'immagine eroica del suo ammiraglio, Andrea Doria, protagonista insieme a lui della vittoria tunisina.

1.1.3 La centralità del principe e della sua immagine eroica: ragioni storiche e ragioni storiografiche

Il rapporto con il Turco avrebbe continuato a lungo a giocare un ruolo di centralità negli equilibri politici europei dopo Tunisi, almeno per tutto il XVI secolo, ma anche in quello successivo.³⁷ Come anticipato nell'introduzione a questo studio, le ragioni per cui la ricerca deve arrestarsi per ora agli avvenimenti generatisi attorno al quarto decennio del Cinquecento non risiedono infatti nell'eccezionalità dell'episodio della vittoria di Tunisi considerato da un punto di vista strettamente storico, ma piuttosto nell'individuazione di un carattere di esemplarità nel clima culturale e artistico generatosi attorno al successo asburgico contro il Turco, il quale permette al discorso sull'iconografia eroica del principe cristiano, che costituisce il soggetto di questa ricerca, di raggiungere una compiutezza, fungendo anche da esaustiva premessa a quanto accadrà in seguito.

Prima di affrontare questo tema è necessario dunque mettere in luce le ragioni storiche che determinarono la centralità della figura del principe nel contesto dei conflitti con la Mezzaluna, dalle quali discendono l'importanza acquisita dalla sua iconografia eroica e i caratteri di fondo di quest'ultima: due temi in stretta relazione con il caratterizzarsi delle guerre contro i turchi per un recupero dell'ideologia

³⁷ Uno spartiacque fondamentale è costituito, in questo senso, dalla pace di Carlowitz (1699), che pose fine all'espansionismo ottomano stabilizzando la frontiera tra l'impero della Porta e quello asburgico: si veda Maria Pia PEDANI, *Venezia porta d'Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 133.

crociata in un frangente storico e culturale profondamente mutato rispetto a quello in cui si erano verificati in passato i conflitti per la fede.³⁸ A essere cambiati erano soprattutto i modi di fare la guerra, che si stava progressivamente professionalizzando e non era dunque più affidata alla collettività del popolo che un tempo aveva imbracciato le armi per la crociata: se i civili continuavano a essere coinvolti nella questione delle conflittualità antiturche attraverso la predicazione della crociata, che veniva ancora massicciamente praticata soprattutto dagli ordini mendicanti, era infatti solo al fine di stimolarne la partecipazione alle spese finanziarie della guerra. I protagonisti delle imprese, però, erano ora i principi cui di fatto spettava la decisione sulle guerre antiturche e spesso anche la loro diretta conduzione, insieme ai condottieri, ammiragli o capitani che combattevano per professione ed erano posti alle loro dipendenze.³⁹

Questa centralità storica della figura del principe nei fatti d'armi, derivante dallo specializzarsi dell'arte della guerra, determinò una caratterizzazione sempre più accentuata dell'immagine del principe stesso attraverso la rappresentazione simbolica delle virtù guerresche che si riteneva egli dovesse avere:

«la coppia concettuale “governo civile/arte militare” sembra assumere la totalità delle funzioni del sovrano fino alla svolta del Settecento, quando le idee illuministiche di riforma, progresso, benessere condizionano l'immagine stessa del potere politico, spingendolo a privilegiare gli interventi civili e amministrativi.

[...] l'immagine della regalità resta a lungo intrecciata con le figure della guerra, e il ritratto più ‘glorioso’ di un sovrano resta quello che lo raffigura a cavallo, in uniforme e armato, o circondato da emblemi e simboli che rinviano comunque alla sua funzione di comando militare».⁴⁰

³⁸ Gli aspetti del mutamento storico intercorso tra il contesto crociato (XI-XIII secolo) e quello dei conflitti con la Porta sono stati messi in luce con limpidezza da James HANKINS, *Renaissance crusaders. Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, in Id., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, vol. I (*Humanism*), pp. 293-424, *speciatim* 295-299.

³⁹ Per la distinzione tra condottiero e capitano, nonché per il passaggio dalla figura del condottiero, erede diretto del cavaliere medievale, alla nuova figura del capitano tra i secoli XV e XVII, e il corrispondente mutarsi della concezione e percezione della guerra, cfr. Marcello Fantoni, *Il “perfetto capitano”: storia e mitografia*, in *Il “perfetto capitano”. Immagini e realtà (secoli XV e XVII)*, atti dei seminari di studi (Georgetown University a Villa “Le Balze”, Istituto di studi rinascimentali di Ferrara, 1995-1997), a cura di Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 15-68, *speciatim* 23-25. Per il forte legame della figura del principe con la guerra, e per il suo frequente sovrapporsi alla figura del condottiero o del capitano, tra XV e XVII secolo, cfr. Daniela Frigo, *Principe e capitano, pace e guerra: figure del “politico” tra Cinque e Seicento*, in *ivi*, pp. 273-275.

⁴⁰ Daniela Frigo, *Principe e capitano, pace e guerra: figure del “politico” tra Cinque e Seicento*, in *ivi*, pp. 273-275.

Nel frangente storico in cui l'espansionismo ottomano iniziò a riguardare con una certa regolarità l'Occidente europeo, dunque, anche i rapporti di conflittualità con il Turco incominciarono a far parte della rappresentazione del principe, guadagnandosi un posto d'importanza nella composizione della sua identità eroica.

A queste ragioni storiche della significatività acquisita dai rapporti con l'Impero ottomano nella determinazione dell'immagine del principe cristiano si aggiungeva inoltre un fattore ideologico, consistente paradossalmente nella difficoltà dell'attecchimento dell'ideologia crociata, sia tra i fedeli sia tra gli stessi principi occidentali. Tale difficoltà dipendeva, da un lato, dalla maturata indipendenza degli interessi dei principi secolari europei da quelli della cristianità, e, dall'altro, dai mutati obiettivi della crociata che era ora privata di una delle sue ragioni d'essere fondamentali, non avendo più la finalità di liberare i luoghi santi dagli infedeli, ma quella di riscattare Costantinopoli. Inoltre l'espansionismo ottomano, nella sua fase iniziale, non toccò direttamente gli interessi territoriali ed economici dei principi occidentali, o per lo meno non al punto da determinare un forte interesse per la guerra. Questa disaffezione alla causa agì dunque da elemento propulsore per la produzione di esortazioni alla guerra, più o meno vertenti sul recupero dell'ideologia crociata, le quali a loro volta contribuirono alla costruzione dell'immagine eroica del principe antiturco.

L'importanza assunta dalle tensioni con il nemico orientale nei processi di rappresentazione del principe è emersa infatti anche sul piano della critica storico-artistica, e risulta soprattutto interessante il fatto che essa sia stata trattata anche dalla bibliografia non direttamente legata dall'analisi dei rapporti tra l'Occidente europeo e l'Impero ottomano, e specialmente da contributi concernenti la tematica del ritratto, inteso nelle due accezioni, che interessano particolarmente nel presente studio, di ritratto d'identificazione con figure eroiche e di strumento di rappresentazione del potere. È acclarato, del resto, che il rapporto con l'Altro, specie con l'Infedele, sia alla base della costruzione del discorso identitario, soprattutto nel caso in cui da tale rapporto dipenda una dimostrazione di potere.⁴¹

⁴¹ Sulla questione riflettono ampiamente diversi dei contributi pubblicati nel sesto numero dei supplementi della rivista online *Il capitale culturale*, intitolato *Changing the Enemy, Visualizing the Other. Contacts between Muslims and Christians in the Early Modern Mediterranean Art*, e specialmente i saggi di Laura Stagno e Giuseppe Capriotti: Laura STAGNO, *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic*

In questo senso, tra la bibliografia più ricca di spunti, è doveroso ricordare i contributi di Friedrich Polleroß sul ritratto d'identificazione, i quali prendono le mosse, dal punto di vista teorico, dalla sua tesi di dottorato dedicata al ritratto d'identificazione sacrale (*Sakrale Identifikationsporträt*), ovvero al ritratto esemplato su iconografie sacre:⁴² in questo studio, lo storico dell'arte tedesco mette infatti in luce la frequenza dell'uso di *exempla* guerreschi appartenenti alla storia sacra nella celebrazione di personaggi distintisi nell'impegno bellico contro l'Infedele – e dunque anche contro il Turco –, ma lo studioso ha indagato altrove la tematica del ritratto d'identificazione anche in relazione a iconografie profane, rintracciando, anche da questo punto di vista, esempi celebrativi di eroi antiturchi.⁴³ Quanto invece agli studi sulle strategie rappresentative del potere, e specialmente sul tema del ritratto come immagine del potere, risultano esemplari alcuni contributi raccolti negli atti del convegno sui «*portraits du pouvoir*» tenutosi nel 2001 presso Villa Medici a Roma, in particolare i saggi di Philippe Costamagna e di Claudia Cieri Via sulla ritrattistica di Andrea Doria, che sarà una delle figure centrali del presente studio.⁴⁴ Tra la bibliografia riguardante i “ritratti del potere” rivestono inoltre un ruolo d'interesse, seppur incentrati su un contesto cronologico più avanzato («*im dynastischen Europa um 1700*», recita il titolo) rispetto al periodo qui preso in considerazione, alcuni dei contributi componenti il volume miscelaneo a cura di Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems e Anuschka Tischer, dedicato alle immagini del potere e di legittimazione dinastica dei casati borbonico,

patronage and public image, in “Il Capitale culturale”, 2017, 6 (supplementi), pp. 145-188 (risorsa online, disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1709/1236>, consultato in data 15/08/2019); Giuseppe CAPRIOTTI, *Becoming Paradigm: the Image of the Turks in the Construction of Pius V's Sanctity*, in “Il Capitale culturale”, 2017, 6 (supplementi), pp. 189-221 (risorsa online, disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1712/1237>, consultato in data 15/08/2019).

⁴² Frierich POLLEROß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 voll., Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988; Friedrich POLLEROß, *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations*, in “Artibus et historiae”, XII, 1991, 24, pp. 75-117.

⁴³ Cfr. Frierich Polleroß, *From the Exemplum Virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in *Iconography, Propaganda and Legitimation*, a cura di Allan Ellenius, Oxford, Clarendon, 1998, pp. 37-62.

⁴⁴ Philippe Costamagna, *Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange. Les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir*, atti del convegno di studi (Roma, Villa Medici, 24-26 aprile 2001), a cura di Olivier Bonfait e Brigitte Marin, Paris, Somogy, 2003, pp. 25-33; Claudia Cieri Via, *L'immagine del potere. Il ritratto di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo*, in *Les portraits du pouvoir* 2003, pp. 35-47.

asburgico e d'Orange: specialmente i saggi di Martin Wrede⁴⁵ e Hendrik Ziegler⁴⁶ che, soffermandosi su alcuni ritratti allegorici di Leopoldo I d'Asburgo, concepiti in seguito ai conflitti con l'Impero ottomano, permettono d'individuare, da un lato, linee di continuità e, dall'altro, caratteri di originalità rispetto ai predecessori Massimiliano I e Carlo V, ai quali è dedicata ampia attenzione in questa ricerca.

La critica storico-artistica ha dunque confermato il rilievo guadagnato dai rapporti con la Mezzaluna nella costruzione dell'immagine eroica del principe cristiano. La centralità del principe nei fatti d'armi, derivante, come si è visto, da ragioni connaturate al contesto storico, s'intreccia così alla storia degli sviluppi del ritratto eroico, mostrando, tra i suoi caratteri precipui, il tenace riferimento a un immaginario di matrice sacrale-cavalleresca, pertinente al recupero dell'ideologia crociata che caratterizzò la storia dei rapporti tra l'Occidente europeo e l'Impero ottomano, e un più graduale affermarsi dell'adesione a formule celebrative tratte dall'antico.

1.2. Opposti specchi del principe. Figure di militi cristiani e di eroi antichi per la rappresentazione del principe antiturco

La lettura delle moderne guerre anti-ottomane attraverso una lente interpretativa legata all'ideologia crociata, riportata alla ribalta soprattutto dalla classe ecclesiastica, si alternò infatti inevitabilmente a interpretazioni di segno diverso, proprie dei nuovi orientamenti culturali laici dominanti presso le corti principesche italiane.

Le conseguenze dei caratteri di duplicità di questa situazione vennero registrate, come si è detto, dalle forme allegoriche di rappresentazione dei principi protagonisti delle conflittualità ottomane, che costituiscono oggetto di studio in questa ricerca. Esse infatti si fondano sulla comparazione con modelli eroici e hanno nel *disguised*

⁴⁵ Martin Wrede, *Türkenkrieger, Türkensieger: Leopold I. und Ludwig XIV als Retter und Ritter der Christenheit*, in *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, a cura di Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems e Anuschka Tischer, Köln, Böhlau, 2008, pp. 149-165.

⁴⁶ Hendrik Ziegler, *STAT SOL. LUNA FUGIT. Hans Jacob Wolrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold I. und ihre Rezeption in Frankreich*, in *ivi*, pp. 166-181.

portrait (o ritratto “in veste di”) la loro più compiuta modalità di espressione. Nel contesto delle conflittualità con la Mezzaluna tali forme metaforiche di ritrattistica si caratterizzarono dunque per l’adesione, da un lato, a un immaginario cavalleresco-sacrale e, dall’altro, a un immaginario di matrice antica, comportando una rappresentazione variata del principe antiturco, ritratto talvolta nel suo ruolo di difensore della fede, e talaltra con l’aspetto di un eroe antico e profano.

I due immaginari però avevano origini e modalità di formazione diverse: se il primo era pronto all’uso e stabilmente legato a simbolismi codificati nel contesto della propaganda per la crociata dei secoli precedenti, i modelli eroici appartenenti alla storia o alla mitologia antiche utilizzati per la costruzione dell’immagine del principe antiturco sarebbero stati invece di volta in volta individuati sulla base di stringenti analogie con il tempo presente. Un *corpus* di figure eroiche ricorrenti e considerate specialmente adatte al confronto con il contesto di conflittualità con la Mezzaluna ottomana stava andando infatti formandosi a partire dal secondo Quattrocento, e avrebbe costituito il tratto caratterizzante della congiuntura storico-artistica creatasi attorno alle conflittualità con l’impero della Mezzaluna che qui s’intende studiare.

1.2.1. Origini e topoi della retorica della crociata

L’immagine cavalleresco-sacrale del principe antiturco fu infatti plasmata su alcune delle iconografie che in passato avevano occupato i portali, i pulpiti, gli architravi scolpiti, le pareti dipinte e i pavimenti a mosaico delle chiese di tutta Europa servendo la propaganda per la crociata.⁴⁷ Come messo in luce da alcuni studi recenti – *in primis* quelli offerti da Arturo Carlo Quintavalle e Gaetano Curzi in occasione del convegno internazionale di Parma sul *Medioevo mediterraneo* (2007) –

⁴⁷ Sulla propaganda visiva per la crociata, si veda, in generale, Colin MORRIS, *Propaganda for War. The Dissemination of the Crusading Ideal in the Twelfth Century*, in *The Church and War*, a cura di William J. Sheils, Oxford, Basil Blackwell, 1982, pp. 79-101; Colin MORRIS, *Picturing the Crusades: the Uses of Visual Propaganda c. 1095-1250*, in *The Crusades and their Sources. Essays presented to Bernard Hamilton*, a cura di John France e William G. Zajac, Ashgate, Aldershot, 1998, pp. 195-216. Ulteriori riferimenti bibliografici, concernenti specifici contesti storico-artistici o iconografici legati alla propaganda crociata, saranno riportati nelle note che seguono.

,⁴⁸ infatti soprattutto dopo la prima crociata e prima della seconda, quando l'ormai avvenuta conquista di Gerusalemme (1099) aveva diffuso un certo disinteresse per la questione, venne organizzata una macchina di propaganda vertente sulla presentazione di una serie d'*exempla*, che, per la loro ricorrenza, assunsero il carattere di *topoi*, sopravvivendo nella memoria occidentale e venendo riusati in occasione di nuovi scontri con popoli infedeli. Pur iconograficamente vari, essi rispondevano all'univoco «tema dei cavalieri», il quale era particolarmente adatto a interpretare la realtà dei combattenti crociati – cavalieri appunto – in partenza per l'*Outremer*, istituendo, rispetto a essi, la medesima logica di *comparatio* che costituì uno dei fondamentali paradigmi interpretativi anche dei moderni conflitti con l'impero della Porta.⁴⁹ L'omogeneità delle immagini, e conseguentemente del messaggio, era del resto garantita dalla dipendenza delle singole committenze da un programma univoco, dettato da un organismo unico, quello della Chiesa di Roma. Come sottolinea Quintavalle, che propone di vedere nel maestro Nicholaus e nelle officine da lui dipendenti uno dei principali strumenti d'espressione della macchina della propaganda ecclesiastica per la crociata:

«in fondo da Angoulême a Bobbio, da Pavia a Bari e poi a Otranto, il racconto è sempre il medesimo [...]. Alla chiesa [...] servivano i cavalieri, senza i quali la battaglia per la Palestina era perduta. E le serviva una officina guida, con un sistema di officine collegate, che potessero proporre un programma narrativo concordato di disegni da affidare quindi agli architetti e scultori avviati tutti lungo le strade di Occidente proponendo iconografie coerenti fra loro e controllate».⁵⁰

Tra gli *exempla* più radicati in questa propaganda si vogliono ricordare quelli maggiormente riemersi in occasione dell'avanzata ottomana verso Occidente, sia nei discorsi formulati dalla classe ecclesiastica e da quella intellettuale sulla necessità della guerra al Turco, sia nelle immagini principesche che sono al centro dell'attenzione nella presente ricerca: in particolare, dunque, si devono ricordare le

⁴⁸ Gaetano Curzi, *Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-25 settembre 2004), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 534-545; Arturo Carlo Quintavalle, *Nicholaus, la chivalerie e l'idea di crociata*, in *ivi*, pp. 546-568.

⁴⁹ Cfr. *supra* introduzione, p. 1.

⁵⁰ Cfr. Arturo Carlo Quintavalle, *Nicholaus, la chivalerie e l'idea di crociata*, in *Medioevo mediterraneo*, 2007, pp. 546-568, *speciatim* 564.

figure dei *milites christiani* san Giorgio – santo crociato per eccellenza il cui combattimento con il drago di Silena valeva da metafora dei conflitti con l’Infedele –, Costantino – il primo imperatore cristiano anch’egli vincitore sul paganesimo –, e infine Carlo Magno – protagonista dei cicli delle canzoni di gesta che avevano diffuso tra il *vulgus* la leggenda delle imprese del sovrano carolingio contro i musulmani.

L’iconografia di san Giorgio aveva goduto, nel contesto propagandistico per la crociata sviluppatosi a partire dal secolo XII, di una spinta diffusiva dovuta al formarsi della leggenda dell’apparizione del *miles Christi*, insieme ai santi Maurizio, Demetrio e Mercuriale, alla testa dell’esercito cristiano durante la prima crociata, che aveva garantito la vittoria occidentale presso Antiochia (1098). La leggenda, che avrebbe trovato una prima formulazione nella *Chanson d’Antioche*, trascritta da Graindor de Douai tra il 1177 e il 1181 a partire dal testo del crociato Riccardo il Pellegrino,⁵¹ aveva peraltro avuto anche un certo seguito iconografico, di cui una delle prime occorrenze si attesta nel rilievo dell’archivolto del portale meridionale (fig. 1) della chiesa dedicata a san Giorgio presso Fordington, nel Dorset, databile ai primi anni del XII secolo:⁵² qui, in posizione centrale, giganteggia infatti il *miles Christi* a cavallo, colto nell’atto di conficcare la lancia nella gola di un saraceno, mentre una schiera di cavalieri cristiani appare al suo seguito, in adorazione.⁵³

Tuttavia, l’iconografia più diffusa del santo era quella sauroctona, che lo vuole cavaliere uccisore del drago, normalmente rappresentato sotto gli zoccoli del

⁵¹ Cfr. *La canzone di Antiochia*, in *Crociate. Testi storici e poetici*, a cura di Gioia Zaganelli, Milano, Mondadori, 2004, pp. 5-353. La fortuna dell’episodio sarebbe stata tale da comportarne l’ingresso anche nella biografia del santo narrata nella *Legenda Aurea* (JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni; tr. it. coordinata da Francesco Stella; edita con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf., Firenze, Sismel, [1270-1298 ca.] 2008, vol. I, pp. 440-449).

⁵² Jonathan RILEY-SMITH, *The State of Mind of the Crusaders in the East, The Oxford Illustrated History of the Crusades*, a cura di Jonathan Riley-Smith, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 66-90, *speciatim* 80.

⁵³ Dalla concezione di san Giorgio come patrono dei crociati e guida alla vittoria sarebbero scaturite anche più tarde rappresentazioni del santo a capo di militi cristiani, non necessariamente legate alla vicenda di Antiochia: si ricordano ad esempio i perduti affreschi componenti il fregio della parete meridionale della chiesa di Saint-Jacques a Saint-Jacques-des-Guérets, dove il santo guidava un piccolo gruppo di nobili verso la Terrasanta, assicurando loro la vittoria sull’Infedele. Gli affreschi, di cui resta una copia ad acquerello dovuta a Louis-Henri Laffillée e conservata presso la Médiathèque de l’architecture et des patrimoines di Parigi (1996/089, n. documento 10159), avevano probabilmente l’intento di commemorare la partenza di Pierre de Vendôme (1248) per la crociata guidata da san Luigi, istituendo un nesso comparativo tra il moderno conte e il santo cavaliere che prima di lui aveva combattuto per la fede. Sull’argomento si veda Paul DESCHAMPS, *La légende de saint Georges et les combats des Croisés dans les peintures du Moyen Âge*, in “Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot”, 1950, 44, pp. 109-123, *speciatim* 117; Colette DI MATTEO, *L’église de Saint-Jacques-des-Guérets*, in *Blésois et Vendômois*, atti del congrès archéologique de France. 139^e session (s. I., 1981), Société Française d’Archéologie, Paris, 1986, pp. 381-386.

destriero.⁵⁴ Tale iconografia risulta in realtà attribuibile a questo come ad altri eroi della fede: modello per la sua elaborazione è infatti ritenuto il dipinto a encausto, oggi scomparso ma descritto da Eusebio di Cesarea nella *Vita Constantini* (337), che si trovava nel vestibolo del palazzo imperiale di Costantinopoli, in cui il primo imperatore cristiano era ritratto nell'atto di trafiggere con la lancia un drago, *inimicum generis humani*, da riconoscere probabilmente in Licinio, persecutore dei cristiani, e forse, per estensione, anche nel paganesimo:⁵⁵

«*Quin etiam in sublimi quadam tabula ante vestibulum palatii posita, cunctis spectandum proposuit [Constantini], salutare quidem signum capiti suo superpositum: infra vero hostem illum et inimicum generis humani, qui impiorum tyrannorum opera Ecclesiam Dei oppugnaverat, sub draconis forma in praeceps ruentem. Quippe divina oracula in prophetarum libris, draconem illum et sinuosum serpentem appellarunt. Idcirco imperator draconem telis per medium ventrem confixum, et in profundus maris gurgites projectum, sub suis suorumque liberorum pedibus cera igne resoluta depingi proponique omnibus voluit, hoc videlicet modo designans occultum humani generis hostem, quem salutaris illius tropaei quod capiti ipsius superpositum erat, vi ac potentia in exilii barathrum detrusum esse significabat. Atque hoc quidem imago variis coloribus depicta, tacite indicabat. Mihi vero eximiam imperatoris intelligentiam mirari subit, qui divino quodam afflatu impulsus, ea pingendo expressit, quae prophetarum vocibus de bestia illa multo ante praedicta fuerant: Deum scilicet*

⁵⁴ L'episodio dell'uccisione del drago, attestato nella *Legenda Aurea* (DA VARAZZE [1270-1298 ca.] 2008, vol. I, p. 440, r. 19), trovò formulazione prima nelle immagini e poi nei testi, innestandosi sull'originaria vicenda agiografica (attestata dal Cod. Vind. Pal. 954, V secolo, conservato alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna) incentrata sul martirio per la fede (cfr. Franz CUMONT, *La plus ancienne légende de saint Georges*, in "Révue de l'histoire des religions. Annales du Musée Guimet", CXIV, 1936, 1, pp. 5-51). Di questo originario racconto agiografico, redatto dallo Pseudo Pasirate compagno del santo, sono noti due adattamenti latini, il primo (IX secolo) è conservato presso la Stiftsbibliothek di San Gallo (cod. Sang. 550), il secondo (X secolo) in un manoscritto custodito presso la biblioteca della Société des Bollandistes a Bruxelles (ms. Boll. 14, ff. 34-40). L'episodio del drago invece farà la sua prima comparsa nel manoscritto Ang. Gr. 46 conservato alla Biblioteca Angelica di Roma e nel codice, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco con la segnatura Clm 14473 (ff. 1-14), entrambi datati al XII secolo (cfr. Johannes B. AUFHAUSER, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig, Teubner, 1911). Quanto all'iconografia, invece, l'episodio del santo cavaliere vittorioso sul drago è attestato per la prima volta in Oriente nell'affresco sulla controfacciata della chiesa di Santa Barbara a Soğanlı, in Cappadocia (916), e in uno dei rilievi esterni della chiesa di Santa Croce ad Aghtamar, sul lago di Van (1006-1021) (cfr. Guillaume DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, 3 voll., Paris, Geuthner, 1925-1942, vol. 2, t. 1 (1936), pp. 307-332, tav. 189.2; e Josef MYSLIVEC, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental*, in "Byzantinoslavica", V, 1933-1934, pp. 337-341, 374). Esso si diffuse anche in Occidente a partire dal rilievo della lunetta del portale del duomo di Ferrara (1135).

⁵⁵ Cfr. Dante Balboni, Chiara Celletti, *Giorgio, santo, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2000, vol. V (1965), pp. 511-531; MYSLIVEC 1933-1934, p. 374; Georges DIDI-HUBERMAN, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*, Paris, Biro, 1994, pp. 42-44; Teodoro DE GIORGIO, *Il cavaliere che sconfisse il drago. Teodoro d'Amasea e l'origine dell'iconografia del santo cavaliere sauroctonos*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", S. V, VII, 2015, 1, pp. 103-118, 250-259, *speciatim* 111-114.

*machaeram ingentem et terribilem adacturum esse in draconem serpentemque fugientem, et occisurum esse draconem qui est in mari. Horum igitur figuram expressit imperator, rem ipsam pictura prorsus imitatus».*⁵⁶

L'identificazione da parte del vescovo greco del drago effigiato sotto i piedi di Costantino e dei suoi figli con il Leviatano, il mostro del *Libro di Giobbe* (40: 25-32, 41: 1-26) rappresentante il nemico della fede, spiegava peraltro l'episodica sostituzione, non solo nell'iconografia costantiniana ma anche in quella sangiorgesca, dell'essere mostruoso con una figura antropomorfa, probabilmente rappresentante il sovrano pagano, persecutore di cristiani – Licinio nel caso di Costantino, e Daciano o Diocleziano nel caso di san Giorgio.⁵⁷ Soprattutto nel caso di Costantino infatti, se nella monetazione aurea coeva all'imperatore e successiva avrebbe avuto fortuna la rappresentazione del drago – o del serpente, suo analogo –, calpestato dal destriero del *miles* o trafitto dal suo labaro, nella propaganda crociata dei secoli XII e XIII fu piuttosto l'immagine equestre di Costantino trionfante sulla figura di un pagano a diffondersi negli edifici di culto d'Occidente.⁵⁸

⁵⁶ Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini Imperatoris libri quatuor*, in *Patrologiae cursus completus. Series Graeca (Patrologia graeca)*, 195 voll., a cura di Jacques Paul Migne, Paris, Jacques Paul Migne, 1857-1866, vol. XX (1857), lib. III, caput III., coll. 1057-1058. «[Costantino] Fece dipingere l'emblema salvifico sormontante il suo capo; mentre fece rendere la belva nemica e ostile alla chiesa di Dio, che aveva assediato tramite la tirannide degli atei, nell'atto di strisciare dall'abisso in forma di drago. Drago e serpente tortuoso la Scrittura infatti, nei libri profetici, chiama quella bestia. L'imperatore fece perciò mostrare agli occhi di tutti, per il tramite della pittura a encausto, il drago trafitto dal dardo da parte a parte del tronco, sotto i piedi suoi e dei suoi figli, nell'atto di sprofondare negli abissi del mare. In questo modo l'imperatore alludeva al nemico occulto del genere umano, che per la potenza del trofeo salvifico posto sopra la sua testa egli mostrava nell'atto di ritirarsi negli abissi della perdizione. Tutto questo invero gli splendori dei colori evocavano attraverso l'immagine. Quanto a me, la meraviglia della grandezza della mente dell'imperatore mi prese, poiché per divina ispirazione fece rappresentare quello che le voci dei profeti proprio così gridavano circa quella belva dicendo: "Dio leverà la spada grande e terribile contro il drago, il serpente tortuoso, contro il drago, il serpente fuggitivo, e ucciderà il drago che sta nel mare" [Isaia 27:1]. Immagini di questi fatti fece rappresentare l'imperatore, facendo porre imitazioni della verità nella pittura». La traduzione è dovuta a Alba Maria ORSELLI, *Santità militare e culto dei santi militari nell'impero dei Romani (secoli VI-X)*, Bologna 1993, pp. 11-12.

⁵⁷ Come si vedrà, l'iconografia equestre di Costantino, colto nell'atto di atterrare sotto gli zoccoli del suo destriero la figura di un pagano, sarà quella maggiormente diffusa dalla propaganda crociata coordinata dalla Chiesa nel contesto dei conflitti con i saraceni. Dell'iconografia sangiorgesca, invece, sono note alcune occorrenze iconografiche georgiane datate al VII secolo, le quali vedono il nostro santo cavaliere calpestare un pagano (invece che un drago), mentre san Teodoro, rappresentato specularmente rispetto al primo santo, si scaglia contro un drago o un serpente: l'iconografia dei due cavalieri affrontati, che aveva trovato la sua prima attestazione nella stele di Tsebelda (prima metà del VII secolo, Tbilisi, Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts), ebbe tuttavia probabilmente una diffusione ristretta all'ambito locale, derivando da modelli persiani, rispetto ai quali voleva porsi come corrispettivo cristiano (cfr. DE GIORGIO 2015, pp. 103-118, 250-259).

⁵⁸ Tale iconografia escludeva la rappresentazione di altri eroici episodi della storia dell'imperatore, come la visione della croce o la battaglia contro Massenzio presso Ponte Milvio, narrati in antico da Lattanzio nel *De mortibus persecutorum* (Firimiano LATTANZIO, *De mortibus persecutorum*, Roma,

L'equivalenza delle iconografie cavalleresche di Costantino e san Giorgio utilizzate in funzione d'*exempla* crociati, trovò, ad esempio, evidente espressione nella decorazione murale della controfacciata della cappella templare di Cressac (fig. 2), in Charente, databile al tardo XII secolo: qui, al di sopra del portale d'accesso si apre una monofora, a sinistra della quale un san Giorgio appiedato, accompagnato dalla principessa, è pronto a colpire con la spada il drago che lo fronteggia, mentre sulla destra un sovrano coronato, a cavallo, calpesta la figura di un nemico dirigendosi verso una fanciulla – da ritenere una personificazione della Chiesa –, colta nell'atto di salutare Costantino trionfante sul paganesimo, secondo un'iconografia diffusa nella decorazione scultorea degli edifici di culto della zona. Le figure dei due guerrieri differiscono per il loro essere l'uno a piedi e l'altro su cavalcatura, ma le due scene sono imparentate, da un punto di vista iconografico e allegorico, dall'analogia azione dei paladini contro i rispettivi nemici. Il contenuto semantico, già chiaro, delle figure di Costantino e san Giorgio, viene peraltro illuminato dalla figurazione superstite sulle altre pareti della cappella, e in particolare su quella settentrionale, dove una battaglia tra crociati e infedeli occupa un fregio composto da due registri sovrapposti:⁵⁹ i due paladini della fede valevano dunque da *exempla*, ovvero antecedenti dei moderni crociati, cui era affidata, nel presente, l'attualizzazione dell'azione contro i nemici della fede. Lo schema iconografico del cavaliere sauroctono o calpestante la figura dell'Infedele, dotato di grande efficacia iconica, consolidò infatti in questo frangente il suo legame con significati di conflittualità religiosa e poté essere con facilità riutilizzato nel contesto antiturco:

Edizioni dell'ateneo, [314-320] 1974, XLIV, pp. 54-55) e da Eusebio di Cesarea, sia nella *Vita Constantini* (337), sia nella *Historia ecclesiastica* (Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini Imperatoris libri quatuor*, in *Patrologia graeca*, 1857-1866, vol. XX (1857), lib. I, caput XXVIII, coll. 943-944 e caput XXXVIII., pp. 951-954; Eusebio di Cesarea, *Ecclesiasticae Historiae libri decem*, in *Patrologia graeca*, 1857-1866, vol. XX (1857), lib. IX, caput IX., coll. 819-824, in questo caso è narrata però solo la battaglia contro Massenzio e non la visione della croce). I due episodi, fissanti nella *Legenda Aurea* (DA VARAZZE [1270-1298 ca.] 2008, vol. I, pp. 514-525, *speciatim* 516-517) avrebbero però più tardi costituito i due momenti privilegiati su cui si sarebbe focalizzato il recupero dell'iconografia costantiniana in funzione antiturca.

⁵⁹ Nel registro superiore è ritratto, tra due vedute urbane, un inseguimento tra cavalieri cristiani, qualificati da candide armature e da scudi e vessilli crociati, e cavalieri infedeli, con abiti e destrieri dalle tinte più scure; mentre nel registro inferiore una serie di episodi isolati puntualizzano diversi momenti dello scontro crociato. Il ciclo, databile agli estremi decenni del XII secolo, commemora, con tutta probabilità, la sconfitta dell'emiro Nur ed-Din presso il Crac-des-Chevaliers (1163), celebrando, oltre ai cavalieri Templari, i due nobili locali, Ugo di Lusignano e Goffredo Martel, i cui contingenti parteciparono all'attacco. Per una ricognizione sulle diverse ipotesi di datazione avanzate, nel tempo, dagli studiosi, e per la lettura dei significati dell'intera decorazione murale della cappella, si veda Gaetano CURZI, *La pittura dei templari*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002a, pp. 23-31. Cfr. anche MORRIS 1998, pp. 195-216; DESCHAMPS 1950, pp. 109-123.

come si vedrà, esso venne applicato all'immagine di alcuni dei principi al centro delle guerre anti-ottomane, connotandoli come *milites christiani* anche senza necessità di un esplicito riferimento al modello iconografico sangiorgesco, a quello costantiniano o di qualunque altro cavaliere vittorioso sugli infedeli.

Insieme alle iconografie costantiniana e sangiorgesca, però, anche quelle di Carlo Magno e dei paladini della *Chanson de Roland*, come si è detto, composero l'immaginario di questa propaganda per la crociata,⁶⁰ venendo diffuse dalle *chansons de geste* che costituirono uno dei principali strumenti interpretativi del sentire crociato e veicoli della formazione del consenso all'impresa d'*Outremer* in grado di raggiungere la gente del popolo come gli ambienti borghesi e nobiliari.⁶¹ Si deve infatti alla medesima epica cavalleresca la fondazione della tradizione che vede in Carlo Magno un eroe proto-crociato, la quale aveva attribuito un carattere religioso – ma soprattutto antimusulmano – alla battaglia di Roncisvalle, condotta in realtà dal sovrano contro la popolazione basca del valico pirenaico. Tale tradizione sarebbe stata così forte da trovare parallelamente sostegno e conferma anche in una serie di testi di natura cronachistica, i quali, rispetto alle *chanson de geste*, potevano vantare maggiore pretesa di veridicità storica. Già in un momento antecedente alla prima crociata, Benedetto di Sant'Andrea aveva infatti menzionato nel suo *Chronicon*, datato agli anni tra il 972 e il 1000, un viaggio del re in Terrasanta, durante il quale egli avrebbe ottenuto, pur senza il ricorso alle armi, il libero accesso dei pellegrini cristiani in Palestina.⁶² Nel corso del secolo XII, poi, il re dei Franchi fece il suo definitivo ingresso in alcuni resoconti storici sulle crociate, come le *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum*, la *Historia Hierosolymitana* di Roberto il Monaco, le *Gesta Tancredi* di Radolfo di Caen e la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* di Guglielmo di Tiro, nei quali Carlo Magno era ricordato per il suo impegno contro gli infedeli.⁶³

⁶⁰ Tra i principali contributi in merito, si veda Émile MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Études sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Colin, 1998, pp. 265-266; Rita LEJEUNE, Jacques STIENNON, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 2 voll., Bruxelles, Arcade, 1967; Deborah KAHN, *La Chanson de Roland dans le décor des églises du XII siècle*, in "Cahier de civilisation médiévale", XL, 1997, pp. 337-372.

⁶¹ Arturo Carlo Quintavalle, Nicholas, *la chevalerie e l'idea di crociata*, in *Medioevo mediterraneo*, 2007, pp. 546-568, *speciatim* 562.

⁶² BENEDETTO di Sant'Andrea, *Chronicon*, 972-1000, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig.F.IV.75, ff. 1r-58v.

⁶³ Per le fonti letterarie sulla partecipazione di Carlo Magno alle spedizioni contro gli infedeli in Spagna e in Terrasanta, compresa la *Chanson de Roland*, si veda Jace STUCKEY, *Charlemagne as a Crusader? Memory, Propaganda, and the Many Uses of Charlemagne's Legendary Expedition to*

Giustificata così ampiamente la leggenda, anche le immagini di Carlo Magno e dei suoi paladini poterono dunque entrare a far parte degli apparati decorativi, non solo dei palazzi laici, ma anche degli edifici di culto dell'Occidente cristiano in funzione propagandistica. Tra le occorrenze più significative nel contesto crociato, si vogliono qui ricordare i medaglioni che componevano le vetrate di una delle cappelle radiali del settore ovest dell'abside della basilica di Saint-Denis, distrutte negli anni rivoluzionari,⁶⁴ in cui, come nel menzionato caso di Cressac, il significato dell'*exemplum* era esplicitato dal suo accostamento a scene di crociata. Le vetrate rappresentavano infatti dieci episodi della storia della prima crociata e due scene con la spedizione in Terra Santa del re dei Franchi (la chiamata di Carlo Magno in soccorso di Costantino, e il suo arrivo alle porte di Costantinopoli). L'aspetto originario della vetrata ospitante tali medaglioni oggi invero è ricostruibile solo in via ipotetica: le tracce superstiti non permettono nemmeno d'intuire se si trattasse di una sola vetrata o di due vetrate poste a *pendant*, e tantomeno è noto il nome del committente – individuato talvolta nell'abate Suger (abate tra 1146 e 1148), e talaltra in Odo di Deuil (1158).⁶⁵ Fermo resta, tuttavia, che l'accostamento della leggendaria spedizione in Terra Santa di Carlo Magno agli episodi della prima crociata sottintendesse l'interpretazione della figura del sovrano come proto-crociato, in grado d'ispirare l'azione alla difesa della fede nel presente.

Come le iconografie di san Giorgio e Costantino, anche quelle di Carlo Magno e dei suoi paladini inoltre sarebbero state legate al simbolismo negativo del drago, metafora per l'Infedele: nella decorazione scultorea degli strombi del portale della cattedrale di Verona (1139 ca.), ad esempio, la figura di Orlando, che accoglie il fedele insieme a quelle di Ulivieri, di nove profeti e del re David, è qualificata dall'inconsueto dettaglio di un piccolo drago schiacciato sotto il piede destro

Spain, in *The Legend of Charlemagne in the Middle Ages. Power, Faith and Crusade*, a cura di Matthew Gabriele, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 137-152.

⁶⁴ Dodici di questi medaglioni sono oggi noti grazie alle incisioni tratte da Bernard de Montfaucon nel terzo decennio del Settecento: Bernard DE MONTFAUCON, *Les monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure du tems a epargnées*, 5 voll., Paris, G. M. Gandouin-P.F. Giffart, 1729-1733, vol. I (*L'origine des François, & la suite des rois jusqu'à Philippe I inclusivement*, 1729), pp. 277, 384-397 e tavv. XXIV-XXV, L-LIV.

⁶⁵ La proposta della committenza di Odo di Deuil è avanzata da Elizabeth A. R. BROWN, Michael W. COTHREN, *The twelfth-century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis. Praeteritorum enim recordatio futurorum est exhibitio*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIX, 1986, pp. 1-40; per Suger si veda invece Louis GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XIIIe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, pp. 115-121, con bibliografia precedente.

corazzato del paladino (fig. 3), secondo un'associazione iconografica inconsueta ma non estranea alla *Chanson de Roland*, dalle cui lasse era uscito l'Orlando veronese. Nella canzone di gesta infatti le bandiere saracene sono spesso contrassegnate dall'emblema del drago, il quale compare, insieme ad altre bestie selvagge, anche in un incubo di Carlo Magno, ad attaccarne le milizie la notte prima della battaglia contro l'emiro Baligante.⁶⁶ Da questo punto di vista, infatti, la scultura del protiro del duomo di Verona anticipa l'araldica immaginaria che nelle miniature della tradizione manoscritta della *Chanson de Roland* costantemente contrassegnerà gli scudi e i vessilli dei saraceni con immagini di draghi, rendendo immediatamente riconoscibili al lettore i cavalieri dell'esercito nemico, e consolidando ulteriormente la tradizionale associazione dell'animale mostruoso all'Infedele (fig. 4).⁶⁷

La sostituzione all'Infedele di una serie di figure bestiali, e *in primis* della figura del drago, che aveva fatto da pendant alla nobilitazione dell'immagine dell'eroe cristiano nella propaganda per la crociata sviluppata nel secolo XII, si sarebbe configurata del resto come una costante della rappresentazione del nemico della fede, proseguendo anche nella narrazione antiturca dei secoli XV-XVI, e oltre.⁶⁸ Le ragioni dell'associazione del drago all'Infedele hanno infatti radici solide: esse riposano nei testi sacri e sono state esplicitate, a partire dal IV-V secolo, dai loro commentatori, i quali hanno posto le basi per l'estensione della metafora teriomorfa all'Islam e al suo fondatore, Maometto. Il drago è infatti, nel testo biblico, animale quasi privo di *oppositae qualitates*, ovvero creatura essenzialmente negativa. Nell'*Apocalisse* giovannea (12, 3-9) dunque esso si fa immagine bestiale per Satana

⁶⁶ Per l'emblema del drago, si vedano i vv. 1480, 3265 e 3330 della *Chanson de Roland*; per il sogno di Carlo magno, si vedano i vv. 2541-2545 della medesima. Cfr. KAHN 1997, pp. 337-372, *speciatim* p. 366.

⁶⁷ Significative sono, in questo senso, le miniature dell'*Entrée d'Espagne*, prima metà del XIV secolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. fr. XXI (257): cfr. Hannelore ZUG TUCCI, *Leggende caroline e araldica immaginaria*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane: una proposta storico antropologica*, a cura di Anna Imelde e Roberto Roda, Padova, Interbooks, 1987, pp. 305-319.

⁶⁸ La questione della rappresentazione del Turco come drago è stata ampiamente trattata da Francesco Sorce, che ne ha messo in luce anche la storia pregressa, chiarificando le ragioni della rappresentazione dell'Infedele in questa forma animale: Francesco SORCE, *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", S. III, XXX-XXXI, 2007-2008, 62-63, pp. 173-197. Al medesimo contributo si rimanda anche per la bibliografia precedente, di cui si vuole ricordare qui però almeno lo studio di Augusto Gentili che ha dato avvio alla discussione sull'argomento segnalando le fondamentali tappe del percorso che portò all'identificazione dell'Infedele prima e del Turco poi con il drago: Augusto GENTILI, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 47-90.

ed è utilizzato in modo intercambiabile con il serpente.⁶⁹ I due animali infatti, a lungo considerati appartenenti alla stessa famiglia zoologica,⁷⁰ trovarono frequenti sovrapposizioni nello stesso testo biblico,⁷¹ e vennero utilizzati, da parte dei commentatori, come immagini per l'eresia. Uno dei più stringenti esempi in questo senso è costituito dalla comparazione tra le coeve (V secolo) definizioni d'eresia offerte dallo Pseudo Crisostomo e da sant'Agostino: il primo creò un'elaborata similitudine tra eretici e serpenti, definendo i primi variegati negli errori come i secondi sono variegati nel corpo,⁷² mentre Agostino, nel commento al versetto 13 del salmo 90 – «*super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem*» –, paragonò piuttosto gli eretici al drago, spiegando che, come questo, essi insidiano nascostamente.⁷³

La qualità negativa del drago (e del serpente), attribuibile a qualunque tipo di peccatore,⁷⁴ era stata così espressamente legata all'eresia, secondo un simbolismo che sarebbe poi stato esteso anche all'Islam. Quest'ultimo infatti venne connotato come eresia dalle prime trattazioni controversistiche sulla religione musulmana, sorte nei decenni oggetto d'indagine in queste pagine, caratterizzati dallo stretto confronto con i saraceni.⁷⁵ Il trasferimento sull'Islam dei negativi valori simbolici qualificanti

⁶⁹ Secondo le parole dell'evangelista, san Michele uscirà vittorioso dalla lotta contro «il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra» (12, 9).

⁷⁰ Cfr. Erminio CAPROTTI, *Mostri, draghi e serpenti nelle silografie dell'opera di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*, Milano, Mazzotta, 1980, pp. 9-13: si rimanda in particolare all'utile ricognizione sulle fonti antiche e medievali di riferimento in epoca rinascimentale condotta da Caprotti con l'intento di contestualizzare il pensiero di Aldrovandi e dei suoi contemporanei su mostri, draghi e serpenti. Sul medesimo argomento si veda anche il saggio di Rudolf WITTKOWER, *Le meraviglie dell'Oriente: una ricerca sulla storia dei mostri*, in Id., *Allegoria e migrazione dei simboli*, [London 1977] Torino, Einaudi, 1987, pp. 84-152.

⁷¹ Il Leviathan, ad esempio, viene definito «serpente guizzante» o «serpente tortuoso» nel Libro d'Isaia (27, 1), ma anche «*δράκων*» (drago) – nella versione dei Settanta: cfr. DE GIORGIO 2015.

⁷² «*Serpentes enim sunt et omnes haeretici, prudentes in malo, et stulti in bono. Et sicut serpentes varii sunt in corpore suo, sic haeretici varii sunt in erroribus suis, et multiplices in malignitate: qui deposuerunt imaginem Dei, quae est in justitia, et sanctitate veritatis: et suscipientes imaginem serpentis, quae est in malitia et schemate veritatis, facti sunt serpentes, filii serpentis illius, ad quem Dominus in Persona Ecclesiae et diaboli dicit*» (Pseudo Crisostomo, *Opus imperfectum in Matthaeum*, in *Patrologiae cursus completus. Series Graeca (Patrologia graeca)*, a cura di Jacques Paul Migne, 166 voll., Paris, Lutetiae Parisorum, 1857-1866, vol. LVI ([V sec.] 1859), col. 890).

⁷³ «*Leo aperte saevit; draco occulte insidiatur: utramque vim et potestatem habet diabolus. Quando martyres occidebantur, leo erat saeviens; quando haeretici insidiantur, draco est subrepens*» (Aurelio AGOSTINO d'Ippona, *Esposizioni sui salmi*, 3 voll., a cura di Tommaso Mariucci e Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova Editrice, [V sec.] 1993, vol. III, p. 180).

⁷⁴ Cfr. SORCE 2007-2008, p. 175.

⁷⁵ Ad esempio, Pietro il Venerabile, abate di Cluny, che per tentare una “guerra” antisaracena fondata anche sulla conoscenza e confutazione dell'Islam oltre che sulle armi commissionò a Roberto di Ketton ed Ermanno Dalmata la prima traduzione del Corano in lingua latina (1143), riteneva infatti comunque l'«Islam una eresia, anzi, una somma di eresie» (Maria Teresa BROLIS, *La crociata per Pietro il Venerabile: Guerra di armi o Guerra di idee?*, in “Aevum”, LXI, 1987, 2, pp. 237-354,

l'eresia sarebbe quindi stato adiuvalo dalla parallela identificazione di Maometto, il fondatore di questa religione, con l'Anticristo, a sua volta legato all'immagine del drago. Tra gli esempi di tale identificazione più vicini al periodo crociato qui preso in esame, si deve citare il caso, ricordato da Francesco Sorce che a più riprese si è occupato della questione,⁷⁶ del *Carmen in victoria Pisanorum*, di anonimo autore pisano, composto per celebrare la vittoria riportata da una flotta prevalentemente composta da pisani e genovesi sui saraceni di Al Mahdia (1087), in cui il sovrano saraceno *Timinus* (Tamīm) è associato all'Anticristo e definito crudelissimo drago:

«Hic Timinus presidebat, Saracenus impius,
similatus Antichristo, draco crudelissimus,
habens portum iuxta urbem factum artificio,
circum septum muris magnis et plenum navigio».⁷⁷

Immagini analoghe vennero evocate infatti, più tardi, anche nelle pagine del *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore, messo in luce dallo stesso Francesco Sorce, in cui le sette teste del drago apocalittico sono attribuite ad altrettanti persecutori della Chiesa, precursori dell'Anticristo (fig. 5). Tra questi si annoverano alcuni uomini legati all'Islam, come lo stesso Maometto, ma anche Mesemoth – un principe saraceno non meglio identificato –, e Saladino – il conquistatore di Gerusalemme.⁷⁸

speciatim 338). Si veda anche Norman DANIEL, *Islam and heresy*, in *Islam and the West. The Making of an Image*, Oxford, Oneworld, 2003, pp. 209-213.

⁷⁶ Cfr. SORCE 2007-2008, p. 179. Cfr. *supra* introduzione, nota 5, pp. 3-4.

⁷⁷ Vv. 17-20. Il carme è tramandato da due manoscritti: ANONIMO PISANO, *Carmen in victoria Pisanorum*, XII sec., Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 3897-3919, ff. 63r-65v; ANONIMO PISANO, *Carmen in victoria Pisanorum*, XIV sec., Breslau, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, ff. 105r-107v. Esso è stato però pubblicato in edizione moderna da Giuseppe SCALIA, *Il carme pisano sull'impresa contro i Saraceni del 1087*, in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, a cura di Marco Boni, Alessandro Martinengo, Giovan Battista Pellegrini, Valeria Pizzorusso Bertolucci e Giuseppe E. Sansone, Padova, Liviana, 1971, pp. 565-627.

⁷⁸ Il *Liber Figurarum* è tramandato da tre principali manoscritti, tutti datati al XIII secolo: GIOACCHINO da Fiore, *Liber Figurarum*, XIII sec.a, Oxford, Corpus Christi College, ms. 255 A, 1200 ca., ff. 4v-17v; GIOACCHINO da Fiore, *Liber Figurarum*, XIII sec.b, Reggio Emilia, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. R¹, 1220-1240, ff. 1r-20v; GIOACCHINO da Fiore, *Liber Figurarum*, XIII sec.c, Dresda, Sächsische Landesbibliothek, ms. A 121, 87r-96v. I primi due manoscritti (Oxford e Reggio Emilia) sono databili alla prima metà del XIII secolo, mentre il codice di Dresda dev'essere collocato nella seconda metà del secolo: per il dibattito sulla datazione e per lo studio della figura del drago apocalittico, cfr. Marco RAININI, *Disegni dei tempi. Il Liber Figurarum e la teologia figurativa di Gioacchino da Fiore*, Roma, Viella, 2006, pp. 248-268 e pp. 113-123; SORCE 2007-2008, p. 179; *Pensare per figure. Diagrammi e simboli in Gioacchino da Fiore*, atti del VII congresso internazionale di studi gioachimiti (San Giovanni in Fiore, 24-26 settembre 2009), a cura di Alessandro Ghisalberti, Roma, Viella, 2010.

Il biblico simbolismo negativo del drago, dopo essere passato attraverso il legame con l'eresia istituito dagli esegeti attivi nei secoli IV e V, era dunque confluito in testi controversistici e millenaristici, ma anche nella letteratura popolare rivivificando una tradizione consolidata, ora applicata al nuovo nemico islamico. Non sorprende allora che anche la propaganda visiva per la crociata patrocinata dalla Chiesa e capillarmente diffusa nell'Occidente cristiano, facesse appello a un simbolismo come quello del drago, chiamato a fornire il ritratto bestiale del nemico: esso del resto, proprio per la lunga tradizione su cui riposava, caratterizzava alcune delle figure, come quelle di san Giorgio e Costantino, ma anche dei paladini delle *chanson de geste*, componenti il repertorio d'immagini cavalleresche utilizzato da parte ecclesiastica allo scopo di diffondere nel popolo l'affezione alla causa crociata.

1.2.2. Il rinnovamento dell'immagine eroica del principe su base antica e il ruolo della letteratura umanistica

Il recupero, nel clima di rinnovata tensione con l'Oriente dovuto all'avanzata ottomana verso Europa, di questo repertorio d'immagini legate alla propaganda crociata dei secoli XII e XIII caratterizzò, come si vedrà, l'immagine del moderno principe cristiano antiturco sin dalla caduta di Costantinopoli in mano infedele. Tuttavia, a partire dal secondo Quattrocento, nel *milieu* umanistico legato alle corti italiane si registra, come si è già accennato, anche una tendenza diversa, consistente nell'utilizzo, allo stesso scopo, di un repertorio eroico tratto dall'antico e inedito per un contesto di conflittualità fortemente caratterizzato dalla componente religiosa come quello delle tensioni con la Mezzaluna ottomana.

L'interesse suscitato dalla questione turca negli umanisti era diretta conseguenza delle circostanze storiche in cui il problema dell'espansionismo ottomano s'impose all'attenzione europea. Il superamento della crociata a partecipazione popolare a favore di un'azione anti-ottomana decisa e intrapresa dalle persone dei singoli regnanti e dei loro condottieri, comportarono infatti la parallela acquisizione d'importanza della questione turca nell'ambito delle corti principesche e tra i membri della classe intellettuale che le frequentava. A tale circostanza si aggiungeva, inoltre,

tra i fattori determinanti l'interesse della medesima classe di umanisti verso la questione turca, la coincidenza dei territori più direttamente esposti alla minaccia ottomana con i luoghi depositari della cultura classica che gli umanisti stavano riportando alla luce e che rischiava di crollare insieme agli stati che fino a quel momento ne avevano garantito il preservarsi.

Il primo manifestarsi dell'interesse umanistico per la questione ottomana si verificò in ambito letterario, a partire dagli anni a ridosso della caduta di Costantinopoli. In quel frangente prese infatti a formarsi una classe di letteratura, comprendente generi diversi, legata al tema della guerra antiturca, che, pur senza entrare in contraddizione con l'orizzonte ideologico della crociata, leggeva le attuali guerre con gli ottomani in un'ottica di continuità con l'antico, aprendo la strada a interpretazioni profane della questione. Tale classe di letteratura ha recentemente catalizzato l'attenzione di diversi studiosi, cui si deve l'analisi complessiva dei suoi significati e dei suoi obiettivi, oltre che l'edizione di molti dei testi che la compongono:⁷⁹ tra questi si contano studi di carattere etnografico sul popolo turco o sulla fede maomettana, *orationes* ed *exhortationes* alla guerra rivolte a principi ed ecclesiastici, epistole – pubbliche o private ma comunque destinate a una certa diffusione –, produzioni in versi e anche traduzioni di testi greci, soprattutto di materia storica, realizzate con lo scopo di creare parallelismi tra l'attuale problema ottomano e gli antecedenti storici narrati nelle opere di cui si offriva la traduzione. Caratteristiche fondamentali di questa produzione letteraria erano, come messo in luce da James Hankins, oltre al recupero dell'antico da un punto di vista tematico, anche il recupero dei classici dal punto di vista formale, attraverso l'uso del latino e

⁷⁹ Tra i principali studiosi che si sono occupati della questione, si segnalano HANKINS 2003, vol. I (*Humanism*), pp. 293-424, che peraltro pubblica, in appendice al suo saggio, diversi di questi testi umanistici; Nancy BISAHA, *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004; Margaret MESERVE, *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2008. Seppur non direttamente incentrato sulla questione della letteratura umanistica, ne tratta in modo tangente anche Robert SCHWOEBEL, *The Shadow of the Crescent. The Renaissance Image of the Turk (1453-1517)*, Nieuwkoop, De Graaf, 1967, pp. 147-175. L'argomento è stato affrontato inoltre anche da alcuni contributi più direttamente legati alla trattazione dell'assedio turco di Otranto (1480-1481): cfr. Francesco TATEO, *Letterati e guerrieri di fronte al pericolo turco*, in Id., *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1984, pp. 21-68; Francesco Tateo, *L'ideologia umanistica e il simbolo "immane" di Otranto*, in *Otranto 1480* 1986, vol. I, pp. 153-180; Gabriella Albanese, *La storiografia umanistica e l'avanzata turca: dalla caduta di Costantinopoli alla conquista di Otranto*, in *La conquista turca di Otranto* 2008, pp. 319-352. Per una panoramica sulla produzione letteraria di argomento ottomano, seppur non esclusivamente di natura umanistica, fiorita dopo la caduta di Costantinopoli, cfr. anche *Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli*, a cura di Agostino Pertusi (edizione postuma a cura di Antonio Carile), Bologna, Patron, 1983.

di generi letterari antichi, secondo canoni che erano adatti al pubblico di destinazione:

*«the audience addressed by the humanists [...] was considerably narrower than that addressed by medieval crusading propagandists. The humanist message was directed in the first instance at courts, secular and ecclesiastical, and at the small governing classes of Renaissance oligarchies, these being most often the groups that had been humanistically educated and were therefore most responsive to classicizing Latin literature».*⁸⁰

Questa produzione letteraria godrà di attenzione nei prossimi capitoli, in quanto essa anticipò, soprattutto nei testi volti alla celebrazione dei principi per conseguite vittorie e alla loro incitazione al conflitto con l'impero della Mezzaluna, alcuni dei successivi esiti storico-artistici della nuova immagine eroica del principe cristiano, costruita sulla base del recupero dell'antico, la quale costituirà il prodotto autentico di questa congiuntura storico-culturale. Tra i testi che verranno presi in esame, soprattutto nel secondo capitolo di questo studio, si ricordano, per l'importanza che vi rivestiranno, il *De expeditione in Turchos* indirizzato da Flavio Biondo ad Alfonso il Magnanimo (1453); l'*epistola exhortatoria* scritta per Callisto III da Giannozzo Manetti (1455), che invitava il papa a scegliere il re di Napoli per la guida della crociata antiturca; tra gli scritti encomiastico-esortativi concepiti per Mattia Corvino, invece, avrà un posto di particolare significatività l'*Exhortatio ad bellum contra barbaros* di Marsilio Ficino (1480);⁸¹ e infine si ricorda l'*Oratio* di Giasone del Maino indirizzata, con gli stessi intenti, a Massimiliano I d'Asburgo in occasione delle nozze con Bianca Maria Sforza (1494).⁸² Queste tipologie di testi erano incentrate infatti sull'encomio del destinatario, dispiegato in forma di *captatio benevolentiae* ed espresso spesso attraverso il medesimo principio di comparazione eroica soggiacente anche alla produzione artistica che s'intende studiare in questa ricerca: nella letteratura come nell'arte visiva, il confronto con un personaggio antecedente, appartenente alla storia o al mito antichi, che fungesse da metro di paragone e di cui poteva eventualmente venire dichiarato il superamento, si era configurato come strumento efficace per la celebrazione della grandezza delle imprese anti-ottomane del principe o per il suo incitamento alla guerra attraverso la

⁸⁰ HANKINS 2003, p. 302.

⁸¹ Cfr. *infra* capitolo 2, pp. 136-156.

⁸² Cfr. *infra* capitolo 3, pp. 170-172.

prefigurazione della grandezza che da essa gli sarebbe derivata. Il principio comparativo applicato in questa letteratura umanistica derivava del resto anch'esso da una tecnica retorica antica, quella della *synkrisis*: tipica soprattutto della produzione encomiastica o anche di scritti con intento paideutico, e fondata appunto sul principio della comparazione di personaggi (ma eventualmente anche di comportamenti, virtù, accadimenti, sistemi di vita),⁸³ essa aveva goduto infatti di un consapevole recupero in ambito umanistico con la riscoperta di una serie di testi greci e latini che ne facevano uso – *in primis* le plutarchiane *Vite Parallele*.⁸⁴

Tuttavia, se l'adozione in ambito letterario della *comparatio* applicata all'antico è registrabile sin dal secondo Quattrocento, alla medesima altezza cronologica la produzione artistica continuava a fare appello, con analoghi intenti, al detto immaginario crociato. Come si vedrà, l'utilizzo di modelli eroici classici si sarebbe infatti affermato nelle immagini dei principi antiturchi solo verso il quarto decennio del Cinquecento, e si può ritenere che la produzione letteraria abbia preparato il terreno per questi sviluppi artistici: nell'una e negli altri, infatti, è riscontrabile la ricorrenza di alcuni modelli eroici che, avendo trovato nei testi encomiastici la formulazione delle ragioni del loro utilizzo in relazione al problema turco, avrebbero più tardi facilmente potuto essere utilizzati anche nelle iconografie principesche. Essi infatti non erano generici modelli antichi di eroismo, ma erano scelti secondo un principio che potrebbe essere definito, adottando una terminologia introdotta da Gombrich, di *decorum*,⁸⁵ che ne garantiva la convenienza e lo stringente rapporto di analogia con le figure principesche celebrate e con i conflitti ottomani in corso. Tale analogia si reggeva per lo più sulla rilettura in ottica antica di motivi propri dell'*imagerie* crociata, oppure sul rimando a momenti antecedenti, appartenenti alla storia antica, di conflitto tra Ponente e Levante.

⁸³ Cfr. Constantin-Ionuț MIHAI, *Aspetti della synkrisis nell'«Encomio di Origene» attribuito a Gregorio il Taumaturgo*, in "Text și discurs religios", V, 2013, pp. 237-242, con bibliografia precedente.

⁸⁴ Cfr. Timothy E. DUFF, *Plutarchan synkrisis: comparisons and contradictions*, in *Rhetorical Theory and praxis in Plutarch*, atti del IV congresso internazionale della International Plutarch Society (Leuven, 3-6 luglio 1996), a cura di Luc Van der Stockt, Louvain-Namur, Éditions Peeters-Société des études classiques, 2000, pp. 141-161, *speciatim* 141.

⁸⁵ Con questo termine si vuole rimandare alla «teoria del "decorum"» enunciata da Ernst Gombrich, che spiega: «gli autori del Rinascimento [...] si basavano su quella preoccupazione che ha dominato tutta la tradizione classica, la nozione di *decorum*. L'accezione in cui questo termine era inteso nel passato era più larga che non attualmente. Significava ciò che "conviene". C'è un contegno conveniente in date circostanze, uno stile nel parlare adeguato a determinate occasioni e naturalmente anche soggetti convenienti a determinati contesti». Cfr. Ernst H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, [London, 1972] Torino, Einaudi, 1978, pp. 12-18, *speciatim* 12-13.

Alcune di queste iconografie, nonostante l'estraneità all'immaginario crociato, si sarebbero mostrate infatti in continuità con i *topoi* eroici a esso appartenenti, come accade per la figura di Ercole, il quale veniva evocato, nei discorsi antiturchi, soprattutto in quanto eroe vincitore sull'idra. La persistenza del *topos* del drago come metafora per l'Infedele, che affondava le sue radici nella propaganda per la crociata diffusa a partire dal secolo XII, aveva infatti favorito l'utilizzo di modelli eroici per l'encomio del principe che si caratterizzavano per la sconfitta di esseri mostruosi, il cui significato venne arricchito, nella produzione letteraria, da un'accezione strettamente legata alla visione umanistica del conflitto con l'Impero ottomano: draghi e altri esseri belluini rappresentavano ora l'*immanitas*, ovvero la bestialità e l'assenza di *humanitas*, del Turco.⁸⁶ Tra le iconografie mitologiche ricorrenti per l'encomio dei principi vittoriosi sugli ottomani era però anche quella, inedita nel contesto dei conflitti di religione, di Nettuno, il quale appariva modello calzante in virtù del suo essere figura rappresentativa del dominio sul mare che in quegli anni costituiva oggetto di contesa tra Oriente e Occidente. Tuttavia, la riemersione di questa figura come di quella erculea nella celebrazione dei moderni principi cristiani era stata determinata anche dall'esigenza di un recupero dell'antico che non passasse solo attraverso i temi encomiastici ma anche attraverso le modalità celebrative: questi eroi mitologici erano stati infatti modelli privilegiati d'identificazione sin da epoca antica, come mostrano, tra i casi presi in considerazione nel presente studio, l'*imitatio Neptuni* di Gneo Pompeo Magno, espressa sul *recto* del denario fatto coniare dal figlio Sesto Pompeo (44-42 a.C.) (fig. 118), di cui si avrà modo di parlare a proposito dell'identificazione con Nettuno di Andrea Doria,⁸⁷ oppure il celebre busto di Commodo in veste d'Ercole oggi ai Musei Capitolini (176-192 ca.) (fig. 20).⁸⁸ Oltre al mito, però, anche la storia antica era convocata al paragone con il presente, e specialmente fungevano da termini di confronto eroico figure di militi e sovrani che seppero difendere le civiltà greca e romana dal nemico orientale. Il *topos* del Turco come barbaro, con riferimento all'accezione attribuita a questa parola presso Greci e Latini, era infatti tra i più diffusi nella produzione letteraria

⁸⁶ L'insistenza sull'utilizzo del concetto di *immanitas* per il Turco, finalizzato a specificarne la mancanza di tutti quei contenuti di civiltà che l'Umanesimo definiva con il termine di *humanitas*, è stata ampiamente messa in luce da Francesco TATEO 1984, e verrà studiata con più attenzione nel prossimo capitolo: cfr. *infra*, capitolo 2, p. 148.

⁸⁷ *Denario di Pompeo Magno*, 44-42 a. C., argento, diametro cm 19, Londra, British Museum, inv. R. 9115. Cfr. *infra*, capitolo 4, p. 263.

⁸⁸ *Commodo in veste d'Ercole*, 176-192 ca., marmo, cm 133, Roma, Musei Capitolini, inv. MC1120.

umanistica che si è detto avere preparato il terreno per i casi storico-artistici di *comparatio* eroica oggetto della presente indagine, e di conseguenza figure di eroi considerati difensori della civiltà occidentale erano sempre più spesso utilizzate come termini di paragone:⁸⁹ tra questi, si devono ricordare Alessandro Magno, che fu vittorioso su una forza di ingenti dimensioni come quella della Persia di Dario, assimilata, per l'analoga identità orientale, all'Impero ottomano, e quella di Pompeo Magno, che invece aveva protetto Roma dall'espansionismo di Mitridate VI re del Ponto. La scelta di modelli eroici appartenenti alla storia antica, tuttavia, non era determinata dall'unica causa della difesa della civiltà, ma era fortemente ancorata anche alla dimensione geografica dell'attuale conflitto contro gli ottomani:⁹⁰ così, se Alessandro e Pompeo avevano combattuto contro nemici orientali, Scipione Africano, che aveva riportato la vittoria su Annibale Cartaginese a Zama ponendo fine alla seconda guerra punica, divenne figura eroica di riferimento quando le conflittualità con l'Impero ottomano cominciarono a spostarsi sui territori dell'Africa del nord, a partire dal secondo decennio del Cinquecento. Infine, tra i motivi della *comparatio* anche le modalità della guerra ebbero un'incidenza decisiva, com'è il caso dei conflitti di Pompeo Magno contro i pirati, appropriatamente assimilati a quelli di Andrea Doria contro i corsari del sultano ottomano.

Questo riuso dell'antico, che dalle *synkriseis* letterarie umanistiche passò a caratterizzare la ritrattistica del principe, comportò dunque una profanizzazione dell'immagine di quest'ultimo che, come rivelano le motivazioni soggiacenti alla

⁸⁹ Cfr. SCHWOEBEL 1967, pp. 147-175; BISAHA 2004, pp. 43-93; MESERVE 2008, pp. 117-154.

⁹⁰ L'idea dell'importanza della dimensione geografica dello scontro con l'impero della Mezzaluna nella trasfigurazione simbolica cui esso fu sottoposto nelle arti e nelle lettere è stata messa in luce da Sean Nelson nella sua tesi di dottorato, incentrata sullo studio delle ripercussioni dei rapporti con il Turco, e in particolare dell'idea della crociata, nella produzione artistica fiorentina del pieno Cinquecento e del primo Seicento (cfr. Sean NELSON, *Jerusalem lost: Crusade, Myth and Historical Imagination in Grand Ducal Florence*, tesi di dottorato, University of Southern California, Los Angeles, 2015). Al fine di chiarire questo concetto, si riportano le parole dello studioso, tratte dall'introduzione alla sua ricerca: «*In this study, I propose that crusade was such a predominant theme in early modern historical imagination that it was read through a multitude of historical lenses offering examples of what I often refer to as "typological crusaders". [...] For early modern men and women, the origins of Christian and Islamic conflict predated the lives of Christ and Muhammad. [...] To them, crusade existed throughout all time. [...] Within this flexible temporal view, however, I argue that space was the more rigid component in this spatio-temporal mixture. Historical enemies once located in Africa, Anatolia, or Jerusalem act as early modern parallels for conflict in those very same regions as new threats. While time was unbound, space was grounded, defining the fundamental boundaries and relationships that continued into the early modern era*» (pp. 12-13). Sebbene io mi trovi in disaccordo con Nelson relativamente all'affermazione secondo cui in epoca moderna si potesse effettivamente ritenere che la crociata esistesse sin da prima della nascita di Cristo e di Maometto, condivido con lo studioso l'idea secondo cui la dimensione geografica degli attuali conflitti con l'Impero ottomano giocasse un ruolo decisivo nell'istituzione di *comparatio temporum* con antecedenti momenti storici di conflittualità tra Oriente e Occidente.

scelta dei modelli eroici, doveva coincidere con una almeno parziale percezione parimenti profanizzata del problema dell'espansionismo ottomano. L'immagine anticheggiante del principe antiturco, tuttavia, non si sostituì a quella sacralizzata del principe crociato, ma vi si accostò senza contraddizioni, mentre la guerra con l'impero della Mezzaluna continuava a essere discussa ancora come guerra di religione. L'immagine profana del principe, costruita su modelli antichi, può essere considerata però il risultato più significativo dell'azione della cultura umanistico-rinascimentale su un ambito così fortemente connotato da un punto di vista religioso: essa offre infatti ulteriore dimostrazione all'importanza dei conflitti con l'Impero ottomano nel processo di elaborazione dell'immagine dei principi europei, che si caratterizzò per l'aggiornamento del repertorio di modelli eroici ereditato dal passato sui nuovi orientamenti culturali al riuso dell'antico. Un aggiornamento che avrebbe caratterizzato stabilmente l'immagine del principe cristiano antiturco anche nei secoli XVI e XVII, pur senza mai prendere definitivamente il posto dell'*imagerie* sacrale, che, con trasformazioni nella predilezione di alcuni *exempla* su altri, continuò parimenti ad avere largo seguito.

1.3 Genesi e forme visive del paragone eroico

I parallelismi eroici sottesi all'immagine del principe antiturco attraverso il riferimento a modelli di matrice cavalleresca oppure antica che s'intende studiare in questa ricerca trovarono espressione secondo diverse modalità di rappresentazione allegorica del principe, oscillanti da forme archeologiche di comparazione eroica a forme di ritrattistica "in veste di".

Questa varietà di casistiche può essere compresa all'interno di alcune formule ombrello, tra le quali quella di "ritrattistica d'identificazione"⁹¹ è considerabile come

⁹¹ Questa terminologia è derivata, come si è già detto (cfr. *supra* introduzione, p. 7, nota 16), dal termine tedesco *Identifikationsporträt*, utilizzato da Friedrich Polleroß a partire dalla sua tesi di dottorato sul ritratto d'identificazione sacrale (POLLEROß 1988). Si sottolinea tuttavia che, se nel citato studio dottorale Polleroß intende il termine *Identifikationsporträt* in un'accezione molto ampia riferendolo anche a formule ritrattistiche non coincidenti con le tipologie del criporitratto o del ritratto cosiddetto "in veste di", in un più tardo saggio dedicato all'*exemplum* erculeo come modello

una delle più adeguate: essa pone al centro dell'attenzione infatti l'idea del rapporto identificativo tra un personaggio moderno e una figura altra, lasciando aperto il campo ai diversi esiti iconografici che tale rapporto può assumere. Questa etichetta inoltre si caratterizza per l'insistenza sul genere del ritratto, risultando particolarmente appropriata a tipologie come il criptoritratto o il ritratto "in veste di".

Tuttavia, il parallelismo eroico può essere espresso anche in formule iconografiche non necessariamente appartenenti al genere ritrattistico, per le quali appare più appropriata l'ampia etichetta di *imitatio heroica*.⁹² Tale denominazione si caratterizza peraltro per l'espressione dell'intento, fondante per la maggior parte delle opere considerate in questo studio, della celebrazione del ritrattato tramite l'istituzione di un parallelismo con figure ideali: il riferimento eroico in essa compreso non deve essere inteso infatti come implicante la comparazione del ritrattato a eroi antichi, ma, più generalmente, come esprime la sua assimilazione a figure virtuose, ideali.

Le motivazioni soggiacenti ai moduli iconografici che s'intendono studiare potrebbero essere infatti varie e non includere necessariamente i concetti di esaltazione eroica del ritrattato che qui sono invece al centro dell'attenzione. Come messo in luce da Friedrich Polleroß,⁹³ esistono casi di parallelismo ritrattistico con figure eroiche in cui la scelta del modello eroico è in un certo senso obbligata e non necessariamente legata a un ideale rapporto tra le vicende biografiche dei due termini di paragone: questo accade, ad esempio, nei casi di analogia tra il nome dell'individuo moderno e quello del suo ideale modello (*Namensanalogie*, secondo

d'identificazione, egli specifica di considerare come «*identification portraits*» solamente «*works in which the connection between a prince and Hercules is illustrated either by the hero's attributes, or by the fusion of the type and the antitype*» (Friedrich Polleroß, *From the Exemplum Virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in *Iconography, Propaganda* 1998, pp. 37-62, *speciatim* 38). Nella presente ricerca, la formula "ritratto d'identificazione" sarà utilizzata nel senso ampio conferitole da Polleroß nel suo studio dottorale (1988).

⁹² La formula, non attestata in antico ma di coniazione moderna, vanta in realtà una rara applicazione all'ambito storico-artistico, essendo diffusa soprattutto nella storiografia di argomento storico o letterario, e principalmente nella descrizione di fenomeni otto o novecenteschi. L'efficacia dell'applicazione di tale formula agli studi di storia dell'arte, antica e moderna, è stata tuttavia recentemente svelata in un volume composto da saggi di diversi autori, relativi a processi di *Heldenangleichung im Bildnis*, ovvero di comparazione eroica per immagini, i quali sono stati prodotti nell'ambito del progetto di ricerca collaborativo intitolato *Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne*, attivo dal 2012 presso l'Albert-Ludwigs-Universität di Freiburg: *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*, a cura di Ralf von den Hoff, Felix Heinzer, Hans W. Hubert e Anna Schreurs-Morét, Würzburg, Ergon 2015.

⁹³ Cfr. POLLEROß 1988, vol. I, pp. 52-77.

la definizione di Polleroß) oppure di analogia tra i ruoli sociali delle due figure (*Standesanalogie*). Tuttavia, esistono altri casi in cui la *comparatio* è istituita sulla base dell'individuazione di un rapporto tra tipo e antitipo⁹⁴ consistente nella condivisione delle medesime virtù (*Tugendanalogie*) oppure nel parallelismo tra imprese eroiche considerate simili (*Ereignisanalogie*), pur se distanti nel tempo: queste sono le occorrenze in cui è più frequentemente espressa una volontà esortativa o celebrativa verso il ritrattato per i suoi sperati o realizzati comportamenti politici, e dunque quelle che più da vicino riguardano il presente studio.

La formula *imitatio heroica* esprime inoltre un principio d'imitazione altrettanto importante nell'ottica celebrativo-esortativa in cui le opere che si studieranno nella presente ricerca furono concepite. Come si vedrà, esse affondano le radici in un terreno letterario e artistico ampiamente legato all'utilizzo dell'*exemplum*, verso il quale può essere innescato un meccanismo di *comparatio*, per analoghe o superiori virtù, oppure un meccanismo di *imitatio*: nell'un caso il principe moderno sarà celebrato per la sua grandezza, comparabile a quella di illustri antecedenti, e nell'altro sarà invitato a un atteggiamento di emulazione verso modelli di virtù ed eroismo.

1.3.1. «le adulatorici licenze della penna» e la retorica dell'esemplarità: alle radici della rappresentazione eroica del principe

Le tipologie iconografiche che s'intendono studiare intrattengono dunque, per la funzione celebrativa a esse spesso sottesa, un rapporto di stretta affinità con alcune

⁹⁴ I termini "tipo" e "antitipo" sono di derivazione biblica ed esplicitano il rapporto di prefigurazione-completamento (un rapporto appunto tipologico) esistente tra il modello storico (o, in alcuni dei casi qui considerati, mitologico) ideale e l'individuo moderno. Com'è noto, nella pratica esegetica biblica l'Antico Testamento è letto come anticipazione del Nuovo, secondo appunto un pensiero tipologico o figurale, che legge negli eventi e nei personaggi del primo le prefigurazioni di quelli del secondo. Il modello eroico antecedente è anche detto infatti "figura" dell'individuo moderno. Per lo studio del concetto di *figura* si veda l'imprescindibile Erich AUERBACH, *Figura*, "Archivum Romanicum", XXII, 1938, pp. 436-489. Per l'applicazione del discorso figurale a studi di carattere storico-artistico, si veda Heike SCHLIE, *Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als figura zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos*, in *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, a cura di Christian Kiening e Katharina Mertens Fleury, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 205-247, con bibliografia precedente.

strategie retoriche letterarie finalizzate all'encomio del destinatario, mentre l'utilizzo del meccanismo dell'*exemplum* di cui le medesime tipologie iconografiche fanno tesoro soprattutto nei casi in cui assumono la funzione di esortazioni del principe alla crociata, le accomuna a generi letterari aventi intento edificatorio come quello dello *speculum principis*.⁹⁵

Non è un caso infatti che Carlo Cesare Malvasia faccia riferimento agli artifici elogiativi di cui è capace la letteratura, quando, nel suo *Felsina pittrice*, formula la definizione del genere del criptoritratto, il quale costituisce una delle tipologie ritrattistiche che caratterizzerà alcune delle opere prese in esame nel presente studio. Malvasia, in particolare, accenna a questa tipologia raccontando della scelta di Ludovico Carracci d'inserire i ritratti dei committenti nella cosiddetta *Pala Bargellini* nei panni delle figure dei santi adoranti la Vergine:⁹⁶

«Era nemicissimo Lodovico dell'introdurre apertamente nelle storie sacre, massime in pubblico, i ritratti, come che ciò fosse – diceva egli – un refugio degli antichi pittori per iscarsenza d'invenzione, e che avea però in que' primi tempi, né quali ogni picciol cosa sembrava un miracolo, incontrato assai, per quella novità e similitudine; onde, per dar gusto alla corte e acquistarsi la benevolenza de' dotti di quel secolo, avesse convenuto talvolta ciò fare a Raffaello nel palagio del Papa, anzi ritrarlo stesso in persona di un Santo antecessore, imitando anch'egli in tal guisa, ad uso de' poeti, col pennello le adulatrici licenze della penna».⁹⁷

Con queste parole lo storico dell'arte bolognese fa riferimento ai meccanismi di comparazione eroica con cui in letteratura trovavano espressione gli elogi di principi e altri uomini illustri, e che in antico corrispondevano al già discusso procedimento retorico della *synkrisis*. Queste strategie della glorificazione verbale assumevano infatti, come messo in luce da Malvasia, il ruolo di corrispettivi letterari del criptoritratto, ma anche più generalmente delle diverse tipologie di espressione visiva dell'*imitatio heroica* che si prenderanno in esame nei prossimi capitoli.

⁹⁵ Cfr. POLLEROB 1991, p. 82; Friedrich POLLEROB, *Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le "Portrait historié"*, in *Le princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle*, atti del convegno (Versailles, 13-16 marzo 1996), a cura di Chantal Grell, Werner Paravicini e Jürgen Voss, Bonn, Bouvier Verlag, 1998, pp. 427-472.

⁹⁶ Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino in trono e i santi Domenico, Francesco, Chiara e Maria Maddalena (Pala Bargellini)*, 1588, olio su tela, cm 282 x 188, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

⁹⁷ Carlo Cesare MALVASIA, *Felsina pittrice*, 2 voll., Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, vol. I, p. 382. Il riferimento a questo passo, particolarmente interessante di Malvasia, era già stato proposto da POLLEROB 1988, p. 1.

Quanto invece allo *speculum principis*, la coincidenza delle tipologie di espressione visiva dell'*imitatio heroica* che si prenderanno in esame nei prossimi capitoli con questo genere letterario deriva dalla comune concezione della storia come *magistra vitae*, che incalzava alla selezione di una serie di modelli eroici presentati come *exempla virtutis* verso cui innescare meccanismi di *imitatio*. Sul concetto d'imitazione si sofferma infatti, tra gli altri, Machiavelli nel suo *Principe*, paragonando il regnante ideale all'arciere prudente, che mira sempre più in alto rispetto alla meta sperata per la sua freccia così come dovrebbe fare il principe lasciandosi ispirare da modelli molto più alti e nobili delle sue possibilità:

«Non si maravigli alcuno, se, nel parlare che io farò de' principati al tutto nuovi e di principe e di stato, io addurrò grandissimi esempi; perché, camminando li uomini quasi sempre per le vie battute da altri, e procedendo nelle azioni loro con le imitazioni, né si potendo le vie d'altri al tutto tenere, né alla virtù di quelli che tu imiti aggiungere, debbe uno uomo prudente intrare sempre per vie battute da uomini grandi, e quelli che sono stati eccellentissimi imitare, acciò che, se la sua virtù non vi arriva, almeno ne renda qualche odore: e fare come li arcieri prudenti, a' quali parendo el loco dove disegnano ferire troppo lontano, e conoscendo fino a quanto va la virtù del loro arco, pongono la mira assai più alta che il loco destinato, non per aggiugnere con la loro freccia a tanta altezza ma per potere, con lo aiuto di sì alta mira, pervenire al disegno loro».⁹⁸

Nei medesimi trattati, l'assunto alla base dell'educazione principesca, che vede nella storia un serbatoio di uomini e situazioni esemplari verso cui orientare un atteggiamento d'*imitatio*, comportava peraltro la formulazione di una concezione dell'arte visiva come strumento di diffusione di tali modelli esemplari. È infatti tra le pagine dell'*Institutio principis Christiani* di Erasmo che si rintraccia chiaramente la derivazione della concezione della funzione didattica dell'arte dalla percezione della storia come *magistra vitae*:

⁹⁸ Niccolò MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di Luigi Firpo, [Roma, 1532] Torino, Einaudi, 1961, p. 18. Parte di questo passo è citata nel discorso sull'istruzione dei principi di Kurt Johannesson, *The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre*, in *Iconography, Propaganda and Legitimation*, a cura di Allan Ellenius, Oxford, Clarendon, 1998, pp. 11-36, *speciatim* 16-22. Lo studioso inserisce peraltro Machiavelli all'interno di una linea di continuità con una serie di altri intellettuali, cui si devono opere incentrate sullo stesso concetto d'*imitatio* di uomini illustri, coeve e successive (come Erasmo da Rotterdam, con *l'Intitutio principis Christiani*, pubblicata nel 1516, Baldassarre Castiglione, con *Il cortegiano*, pubblicato per la prima volta nel 1528, Thomas Elyot, con *The Book named the Governor*, 1531), alcune delle quali introducono anche l'idea dell'importanza per lo stesso principe di farsi a sua volta *exemplum* agli occhi dei suoi sudditi.

«Neque satis est huiusmodi decreta tradere, quae vel a turpibus avocent vel invitent ad honesta: infigenda sunt, infulcienda sunt, inculcanda sunt et alia forma renovanda memoriae, nunc sententia nunc fabella nunc simili nunc exemplo nunc apophthegmate nunc proverbio; inculpenda anulis, appingenda tabulis, adscribenda stemmatis, et si quid aliud est quo aetas ea delectatur, ut undique sint obvia etiam aliud agenti.

Vehementer inflammant generosos animos exempla celebrium virorum [...]».⁹⁹

Del resto, l'importanza del compito formativo spettante all'arte era assunto diffuso nella trattatistica d'argomento artistico tra XV e XVI secolo.¹⁰⁰ Per mostrarne l'efficacia Ludovico Dolce raccontava con queste parole, nel suo *Dialogo della pittura*, degli edificanti effetti sortiti su Giulio Cesare dalla visione della statua di Alessandro Magno:

«Perché le immagini non pur sono, come si dice, libri degl'ignoranti, ma, quasi piacevolissimi svegliatoi, destano anco a devozione gl'intendenti: questi e quelli innalzando alla considerazione di ciò ch'elle rappresentano. Onde si legge che Giulio vedendo in Ispagna una statua di Alessandro Magno, e mosso da quella a considerar che Alessandro negli anni, ne' quali esso allora si trovava, aveva quasi acquistato il mondo, e che da lui non si era ancor fatta cosa degna di gloria, pianse: e tanto s'infiammò nel desiderio della immortalità, che si mise dipoi a quelle alte imprese, per le quali non solo si fece eguale ad Alessandro, ma lo superò. [...] Le immagini dunque de' buoni e de' virtuosi infiammano gli uomini, come dico io, alla virtù e alle opere buone».¹⁰¹

⁹⁹ «Non basta impartire i precetti che allontanano dal vizio ed esortano alla virtù. Essi debbono essere, per così dire, radicati nell'animo del principe, debbono essere conficcati e inculcati in lui e richiamati in mille modi alla sua memoria: con citazioni colte, racconti, analogie, esempi, aneddoti e proverbi. Debbono essere scolpiti sugli anelli, disegnati sui quadri, trascritti sugli alberi genealogici e indicati su qualsiasi oggetto che attiri l'attenzione di un bambino, affinché il futuro principe li abbia continuamente davanti, anche quando fa altro.

Il buon esempio degli uomini famosi suscita un forte desiderio di imitazione negli animi nobili [...]» (ERASMO DA ROTTERDAM, *L'educazione del principe cristiano*, a cura di Davide Canfora, Bari, Pagina, 2009, pp. 26-27). Cfr. Kurt Johannesson, *The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre*, in *Iconography, Propaganda* 1998, pp. 11-36, *speciatim* 17.

¹⁰⁰ «The representation of the history of Greek and Roman Antiquity in painting was mainly interpreted by theoreticians in the fifteenth and sixteenth centuries as a good opportunity to display exalted and elevating actions from the classical past, sometimes in combination with actions from a more recent past, but always with an exemplary function to which the representation of history as such was subordinated» (Anton W. A. BOSCHLOO, *The Representation of History in artistic Theory in the early modern Period*, in *Recreating ancient History*, a cura di Karl Enekel, Jan L. de Jong, Janine de Landtsheer, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 1-25, *speciatim* 9).

¹⁰¹ Lodovico DOLCE, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1557, pp. 20r-20v. Cfr. POLLEROB 1998, p. 435; Marianna JENKINS, *The state portrait, its origin and evolution*, New York, College Art Association of America, 1947, p. 5.

La diffusione di meccanismi di *comparatio temporum*, analoghi a quelli osservati nella letteratura e nella trattatistica, è riscontrabile infatti anche nella produzione artistica, e specialmente in alcune tipologie iconografiche appositamente concepite per avere funzione d'*exempla*. Chiaramente l'*exemplum* artistico era diffuso ben prima che l'uso ne fosse incoraggiato dai detti trattati: nel solco del presente studio, ad esempio, si è già visto come il meccanismo di funzionamento dell'*exemplum* fosse proficuamente sfruttato nella propaganda visiva per la crociata tra i secoli XII e XIII. Tuttavia, ritengo che due precisi moduli iconografici possano essere considerati esiti diretti della concezione della storia di cui si è detto: quelli degli Uomini Famosi e della Biografia Dipinta; il primo invero legato più a una concezione didattica della storia, e il secondo invece all'uso della storia con intenti encomiastici.

Questi due moduli iconografici presentano infatti all'osservatore «personaggi storici, che, avendo compiuto un'azione particolarmente significativa o pronunciato un apoftegma degno di memoria, sono diventati rappresentanti emblematici di una determinata virtù»,¹⁰² come spiega Roberto Guerrini, parafrasando la definizione di *exemplum* contenuta nella *Rhetorica ad Herennium* («*alicuius facti aut dicti praeteriti cum certi auctoris nomine propositio*»)¹⁰³ Lo studioso si è occupato ampiamente delle due tipologie degli Uomini Famosi e della Biografia Dipinta,¹⁰⁴ mettendone in luce il legame con opere letterarie di sapore già umanistico, per quanto precoci, come il *De viris illustribus* redatto a partire dal 1337 da Petrarca che continuò a lavorarvi fino alla morte, e il *De mulieribus claris* (1361-1362) di Boccaccio; ma anche con opere antiche, e specialmente con le *Vite Parallele* di Plutarco.¹⁰⁵ Tale produzione letteraria ebbe infatti, rispetto ai cicli di Uomini Famosi

¹⁰² Roberto GUERRINI, *Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta. Topos e parádeigma nella pittura murale del Rinascimento*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di Ulrich Pfisterer e Max Seidel, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 182-196, *speciatim* 183.

¹⁰³ *Rhetorica ad Herennium*, IV, 62.

¹⁰⁴ Tra i contributi principali dello studioso sull'argomento, si segnalano i seguenti: Roberto GUERRINI, *Dai cicli di uomini famosi alla biografia dipinta. Traduzioni latine delle Vite di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento*, in "Fontes", I, 1998, 1-2, pp. 137-150; *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, a cura di Roberto Guerrini, La Spezia, Agorà, 2001; ID. 2003; Id., *Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta. La figura di Scipione tra Medioevo e Rinascimento*, in *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Belgica, 24-25 maggio 2012), a cura di Walter Geerts, Marilena Caciorgna, Charles Bossu, Milano, Jaca Book, 2014, pp. 1-43.

¹⁰⁵ È interessante ricordare, in questa sede, il legame delle *Vite* plutarchiane con i metodi educativi del Rinascimento, sottolineato da Marianne Pade: «[...] *Plutarch's educational programme in the Lives coincides with the views of Renaissance educators. Given their subject, the great heroes of the past, the Lives were also, of course, the perfect mirror for princes, and thus a fitting gift for an aspiring*

e di Biografie Dipinte, il cruciale ruolo di fonte utile alla conoscenza biografica degli *exempla* illustri, ma anche di modello per il meccanismo della comparazione che a essa è sotteso.

Il genere degli Uomini Famosi dev'essere considerato per certi versi l'erede moderno di quello, afferente ancora al clima cortese di marca francese, dei Nove Prodi. Se entrambi presentano una serie di personaggi, ritratti a figura intera e spesso accompagnati da *tituli*, da considerare come modelli di virtù morali e civili, gli Uomini Famosi però si differenziano, almeno in una fase iniziale, per l'appartenenza principalmente al mondo antico dei protagonisti che ne compongono i cicli.¹⁰⁶ Questo tipo iconografico, che si diffuse fundamentalmente in tutta Italia a partire dalla perduta *Sala virorum illustrium* padovana nel palazzo dei Carraresi (ottavo decennio del XIV sec.),¹⁰⁷ si sviluppò gradualmente, dal primo Cinquecento, nel genere della Biografia Dipinta:¹⁰⁸ dalle immagini dei singoli Uomini Famosi si passò in prima battuta alla giustapposizione di scene biografiche di diversi di questi modelli virtuosi, giungendo infine facilmente all'impostazione dell'intero ciclo sulla biografia di un unico eroe, rappresentata normalmente in funzione elogiativa del committente. Come sottolinea Roberto Guerrini infatti la Biografia Dipinta si mostra connessa all'ideologia del principato e «ubbidisce alla celebrazione di personalità in varia misura legate al potere papale, imperiale e all'*Establishment* delle grandi famiglie, mentre comuni e repubbliche, come quella di Siena, restano fedeli piuttosto al genere degli Uomini Famosi».¹⁰⁹

Questi due moduli iconografici assumono dunque il ruolo di diretti antecedenti delle tipologie di rappresentazione del principe studiate nella presente ricerca, implicando una funzione paradigmatica dei soggetti rappresentati che si traduce, nel caso degli Uomini Famosi, nell'invito dei moderni fruitori all'imitazione, e, nel caso

humanist to send to a prospective patron» (Marianne PADE, *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-century Italy*, 2 voll., København, Museum Tusulanum, 2007, vol. I, p. 25)

¹⁰⁶ Cfr. Roberto Guerrini, *Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta. La figura di Scipione tra Medioevo e Rinascimento*, in *Scipione l'Africano* 2014, p. 1.

¹⁰⁷ Cfr. Per le problematiche relative alla datazione degli affreschi che in origine decoravano la sala, si veda Theodor E. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in "The Art Bulletin", XXXIV, 1952, 2, pp. 95-116.

¹⁰⁸ Tra i primissimi esempi di questa formula si segnala, anche in questo caso, un ciclo perduto: quello dovuto probabilmente a Iacopo Ripanda ed eseguito tra il 1505 e il 1507 per il palazzo del cardinale Fazio Santoro, nel luogo in cui ora si trova, in seguito a diversi rifacimenti, Palazzo Doria Pamphilj a Roma, e rappresentante, in due sequenze dialoganti per analogie e composte da diciassette monocromi ciascuna, le storie di Giulio Cesare e quelle di Traiano.

¹⁰⁹ GUERRINI 2003, p. 187.

della Biografia Dipinta, nella celebrazione del principe attraverso la dichiarazione della sua analogia rispetto a tali soggetti illustri.

1.3.2 Le forme della rappresentazione eroica del principe

Il concetto di *exemplum*, di cui si è provato a delineare, pur brevemente, l'utilizzo fattone nelle lettere e nelle arti soprattutto tra i secoli XV e XVI, frutto di pratiche diffuse di *comparatio temporum* aventi funzione edificante o encomiastica, risulta fondamentale per la comprensione delle forme di ritrattistica d'identificazione che s'intendono studiare. Come messo in luce da Friedrich Polleroß, infatti, esse presuppongono l'applicazione al genere del ritratto delle modalità di funzionamento dell'*exemplum*: «*Es scheint [...] gerechtfertigt, das Identifikationsbildnis in seiner Idealform als Veranschaulichung der Rezeption des Exemplum virtutis durch den Porträtierten zu charakterisieren*».¹¹⁰ In particolare, mostrano l'avvenuta ricezione del meccanismo di creazione di parallelismi con modelli antecedenti implicato dall'*exemplum* le tipologie ritrattistiche fondate sulla piena commistione delle immagini di tipo e antitipo, espressa attraverso il conferimento degli attributi del primo al secondo o attraverso la rappresentazione del primo con i tratti fisionomici del secondo: nello specifico, i criptoritratti e i ritratti in veste di figura storica o mitologica.

Tuttavia, tra il grado zero dell'*exemplum* e queste piene espressioni della ritrattistica d'identificazione esistono una serie di forme visive intermedie – o archeologiche, come sono già state definite nelle pagine precedenti – attraverso cui l'*imitatio heroica* trova applicazione,¹¹¹ le quali prepareranno il terreno per lo sviluppo della ritrattistica allegorica e d'identificazione, diffondendosi specialmente nel contesto storico-artistico a cavallo tra i secoli XV e XVI.

Una ricognizione su queste diverse possibilità iconografiche e sulle forme più compiute della ritrattistica d'identificazione risulta dunque fondamentale: essa

¹¹⁰ POLLEROß 1988, vol. I, p. 14.

¹¹¹ Si tratta di forme di rappresentazione del principe che sono state definite, ad esempio, da Friedrich Polleroß come «*indirect analogies in the visual arts*» (Friedrich Polleroß, *From the Exemplum Virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in *Iconography, Propaganda* 1998, pp. 37-62, *speciatim* 38).

fungerà da guida per i casi di studio affrontati nei capitoli della tesi, ma costituirà anche un tentativo di organizzazione di una materia di difficile classificazione e conterrà una riflessione terminologica sulle tipologie di ritrattistica d'identificazione che hanno ricevuto finora scarsa attenzione da un punto di vista teorico.

1.3.2.1. Gli antecedenti tipologici del ritratto d'identificazione

La strada della ritrattistica d'identificazione propriamente detta è stata aperta dal alcune formule iconografiche ma anche da due generi artistici che, per tipologia, implicano concetti d'*imitatio heroica*. Questi ultimi sono la medaglia e l'ingresso trionfale, i quali, essendo di regola concepiti per produrre un elogio visivo del destinatario dell'opera, mettono frequentemente in campo, tra le diverse modalità d'encomio, quella del parallelismo tra l'individuo moderno e ideali figure storiche o mitologiche.¹¹² Nelle medaglie questo si verifica nei casi in cui il *pendant* dell'effigie del destinatario, normalmente ospitata sul *recto*, non è costituito, sul *verso*, dalla simbologia araldica o da diversi costrutti allegorici, ma dall'immagine di un eroe cui s'intende debba essere idealmente paragonato il ritrattato. La medaglia, che ospita sul *verso* il «commento del personaggio ritratto sul *recto*»,¹¹³ si pone infatti su una linea di continuità con il ritratto in veste eroica, costituendo, tra gli antecedenti di questa tipologia ritrattistica, secondo le parole di Françoise Bardon, «*le modèle où se réduit matériellement le plus la distance du prince au héros*».¹¹⁴ Lo stesso vale sostanzialmente per l'ingresso trionfale che, configurandosi come grande macchina allegorica volta alla celebrazione di un singolo individuo, di regola sottende alle eventuali effigi e sculture eroiche che lo compongono un nesso comparativo con il

¹¹² Françoise Bardon e Brigitte Walbe assegnano infatti un ruolo di particolare importanza a questi due generi artistici nello sviluppo del ritratto mitologico e del ritratto in veste eroica (Françoise BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, Picard, 1974, *passim*; Brigitte WALBE, *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Klassische Philologie und Kunstwissenschaften, Frankfurt am Main, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1974, pp. 2-5).

¹¹³ Claudia CIERI VIA, *L'immagine dietro al ritratto*, in *Il ritratto e la memoria*, 3 voll., a cura di Augusto Gentili, Roma, Bulzoni, 1989-1993, vol. III (*Materiali 3*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel, Claudia Cieri Via, 1993), pp. 9-29, *speciatim* 10.

¹¹⁴ BARDON 1974, p. 19.

protagonista dell'*entrée*. Tale nesso può rimanere implicito, lasciando che l'ingresso trionfale proponga puri *exempla*, ma più frequentemente esso viene espresso da iscrizioni, le quali assumono il compito di esplicitare il rapporto di *comparatio* eroica tra l'*exemplum* rappresentato e il principe per cui è stato concepito l'apparato di trionfo. In casi più rari, il ritratto dello stesso principe oggetto della celebrazione compare invece negli apparati effimeri trionfali, a pendant di eventuali figure eroiche, rendendo più evidente la *comparatio*. Si veda, a titolo d'esempio, il caso, riguardante il medesimo contesto storico-politico indagato in questa tesi ma eccedente i suoi estremi cronologici, dell'accostamento, in uno degli archi trionfali che scandivano il percorso di Filippo II di Spagna in occasione dell'ingresso ad Anversa del 1549, di due dipinti rappresentanti l'uno il trionfo di Costantino su Massenzio e l'altro il trionfo dello stesso principe Filippo II su turchi, mori e altri nemici della fede: un accostamento che, attraverso un'analogia iconografica, rendeva esplicita la comparazione tra le vittorie del primo imperatore cristiano e quelle del principe asburgico sui nemici della fede.¹¹⁵ L'importanza dei trionfi nel discorso sull'*imitatio heroica* consiste però anche nel ruolo da essi assunto nella formulazione o nel consolidamento di parallelismi eroici in grado di riverberarsi sulla produzione artistica di carattere non effimero, dando vita a forme di ritrattistica allegorica e d'identificazione. Questa conseguenza della comparazione eroico-celebrativa messa in atto nelle occasioni di trionfo sarà osservata soprattutto nel quarto capitolo della presente tesi, dove si tratterà degli ingressi attraverso diverse città italiane che condussero Carlo V in un percorso di risalita della penisola da sud a nord, dopo la vittoria sui turchi presso Tunisi: tali ingressi contribuirono in modo decisivo alla formazione di un'immagine eroica, d'impronta classicizzante, dell'imperatore asburgico, riscontrabile nella produzione ritrattistica coeva e successiva riguardante la figura dell'imperatore.

Oltre alla medaglia e all'ingresso trionfale, rientrano, come si è detto, tra le forme archeologiche del ritratto d'identificazione, diverse formule iconografiche. Tra queste, i casi in cui l'immagine del principe moderno sia affiancata a quella della figura storica o mitologica che costituisce modello di paragone, secondo una modalità rappresentativa che è stata definita da Friedrich Polleroß con la formula

¹¹⁵ Cfr. POLLEROß 1988, vol. I, p. 247. Il resoconto dell'ingresso trionfale è offerto da Comelius GRAPHEUS, *Le triomphe d'Anvers fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, Antwerpen, Gillis Coopens van Diest, 1550, cc. K3-K3v.

“*Parallelisierung*” (parallelizzazione o, più genericamente, paragone)¹¹⁶ e costituisce il passo immediatamente antecedente rispetto al cosiddetto ritratto “in veste di”. Tra i casi di studio considerati nella tesi, risulta esemplare di questa casistica l’incisione posta in apertura dell’edizione a stampa, realizzata a Colonia nel 1521, della biografia del primo imperatore del Sacro Romano Impero, redatta da Eginardo, in cui è istituito un anacronistico dialogo tra le figure giustapposte di Carlo Magno e Carlo V (fig. 101),¹¹⁷ il quale vuole significare la continuità del nuovo imperatore rispetto al suo ideale predecessore, definendolo come un nuovo Carlo Magno.

Il parallelismo, tuttavia, può essere talvolta anche più complicato in quanto inserito in situazioni iconografiche complesse o narrative, oppure qualora le immagini dell’*exemplum* e del suo moderno analogo occupino due luoghi diversi e distinti del medesimo spazio figurativo o finanche si trovino su due supporti differenti: in questi casi, il legame identitario tra le due figure può dunque essere ribadito da nessi figurativi più o meno espliciti (tra cui anche l’attribuzione, non inconsueta, ai due della medesima fisionomia), da scelte compositive che permettano di istituirci una relazione, o ancora dalla ripetizione dei medesimi elementi figurativi o plastici nelle due figure. Tra i casi considerati nei capitoli di questo studio, si possono ricordare le due incisioni di Hans Burgkmair,¹¹⁸ concepite come *pendant* l’una dell’altra, ospitanti, l’una l’immagine equestre di san Giorgio (fig. 70) e l’altra il ritratto di Massimiliano I d’Asburgo (fig. 71), parimenti a cavallo, specularmente disposti l’uno di fronte all’altro, in cui una serie di analogie compositive, inerenti le figure dei due cavalieri e le loro ambientazioni, istituisce l’analogia tra il santo e il sovrano: collocati in logge architettoniche caratterizzate da evidenti affinità strutturali e decorative, essi appaiono entrambi corazzati, con una mano alla briglia, su cavalli similmente bardati, con una zampa sollevata e il capo reclinato.¹¹⁹

¹¹⁶ «Größere Deutlichkeit besitzt der literarische Vergleich. [...] Dieser Stilform entspricht m. E. in der bildenden Kunst die Parallelisierung, d.h. di formale Kombination bzw. Gegenüberstellung von heroischer und zeitgenössischer Gestalten» (POLLEROß 1988, vol. I, pp. 22-23).

¹¹⁷ EGINARDO, *Vita et gesta Karoli Magni*, Köln, Johannes Soter, 1521, frontespizio. Cfr. *infra* capitolo 4, pp. 225-226.

¹¹⁸ Cfr. *infra* capitolo 3, pp. 181-183.

¹¹⁹ Le due incisioni sono note in più di una copia. Si riportano qui i soli riferimenti alle due copie di cui si riproduce l’immagine, lasciando a una più specifica nota, nel capitolo in cui si tratta più approfonditamente di queste incisioni, il compito di riportare i riferimenti ubicativi delle altre copie: Hans Burgkmair, *San Giorgio vittorioso sul drago alla presenza della principessa*, 1508, xilografia stampata in nero e grigio, cm 32,5 x 23, Innsbruck, Universitätsbibliothek, collezione Roschmann, vol. I, cartella I, f. 24; Hans Burgkmair, *Ritratto equestre di Massimiliano I d’Asburgo*, 1508, xilografia stampata in nero e bianco su carta blu, cm 32,4 x 22,7, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, inv. 50.72.

Tra le modalità d'espressione dell'*imitatio heroica* che si prenderanno in esame, tuttavia, sono comprese anche forme più indirette, rispetto a quelle viste finora, di comparazione tra principe ed eroe, le quali tuttavia parimenti hanno un valore preparatorio rispetto alla ritrattistica d'identificazione. Il minore grado di esplicitazione che le caratterizza consiste infatti nella sostanziale assenza di uno dei due termini del paragone, che viene sostituito dal semplice conferimento dei suoi attributi, del suo schema iconografico o dei suoi tratti fisionomici peculiari alla figura ritratta, secondo modalità molto vicine a quelle della ritrattistica d'identificazione, ma istituenti, rispetto a quest'ultima, un legame identitario tra le due figure meno esplicito.

Questo accade quando la figura-*exemplum* viene rappresentata con le insegne araldiche o altri simbolismi distintivi dell'individuo moderno a cui è rivolta la comparazione: ne consegue una sorta di rovescio del ritratto in veste eroica, in cui è invece normalmente il principe moderno a essere connotato dagli attributi dell'eroe. Tra i casi studiati nella tesi, si può qui anticipare il disegno düreriano (fig. 74) posto a ornamento dell'inno dedicato a san Giorgio nel *Gebetebuch* di Massimiliano I,¹²⁰ in cui l'immagine equestre del santo con il drago sconfitto ai suoi piedi, si mescola – complice l'elmo chiuso a celare il volto del paladino della fede – a quella dell'imperatore attraverso l'attribuzione al *miles Christi* del drappo dell'ordine cavalleresco di san Giorgio, di cui Massimiliano era membro e attivo propagatore, e attraverso l'apposizione sul capo del cavallo della piuma di pavone, emblema asburgico; ma si può ricordare anche la medaglia di Giovanni d'Austria (fig. 152), dovuta a Giovanni Melon, sul cui *verso* Nettuno presenta, sul tridente, gli emblemi della casa reale spagnola e dell'ordine del Toson d'Oro a rafforzamento dell'identificazione tra l'ammiraglio spagnolo e il dio del mare, già implicato dall'alternarsi, sul *recto* e sul *verso*, delle immagini dei due eroi – quello moderno, asburgico, e quello mitologico.¹²¹

Tra queste forme indirette di espressione della *comparatio* eroica è contemplato inoltre il caso, inverso, dell'assenza della figura del modello eroico, il quale veniva parimenti richiamato, nell'immagine del principe, attraverso tratti distintivi (di

¹²⁰ Albrecht Dürer, *San Giorgio a cavallo vittorioso sul drago*, disegno a penna da *Das Gebetebuch Kaiser Maximilians I.*, Augsburg, Hans Schönsperger, 1513, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.imp.membr.64, f. 23v. Cfr. *infra* capitolo 3, pp. 181-183.

¹²¹ Giovanni V. Melon, *Medaglia di Giovanni d'Austria*, 1573, bronzo, diametro cm 4,2, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 7072 bB. Cfr. *infra* conclusioni, p. 297.

diversa natura) che dovevano rendere il parallelismo altrettanto chiaro all'osservatore coevo. Una di queste tipologie di paragone eroico consiste infatti nella rappresentazione del principe moderno attraverso l'adozione dello schema iconografico tipico dell'*exempum* con cui s'intendeva istituire l'analogia. Tale modalità di espressione della *comparatio* è stata messa in luce da Erwin Panofsky nel suo studio su Tiziano, dove viene riscontrato il frequente utilizzo, da parte dell'artista veneto, di «formule medievali e classiche mascherate», messe

«al servizio della ritrattistica – in modo tale, tuttavia, da mantenerne solo lo “schema” compositivo (per esempio, il modulo creato per mezzo dell'organizzazione delle figure in gruppi e delle parti in figure) e l'atmosfera emotiva che questo emanava. Ne risultava l'esatto opposto del ritratto conosciuto come “allegorico”: invece di essere posti di fronte a un ammiraglio del Cinquecento travestito da Nettuno, a un cardinale sempre del Cinquecento travestito da San Girolamo o a una donna del Settecento travestita da Naiade, musa o Diana, ci troviamo davanti a un dio o a un imperatore classici, rappresentati nel ruolo di un personaggio del Cinquecento».¹²²

Si tratta di un processo attuabile solo con iconografie fortemente stabili da un punto di vista compositivo e altrettanto stabilmente connotate dal punto di vista semantico: tra le formule iconografiche ricorrenti nella presente ricerca, saranno infatti principalmente quelle dei *militēs christiani* (e specialmente quelle dei paladini della fede san Giorgio e Costantino, introdotte in uno dei paragrafi precedenti) a poter essere utilizzate secondo tale modalità mascherata, grazie all'immutabilità della loro struttura compositiva e al chiaro legame di quest'ultima con l'idea della guerra all'Infedele. La ritrattistica ottenuta tramite tale strategia di mascheramento della comparazione eroica è del resto necessariamente finalizzata a tracciare, non uno specifico parallelo tra la figura di un individuo moderno e quella del suo antecedente eroico, ma una più ampia analogia tra il ritrattato e i tipi storici o mitologici riconducibili allo schema iconografico prescelto: caso principe, messo in luce da Panofsky, è in questo senso la tela tizianesca con l'*Allocuzione del marchese del Vasto* (fig. 6),¹²³ in cui Alfonso d'Avalos è ritratto in panni moderni, ma secondo lo schema iconografico tipico dell'*Adlocutio Augusti* nella formula utilizzata nella

¹²² Erwin PANOFSKY, *Contrappunto: Formule medievali e classiche mascherate*, in Id., *Tiziano. Problemi di iconografia*, [New York, 1969] Venezia, Marsilio, 1992, pp. 60-89, *speciatim* 76.

¹²³ Tiziano, *Allocuzione del Marchese del Vasto*, 1540-1541, olio su tela, cm 223 x 156, Madrid, Museo del Prado, inv. P417.

monetazione antica (fig. 7).¹²⁴ Alfonso qui non è dunque paragonato a una specifica figura dell'antichità, ma al più generico – eppure evidente ed efficace – tipo eroico antico del condottiero arringatore: il ritratto, infatti, peraltro coerente rispetto alla tematica di questa ricerca seppure non rientrante tra i casi di studio considerati, era stato concepito per glorificare la prontezza d'eloquio del marchese che, durante la battaglia tra l'esercito turco e quello imperiale in Ungheria (1532), seppe risollevare gli animi del contingente italiano, prossimo alla diserzione, attraverso un efficace discorso (un'allocuzione appunto).

L'ultima delle casistiche ritrattistiche rispondenti a un concetto d'*imitatio heroica* che si deve ricordare in questo tentativo di classificazione delle forme archeologiche della ritrattistica d'identificazione condivide con quella appena enunciata il mascheramento del modello eroico sotto il ritratto dell'individuo moderno: quest'ultimo, cioè, è presentato nei suoi panni attuali, ma assume alcuni dei tratti fisionomici tipici dell'*exemplum* – quelli reali o quelli stigmatizzati nella sua ritrattistica. Si tratta di una variante dell'*imitatio heroica* attiva sin da epoca antica, di cui costituiscono la testimonianza più nota ed esemplare i ritratti numismatici e scultorei di Pompeo Magno (fig. 8),¹²⁵ nei quali il generale romano è ritratto con la propria fisionomia ma con alcuni tratti tipici del modello di virtù appartenente al mondo antico per eccellenza, quello di Alessandro il Grande: la capigliatura movimentata sulla fronte e lo sguardo *hygron* (letteralmente, umido), come lo definisce Plutarco.¹²⁶ Come nel ritratto d'identificazione si verifica dunque, in questi casi, la sovrapposizione completa tra il modello eroico e il suo analogo moderno, ma essa viene veicolata dallo scambio di singoli tratti fisionomici, e non della fisionomia complessiva, tra le due figure, risultando avvertibile solo all'osservatore avveduto.

¹²⁴ Si veda, ad esempio, il *Sesterzio di Caracalla*, 214, rame, diametro cm 3,5, RIC IV.1, n. 525a-d.

¹²⁵ Si veda specialmente il ritratto scolpito, copia di età claudia (40-50 d.C), riconducibile a un originale concepito attorno al 50 a.C., oggi conservato a Copenhagen (cm 24,8; Ny Carlsberg Glyptotek, inv. IN 733). Cfr. Stephan T. A. M. Mols, Eric M. Moormann, Olivier Hekster, *From Phidias to Constantine: the Portrait Historié in Classical antiquity, in Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, a cura di Volker Manuth, Rudie van Leeuwen e Jos Koldeweij, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 19-65, *speciatim* 33-34; Martin Kovacs, *Imitatio Alexandri – Zu Aneinungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt*, in *Imitatio heroica* 2015, pp. 47-84.

¹²⁶ PLUTARCO, *Pompeo*, in Id., *Vite*, 6 voll., introduzione di Adelmo Barigazzi, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1992-1998, vol. VI, pp. 556-711, *speciatim* 559 (2,2). Cfr. anche Clara CASTELLI, *Lo sguardo di Alessandro. Semantica ed ethos*, in “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano”, LXI, 2008, 3, pp. 3-28.

1.3.2.2 Il ritratto d'identificazione

Queste manifestazioni dell'*imitatio heroica* possono essere considerate, come si è detto, antecedenti tipologici o forme archeologiche della ritrattistica d'identificazione: la loro antecedenza, tuttavia, non vuole essere intesa tanto in senso cronologico, quanto piuttosto in senso tipologico, dal momento che esse si presentano come forme indirette di espressione di parallelismi eroici che invece nella ritrattistica d'identificazione si manifestano nella sovrapposizione completa dell'immagine del principe a quella del suo antecedente eroico. Le tipologie del criptoritratto e del ritratto "in veste di", che costituiscono le due modalità fondamentali della ritrattistica d'identificazione, sono riscontrabili in effetti sin da epoca antica, e solo rispetto alla seconda delle due si potrebbe considerare una precedenza anche cronologica di altre forme d'*imitatio heroica*, dal momento che essa conobbe un lungo periodo di assenza, in epoca medievale, venendo recuperata a partire dal primo Cinquecento.

Il criptoritratto, indicato, in tedesco, anche come *Inkognitoporträt* (o, in inglese, *icognito-portrait*, ovvero ritratto in incognito) o *verstecktes Bildnis* (ritratto dissimulato o segreto), porta, anche nel nome, traccia del carattere dissimulato che lo contraddistingue. Si tratta, infatti, di una terminologia indicante ritratti d'individui contemporanei nei panni di figure della storia (sacra e non) o del mito, inseriti nei contesti iconografici pertinenti a tali figure, di cui in tutto e per tutto assumono il ruolo. Parafrasando la definizione di questa tipologia ritrattistica formulata da Gerhart Ladner, si potrebbe dire, altrimenti, che si tratta della rappresentazione di figure facenti parte di iconografie religiose, mitologiche o allegoriche, con la fisionomia d'individui viventi.¹²⁷ Caratteristica fondamentale di questa formula iconografica resta sempre l'idea dell'inserimento, in una data iconografia, di un elemento umano estraneo, il quale spesso non può essere riconosciuto se non ne sono noti i tratti fisionomici: da qui deriva l'idea della dissimulazione sottesa al termine criptoritratto.

¹²⁷ «Der Begriff "Kriptoporträt" sagt nicht deutlich worum es sich hier handelt: nämlich ein Bilder von Heiligen oder von Assistenzfiguren in religiösen Darstellungen, auch von mythologischen oder allegorischen Figuren, denen die Gesichtszüge lebender Personen verliehen worden sind, wodurch sie in einer Art von "öffentlichem Geheimnis" zu Bildnissen werden» (Gerhart LADNER, *Dier Anfänge des Kriptoporträts*, in *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, a cura di Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg e Karel Otavsky, Bern, Stämpfli, 1983, pp. 78-97, *speciatim* 78).

Il genere ebbe diffusione sin da epoca antica, sia in contesto greco sia romano. La sua presenza nella Grecia antica trova infatti diverse attestazioni, tra le quali il possibile autoritratto di Fidia e il ritratto di Pericle tra gli ateniesi intenti nell'amazzonomachia con cui lo scultore greco aveva istoriato lo scudo della perduta Atena Parthenos, del quale tuttavia oggi rimangono solo testimonianze indirette.¹²⁸ Altre sopravvivenze, seppure più tarde, attestano però il genere in ambito greco: si pensi all'*Ercole liberatore di Prometeo* (fig. 9), componente il gruppo scultoreo già parte del santuario di Atena a Pergamo (197-85 a.C.) oggi al Pergamon Museum di Berlino)¹²⁹, il quale, non corrispondendo al tipo ideale erculeo, doveva avere la fisionomia di un uomo del tempo, come rivela anche il diadema che porta sul capo e che rimanda a uno dei sovrani della città dell'Asia Minore in cui si trovava il santuario.¹³⁰ Quanto all'ambito romano, invece, criptoritratti sono riconoscibili soprattutto sui sarcofagi dei secoli II e III d.C. grazie alla caratterizzazione dei personaggi secondo particolari fisionomie: esemplare, in questo senso, è la figura di Ercole ebbro (fig. 10) su un rilievo di sarcofago conservato presso Woburn Abbey (240 ca.), il quale, per la barba e la capigliatura acconciate secondo la moda del tempo, si distingue dagli altri personaggi insieme ai quali compone il corteo trionfale di Dioniso.¹³¹

¹²⁸ Il ricordo dei criptoritratti è tramandato, tra gli altri, da PLUTARCO, *Pericle*, in Id. 1992-1998, vol. II, pp. 9-39, *speciatim* 78-81 (31, 3-4). Per altre fonti sui due ritratti celati nello scudo della statua di Atena, si veda Stephan T. A. M. Mols, Eric M. Moormann, Olivier Hekster, *From Phidias to Constantine: the Portraits of Historians in Classical antiquity*, in *Example or Alter Ego?* 2016, pp. 19-65, *speciatim* 21-23.

¹²⁹ *Ercole liberatore di Prometeo*, 195-85 a.C., marmo, cm 63 (Ercole), 72,8 (Prometeo), 40,4 (Caucaso), Berlino, Pergamon Museum, inv. P168.

¹³⁰ Verosimilmente uno degli Attalidi Eumene II (221-160 a.C., re dal 197 a.C.) o Attalo II (220-138 a.C., re dal 159 a.C.), oppure Mitridate VI Eupator (132-63 a.C.), che regnò su Pergamo tra l'88 e l'85 a.C.: cfr. Stephan T. A. M. Mols, Eric M. Moormann, Olivier Hekster, *From Phidias to Constantine: the Portraits of Historians in Classical antiquity*, in *Example or Alter Ego?* 2016, pp. 19-65, *speciatim* 23-24, con bibliografia precedente per le diverse ipotesi identificative.

¹³¹ *Rilievo di sarcofago con trionfo di Dioniso* (part. criptoritratto del defunto come Ercole ebbro), 240 ca. d.C., marmo, cm 150 x 39 x 45, Bedfordshire, Woburn Abbey. Cfr. Paul ZANKER, Björn C. EWALD, *Living with Myths. The Imagery of Roman Saecophagi*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 157. Ritengo tuttavia che, nel caso dei rilievi di sarcofagi romani, i confini tra il criptoritratto e il ritratto "in veste di" possano essere talvolta labili. Seppure in essi l'intento ritrattistico non prevalga necessariamente su quello decorativo, la volontà celebrativa del defunto anima sempre la composizione, conferendo anche al criptoritratto un ruolo di certa importanza, che ne attenua il carattere nascosto. Si propone dunque di considerare antesignani del ritratto in veste eroica (e dunque non criptoritratti) per lo meno quei casi in cui il ritratto del defunto assume una posizione di centralità nella scena narrata, sovrapponendosi alle effigi dei protagonisti dell'episodio rappresentato e ponendovisi letteralmente al centro, eventualmente evidenziato anche da una serie di scelte figurative o compositive con funzione di evidenziazione. Questo il motivo per cui mi trovo in disaccordo rispetto a Gerhart Ladner (LADNER 1983, p. 80), che indica come criptoritratti esempi di rilievi su sarcofagi romani, in cui invece le figure dei defunti acquisiscono un ruolo di assoluta centralità (cosa evidente specialmente nei ritratti contenuti nei rilievi di sarcofago conservati ai Musei Vaticani con le

Dall'antichità il genere del criptoritratto non sembra essersi riversato in modo consistente nella cultura artistica altomedievale. Come sottolinea Franco Ivan Nucciarelli, infatti, il genere stesso del ritratto «cominciò a decadere nel IV secolo con l'avvento dell'arte cristiana, che, concentrando l'attenzione sulla sfera religiosa, lo eliminò dai generi pittorici usuali».¹³² una circostanza che peraltro preclude oggi il riconoscimento della maggior parte degli eventuali criptoritratti che in quel momento possono essere stati prodotti. Se nel mondo bizantino è possibile individuarne qualche traccia,¹³³ in Occidente il criptoritratto comincia a manifestarsi a partire dal XIII secolo, raggiungendo però una discreta diffusione solo nel XV. Esempari di questo percorso risultano tre opere accomunate dalla medesima ubicazione – in Santa Maria Maggiore a Roma –, ma appartenenti a cronologie diverse:¹³⁴ il registro inferiore mosaicato della loggia in facciata di Filippo Rusuti (anni novanta del XIII secolo) (fig. 11), lo smembrato *Trittico Colonna*, principiato da Masolino e portato a termine da Masaccio (1427-1428) (fig. 12)¹³⁵ e il cosiddetto *Ciborio della neve* di Mino da Fiesole (1461) (fig. 14).¹³⁶ Le tre opere riportano, con tutta probabilità, le

Storie di Protesilao e Laodamia, 160-170; le *Storie di Adone*, 220 ca.; la *Lotta tra greci e amazzoni*, secondo quarto del III secolo).

¹³² Franco Ivan NUCCIARELLI, *Il pittore nel quadro. Un probabile criptoritratto di Paolo da San Leocadio*, in "Taccuini d'arte", III, 2009, pp. 103-109, *sepciatim* 103.

¹³³ Per il riferimento ai rari episodi bizantini di questo fenomeno, di cui esempio principe è l'anta dipinta (945) conservata nel monastero di Santa Caterina al Sinai in cui re Abgar di Edessa reca i tratti di Costantino VII Porfirogenito, si rimanda a Gerhart Ladner (LADNER 1983): lo studioso rileva come l'uso del criptoritratto nel mondo bizantino fosse esclusivamente legato alla figura dell'imperatore, la quale viene normalmente sovrapposta a quella di protagonisti dell'Antico Testamento o a sovrani del primo Cristianesimo (mai invece a figure di santi).

¹³⁴ Cfr. Sible de Blaauw, *In the Mirror of Christian Antiquity: Early Papal Identification Portraits in Santa Maria Maggiore*, in *Example or Alter Ego?* 2016, pp. 109-130: lo studioso utilizza il termine *portrait historié* per designare i ritratti celati nelle tre opere di cui si dirà a breve, ma ritengo che essi debbano più propriamente essere considerati criptoritratti.

¹³⁵ Masolino e Masaccio, *Trittico Colonna*, 1427-1428, tempera e olio su tavola, smembrato. Si trattava di un'opera opistografa, composta, su entrambi i lati, da uno scomparto centrale maggiore con figurazione unitaria e da due scomparti laterali, di misura inferiore, ospitanti ciascuno le figure di due santi. Sul fronte, il pannello centrale ospitava la scena del miracolo della neve con papa Liberio nell'atto di tracciare il perimetro della basilica di Santa Maria Maggiore (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q35), e nei laterali si trovavano le figure di san Girolamo e san Giovanni Battista, a sinistra (Londra, National Gallery, inv. NG5962), e di san Giovanni Evangelista e san Martino di Tours, a destra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 409); sul tergo era ritratta la Vergine assunta al centro (oggi a Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q33), affiancata, nel pannello sinistro, dai santi Pietro e Paolo (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 408) e, in quello destro, dai santi Gregorio Magno e Mattia (Londra, National Gallery, inv. NG5963).

¹³⁶ Anche il ciborio è oggi smembrato: i quattro rilievi maggiori (*Natività*, *Adorazione dei Magi*, *Miracolo della Neve*, *Assunzione della Vergine*) si trovano (murati) nella tribuna della stessa basilica, mentre il resto della decorazione sopravvissuta si trova nella sala capitolare, fatta eccezione per la *Madonna col Bambino* che campeggiava sul rilievo con il *Miracolo della neve*, oggi al Cleveland Museum of Art (inv. 1928.747), e per le figure dei *Padri della Chiesa greca* che occupavano il fastigio e oggi si trovano nella Cattedrale di San Venceslao ad Olomouc, in Moravia.

effigi di pontefici contemporanei, legati in diverse misure a Santa Maria Maggiore: Niccolò IV nei panni di papa Liberio nel mosaico di Rusuti, nell'episodio del *Miracolo della neve*; Martino V, già segnalato da Vasari,¹³⁷ da riconoscere probabilmente nella figura di san Martino di Tours nel pannello laterale destro del *verso* del trittico opistografo (fig. 13),¹³⁸ che al centro presenta sempre l'iconografia del *Miracolo della neve*; e Pio II sostituito a papa Liberio, nella medesima iconografia, nel ciborio.¹³⁹ Tuttavia, il criptoritratto non rimase certo, all'altezza del XV secolo e oltre, formula utilizzata solo per figure di pontefici o sovrani, ma coinvolse anche quelle dei donatori e degli stessi artisti – entrambi già frequentemente parte delle storie dipinte, anche come semplici astanti:¹⁴⁰ si ricordi, a questo proposito, il precoce autoritratto di Taddeo di Bartolo come san Taddeo nello scomparto centrale del trittico nella cattedrale di Montepulciano (1401) (figg. 15-16).¹⁴¹

Il criptoritratto verrà affiancato, in modo consistente a partire dal secolo XVI, dal ritratto “in veste di”, che si mostrerà particolarmente adatto all'encomio del ritrattato.

¹³⁷ L'identificazione è segnalata naturalmente nella *Vita di Masaccio*: Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Testo, 6 voll., a cura di Rosanna Bettarini, e *Commento secolare*, 2 voll., a cura di Paola Barocchi, [Firenze, 1550 e 1568] Firenze, Sansoni, 1966-1997, vol. III (1971), pp. 123-134, *speciatim* 128.

¹³⁸ Masolino, *San Giovanni Evangelista e san Martino di Tours*, 1427-1428, tempera e olio su tavola, cm 114,3 x 54, 3, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 409.

¹³⁹ Per un'analisi puntuale dei criptoritratti contenuti in queste opere si rimanda al già citato contributo di Sible de Blaauw, *In the Mirror of Christian Antiquity: Early Papal Identification Portraits in Santa Maria Maggiore*, in *Example or Alter Ego?* 2016, pp. 109-130, con bibliografia precedente. Per altri casi di criptoritratti (da accettare pur sempre con un margine di dubbio, vista la difficoltà a rintracciare ulteriori riscontri ritrattistici) nei due medesimi ambiti cronologici qui considerati, si vedano, ad esempio, oltre al saggio citato in questa stessa nota di Sible de Blaauw (p. 116); LADNER 1983, p. 88; Andrea DE MARCHI, *Per la cronologia dell'Angelico: il trittico di Perugia*, in “Prospettiva”, XLII, 1985, pp. 53-57; Renate L. COLELLA, *The Cappella Niccolina, or Chapel of Nicholas V in the Vatican: the history and significance of its frescoes*, in *Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V*, a cura di Innocenzo Venchi, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 1999, pp. 22-71.

¹⁴⁰ Diversi studiosi (Rose WISHNEVSKY, *Studien zum “portrait historié” in den Niederlanden*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 1967, pp. 31-38; WALBE 1974, pp. 1-2; Rudie van Leeuwen, *The Portrait Historié in religious Context and its Condemnation*, in *Pokerfaced. Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled*, a cura di Katlijne Van der Stighelen, Hannelore Magnus e Bert Watteeuw, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 109-192) hanno sottolineato l'importanza della tipologia del ritratto del donatore per lo sviluppo del *portrait historié* o del ritratto allegorico più in generale. Ritengo tuttavia che tale tipologia sia, più propriamente, l'antecedente del criptoritratto, dal momento che sia il donatore sia il ritrattato celato nell'opera sono figure rispetto alle quali la scena rappresentata, e nella quale si trovano, continua a mantenere la propria autonomia: essi sono destinatari del messaggio che è sotteso alla scena rappresentata, ma tale scena – a differenza di quanto avviene nel *portrait historié* – trova le proprie ragioni di esistenza al di fuori della loro presenza. Il criptoritratto risulta essere dunque, dal mio punto di vista, una fase intermedia tra il ritratto del donatore (nelle forme più esplicite e in quelle più incorporate alla composizione) e il *portrait historié*.

¹⁴¹ Taddeo di Bartolo, *Trittico dell'Assunta*, 1401, tempera e oro su tavola, cm 525 x 420, Montepulciano, cattedrale. Cfr. Christian WOLTERS, *Ein Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, VII, 1953-1956, 1, pp. 70-72.

Questa tipologia ritrattistica comprende infatti casi in cui le figure di tipo e antitipo sono, come nel criptoritratto, totalmente sovrapposte tramite l'attribuzione dell'effigie del primo al secondo, ma nel ritratto "in veste di" il travestimento perde il carattere dissimulato che aveva nel criptoritratto per divenire manifesto: in questi casi cioè l'opera funziona in tutto e per tutto come un ritratto, nonostante la veste iconografica storica o mitologica attribuita all'effigiato. Questa la differenza fondamentale rispetto al criptoritratto, dalla quale discende, nella maggior parte dei casi, anche l'attribuzione all'individuo rappresentato di un ruolo protagonista nell'iconografia dell'opera.

Quella del ritratto "in veste di" inoltre è una categoria differenziata al suo interno, comprendente due possibilità fondamentali di sovrapposizione dell'*exemplum* al suo moderno analogo: se in alcuni casi il parallelismo eroico è ottenuto attraverso l'attribuzione della fisionomia del principe moderno a quella del modello eroico, in altri casi invece gli attributi di quest'ultimo caratterizzano il principe. Ne risulta, da un lato, la sovrapposizione totale delle immagini dell'*exemplum* e del suo moderno analogo, e, dall'altro, invece, una più attenuata identificazione, in cui la dimensione del ritratto (inteso *tout court*) continua a mantenere una preponderanza sul travestimento.

Tra le terminologie più frequentemente utilizzate per l'indicazione di questo tipo di ritrattistica vi è quella di "ritrattistica allegorica",¹⁴² la cui genericità tuttavia ne rivela anche l'inadeguatezza: essa risulta infatti più propriamente applicabile a semplici ritratti con figure o con attributi aventi significati allegorici ma non implicanti meccanismi di comparazione.¹⁴³ Un'alternativa a questa formula è già stata proposta del resto precocemente da Edgar Wind, che nei suoi *Studies in allegorical Portraiture I* fa ricorso al termine «*composite portrait*»:¹⁴⁴ un termine più neutro, come sottolinea lo stesso Wind, e chiaramente veicolante l'idea di un ritratto in cui tipo e antitipo risultino montati l'uno sull'altro. Appropriata risulta anche la

¹⁴² Cfr. POLLEROB 1988, vol. I, p. 5: questa designazione è utilizzata, per indicare ritratti in veste di figure ideali da Brigitte Walbe (WALBE 1974); Claudio Pizzorusso in *Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, luglio-ottobre 1983), a cura di Marco Chiarini, Firenze, Centro Di, 1983, catt. 14-22; pp. 35-43.

¹⁴³ L'inappropriatezza di questa dicitura è stata rilevata da Rose Wishnevsky (WISHNEVSKY 1967, p. 15) e Friedrich Polleroß (POLLEROB 1988, vol. I, p. 5). Per un corretto utilizzo dell'etichetta "ritratto allegorico", e la sua distinzione dal ritratto in veste di altre figure (storiche, mitologiche o leggendarie), si veda Lorne CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-London, Yale University Press, 1990, p. 137.

¹⁴⁴ Edgar Wind, *Studies in allegorical Portraiture I*, in "Journal of the Warburg Institute", I, 1937, pp. 138-162.

già citata dicitura italiana di ritratto “in veste di”, incentrata sull’idea dell’attribuzione a un individuo dei panni altrui. A tale formula possono essere associate quella tedesca, “*verkleidete Porträt*”, e quella inglese, “*disguised portrait*”, (entrambe letteralmente traducibili come “ritratto travestito”). Dunque una distinzione deve essere fatta tra queste diciture e il termine “ritratto in costume” (“*kostümbildnis*”, in tedesco), che implica una presa di distanza (storica) rispetto all’*exemplum* di cui si assumono i panni, negando il concetto identitario sotteso a questo tipo di ritrattistica.¹⁴⁵ Altre terminologie rivelano invece un carattere più specifico, annunciando, sin dal nome, a quale tipo di *exemplum* (di natura divina o mitologica, ad esempio) il ritrattato è paragonato: mi riferisco a formule come “*theomorphe Porträt*”, introdotta da Donat de Chapeaurouge,¹⁴⁶ o “*portrait mythologique*”, utilizzata da André Blum e Françoise Bardon,¹⁴⁷ le quali risultano necessariamente parziali rispetto a quella, più ampia, di ritratto “in veste di”.

A questo lessico, tutto di coniazione critica recente, si può affiancare solamente un termine storico: quello francese di *portrait historié* (traducibile come “ritratto istoriato”), di cui tuttavia è complesso riabilitare il corretto utilizzo, vista l’instabilità della definizione a esso attribuita dalle fonti. Tra le sue prime attestazioni, la formula ricorre nei *procès verbaux* dell’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, dove è registrata la richiesta, in data 7 marzo 1671, a Pierre Bourguignon di un «*Portrait de Mademoiselle, historié*»,¹⁴⁸ il quale doveva corrispondere al dipinto di questo artista con il *Ritratto di Anna Maria Luisa d’Orléans nelle vesti di Minerva* (1672), oggi conservato al Château de Versailles.¹⁴⁹ Tuttavia, solo a partire dal tardo

¹⁴⁵ Questa accezione del termine tedesco *Kostümbildnis* è messa in luce da Ralf von den Hoff, Anna Schreurs-Morét, Christina Posselt-Kuhli, Hans W. Hubert e Felix Heizer nella parte introduttiva del citato volume sull’*Imitatio heroica* (2015, p. 11), in cui tuttavia il termine sembra essere considerato sostanzialmente come equivalente di “*verkleidete Porträt*”. L’idea del travestimento, comunicata dall’aggettivo *verkleidet* sembra in effetti implicare la medesima distanza tra *exemplum* e ritrattato percepibile anche nel termine *Kostümbildnis*, tuttavia l’utilizzo della dicitura “*verkleidete Porträt*” (come di quella “*disguised portrait*”) nella letteratura critica ne mostra piuttosto l’equivalenza rispetto alla formula italiana ritratto “in veste di” (cfr. POLLEROB 1988, vol. I, p. 6).

¹⁴⁶ Donat DE CHAPEAUROUGE, *Theomorphe Porträts der Neuzeit*, in “Deutsches vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, XLII, 1968, 2, pp. 262-302.

¹⁴⁷ André BLUM, *La mode des Portraits mythologiques en France sous Louis XV*, in “Revue du dix-huitième siècle”, I, 1913, 3, pp. 302-309; BARDON 1974.

¹⁴⁸ Anatole DE MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l’Académie Royale de peinture et de sculpture*, 10 voll., Paris, Baur, 1875-1892, vol. I (1648-1672, 1875), p. 357. La notizia non è certa, tuttavia, dal momento che il dipinto non è esplicitamente menzionato nei *procès verbaux*, e dunque non permette di affermare con sicurezza che a quelle date s’intendesse veramente, con *portrait historié*, un ritratto in veste eroica.

¹⁴⁹ Cfr. Francis H. DOWLEY, *French Portraits of Ladies as Minerva*, in “Gazette des beaux-arts”, S. VI, XCVII, 1955, tomo XL, pp. 261-286, *speciatim* 272; Claire CONSTANS, *Musée national du*

Settecento tale terminologia sarebbe finalmente entrata nel *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792) di Claude Henri Watelet e Pierre-Charles Levèsque a indicare il ritratto in veste di figura storica o mitologica.¹⁵⁰ Watelet e Levèsque, e più tardi anche Aubert Louis Millin che nel suo *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806) ne dava una definizione sostanzialmente analoga,¹⁵¹ specificavano però che il termine *portrait historié* corrispondeva invero a più di una tipologia ritrattistica, potendo essere utilizzato anche per il ritratto di persone in movimento o occupate in qualche azione.¹⁵²

La critica moderna sembra avere mantenuto sostanzialmente solo la prima di queste due definizioni di *portrait historié*, indicando peraltro alternativamente, con il termine “ritratto istoriato”, da un lato il ritratto in veste di figura storica o mitologica,¹⁵³ e dall’altro il criptoritratto – facendo appello, in quest’ultimo caso, proprio all’idea di narrativa implicata dall’aggettivo “istoriato”.¹⁵⁴ Tra queste due possibilità, si ritiene qui opportuno tuttavia ammettere l’utilizzo del termine *portrait historié* esclusivamente per il “ritratto travestito”: sia il *portrait historié* (in

chateau de Versailles. Catalogue des Peintures, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980, p. 24.

¹⁵⁰ «Portrait historié; on emploie cette expression, pour signifier la représentation d’une ou de plusieurs personnes que le Peintre travestit, à l’aide d’un costume emprunté de l’Histoire ou de la Fable, ou bien qu’il peint occupées à quelque action qui leur donne de l’intérêt ou du mouvement» (Claude Henri WATELET, Pierre-Charles LEVÈSQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 voll., Paris, Prault, 1792, vol. III, pp. 31-36, *speciatim* 31). Cfr. Jos Koldeweij, Rudie van Leeuwen e Volker Manuth, *Introduction*, in *Example or Alter Ego?* 2016, pp. 5-15, *speciatim* 11.

¹⁵¹ Aubin-Louis MILLIN, *Dictionnaire des beaux-arts*, 3 voll., Paris, Desray, 1806, vol. II, p. 72.

¹⁵² Tale significato del termine “*portrait historié*” è in effetti attestato anche in altre fonti all’incirca contemporanee: si veda l’utilizzo fattone da Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville nel suo *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (Antoine-Joseph DEZALLIER D’ARGENVILLE, *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, 4 voll., Paris, De Bure l’aîné, 1762, vol. IV, pp. 312, 320, 326, 376: non ritengo infatti corretto quanto affermato da Rudie van Leeuwen, *The Portrait Historié in religious Context and its Condemnation*, in *Pokerfaced* 2010, p. 123, nota 3, secondo cui Dezallier d’Argenville utilizza il termine *portrait historié* in riferimento a ritratti in veste di figura storica o mitologica); oppure, per ricordare una fonte italiana, *L’abcdario pittorico* pubblicato da Pellegrino Orlandi (Pellegrino ORLANDI, *L’abcdario pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719, p. 204).

¹⁵³ Con questa accezione il termine “*portrait historié*” è utilizzato da WISHNEWSKY 1967; POLLEROB 1988; Rudie van Leeuwen, *The Portrait Historié in religious Context and its Condemnation*, in *Pokerfaced* 2010, pp. 109-192.

¹⁵⁴ Il termine “*portrait historié*” è ripetutamente utilizzato come equivalente di criptoritratto da Wolfram Prinz (Wolfram PRINZ, *Veronese “istoriato”*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 2 voll., a cura di Antje Kosegarten e Peter Tigler, Berlin, de Gruyter, 1968, vol. I, pp. 333-341; Wolfram PRINZ, *Ritratto istoriato oder das Bildnis in der Bilerzählung. Ein frühes Beispiel von Giotto in der Bardikapelle*, in “Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz”, XXX, 1986, 3, pp. 577-581), il quale, nel primo dei suoi due contributi, fa un generico riferimento all’utilizzo da parte di Filippo Baldinucci, nelle sue lettere (senza specificare quali), del termine “ritratto istoriato” (p. 339, nota 2): sarebbe interessante verificare la veridicità dell’affermazione di Prinz, ripercorrendo le lettere del Baldinucci – un lavoro che in questo contesto non è stato possibile effettuare, ma che ci si augura di poter realizzare in altra sede. Per l’utilizzo del termine “*portrait historié*” come analogo di criptoritratto, cfr. anche Kees Veelenturf, *In the Guise of a Christian: the Early Medieval Preliminary Stage of the Portrait Historié*, in *Example or Alter Ego?* 2016, pp. 69-91.

qualunque delle accezioni assunte nelle definizioni storiche) che il ritratto in veste storica o mitologica sono infatti concepiti propriamente come ritratti, mentre il criptoritratto è inserito in una scena più ampia, la quale funziona indipendentemente da esso. Inoltre, parte delle definizioni storiche di *portrait historié* coincidono con ciò che oggi s'intende per ritratto "in veste di". L'utilizzo intercambiabile delle due terminologie appare dunque ammissibile.

Fatte queste premesse sulla terminologia, si vuole ora procedere a una definizione diacronica di ciò che s'intende per ritratto "in veste di", dando qualche breve esempio delle manifestazioni di questo genere, come si è fatto per il criptoritratto. La tradizione iconografica del ritratto "in veste di" trovò, sin dagli esordi antichi, i suoi soggetti privilegiati nei sovrani (re e imperatori), di cui costituiva strumento celebrativo e di divinizzazione. Essa fu inaugurata infatti da Alessandro Magno, che amava farsi ritrarre con gli attributi di diverse divinità di cui, attraverso l'immagine, assumeva le virtù:¹⁵⁵ egli fu ritratto, come c'informa Plinio, con il fulmine in pugno, al pari di un nuovo Zeus,¹⁵⁶ ma anche con la pelle del leone (fig. 17),¹⁵⁷ e ancora come Pan nella statuetta marmorea oggi conservata al Museo Archeologico di Pella (IV secolo a.C.) (fig. 18).¹⁵⁸ Dal mondo ellenistico la pratica della rappresentazione *en déguisement* trapassò anche in quello romano, e specialmente nella statuaria commemorativa o onoraria:¹⁵⁹ tra gli esempi più significativi, si ricordino almeno la statua di *Claudio in veste di Giove* (50 ca.) (fig. 19), oggi ai Musei Vaticani (Museo Pio Clementino)¹⁶⁰, e il celebre busto di Commodo con gli attributi d'Ercole (la pelle leonina, la clava e i pomi delle Esperidi) (fig. 20) ai Musei Capitolini (176-192 ca.)¹⁶¹. Una brusca interruzione in età costantiniana mise fine, tuttavia, a questa tradizione, che, come si è detto, non si ripresentò con gli stessi intenti e significati, se non molto più tardi. Un'interruzione forse causata dall'avvento del cristianesimo, come lasciano intuire i commenti sprezzanti di alcuni dei primi teologi cristiani

¹⁵⁵ Cfr. T. A. M. Mols, Eric M. Moormann, Olivier Hekster, *From Phidias to Constantine: the Portrait Historié in Classical antiquity*, in *Example or Alter Ego?* 2016, pp. 19-65, *speciatim* 25-27.

¹⁵⁶ PLINIO il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, a cura di Silvio Ferri, Milano, Fabbri, 2006, pp. 206-209 (XXXV, 92).

¹⁵⁷ Si veda, ad esempio la *Testa di Alessandro con la leontè*, 200 a.C. ca., marmo, cm 28, Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 366.

¹⁵⁸ *Alessandro come Pan*, IV sec. a.C., marmo, cm 37, 5, Pella, Museo Archeologico, inv. GL43.

¹⁵⁹ Cfr. Paul ZANKER, *L'arte greca a Roma*, in *La forza del Bello. L'arte greca conquista l'Italia*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 29 marzo-07 giugno 2008), a cura di Salvatore Settis e Maria Luisa Catoni, Milano, Skira, 2008, pp. 165-173, *speciatim* 168.

¹⁶⁰ *Claudio in veste di Giove*, 50 ca., marmo, cm 254, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, inv. 243.

¹⁶¹ Cfr. *supra* nota 88.

sull'usanza pagana di ritrarre le divinità con le sembianze di persone viventi, considerata prova evidente dell'insussistenza del loro carattere divino.¹⁶²

A questo punto si può ritenere che la storia del ritratto in veste eroica si congiunga a quella del criptoritratto: le medesime ragioni per cui quest'ultimo, come si è detto, fu ampiamente assente nell'Alto Medioevo soggiacciono infatti certamente anche all'assenza del primo. Tuttavia, la rinascita del ritratto istoriato dall'epoca antica tardò a prodursi rispetto a quella del criptoritratto, il quale conseguentemente costituì sostanzialmente l'unica forma di travestimento riemersa in epoca medievale (a partire dal XIII secolo), ed entrata poi nell'età moderna. Un duplice ordine di ragioni si può ritenere che soggiaccia al più tardo ritorno del ritratto in veste eroica, manifestatosi solo a partire dal sedicesimo secolo, e in modo consistente dal diciassettesimo. Da un lato, il ritratto "in veste di" doveva essere legato alla nascita di forme di governo basate sulla persona del principe, che comportò, come si è già visto nel caso, messo in luce da Roberto Guerrini, della *Biografia Dipinta*,¹⁶³ lo sviluppo di nuovi moduli iconografici adeguati alle nuove committenze: il ritratto istoriato risultava perfettamente consono alle esigenze celebrative delle figure del potere che potevano ora essere manifestamente glorificate con paragoni illustri – non più, o non solo dunque nelle forme nascoste del criptoritratto. Dall'altro lato, giocò un ruolo decisivo per il riemergere del ritratto istoriato anche il consapevole recupero di iconografie e di forme di espressione artistica di matrice antica, parte di un più ampio programma di riscoperta della cultura classica attivato dall'Umanesimo italiano. Tra le prime, significative manifestazioni della ritrattistica in veste eroica è infatti l'*Andrea Doria in veste di Nettuno*, progettato e lasciato incompiuto da Baccio Bandinelli (fig. 122), oggi in Piazza Duomo a Carrara.¹⁶⁴ In esso lo scultore fiorentino recuperava l'*exemplum* antico del dio del mare, proponendolo in una forma d'espressione artistica parimenti antica, ovvero il ritratto statuario pubblico e monumentale del principe.¹⁶⁵ Il medesimo parallelismo eroico si sarebbe posto

¹⁶² Questo accade, ad esempio, in CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico ai greci*, a cura di Franco Migliore, Roma, Città Nuova, 2004, IV, (pp. 111-136): cfr. Rudie van Leeuwen, *The Portrait Historié in religious Context and its Condemnation*, in *Pokerfaced 2010*, pp. 109-192, *speciatim* 109.

¹⁶³ Cfr. *supra* p. 60.

¹⁶⁴ Baccio Bandinelli, *Andrea Doria come Nettuno*, dal 1536 (incompiuto), marmo, cm 350, Carrara, Piazza Duomo. L'opera sarà oggetto d'indagine nell'ultimo capitolo di questo studio (*infra* capitolo 4, pp. 265-278).

¹⁶⁵ Cfr. Friedrich POLLEROB, *Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune*, in *Wege zum Mythos*, a cura di Luba Freedman e Huber-Rebenich Gerlinde, Berlin, Mann, 2001, pp. 107-121.

peraltro al principio della ritrattistica d'identificazione anche sul versante pittorico, con il ritratto del Doria in veste di Nettuno di Bronzino.

La vicenda ritrattistica dell'ammiraglio genovese è posta infatti, in questo elaborato, in coda ai casi di studio sull'*imitatio heroica*, a ideale completamento della linea di sviluppo della ritrattistica d'identificazione e in apertura della stagione, per motivi di spazio solo introdotta in sede di conclusione, del genere del ritratto in veste eroica che, a partire dal caso del Doria, troverà sempre maggiore sviluppo, fiorendo particolarmente nel corso del secolo XVII.

CAPITOLO 2

Agli esordi delle conflittualità con la Mezzaluna ottomana.

L'iconografia e il ritratto letterario del principe a confronto

Il problema dell'espansionismo ottomano si manifestò, come si è messo in luce nell'introduzione storica a questo lavoro,¹ in una prima fase, estesa a tutta la seconda metà del secolo XV, come questione confinata al mondo balcanico-orientale. L'attenzione dell'Occidente cominciò infatti a posarsi sui movimenti del Turco solo in seguito al viaggio in Italia di Giovanni VIII Paleologo, che, vedendo i confini del suo impero oppressi dall'incalzare ottomano, prese parte al concilio di Ferrara-Firenze (1438-1439) esortando la Chiesa romana all'unione con quella greca in funzione antiturca. Fu però l'evento, dall'enorme portata storica e simbolica, della caduta della capitale dell'Impero bizantino in mano infedele a coinvolgere direttamente la cristianità occidentale nel problema dell'avanzata turca, che ora minacciava d'interessare direttamente l'Europa.²

La classe ecclesiastica, specialmente italiana, recepì infatti immediatamente l'allarme per l'intenzione, manifestata da Maometto II, di raggiungere, attraverso la penisola balcanica, la città che storicamente era stata capitale dell'Impero romano e continuava a essere sede dei pontefici cristiani. Il recupero dell'ideologia crociata fu dunque immediato e l'intento di diffonderla a tutti i livelli della società fu attuato attraverso una serie di strumenti propagandistici: dall'emanazione di bolle di crociata alla predicazione della crociata (affidata per lo più agli ordini mendicanti), alla diffusione di libri a stampa sulla minaccia turca, ma anche attraverso il recupero di un immaginario visivo legato alla guerra per la fede.³ D'altro canto, però, la

¹ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 13-31.

² Tra gli studi più recenti che abbiano affrontato la tematica osservandola da diversi punti di vista (secondo una prospettiva politica, economica e culturale), si ricorda *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453*, atti del XLIV convegno storico internazionale (Todi, 7-9 ottobre 2007), a cura del Centro italiano di studi sul basso medioevo – Accademia tudertina e centro di studi sulla spiritualità medievale – Università degli studi di Perugia, Spoleto, Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2008. Ai medesimi atti di convegno si rimanda per la bibliografia precedente sui rapporti tra l'Occidente europeo e l'Impero ottomano.

³ Sugli strumenti di propaganda per la crociata sfruttati dalla classe ecclesiastica, si veda Benjamin WEBER, *Lutter contre les turcs. Les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Roma, École française de Rome, 2013, pp. 411-517.

questione interessò da vicino anche la classe intellettuale laica, che nei disegni di conquista ottomani non vedeva soltanto un pericolo per la fede cristiana, ma soprattutto lo spettro del declino della civiltà classica di cui i luoghi ora esposti all'avanzata di Maometto II erano i diretti eredi. Anche da parte di questi intellettuali laici vennero dunque appelli al conflitto con il Turco, i quali combinavano la prospettiva della crociata a una lettura del problema ottomano attraverso il filtro dell'antico, intessendo *comparationes* tra gli attuali conflitti con il Turco ed episodi di conflittualità di epoca antica.

Tra questi due poli si mossero le *exhortationes* e *orationes* per la guerra contro la Mezzaluna, gli encomi rivolti ai principi cui erano affidate le sorti dei conflitti tra l'Occidente europeo e l'Oriente ottomano, ma anche le bolle pontificie indicenti la crociata, componendo un panorama unitario negli intenti guerreschi ma diviso nelle modalità della loro espressione. In questo primo periodo delle tensioni con l'Oriente ottomano, esteso a tutta la seconda metà del XV secolo e presentante caratteristiche costanti relativamente alla rappresentazione letteraria e artistica del principe antiturco, affondano infatti le radici i due binari, che si tenterà di seguire nei capitoli del presente studio, dell'immagine cavalleresco-sacrale del principe e di quella improntata all'antico, le quali si fanno specchio della differenziazione tra i paradigmi celebrativi di matrice sacrale, legati all'idea della crociata e diffusi nel *milieu* ecclesiastico, e i nuovi motivi encomiastici, proposti dalle *élite* intellettuali laiche e fondati sul parallelismo con il mondo antico.

Tale situazione è verificabile, in questa prima fase "balcanica" di tensioni anti-ottomane, soprattutto sui principi della cristianità orientale, che furono i protagonisti delle prime guerre contro il Turco: *in primis* Giovanni VIII Paleologo, Giorgio Castriota Scanderbeg e Mattia Corvino, del cui ruolo di paladini della fede si è già detto nel precedente capitolo.⁴ Accanto a questi eroi orientali, però, si guadagnò l'attenzione delle classi laiche ed ecclesiastiche italiane anche il re di Napoli, Alfonso il Magnanimo, che aveva fatto dell'opposizione all'espansionismo turco il suo cavallo di battaglia, in ossequio alla tradizione crociata della casata aragonese da cui discendeva.

⁴ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 15-22.

2.1. *L'immagine del principe come milite cristiano. Contesti e committenze ecclesiastici*

Il paradigma della crociata costituì il modello interpretativo principale utilizzato dalla classe ecclesiastica, negli anni limitrofi alla caduta di Costantinopoli, per generare nei principi europei la reazione all'avanzata turca nei Balcani, verso Occidente. Organo propulsore del recupero di questa ideologia fu il papato, che ne stimolò l'utilizzo di simboli e motivi per la rappresentazione sia del nemico ottomano sia dei principi difensori della fede.

La metafora del drago per l'Infedele, che aveva costituito uno dei *topoi* più caratterizzanti della propaganda per la crociata,⁵ ad esempio, tornò a diffondersi a più livelli: Pio II aveva usato l'espressione «*immanem draconem Mahometem*» nella *Bulla de profectione in Turcos* (22 ottobre 1463),⁶ mentre all'incirca negli stessi anni (1471-1472 ca.) Felice Feliciano illustrava i contenuti del *Pronostico ovvero prophetia della venuta del turcho* con una miniatura (fig. 21) in cui un dragone, designato come *magnus teucrus* e contrassegnato da una mezzaluna dipinta sulla coscia sinistra, è ritratto in lotta con gli animali simbolici dei poteri occidentali, stringendo tra le fauci un pastorale.⁷ Ma il radicamento della metafora si mostra soprattutto nel suo essere diffusa anche nella letteratura popolare, come rivela la raccolta di rime per le *Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, curata da Marina Beer e Cristina Ivaldi, in cui abbondano i versi rivolti a «quel draco turco qual fa tremar del mondo tutta gente».⁸

⁵ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 44-47.

⁶ Enea Silvio PICCOLOMINI, *Bulla de profectione in Turcos*, in Id., *Opera quae extant omnia*, Basel, Heinrich Petri, 1551, pp. 914-923, *speciatim* 914. Cfr. Francesco SORCE, *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", S. III, XXX-XXXI, 2007-2008, 62-63, pp. 173-197, *speciatim* 180.

⁷ Felice FELICIANO, *Pronostico ovvero prophetia della venuta del turcho*, 1471-1472 ca., Cambridge (MA), Houghton Library, Ms. Typ 157, ff. 95r-99r, *speciatim* 96v. Il *Pronostico* è stato trascritto da Curzio MAZZI, *Sonetti di Felice Feliciano*, in "La Bibliofilia", III, 1901, 2/3, pp. 55-68, *speciatim* 62-63.

⁸ *Guerre in ottava rima*, 4 voll., a cura di Marina Beer, Donatella Diamanti, Cristina Ivaldi, Marco Bardini e Maria Cristina Cabani, Modena, Panini, 1988-1989, vol. IV (*Guerre contro i Turchi (1453-1570)*), a cura di Marina Beer e Cristina Ivaldi, 1988), p. 331, ottava 84 (Anonimo, *La summa gloria di Venezia*, Venezia, 1501). Per riferimenti ad altri componimenti con analogo utilizzo della metafora del drago per l'Infedele, cfr. Augusto GENTILI, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 78-82 e SORCE 2007-2008, p. 182, nota 46.

Parallelamente alla costruzione dell'immagine mostruosa dell'Infedele, la cultura ecclesiastica esprimeva sostegno e ammirazione ai principi coinvolti nelle guerre antiturche considerandoli, coerentemente, come novelli crociati, e utilizzando un vocabolario proprio delle guerre di religione:

*«Le terme de cruceignatus, croisé, restera en usage durant tout le [XVème] siècle, renforcé par une multitude d'expressions issues du vocabulaire de la croisade, qui faisaient référence à la croix: “prendre le signe de la croix”, “adopter l'étendard de l'Église”, faire un “voeu avec réception du signe de la croix sur son coeur et son épaule”».*⁹

Tra gli epiteti più frequenti con cui venivano appellati i principi difensori della fede da parte dei sostenitori ecclesiastici della guerra al Turco vi erano dunque quelli di *miles Christi*, *athleta Christi* o ancora di *fidei clipeum*:¹⁰ nomi evidentemente legati alla dimensione della crociata, ma anche evocativi dell'immaginario cavalleresco a essa pertinente. Tali appellativi ebbero infatti conseguenze sulla costruzione dell'immagine eroica del principe antiturco, determinando la sua configurazione secondo moduli iconografici sacrali che in passato avevano costituito le componenti fondamentali della propaganda della crociata.

2.1.1. Alfonso il Magnanimo e il modello aragonese del sovrano crociato

Tra i principi coinvolti nella prima fase “balcanica” dei conflitti con la Mezzaluna, l'aragonese Alfonso il Magnanimo, che, conquistato il Regno di Napoli a Renato d'Angiò (1442), visse le prime avvisaglie del pericolo di un coinvolgimento diretto dell'Italia meridionale nel raggio dell'azione espansionistica ottomana anche prima della caduta di Costantinopoli in mano turca,¹¹ riveste in questo senso un ruolo

⁹ WEBER 2013, p. 505 («*Signum crucis suscipere*»; «*Assumere Ecclesie vexillo*»; «*Votum cum receptionem signi vivifice crucis*»; «*Signum crucis suis cordibus et humeris affigere*»).

¹⁰ *Ivi*, pp. 504-505.

¹¹ Per la politica orientale di Alfonso di Aragona e il problema dell'esposizione del suo regno alla minaccia turca, si vedano Francesco CERONE, *La politica orientale di Alfonso di Aragona*, in “Archivio storico per le province napoletane”, 1902, 37, pp. 9-93, 380-456, 555-634, 774-852; Francesco CERONE, *La politica orientale di Alfonso di Aragona*, in “Archivio storico per le province

di centralità. Egli infatti ereditò dalla Corona aragonese, che da sempre si confrontava con la presenza araba sul territorio iberico, un immaginario cavalleresco-sacrale adatto alla declinazione in funzione antiturca, e dalla medesima tradizione iberica discese la sua immagine di sovrano crociato. Invero l'impegno anti-ottomano di Alfonso I lo pose al centro anche della formulazione di una nuova tipologia di parallelismo eroico che diversi intellettuali italiani misero a punto sulla sua figura rivolgendogli *exhortationes* alla guerra al Turco improntate all'antico. Tuttavia, si vuole lasciare a un prossimo paragrafo l'indagine su questi processi di eroicizzazione in senso antico della figura del Magnanimo, prestando ora piuttosto attenzione alla sua immagine di *miles christianus* di matrice aragonese.

Quest'ultima trovò espressione, in particolare, nella miniatura ornante l'*incipit* dell'orazione *Pro intransibus bellus contra paganos* (fig. 22), nel Libro d'Ore di Alfonso, realizzato, su committenza del cardinale Joan de Casanova, nella bottega valenciana dei Crespí (1424/1430-1443) e arrivato a Napoli nel 1443.¹² Qui, nel riquadro figurato che precede il testo, opera di Leonardo Crespí, è ospitata l'immagine di Alfonso in battaglia contro un esercito di infedeli, i quali, visto il carattere orientale della foggia degli abiti e dei tratti fisionomici, dovevano rappresentare il popolo turco, che di fatto costituiva l'unico nemico della fede minacciante il regno napoletano del Magnanimo, contro cui egli da tempo invocava la guerra. L'immagine mostra con evidenza la tendenza precoce al riuso dell'immaginario della crociata e al contempo si configura come uno dei primi esempi di rappresentazione del principe in relazione al suo ruolo di difensore della cristianità dalla minaccia ottomana: il dato più significativo della miniatura consiste infatti nel debito compositivo con l'immagine di Giacomo I d'Aragona riscontrabile

napoletane”, 1903, 38, pp. 154-212; Mario DEL TREPPO, *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo*, in *La corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1515)*, atti del IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Napoli 11-15 aprile 1973), 3 voll., a cura della Comisión Permanente de los Congresos de Historia de la Corona d'Aragón en Barcelona e della Società Napoletana di Storia Patria in Napoli, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1978, vol. I, pp. 301-331; Alan RYDER, *The Eastern Policy of Alfonso the Magnanimous*, in “Atti dell'Accademia Pontaniana”, XXVIII, 1979, pp. 7-25; Constantin MARINESCU, *La politique orientale d'Alfonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1994; Jaime VICENS I VIVES, *Els Trastàmars (segle XV)*, Barcelona, Vicens-Vives, 1980.

¹² London, British Library, Ms. Add. 28962, f. 78r. La decorazione del manoscritto venne principiata da Domenico Crespí attorno al 1420-1430, e portata a termine da Leonardo Crespí, dopo la morte del cardinale, nel 1443. Cfr. Amparo VILLALBA DAVALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, Servicio de estudios artísticos, 1964, pp. 100-136; Francesca ESPAÑOL, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962)*, in “Locus amoenus”, VI, 2002-2003, pp. 91-114.

nel retablo dipinto (fig. 23), nel primo quarto del Quattrocento, per la cappella della confraternita valenciana del Centenar de la Ploma da Andrès Marçal de Sas e oggi conservato al Victoria and Albert Museum,¹³ il quale commemorava la leggendaria apparizione di san Giorgio nella battaglia del Puig (1237) alla guida dell'esercito aragonese contro quello del re musulmano Zayyān Ibn Mardanish, ed era diventato immagine simbolo del compito di crociata affidato ai sovrani aragonesi.

Il retablo, narrante la vicenda agiografica sangiorgesca in sedici riquadri,¹⁴ ospita in due scomparti centrali maggiori, al di sotto della *Virgo lactans*, le immagini di Giacomo I d'Aragona in lotta con i mori di Spagna nella battaglia del Puig (fig. 24), e di san Giorgio (fig. 25), colto nell'atto d'uccidere il drago alla presenza della principessa e benedetto dalla mano divina.¹⁵ L'accostamento della battaglia leggendaria sangiorgesca e di quella storica del re d'Aragona suggeriva un parallelismo tra i due episodi e una comparazione tra i due paladini, Giorgio e Giacomo I, secondo una formula iconografica che si configura come un antecedente del genere del ritratto in veste eroica, mantenendo ancora separate le immagini del principe moderno e del modello eroico di riferimento.¹⁶ Le due scene consuevano infatti da un punto di vista iconografico: la lancia del santo dello scomparto inferiore si moltiplica, insieme al simbolo cruciforme, nella scena superiore, dove lo scontro si fa affollato; dalla turba emerge, nel pannello superiore, Giacomo, evidenziato, insieme al cavallo, dai colori araldici della corona aragonese – rosso e oro; questi riecheggiano anche nella bandiera svolazzante sulle teste dei combattenti, affiancata a quella di san Giorgio. Il santo infatti compare nel medesimo scomparto, accanto al

¹³ Andrès Marçal de Sas, *Retablo di san Giorgio*, primo quarto del XV secolo, tempera e oro su tavola, cm 660 x 550, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 1217-1864. Il modello dell'ancona del Centenar è evidente, e la critica lo ha riscontrato a più riprese: si vedano ESPAÑOL 2002-2003, p. 108; Joan Molina i Figueras, "Contra Turcos". *Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata*, in *La battaglia nel Rinascimento Meridionale*, a cura di Giancarlo Abbamonte, Joana Barreto, Teresa D'Urso, Alessandra Periccioli Saggese e Francesco Senatore, Roma, Viella, 2011, pp. 97-110, *speciatim* 106-107; Joana BARRETO, *La Majesté en images: portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Roma, École française de Rome, 2013, p. 142; ID., *Une peinture de Pisanello à Naples? Hypothèse pour la Vierge à l'Enfant avec saint Antoine et saint Georges*, in "Studiolo", X, 2013, pp. 192-213, p. 194.

¹⁴ I riquadri che accolgono le storie di san Giorgio sono intervallati, nei pilastri che li separano gli uni dagli altri, da figure di santi e profeti, e sormontati, nelle cuspidi che ne chiudono il registro superiore, dalle immagini dei quattro evangelisti. La cornice accoglie le figure dei dodici apostoli, mentre nella predella è narrata la passione di Cristo in dieci scomparti.

¹⁵ I due scomparti centrali maggiori sono coronati dalla figura del Cristo redentore in trono, affiancato da due profeti e sormontato dalla colomba, nella cornice. Quest'ultima è a sua volta affiancata da una balestra (simbolo della confraternita, che si ripete altre due volte nella stessa cornice) e da una croce.

¹⁶ Di questa formula iconografica si è data introduzione nel primo capitolo di questo studio, definendola, con un'etichetta utilizzata da Friedrich Polleroß come formula di *Parallelisierung*: cfr. *supra* capitolo 1, pp. 63-64.

sovrano spagnolo, restituendo le ragioni della presenza dell'episodio storico aragonese nel retablo agiografico. La chiave di lettura dell'intera opera è inequivocabile: il santo di Cappadocia è celebrato come santo crociato, patrono delle passate e future guerre che la Corona d'Aragona dovrà combattere contro l'Infedele; ma soprattutto l'ancona di Marçal de Sas suggerisce l'identificazione tra il santo e Giacomo I il Conquistatore, chiamato a sconfiggere i musulmani, di cui il drago sangiorgesco è metaforica trasposizione.

Il rimando della miniatura dei Crespí al retablo londinese emerge soprattutto da un punto di vista compositivo: nella miniatura il re di Napoli, come Giacomo I, monta su un destriero bianco, porta la corona sull'elmo ed è vestito dei colori aragonesi, che si ripetono, come nell'opera londinese, nella gualdrappa del cavallo e nella bandiera che chiude la composizione al centro, in alto; inoltre lo stendardo aragonese è affiancato, qui come nello scomparto con Giacomo I del polittico di Londra, da quello con la croce vermiglia di san Giorgio; infine, il dispiegarsi delle lance, il cavallo riverso sul primo piano – pur rappresentato in controparte –, e i destrieri degli infedeli, volti alla fuga, nella parte destra della composizione della miniatura costituiscono altrettanti rimandi alla battaglia di Giacomo I. Istituisce peraltro un ulteriore riferimento al retablo anche la figura di un putto, nella decorazione sul margine destro della pagina, rappresentato nell'atto di sferrare un colpo di balestra, rimando alla confraternita di balestrieri del Centenar per cui fu concepita l'opera.

La rappresentazione di Alfonso il Magnanimo in battaglia con l'Infedele nella miniatura dei Crespí operava dunque, come spesso sottolineato dalla critica, «un consapevole “trasferimento” iconografico con il quale si pretese (e si ottenne) l'esaltazione maestosa di Alfonso di Aragona, reincarnazione del suo antenato e dello stesso san Giorgio».¹⁷ Invero in questa miniatura non era ancora innescato un processo di *imitatio heroica*, che legasse esplicitamente la figura del Magnanimo a quella del santo crociato o di Giacomo I. Tuttavia la scena di battaglia dei Crespí, che può essere considerata una delle prime immagini principesche legate al problema delle conflittualità con l'Impero ottomano, contiene alcune delle caratteristiche fondamentali dell'immagine del principe antiturco, che si ripeteranno con costanza nei decenni successivi. Con il rimando al retablo londinese, infatti, essa mostra il recupero dell'immaginario cavalleresco sacrale di ambito crociato per la

¹⁷ Joan Molina i Figueras, “*Contra Turcos*”. *Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata*, in *La battaglia* 2011, p. 107.

rappresentazione del principe cristiano: spia della percezione della continuità tra le guerre di religione dei secoli precedenti e l'attuale (pur per il momento solo invocata) guerra contro i turchi, esso resisterà carsicamente anche quando il recupero dell'antico diventerà d'uso nella rappresentazione del principe vittorioso sull'Infedele. Inoltre, l'immagine di Alfonso nella miniatura annuncia il reimpiego del simbolismo di san Giorgio che sarà tra i tratti più caratteristici e costanti della lettura crociata dei conflitti con il Turco. Se in questo foglio tale simbolismo emerge solo indirettamente, attraverso il richiamo compositivo alla pala londinese e nel drappo con la croce del santo, affiancato, come nel pannello con Giacomo I di Marçal de Sas, alla bandiera aragonese al sommo della scena di battaglia, il santo di Cappadocia costituirà infatti più tardi una delle figure eroiche maggiormente utilizzate per la celebrazione dei principi antiturchi in formule d'*imitatio heroica* e di ritrattistica d'identificazione, di cui si vedranno alcuni esempi nell'ambito di questo studio.

Del resto, nel medesimo regno aragonese napoletano si registrano le prime testimonianze di una significativa diffusione, in funzione anti-ottomana, del culto sangiorgesco, il quale derivava al Magnanimo dalla casata spagnola, dov'era particolarmente sentito a causa della leggenda dell'apparizione del santo nella battaglia del Puig a favore dell'esercito cristiano contro gli infedeli.¹⁸ Oltre che espressione della concezione della guerra contro l'Impero ottomano come scontro per la fede, infatti, tale culto si fece anche manifestazione del tentativo del re di riaganciare la propria casata – dei Trastámara – alla corona d'Aragona. Il sovrano spagnolo fu dunque all'origine di diverse commissioni artistiche incentrate sulla figura di san Giorgio,¹⁹ tra le quali può essere annoverata, grazie all'apporto di

¹⁸ Per uno studio del ruolo di san Giorgio all'interno della dinastia aragonese e presso la città di Valencia, nonché sul culto tributato al santo dal Magnanimo, cfr. BARRETO 2013b. Per il culto di san Giorgio nella Napoli aragonese, cfr. Giuliana VITALE, *Ritualità monarchica. Cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 197-210.

¹⁹ L'atto più noto del culto sangiorgesco di Alfonso I è l'acquisto del dipinto di Jan van Eyck, inviato da Valencia a Napoli nel 1445. Oltre a questo, però, altri casi di committenza alfonsina confermano la diffusione dell'iconografia di san Giorgio nel regno e l'affezione del sovrano al santo. Tra questi, si ricorda la commissione da parte del re a Perinetto da Benevento (1457) dei perduti affreschi della chiesa dell'Annunziata con «due storie, cioè quella di S. Giorgio con la donzella e S. Antonio, e l'altra della Vergine Maria con S. Michele con quattro angeli» (Camillo MINIERI RICCIO, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona*, in "Archivio storico per le province napoletane", VI, 1881, 1, p. 454). Si tratta infatti di santi carissimi ad Alfonso: se Giorgio e Michele convenivano alla cultura cavalleresca e crociata radicata nella tradizione aragonese (ma anche, più generalmente, nel Mezzogiorno italiano – soprattutto il culto micaelico –), sant'Antonio era il titolare del monastero in cui il Magnanimo si era ritirato prima di entrare trionfalmente a Napoli; la Vergine invece era apparsa in sogno al futuro re, suggerendogli l'idea del passaggio attraverso il condotto dell'acquedotto per l'irruzione nella città.

recenti contributi critici, la piccola tavola pisanelliana conservata alla National Gallery di Londra e databile attorno al quinto decennio del secolo (fig. 26),²⁰ la quale risulta qui interessante per la possibile istituzione di un parallelismo tra il Magnanimo e san Giorgio, in sintonia con la tradizione aragonese della rappresentazione dei sovrani crociati. La tavola, che ritrae il santo militare e sant'Antonio abate sormontati dalla mandorla con la Vergine e il bambino in un'insolita composizione iconografica chiusa sullo sfondo da una fitta foresta, è stata infatti recentemente ricondotta da Joana Barreto²¹ agli anni napoletani di Pisanello (1448-1449), in seguito all'individuazione di un suggestivo nesso tra l'opera londinese e il disegno dello stesso artista per una medaglia del Magnanimo (fig. 27), in cui il sovrano compare con un cappello di paglia analogo a quello – insolito – indossato da san Giorgio nella tavola della National Gallery.²² Tale circostanza ha permesso alla studiosa d'ipotizzare una committenza alfonsina, individuando nel san Giorgio un ritratto idealizzato del re di Napoli.²³ L'ipotesi, che peraltro potrebbe

L'importanza acquisita da san Giorgio, san Michele e sant'Antonio abate per la corona aragonese di Napoli si evince infine anche dalla loro presenza sul coronamento dell'arco di Castel Nuovo, progettato per Alfonso I e completato sotto Ferrante, il quale tuttavia nella scelta dei soggetti per le statue apicali potrebbe anche non essere rimasto fedele al progetto primigenio del padre (cfr. Geroge L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples 1443-1475*, New Haven-London, Yale University Press, 1973, p. 53; Christoph Luitpold FROMMEL, *Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli*, in "Annali di architettura", XX, 2008, pp. 13-26, *speciatim* 26; BARRETO 2013a, p. 87).

²⁰ Pisanello, *Vergine con il bambino, sant'Antonio abate e san Giorgio*, quinto decennio del XV sec., tempera su tavola, cm 47 x 29, Londra, National Gallery, inv. NG776.

²¹ Cfr. BARRETO 2013a, pp. 141-150; BARRETO 2013b, la cui ipotesi è accolta anche da Matteo CERIANA, *Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa*, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto 2019), a cura di Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino, Napoli, Arte'm, 2019, pp. 105-127, *speciatim* 115-116 e 126, nota 64. Per un consuntivo della vicenda critica della tavola, cfr. Tiziana Franco in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, a cura di Lionello Puppi, Cimisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1996, cat. 9, pp. 95-97.

²² Pisanello, *Disegno preparatorio per il verso di una medaglia ritraente Alfonso il Magnanimo a cavallo*, 1448-1449, piuma e inchiostro bruno su carta, tracciato preparatorio alla punta di piombo e compasso, cm 16,8 x 14,6, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 1486r. Cfr. *Pisanello, le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 6 maggio-5 agosto 1996), a cura di Dominique Cordellier e Paola Marini, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, cat. 297, pp. 424-425. Prima di Barreto, Roberto Pane aveva già notato il ricorrere della medesima tipologia di cappello nella tavola di Londra e nel disegno del Louvre: cfr. Roberto Pane, *L'arte a Napoli nella lettera di Pietro Summonte*, in Id., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità, 1975-1977, vol. I (1975), pp. 128-129.

²³ Come noto, il san Giorgio della tavola londinese è stato identificato anche con Leonello d'Este (ad esempio da Gustav GRUYER, *Vittore Pisano appelé aussi le Pisanello (deuxième article)*, in "Gazette des beaux-arts", XXXV, 1894, 3, pp. 198-218, *speciatim* 212) e con Ludovico Gonzaga (da Bernhard DEGENHART, *Ludovico II. Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, in "Pantheon", XXX, 1972, 3, pp. 193-210). Per una discussione approfondita sull'eventuale criptoritratto e sulla committenza, si veda *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 24 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di Luke Syson e Dillan Gordon, London, National Gallery Company, 2001, pp. 153-155, con bibliografia precedente.

trovare conferma anche dalla presenza dei colori aragonesi (il rosso e l'oro) a tingere il bordo inferiore della sopravveste del san Giorgio, propone cioè l'identificazione di un raro caso di criptoritratto in cui il rimando al ritrattato non passi attraverso l'effigie ma attraverso altri segni identificativi dello stesso: un'ipotesi suggestiva, per la quale tuttavia risulterebbe imprescindibile una conferma documentaria al momento ancora mancante. Se la proposta potesse essere verificata, allora anche il «*surcot de croisé*» che indossa il cavaliere potrebbe diventare un elemento significativo del ruolo di difensore della fede assunto dal principe, nel solco della tradizione aragonese, attraverso l'identificazione con il santo:

*«le fait que [...] le saint guerrier porte une armure qui malgré quelques variantes, peut être identifiée comme une armure de tournoi, fait certainement allusion à la valeur rituelle et sacrée, dans le sens large du terme, que l'on donnait communément au "jeu d'armes", qui, par là peut être assimilé à la rencontre manifestement symbolique entre saint Georges (qui porte, et ce n'est pas un hasard, un surcot de croisé) et le dragon, image du diable».*²⁴

La dimensione entro cui emerge con maggiore evidenza il significato antiturco del culto per san Giorgio del Magnanimo è tuttavia quella rituale. Una delle testimonianze più significative in questo senso è costituita infatti dalla descrizione tramandata da Camillo Minieri Riccio della processione che il 2 giugno del 1453 si tenne a Napoli, come tutti gli anni, per commemorare la presa del potere sulla città da parte di Alfonso, e che riferisce della presenza, in testa al corteo, di uomini in abiti ottomani con lo stendardo di san Giorgio:²⁵

«Questa processione incominciava con otto uomini vestiti al costume de' turchi che portavano lo stendardo di S. Giorgio con la croce vermiglia, indi 210 balestrieri confrati della confrateria di S. Giorgio, i quali tutti con ceri accesi in mano accompagnavano re Alfonso unitamente all'arcivescovo ed a tutti gli ordini ecclesiastici in questa processione generale, che uscendo dal Duomo della città andava a terminare nella chiesa di S. Maria della Pace o Campo Vecchio».²⁶

²⁴ Francesco ROSSI, *Pisanello et la représentation des armes: réalité visuelle et valeur symbolique*, in *Pisanello: actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel le 26-27 et 28 juin 1996*, atti del convegno di studi (Parigi, Musée du Louvre, 26-28 giugno 1996), a cura di Dominique Cordellier e Bernadette Py, Paris, Documentation Française, 1998, pp. 297-334, *speciatim* 300.

²⁵ Cfr. Francesco SENATORE, *La processione del 2 giugno nella Napoli aragonese e la cappella di S. Maria della Pace in Campovecchio*, in "Annali di storia moderna e contemporanea", XVI, 2010, pp. 343-361.

²⁶ MINIERI RICCIO 1881, p. 417.

L'evento conferma l'interpretazione crociata della vicenda agiografica del santo guerriero, oltre che l'importanza del suo culto per la missione della difesa della cristianità che la Corona napoletana aveva fatto propria.²⁷ Esso inoltre mostra la dipendenza dalla tradizione aragonese della venerazione per il *miles Christi*: la commemorazione della presa della città da parte di Alfonso riuniva infatti in un unico evento le due processioni che avevano luogo annualmente a Valencia il 9 ottobre e il 23 aprile – rispettivamente, quella che celebrava le vittorie sui mori di Giacomo I e quella in onore del santo militare, caro agli aragonesi, Giorgio.²⁸

La figura quasi archetipica di questo *miles Christi* continuò del resto a godere di fortuna anche presso i successori di Alfonso il Magnanimo, manifestandosi nuovamente come fondamentale punto di riferimento simbolico nel momento di maggiore tensione tra il Regno di Napoli e la Mezzaluna. Al concludersi dell'assedio turco di Otranto (1480-1481) dal quale gli aragonesi riuscirono a liberarsi solo grazie alla confusione generata nelle truppe ottomane dalla notizia della morte di Maometto II, infatti, Alfonso di Calabria, che aveva sempre tributato un forte culto a san Giorgio – pur non con esclusiva accezione anti-ottomana –²⁹ offrì al santo crociato un trofeo d'armi strappate agli ottomani, di cui resta traccia in un carme dell'umanista di corte Giovanni Pontano. Pubblicato nel *De laudibus divinis*, ma probabilmente da ricondurre al *De tumulis*,³⁰ il carme è intitolato *Alfonsus Calabriae dux divo Georgio trophaeum erigit ob superatos ad Hydruntem Turcas*, e interpreta le parole che Alfonso di Calabria deve avere rivolto al santo in segno di ringraziamento:

«*Haec tibi capta manu Turcae ex hoste, Georgi,
dedicat Alfonsus, quae tibi vota refert:
arcumque et pharetras ferrato et pondere clavas
ensesque et clipeos telaque abacta viris.
Accipe, bellorum deus armorumque magister,*

²⁷ Cfr. VITALE 2006, p. 201; Joan Molina i Fgueras, “*Contra Turcos*”. *Alfonso d’Aragona e la retorica visiva della crociata*, in *La battaglia* 2011, pp. 97-110.

²⁸ Unico elemento di differenziazione della celebrazione napoletana rispetto ai suoi antecedenti iberici consisteva nel suo carattere cortigiano e militare – a riprova della sua derivazione dalla ritualità aragonese –, che escludeva un’allargata partecipazione della società civile. Cfr. SENATORE 2010.

²⁹ Cfr. VITALE 2006, pp. 202-205.

³⁰ Liliana MONTI SABIA, *Per l’edizione critica del De laudibus divinis*, in Liliana Monti Sabia, Salvatore Monti, *Studi su Giovanni Pontano*, 2 voll., a cura di Giuseppe Germano, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2010, vol. I, pp. 341-389.

*annua quae aurato munere persolvam».*³¹

2.1.2. *La nascente fortuna dell'exemplum costantiniano nell'encomio dei principi antiturchi. Il caso di Giovanni VIII Paleologo*

La facilità del riuso dell'immaginario della crociata nella rappresentazione del principe antiturco riscontrata nel caso di Alfonso il Magnanimo caratterizzò anche l'immagine di Giovanni VIII Paleologo, altro protagonista della prima fase delle conflittualità con la Mezzaluna, il quale così si pone al principio del discorso sull'*imitatio heroica* nel contesto dei conflitti con la Mezzaluna come di quello sulla storia dei rapporti tra l'Occidente europeo e l'Oriente ottomano. Il *basileus*, che per primo tentò di avvicinare la questione ottomana all'attenzione dell'Occidente, fu rappresentato infatti nel suo ruolo di principe cristiano antiturco in un ritratto d'identificazione che lo poneva in *comparatio* con un modello eroico appartenente alla storia sacra e legato, a partire dalla propaganda dei secoli XII e XIII, all'idea della crociata.

Com'è noto, i tratti fisionomici del Paleologo, ricavati dal ritratto medaglistico (fig. 28) che ne fece Pisanello sulla base degli appunti grafici presi in occasione della tappa ferrarese del concilio (1438) che portò il bizantino in Italia,³² vennero sovrapposti da Piero della Francesca, negli affreschi della cappella maggiore della chiesa di San Francesco ad Arezzo, all'effigie di Costantino il Grande – figura che aveva costituito uno dei più diffusi *exempla* cavallereschi atti alla generazione del

³¹ Giovanni PONTANO, *Carmina. Ecloghe – elegie – liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948, p. 274.

³² Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, 1438, bronzo, diametro cm 10,1, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 2786. La medaglia ritrae, sul *recto*, il busto dell'imperatore verso destra, mentre sul verso lo stesso Giovanni VIII Paleologo è ritratto a cavallo, nell'atto di adorare una croce, accompagnato da un paggio visto di tergo. Quanto alla produzione grafica risalente alla visione diretta dell'imperatore e del suo seguito presso Ferrara da parte di Pisanello, essa è testimoniata da alcuni fogli conservati presso il Louvre (département des Arts graphiques, invv. MI 1062; 2478). Per l'iconografia pisanelliana dell'imperatore bizantino derivante dalla detta medaglia, cfr. Roberto WEISS, *Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*, London, Trustees of the British Museum, 1966; per i disegni citati e altri studi grafici riconducibili al soggiorno ferrarese di Pisanello e del Paleologo, cfr. *Pisanello, le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 6 maggio-5 agosto 1996), a cura di Dominique Cordellier e Paola Marini, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, catt. 112-118, pp. 195-209.

sentimento di crociata tra i fedeli. In particolare, nel contesto aretino l'immagine eroica dell'imperatore aveva trovato rappresentazione in un criptoritratto, che, come si è detto nel primo capitolo di questa ricerca, si configura tra le forme della ritrattistica d'identificazione e soprattutto rispetto al ritratto "in veste di", come espressione indiretta della *comparatio* eroica. Questa immagine del bizantino non contiene infatti l'intento celebrativo riscontrato nel caso di Alfonso il Magnanimo e che caratterizzerà i ritratti di Mattia Corvino di cui si tratterà nelle prossime pagine, in quanto esso non costituisce un ritratto autonomo ma è parte di un ciclo ad affresco che trovava le ragioni della sua realizzazione al di là della presenza della figura del *basileus*. Tuttavia, il criptoritratto del Paleologo apre la strada al processo di comparazione eroica con l'imperatore Costantino che sarà una costante, riscontrabile anche nei due secoli successivi, dei discorsi sulla guerra antiturca rivolti ai principi e della rappresentazione eroica degli stessi.

In San Francesco ad Arezzo, il ritratto di Giovanni VIII Paleologo è ospitato tra gli affreschi con le *Storie della Vera Croce*, i quali occupano le tre pareti della cappella maggiore distribuendo in dieci scene gli episodi salienti tratti dai racconti del *Ritrovamento della Santa Croce* e dell'*Esaltazione della Santa Croce*, narrati da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea* (rispettivamente, LXIV e CXXXI).³³ Il tema della Vera Croce per la decorazione della cappella doveva essere invero già contemplato a un momento antecedente all'intervento di Piero. Prima di lui, infatti, Bicci di Lorenzo aveva ricevuto dai fratelli Tommaso, Francesco e Girolamo Bacci

³³ JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, 2 voll., a cura di Giovanni Paolo Maggioni; tr. it. coordinata da Francesco Stella; edita con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf., Firenze, Sismel, [1270-1298 ca.] 2008, vol. I, pp. 514-525 e vol. II, pp. 1039-1047 (si è già fatto accenno a queste due iconografie costantiniane, che risultano assenti nella propaganda visiva della crociata dei secoli XII e XIII: cfr. *supra*, capitolo 1, pp. 40-41, nota 58). Le dieci scene non sono disposte seguendo un ordine cronologico, ma secondo un criterio di affrontamento di episodi tipologicamente affini (cfr. Marilyn A. LAVIN, *Piero della Francesca e la "Leggenda della vera Croce": tradizione e innovazione nella strategia del racconto*, in *Piero della Francesca. La leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di Anna Maria Maetzke e Carlo Bertelli, Milano, Skira, 2001, pp. 27-37): nelle lunette, sulla parete sinistra e su quella destra compaiono rispettivamente il principio e la fine delle *Storie* (la *Morte di Adamo*; *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*); nelle fasce affrescate immediatamente sottostanti, sulla parete destra, si trovano i due episodi dell'*Adorazione del sacro legno* e dell'*Incontro tra Salomone e la Regina di Saba*; nelle fasce inferiori delle due pareti si affrontano invece, da destra, la *Vittoria di Costantino su Massenzio* e la *Disfatta e decapitazione di Cosroe*; infine, nei quattro riquadri minori sulla parete di fondo, compaiono, nella parte superiore, il *Sollevamento del legno della croce* e *La tortura dell'ebreo Giuda*, e, in quella inferiore, il *Sogno di Costantino* e un'*Annunciazione*. Oltre a queste figurazioni, a Piero si deve inoltre la decorazione superstita nelle zone rovinatissime dei pilastri d'ingresso (un *Amore cieco* all'interno del pilastro di sinistra, cui fa pendant un *Angelo* sul pilastro di destra; e le figure di *San Ludovico di Tolosa* e *San Pietro Martire* sotto l'*Amore*), degli sguanci della finestra (*San Bernardino da Siena*) e delle semilunette accanto alla stessa finestra (con le figure di due profeti forse identificabili con *David*, a destra, e *Daniele*, a sinistra).

(1447),³⁴ l'incarico della decorazione della cappella maggiore di San Francesco, e i rimandi alla Croce nell'iconografia degli affreschi dell'arco trionfale di accesso alla cappella, dovuti all'intervento del pittore fiorentino, lasciano intuire che la scelta del soggetto fosse stata stabilita sin dal principio.³⁵ A questo si aggiunga che l'affezione dei francescani al tema della croce, direttamente discendente dall'attaccamento mostrato per esso anche dal fondatore dell'ordine, doveva averne determinato la scelta per la cappella Bacci: cicli con le *Storie della Vera Croce* sono presenti infatti anche in altre chiese francescane, come quella di Santa Croce a Firenze (dov'era conservata anche una reliquia della Vera Croce), la cui cappella maggiore è occupata dal ciclo di affreschi di Agnolo Gaddi (1388-1393) incentrato su questo soggetto, e la chiesa di San Francesco a Volterra, con gli affreschi di Cenni di Francesco (1410) occupanti le pareti della cappella della Croce di Giorno.³⁶ Presso la chiesa dei minori di Arezzo, peraltro, alla selezione del soggetto potevano forse soggiacere anche motivazioni precipue, se, come messo in luce da Paola Refice, diverse fonti archivistiche rivelano (però a partire solo dal 1470) la conservazione a San Francesco di una reliquia della croce.³⁷ Tuttavia, seppure la scelta del tema degli affreschi

³⁴ Il patronato della cappella risaliva a Baccio di Maso Bacci, mercante di stoffe, che ne fece richiesta ai francescani di Arezzo nel 1408. Nel 1410 il suocero di Baccio, Lazzaro Bracci, dava il suo contributo monetario per l'avvio dei lavori di decorazione del coro, e nel suo testamento stabiliva che la decorazione dovesse comprendere le scene con le *Stigmate di san Francesco* e la *Resurrezione di Lazzaro* sulle pareti laterali, oltre a figure di apostoli. Alla morte di Baccio (1417) però erano state appena compiute da Niccolò Tedesco le vetrate oggi perdute, così che la cura della realizzazione degli affreschi passò ai figli del Bacci: Tommaso, Francesco e Girolamo appunto (si veda il testo recente e accuratissimo, pur con intenti prevalentemente divulgativi, di Alessandro ANGELINI, *Piero della Francesca*, Milano, 24 ORE Cultura, 2014, pp. 30-31, con bibliografia precedente; per l'intervento di Lazzaro Bracci nella vicenda e per la possibilità di riferire a Piero il documento (1447) di pagamento che normalmente è considerato attestare l'inizio dei lavori di Bicci, cfr. Paola REFICE, *Arezzo, San Francesco: la Leggenda della Vera Croce di Piero della Francesca. Qualche dato e alcune riflessioni*, in "Rivista della Fondazione Piero della Francesca", VI, 2013, 1, pp. 63-78, *speciatim* 67 e 73-75).

³⁵ Cfr. WOOD 2002, pp. 51-65, *speciatim* 55, nota 11; REFICE 2013, p. 73; ANGELINI 2014, pp. 148-149. L'angelo accanto a Dio Padre nel *Giudizio Universale* affrescato sulla faccia esterna dell'arco trionfale d'accesso, di mano di Bicci, regge una grande croce, così come il Cristo rappresentato sul fronte del pilastro di sinistra del medesimo arco; mentre l'angelo posto a *pendant* di quello crucifero sembra reggere una verga, che potrebbe fungere da ulteriore rimando alla croce. Alessandro Angelini ritiene che anche la figura – molto lacunosa – posta sul pilastro corrispondente a quello del Cristo possa reggere una verga, e ritiene di riconoscervi un san Michele (ANGELINI 2014, p. 149). Tuttavia, l'apparente assenza di ali mi pare faccia piuttosto propendere per l'identificazione di questa figura con sant'Elena, come propone Bertelli (Carlo BERTELLI, *Rileggendo Longhi a proposito d'Arezzo*, in "Paragone", S. III, LX, 2009, 713 pp. 3-14, *speciatim* 6): coerentemente, essa avrebbe sul capo un diadema e tra le mani, non già una verga, ma una croce, di cui si vedrebbe solo l'estremità superiore, avente fattezze simili ad altre croci rette, ora da vergini martiri ora da santi come il Battista, ravvisabili nel catalogo di Bicci (si veda la *Santa Margherita* nel polittico di Stia in Casentino, 1414).

³⁶ Cfr. Piero MAZZONI, *La leggenda della croce nell'arte italiana*, Firenze, Alfani & Venturi, 1914.

³⁷ Cfr. REFICE 2013, pp. 69-70. L'esistenza della reliquia è attestata a diverse altezze cronologiche e da diversi documenti, ma tutti successivi all'intervento di Piero: essa risulta nell'anno 1470 da un inventario nell'Archivio della Fraternita dei Laici, da una visita pastorale dell'8 settembre 1613, da un

dovette precedere l'ingaggio dell'artista di Borgo, il programma iconografico della cappella fu probabilmente stabilito al tempo dell'incarico di Piero, e certamente anche le iconografie dei singoli episodi – compreso l'inserimento del criptoritratto del Paleologo – vennero studiate in corso d'opera.³⁸

L'effigie del *basileus* bizantino compare nella scena della *Vittoria di Costantino su Massenzio* (figg. 29-30), la quale riveste un posto di preminenza all'interno dell'intero ciclo, collocandosi nella fascia inferiore della parete destra, ovvero in una delle zone più vicine allo sguardo dell'osservatore, in quanto più basse rispetto alle altre.³⁹ La posizione di preminenza dell'affresco collima peraltro con la novità costituita, nelle storie di Piero, dalla stessa presenza di Costantino, figura assente dagli antecedenti cicli con lo stesso soggetto.⁴⁰ La *Vittoria di Costantino su Massenzio* mostra due eserciti disposti sull'una e sull'altra riva di un fiume che si snoda, rimpicciolendosi, dal primo piano allo sfondo. La scena è dominata da un senso di staticità adeguato alla rappresentazione di una battaglia che non ha avuto bisogno di consumarsi: l'ostensione, da parte di Costantino, del salvifico segno della croce ha messo in fuga infatti gli infedeli senza spargimento di sangue.⁴¹ Il simbolo

manoscritto redatto da Niccolò Papini a fine Ottocento, e infine da un documento non datato, originariamente nell'Archivio di San Francesco ad Arezzo e oggi conservato solo in copia novecentesca presso l'Archivio dell'Opera di Santa Croce. Non è dunque possibile affermarne con piena certezza la sua presenza in San Francesco al tempo in cui Piero lavorò alla cappella maggiore, ma l'ipotesi risulta molto interessante e rimane in attesa di conferma.

³⁸ Cfr. Carlo GINZBURG, *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino, Einaudi, [1981] 1994, pp. 30-37.

³⁹ Roberto Longhi nota «il posto preminente esser riservato alle scene “visive” di battaglia»: Roberto LONGHI, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze, Sansoni, 1961-1984, vol. III (*Piero della Francesca*, [1927] 1963), p. 29.

⁴⁰ La figura di Costantino non compare nel ciclo affrescato da Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze (dove però è rappresentato l'episodio della visione della croce da parte di Eraclio, tratta non dalla *Legenda Aurea* ma da altre fonti, cui Piero ha evidentemente ispirato la scena con il *Sogno di Costantino*: cfr. Costanza CIPOLLARO, *Agnolo Gaddi e la Leggenda di Santa Croce. La Cappella Maggiore e la sua decorazione pittorica*, Foligno, Cartei & Bianchi, 2009, pp. 189-190). L'assenza della figura di Costantino è riscontrabile anche nel ciclo di Cenni di Francesco, di cui si è già detto, il quale del resto è stato modellato su quello di Agnolo Gaddi, e infine le vicende del primo imperatore cristiano non sono contemplate nemmeno nella serie di tavolette con le storie della croce, opera di Benedetto di Bindo e aiuti (primo quarto del XV secolo), conservate nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena.

⁴¹ La scena è normalmente identificata con la *Battaglia di Costantino contro Massenzio* (o *Vittoria di Costantino su Massenzio*). Tuttavia, Bruce M. Cole e Frank Büttner hanno messo in evidenza alcune incongruenze iconografiche rispetto al racconto dell'episodio inserito da Jacopo da Varazze nel capitolo relativo al *Ritrovamento della Santa Croce* (LXIV) della sua *Legenda Aurea*, proponendo d'identificare, nell'affresco di Piero piuttosto la rappresentazione della *Battaglia del Danubio*, narrata, nello stesso luogo della *Legenda*, dal da Varazze come variante della vittoria di Costantino su Massenzio (Bruce M. COLE, *Piero della Francesca. Tradition and Innovation in Renaissance Art*, New York, Icon, 1991, pp. 97-99; Frank BÜTTNER, *Das Thema der “Konstantinschlacht” Piero della Francescas*, in “Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXXVI, 1992, 1/2, pp. 23-40). In effetti nell'affresco non è rappresentato ponte Milvio, presso cui si consumò la battaglia contro

crucifero, che si staglia all'incirca al centro della composizione, su un cielo omogeneo, oltre ad avere un ruolo narrativo centrale nella scena rappresentata, costituisce peraltro il principale dato iconografico attraverso cui trova espressione il senso religioso della scena, dalla cui connotazione come battaglia in nome della fede è discesa la quasi unanimità della critica nello scorgervi un voluto rimando, attraverso la presenza del ritratto del *basileus*, all'attualità dei conflitti con l'impero della Mezzaluna.

A partire da questa considerazione, infatti, parte degli studiosi che si sono occupati di questi affreschi ha avviato letture iconologiche delle diverse scene – e *in primis* di quella della battaglia in cui compare il criptoritratto del Paleologo – ricollegandole a precisi momenti di conflitto con l'Impero ottomano o di pianificazione della crociata, dai quali ne sono state dedotte anche ipotesi di datazione. Se infatti la committenza di Piero della Francesca è nota e coincide con gli eredi dei Bacci che diedero l'incarico a Bicci (Andrea, figlio di Tommaso, e Agnolo, figlio di Girolamo, cui restava affiancato lo zio Francesco, che aveva già partecipato alla commissione data a Bicci), la cronologia degli affreschi resta un problema aperto, ed è stata variamente collocata entro i due ampi termini forniti, da un lato, dalla morte di Bicci di Lorenzo (1452), e dall'altro dal contratto firmato dall'artista di Borgo per l'esecuzione dello stendardo della Confraternita dell'Annunziata in cui si dichiara che egli ha compiuto i murali aretini (1466).⁴²

Massenzio e che si configura (ma soprattutto in un momento successivo all'opera di Piero) come presenza iconografica costante nelle rappresentazioni dell'episodio (cfr. *Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus*, catalogo della mostra (Trier, Rheinisches Landesmuseum-Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, 2 giugno-4 novembre 2007), a cura di Alexander Demandt e Josef Engemann, Mainz am Rhein, Von Zabern, 2007, pp. 470-485). Inoltre, i soldati che Piero aveva abbigliato «alla saracina», secondo la descrizione di Vasari (Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Testo, 6 voll., a cura di Rosanna Bettarini, e *Commento secolare*, 2 voll., a cura di Paola Barocchi, [Firenze, 1550 e 1568] Firenze, Sansoni, 1966-1997, vol. III (1971), pp. 257-267, *speciatim* 263), sembrerebbero più facilmente identificabili con i barbari della battaglia del Danubio che con i romani (pur pagani) dell'esercito di Massenzio; infine, Jacopo da Varazze racconta che presso il Danubio i barbari furono messi in fuga da Costantino, ed effettivamente nell'affresco di Piero i nemici sono ritratti nel momento della ritirata. Tuttavia, la battaglia del Danubio, non solo non gode di una tradizione iconografica che permetta di operare un confronto con quella di Piero, ma è anche narrata dal da Varazze con maggiore economia di dettagli e si svolge in un numero minore di episodi. Si deve dunque ritenere che quella di Piero sia una rappresentazione solo scarsamente caratterizzata della battaglia tra Costantino e Massenzio.

⁴² È possibile leggere la trascrizione del documento in Eugenio BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano, Electa, [1971] 1992, vol. II, n. XCVI, pp. 615-616. Quanto alla datazione degli affreschi della cappella Bacci, invece, le due tesi privilegiate dalla critica vedono gli affreschi realizzati tra il 1452 e il 1456/1459, ovvero conclusi in un momento antecedente al viaggio romano di Piero (1459), che secondo Vasari avvenne sotto il pontificato di Niccolò V (1447-1455), ma risulta documentato con certezza solo al tempo di Pio II (1459): VASARI, [1550 e 1568] 1966-1997, vol. III (1971), p. 259; GINZBURG [1981] 1994, p. 25. Secondo Roberto Longhi dunque gli affreschi sono compresi nel

Tra gli studi che abbiano formulato ipotesi di datazione degli affreschi su base iconologica, legandoli al problema Turco in corso, dev'essere ricordato, per l'ampiezza e il grado di accuratezza, quello di Carlo Ginzburg, che, nelle sue *Indagini su Piero*,⁴³ ha visto, nelle scelte iconografiche compiute a partire da alcuni affreschi dell'ordine intermedio delle pareti, l'incidenza delle tematiche dell'Unione delle Chiese (discussa durante il concilio di Ferrara-Firenze) e della crociata, dovuta al subentro, nella committenza, di Giovanni Bacci, dopo la morte del padre Francesco, nel 1459: data posta da Ginzburg come nuovo *terminus post quem* per l'esecuzione di parte degli affreschi, tra cui quello della *Vittoria di Costantino su Massenzio*. Secondo lo studioso infatti Giovanni Bacci, che intratteneva rapporti diretti con Bessarione (il quale peraltro nel 1458 era stato nominato protettore dell'ordine dei frati minori), aveva ricevuto dal cardinale bizantino il consiglio d'introdurre il ritratto del Paleologo negli affreschi della cappella di San Francesco al fine di celebrare la sua acquisizione di una reliquia della croce, donatagli da Gregorio Mammas, che a sua volta l'aveva ricevuta appunto da Giovanni VIII Paleologo: così, oltre a celebrare i Paleologi, l'immagine di Costantino con i tratti del *basileus* nella cappella Bacci «proclamava l'ideale per cui Bessarione aveva lottato – l'unione delle chiese – e quello per cui stava lottando – la crociata contro i turchi».⁴⁴ Oltre a Ginzburg, hanno poi avanzato ipotesi cronologiche sulla base di considerazioni iconologiche legate alle conflittualità con il Turco anche Frank Büttner, Monica Centanni e Alessandra Pedersoli, le cui conclusioni tuttavia ritengo possano avere un valore solo ipotetico, non essendovi per il momento possibilità di corroborare per via documentaria il supposto legame degli affreschi con i puntuali momenti di

periodo 1452-1459 (LONGHI 1961-1984, vol. III (*Piero della Francesca*, [1927] 1963), pp. 28-51); una datazione compresa tra il 1451/1452 e il 1456 è proposta invece da Luciano BELLOSI, *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, in "Prospettiva", L, 1987, pp. 15-35; similmente, gli affreschi sono datati al 1453/1453-1456/1457 da ANGELINI 2014, p. 149. Secondo altre ipotesi di datazione invece il ciclo è stato realizzato su un arco cronologico più lungo (tra il 1452 e il 1466), che prevede un'interruzione in concomitanza del viaggio a Roma dell'artista: cfr. Creighton GILBERT, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley (NY), Augustin, 1968, pp. 48-51; CLARK [1969] 1970, pp. 52-53; GINZBURG [1981] 1994. Tuttavia, sono state anche avanzate ipotesi scardinate dai prefissati estremi cronologici: se Paola Refice ipotizza che Piero abbia iniziato la decorazione della cappella sin dal 1447, spostando anche l'intervento di Bicci a una data antecedente – a partire dal 1416-1417 – (REFICE 2013, pp. 73-75), altri studiosi, come Eugenio Battisti, Giuseppe Centauro ed Enzo Settesoldi, hanno preferito posticipare di molto l'esecuzione dell'intero ciclo pierfrancescano, ritenendolo principiato tra il 1456/1457 o anche dopo il 1458 (cfr. rispettivamente *Piero della Francesca. Committenza e pittura nella chiesa di S. Francesco ad Arezzo (con nuovi documenti inediti)*, a cura di Giuseppe A. Centauro ed Enzo Settesoldi, Poggibonsi (Siena), Lalli, 2000, pp. 126-174; BATTISTI [1971] 1992, vol. II, pp. 441-477, *speciatim* 444).

⁴³ GINZBURG [1981] 1994, pp. 17-51.

⁴⁴ *Ivi*, p. 39.

conflittualità tra l'Europa occidentale e l'Impero ottomano individuati da questi studiosi come cause dell'inserimento del criptoritratto del Paleologo nei murali della cappella aretina. Büttner, infatti, considerando l'affresco della fascia inferiore della parete destra, in cui campeggia il ritratto del bizantino, come rappresentante la *Battaglia del Danubio* e non la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, ha ipotizzato la coincidenza cronologica della scena con l'assedio di Belgrado (1456), in cui János Hunyadi, aiutato dal francescano Giovanni da Capestrano, riportò la vittoria su Maometto II.⁴⁵ Monica Centanni e Alessandra Pedersoli invece hanno ritenuto che, per ragioni di omonimia, il ritratto di Giovanni VIII Paleologo potesse essere stato utilizzato da Piero per la rappresentazione, piuttosto, del fratello Costantino XI che gli succedette nella carica imperiale, vivendo la presa turca della capitale del suo impero: le due studiose hanno dunque ritenuto plausibile datare la *Battaglia di Costantino contro Massenzio* solo a un momento antecedente alla caduta di Costantinopoli, in cui il *basileus* perse la vita (e dunque tra il luglio 1452 e il 29 maggio 1453), considerando che dopo questo avvenimento non si potesse auspicare «nessuna battaglia vittoriosa nel nome di Costantino».⁴⁶

A causa dell'impossibilità di pervenire all'individuazione di legami causali tra gli eventi storici di volta in volta considerati come motivi propulsori del lavoro di Piero e le immagini che dovrebbero portarne traccia, le quali, come si vedrà, non contengono ulteriori espliciti spunti di riferimento all'attualità, fatta eccezione per il ritratto del Paleologo, ritengo tuttavia che la datazione degli affreschi in questo caso trovi ipotesi più convincenti dalle disamine stilistiche, e specialmente da quella condotta da Luciano Bellosi, il cui valore aggiunto consiste nella considerazione anche di dati esterni all'opera di Piero (presso Arezzo e in generale): egli infatti ritiene che il ciclo possa essere datato tra il 1451-1452 e il 1456, considerando la definitiva autonomizzazione di Giovanni di Piamonte – di cui invece è ancora attestata la mano presso San Francesco – da Piero in occasione della realizzazione, da parte del primo, della pala di Città di Castello (1456), e considerando le tipologie vestimentarie che caratterizzano i protagonisti degli affreschi, tutte coerenti con la

⁴⁵ BÜTTNER 1992 (per l'episodio storico, si veda *supra* capitolo 1, p. 17).

⁴⁶ MONICA CENTANNI, ALESSANDRA PEDERSOLI, *Costantino XI Paleologo vs Maometto II. Nota sulla cronologia della Battaglia di Costantino contro Massenzio di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo*, in "Engramma", 2006, 52, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2582, consultato in data 26/09/2019).

moda della prima metà del secolo.⁴⁷ Del resto, ritengo che non ci sia necessità d'individuare nelle circostanze storiche specifici moventi alla scelta di rappresentare Costantino il Grande con i lineamenti del Paleologo: infatti, per tutti gli anni cinquanta del Quattrocento, ma almeno fino al tentativo di crociata operato da Pio II (1464), il pericolo turco sarebbe apparso urgente alla classe ecclesiastica, e il ritratto del *basileus* sovrapposto a quello di Costantino il Grande nella chiesa francescana d'Arezzo avrebbe sempre coerentemente potuto attestare, in questo lungo arco di tempo, l'ideale partecipazione (dei francescani, dei committenti o più in generale della comunità aretina) al destino tragico toccato alla cristianità in Oriente, senza bisogno che uno specifico avvenimento fungesse da motivo propulsore per questa rappresentazione.

Risulta dunque fondamentale verificare piuttosto la plausibilità dell'incidenza della tematica degli attriti con l'Oriente musulmano sulle storie affrescate da Piero ad Arezzo, indagando, da un lato, il contesto aretino e francescano in cui esse furono prodotte e, dall'altro, le circostanze iconografiche che permettono di considerare l'effigie di Giovanni VIII Paleologo come un rimando alla situazione di emergenza dovuta all'espansionismo ottomano verso Occidente che aveva portato alla propagazione dell'idea della guerra in nome della fede. Come messo in luce da Büttner, il problema dell'espansionismo ottomano, condotto da Maometto II verso Bisanzio e, da lì, in direzione dell'Occidente intero, era stato avvertito presso Arezzo sin dai suoi esordi, e dunque la rilettura in un'ottica attualizzante delle battaglie condotte da Costantino il Grande in nome della fede non doveva essere un fatto improbabile: l'abate Pietro Farulli nei suoi *Annali ovvero notizie istoriche dell'antica, nobile, e valorosa città di Arezzo*, ricorda che nel 1452 sette cittadini aretini partirono alla volta dell'Oriente per difendere Costantinopoli dai turchi, ma vi morirono l'anno successivo, quando il «Re de Turchi» fece «gran strage di quel Popolo, insieme con il quale restò estinto l'istesso Imperador Costantino, perché i Greci avevano abbandonato quello, che nel 39. avevano promesso con giuramento nel Concilio Fiorentino».⁴⁸ Infatti, dopo la caduta di Bisanzio «si fecero in Arezzo gran Processioni per placare l'ira di Dio a causa, che Maometto Secondo doppo aver

⁴⁷ BELLOSI 1987.

⁴⁸ Pietro FARULLI, *Annali ovvero notizie istoriche dell'antica, nobile, e valorosa città di Arezzo in Toscana*, Foligno, Nicolò Campitelli, 1717, p. 181. Cfr. BÜTTNER 1992, p. 32.

fabricato su il Bosforo Trace una Fortezza aveva bloccato Costantinopoli».⁴⁹ Oltre che questione cara agli aretini, la partecipazione al problema orientale era però naturalmente tema sentito anche dai francescani (in genere, e da quelli di Arezzo in particolare). I membri dell'ordine di san Francesco detenevano infatti dal 1327 la custodia dei luoghi santi e dovevano dunque avere a cuore la protezione degli stessi da incursioni musulmane. Ma soprattutto, essi erano per tradizione incaricati della predicazione della crociata, che era uno degli strumenti fondamentali attraverso cui i pontefici si occupavano di far penetrare negli animi dei fedeli l'idea della necessità e giustizia della guerra santa.⁵⁰ Domenicani e francescani avevano infatti già avuto questo compito, soprattutto nel XIII secolo, quando misero a punto, nelle loro prediche itineranti, strategie retoriche come quelle della *similitudo* e dell'*exemplum*,⁵¹ basate sulla comparazione della situazione attuale con momenti antecedenti di conflittualità religiosa, che ora potevano rispolverare, adattandole alle nuove esigenze propagandistiche: si può ritenere dunque che il meccanismo della *comparatio temporum* sotteso al criptoritratto del Paleologo fosse del tutto conforme all'approccio francescano alla predicazione della crociata, e potesse anch'esso essere in rapporto con la questione antiturca. Infine, come messo in luce da Jeryldene M. Wood,⁵² i minori di Arezzo dovevano essere attenti ai fatti ottomani anche forse per il ricordo mai sopito dell'operato in Oriente del beato locale Benedetto Sinigardi (1190-1282), la cui salma era allora conservata nella cappella maggiore di San Francesco, dove era stata collocata sin dall'erezione della chiesa, insieme alla croce duecentesca del Maestro di San Francesco:⁵³ il beato, che aveva aderito all'ordine francescano in occasione del passaggio da Assisi dello stesso fondatore (1214), fu mandato nella Provincia d'Oriente e d'Oltremare, dove partecipò attivamente ai tentativi di unificazione della Chiesa romana e di quella greca e operò la conversione

⁴⁹ FARULLI 1717, p. 35 (dell'*Addizione alla presente istoria. Doppo la pagina 374*).

⁵⁰ Cfr. WEBER 2013, pp. 417-422, *speciatim* 417-420; LAVIN 2001, p. 72.

⁵¹ Cfr. Giuseppe LIGATO, *Francescani e domenicani animatori del movimento crociato: le origini, in San Giacomo della Marca e l'altra Europa. Crociata, martirio e predicazione nel Mediterraneo orientale (secc. XIII-XV)*, atti del convegno internazionale di studi (Monteprandone, 24-25 novembre 2006), a cura di Fulvia Serpico, Firenze, Sismel, 2007, pp. 207-232, *speciatim* 212, con bibliografia precedente.

⁵² WOOD 2002.

⁵³ Tutt'oggi il corpo del Sinigardi è custodito in San Francesco, ma non presso la cappella maggiore, bensì nella cappella Tarlati: si veda ANGELINI 2014, pp. 150-151.

al francescanesimo del re di Gerusalemme Giovanni di Brienne.⁵⁴ Egli doveva essere allora considerato il membro più illustre della comunità francescana aretina, costituendo un modello di condotta ancora illuminante per i minori della città, che nel secolo XV assistevano all'avanzare di una nuova minaccia islamica in Oriente. Questo vale soprattutto se a ricordare le missioni orientali del Sinigardi era un esempio molto vicino ai frati di Arezzo: quello del frate Bartolomeo da Lucca, che era stato operaio di San Francesco dal 1427, e, secondo un'ipotesi di Alessandro Angelini potrebbe essere identificato con il frate Bartolomeo da Giano che si era recato, insieme ad Alberto da Sarteano, presso la corte di Giovanni VIII Paleologo come rappresentate delle province orientali dell'ordine per convincere il *basileus* a portarsi in Italia per il concilio del 1438-1439, e più tardi (1444) era stato nominato vicario del generale dell'ordine per le province d'Oriente.⁵⁵

La lettura di un voluto rimando alla figura dell'imperatore bizantino nella presentazione del ritratto di Giovanni VIII Paleologo nelle vesti di Costantino sembrerebbe dunque coerente con il contesto aretino e francescano in cui l'affresco s'inseriva. L'ipotesi infatti è corroborata anche da considerazioni di tipo iconografico. Innanzitutto, la sostituzione del ritratto di un personaggio riconoscibile, quale il *basileus* bizantino, la cui effigie era nota in ambito italiano dai tempi del concilio ferrarese, all'immagine della figura principale dell'affresco – Costantino il Grande è figura centrale nell'episodio di battaglia, sia da un punto di vista narrativo sia a una valutazione iconografico-compositiva della scena – difficilmente avrebbe potuto non avere implicazioni identificative: il ritratto balzava all'occhio dell'osservatore coevo, che inevitabilmente innescava meccanismi comparativi con la figura cui esso era sovrapposto. A questo si aggiunga che l'iconografia del primo imperatore cristiano appare chiaramente adeguata a costituire la veste eroico-celebrativa del *basileus* che fu tra i primi principi della cristianità ad avviare un tentativo di contrasto della potenza turca. Come si è già messo in luce in questo studio, la figura di Costantino godeva infatti di un legame di lunga data con la questione crociata: dal secolo XII la sua iconografia era tra le componenti fondamentali della propaganda visiva per la guerra santa, entro la quale era stata diffusa secondo un modello equestre, adeguato al raggiungimento degli animi della

⁵⁴ Sul beato Benedetto Sinigardi, si veda Angelo TAFI, *I santi della diocesi aretina: il beato Benedetto Sinigardi (†1282)*, in "Bollettino d'informazione. Brigata aretina degli amici dei monumenti", XXV, 1988, 47, pp. 14-15.

⁵⁵ Cfr. ANGELINI 2014, p. 223, nota 28 e p. 224, nota 80.

gente del popolo, tra cui doveva essere diffusa l'affezione all'idea della crociata.⁵⁶ A partire dalla seconda metà del Quattrocento, il significato crociato e antimusulmano della figura di Costantino era stato inoltre recuperato, come ricorda Büttner,⁵⁷ dalla retorica ecclesiastica in funzione antiturca, talvolta anche con esplicito riferimento agli episodi della visione della croce e della battaglia contro Massenzio che si trovavano, con Piero della Francesca, agli esordi del processo della loro diffusione iconografica.⁵⁸ L'*Oratio* [...] *pro obedientia & expeditione contra Turcos* tenuta dal domenicano e arcivescovo di Firenze Antonino Pierozzi davanti a Callisto III (1455) mostra come la stessa caduta di Costantinopoli evocasse alla memoria la figura di Costantino il Grande, che in quella città aveva posto la sede della Nuova Roma orientale: l'auspicio del ristabilimento di Bisanzio portava con sé dunque quasi automaticamente la presentazione del primo imperatore cristiano come *exemplum* da seguire.⁵⁹ Egli era finanche stato definito *exemplum* di tutti gli *exempla* da Pio II, che, nella sua paradossale e provocatoria *Epistola a Maometto* (1461), dettata dal rammarico per il mancato impegno delle forze cristiane nella crociata, propose al sultano ottomano di seguirne il modello:⁶⁰ se, come Costantino, egli si fosse convertito al cristianesimo, avrebbe goduto di un impero duraturo, di gloria estesa tra greci, latini e barbari, e sarebbe stato vittorioso sui suoi nemici, com'era stato il primo imperatore cristiano. Il papa Piccolomini aveva peraltro già nominato la figura di Costantino anche nella bolla *Vocavit nos* (13 ottobre 1458), con la quale indiceva il concilio mantovano del 1459 finalizzato all'organizzazione della crociata antiturca:⁶¹ in questo caso però Costantino non era propriamente ricordato come *exemplum*, ma veniva piuttosto vagheggiato il regno di pace cui l'imperatore aveva dato avvio. Il pontefice affermava che la cristianità stava rivivendo attraverso

⁵⁶ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 39-42.

⁵⁷ BÜTTNER 1992, pp. 30-33.

⁵⁸ Cfr. *Konstantin der Grosse* 2007, pp. 470-485.

⁵⁹ Antonino PIEROZZI, *Oratio facta a Florentinis coram Callixto III papa pro obedientia et expeditione contra Turcos*, in Id., *Chronicorum opus*, 3 voll., Lione, Giunta e Paolo Guitto, 1586. vol. III, pp. 585-589, *speciatim* 588. Cfr. BÜTTNER 1992, p. 30.

⁶⁰ A partire dal 1470 (Enea Silvio PICCOLOMINI, *Epistola ad Mahumetem*, Köln, Ulrich Zel, 1470 ca.), l'*Epistola a Maometto II* (1461) conobbe diverse edizioni a stampa e dunque probabilmente fu nota allo stesso sultano, cui tuttavia non venne mai inviata. Nell'*Epistola* il Piccolomini si chiedeva retoricamente perché esitare a portare a Maometto II l'*exemplum* per eccellenza, quello constantiniano: «*sed quid moramur et non exemplum illud adducimus quod omnium est maximus?*» (Luca D'ASCIA, *Il Corano e la tiara. L'Epistola a Maometto II di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II)*, Bologna, Pendragon, 2001, p. 241). Cfr. BÜTTNER 1992, p. 32.

⁶¹ Lodrisio Crivelli, *De Expeditione Pii Papae Secundi in Turcas*, in *Rerum Italicarum scriptores*, 2 voll., a cura di Ludovico Antonio Muratori, Milano, Ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1723-1751, vol. XXIII (1733), col. 72. Cfr. BÜTTNER 1992, p. 32.

l'attuale minaccia turca un momento di tensione paragonabile solo a quello vissuto in epoca di paganesimo, prima che Costantino vi ponesse termine: l'auspicio dell'arrivo di un nuovo Costantino, che sapesse restituire pace alla Chiesa, era dunque sotteso al ragionamento del papa. Nel discorso d'apertura del Congresso di Mantova infatti, tra gli *exempla* di difensori della fede citati dal Piccolomini, figurava nuovamente quello costantiniano, di cui stavolta il pontefice ricordava la visione del segno della croce, che apparve all'imperatore accompagnata da una voce divina pronunciante il motto *in hoc signo vinces*, conferendogli il coraggio di affrontare la battaglia.⁶²

Il legame del critporitratto del Paleologo con la questione ottomana, inoltre, risulta corroborato dalla lettura di due elementi iconografici che permettono di sopperire alla mancanza di presenze turche nell'affresco, le quali avrebbero garantito l'inequivocabile attualizzazione del tema dello stesso: si tratta degli emblemi ospitati sulle bandiere innalzate dall'esercito di Massenzio, un drago e una testa di moro, i quali, per simmetria rispetto al drappo con l'aquila imperiale, che ha un valore connotativo evidente rispetto all'esercito di Costantino, si può supporre avessero la funzione di qualificare le truppe di Massenzio. La loro presenza nell'affresco non trova però alcuna giustificazione nelle fonti della leggenda e nemmeno nella tradizione iconografica della scena di battaglia. Il valore qualificativo dei due emblemi può essere spiegato dunque solo tramite il riferimento ad altre consuetudini iconografiche. L'accostamento di una testa di moro all'immagine di un drago comunica del resto significati immediatamente evidenti nel contesto di una scena di battaglia così connotata dal punto di vista religioso, vinta da un eroe cristiano, come Costantino, grazie all'esibizione dell'emblema della croce:⁶³ è chiaro infatti il rimando a consuetudini rappresentative consistenti nell'associazione dell'Infedele a figure mostruose ai fini della sua demonizzazione. Si tratta di una prassi che, come si è visto,⁶⁴ era parte irrinunciabile della tradizione retorica della crociata – anche visiva –, e, come tutti i *topoi* fondamentali della propaganda antimusulmana dei secoli

⁶² Enea Silvio PICCOLOMINI, *Oratio Pii Papae II. habita in convento Mantuano*, in Id., *Opera quae extant omnia*, Basel, Heinrich Petri, 1551, pp. 905-914. Anche in Pio II torna il concetto, già visto Antonino Pierozzi, della distruzione, con la presa turca di Costantinopoli del regno ereditato da Costantino: «*Capta este nobilissima urbs regia culpa nostra, quam Pausanias primus condidit, Constantinus magnus instauravit, et in aemulationem antiquae Romae amplificavit et magnificavit. In ea gentis Imperator et ipse Constantinus nomine interemptus est [...]*» (p. 907). Frank Büttner (BÜTTNER 1992, p. 33) sostiene che in questo stesso discorso Pio II abbia paragonato la vittoria di Belgrado (1456) alla vittoria di Costantino: non mi è stato possibile tuttavia rintracciare tale paragone nell'*Oratio* del Piccolomini.

⁶³ Cfr. WOOD 2002, p. 60, nota 34 e p. 62; ANGELINI 2014, p. 200.

⁶⁴ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 44-47.

precedenti, era stata recuperata in funzione antiturca. Nel nostro caso, però, si rivela d'interesse l'osservazione di Augusto Gentili, secondo cui l'equivalenza drago-turco non doveva trarre valore solo dalla retorica ecclesiastica, ma veniva anche «autonomamente sostanziata dalla concreta esperienza del soldato cristiano in battaglia, *che davvero vedeva draghi*, e di qui passava alla testimonianza storiografica “bassa” e preziosa della cronaca e del cantare per poi tornare magari alla leggenda».⁶⁵ Il drago infatti era animale araldico popolante i vessilli turchi,⁶⁶ e, secondo la testimonianza di Roberto Valturio, la sua immagine era utilizzata dagli ottomani anche per spaventare il nemico, costituendo talvolta il rivestimento decorativo di macchine da guerra che assumevano così l'aspetto di grandi draghi (fig. 31).⁶⁷

Ammettendo però, data la precocità delle date degli affreschi di Piero, che né l'artista né i suoi committenti fossero al corrente di questa prassi turca (seppure, come sottolinea Gentili, essa doveva essersi fatta largo oltre la realtà del campo di battaglia attraverso cronache e altre fonti letterarie popolari), l'affidamento allo spazio emblematico della bandiera di significati simbolici da attribuire a eserciti opposti era consuetudine iconografica che l'artista di Borgo doveva certo conoscere. Nei libri di cavalleria del secolo precedente erano miniate infatti “battaglie di vessilli”⁶⁸ che facevano ricorso a un vocabolario simbolico analogo a quello utilizzato da Piero. Vale la pena qui di ricordarne un brano, compreso nell'unica copia sopravvissuta dell'*Entrée d'Espagne* di anonimo autore padovano, che narra il principio della spedizione di Carlo Magno contro i pagani nella penisola iberica, il cui confronto con l'affresco aretino appare illuminante: tra le miniature dell'*Entrée*, la quale diffusamente si serve dell'apposizione d'immagini simboliche opposte sulle bandiere dei militi saraceni e dei soldati cristiani, compare infatti una scena di battaglia (fig. 4) in cui l'esercito infedele è sovrastato da due vessilli, l'uno con drago e l'altro con testa di moro, secondo una configurazione analoga a quella

⁶⁵ GENTILI 1996, p. 78.

⁶⁶ Cfr. GENTILI 1996, pp. 78-80, con bibliografia precedente.

⁶⁷ Questo è quanto accade per la macchina militare composta da diversi cannoni e denominata da Roberto Valturio «*Arabica machina ad expugnationem urbium magna et ingens*», e illustrata da una celebre xilografia nel trattato sull'arte militare dello stesso storico riminese: ROBERTO VALTURIO, *Opera de facti e precepti militari*, Verona, Bonino de' Bonini, 1483, s.p. Cfr. GENTILI 1996, p. 79.

⁶⁸ L'espressione è traduzione diretta di quella con cui Chastel designa la *Vittoria di Costantino su Massenzio* pierfrancescana: «*Bataille des Étendards*» (André CHASTEL, *L'Italie et Byzance*, a cura di Christiane Lorgue-Lapouge, Paris, Fallois, 1999, p. 262).

pierfrancescana.⁶⁹ Senza naturalmente ipotizzare dirette filiazioni, il confronto tra l'affresco aretino e la miniatura mostra dunque l'utilizzo da parte di Piero di un lessico proprio della rappresentazione della guerra all'Infedele – inteso, quest'ultimo, come musulmano, vista anche la testa di moro, più che come pagano –, che si unisce al ritratto di Giovanni VIII Paleologo nel rimando all'attualità degli scontri con il Turco.

Il valore simbolico delle bandiere della *Vittoria di Costantino su Massenzio* è confermato peraltro da quello dei vessilli innalzati nel cielo del murale rappresentante la *Battaglia di Eraclio e Cosroe*, collocato sulla parete di fronte (fig. 32),⁷⁰ in cui si nota l'analoga opposizione di simboli positivi, come l'aquila e la croce, ad altri negativi, come lo scorpione – stante per l'eresia o il paganesimo –, la mezzaluna – che richiama l'Islam –, e la solita testa di moro. Tuttavia, in questa battaglia compaiono anche drappi la cui decifrazione appare meno evidente, come il cigno (in cui André Chastel ha proposto di leggere un rimando all'ordine del Cigno degli Hohenzollern) e il leone (simbolo boemo o del ducato di Borgogna, sempre secondo la lettura di Chastel).⁷¹ A questo si aggiunga l'incongruo carattere araldico di alcuni emblemi: la testa di moro compare, quasi come fosse un cimiero, al di sopra di uno scudo di tipo sannitico che riporta, in punta, un'altra testa di moro,⁷² mentre, nella bandiera con la mezzaluna, la fascia blu con tre stelle non sembra in relazione con il crescente, e potrebbe ricordare – inspiegabilmente – lo stemma degli stessi Bacci.⁷³ Incongruità che sono spie del valore soltanto simbolico di questi emblemi, di cui riprova è anche la rappresentazione dell'aquila imperiale nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*, i cui colori non corrispondono a quelli dell'emblema dell'impero del Paleologo (con l'aquila dorata su campo rosso), ma del resto nemmeno a quelli del blasone imperiale occidentale (l'aquila nera su campo d'oro):

⁶⁹ ANONIMO PADOVANO, *Entrée d'Espagne*, prima metà del XIV sec., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. fr. XXI (257), f. 176r. Cfr. Hannelore Zug Tucci, *Leggende caroline e araldica immaginaria*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane: una proposta storico antropologica*, a cura di Anna Imelde e Roberto Roda, Padova, Interbooks, 1987, pp. 305-319.

⁷⁰ Cfr. ANGELINI 2014, p. 200.

⁷¹ Cfr. CHASTEL 1999, pp. 259-264.

⁷² Questo simbolo è stato infatti messo in relazione da Marie Tanner con lo stemma della famiglia aretina dei Saracini: cfr. Marie Tanner, *Imperial Themes in Piero della Francesca's True Cross Legend*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 4-7 ottobre 1992), a cura di Claudia Cieri Via, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 183-188.

⁷³ L'arma dei Bacci è definita così nell'Enciclopedia storico-nobiliare italiana: «D'argento alla banda d'azzurro caricata di tre stelle d'oro di sei raggi e accompagnata nel cantone sinistro del capo da una testa di leone al naturale linguata di rosso» (*Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 8 voll., a cura di Vittorio Spreti, Milano, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1928-1935, vol. I (1928) p. 465).

in entrambi i casi, peraltro, l'aquila avrebbe potuto implicare un diretto rimando all'attualità solo nel caso fosse stata bicipite.⁷⁴

Le bandiere che svettano sulle battaglie occupanti le fasce inferiori delle pareti della cappella maggiore di San Francesco si mostrano dunque coerentemente prive di specifiche allusioni a potenze italiane o straniere, cooperando piuttosto alla messa in luce della coincidenza del significato sacro di due guerre (quella di Costantino e quella di Eraclio) condotte in tempi diversi e lontani dall'osservatore, ma sempre contro l'Infedele, il cui legame con l'attuale incombere del pericolo ottomano sulla cristianità doveva apparire manifesto agli occhi dei contemporanei. L'effigie di Giovanni VIII Paleologo ospitata negli affreschi aretini dev'essere dunque considerata in sintonia con questo universo simbolico: slegata da rimandi a momenti specifici di conflittualità con la Mezzaluna o di ardore crociato (come la battaglia di Belgrado, presa in considerazione da Büttner), ma anche da intenti propriamente di propaganda crociata, essa rispecchia piuttosto la percezione diffusa (condivisa dai committenti, dai francescani di Arezzo, ma anche da Piero) della figura di Giovanni VIII Paleologo come degno erede di Costantino il Grande, visti i suoi tentativi di sollecitare la collettività dei sovrani occidentali alla difesa della cristianità. Questa mi pare peraltro anche l'unica lettura che consenta di rendere ragione della realizzazione di un criptoritratto del Paleologo ad alcuni anni di distanza dalla sua morte (1448).

Il criptoritratto nella chiesa aretina dunque mancava ancora dell'intento esplicitamente allegorico-celebrativo riscontrato già in Alfonso il Magnanimo e verificabile nei prossimi casi di studio presi in esame, ma istituiva un nesso tra le figure tipologicamente affini dei due imperatori cristiani con l'intento di nobilitare l'immagine del *basileus* bizantino esaltandone il ruolo di difensore della fede. Il Costantino-Paleologo dell'artista di Borgo poneva così le basi per i successivi sviluppi dell'immagine del principe antiturco, la quale comporterà in seguito

⁷⁴ Cfr. Luigi Borgia, *L'aquila dell'Impero Romano d'Oriente. Concessioni araldiche durante il concilio*, in *Firenze e il concilio del 1439*, atti del convegno di studi (Firenze, 29 novembre-2 dicembre 1989), 2 voll., a cura di Paolo Viti, Firenze, Olschki, 1994, vol. I, pp. 457-489. Monica Centanni e Alessandra Pedersoli riferiscono erroneamente che Giovanni VIII Paleologo adottò l'aquila monocipite al posto di quella bicipite (CENTANNI, PEDERSOLI 2006, s.p.), facendo riferimento peraltro a Marino Zorzi, che invece segnala, con riferimento allo stesso Borgia, che «È proprio Giovanni VIII ad adottare definitivamente l'aquila a due teste» (Marino Zorzi, *Bessarione e Venezia*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile-31 maggio 1994), a cura di Gianfranco Ficcadori, Napoli, Vivarium, pp. 107-228, *speciatim* 225, nota 8).

frequentemente la *comparatio* con il primo imperatore cristiano che si era guadagnato un posto tra i paladini della fede prediletti dalla propaganda crociata.⁷⁵

2.1.2.1. Sulla diffusione dell'effigie del *basileus* e i conseguenti problemi d'interpretazione. Note a margine del caso costantiniano

L'immagine aretina del Paleologo, che assunse, come quella di Alfonso il Magnanimo nella miniatura dei Crespi, il valore di apripista rispetto ad alcuni degli sviluppi successivi della ritrattistica d'identificazione che coinvolgerà le figure dei principi antiturchi, riveste un posto d'eccezione all'interno di un più ampio contesto di effigi del bizantino. Attorno alla figura dell'imperatore si verificò infatti, in particolare a partire dagli anni cinquanta, una situazione *sui generis* consistente in una proliferazione dell'immagine del *basileus* che ne trasformò il ritratto, modellato sulla citata medaglia pisanelliana, in un modulo iconografico ripetitivo, attribuibile a tutti i personaggi che si volevano qualificare come greci o anche genericamente orientali, oppure a figure di cui si voleva rappresentare il ruolo di sovrani e imperatori.⁷⁶ Il *basileus* prestò dunque i tratti fisionomici a figure di savi greci come Erodoto o Aristotele (fig. 33) (ad esempio, nelle miniature di Francesco Rosselli

⁷⁵ La figura di Costantino tornerà infatti frequentemente come termine di paragone eroico per i principi antiturchi nei discorsi sulla crociata contro gli ottomani, e troverà ampio sviluppo nelle immagini celebrative delle loro imprese soprattutto a partire dal pieno Cinquecento: si vedano, a questo proposito, gli sviluppi successivi della questione, presentati in sede di conclusioni (*infra* conclusioni, pp. 292-303).

⁷⁶ Della questione si è occupata Alessandra Pedersoli, allestendo una serie di nutrite gallerie d'immagini: cfr. Alessandra PEDERSOLI, *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine*, in "Engramma", 2001, 9, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2477, consultato in data 26/09/2019); EAD., *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo: una galleria*, in "Engramma", 2002, 16, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2503, consultato in data 26/09/2019); EAD., *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo*, in "Engramma", 2006, 52, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2584, consultato in data 26/09/2019); EAD., *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo (secondo aggiornamento)*, in "Engramma", 2007, 59, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2613, consultato in data 26/09/2019); EAD., *Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo: un aggiornamento*, in "Engramma", 2013, 104, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1324, consultato in data 26/09/2019).

rispettivamente nel codice delle *Historie* di Erodoto⁷⁷ e nel manoscritto miscelaneo di opere di Aristotele della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze),⁷⁸ ma anche a *leader* politici greci, come Teseo (fig. 34), Lisandro, Licurgo e Focione (ad esempio nelle miniature del «Plutarco malatestiano»),⁷⁹ e a figure orientali, come lo stesso Maometto II (fig. 35).⁸⁰ Al ritratto del Paleologo spettò cioè paradossalmente la medesima sorte toccata ai motivi iconografici, legati soprattutto all'abbigliamento e alla moda che, a partire dal concilio di Ferrara-Firenze divennero in Italia tratti essenziali per la rappresentazione di figure di dotti greci o di orientali in genere: vesti lunghe, damascate, con maniche larghe, copricapi appariscenti e di dimensioni inconsuete, barbe appuntite e capelli lunghi. Se, tuttavia, «L'utilizzazione dell'abito come elemento connotante di un personaggio o come tipizzazione e modello socio-antropologico è estremamente frequente nel linguaggio della pittura»,⁸¹ e infatti il concilio non fece altro che aggiornare e rafforzare alcuni elementi tipizzanti già diffusi nella produzione artistica antecedente, il ripetuto riuso dei tratti somatici del Paleologo (spesso associati allo *skiadion*, il copricapo con cui anche Pisanello lo ritrae nella sua medaglia) diede vita al paradosso della diffusione di una serie di ritratti e criporitratti dell'imperatore.

Essi tuttavia solo raramente sono davvero considerabili come tali, in quanto quasi sempre mancanti della ragione fondante di questi generi ritrattistici, ovvero l'intento identificativo, da un lato, e, dall'altro, quello comparativo (spesso con finalità celebrativa), motivante la sovrapposizione delle effigi di un personaggio moderno e

⁷⁷ ERODOTO, *Historiae*, ottavo decennio del XV sec., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 67.1, f. 10r.

⁷⁸ ARISTOTELE, *Physica, Metaphysica, De anima, De caelo, De moribus*, ottavo decennio del XV sec., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 84.1, f. 2r.

⁷⁹ PLUTARCO, *Vitae virorum illustrium*, metà del quinto-settimo decennio del XV sec., Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.XV.1, S.XV.2, S.XV.3: le miniature citate sono tutte contenute nel secondo volume, rispettivamente ai ff. 189v, 138r, 165r. Sui maestri avvicendatisi nei codici miniati e per una riflessione sui "ritratti" del Paleologo in essi compresi, cfr. Fabrizio LOLLINI, *Le Vite di Plutarco alla Malatestiana (S.XV.1, S.XV.2, S.XV.3). Proposte ed osservazioni per il periodo di transizione tra tardogotico e rinascimento nella miniatura settentrionale*, in *Libreria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana. Testi e decorazioni*, a cura di Fabrizio Lollini e Piero Lucchi, Bologna, Grafis, 1995, pp. 189-224.

⁸⁰ Per il ritratto di Maometto II realizzato secondo il modello del *basileus* bizantino, si veda *infra* nota 102. Per gli esempi qui riportati e, più in generale, per la vicenda della «disseminazione iconografica» del ritratto del Paleologo, si veda Thodore KOUTSOGIANNIS, *The Renaissance Metamorphoses of Byzantine Emperor John VIII Palaeologus*, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, 2 voll., catalogo della mostra (Atene, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), a cura di Mina Gregori, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2004, vol. I, pp. 60-70.

⁸¹ Giovanna Lazzi, *Novità e persistenze nelle tipologie vestimentarie al tempo del concilio: dalla moda «alla franciosa» a quella «all'orientale»*, in *Firenze e il concilio 1994*, vol. I, pp. 389-407, *speciatim* 395.

di un antecedente storico o leggendario. L'immagine di Giovanni VIII Paleologo, che sempre più spesso veniva utilizzata come motivo iconografico, svuotato del suo valore identitario, non avrebbe cioè potuto rispondere a ogni occorrenza a scopi propriamente ritrattistici. Ciononostante, la critica ha dedicato studi iconologici ad alcune di queste effigi dell'imperatore, indagandone gli eventuali legami con la questione ottomana. Nella presente ricerca, l'unico caso che si ritiene realizzato con intenti identificativo-celebrativi della persona del Paleologo è quello, già visto, degli affreschi pierfrancescani aretini. Tuttavia l'importanza degli studi dedicati ad alcune delle altre effigi del *basileus* e istituendo una relazione con il problema Turco, impone di aprire ora brevemente una parentesi su alcune di esse prima di passare allo studio dei ritratti di un altro dei principi antiturchi che saranno al centro dell'attenzione in questo capitolo, Mattia Corvino.

In particolare, non possono essere ignorati in questo studio due presunti ritratti dell'imperatore, attorno a cui si è generata una consistente eco critica. Si tratta della *Flagellazione* (1452 ca.) dello stesso Piero della Francesca, nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (figg. 36-37),⁸² che, al pari dell'affresco aretino è stata ritenuta ospitare un criptoritratto del *basileus* nelle vesti di Pilato, e del frontespizio della *Spagna in rima*, miniato per Borso d'Este nel 1453 da Giorgio d'Alemagna (fig. 38), che comprende, tra le decorazioni del margine del foglio, una testa realizzata sul modello di quella di Giovanni VIII Paleologo, la quale entra in dialogo con la figura di Carlo Magno rappresentata all'interno dell'iniziale.⁸³ Questi due casi, come si è detto, devono essere considerati per il diverso significato assunto rispetto al criptoritratto del Paleologo nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*, non potendo essere ritenuti, a differenza di quello, espressioni di un processo di *comparatio heroica* interpretabile in relazione al problema turco. Innanzitutto, infatti, in questi due episodi ritrattistici non è possibile riscontrare sul piano figurativo altri elementi riconducibili alla tematica turca: sebbene anche il criptoritratto aretino del Paleologo

⁸² L'opera, un olio su tavola di cm 58,4 x 81,5, è conservata alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, inv. 1990 DE 229. Di essa non sono noti elementi sulla committenza, l'ubicazione originaria e la cronologia. Le prime attestazioni della sua esistenza sono infatti tutte molto più tarde rispetto alla data di esecuzione: tra queste, ad esempio, fa certamente riferimento alla tavola di Piero il «catalogo delle pitture che si conservano nella città metropoli d'Urbino con la notizia degli autori delle medesime», redatto nel 1744 dall'arciprete Ubaldo Tosi e conservato alla Biblioteca Universitaria di Urbino, in cui la si dice collocata nella sagrestia del duomo della città (cfr. GINZBURG [1981] 1994, p. 53; ANGELINI 2014, p. 134). Per la datazione qui riportata, stabilita su basi stilistiche, si veda ANGELINI 2014, pp. 134-145, con bibliografia precedente.

⁸³ *La Spagna in rima*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. II 132, f. 1r.

rivesta, da questo punto di vista, una posizione di singolarità per l'ampio lavoro d'interpretazione contestuale necessario alla messa in evidenza del contenuto anti-ottomano dell'affresco, in esso infatti altri elementi iconografici possono essere considerati rimandi all'attualità delle guerre con il Turco, distinguendolo per la sua significatività dalle altre due occorrenze. Inoltre, nei casi della *Flagellazione* urbinata e della *Spagna* ferrarese, anche il vaglio delle modalità di espressione della *comparatio* e delle iconografie eroiche utilizzate, oltre che l'impossibilità di avviare una ricostruzione contestuale pari a quella effettuabile sugli affreschi aretini, ha portato a escludere l'intenzione ritrattistica, specialmente nel caso della *Flagellazione*.

Quanto a quest'ultima (figg. 36-37), è possibile riassumere, con estrema sintesi, attorno ad alcuni nodi tematici fondamentali alcune delle letture proposte dalla critica e legate alla questione della crociata antiturca:⁸⁴ studiosi come Kenneth Clark e Silvia Ronchey⁸⁵ hanno infatti ipotizzato l'appartenenza del dipinto al clima di evocazione della guerra anti-ottomana che aveva trovato espressione in occasioni come quella conciliare mantovana, indetta da Pio II a questo scopo; le letture di Félix Witting, Herbert Siebenhüner, Thalia Gouma-Peterson e Carlo Ginzburg⁸⁶ sono invece tra quelle che più esplicitamente hanno letto nell'opera un rimando agli appelli alla crociata antiturca, cui in quegli anni erano stati coinvolti a più riprese e con intenti diversi (con finalità esortative oppure allo scopo di renderli mediatori tra la classe ecclesiastica e gli altri principi italiani chiamati a combattere il Turco) i

⁸⁴ Per ragioni di pertinenza si farà cenno, in questa sede, solo alle letture dell'opera legate alla questione ottomana, e di queste si riporteranno, per motivi di spazio, le più ampie e significative. Si rimanda, dunque, per un riassunto su ulteriori posizioni assunte dalla critica e per la relativa bibliografia, a Fabrizio LOLLINI, *Una possibile connotazione antiebraica della "Flagellazione" di Piero della Francesca*, in "Bollettino d'arte", S. VI, LXXVII, 1991, 6, pp. 1-28; e GINZBURG [1981] 1994, pp. 53-64. Ai contributi dei due studiosi non si rimanda solamente per l'inquadramento della *Flagellazione* nel contesto degli studi che ne hanno dato letture iconologiche, ma anche per la bibliografia di carattere filologico, che ha proceduto a una valutazione stilistica dell'opera.

⁸⁵ Cfr. Kenneth CLARK, *Piero della Francesca: tutta l'opera*, Venezia, Alfieri, [1969] 1970, pp. 35-38 (in alternativa alla possibilità secondo cui nel dipinto venga commemorato il concilio di Mantova, Clark avanza l'ipotesi che in esso sia ricordata la venuta di Tommaso Paleologo, fratello di Giovanni VIII, a Roma nel 1461 con la reliquia del capo di sant'Andrea); Silvia RONCHEY, *L'enigma di Piero: l'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano, Rizzoli, 2006, *passim*.

⁸⁶ Cfr. Félix WITTING, *Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie*, Strassburg, Heitz, 1898, pp. 122-127, *speciatim* 122-124; Herbert SIEBENHÜNER, *Die Bedeutung des Rimini-Freskos und der Geisselung Christi des Piero della Francesca*, in "Kunstchronik", VII, 1954, 5, pp. 124-126; Thalia GOUMA-PETERSON, *Piero della Francesca's Flagellation. An historical interpretation*, in "Storia dell'arte", XXVIII, 1976, 28, pp. 217-233; GINZBURG [1981] 1994, pp. 65-107.

Montefeltro; e infine Frederick Hartt⁸⁷ ha visto piuttosto nell'iconografia dell'opera una rappresentazione dell'usurpazione da parte del sultano del trono dell'imperatore bizantino. Si tratta di letture che, a partire dall'osservazione della presenza di una figura in abiti greci sul primo piano, e dell'identificazione nel personaggio di Pilato di un criptoritratto di Giovanni VIII Paleologo, ma anche della presenza di un uomo inturbantato tra i carnefici del Cristo, hanno ricercato nel contesto storico coevo le circostanze che potessero renderne ragione: il problema dell'avanzata ottomana, che aveva leso l'Impero bizantino nel cuore della sua capitale, comportando l'invio in Occidente di frequenti richieste d'aiuto, era dunque sembrato quanto mai calzante. La scena della *Flagellazione* si faceva così metafora delle sofferenze della Chiesa, maltrattata dal Turco, mentre nelle tre figure sul primo piano, a destra, venivano riconosciuti di volta in volta i ritratti degli ipotizzati committenti o di diverse personalità attente al problema turco e sostenitrici della crociata, che si riteneva avessero influenzato direttamente o indirettamente la scelta del soggetto iconografico dell'opera. Queste letture tuttavia implicavano nella maggior parte dei casi l'attribuzione a Giovanni VIII Paleologo di un ruolo almeno parzialmente negativo: il suo criptoritratto nelle vesti di un personaggio scritturale evidentemente maligno come Pilato ne sottolineava infatti l'inazione rispetto all'avanzata ottomana o finanche la complicità con il Turco.⁸⁸

Tuttavia, non solo il fatto che il riconoscimento nella *Flagellazione* di un criptoritratto del Paleologo nelle vesti di Pilato implichi la parallela identificazione in esso di un intento di critica comporta di necessità l'esclusione dell'opera dal repertorio studiato in questa ricerca, che ha per oggetto i *topoi* e le forme della rappresentazione eroica del principe antiturco, ma soprattutto ritengo che l'immagine del bizantino nel dipinto pierfrancescano debba essere considerata un prodotto della deriva subita dall'iconografia di Giovanni VIII Paleologo a partire all'incirca dalla metà del secolo, e non un criptoritratto: il *basileus* doveva essere infatti unanimemente considerato figura positiva, primo tra i principi antiturchi ad avere posto in Occidente il problema dell'avanzata ottomana, e difficilmente avrebbe potuto trovare rappresentazione, rispetto al ruolo assunto nella questione turca, come

⁸⁷ Cfr. Frederick HARTT, *A history of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, London, Thames and Hudson, 1970, p. 244.

⁸⁸ Cfr. GOUMA-PETERSON 1976, p. 224; GINZBURG [1981] 1994, p. 83.

nuovo Pilato.⁸⁹ La sua presenza nella tavola urbinata si allinea dunque alle rappresentazioni di *leader* politici greci cui si è fatto cenno sopra, essendo volta a comunicare il carattere imperiale (in quanto delegato dell'imperatore) di Pilato, ma anche la sua appartenenza al mondo romano-orientale (in quanto amministratore della provincia romana della Giudea), di cui effettivamente Giovanni VIII era uno degli ultimi rappresentanti.

La tradizione iconografica della *Flagellazione* mostra infatti innanzitutto la frequente presenza di personaggi orientali – la quale peraltro spiega anche l'uomo inturbantato nel dipinto pierfrancescano –:⁹⁰ una consuetudine che affonda le radici in un momento cronologico anche molto arretrato rispetto al dipinto di Piero, come rivelano, ad esempio, gli affreschi di Pietro Lorenzetti nella Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi (1315-1325) (fig. 39), lo scomparto del polittico per l'edicola d'altare di San Miniato al Monte di Agnolo Gaddi a Firenze (1394-1396), oppure la bellissima tavoletta di Gabella del Maestro dell'Osservanza in collezione privata (1441) (fig. 40).⁹¹ Ma, soprattutto nei decenni successivi all'opera di Piero, lo stesso Pilato prese a essere rappresentato con fisionomia e fogge d'abito prevalentemente orientali: si vedano, a titolo d'esempio, lo scomparto di predella del Maestro della predella di Casa Colonna già in collezione Berenson (fine XV secolo)⁹², la tavola di Giovan Francesco Maineri di ubicazione ignota (1490-1499) (fig. 41)⁹³, o anche opere cronologicamente più avanzate, come lo scomparto di predella di Vincenzo Pagani al Philadelphia Museum of Art (anni trenta del XVI secolo) o quello del

⁸⁹ Parte della critica ha a più riprese sottolineato l'impossibilità dell'attribuzione di un ruolo negativo al Paleologo: si vedano, ad esempio, Maurizio Calvesi, *La Flagellazione di Piero nel contesto dell'alleanza contro il Turco fra la Chiesa di Roma e il Regno d'Ungheria*, in *Città e corte* 1996, pp. 25-46; LOLLINI 1991; CENTANNI, PEDERSOLI 2006, s.p.

⁹⁰ Studi di iconologia contestuale, come quello condotto da Augusto Gentili su alcune opere carpacesche (GENTILI 1996), hanno mostrato invero l'importanza della non sottovalutazione delle presenze orientali in dipinti di soggetto sacro, anche nei casi in cui esse potrebbero essere richieste dalle fonti testuali di partenza: è lo stesso studioso a coniare la formula «iconologia contestuale» per la definizione della tipologia di studi da lui condotti, miranti a integrare l'analisi dei dati visivi dell'opera con lo studio del contesto storico, culturale e di committenza relativo alla sua realizzazione (pp. 11-26, *speciatim* 24-25). Tuttavia, è precisamente l'impossibilità (almeno per il momento) di restituire con certezza un contesto per quest'opera, che peraltro con tutta probabilità non godeva di una funzione autonoma ma faceva parte di un insieme pittorico più strutturato su cui non esistono dati che consentano la ricostruzione, a imporre come unico orizzonte interpretativo il confronto della tavola con la tradizione iconografica a essa pertinente.

⁹¹ Maestro dell'Osservanza, *Flagellazione*, 1441, tempera e oro su tavola, cm 45 x 30,5, già Londra, Sotheby's, 7-10/12/2016, lotto 22.

⁹² Maestro della predella di Casa Colonna, *Flagellazione*, tardo XV secolo, tempera su tavola, misure ignote, già Firenze, collezione Bernard Berenson (foto presso la Fototeca Zeri di Bologna, scheda n. 11325, inv. 36998-36700).

⁹³ Giovan Francesco Maineri, *Flagellazione*, 1490-1499, dipinto su tavola, cm 35,5 x 35,4, ubicazione ignota (foto presso la Fototeca Zeri di Bologna, scheda n. 40256, inv. 8944).

Sodoma al Museo di Belle Arti di Budapest (1510 ca.)⁹⁴; e infine, anche in opere di soggetto affine come il *Cristo davanti a Pilato*, scomparto di predella di Biagio d'Antonio (tardo XV secolo) (fig. 42),⁹⁵ Pilato veste i panni dell'orientale. Del resto, il ricordo della fisionomia di Giovanni VIII Paleologo sarebbe più tardi ritornato altre volte sul volto dello stesso Pilato, senza necessariamente comportare un rimando alla persona dell'imperatore bizantino: ad esempio, nel *Libro d'Ore di Étienne Chevalier* miniato da Jean Fouquet (1452-1460) (fig. 43),⁹⁶ nel *Polittico Kaisheim* di Hans Holbein il Vecchio (1502)⁹⁷ – sia nell'episodio di *Cristo davanti a Pilato* (fig. 44)⁹⁸ sia nella *Flagellazione* (fig. 45)⁹⁹ sia nell'*Ecce Homo* (fig. 46)¹⁰⁰ –, e nell'*Ecce Homo* di Urban Görttschacher.¹⁰¹

Piero della Francesca si pone dunque nella fase iniziale della deriva iconografica dell'immagine del Paleologo che più tardi avrebbe comportato il suo utilizzo con una certa frequenza per figure di segno negativo, senza implicare la parallela sovrapposizione di significati negativi alla persona del *basileus*. A questo proposito, vale la pena di soffermarsi su un ritratto inciso di Maometto II, che, seppure chiaramente debba essere considerato come estremo esito del processo di trasformazione in negativo dell'immagine dell'imperatore bizantino e non sia direttamente paragonabile alla *Flagellazione* urbinata in quanto ritratto autonomo (riportante finanche l'esplicitazione del nome dell'effigiato), offre un'ultima conferma della facilità con cui l'immagine di Giovanni VIII potesse essere trasformata in quella del suo più acerrimo nemico. Risale infatti agli anni settanta del Quattrocento un'incisione di ambito fiorentino (fig. 35) in cui Maometto II (o «el

⁹⁴ Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Flagellazione*, 1510 ca., olio su tavola, cm 36,5 x 70,3, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1161.

⁹⁵ Biagio d'Antonio, *Cristo davanti a Pilato*, tardo XV secolo, scomparto di predella, tempera e oro su tavola, cm 10,2 x 31, 7, Philadelphia Museum of Art, inv. cat. 67.

⁹⁶ Jean Fouquet, *Cristo davanti a Pilato*, 1452-1460, miniatura dal *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, ms. Fr. 71.

⁹⁷ Tempera e oro su tavola, cm 178 x 81, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 727.

⁹⁸ Hans Holbein il Vecchio, *Cristo davanti a Pilato* (pannello destro interno del registro superiore del *Polittico Kaisheim*), 1502, olio su tavola, cm 179 x 82, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 731.

⁹⁹ Hans Holbein il Vecchio, *Flagellazione* (pannello destro esterno del registro superiore del *Polittico Kaisheim*), 1502, olio su tavola, cm 142 x 85, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 735.

¹⁰⁰ Hans Holbein il Vecchio, *Ecce homo* (pannello sinistro interno del registro inferiore del *Polittico Kaisheim*), 1502, olio su tavola, cm 179 x 82, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 730.

¹⁰¹ 1508, olio su tavola, cm 85,5 x 58,5, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Österreichische Galerie Belvedere, inv. 4876. Per la questione e i vari esempi citati cfr. Thodoré KOUTSOGIANNIS, *The Renaissance Metamorphoses of Byzantine Emperor John VIII Palaeologus*, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, 2 voll., catalogo della mostra (Atene, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), a cura di Mina Gregori, Silvana, Cinisello Balsamo, 2004, vol. I, pp. 60-70.

gran turco», come recita l'iscrizione sullo stesso foglio) era ritratto, non secondo la sua vera effigie, ma sulla base del tipo orientale derivato dalla fisionomia del ritratto medaglistico pisanelliano di Giovanni VIII Paleologo.¹⁰² Alcuni accorgimenti, tuttavia, in questo caso esplicitavano la rilettura in chiave negativa dell'immagine dell'imperatore, rendendo chiaro il capovolgimento: il volto era reso più minaccioso attraverso l'allungamento della barba e l'aggiunta del naso gobbuto, ma anche il drago apposto al copricapo contribuiva a trasmettere l'idea del nemico. Come messo in luce da Alberto Saviello, infatti, la figura dell'animale fantastico, non facendo parte di un corredo d'armigero ma degli abiti civili del sultano, sembra quasi costituire la controparte in tono minore dei draghi ornanti gli elmi di condottieri valorosi (fig. 63) o dell'erculea pelle del leone, riproponendo forse il consueto nesso metaforico tra il Turco e il mostro delle paludi proprio al fine di differenziare ulteriormente l'immagine di Maometto II da quella del Paleologo.¹⁰³ L'incisione, dunque, estrema espressione del riutilizzo in negativo del ritratto del *basileus*, conferma l'opportunità della considerazione del presunto criptoritratto nella *Flagellazione* di Piero come deriva, non portatrice di significati oltre a quelli dell'orientalità e dell'imperialità, dell'immagine di Giovanni VIII.

Quanto invece all'effigie del Paleologo ospitata sul frontespizio della *Spagna in rima* ferrarese, non è riscontrabile un'identificazione inappropriata del *basileus* con una figura negativa, com'era quella di Pilato nella *Flagellazione*. Al contrario, nel manoscritto ferrarese, poema cavalleresco narrante le imprese di Carlo Magno in Spagna contro i saraceni, miniato da Giorgio d'Alemagna nel 1453 per Borso d'Este,¹⁰⁴ il ritratto del bizantino è messo in dialogo con l'immagine di Carlo Magno,

¹⁰² Anonimo incisore di ambito fiorentino, *El Gran Turco*, 1470 ca., incisione colorata ad acquerello, cm 24,9 x 18,7, dal *Fatih Album*, Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi, H. 2153, f. 144r. L'iscrizione «el gran turco» coincideva con l'appellativo usato per indicare Maometto II in Occidente, ed era riportata nell'incisione, nell'angolo in basso a destra, per rendere nota l'identità del soggetto, altrimenti indecifrabile, visto il tipo genericamente orientale del «ritratto».

¹⁰³ Cfr. Alberto SAVIELLO, «*El gran turco*» als «*maskierter*» Tyrann. Ein Topos druckgraphischer Darstellungen hosmanischer Sultane im 15. und 16. Jahrhundert, in *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift exchange and artistic Transfer*, a cura di Catarina Schmidt Arcangeli e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 217-230.

¹⁰⁴ *La Spagna in rima*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. II 132, f. 1r. La datazione è nota grazie a un documento di pagamento, di cui è possibile leggere la trascrizione in Giulio BERTONI, *Il maggior miniatore della Bibbia di Borso d'Este "Taddeo Crivelli"*, Modena, Orlandini, 1925, p. 44, nota 1. Si veda anche Massimo Medica in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, 2 voll., catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre-1 dicembre 1991), a cura di Andrea Di Lorenzo, François Avril e Jaynie Anderson, Modena, Panini, 1991, vol. I, cat. 49, pp. 190-193, con bibliografia precedente; Hermann J. HERMANN, *La miniatura estense*, Modena, Panini, 1994, p. 79; 136-137; Fabrizio Lollini in *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Museo Civico d'Arte Antica, 1

un'iconografia eroica tra le più tradizionali della propaganda crociata. Infatti, sul frontespizio della *Spagna in rima* (fig. 38) il ritratto del Paleologo, rappresentato di profilo e con indosso il solito *skiadion* sul modello della medaglia pisanelliana, compare, nel fregio destro, tra gli emblemi estensi (il Paraduro, l'Unicorno, l'aquila bianca, posta, come cimiero, sul capo di un estense, forse Borso, e il Batesmo) ed è ritratto nell'atto di alzare lo sguardo verso la figura che occupa l'iniziale miniata: presumibilmente – visto il soggetto del codice – un Carlo Magno in armatura, a figura intera, che a sua volta abbassa la testa verso il Paleologo.

Lo scambio di sguardi così intessuto tra i due imperatori ha dato motivo della formulazione dell'ipotesi che vede nell'immagine di Giovanni VIII Paleologo un ritratto d'identificazione con Carlo Magno:

«[...] *The figure of John VIII Palaeologus, particularly after the Fall in 1453, took on symbolic significance as an emblem of the Byzantine empire and all efforts to restore it.*

In this sense it figures in the miniature of Giorgio d'Alemagna in the manuscript of La Spagna in rima [...]. The metred text narrates the wars of Charlemagne against Islam in Spain. The insertion of the figure of Palaeologus to the right in a type of "conversation" with Charlemagne, to the left of the initial letter, and in 1453, is an effort to propagandise the immediate need to launch such a war».¹⁰⁵

L'ipotesi è infatti sostanziata dall'appropriatezza del nesso istituito tra l'imperatore che aveva combattuto in Spagna contro gli infedeli – questo il nucleo narrativo del poema –, e che in passato aveva costituito una delle figure cruciali della propaganda crociata (Carlo Magno), e il molto più tardo imperatore bizantino che in Occidente aveva assunto il ruolo di figura esemplare della guerra contro il Turco (Giovanni VIII Paleologo). L'identificazione di un nesso comparativo tra le immagini del Paleologo e di Carlo Magno sul frontespizio della *Spagna* potrebbe del resto trovare conferma anche nella data di realizzazione del codice, coincidente con la caduta in mano infedele di Costantinopoli (1453), e nella diffusa consapevolezza, presso la città di Ferrara che aveva ospitato il concilio, dell'importanza della figura del bizantino all'interno della questione turca.

marzo-31 maggio 1998), a cura di Federica Toniolo, Anna Maria Visser Travagli e Giordana Mariani Canova, Modena, Panini, 1998, cat. 7, pp. 89-91; Andrea BARBIERI, *Giorgio d'Alemagna miniatore del Casanatese 103 e del Breviario di Borso d'Este*, in "La bibliofilia", CIV, 2002, 3, pp. 233-245.

¹⁰⁵ KOUTSOGIANNIS 2004, p. 67.

Tuttavia, ritengo eccessivo leggere, come fa Theodore Koutsogiannis,¹⁰⁶ nella pagina del manoscritto ferrarese una volontà propagandistica della crociata, soprattutto perché il codice miniato di un poema cavalleresco, quale quello della *Spagna*, non era certo manufatto destinato all'ampia fruizione che invece richiederebbe un intento propagandistico. Inoltre, l'assenza di ulteriori elementi iconografici e soprattutto testuali¹⁰⁷ che permettano di confermare questa lettura e l'identificazione tra il Paleologo e Carlo Magno si somma al riuso, frequente in Giorgio d'Alemagna, e riscontrabile su questa stessa pagina nel leprotto nel fregio in basso a sinistra, di motivi di repertorio pisanelliani:¹⁰⁸ un dato che fa propendere per la considerazione dell'immagine del Paleologo – anch'essa di derivazione pisanelliana – come motivo modellizzato, slegato da intenti ritrattistici.

Per queste ragioni, ritengo non sia possibile, per il momento, affermare il valore ritrattistico dell'immagine del bizantino ospitata sul frontespizio della *Spagna* ferrarese. Essa assume infatti una fisionomia intermedia tra l'occorrenza della medesima effigie nella *Flagellazione* di Piero della Francesca e quella nell'affresco aretino: come la prima, tale immagine può essere considerata un esempio della deriva iconografica subita dal profilo del Paleologo, sebbene sul frontespizio della *Spagna*, come nell'affresco aretino, esso sia accostato a un'iconografia appartenente alla tradizione della propaganda visiva per la crociata.

Tra i ritratti del *basileus* che la critica ha voluto mettere in relazione al problema dell'espansionismo ottomano e al revival della crociata che ne fece seguito, dev'essere dunque qui considerato, come si è già detto, solo il criptoritratto contenuto negli affreschi di San Francesco ad Arezzo, la cui lettura in senso anti-ottomano ha trovato conferma nello studio del contesto di committenza e da considerazioni iconografiche. Tale criptoritratto assume peraltro, all'interno di questa ricerca, un ruolo centrale, ponendosi agli esordi della tradizione identificativa con la figura di Costantino il Grande, che si rivelerà una delle più solide identificazioni eroiche di matrice sacrale che caratterizzeranno la rappresentazione del principe antiturco.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ La considerazione dell'importanza dell'assenza di rimandi alla questione ottomana nel testo della *Spagna in rima* rispetto all'interpretazione dei significati del presunto ritratto del Paleologo sul frontespizio della stessa mi deriva da una consultazione con il Professore Fabrizio Lollini, che mi ha giustamente fatto presente l'importanza del rapporto tra testo e immagine nella tipologia del codice miniato.

¹⁰⁸ Cfr. BARBIERI 2002, pp. 234-235.

2.1.3. *L'immagine italiana di Mattia Corvino come miles Christi*

L'analisi della produzione artistica incentrata su Alfonso il Magnanimo e Giovanni VIII Paleologo ha permesso di constatare come le figure di *miles Christi*, che si è visto essere tradizionalmente legate alla propaganda crociata, riemersero sia nei discorsi ecclesiastici sia in forma iconografica tra gli anni cinquanta e sessanta del Quattrocento, collaborando alla produzione delle immagini dei moderni paladini della cristianità. Queste circostanze trovano conferma, e raggiungono ulteriori livelli di sviluppo, nell'iconografia eroica di Mattia Corvino, il quale assunse, come i primi due, un ruolo protagonista nelle conflittualità con la Mezzaluna.

Anche nel suo caso, lo sguardo deve andare alla produzione italiana, poiché, come si è detto, la penisola rivestiva allora un ruolo di centralità nell'ambito dell'Europa occidentale, sia da un punto di vista geografico (costituendo la meta ultima dell'espansionismo di Maometto II) sia da un punto di vista politico-religioso (essendo sede del papato), e dunque si configurava come uno dei luoghi privilegiati di espressione degli entusiasmi crociati. Nel caso magiaro, inoltre, a queste ragioni si aggiungevano anche motivazioni di altro ordine, le quali determinavano un sentimento di vicinanza da parte italiana al sovrano unniade. Quest'ultimo infatti sposò (1476) Beatrice d'Aragona (1457-1508), figlia del Magnanimo, legando d'alleanza il proprio regno a quello napoletano. Quando, nel 1480, i turchi sbarcarono sulle coste pugliesi ponendo l'assedio sulla città di Otranto, il re ungherese fu infatti l'unico sovrano straniero a impegnarsi nel soccorso degli aragonesi, accrescendo peraltro ulteriormente la propria fama di eroe cristiano sulla penisola italiana. Inoltre, a partire dalla fine dell'ottavo decennio del secolo, grazie alla mediazione di Francesco Bandini – umanista fiorentino legato d'amicizia a Marsilio Ficino (1433-1499) e giunto in Ungheria al seguito di Beatrice –, Mattia aveva aperto le porte della corte di Buda all'Umanesimo italiano – specialmente fiorentino –, facendosi altresì singolare mecenate d'oltremare per la produzione artistica della penisola.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Nei primi anni settanta, invero, una congiura ordita da János Vitéz, Giano Pannonio e altri umanisti ungheresi contro il re magiaro aveva comportato un atteggiamento di diffidenza di quest'ultimo verso il movimento culturale italiano da cui provenivano i rei intellettuali ungheresi. Era stato appunto l'arrivo di Francesco Bandini a determinare una svolta nell'atteggiamento di Mattia nei confronti dell'Umanesimo italiano. Per un'analisi del rapporto tra la corte di Corvino e la cultura italiana, e in particolare fiorentina, nel secondo Quattrocento, si vedano *Nel segno del corvo. Libri e miniature*

La figura di Mattia Corvino infatti avrebbe fatto l'oggetto di celebrazioni ed esortazioni in senso antiturco soprattutto nel contesto umanistico-laico italiano, che, come si vedrà in un prossimo paragrafo, ne avrebbe intessuto le lodi secondo canoni classici di eroismo. Tuttavia la figura del sovrano unniade sarebbe stata cara anche alla classe ecclesiastica italiana che in quegli anni mostrava una decisa partecipazione emotiva al problema ottomano, e talvolta era stata anche direttamente chiamata a raggiungere i luoghi della cristianità orientale maggiormente esposti all'avanzata turca – tra questi il regno magiaro. Anche Mattia Corvino, infatti, venne ritratto, in ambito italiano, nella veste del milite cristiano, specialmente in due episodi ritrattistici considerabili come forme tipologicamente antecedenti alla ritrattistica d'identificazione e concepiti con intenti celebrativi dell'impegno antiturco del sovrano magiaro.

2.1.3.1. Il ritratto cavalleresco del principe in un perduto affresco romano

Il primo dei due ritratti, di cui si vuole qui trattare, è costituito dal perduto affresco quattrocentesco, oggi noto solo attraverso copie più tarde (figg. 47-48),¹¹⁰ che ornava la facciata di un palazzo romano in Campo de' Fiori, in cui il sovrano ungherese era rappresentato in una composizione allegorica, secondo uno schema iconografico tipico, come notato dagli studiosi,¹¹¹ di figure di *milites christiani* come

della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490), catalogo della mostra (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 15 novembre 2002-15 febbraio 2003), a cura di Paola di Pietro Lombardi e Milena Ricci, Modena, Il Bulino, 2002; *Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*, catalogo della mostra (Museo di San Marco, Biblioteca di Michelozzo, 10 ottobre 2013-6 gennaio 2014), a cura di Péter Farbaky, Dániel Pócs, Magnolia Scudieri, Lia Brunori, Enikő Spekner e András Végh, Firenze, Giunti, 2013.

¹¹⁰ Rispettivamente, *Ritratto equestre di Mattia Corvino, ante 1645*, olio su tela, misure ignote, Collezione Esterházy, Forchtenstein, Burg Forchtenstein, Esterházy Gallery of Ancestors, inv. B625, e *Ritratto equestre di Mattia Corvino*, prima metà del XVII secolo, disegno a penna e acquerello su pergamena, cm 37,6 x 28,2, dal codice miscellaneo con disegni di monumenti romani, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat. 4423, 1869-1889, f. 73.

¹¹¹ Cfr. Daniel PÓCS, *L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Quesiti stilistici e iconografici*, in "Arte Lombarda", N.S., CXXXIX, 2003, 3, pp. 101-109; Ginevra BENTIVOGLIO, *Il "monumento equestre" di Mattia Corvino attribuito al Mantegna dipinto su una facciata in via del Pellegrino a Roma*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico – Università degli studi Mediterranea di Reggio Calabria", XVIII, 2009, 35-36, pp. 105-110; Manga PATTANTYÚS, *La difesa*

quella di san Giorgio. L'affresco infatti presentava, in un'ambientazione verdeggiante, l'immagine equestre del paladino della fede, colto, con un braccio alzato impugnante la spada, nell'atto di colpire un nemico rappresentato ai piedi del cavallo. Utilizzando una formula proposta, in altro contesto, da Erwin Panofsky e già introdotta in questo studio tra le forme dell'*imitatio heroica*, si può affermare dunque che il ritratto romano di Mattia Corvino sia stato ottenuto tramite il «mascheramento» di un'immagine sangiorgesca.¹¹² Si tratta di un tipo d'*imitatio heroica* che, nell'ambito della conflittualità con il Turco, poteva essere attuata solo attraverso l'utilizzo di iconografie per tradizione associate a un messaggio di crociata, la cui forte caratterizzazione semantica avrebbe garantito il trasferimento di significati inequivocabili sulle immagini dei principi moderni che ne avrebbero assunto lo schema iconografico.

Prima di condurre a un livello più profondo tale lettura è necessario, tuttavia, procedere a una ricognizione sulla complessa vicenda critica dell'opera, tappa preliminare all'analisi del contenuto allegorico dell'affresco romano. La possibilità di fruirne oggi solo delle copie ha comportato infatti la perdita di alcune informazioni fondamentali, attorno alle quali si sono concentrati gli sforzi interpretativi degli studiosi, finalizzati a individuarne l'attribuzione, l'ubicazione e la committenza.

Le due copie oggi note dell'affresco sono entrambe databili alla prima metà del Seicento, ed entrambe anonime: una, su tela, si trova nella collezione Esterházy conservata in Austria al Burg Forchtenstein (fig. 47),¹¹³ l'altra, ad acquerello, si trova nel fondo Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 48), ed è rilegata, insieme ad altri fogli con disegni di monumenti romani, in un codice cartaceo, costituitosi in una fase successiva (1869-1889) a quella di realizzazione dei disegni.¹¹⁴ Le due copie restituiscono immagini analoghe dal punto di vista

della Cristianità in un dipinto attribuito al Mantegna. A proposito del monumento equestre di Mattia Corvino in un affresco oggi perduto a Roma, in "Arte cristiana", XCIX, 2011, 866, pp. 329-336.

¹¹² Erwin PANOFSKY, *Contrappunto: Formule medievali e classiche mascherate*, in Id., *Tiziano. Problemi di iconografia*, [New York, 1969] Venezia, Marsilio, 1992, pp. 60-89. Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 66-67.

¹¹³ Cfr. Stefan KÖRNER, Margit KOPP, *Die Bilderwelten des Fürsten Paul I. Esterházy. Gemälde und Bildprogramme*, in "Ez világ, mint egy kert..." *Tanulmányok Glavics Géza triszteletére*, a cura di Bubryák Orsolya, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, pp. 215-248. Ringrazio sentitamente il dott. Florian Bayer per avermi segnalato il riferimento bibliografico riportato in questa nota, e per avermi messo in contatto con Katharina Frank e Angelika Futschek, le quali mi hanno rispettivamente inviato l'immagine dell'opera e una copia del contributo di Körner e Kopp.

¹¹⁴ L'acquerello è stato reso noto da Eugène Müntz alla fine dell'Ottocento: Eugène MÜNTZ, *Les sources d'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome", VIII, 1888, pp. 81-145,

compositivo: la scena è dominata, in entrambi i casi, dalla figura equestre di Mattia Corvino, che si staglia su un paesaggio verdeggiante; il sovrano magiaro è rappresentato, in armatura, nell'atto di colpire, con la spada alzata stretta nella mano destra, un nemico atterrato, evidentemente già perduto al tempo in cui furono realizzate le due copie, il quale doveva trovarsi sulla destra del cavallo, come suggeriscono la direzione dello sguardo e del gesto dell'ungherese; nella parte alta della composizione una figura angelica incorona Mattia Corvino, mentre alla sua destra e alla sua sinistra altre figure – rispettivamente angeliche e demoniache – reggono grandi cartigli con iscrizioni. Le due copie, tuttavia, non sono identiche, e forse quella barberiniana, non avendo le esigenze di finitezza della copia Esterházy, in cui probabilmente alcune modifiche sono intervenute anche per assecondare il gusto del tempo, può essere considerata la più fedele all'originale. Oltre al notevole retrocedere del paesaggio nella copia Esterházy, che comporta l'avanzamento sul primo piano della figura equestre di Mattia, la quale risulta più scorciata rispetto a quella della copia barberiniana, tra la tela e l'acquerello intercorrono variazioni anche di tipo figurativo. Innanzitutto nell'opera austriaca Corvino non presenta il capo cinto dalla benda che compare invece nell'acquerello Barberini, mentre il cavallo, che nella copia Esterházy volge lo sguardo all'osservatore, a sua volta è privo della testiera riprodotta nell'acquerello. Ma soprattutto, sono le figure poste a coronamento dell'immagine a presentare le variazioni più vistose. Nella tela un putto incorona Mattia, e altri due putti, alla sua destra, reggono un cartiglio. Ad essi si sostituiscono figure angeliche nell'acquerello, dove un solo angelo appare in corrispondenza del cartiglio di sinistra, il quale peraltro non è ritratto nell'atto di reggerlo, ma si affaccia al di sopra di esso. Alla destra della figura incoronante, infine, compaiono in entrambi i casi figure mostruose, pur tra loro sostanzialmente diverse: la coda e le ali, uniche parti visibili della figura diabolica nell'acquerello, non corrispondono a quelle del *monstrum* rappresentato nella tela, il quale a sua volta

speciatim 118; ID., *La propagande de la Renaissance en Orient pendant le XVe siècle*, in "Gazette des Beaux-Arts", S. III, XXXV, 1894, tomo XII, pp. 353-370, *speciatim* 361 (dove è riprodotto l'acquerello); ID., *La propagande de la Renaissance en Orient pendant le XVe siècle (deuxième article)*, in "Gazette des Beaux-Arts", S. III, XXXVII, 1895, tomo XIII, pp. 105-122, *speciatim* 118-119. Cfr. Dániel Pócs in *Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*, catalogo della mostra (Museo di San Marco, Biblioteca di Michelozzo, 10 ottobre 2013-6 gennaio 2014), a cura di Péter Farbaky, Dániel Pócs, Magnolia Scudieri, Lia Brunori, Enikő Spekner e András Végh, Firenze, Giunti, 2013, cat. 89, pp. 330-331, dove si sottolinea anche che, non essendo i disegni del Barb.lat.4423 riconducibili a una medesima mano e nemmeno a un'unica datazione, non sembra possibile attribuire il nome di Gaspare Morone – leggibile al f. 5r –, e nemmeno le date 1672 e 1656 – rispettivamente ai ff. 5r e 29r –, al nostro acquerello.

regge il cartiglio, piuttosto che esservi semplicemente posto al di sopra, com'è nella copia barberiniana.

Quest'ultima, oltre a serbare la memoria del perduto affresco, offre alcune preziose informazioni relative alla sua ubicazione e alle testimonianze successive alla sua realizzazione: un'iscrizione in calce al foglio ne descrive il soggetto come «Matthia Corvino dipinto in una casa a mano manca all'entrar della strada del Pellegrino, della qual pittura ne fa menzione il Giovio». Il seicentesco accenno al vescovo di Nocera ha permesso a Eugène Müntz d'identificare il passo degli *Elogia virorum*, in cui Paolo Giovio (1483-1552), a conclusione della descrizione del ritratto di Corvino ch'egli possedeva nella sua collezione comasca, menziona l'affresco romano: «*Effigies eius armata equestris, luculentissime depicta Romae in Campo Florae, contra Podium cubiculi mei in angulo Laurentianae domus spectatur, ad quam arridet altera persimilis Andreae Mantinae manu picta, quae in Musaeo nostro conspicitur*».¹¹⁵ Durante il suo soggiorno romano (1512-1549), Giovio aveva potuto infatti ammirare l'«effigie» perduta, di cui aveva voluto lasciare memoria negli *Elogia*, costruendo un paragone con il ritratto ch'egli dice mantegnesco del sovrano magiaro – anch'esso perduto –, il quale trovava posto nella sua galleria (fig. 49).¹¹⁶ L'ambiguità di significato dell'aggettivo *persimilis*, cui il biografo comasco aveva affidato il paragone, ha prodotto infatti un equivoco ad oggi irrisolto sulla possibilità di un'attribuzione del nostro affresco allo stesso Andrea Mantegna. Nelle fonti testuali si registra un silenzio, che, seppur non possa valere come diretta smentita della paternità mantegnesca, ne fa chiaramente dubitare: all'affermazione sibillina di Giovio si aggiunge infatti la significativa astensione di Vasari dalla menzione dell'opera, nonostante egli avesse una profonda conoscenza del periodo romano di Mantegna, e nonostante nel 1546 avesse lavorato agli affreschi della Sala

¹¹⁵ Paolo GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551, p. 159.

¹¹⁶ Del ritratto di Como furono eseguite diverse copie nei secoli seguenti. Tra queste, si ricorda e si riproduce la copia realizzata da Cristofano dell'Altissimo per la collezione cosiddetta “Gioviana” di Cosimo I de' Medici (1552-1562, olio su tavola, cm 56 x 45) tutt'oggi conservata agli Uffizi (inv. 1890 n. 417), e un'incisione realizzata da Tobias Stimmer (fig. 50) per l'edizione del 1575 degli *Elogia* (Paolo GIOVIO, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris jam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata*, Basel, Pietro Perna, [1. ed.: Firenze, 1551] 1575, p. 174). Esiste inoltre a Budapest (Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár) un *Ritratto di Mattia Corvino* di un maestro lombardo, databile al primo quarto del XVI secolo, che potrebbe essere una copia dal presunto Mantegna, avvicinabile, per molti elementi figurativi e per i tratti fisionomici del sovrano, all'incisione dello Stimmer. Cfr. Giovanni Serafini ed Enikő Békés in *Mattia Corvino e Firenze 2013*, catt. 9 e 13, pp. 58-59 e 62-63.

dei Cento Giorni della Cancelleria, in una zona adiacente a quella di Campo de' Fiori.¹¹⁷ Il vescovo di Nocera intendeva allora forse paragonare i due ritratti solo per l'identità del ritrattato o eventualmente da un punto di vista fisionomico. L'attribuzione all'artista patavino, già accolta da Mancini e successivamente riportata anche da Kristeller,¹¹⁸ è stata recentemente recuperata da studiosi ungheresi che hanno ottenuto alcuni risultati interessanti dal raffronto stilistico tra l'affresco perduto e alcune opere di Mantegna. Lajos Vayer ha notato la stringente analogia tra la posa di cavallo e cavaliere nel nostro affresco e quella della figura centrale nella seconda tela dei *Trionfi di Cesare (Carro trionfale, trofei e macchine belliche)* ad Hampton Court (1486-1505).¹¹⁹ Daniel Pócs ha quindi spinto più in profondità questo confronto, notando l'uso tipicamente mantegnesco (sebbene non esclusivo di quest'artista) d'inserire iscrizioni all'interno della composizione, le quali non restano estranee allo spazio rappresentato, ma vi partecipano e spesso offrono la chiave di lettura allegorica dell'opera. Lo stesso studioso ha inoltre notato la presenza nell'affresco romano dei *topoi* figurativi mantegneschi dell'angelo a mezza figura, riscontrabile anche nell'*Adorazione dei Magi* del trittico degli Uffizi (1460-1464), e delle ali da pipistrello della figura demoniaca (riscontrabili solo nella copia ad acquerello), presenti nel disegno con la *Discesa al Limbo* della Bibliothèque de l'École Normale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi (1470 ca.) e nel perduto affresco con *San Giacomo parla ai demoni* della cappella Ovetari (1449-1455).¹²⁰ Tali confronti stilistici, seppur possano essere proposti solo dubitativamente a causa della qualità sommaria delle copie di confronto, hanno portato a datare l'affresco agli anni tra il 1488 e il 1490, periodo del soggiorno romano di Mantegna.¹²¹

¹¹⁷ Cfr. PÓCS 2003, 3, pp. 102-103, nota 12.

¹¹⁸ Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, 2 voll., a cura di Adriana Marucchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, [1614-1630] 1956-1957, vol. I (1956), pp. 74, 280 e 300, vol. II (1957), p. 29, nota 283; Paul O. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, Cosmos, 1902, p. 472. L'attribuzione a Mantegna non è considerata dalla critica recente, e *in primis* da Ronald W. LIGHTBOWN, *Mantegna. With a complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1986, p. 465, cat. 96. Cfr. PÓCS 2003, p. 101.

¹¹⁹ Lajos VAYER, *Paolo Giovio, la cultura umanistica e l'arte rinascimentale in Ungheria*, in *Paolo Giovio, il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como, 3-5 giugno, 1983), a cura di Ernesto Travi, Como, Società storica comense, 1985, pp. 133-167, *speciatim* 142; prima di Vayer, questo confronto era stato proposto da Jolán Balogh in un articolo che tuttavia non mi è stato possibile consultare per questioni linguistiche (Jolán BALOGH, *Mantegna magyar vonatkozású portréi*, in "Századok", LIX, 1925, pp. 496-498).

¹²⁰ PÓCS 2003, pp. 104-105.

¹²¹ Per il soggiorno romano di Mantegna cfr. LIGHTBOWN 1986, pp. 154-160; Giovanni AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 50-52; 280-282 e 316.

Questa datazione risulta interessante anche dal punto di vista della possibile committenza, la quale doveva essere fortemente radicata nel luogo d'ubicazione dell'opera (trattandosi di un dipinto murale apposto sulla facciata esterna di un palazzo), oltre che direttamente interessata all'idea della lotta al Turco, che, come si vedrà, emerge inequivocabilmente dal ritratto di Mattia. Le uniche informazioni in merito all'ubicazione dell'opera sono oggi tuttavia costituite dalle descrizioni succinte di Giovio e dall'autore della copia barberiniana. Quest'ultimo affermava che l'affresco si trovava «in una casa a mano manca all'entrar della strada del Pellegrino», la quale, come messo in luce da Pócs, faceva probabilmente parte di un isolato demolito tra il 1868 e il 1870:¹²² l'isolato aveva pianta rettangolare e si affacciava, con il lato lungo, verso sud, su Campo de' Fiori, e con quello corto, verso est, sulla piazza dell'antica basilica di San Lorenzo in Damaso (fig. 51).¹²³ Più precisamente, sulla base di quanto afferma Giovio, il cui “cubicolo” doveva collocarsi «nella torre angolare sinistra del fronte del Palazzo della Cancelleria»,¹²⁴ si potrebbe infatti ipotizzare che l'affresco fosse ospitato sulla facciata est dell'isolato demolito, rivolta verso la piazza di San Lorenzo, in modo che, come sembra possibile intuire dalle parole di Giovio, esso fosse visibile sia dal suo alloggio che dalla basilica di San Lorenzo in Damaso («*contra Podium cubiculi mei in angulo Laurentianae domus spectatur*»). L'approdo a una definitiva consapevolezza in merito all'ubicazione è complicato tuttavia dalle diverse trasformazioni che la zona in esame ha subito nel secondo Quattrocento: dapprima il cardinale Ludovico Scarampo aveva infatti ripavimentato, tra la fine degli anni quaranta e l'inizio del decennio successivo, l'area settentrionale del Campo e costruito il palazzo cardinalizio, mentre il cardinale Raffaele Riario aveva avviato, a sua volta, la costruzione del palazzo della Cancelleria e la ricostruzione della basilica di San Lorenzo in Damaso (1489-1495 ca., ma con lavori nel palazzo fino al primo decennio del secolo successivo).

Il fermento costruttivo vissuto dall'area aggiunge tuttavia validità all'ipotesi della riconduzione della committenza all'ambiente cardinalizio prossimo al palazzo su cui doveva essere originariamente ubicato l'affresco, tra i cui componenti si registra una frequente affezione alla causa anti-ottomana. Tra le figure ecclesiastiche che si

¹²² Cfr. PÓCS 2003, pp. 102-103.

¹²³ La pianta della zona attorno a Campo de' Fiori, riportante la posizione dell'isolato demolito, è tratta da *Ivi*, p. 104, fig. 5.

¹²⁴ BENTIVOGLIO 2009, p. 106.

avvicendarono nel palazzo cardinalizio giocando un ruolo significativo nelle trasformazioni da esso subite,¹²⁵ quella che ritengo più plausibilmente essere all'origine della committenza del nostro affresco è la figura di Raffaele Riario (1461-1521).¹²⁶ Raffaele Galeotti Sansoni Riario della Rovere, nipote di papa Sisto IV, era stato creato cardinale di San Giorgio in Velabro nel 1477. Da quel momento, avrebbe sempre mostrato un'accentuata venerazione per il santo guerriero cui era dedicata la chiesa di cui portava il titolo cardinalizio, come mostra anche la scelta di apporre l'immagine del santo guerriero accompagnata dal motto *virtus* sul *verso* della sua medaglia (fig. 52).¹²⁷ Un'affezione che, alla luce degli echi, cui si è accennato nell'apertura di questo paragrafo, dell'iconografia di san Giorgio riscontrabili nello schema iconografico del ritratto di Mattia Corvino in Campo de' Fiori, risulta ancora più significativa, specialmente se si considera che, anche dopo che il Riario acquisì il titolo di San Lorenzo in Damaso (1483), il palazzo della Cancelleria, da lui fatto edificare inglobando la basilica, continuò – fino al tempo di Vasari – a essere chiamato “palazzo di San Giorgio”, dal primo titolo del cardinale, ricordato anche

¹²⁵ Tra i possibili committenti individuati dalla critica, si ricorda il cardinale Francesco Gonzaga, che fu coinvolto nei preparativi della crociata voluta da Pio II in seguito al congresso di Mantova (1458), durante il quale il re unniade ne fu designato capitano. Vero è, tuttavia, che il cardinale mantovano si trasferì nel palazzo cardinalizio adiacente a Campo de' Fiori in un momento di molto successivo (1468), quando il sogno crociato di Pio II era ormai naufragato. Il Gonzaga era peraltro in rapporto diretto con Andrea Mantegna, ma quest'ultimo sembra aver raggiunto Roma solo dopo la morte del cardinale (cfr. PÓCS 2003, p. 105; PATTANTYÚS 2011, p. 332). Propende per una datazione dell'affresco al sesto decennio del secolo o in concomitanza della conquista ungherese della fortezza di Szabács (1476) Manga Pattantyús (PATTANTYÚS 2011), ritenendo che l'iconografia dell'opera non possa essere ricondotta «alla letteratura umanistica degli anni '70 e '80, bensì a scritti prodotti negli anni quaranta, che lodavano le virtù di Giovanni Hunyadi, esortandolo a combattere i turchi» (p. 333). La studiosa individua dunque un possibile committente nel già citato Ludovico Scarampo, che fece ripavimentare la piazza di Campo de' Fiori, decorare alcuni edifici nella piazza di San Lorenzo in Damaso e costruirne di nuovi: vescovo di Firenze in occasione del concilio del 1439, egli fu capitano generale della flotta pontificia dal 1440 e tra il 1456 e il 1457 ebbe modo di combattere contro i turchi nell'Еgeo, rientrando vittoriosamente nel 1459 a Roma, dove ricevette un'accoglienza trionfale. A sfavore di quest'ipotesi, tuttavia, sono, a mio avviso, innanzitutto le date precoci che caratterizzano i conflitti antiturchi del cardinale, antecedenti all'elezione di Mattia Corvino a re d'Ungheria (1458), ma anche l'assenza di testimonianze su eventuali rapporti di Ludovico Scarampo con il regno ungherese. Infine, come sottolineato da Pócs, anche la mancata citazione dell'affresco da parte di Pio II nella sua descrizione della processione per il trasporto del capo di sant'Andrea nella basilica di San Pietro (Enea Silvio PICCOLOMINI, *I Commentarii*, a cura di Luigi Totaro, Milano, Adelphi, [1462-1464] 1984), avvenuta nel 1462, due anni prima della crociata che il pontefice avrebbe tentato di avviare da Ancona con il fondamentale sostegno di Mattia Corvino, sembra condurre a escludere l'ipotesi di una datazione così precoce dell'affresco: Pócs ipotizza infatti, anche per questo motivo, che il murale di Capo de' Fiori sia stato eseguito in una data successiva al 1464 (PÓCS 2003, pp. 103-104).

¹²⁶ L'ipotesi di questa committenza è stata avanzata da Dániel Pócs (PÓCS 2003).

¹²⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 107-108. Un esemplare della medaglia bronzea (diametro 3,7 cm) si trova a Londra, al Victoria and Albert Museum (inv. A.192-1910) ed è stata realizzata da Lisippo il Giovane nel 1478.

nell'iscrizione che corre lungo la facciata.¹²⁸ L'edificazione di tale palazzo fu probabilmente avviata dal Riario nel 1489, ma egli si era insediato nell'area di San Lorenzo sin dal 1484, spostandovisi solo dal 1492 circa al 1496 in quanto il palazzo della Cancelleria, che era in costruzione, era allora inagibile.¹²⁹

Tra le motivazioni fondamentali per le quali ritengo che il Riario possa essere stato il committente del nostro affresco è infatti il potere che egli, a partire dall'acquisizione del titolo di San Lorenzo in Damaso e dalla nomina a capo della Camera Apostolica (1483), esercitava sulla zona tra Campo de' Fiori e San Lorenzo, in cui erano radicate le alleate famiglie degli Orsini e dei Riario: egli infatti doveva aver dato chiaro segnale della sua presenza anche negli spazi pubblici del luogo, se, sin da prima dell'edificazione del palazzo della Cancelleria, fece erigere nella piazza di San Lorenzo un palco alto cinque piedi atto a ospitare spettacoli che facessero rivivere il teatro antico nella Roma quattrocentesca.¹³⁰ Non stupirebbe dunque se egli fosse all'origine anche della decorazione delle facciate di alcuni dei palazzi della zona, come quella ospitante l'immagine di Mattia Corvino.

La scelta di rappresentare il re ungherese poteva del resto mostrare l'interesse del Riario per la causa anti-ottomana, che sembra emergere anche dagli smisurati festeggiamenti da lui organizzati per la vittoria dei Re Cattolici sul Sultanato di Granada (1492).¹³¹ Ma soprattutto, il cardinale era entrato certamente in contatto diretto con Mattia Corvino, essendo stato nunzio apostolico in Ungheria nel 1480, e il re magiaro doveva avere assunto per lui, che lo aveva vissuto da vicino, un legame ancora più stringente con l'idea della difesa armata della fede dall'avanzata della Mezzaluna ottomana. Inoltre, la figura di Corvino poteva essere stata familiare al Riario anche grazie all'intermediazione del suo segretario, Matteo Bonfini, fratello dello storiografo di corte di Mattia, Antonio Bonfini, che aveva fatto parte di quel gruppo di intellettuali italiani i quali seppero conferire alla corte ungherese la fisionomia di una corte umanistica italiana.¹³² Tuttavia, negli anni in cui il Riario visse nella zona di San Lorenzo, si trovava a Roma un altro cardinale che aveva avuto rapporti diretti e molto più duraturi con Mattia Corvino, e conseguentemente

¹²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 107.

¹²⁹ Cfr. Christoph Luitpold FROMMEL, *Raffaele Riario, committente della cancelleria*, in Id. *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 395-426.

¹³⁰ Cfr. Fabrizio CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 222.

¹³¹ Cfr. MARCELLI 2014, p. 67, nota 49, con bibliografia precedente.

¹³² Cfr. *Ivi*, p. 67 e nota 48.

anche con la questione della crociata antiturca: Gabriele Rangone (1410-1486),¹³³ francescano, che dal 1474 divenne nunzio apostolico in Ungheria, stringendo un ottimo rapporto con il re magiaro, dal quale ottenne anche la nomina a vescovo di Eger. Il Rangone visse in Ungheria fino al 1479, quando decise di fare rientro a Roma, restandovi fino alla morte (1486), salvo un viaggio nel sud d'Italia, dove si recò, tra il 1480 e il 1481, in occasione dell'assedio turco di Otranto, come legato pontificio al fine di organizzare una crociata. Anche a Roma il cardinale potrebbe dunque essere stato all'origine di uno sforzo di propaganda crociata, che naturalmente avrebbe potuto passare, nel suo caso, attraverso la figura di Mattia Corvino. Non sembra inverosimile allora ritenere che la commissione dell'opera potesse avere coinvolto anche il Rangone, che certamente conosceva il Riario, avendo ricevuto, insieme a lui, la nomina a cardinale da parte di Sisto IV il 10 dicembre 1477.

Al di là dell'eventuale portato personale della scelta del soggetto dell'affresco da parte del Riario, si può ritenere infatti che essa sia stata determinata anche, e soprattutto, da motivazioni di propaganda crociata: il posizionamento dell'opera in via del Pellegrino, luogo di transito privilegiato di pellegrini appunto, ma anche di processioni,¹³⁴ dichiara infatti la destinazione pubblica dell'affresco (già contenuta nel suo essere posto sulla facciata esterna di un palazzo), che dunque doveva proporre il ritratto del sovrano unniade come *exemplum* cui ispirare la propria azione per i pellegrini che percorrevano la strada per il Laterano. Roma del resto era il primo obiettivo dell'avanzata occidentale del Turco, che puntava a raggiungere l'Italia via terra, attraversando i Balcani, oppure via mare, penetrandola da sud; e Mattia Corvino, una delle rare figure principesche che avevano dimostrato di sapere rendere onore alla tradizione medievale, viva nel suo regno, della crociata, era figura in cui anche la cristianità occidentale riponeva le sue speranze per l'arresto dell'avanzata turca. Il ritratto del magiaro era immerso infatti in una dimensione sacrale, espressa a più livelli: nello schema compositivo, cui si è già fatto cenno, ma

¹³³ Il nome di Gabriele Rangone è già stato citato a proposito del perduto affresco di Campo de' Fiori da Ginevra Bentivoglio (cfr. BENTIVOGLIO 2009). Su Gabriele Rangone (o Rangoni), cfr. Roberto COBIANCHI, *Gabriele Rangone (d. 1486): the first Observant Franciscan cardinal and his chapel in Santa Maria in Aracoeli, Rome*, in *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, a cura di Mary Hollingsworth & Carol M. Richardson, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2009, pp. 61-76.

¹³⁴ Per la funzione di via del Pellegrino, si veda PÓCS 2003, pp. 103-104.

anche nelle presenze iconografiche degli angeli e della figura demoniaca, e nelle iscrizioni.

Lo schema iconografico dell'affresco, presentante un cavaliere caratterizzato dal gesto animoso del braccio alzato impugnante la spada e volto a sferrare il colpo di grazia su una figura atterrata ai piedi del cavallo, proponeva una formula di movimento tipica, come si è detto, delle immagini di *milites Christi* come san Giorgio. Pócs ha ricordato infatti una serie di esempi sangiorgeschi presentanti tale formula di movimento,¹³⁵ cui se ne possono aggiungere diversi altri: essa è riscontrabile, nei fogli 13 e 14 del taccuino del Louvre di Jacopo Bellini (1430-1460) e nei fogli 7 e 12 di quello del British Museum (1460-1470) dello stesso artista (fig. 53),¹³⁶ ma anche nel pannello di destra dello smembrato polittico di Porto San Giorgio di Carlo Crivelli (1469) (fig. 54) e nella predella della più tarda *Madonna della Rondine* dello stesso Crivelli (1491) (fig. 55),¹³⁷ o, nel secolo successivo, nella tavola di Francesco Francia di Palazzo Corsini a Roma (1500 ca.),¹³⁸ o ancora, in quella di Raffaello al Louvre (1505 ca.).¹³⁹

Rispetto a questi esempi sangiorgeschi invero nell'affresco romano il destriero presentava una posa insolitamente quieta, evocante la statuaria equestre antica: un modello evidente soprattutto nella zampa destra alzata del cavallo rimandante al Marco Aurelio (176 d.C.) (fig. 56) – ancora identificato con l'imperatore Costantino – che costituiva il monumento equestre per eccellenza, allora al Laterano e oggi nei Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori).¹⁴⁰ Tuttavia il gesto del braccio alzato del cavaliere si legava ad altri dati iconografici, già segnalati da Pócs,¹⁴¹ in sintonia con l'aura sangiorgesca della scena, come l'ambientazione naturalistica della stessa, ma anche la presenza di una figura angelica incoronante che non costituisce una rarità iconografica per il santo di Cappadocia, come mostra il disegno, pur tardo,

¹³⁵ *Ivi*, p. 107.

¹³⁶ Si riproduce il disegno del f. 7: Jacopo Bellini, *San Giorgio e il drago*, dal *Libro dei disegni di Jacopo Bellini*, 1460-1470 ca., punta di piombo con tracce a penna e inchiostro su carta, cm 41,5 x 33,4, Londra, British Museum, f. 7 (numerato sul recto), inv. 1855,0811.6.

¹³⁷ Carlo Crivelli, *San Giorgio in lotta con il drago*, 1469, oro, argento e tempera su tavola, cm 93,9 x 48,5, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P16e13; Carlo Crivelli, *Madonna della rondine* (o *Pala Ottoni*), olio su tavola, 1491, cm 105,5 x 107, 3, Londra, National Gallery, inv. NG724.1.

¹³⁸ Francesco Francia, *San Giorgio e il drago*, 1500 ca., olio su tavola, cm 75 x 57, Roma Palazzo Corsini, inv. 436.

¹³⁹ Raffaello Sanzio, *San Giorgio e il drago*, 1503-1505 circa, olio su tavola, cm 29 x 25, Parigi, Musée du Louvre, inv. 609.

¹⁴⁰ *Monumento equestre di Marco Aurelio*, 176 d.C., bronzo, 400 x 410 x 230, Roma, Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori), inv. MC3247. Cfr. PÓCS 2003, p. 107; BENTIVOGLIO 2009, p. 108.

¹⁴¹ Pócs 2003, pp. 107-108.

considerato possibile copia del perduto affresco di Simone Martini per il portico della cattedrale di Avignone, commissionatogli da Jacopo Stefaneschi (1343).¹⁴² E, più in generale, l'idea di una presenza celeste sorvegliante l'azione del santo sauroctono, posta a coronamento della scena, non è infrequente nell'iconografia sangiorgesca, comparando talvolta anche in forma di mano benedicente (fig. 25).

Dell'iconografia di san Giorgio però l'affresco romano non riproduceva la costante figurativa del drago, il quale vi era sostituito, stando alla testimonianza tardo cinquecentesca del teologo tedesco Nathan Chytraeus (1543-1598), da una turba di turchi. «*In aciae Florae, in area domus cuiusdam Matthiae Hungariae regi armato & equestri, Turcorumq(ue) turbam calcanti*»:¹⁴³ così infatti Chytraeus descriveva l'affresco nel 1594, dando notizia di quella parte della composizione che non ci è pervenuta. Si deve dunque immaginare che alcune figure in abito turchesco giacessero al suolo, sotto il cavallo, probabilmente nel lato destro della composizione, verso cui Mattia volge lo sguardo per direzionare il movimento della spada: il ritratto allegorico del magiaro poteva dunque ricordare anche iconografie di altri *milites Christi*, e soprattutto quella di san Giacomo, normalmente ritratto, in sella al cavallo e con la spada sguainata, nell'atto di calpestare con il destriero una o più figure di mori. Che il modello di san Giorgio più che quello del *matamoros* dovesse essere evocato nell'affresco di Campo de' Fiori sembra tuttavia asseribile per diverse ragioni: non solo per i rimandi iconografici di cui si è detto sopra, ma anche perché l'iconografia sangiorgesca era molto più familiare all'osservatore romano rispetto a quella del *matamoros*, di diffusione prevalentemente iberica; inoltre, doveva costituire un rimando all'iconografia del santo sauroctono anche il contesto ubicativo dell'affresco, che si trovava nei luoghi dominati dal cardinale di San Giorgio, e, ipotizzando un'esecuzione tra il 1489-1490 (come vorrebbe anche l'eventuale autografia mantegnesca), si affacciava nella piazza antistante il palazzo cosiddetto "di San Giorgio", di cui era allora appena stata principiata l'edificazione.

Il significato allegorico dell'affresco, evidente dall'attribuzione al sovrano ungherese dello schema iconografico proprio di figure di militi cristiani, era

¹⁴² Barb.lat. 4426, XVII sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, f. 36: il disegno è stato ricondotto all'affresco avignonese da Giacomo DE NICOLA, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, in "L'arte", IX, 1906, pp. 336-344. La relazione, che qui si riporta, del disegno con il perduto affresco corviniano è invece dovuta a PÓCS 2003, p. 108.

¹⁴³ Nathan CHYTRAEUS, *Variorum in Europa Itinerum Deliciae; seu ex variis manuscriptis selectiora tantum inscriptionum maximae recentium monumenta*, Herborn, s.e., 1594, p. 39.

esplicitato del resto anche dalle iscrizioni, che elogiavano Mattia Corvino nel ruolo di difensore della cristianità, esortandolo a nuove battaglie per la fede:

DEBERIS COELO, MATTHIA, INVICTE
SED, IPSA, RELIGIO, IN, TERRIS, USQUE
TVENDA, TENET, HANC VICTOR
DEFENDE DIV COELVQ(VE) MERERI
MORTALES, POSSINT, QUA, PIETATIS
DOCE

TARTARA TE CVPIVNT. SED. TE
SIBI, VENDICAT, A(E)THER, DI(S) [accanto, nella copia Barberiniana: «sic»]
ADEO, VIRTVS, REX. BONAE, CARA, TVA
EST, DVM, NEQ(VE) TE SPERANT, IN, EA
REGNA, NEQ(VE), ASTRA, EXPOSEVNT (*sic*)
INPERIO, TERRVS (*sic*), INTER, VTRVNQ(VE)
REGE¹⁴⁴

Le due iscrizioni, con la serie di verbi coniugati al modo imperativo, rivolgevano a Mattia l'esortazione a farsi difensore della fede cristiana sulla terra affinché i mortali potessero meritare il cielo. L'iscrizione di destra, in particolare, affermava la destinazione celeste di Mattia, pur bramato dagli inferi, dischiudendo il significato allegorico delle figure dell'angelo e del diavolo. Il primo rappresentava il cielo, al quale sarebbe stato destinato, e il secondo simboleggiava il Tartaro, che parimenti lo desiderava: Mattia Corvino, eroe al bivio, si trovava tra il polo celeste e quello infernale, essendo chiamato a esercitare la sua virtù nel regno terrestre.¹⁴⁵

L'affresco allora presentava due livelli di significazione: un livello di comprensione più immediata, accessibile ai fedeli che percorrevano la via del

¹⁴⁴ La versione riportata è quella della copia barberiniana, la quale risulta leggibile sostanzialmente nella sua interezza. Le iscrizioni nei cartigli della copia Esterházy sono invece danneggiate in molti punti. Esse vengono riportate di seguito, con integrazioni operate sulla base delle iscrizioni leggibili nella copia Barberini: DEBERIS COELO MATTHIA INVICTE SED IPSA. | RELIGIO IN TERRIS VSQ(VE) TVENDA TENET. | HANC VICTOR DEFENDE DIV COELVMQ(VE) MERERI. | MORTALES POSSVNT QVA PIETATE DOCE. || TARTARA TE CVPIVNT SED TE SIBI [VENDICAT AE]THER | DIS ADEO VIRTUS REX BONE CA[R]A [TVA] [E]ST | DVM NEQ(VE) TE SPER[ANT] [IN EA] REG[NA] [NEQUE ASTRA EXPOSCVNT] | IMPERIO TE[RRA] [IN]TER [VTRVNQUE] RE[GE].

¹⁴⁵ A questo proposito, Daniel Pócs ricorda l'importanza, messa in luce da Panofsky, della *Virtus* nell'iconografia di Ercole al bivio, e menziona il frontespizio del *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fonti (1523), in cui il pontefice siede tra *Virtus* e *Voluptas* sulla sfera dell'universo retta da Ercole e fatta girare da un angelo e da un diavolo (PÓCS 2003, p. 106; Erwin PANOFSKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di Monica Ferrando, [Leipzig-Berlin, 1930] Macerata, Quodlibet, 2010).

Pellegrino, e un livello più complesso, esplicitato dalle iscrizioni in latino, e destinato alla comprensione di un pubblico colto. Se gli ecclesiastici (ospiti e residenti) del palazzo cardinalizio che si aggiravano nei pressi della piazza di San Lorenzo in Damaso dovevano riconoscere (e ne sono prova le testimonianze, più tarde, di Giovio e Chytraeus) nel guerriero rappresentato nell'affresco il ritratto allegorico del sovrano magiaro grazie all'iscrizione che ne riportava il nome, per il pellegrino illetterato il murale doveva valere invece probabilmente come generica immagine di *miles Christi*, rapportabile, a seconda della cultura dell'osservatore, a figure note di santi cavalieri, come Giorgio o Giacomo, ma aggiornate attraverso la rappresentazione dell'Infedele con le sembianze del nemico attuale della cristianità, il Turco. In questo caso, dunque, l'adozione di una forma «mascherata» d'*imitatio heroica* non serviva solo alla nobilitazione del ritratto di Mattia Corvino, con scopo celebrativo, attraverso il rimando a modelli iconografici noti, al modo dell'immagine del Magnanimo nella miniatura dei Crespi, ma al contempo soddisfaceva più generali esigenze di propaganda, offrendo al comune osservatore un *exemplum* per la guerra al Turco ancora debitore dell'immaginario utilizzato dal XII secolo per la creazione del consenso alla guerra santa.

2.1.3.2. Il parallelismo tra Corvino e David nell'antiporta della Bibbia del re magiaro e il ruolo dei modelli veterotestamentari nella retorica celebrativa dei principi cristiani

La caratterizzazione del conflitto con l'Impero ottomano come scontro per la fede emergente dall'affresco romano è alla base anche di un'altra immagine corviniana, in cui però la *comparatio* con il modello eroico non resta «mascherata», ma emerge nella forma della giustapposizione delle due figure.

Il modello ideale cui Corvino era comparato in questo caso si differenzia da quelli di Costantino e san Giorgio visti nei ritratti del Paleologo e del medesimo sovrano magiaro, in quanto esso non rientra nel repertorio di paladini cavallereschi legati

all'immaginario della propaganda visiva della crociata. Tuttavia anche questo *exemplum* aveva fatto parte del discorso sulla crociata sin dal tempo delle spedizioni del XII secolo verso la Terra Santa. Si tratta di David, eroe veterotestamentario che, durante la battaglia tra ebrei e filistei, riuscì, nonostante la sproporzione delle sue forze rispetto a quelle del suo nemico, a tramortire il gigante filisteo Golia con un solo colpo di fionda, decapitandolo poi con la spada: un milite con una vicenda sostanzialmente non diversa da quella degli eroi cavallereschi di cui si è già trattato, aiutato dalla divinità nella sconfitta di un nemico della fede.

Il paragone tra la sua immagine e quella di Mattia Corvino era infatti in sintonia con la rievocazione di episodi guerreschi narrati nell'Antico Testamento che aveva costituito una costante del discorso ecclesiastico sulla crociata sin dal XII secolo, tornando *in auge* nel contesto antiturco. Come sottolinea Benjamin Weber,¹⁴⁶ già Eugenio III (1144) aveva ricordato ai crociati l'esempio di Mattatia, che aveva esortato i suoi figli a non temere di perdere la propria vita nella giusta rivolta per la protezione della fede contro Antioco IV Epifane, che aveva imposto il culto degli dei pagani; mentre Gregorio VIII (1187) aveva riportato l'episodio della sconfitta, avvenuta per volontà di Dio, dell'esercito di Sennacherib, re d'Assiria, che aveva assediato Gerusalemme: così, a distanza di tre secoli, anche Callisto III, Pio II e Sisto IV avevano rievocato *exempla* di guerrieri eroici come Giuda Maccabeo, Giosuè, Sansone, Giuditta e altri. Questo tipo di *exempla* non ebbe la stessa presenza, nella propaganda visiva per la crociata, dei cavalieri della fede di cui si è già parlato, le cui iconografie avevano guadagnato, tra i secoli XII e XIII, uno stabile legame con l'idea della guerra per la fede. Tuttavia, si può ritenere che il caso corviniano anticipi una tendenza all'identificazione dei principi moderni con modelli di guerrieri dell'Antico Testamento che, come sottolineato da Friedrich Polleroß, si svilupperà soprattutto tra la seconda metà del XVI e il XVII secolo nel contesto dei conflitti confessionali e delle guerre contro i turchi, o più in generale per la composizione di ritratti funzionanti, sulla base di una «*Ereignisanalogie*» (un parallelismo tra fatti contemporanei e fatti della storia sacra), come allegorie politiche:

«Im Zuge der konfessionellen Auseinandersetzungen und der Türkenkriege des 16. und 17. Jh. wurden sowohl im protestantischen als auch im katholischen Bereich Vorbilder für eine Militia Christi aktuell. Auch diesbezüglich orientiert man sich an den Kriegerfürsten des Alten Bundes

¹⁴⁶ WEBER 2013, p. 501.

wie Josua, Gideon, David oder Judas Makkabäus [...]. Daneben griff man aber auch auf die drei "christlichen Helden", den im Zeichen des Kreuzes siegenden Kaiser Konstantin sowie die mittelalterlichen Ritterheiligen Georg, Sebastian und Florian zurück».¹⁴⁷

Il ritratto, istituente la *comparatio* tra re David e Mattia, che costituisce qui oggetto d'attenzione, occupa la miniatura ornante l'anteporta del terzo volume della *Bibbia di Mattia Corvino* – anche nota come "Salterio corviniano" – (fig. 57), miniata da Gherardo e Monte di Giovanni tra il 1488 e il 1490.¹⁴⁸ Il codice si presenta, al pari degli altri due componenti la *Bibbia* e decorati da Attavante degli Attavanti, incompiuto, a seguito dell'improvviso arrestarsi dei lavori occorso alla morte del committente (1490): come ricorda Vasari, infatti, Gherardo «miniò [...] alcuni altri [libri] per Matia Corvino re d'Ungheria; i quali, sopravvenuta la morte del detto re, insieme con altri di mano di Vante e di altri maestri che per il detto re lavoravano in Fiorenza, furono pagati e presi dal magnifico Lorenzo de' Medici».¹⁴⁹ Lo spazio preposto, nel terzo volume, per alcune iniziali, vignette e probabilmente anche per una miniatura a *pleine page*, è dunque rimasto bianco. Tuttavia, i fogli 2v e 3r permettono d'intuire quella che avrebbe dovuto essere l'altissima qualità del manoscritto.

Il foglio 2v, che qui costituisce il focus dell'attenzione per la *comparatio* che vi viene presentata tra il re d'Israele e il re magiaro, è occupato da una grande miniatura concepita a guisa di pala quadra, inserita entro una cornice architettonica decorata a

¹⁴⁷ Friedrich POLLEROß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 voll., Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988, vol. I, p. 59, ma si veda anche p. 77. Un esempio di questa tendenza è riscontrabile in sede di conclusione, nella medaglia realizzata da Jacob Wolrab per Leopoldo I d'Asburgo: cfr. *infra* conclusioni, pp. 301-302.

¹⁴⁸ *Bibbia di Mattia Corvino*, 1488-1490, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 15.17 (*Novum Testamentum et Liber Psalmorum*), f. 2v. Gli altri due volumi contengono l'Antico Testamento (*Vetus testamentum*) e presentano le signature Plut. 15.15 e Plut. 15.16. La datazione dei tre codici oscilla tra il 1488-1490 (cfr. Albinia Catherine DE LA MARE, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, 2 voll., a cura di Annarosa Garzelli, Scandicci, Giunta regionale toscana, 1985, vol. I, pp. 395-600, *speciatim* 486; Magnolia Scudieri, in *Mattia Corvino e Firenze 2013*, cat. 76, pp. 281-285) e il 1489-1490 (cfr. Lucia Benassai, Elisa Fusi, *Pluteo 15.17. Novum Testamentum et Liber Psalmorum*, in *Bibbie miniate della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura di Laura Alidori Battaglia, Lucia Benassai, Lucia Castaldi, Melania Ceccanti, Elisa Fusi, Eleonara Mattia, Simone Nencioni, Firenze, Sismel, 2003, pp. 389-410 – a questo contributo si rimanda anche per una ricognizione sulla bibliografia precedente). La decorazione delle due pagine del volume è stata ricondotta ai due fratelli Gherardo e Monte di Giovanni per la prima volta da Niccolò Anziani: *Intorno a due bellissime bibbie corviniane: notizie, documenti e congetture*, a cura di Niccolò Anziani, Firenze, Landi, 1906, pp. 9-16. Il foglio 2v, che qui si prenderà in considerazione, è assegnato, per la scrupolosità alla fiamminga con cui sono resi i dettagli della verzura, a Monte (con l'eventuale aiuto di Gherardo per il *bas de page* concepito come una sorta di predella): per questa attribuzione si rimanda alla bibliografia citata sopra, in questa stessa nota.

¹⁴⁹ VASARI, [1550 e 1568] 1966-1997, vol. III (1971), pp. 470-473, *speciatim* 472.

finto rilievo e dotata di predella, dove ricorrono, sia nello scomparto centrale e sia nella predella, storie di David. Nel riquadro principale il primo piano è occupato da un anziano David, riccamente abbigliato, inginocchiato in un prato erboso su cui fioriscono il cardo e il tarassaco. Il re d'Israele ha deposto il copricapo, il salterio e l'archetto, per volgere la sua preghiera, a mani levate, verso Dio, il quale compare nell'angolo in alto a destra della miniatura, in una ghirlanda composta da testine di cherubini. A Dio infatti David doveva la definitiva vittoria sui filistei, ottenuta in seguito all'uccisione del gigante Golia, la quale è figurata su un piano arretrato, davanti alle mura di una città. Quest'ultima è identificata, da due iscrizioni, con «*Jerusalem*» (fig. 58) – la città in cui David portò il capo mozzato del nemico –, ma i suoi edifici la connotano come composito agglomerato: un enorme tempio a pianta circolare domina infatti il paesaggio urbano dai caratteri altrimenti inequivocabilmente fiorentini.

Su un piano arretrato rispetto a quello di David compare Mattia Corvino, ritratto, a figura intera, su un rialzamento roccioso, affiancato da altri due personaggi (fig. 59). Il re ungherese è abbigliato con una veste dorata, non porta la corona, e indica la scena della battaglia tra giudei e filistei davanti alla città di Gerusalemme. Pur ambiguo, il gesto d'indicare sembra infatti attribuibile al re magiaro, e non alla figura incoronata che si trova alla sua sinistra: sebbene la mano sia rappresentata in un'impossibile rotazione del dorso verso l'osservatore, la manica che cade abbondante dal braccio alzato è del tutto coerente con la veste di Mattia, a cui del resto doveva essere attribuito, in quanto committente, il ruolo di protagonista nel gruppo dei tre personaggi retrostanti la figura di David.

La *comparatio* tra Mattia e il re d'Israele non è dunque espressa, nella miniatura, attraverso un ritratto esplicitamente allegorico, come quello riscontrato nell'affresco romano di Campo de' Fiori, e nemmeno attraverso la sovrapposizione dell'effigie del magiaro a quella dell'eroe biblico, come nel caso del criptoritratto aretino del Paleologo, di cui si è trattato nelle pagine precedenti, ma, più indirettamente, attraverso l'incongruo inserimento dell'immagine del sovrano ungherese in una scena narrante storie della vita di David. Il nesso tra il guerriero biblico e il moderno paladino della fede trovava infatti rafforzamento in alcune scelte iconografiche e compositive,¹⁵⁰ tra cui *in primis*, come suggerisce Dániel Pócs,¹⁵¹ il gesto indicante

¹⁵⁰ La modalità visiva dell'*imitatio heroica* utilizzata nella miniatura è infatti quella che nel primo capitolo di questo studio si è definita di *Parallelisierung* (parallelizzazione o paragone, secondo la

di Mattia, che, non solo rende il re magiaro partecipe della scena, ma, riecheggiando quello di David, crea una *liason* tra i due personaggi.

Il medesimo gesto peraltro porta l'attenzione verso la scena di battaglia dispiegata sul secondo piano, la quale costituisce il motivo della comparazione tra l'eroe delle Sacre Scritture e quello moderno. Quest'ultima infatti, attualizza la rappresentazione delle gesta di David narrate nel primo libro di Samuele, presentando lo schieramento di due eserciti appartenenti all'attualità del sovrano magiaro: giudei e filistei, che si affrontano davanti alle mura di Gerusalemme, attorno al gruppo centrale con Golia atterrato cui David sta mozzando la testa, sono rappresentati, nello schieramento di destra, con fogge orientalescanti, turbanti ottomani e vessilli ornati dal sole raggiante in campo rosso, mentre i soldati dell'esercito di sinistra calzano moderne armature e sbandierano vessilli crociati (fig. 58). Alla battaglia di David contro i filistei si sostituisce così uno scontro tra cristiani e ottomani, che innesca una *comparatio temporum* di cui David e Mattia sono i protagonisti. Il re magiaro dunque, oltre a fungere da figura di raccordo tra la scena del David orante e quella dell'uccisione di Golia, assume, con il gesto del braccio indicante, anche il ruolo di figura esplicativa della attualizzazione della battaglia di David attraverso la rappresentazione dei filistei in abiti ottomani: tale attualizzazione, infatti, non può che trovare la sua ragione d'essere nel ruolo di guerriero della fede assunto dal sovrano ungherese in seguito al suo costante impegno militare contro i turchi.

Alla medesima tematica devono essere legati dunque i due personaggi che affiancano Mattia assecondandone il gesto con lo sguardo. Essi sono stati al centro di un nutrito dibattito inerente la loro identità, il quale vi ha per lo più visto esponenti del Regno di Francia, come Carlo VIII, riconosciuto nel personaggio con scettro e corona,¹⁵² e la sorella Anna di Beaujeau, reggente di Francia per il fratello dal 1483

definizione data da Polleroß) che non prevede la sovrapposizione delle immagini di tipo e antitipo ma solo la loro giustapposizione. In casi, come quello presente, di figurazioni complesse, alcune strategie compositive, figurative o plastiche possono dunque aiutare a riconoscere il legame d'identificazione tra la figura eroica e quella del principe moderno: cfr. *supra*, capitolo 1, p. 64.

¹⁵¹ Dániel PÓCS, *Exemplum and Analogy. The Narrative Structure of the Florentine Psalterium Corvina's Double Front Page*, in *Uralkodók és corvinák az Országos Széchényi Könyvtár jubileumi kiállítása alapításának 200. évfordulóján [Potentates and Corvinas. Anniversary exhibition of the national Széchényi Library]*, Catalogo della mostra (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 16 maggio-20 agosto 2002), Budapest, Karsay Orsolya, 2002, pp. 81-89.

¹⁵² Cfr. André DE HEVESY, *Les miniaturistes de Matthias Corvin*, in "Révue de l'art chrétien", LXI, 1911, pp. 109-120; Guido BIAGI, *Reproductions from Illuminated Manuscripts. Fifty Plates from mss. in the R. Medicean Laurentian Library*, Firenze, Biblioteca Laurenziana, 1914, pp. 18-19; Lucia Benassai, Elisa Fusi, *Pluteo 15.17. Novum Testamentum et Liber Psalmorum*, in *Bibbie miniate 2003*, pp. 389-410; Magnolia Scudieri in *Mattia Corvino e Firenze 2013*, cat. 76, pp. 281-285: per ulteriori

al 1491, da identificare nella figura con manto gigliato, nella quale alternativamente è stata riconosciuta Beatrice d'Aragona, moglie di Corvino.¹⁵³ Ritengo tuttavia più plausibile, come suggerisce Magnolia Scudieri, che la veste gigliata del personaggio più arretrato costituisca un chiaro rimando alla corona francese (sia esso da identificare con Carlo VIII o con Anna di Beaujeau), mentre il sovrano con scettro e corona abbia la fisionomia di Massiliano I, re dei Romani dal 1486:¹⁵⁴ con questa ipotesi potrebbe essere considerato stridente l'emblema del giglio, riportato sia sullo scettro che sulla corona di questo personaggio, il quale tuttavia a mio parere doveva essere stato considerato dal miniatore elemento non incidente sull'identificazione della figura, affidata piuttosto alla fisionomia caratterizzante. Del resto, la miniatura non sembra fare riferimento a un preciso momento di dialogo tra Mattia Corvino e i regnanti di Francia o Germania: con il primo infatti Corvino non intrattenne mai forti legami,¹⁵⁵ mentre con il secondo entrò in trattative per l'organizzazione di una spedizione cristiana contro il Turco solo dopo che le rivalità tra il magiaro e l'Asburgo per l'ottenimento della corona imperiale cessarono a causa dell'elezione di Massimiliano a Re dei Romani.¹⁵⁶ Il ritratto del re magiaro insieme ai due sovrani occidentali potrebbe dunque fare riferimento a un legame ideale tra le figure, consistente nel comune impegno (effettivo o sperato) nella difesa della cristianità dall'avanzata verso Occidente del Turco, come esplicitato dall'attenzione rivolta dai tre alla battaglia anti-ottomana sullo sfondo. Un impegno che aveva infatti guadagnato a Mattia Corvino l'ammirazione dei sovrani dell'Europa occidentale, di

identificazioni dei due personaggi, si veda la bibliografia precedente riportata nei due più recenti volumi citati in questa nota.

¹⁵³ Anna di Beaujeau o Beatrice di Aragona sono state entrambe considerate adatte a questo ruolo poiché in entrambi i casi la decorazione della veste rimanderebbe coerentemente alle insegne delle famiglie di appartenenza, e inoltre verrebbe giustificata l'insolita scollatura posteriore dell'*houppelade* maschile e della fascia di perle che ne orna il copricapo, orpello esclusivamente femminile. Cfr. Klára CSAPODINÉ GÁRDONYI, *Le tre figure storiche della Bibbia fiorentina*, in "Magyar Könyvszemele", LXXXIV, 1968 pp. 31-34; Lucia Benassai, Elisa Fusi, *Pluteo 15.17. Novum Testamentum et Liber Psalmorum*, in *Bibbie miniate* 2003, pp. 389-410, con bibliografia precedente. Tale figura è invece identificata con Giovanni Corvino da BIAGI 1914, pp. 18-19 e da André DE HEVESY, *La bibliothèque du roi Matthias Corvin*, Paris, Société française de reproduction de manuscrits à peintures, 1923, pp. 29-30.

¹⁵⁴ Cfr. Magnolia Scudieri, in *Mattia Corvino e Firenze* 2013, cat. 76, pp. 281-285.

¹⁵⁵ Cfr. Lucia Benassai, Elisa Fusi, *Pluteo 15.17. Novum Testamentum et Liber Psalmorum*, in *Bibbie miniate* 2003, pp. 389-410, *speciatim* 409.

¹⁵⁶ Cfr. Elemér Malysz, *Mattia I Corvino re d'Ungheria*, in *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, 40 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929-2017, vol. XXII (1934), pp. 598-600.

cui la miniatura afferma il suo esserne parte – per lo meno da un punto di vista ideale.¹⁵⁷

La centralità della scena di battaglia anti-ottomana e dell'idea del trionfo di Mattia Corvino sui turchi sembra essere confermata da alcuni dei motivi figurativi della cornice.¹⁵⁸ Essa, infatti, di sapore antico, presenta un riferimento ottomano, nel tondo a monocromo a sinistra nel fregio, in cui un cavaliere occidentale in primo piano è affiancato da un cavaliere in abiti turchi, su un piano retrocesso (fig. 60): si tratta di uno schema iconografico derivato da una moneta neroniana, sul cui *verso* era figurato il *Decursio equitum*, ovvero la parata di cavalieri romani, probabilmente da riferire in questo caso all'apoteosi dell'imperatore, e dunque da leggere come allusione alla vittoria sul nemico orientale rappresentata nella miniatura maggiore.¹⁵⁹ Un'idea celebrativa, da ricondurre certamente al Mattia-David, emerge infatti anche dalle scene di trionfo e vittoria rappresentate nel tondo di destra del fregio (dov'è ritratta una figura vista frontalmente con un ramo d'ulivo e uno scudo con la scritta VICTOR, mentre ai suoi piedi è sdraiata una figura umana), nel capitello di destra e nel basamento della colonna di sinistra (riportanti rispettivamente un trionfo all'antica e un trionfo di Nettuno), mentre il capitello di sinistra e il basamento di destra

¹⁵⁷ Cfr. Lucia Benassai, Elisa Fusi, *Pluteo 15.17. Novum Testamentum et Liber Psalmorum*, in *Bibbie miniate* 2003, pp. 389-410, *speciatim* 409.

¹⁵⁸ Per quanto riguarda la miniatura maggiore, la questione ottomana non sembra essere adombrata altrove: gli unici elementi figurativi di cui non si è ancora dato conto sono infatti sostanzialmente la base d'una fortezza che corona lo sperone roccioso, sulla sinistra nello spazio compositivo, la figura di un fanciullo intento a raccogliere sassi al di là dell'arco di roccia sottostante il detto sperone, e infine le figure sedute nel boschetto dietro cui si svolge la scena di battaglia (su questi temi si veda Magnolia Scudieri in *Mattia Corvino e Firenze* 2013, cat. 76, pp. 281-285=. La fortezza, di cui non è visibile che una piccola porzione del basamento, manca di tratti sufficientemente caratterizzanti per essere ricondotta senza indugio all'uno o all'altro dei protagonisti di questa miniatura, David o Mattia. A entrambi, del resto, come già sottolineato dalla critica, potrebbe fare riferimento lo sciamare d'uccelli che ne costeggia il profilo: essi potrebbero essere infatti gli «uccelli del cielo» (Samuele, I, 17, 46) cui David, prima dello scontro con Golia, promette di dare in pasto i cadaveri dei filistei, ma potrebbero anche alludere al corvo, emblema di Mattia. Quanto al giovane ragazzo intento a raccogliere ciottoli sulla riva di un torrente, sembrerebbe invece di poterlo identificare con lo stesso David, ritratto qui in un momento antecedente allo scontro con il gigante. Infine, le tre figure di turchi che compaiono, seduti sull'erba, al principio del piccolo bosco rappresentato al di là del dorsale roccioso, che si è pensato potessero «avere un valore simbolico di immagine di pace» oppure rappresentare un'anticipazione della venuta dei Re magi, ritengo possano valere anche semplicemente come ulteriori elementi di attualizzazione in senso ottomano della scena rappresentata, già espressa dai filistei inturbantati in battaglia.

¹⁵⁹ Per i puntuali rimandi della figurazione della cornice a iconografie antiche, si veda Lucia Benassai, Elisa Fusi, *Pluteo 15.17. Novum Testamentum et Liber Psalmorum*, in *Bibbie miniate* 2003, pp. 389-410, *speciatim* 407-408.

sembrano veicolare messaggi di conflittualità (attraverso rispettivamente una scena con domatori di cavalli e un'immagine di Ercole con la clava).¹⁶⁰

Nel registro inferiore della miniatura, corrispondente alla predella, estesa orizzontalmente sotto la porzione figurata maggiore, non sembra esservi invece alcuna esplicita allusione al mondo ottomano. Qui lo spazio è tripartito dai pilastri di una balaustra che scandiscono tre diversi episodi della storia del re d'Israele. Nella zona centrale la balaustra s'interrompe, dando visibilità alla scena dell'unzione del figlio di Iesse da parte di Samuele, al cospetto del padre e dei sette fratelli: David è inginocchiato davanti al profeta, e alza le mani in preghiera, in una posizione speculare rispetto a quella in cui lo stesso eroe biblico è ritratto nella miniatura maggiore. La scena avviene in un ambiguo spazio semichiuso, colonnato, di sapore fiorentino, mentre i due episodi che vi si affiancano si svolgono su un piano retrocesso, all'aperto: sulla sinistra, è figurato il dialogo di Samuele con Dio, antecedente rispetto all'unzione, e sulla destra è forse rappresentata la casa di Iesse, da cui David partì per recarsi da Saul.¹⁶¹ Un eventuale rimando della predella alla *comparatio* tra Mattia e David istituita nella miniatura maggiore è stato individuato dalla Scudieri, la quale ha supposto che in questo caso David sia stato ritratto direttamente con le sembianze di Mattia (fig. 61):¹⁶² si produrrebbe allora un criptoritratto del sovrano magiaro nei panni dell'eroe biblico che potrebbe avere la funzione di confermare il nesso analogico tra le due figure istituito nello spazio figurato maggiore. Tuttavia, ritengo che la diversa fisionomia del David della predella e del ritratto di Mattia, unitamente alla distanza d'età dei due personaggi, che produce un ulteriore scarto nell'eventuale identificazione delle due figure, impediscano di confermare tale ipotesi. Resta chiaro ad ogni modo il parallelismo tra il moderno eroe antiturco e il suo antecedente biblico messo in scena nella miniatura maggiore ed esplicitato, nei suoi risvolti allegorici, dalla scena di battaglia sullo

¹⁶⁰ L'unica iconografia, tra quelle ornanti la cornice, che non sembra condividere questi contenuti è quella di *Dioniso con Sileno e un Satiro*, occupante il tondo centrale del fregio dell'architrave e derivante da una perduta gemma medicea (cfr. Lucia Benassai, Elisa Fusi, *Pluteo 15.17. Novum Testamentum et Liber Psalmorum*, in *Bibbie miniate* 2003, pp. 389-410, *speciatim* 407). La stessa iconografia compare anche, con alcune varianti, nel *Canzoniere* già attribuito a Pedro Berruguete e, per le miniature, ai due fratelli Gherardo e Monte (Pedro BERRUGUETE, *Canzoniere*, XV sec., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. BR 229).

¹⁶¹ Lo spazio colonnato, di matrice fiorentina, sembra rimandare all'interno della biblioteca di San Marco. Nella scena di destra, invece, la presenza di botti deve essere letta come un rimando a Corvino, di cui esse costituiscono un'impresa. Su questi temi si veda Magnolia Scudieri in *Mattia Corvino e Firenze* 2013, cat. 76, pp. 281-285, *speciatim* 284.

¹⁶² Cfr. *Ibidem*.

sfondo, in cui la guerra condotta da David tra ebrei e filistei è trasfigurata in una guerra tra cristiani e ottomani.

2.2. *L'immagine del principe come eroe antico. Contesti umanistici*

I casi ritrattistici fin qui studiati sono tutti accomunati dalla destinazione a un contesto religioso o dalla dipendenza da una committenza ecclesiastica: i parallelismi eroici in essi istituiti trovano spiegazione infatti, come si è visto, tramite la loro messa in dialogo con bolle e altre forme di esortazione alla crociata prodotte dai pontefici o dal *milieu* ecclesiastico. Tuttavia, come si è già anticipato, a questo tipo di produzione artistica e letteraria, in sintonia, nei toni e nei temi, con la propaganda per la crociata dei secoli precedenti, si affiancavano sempre più spesso, nel secondo Quattrocento, scritti umanistici sulla guerra antiturca, costituenti una classe di letteratura con caratteristiche omogenee, indirizzati ai principi in funzione esortativa alla presa delle armi o celebrativa per le vittorie conseguite: essi erano per lo più redatti in latino e facevano appello alla cultura umanistica condivisa con l'élite politica cui erano destinati, proponendo *exempla* eroici tratti dalla storia antica o dalla mitologia classica, e recuperando, da un punto di vista formale, modelli letterari antichi.¹⁶³ Come gli scritti ecclesiastici citati nelle pagine precedenti, anche la produzione letteraria umanistica faceva ricorso a meccanismi di *comparatio temporum*, i quali tuttavia si differenziavano dai primi in quanto non più esclusivamente rivolti al paragone con la crociata o con la storia sacra, ma incentrati anche su figure di condottieri e militi antichi oppure di eroi mitologici.

Questa letteratura umanistica interessa qui particolarmente in quanto coinvolse sostanzialmente le medesime figure principesche che erano al centro anche della propaganda ecclesiastica per la crociata: principi di cui si è già parlato, come Alfonso il Magnanimo o Mattia Corvino, ma anche condottieri difensori della cristianità

¹⁶³ Come si è già detto nel primo capitolo del presente studio, questa classe di letteratura è stata messa a fuoco soprattutto da James HANKINS, *Renaissance crusaders. Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, in Id., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, vol. I (*Humanism*), pp. 293-424. Per riferimenti più esaustivi al resto della bibliografia sull'argomento, cfr. *supra* capitolo 1, p. 48, nota 79.

orientale come Giorgio Castriota Scanderbeg. Su questi epigoni della guerra antiturca vennero cuciti parallelismi *ad hoc*, incentrati su eroi mitologici contraddistinti da speciali virtù belliche, oppure sul paragone con militi e leader politici antichi, come Alessandro Magno e Gneo Pompeo Magno, scelti sulla base di un principio che si è già definito di *decorum*, ovvero di convenienza:¹⁶⁴ si trattava di militi infatti che si erano battuti contro nemici orientali, assimilabili all'attuale nemico ottomano, spesso nell'ambito di territori geograficamente coincidenti con quelli ora interessati dai conflitti con l'impero della Mezzaluna. Come si è già anticipato nel primo capitolo del presente studio, le scelte determinate dal gusto per l'antico che contraddistingueva questo tipo di scritti umanistici erano infatti legate alla veicolazione di contenuti parimenti innovativi rispetto a quelli comunicati dalla propaganda religiosa per la crociata, i quali si può ritenere che, in sintonia con il differente contesto storico in cui essa si stava producendo rispetto all'epoca delle spedizioni armate in Terra Santa, abbiano parzialmente profanizzato la percezione della guerra all'Impero ottomano, e al contempo abbiano arricchito l'idea della crociata, rivisitandone alcuni motivi tradizionali. Infatti, il paragone tra principi moderni e antichi condottieri o sovrani, non solo implicava lo spostamento dell'attenzione dalla causa religiosa a quella geografico-territoriale dei conflitti con il Turco,¹⁶⁵ ma normalmente comportava anche l'individuazione di analogie tra le cause soggiacenti alle guerre antiche e a quelle moderne: i principi della contemporaneità erano chiamati a difendere soprattutto la civiltà occidentale dalla minaccia proveniente da Levante, come avevano fatto i loro antecedenti, ai quali del resto essi erano assimilati in quanto considerati diretti eredi della cultura antica.¹⁶⁶ Analogamente, alcuni motivi costitutivi della propaganda crociata venivano ora aggiornati nei loro significati: così, ad esempio, la rappresentazione del nemico della fede in forma mostruosa, che aveva le sue radici nell'esegesi delle Scritture, serviva ora a rappresentare l'idea della disumanità – nel senso di inciviltà – dell'Impero

¹⁶⁴ Il termine latino è utilizzato secondo l'uso fattone da Ernst H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, [London, 1972] Torino, Einaudi, 1978, pp. 12-18: si veda *supra* capitolo 1, p. 50, nota 85.

¹⁶⁵ Per l'importanza della dimensione geografica dei conflitti con l'Impero ottomano nella loro rappresentazione simbolica – nella letteratura e nelle arti visive –, cfr. *supra* capitolo 1, p. 52, nota 90.

¹⁶⁶ Così, come sottolinea James Hankins, veniva progressivamente creata una nuova identità secolare per l'Europa occidentale: «*The more important contribution of humanist crusade writings is not the partial secularization of a certain class of literature, but rather the articulation of a new secular identity for western Europe*» (HANKINS 2003, p. 311).

ottomano che minacciava di radere al suolo luoghi cardine del mondo antico e della sua cultura, cari all'Umanesimo.

Queste *exhortationes* e *orationes* umanistiche d'impronta anticheggiante costituiscono la radice del passaggio dalla ritrattistica basata sul modello cavalleresco a quella incentrata sulla comparazione con figure eroiche antiche che si risconterà a partire dal quarto decennio del secolo successivo, nel contesto dei conflitti con la Mezzaluna ottomana. In quel momento, infatti, alcuni degli *exempla* evocati nelle *orationes* degli umanisti del secondo Quattrocento troveranno il proprio compimento nella ritrattistica di principi e uomini d'armi come Carlo V e Andrea Doria, per la cui immagine vittoriosa potevano ora senza contraddizioni essere utilizzati modelli di eroismo antico, mentre la guerra all'Impero ottomano continuava a essere invocata come crociata e vissuta in un'ottica fortemente religiosa. L'importanza acquisita da questo tipo di produzione letteraria per successivi sviluppi storico-artistici offre inoltre la conferma dello stringente legame con la letteratura intrattenuto dalle forme di ritrattistica d'identificazione studiate in questa ricerca,¹⁶⁷ rendendo ragione dell'interpretazione dei casi di studio che sono stati e devono essere ancora considerati alla luce della produzione letteraria – ecclesiastica e laica – sulla crociata al Turco e ruotante attorno alle medesime figure principesche.

2.2.1.1 Alfonso il Magnanimo e la prima attestazione della comparatio con Pompeo Magno

Tra i principi che furono al centro di questa letteratura umanistica sulla guerra antiturca e del riuso dell'antico in funzione encomiastica da essa operato, Alfonso il Magnanimo giocò un ruolo fondamentale: diversi intellettuali italiani tra quelli che, dopo la caduta di Costantinopoli, avevano cominciato a riflettere sulla questione ottomana, avevano visto in lui il protagonista ideale della guerra con la Mezzaluna, e, mentre lo esortavano a prendere le armi, legavano la sua identità eroica al contesto del conflitto antiturco. La nuova identità umanistica del re di Napoli, però, pur non contraddicendo l'ideologia crociata ereditata dalla casata aragonese, di cui si è

¹⁶⁷ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 55-61.

parlato nelle pagine precedenti, era ora ricondotta al mondo antico, in cui erano individuati nuovi *exempla* da imitare per affrontare l'odierno nemico orientale. Scritti di questo tipo erano stati inviati alla corte alfonsina, soprattutto negli anni cinquanta, dagli intellettuali attivi presso le corti italiane più sensibili alla questione turca, e naturalmente presso la Curia di Roma.¹⁶⁸ Si ricordano quelli di Poggio Bracciolini, che nel 1455 inviava al sovrano aragonese una lettera esortativa,¹⁶⁹ e Andrea Contrario, che l'anno successivo scriveva per lui una *Exhortatio adversum Turcos*.¹⁷⁰ Orazio Romano indirizzò invece al Magnanimo il poemetto *Persuasio contra Turchum* nel 1456 dietro invito di Callisto III,¹⁷¹ mentre, nello stesso anno, il Piccolomini scriveva la sua orazione *Ad Alphonsum Aragoniae regem*.¹⁷²

All'interno del gruppo d'intellettuali che rivolsero in quegli anni la loro attenzione ad Alfonso il Magnanimo, si vuole qui prestare attenzione in particolare a Flavio Biondo (1392-1463) e Giannozzo Manetti (1396-1459), i quali sostennero la necessità di un'azione antiturca del re di Napoli, rivolgendogli – direttamente o indirettamente – inviti alla guerra: in particolare, si vogliono considerare l'*Oratio coram imperatore Federico et Alfonso rege* che Biondo aveva pronunciato presso la corte di Napoli, nel 1452,¹⁷³ e l'opuscolo *De expeditione in Turchos* (1 agosto 1453) inviato dal medesimo umanista al Magnanimo immediatamente dopo la caduta di Costantinopoli;¹⁷⁴ di Manetti invece interessa qui l'*epistola exhortatoria* indirizzata a

¹⁶⁸ Cfr. Gabriella ALBANESE, *Introduzione*, in Matteo Zupardo, *Alfonseis*, a cura di Gabriella Albanese, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1990, pp. 39-41.

¹⁶⁹ Poggio BRACCIOLINI, *Lettere*, 3 voll., a cura di Helene Harth, Firenze, Olschki, 1987, vol. III (*Epistolarum familiarum libri secundum volumen*), pp. 322-328.

¹⁷⁰ L'*Exhortatio* si legge, in trascrizione moderna, in Remigio SABBADINI, *Andrea Contrario*, in "Archivio veneto", XXXI, 1916, pp. 378-433.

¹⁷¹ Il poemetto è pubblicato in *Nuovi documenti per la storia del Rinascimento*, a cura di Tammaro De Marinis e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1970, pp. 105-114.

¹⁷² Enea Silvio PICCOLOMINI, *Opera quae extant omnia*, Basel, Heinrich Petri, 1551, pp. 498-499.

¹⁷³ Flavio BIONDO, *Oratio coram serenissimo imperatore Federico et Alphonso Aragonum rege inclito Neapoli in publico conventu habita*, a cura di Gabriella Albanese, Roma, Istituto italiano per il Medio Evo, [1452] 2015. L'*Oratio* è tramandata nella versione redatta dal secondogenito di Flavio Biondo, Girolamo Biondo: Flavio BIONDO, *Oratio coram serenissimo imperatore Federico et Alphonso Aragonum rege inclito Neapoli in publico conventu habita*, 1452, trascritta da Girolamo Biondo (s.d.), Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mscr. Dresd. F. 66, ff. 81v-85v.

¹⁷⁴ L'opuscolo è tramandato da due manoscritti (Flavio BIONDO, *Ad Alphonsum Aragonensem serenissimum regem De expeditione in Turchos Blondus Flavius Forlivensis*, 1453, Genova, Biblioteca Universitaria, ms. B. I.32, ff. 17r-33v; ID., *Ad Alphonsum Aragonensem serenissimum regem De expeditione in Turchos Blondus Flavius Forlivensis*, 1453, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat.lat. 1946, ff. 1r-21v) e pubblicato in Bartolomeo NOGARA, *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, Roma, Tipografia poliglotta vaticana, 1927, pp. 31-58 (nel medesimo testo, Nogara offre anche l'edizione dell'*Oratio* di Biondo, pp. 107-114). Il *De expeditione* è avvicabile, per l'affinità del contenuto politico, ad altri due scritti di Biondo: l'*Oratio ad Petrum de Campo Fregoso*, dello stesso 1453 (pubblicata per la prima volta sempre da NOGARA 1927, pp. 61-74), e il *De*

papa Callisto III nel 1455, in cui il pontefice era invitato a scegliere Alfonso come capo della crociata contro gli ottomani.¹⁷⁵ Gli scritti dei due intellettuali meritano attenzione in quanto emblematici del progressivo accostarsi di *exempla* tratti dall'antico al tradizionale repertorio simbolico della crociata. Restando all'interno dell'orizzonte di speranze di una guerra concepita come conflitto religioso, Biondo e Manetti adoperavano infatti lo strumento retorico della *comparatio* al fine dell'istituzione di un parallelismo tra il Magnanimo e l'insolito modello eroico del generale antico Pompeo Magno, non attinente all'ambito della crociata.

Sia Biondo sia Manetti erano del resto direttamente legati all'ambiente papale e l'adesione all'ideologia crociata mostrava la loro compartecipazione alla causa antiturca pontificia. Nella sua prima *Oratio* Biondo riportava l'esempio della prima crociata (1096-1099), indetta da Urbano II nel Concilio di Clermont (1095), come modello indiscusso di vittoria contro l'Infedele: un evento storico esemplare, che «avrebbe irrobustito il suo appello, dissolvendo le esitazioni dei presenti e iniettando la giusta dose di fiducia nella fattibilità dell'impresa».¹⁷⁶ La prima crociata tornava poi in chiusura dell'epistola di Giannozzo Manetti a Callisto III, in cui era auspicata la collaborazione nell'impresa in Levante tra il pontefice e il re di Napoli, all'insegna di un'intesa analoga a quella che c'era stata tra Urbano II e Boemondo durante la prima crociata.¹⁷⁷ Lo stesso Boemondo era citato anche da Biondo nella sua *Oratio*

origine et gestis Venetorum, indirizzato nel 1456 a Francesco Foscari, al Senato di Venezia e ai suoi patrizi, e pubblicato per la prima volta nel 1481 a Verona presso Bonino de' Bonini.

¹⁷⁵ Giannozzo Manetti, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, in Paul BOTLEY, *Giannozzo Manetti, Alfonso of Aragon and Pompey the Great. A Crusading Document of 1455*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXVII, [1455] 2004, pp. 129-156. L'epistola è tramandata da quattro manoscritti: Giannozzo MANETTI, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] ante 1459, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal.lat. 1604, ff. 22v-29v; ID., *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] ante 1480, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb.lat. 1159, ff. 67r-83r; ID., *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] ante 1487, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Marco 456, ff. 52-59; ID., *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] XVII sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat.lat. 6898, ff. 61r-72v. Per altri scritti redatti da Giannozzo Manetti per Alfonso il Magnanimo, si veda Stefano U. BALDASSARRI, *Giannozzo Manetti e Alfonso il Magnanimo*, in "Interpres", 2010, 29, pp. 43-95; ID., *Ancora (ma brevemente) su Giannozzo Manetti e Alfonso il Magnanimo*, in *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503). Forme della legittimazione e sistemi di governo*, a cura di Fulvio Delle Donne e Antonietta Iacono, Napoli, FedOAPress, 2018, pp. 53-61.

¹⁷⁶ Gabriella Albanese, *Introduzione*, in BIONDO 2015, pp. 3-106, *speciatim* 47.

¹⁷⁷ Manetti, in realtà, nomina erroneamente Gelasio II, volendo invece con tutta probabilità riferirsi a Urbano II, cfr. Giannozzo Manetti, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut*

come diretto antecedente di Alfonso: il paladino della prima crociata avrebbe infatti impedito ai saraceni d'insediarsi nell'Italia meridionale, permettendo il costituirsi del regno ora governato dal Magnanimo. Nel pamphlet politico, che si presentava anche come studio di carattere storico e geografico sul popolo ottomano – il *De expeditione in Turchos* –, Biondo avrebbe invece preferito la menzione della quarta crociata, che aveva determinato la conquista di Costantinopoli (1204) e «veniva dunque a costituire un *exemplum* nel momento in cui si prospettava, proprio attraverso l'indizione della crociata contro il turco, la possibilità di riconquistare Costantinopoli».¹⁷⁸

Il modello storico della crociata e gli *exempla* dei paladini che ne erano stati protagonisti erano dunque coerentemente presentati, negli anni caldi attorno alla caduta di Bisanzio, nella letteratura e nella produzione artistica legate al Magnanimo, sia da parte spagnola sia da parte italiana. Tuttavia, gli stessi Biondo e Manetti, rispettivamente nel *De expeditione in Turchos* e nell'*Epistola ad Calistum III*, aprivano le loro riflessioni alla storia antica, convergendo entrambi su un modello di condottiero, considerato come antecedente del Magnanimo nel suo rapporto con il Levante: Gneo Pompeo Magno, di cui Alfonso era chiamato a emulare le gesta.

Si trattava di un modello eroico decisamente calzante rispetto al contesto di tensione con l'impero della Porta: il puntuale rimando alla storia antica dei due umanisti italiani era retto infatti da un principio di convenienza, o di *decorum*, il quale in questo caso non atteneva solo al contenuto, ma anche alla forma dei testi letterari. Il modello formale di Biondo era infatti l'orazione *Pro lege Manilia de imperio Cnei Pompei* di Cicerone, recitata nel 66 a.C. per convincere della bontà della legge proposta dal tribuno della plebe Gaio Manilio per il conferimento di pieno potere a Gneo Pompeo nella spedizione levantina contro Mitridate VI, re del Ponto.¹⁷⁹ Come Cicerone era favorevole all'assegnazione del potere della spedizione

Alfonsum bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti, in BOTLEY 2004, pp. 129-156, *speciatim* 156.

¹⁷⁸ Concetta BIANCA, *Il ritorno in curia di Flavio Biondo e il "De expeditione in Turchos" dedicato ad Alfonso d'Aragona*, in "Rinascimento meridionale", VII, 2016, pp. 7-33.

¹⁷⁹ Per l'*Oratio* di Flavio Biondo, il modello ciceroniano è stato studiato, da un punto di vista formale, in modo stringente da Gabriella Albanese, *Introduzione*, in BIONDO 2015, pp. 3-106, *speciatim* 53-69. Per il suo *De expeditione*, il modello ciceroniano – e le dirette citazioni che Biondo vi aveva prelevato – era stato rintracciato già a partire da NOGARA 1927, p. 58. Per Manetti è invece Paul Botley ad aver messo in luce l'importanza del riferimento alla *Pro lege Manilia*, che lo studioso suggerisce possa derivare da una conoscenza dello scritto di Biondo: «*the fact that Manetti chose to repeat the comparison at such length two years later may indicate that the work had gone down well with Alfonso*». (cfr. BOTLEY 2004, p. 142).

a Pompeo, così Biondo credeva che la spedizione contro il Turco dovesse essere capeggiata da Alfonso nel contesto storico attuale che, analogamente a quello antico, vedeva l'imminente estendersi all'Europa occidentale di un dominio orientale:

*«Ego enim clavam manibus Ciceronis si non extorqueo, libens praecariam accipio vel ea maxime ratione, quod pro simillima huic causa Cicero habuit orationem, qua suasit Pompeium declarari imperatorem pellendis deturbandisque et persequendis regibus, qui eum Asiam Romani populi provinciam invasissent, Bosporo et Europae provinciis imminabant, sicut Maumetum bey videmus post occupatam pridem a suis Asiam nun, capta Constantinopoli, Christianorum Europae provinciis ita imminere, ut absque internecionis periculo ultra a nobis tollerari non possit».*¹⁸⁰

Analogamente, Manetti, che presumibilmente per la sua lettera a Callisto III trasse ispirazione da Biondo, esplicitò il rimando alla vicenda del generale antico, ricordandone la difesa da parte di Cicerone:

*«Bellum profecto huiusmodi est: ut non modo utile sed etiam necessarium iure existimari ac censeri debeat. Si enim M. Cicero Latinorum oratorum omnium (pace cunctorum dixerim) eloquentissimus in ea oratione quam ad Quirites de laudibus Cn Pompeii elegantissime habuit, quando populum Romanum ad belligerandum adversus Mithridatem et Tigranem duos potentissimos totius Asiae principes hortabatur, id bellum necessarium fuisse dicit et sensit, quid nos de hoc nostro adversus Turcos suscipiendo sentiemus, cum utriusque belli causas invicem parumper contulerimus? [...] Nunc causas huius nostri conferendi gratia pariter consideremus. In hoc nostro sicut in illo non traditur salus sociorum atque amicorum, sed certe salubritas vel pernitias omnium Christianorum periclitatur et luditur [...]».*¹⁸¹

Si trattava dunque di un modello formale, giustificato però da un'esigenza di coerenza contenutistica. Nell'incipit al libello sopracitato, Biondo infatti sosteneva l'importanza dello studio della storia, affermando: *«multam exemplorum copiam, multam consiliorum, qui primus et maximus est historiae fructus [...]»*.¹⁸² Questa consapevolezza lo aveva indotto ad attingere al modello di Pompeo Magno che si era distinto per il suo impegno rivolto a Oriente: le schiacciante vittorie riportate contro i pirati (67 a.C.) e poi contro Mitridate (66-63 a.C.) avevano permesso infatti al

¹⁸⁰ Flavio Biondo, *De expeditione in Turchos*, in NOGARA 1927, pp. 31-58, *speciatim* 48.

¹⁸¹ Giannozzo Manetti, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotti Manetti*, in BOTLEY 2004, pp. 129-156, *speciatim* 147.

¹⁸² Flavio Biondo, *De expeditione in Turchos*, in NOGARA 1927, pp. 31-58, *speciatim* 31.

generale antico di estendere il dominio romano in Asia, a partire dalla regione storica del Ponto, nell'odierna Turchia. Il parallelismo con Pompeo era allora particolarmente calzante per Alfonso, chiamato, come il suo antico antecedente, all'impegno bellico contro una potenza proveniente dagli stessi luoghi geografici in cui si era esteso, in antico, il regno di Mitridate.

Il meccanismo sotteso ai testi di questi umanisti in dialogo con Alfonso era dunque quello della comparazione biografica, di cui le *Vite parallele* di Plutarco costituivano allora il più autorevole esempio. Esse erano apprezzate, tradotte ed emulate dagli umanisti italiani, che ne avevano fatto proprio il funzionamento: appare significativo infatti ricordare in questo contesto le biografie di Socrate e Seneca, completate da Giannozzo Manetti nel 1440 per Nuño Guzmán e ridedicate ad Alfonso nel 1450, con una nuova prefazione in cui era peraltro sottolineata l'origine spagnola del filosofo romano al fine di generare nel re partenopeo un meccanismo d'identificazione.¹⁸³ Plutarco peraltro non era solo il modello formale di questo tipo di scritti con caratteri encomiastici volti alla persuasione alla guerra *contra Turcos*, ma ne costituiva anche spesso la fonte contenutistica: alle sue *Vite* si doveva infatti la riabilitazione della figura di Pompeo e lo scongiuro della *damnatio memoriae* che sarebbe altrimenti spettata all'avversario di Cesare. La plutarchiana *Vita* di Pompeo era nota in Italia almeno dal 1409-1410 e forse anche da prima (*ante* 1406), grazie alla traduzione in latino dovuta al fiorentino Iacopo Angeli.¹⁸⁴ Più tardi rispetto alla datazione degli scritti di Biondo e Manetti sarebbe invece stata conservata, presso la corte napoletana, anche un'altra fonte per questa biografia: la traduzione dell'*Historia romana* di Appiano, realizzata da Decembio per Niccolò V (*ante* 1454), e ridedicata, dopo la morte del papa, ad Alfonso d'Aragona (1456).¹⁸⁵

Il fermento filologico che stava conducendo gli umanisti italiani alla riscoperta dei classici dunque, da un lato aveva portato a galla inconsueti modelli antichi di eroismo, e, dall'altro, mentre confermava l'importanza dello studio della storia per l'adozione di una condotta ideale nel presente, aveva stimolato la ripresa di modalità di espressione letteraria dell'*imitatio heroica*, come la comparazione biografica, che sarebbero state più tardi destinate ad ampia fortuna. Nel tempo, gli *exempla* antichi

¹⁸³ Giannozzo MANETTI, *Vita Socratis et Senecae*, a cura di Alfonso De Petris, Firenze, Olschki, [1440 ca.] 1979, pp. 113-118.

¹⁸⁴ Cfr. Marianne PADE, *The reception of Plutarch's Lives in fifteenth century Italy*, 2 voll., København, Museum Tusulanum, 2007, vol. I, pp. 122-126.

¹⁸⁵ Cfr. BOTLEY 2004, p. 143.

riscoperti e le strategie retoriche della loro messa in paragone con i principi moderni avrebbero infatti sempre più spesso caratterizzato gli encomi dei principi antiturchi, e il caso di Alfonso il Magnanimo appare esemplare in questo senso. Il valore fondativo degli scritti di umanisti quali Flavio Biondo e Giannozzo Manetti rispetto all'*imitatio heroica* (non solo letteraria ma anche visiva) che sarebbe stata sviluppata nei decenni successivi nei confronti dei protagonisti occidentali dei conflitti con la Mezzaluna, emerge infatti dal riutilizzo del termine di paragone eroico di Pompeo per uno dei maggiori eroi antiturchi della prima metà del Cinquecento, di cui si parlerà più avanti: Andrea Doria, nel cui caso peraltro l'analogia con il generale antico era ancora più stringente, avendo egli affrontato sul mare le forze corsare al soldo della Mezzaluna, esattamente come Pompeo era stato vittorioso, non solo su Mitridate in Levante, ma anche sui pirati che infestavano il Mediterraneo. Se nel caso di Alfonso il Magnanimo l'*imitatio Pompeii*, pur formulata per via letteraria, non aveva trovato seguito nel panorama della produzione artistica della corte napoletana, nel caso del Doria i tempi erano ormai maturi per il ricorso a un immaginario classico anche ai fini della costruzione dell'iconografia eroica dell'ammiraglio: come si vedrà, infatti, il paragone tra il genovese e Nettuno, ampiamente attestato nella produzione artistica con intenti encomiastici rispetto alle glorie anti-ottomane del Doria, fu in parte determinato dal parallelismo con Pompeo contemporaneamente istituito nella letteratura.¹⁸⁶

2.2.1.2. *Mattia Corvino al paragone con Ercole e Alessandro Magno*

Il processo, in atto nell'Italia umanistica, volto alla creazione dell'*Idealtypus* del campione belligerante contro il Turco tramite la sua comparazione a una serie di *topoi* eroici antichi, aveva riguardato anche la figura di Mattia Corvino, che del resto, come si è visto, era stato celebrato nella ritrattistica allegorica come campione anti-ottomano, ma sempre attraverso una comparazione – diretta o indiretta – con figure di militi cristiani. Tuttavia, come si è già accennato, il re ungherese, che aveva dato

¹⁸⁶ Cfr. *infra* capitolo 4, pp. 262-265.

forma a una corte d'impronta umanistica in Ungheria, era una delle principali figure cui gli umanisti italiani rivolsero la propria attenzione decantandone le lodi e avanzando esortazioni a replicare l'impegno anti-ottomano. Così, intellettuali come Ugolino Verino,¹⁸⁷ Naldo Naldi,¹⁸⁸ Angelo Poliziano,¹⁸⁹ e Marsilio Ficino¹⁹⁰ avevano preso a inviare la propria produzione letteraria al sovrano ungherese, intrecciando elogi a esortazioni alla guerra al Turco.

All'interno di questa letteratura, risulta esemplare, per il discorso sui parallelismi eroici in bilico tra sacro e profano che qui si sta conducendo, un'*Exhortatio ad bellum contra Barbaros* che Ficino inviò a Mattia Corvino nel 1480, inserendola, più tardi, a modo di dedica, nel terzo libro del suo epistolario (1488), allestito per il re ungherese.¹⁹¹ Invocando Mattia come liberatore dal flagello turco che proprio in quel momento si stava abbattendo su Otranto, Ficino vi esortava il principe a farsi al contempo *Mosem alterum*, nuovo Mosè, salvifico liberatore del proprio popolo, e *Hercules monstra victor*:

«Mathiam non literati, quos dixi tantum, verum etiam nationes quam plurimae in Asia, atque Europa sub Turcis immanibus, quasi iudaei sub impio Pharaone, miserabiliter servientes, Matthia, inquam, tanquam Mosem alterum assidue clamitant, cui Deus mare dividat rubrum, & quaelibet passim in via mirabiliter patefaciat, electos Dei filios ab extrema servitute, atque miseria prorsus liberaturo. [...] Surge precamur, o victor Hercules dum tempus adest adversus dira haec, & immania monstra. Quae tam nefarie depopulantur agros, oppida diruunt, devorant nomine, Legum omnium liberaliumque artium disciplinas, atque id quod miserrimum est, religionem sanctam, non solum sordidissimis pedibus impie calcant, verum etiam quantum

¹⁸⁷ Ugolino VERINO, *Epigrammi*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Sicania, [1484] 1998. La raccolta di *Epigrammi* fu spedita nel 1484 a Corvino da Ugolino Verino, il quale sperava di essere stabilmente accolto alla corte ungherese.

¹⁸⁸ Naldo NALDI, *De laudibus augustae bibliothecae ad Matthiam Corvinum Pannoniae regem serenissimum*, in *Notitia Hungariae Novae Historico Geographica*, 5 voll., a cura di Mátyás Bél, Wien, Paul Straub, 1735-1742, vol. III ([1488-1490] 1737), pp. 589-642.

¹⁸⁹ Angelo POLIZIANO, *Angelus Politianus Matthiae dei gratia invictissimo Pannoniae regi S.D.*, in Id. *Opera omnia*, 3 voll., a cura di Ida Maier, Torino, Bottega d'Erasmus, 1970-1971, vol. I ([Basel, 1553] 1971), pp. 116-118.

¹⁹⁰ Marsilio FICINO, *Exhortatio ad bellum contra Barbaros*, in *Epistolarum ad amicos libri VIII*, 1488, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 73. Augu. 2°, ff. 108v-109v. La lettera è trascritta in Carl G. RUMI (Károly G. Rumi), *Auszüge aus den Handschriften der Corvinischen Ofner Bibliothek, die sich jetzt in der Bibliothek zu Wolfenbüttel befinden, besonders in Hinsicht der Verdienste des ungarischen Königs Matthias Corvinus um die Beförderung der Wissenschaften in seinem Zeitalter*, in "Zeitschrift von und für Ungern zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur", V, 1804, pp. 162-168, *speciatim* 164-167. Tra le edizioni a stampa, si ricorda quella compresa nell'*Opera omnia* ficiniana: Marsilio FICINO, *Exhortatio ad bellum contra Barbaros*, in Id. *Opera omnia*, 2 voll., Basel, Heinrich Petri, [1. ed.: in *Epistolarum libri duodecim*, Venezia, 1495] 1576, vol. I, pp. 721-722.

¹⁹¹ Si veda la nota precedente.

*in eis est, ex omni hominum memoria delent. Vicisti Hercules monstra eiusmodi mirabiliter sola virtute saepius, atque domuisti».*¹⁹²

Così Ficino proponeva a Mattia due *exempla* di diversa tradizione. Il primo, di origine scritturale, permetteva al filosofo di rimanere nell'ambito della storia sacra, da cui anche la tradizione crociata aveva attinto i propri specchi di virtù: la figura veterotestamentaria di Mosè era infatti in perfetta continuità con l'analogia tra Mattia e David istituita per immagini nella miniatura della *Bibbia di Mattia Corvino* di cui si è parlato in precedenza. Il secondo, di derivazione mitologica, si configurava invece come un nuovo modello classicizzante per il principe cristiano in lotta con l'Ottomano:¹⁹³ nel contesto dei conflitti con la Mezzaluna, cioè, il modello erculeo non poteva fare perno sulla forza di una tradizione consolidata come quella in cui s'inseriva la figura di Mosè, tuttavia esso era particolarmente caro a Mattia e alla cultura umanistica di marca italiana (e specialmente fiorentina) circolante presso la sua corte.¹⁹⁴

Sulla scorta di Erodoto e Diodoro, il sovrano magiaro vedeva infatti in Ercole l'illustre antenato degli Sciti e dunque del popolo ungherese, così che gli storici di corte, Johannes Throczy e Antonio Bonfini, avevano potuto postulare la diretta discendenza di Corvino dall'eroe antico.¹⁹⁵ Anche al di là dello scritto ficiniano era stato innescato infatti un meccanismo d'identificazione tra il sovrano e l'eroe del mito, che non aveva mancato di gettare i suoi riflessi sulla produzione artistica italiana indirizzata al re ungherese: così, ad esempio, il ritratto idealizzato di Mattia poté comparire, in giustapposizione alla figura di Ercole nel frontespizio del codice delle *Antiquitates* di Dionigi d'Alicarnasso, miniato da Attavante degli Attavanti (fig. 62).¹⁹⁶ Inoltre, l'immagine di Ercole era stata diffusa negli apparati decorativi della

¹⁹² FICINO [1495] 1576, pp. 721-722.

¹⁹³ L'utilizzo della figura di Ercole come ideale modello di paragone per il principe chiamato a intraprendere la crociata antiturca non doveva, del resto, apparire del tutto inappropriato, essendo stata, come noto, tale figura mitologica già stata ampiamente cristianizzata, sin da epoca medievale: cfr. Nikolaus Himmelmann, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, vol. II (*I generi e i temi ritrovati*, 1985), pp. 202-278, *speciatim* 251-253.

¹⁹⁴ Cfr. Milena Ricci, *Il recupero dell'antico alla corte di Mattia Corvino. Testimonianze epigrafiche della biblioteca Estense Universitaria*, in *Nel segno del corvo* 2002, pp. 131-138.

¹⁹⁵ János THURÓCZY, *Chronica Hungarorum*, a cura di Erzsébet Galántai e Gyula Kristó, Budapest, Akadémiai Kiadó, [1. ed.: Brno-Augsburg, 1488] 1985, vol. I, 1, 5, p. 26; Antonio BONFINI, *Rerum Ungaricarum Decades*, a cura di Iosephus Fögel, Béla Iványi e Ladislaus Juhász, Leipzig, Teubner, [1. ed.: Basel, 1543] 1936, vol. I, 1, p. 36.

¹⁹⁶ DIONIGI DI ALICARNASSO, *Originum sive Antiquitatum Romanorum libri XI*, seconda metà del XV sec., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat 435 = α.Q.4.4, f. 4r. Attavante degli Attavanti, cui

residenza estiva di Visegrád e del Palazzo Reale di Buda: il cortile interno della dimora d'estate ospitava infatti una statua di Giovanni Dalmata con Ercole fanciullo in lotta con l'Idra di Lerna (1485 ca., Visegrád, Mátyás Király Múzeum), mentre al palazzo di Buda le fatiche erculee ornavano i pannelli bronzei del portale d'ingresso e una statua bronzea dell'eroe, di cui oggi rimane solo un frammento del piedistallo in marmo rosso (1480-1490, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum), si ergeva nel cortile principale, e fu eseguita, secondo un'ipotesi di Dániel Pócs, in seguito all'identificazione, stimolata dall'ambiente umanistico fiorentino, di Corvino difensore del Cristianesimo con l'*exemplum* dell'Ercole *monstrorum domitor* in concomitanza della vittoria otrantina sui turchi cui il sovrano ungherese aveva garantito supporto militare.¹⁹⁷

Sia nel caso di Mosè sia in quello erculeo, tuttavia, la definizione di Mattia Corvino come eroe cristiano attraverso antecedenti modelli di condotta aveva comportato un'analogia identificazione del nemico con altrettante figure di segno negativo. Ficino aveva infatti dato forma al parallelismo tra Mosè e Mattia stabilendo un'analogia tra l'impero turco e quello dell'*impio Pharaone*, che avevano soggiogato rispettivamente l'Europa e i giudei, mentre il modello erculeo era stato proposto sulla base dell'assimilazione dei turchi a *immania monstra*, con un procedimento metaforico del tutto identico a quello che aveva permesso l'utilizzo dell'immagine del drago per l'Infedele negli scritti ecclesiastici esortativi alla guerra al Turco: la figura di Ercole, pur non facendo parte dei miti tradizionali della propaganda per la crociata, mostrava dunque con essi affinità tali da potervi essere facilmente assimilata.

La definizione dei turchi come *immania monstra* costituisce infatti uno dei casi più significativi del graduale mutamento che gli umanisti italiani stavano operando,

sono attribuite le miniature citate, fu al servizio di Mattia dal 1487 al 1490 (cfr. Milena Ricci in *Nel segno del corvo* 2002, cat. 12, pp. 169-172).

¹⁹⁷ Cfr. Daniel Pócs, *Il mito di Ercole: arte fiorentina al servizio della rappresentazione del potere di Mattia Corvino*, in *Mattia Corvino e Firenze* 2013, pp. 222-229. L'ipotesi è stata avanzata sulla base del nesso, invero già rintracciato da Árpád Mikó (Árpád MIKÓ, *Divinus Hercules and Attila Secundus: King Matthias as Patron of Art*, in "New Hungarian Quarterly", XXXI, 1990. pp. 90-96), tra l'iscrizione ancora parzialmente leggibile sul piedistallo della perduta scultura e le parole della citata epistola di Ficino. I quattro lemmi che plausibilmente componevano l'iscrizione – *Divinus Hercules monstrorum domitor* – riecheggiavano infatti la frase dell'*Exhortatio* di Ficino – *Vicisti Hercules monstra eiusmodi mirabiliter sola virtute saepius atque domuisti*. Una proposta molto suggestiva (e certamente più complessa rispetto al breve riassunto che qui se ne è fatto, il quale per motivi di spazio non comprende il resto delle osservazioni sul radicamento nella cultura fiorentina della frase ficiniana), che tuttavia mi pare manchi ancora per il momento di elementi sufficienti a suffragarne la veridicità.

dall'interno, sui simbolismi della propaganda per la crociata, accostando alle motivazioni religiose del conflitto anche quelle profane della difesa della cultura e della civiltà occidentali. Come osservato da Francesco Tateo, possono essere infatti considerate spie di questo mutamento in corso le scelte lessicali operate da Ficino, che, pur invocando la necessità della difesa della *sancta Religio*, significativamente utilizzava, nella sua epistola dedicatoria, l'aggettivo *immanis* per designare il Turco.¹⁹⁸ L'*immanitas*, che in concomitanza con la congiuntura otrantina l'Umanesimo ha spesso associato al flagello ottomano, acquisiva in effetti un potente valore simbolico, racchiudendo in una formula efficacissima tutte le qualità contrarie all'*humanitas*, intesa soprattutto come civiltà fondata sulla conoscenza delle *humanae litterae*. La dicitura *immane genus* dunque

«accontentava insieme il bisogno di esorcizzare l'immagine tradizionale dell'infedele, identificandolo con la biblica bestia e caricandolo di segni escatologici, e di capovolgere il modello etico dell'Umanesimo per farne risaltare i caratteri. [...] L'intenzione religiosa, che faceva del Turco principalmente il nemico della fede, e come tale terribile, e la considerazione etico-politica della sua estraneità al mondo civile sono ambedue presenti nell'uso di questo vocabolo di *immanis-immanitas*».¹⁹⁹

Il parallelo erculeo elaborato da Ficino non era dunque il puro prodotto di un orientamento del gusto, ma anche l'indice di una concezione della crociata che cominciava a configurarsi, oltre che come guerra per la difesa della fede, anche come battaglia per la civiltà. James Hankins ha infatti efficacemente messo in luce come il principale apporto umanistico alla questione della tensione con il Turco sia stato la formulazione di un concetto identitario di carattere secolare per l'Europa occidentale.²⁰⁰ Ne è riprova lo stesso titolo dell'epistola ficiniana, che invitava Mattia *ad bellum contra Barbaros* piuttosto che *contra infideles*. La parola *Barbaros* comportava infatti non solo una declinazione in senso classicistico dell'idea di

¹⁹⁸ Francesco TATEO, *Letterati e guerrieri di fronte al pericolo turco*, in Id., *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1984, pp. 21-68.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 32; cfr. anche Francesco TATEO, *L'ideologia umanistica e il simbolo "immane" di Otranto*, in *Otranto 1480. Atti del Convegno internazionale di studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei turchi*, atti del convegno internazionale di studi (Otranto, 19-23 maggio 1980), 2 voll., a cura di Cosimo Damiano Fonseca, Galatina, Congedo, 1986, vol. I, pp. 151-182.

²⁰⁰ HANKINS 2003. Sullo stimolo offerto dalla minaccia ottomana alla formulazione dell'idea di Europa, con riferimento soprattutto al pensiero di Pio II, cfr. Gherardo Ortalli, *La Chiesa di Roma, Costantinopoli e l'idea di Europa al tempo del Piccolomini*, in *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli* 2008, pp. 435-466.

crociata – che pur manteneva il suo denso significato religioso –, ma anche un balzo dal mito alla storia. Un tale spostamento concettuale inseriva dunque il contrasto con il Turco nella serie di scontri di civiltà – non necessariamente di carattere religioso – che in passato avevano già punteggiato le vicende dei rapporti tra Occidente e Oriente.

Nel medesimo ambiente umanistico italiano, infatti, tale passaggio, dal mito alla storia, veniva portato a termine con l'istituzione di un ulteriore parallelismo tra Mattia Corvino, contemporaneo *Rex invictus* difensore della cristianità, e la figura di un altro eroe classico. Stavolta, tuttavia, non si trattava di un personaggio mitologico in lotta con mostri fantastici, bensì di un eroe storico: il condottiero macedone Alessandro Magno, la cui immagine a più riprese è stata sovrapposta alla rappresentazione letteraria del re ungherese.

L'*imitatio Alexandri* aveva certamente costituito, nel tempo, uno dei più frequenti strumenti attraverso cui i sovrani d'Occidente e d'Oriente avevano espresso il loro ideale di grandezza politica e militare, ma il paragone alessandrino gettava, nel caso di Mattia Corvino, un ponte più sicuro con l'attualità. L'Alessandro evocato come termine di paragone per Mattia non era infatti più il favoloso eroe sopravvissuto al Medioevo attraverso i rimaneggiamenti del *Romanzo di Alessandro* dello Pseudo-Callistene (III secolo), ma lo storico sovrano macedone, restituito alla sua verità biografica da racconti quali le *Historiae Alexandri Magni Macedonis* dello storico latino probabilmente vissuto nella prima metà del I secolo d.C. Quinto Curzio Rufo: quest'ultimo testo aveva infatti goduto di ampia fortuna nel corso del XV secolo, come attestano la grande tradizione manoscritta e le precoci traduzioni, tra cui quella in italiano operata da Pier Candido Decembrio nel 1438 per Filippo Maria Visconti.²⁰¹ Il parallelismo istituito tra l'eroe antico e il contemporaneo sovrano ungherese si fondava cioè ora su analogie storiche, inerenti la forma di governo incarnata dai due – la monarchia –, e la prossimità geografica dei loro regni, nonché di quelli dei rispettivi avversari: Mattia, come Alessandro, era l'estremo difensore del confine orientale europeo contro la più importante potenza d'Oriente, l'Impero ottomano. Quest'ultimo era il corrispettivo moderno dell'immenso impero del persiano Dario, vinto dal Macedone. In questo senso, dunque, il modello alessandrino completava quella secolarizzazione dell'idea di crociata che aveva già

²⁰¹ Cfr. David J. A. ROSS, *Alexander historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander literature*, London, The Warburg Institute, 1963, pp. 67-71.

preso avvio nelle parole dell'*Exhortatio* ficiniana di cui si è trattato nelle pagine precedenti: Alessandro e Mattia, militi e monarchi di regni geograficamente prossimi, erano entrambi in lotta con un vastissimo impero orientale, presentato non tanto come nemico della fede, quanto piuttosto come nemico della civiltà (quella ellenica nel caso di Alessandro, e quella occidentale, erede di quella classica, nel caso di Mattia).

Così il nome del Macedone era stato evocato come termine di paragone per il sovrano ungherese nell'invito alla guerra contro i turchi a lui rivolto nel 1464 dall'umanista fanese Antonio Costanzi, che lo esortava con queste parole: «*sic tu alter Macedo, Sic Caesar et alter haberi | sic poteris divo carior esse patre*».²⁰² Un invito che aveva ricevuto risposta da Giano Pannonio, il quale, facendo le veci dello stesso Mattia, invitava all'alleanza magiario-italiana in funzione anti-ottomana, poiché, spiegava l'umanista, queste erano le nazioni più direttamente esposte alla minaccia turca.²⁰³ La metafora alessandrina era del resto parte del linguaggio poetico dello stesso Giano, che tendeva a indicare i turchi come geti: i nemici, insieme ai persiani, sconfitti da Alessandro.²⁰⁴

La medesima tradizione sarebbe stata accolta, più tardi, anche da Agnolo Poliziano (1454-1494), che tuttavia tornò sull'*imitatio Alexandri* in un contesto non direttamente legato alla questione della crociata contro il Turco. In una lettera con cui presentava a Mattia Corvino i suoi *Nutricia*, l'umanista istituiva infatti più genericamente il paragone tra l'antico monarca e quello contemporaneo sulla base della comune forza in battaglia e del gran numero di nemici che entrambi erano riusciti a vincere, tra cui prima di tutto i turchi:

«*Nec tu profecto Macedoni Alexandro (sit vero venia) iure cesseris, Matthia rex, seu victorias eius, seu beneficentiam confiderei, que duo prima tanto in rege faultrix miratur antiquitas: nisi forte credimus Arabas, Indos, Armenios, Chaldeos, mollissimas fugacissimasque gentes*

²⁰² Antonio COSTANZI, *Serenissimo atque Invictissimo Regi Mathie [...], Antonius Constantius phanensis se commendat*, in *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*, a cura di Eugenius Ábel e Stephanus Hegedűs, Budapest, Hornyanszky, [1464] 1903, pp. 110-113, *speciatim* 113. Una efficace ricognizione sulle fonti umanistiche celebranti Mattia nei termini dell'*imitatio Alexandri*, cui si è fatto riferimento per la ricostruzione di questa vicenda da un punto di vista letterario, è offerta da Lajos VAYER, *Il Vasari e l'arte del Rinascimento in Ungheria*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Grafistampa, 1976, pp. 501-524.

²⁰³ Giano PANNONIO, *Matthias Rex Hungarorum Antonio Constantio Poetae Italo*, in Id., *Jani Pannonii opera latine et hungarice. Munkai latinul es magyarul. Vivae memoriae I.P. quingentesimo mortis suae anniversario dedicatum memoriae*, Budapest, Tankönyvkiadó, [1464] 1972, pp. 384-356.

²⁰⁴ Cfr. VAYER 1976, p. 518.

laboriosius vinci, quam Turcas, et Mysios, et Triballos, et Illyricos, et Liburnos, et Boemos, et Rhetos, et Vindelicos, et alias item bellicosissimas nationes: quarum ipsa quoque nomina Martium sonant [...]».²⁰⁵

A differenza dell'*imitatio Herculis*, la diffusione del paragone alessandrino nella letteratura umanistica con riferimento soprattutto alla guerra al Turco, che fu una costante del regno di Corvino, ha permesso di offrire spiegazione alla destinazione al sovrano magiaro da parte italiana anche di diverse opere incentrate sulla figura del macedone, fossero esse opere letterarie oppure d'arte visiva. Non si tratta invero di casi esplicitanti l'*imitatio heroica* tra il milite antico e il moderno sovrano antiturco, ma per lo più di opere in cui si può ritenere che il modello di Alessandro sia stato presentato come *exemplum* al re magiaro in seguito a una prima influenza esercitata dalle comparazioni eroiche formulate dagli umanisti.

Tra i casi letterari, si deve considerare il dono all'ungherese da parte dei regnanti aragonesi di Napoli, all'inizio del nono decennio del XV secolo, di una copia dell'*Anabasis Alexandri* di Arriano di Nicomedia (II secolo), miniata, come quella realizzata per i medesimi committenti e inviata a Federico da Montefeltro, da Cristoforo Majorana.²⁰⁶ Si può ritenere infatti che nel caso corviniano tale dono sia stato realizzato con intenti di glorificazione verso il sovrano che aveva recentemente collaborato alla liberazione di Otranto (dominio aragonese) dall'assedio turco, essendo l'*Anabasis* un saggio di soggetto militare, che ruotava attorno alla battaglia di Persia d'Alessandro inserendosi perfettamente in quei meccanismi di *synkrisis* con

²⁰⁵ POLIZIANO 1970-1971, vol. I ([Basel, 1553] 1971), pp. 116-118, *speciatim* 117. Sulla datazione della lettera di Pliziano, si veda la successiva nota 210.

²⁰⁶ Rispettivamente, Flavio ARRIANO, *De expeditione Alexandri Magni*, 1480-1484 ca., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat. 5268; Flavio ARRIANO, *De rebus gestis Alexandri Magni. Interpretatio latina Bartholomaei Facci. Libri I-VIII*, nono decennio del XV sec. (inizio), Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.lat. 415. David J. A. Ross colloca il Vat.lat. 5268 verso il 1487 perché a questa data risale la lettera inviata a Mattia Corvino da Taddeo Ugoletto, suo bibliotecario, nella quale, tra alcuni manoscritti acquistati in Italia, veniva menzionato un «*Arriani de expeditione Alexandri*» (David J. A. ROSS, *A corvinus manuscript recovered*, in "Scriptorium", XI, 1957, 1, pp. 104-108). L'affinità del codice corviniano con quello per Federico da Montefeltro ha indotto tuttavia la critica a collocarlo, come quest'ultimo, all'inizio del decennio, ipotizzando che nel manoscritto citato da Ugoletto si debba piuttosto riconoscere la versione originale, greca, dell'opera dello storico antico, desiderata da Corvino a corredo di quella latina di cui probabilmente era già in possesso: cfr. Daniel Pócs in *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458-1490*, catalogo della mostra (Budapest, History Museum, 19 marzo 2008-30 giugno 2008), a cura di Péter Farbaký, András Végh, Enikő Spekner, Budapest, Budapest History Museum, 2008, cat. 4.11, pp. 235-236, con bibliografia precedente.

l'antico attraverso cui la tensione con l'Impero ottomano era già stata letta, sia presso la corte ungherese che presso quella napoletana.²⁰⁷

Tra la produzione artistica riconducibile al parallelismo tra Alessandro e Mattia espresso tra le pagine degli umanisti si annovera invece la coppia di rilievi verrocchieschi con i profili di Alessandro e Dario che uscì dall'ambiente artistico legato a Lorenzo il Magnifico, indirizzata in Ungheria a omaggiare Mattia Corvino. Dei due manufatti è nota solo una descrizione vasariana, contenuta nella *Vita del Verrocchio* nella sola edizione del 1568 del lavoro biografico dell'aretino,²⁰⁸ la quale ha dato vita a un'alacre ricerca degli originali, sviluppata in un'ampia letteratura critica: di essa non è possibile dare conto con esaustività in questa sede, bastando ricordare che i testimoni più prossimi agli originali di cui parla Vasari si ritengono oggi essere un rilievo in marmo con *Alessandro* (fig. 63), di mano dello stesso Verrocchio, conservato alla National Gallery of Art di Washington, e un *Dario* (fig. 64) in terracotta invetriata di un anonimo del primo Cinquecento, che faceva parte delle collezioni del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, ma risulta disperso dal 1945 – entrambi databili attorno al 1476.²⁰⁹ Dei due rilievi interessa qui infatti

²⁰⁷ Quest'ipotesi potrebbe essere corroborata, secondo parte della critica, dal ritratto di Alessandro all'interno dell'iniziale miniata alla carta 3r, il quale rappresenterebbe un ritratto idealizzato di Mattia Corvino (ROSS 1957; Ernesto Milano, *I codici corviniani conservati nelle Biblioteche italiane*, in *Nel segno del corvo* 2002, pp. 65-94, *speciatim* 81; Allison Nadine FISHER, *Artistic Interest in the Life of Alexander the Great during the Italian Renaissance: Designs in all Media, with a Focus on Raphael and his Workshop*, tesi di dottorato, Queen's University, Kingston (Ontario, Canada), 2013, pp. 142-143). A favore di tale supposizione è stata addotta (ROSS 1957) l'ambiguità dell'iniziale, che dovrebbe essere una E – poiché il testo d'Arriano inizia con «*Ex omnibus Alexandri rerum scriptoribus*» –, ma somiglia molto a una C – la lettera iniziale di Corvino –. Tuttavia, ritengo che a queste date la scarsa riconoscibilità della lettera componente un'iniziale miniata non possa essere considerata motivo probante di un'intenzionalità allegorica, essendo fenomeno frequente e molto spesso privo di significati ulteriori: in merito a questa considerazione, ringrazio il Professore Fabrizio Lollini per avere confermato la mia opinione.

²⁰⁸ «fece anco due teste di metallo, una d'Alessandro Magno in proffilo, l'altra d'un Dario a suo capriccio, pur di mezzo rilievo, e ciascuna da per sé, variando l'un dall'altro ne' cimieri, nell'armadure et in ogni cosa; le quali amendue furono mandate dal magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici al re Mattia Corvino in Ungheria con molte altre cose» (VASARI, [1550 e 1568] 1966-1997, vol. III (1971), p. 535).

²⁰⁹ Andrea del Verrocchio e Francesco di Simone Ferrucci, *Alessandro Magno*, 1485 ca., marmo, cm 55,9 x 36,7, Washington, National Gallery of Art, inv. 1956.2.1; Scultore robbiano, *Dario III re dei persiani*, primi decenni del XVI secolo, terracotta invetriata, cm 59 x 41,5, disperso dal 1945 (già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum). Per l'attribuzione e l'autografia dei due rilievi, ma anche per un minuzioso consuntivo sulla vicenda critica che li riguarda, di cui qui si dà un succinto riassunto, si veda Francesco CAGLIOTI, *Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino*, in *Italy & Hungary. Humanism and Art in the early Renaissance*, atti del convegno di studi (Firenze, 6-8 giugno 2007), a cura di Péter Farbaky e Louis Alexander Waldman, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 505-551; Paolo Parmiggiani in *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo Nazionale del Bargello, 9 marzo-14 luglio 2019), a cura di Andrea De Marchi e Francesco Caglioti, Venezia, Marsilio, 2019, catt. 2.4-2.7, pp. 100-105. Le principali questioni su cui si sono arrovelati gli studiosi fino ad oggi hanno riguardato la datazione dei due

soprattutto la scelta iconografica, che la critica ha unanimemente motivato alla luce dell'*imitatio Alexandri* spesso suggerita dall'ambiente umanistico per Mattia Corvino.²¹⁰ Come si è detto infatti la comparazione tra Mattia e Alessandro riposava anche sulla parallela analogia istituita tra i nemici dei due monarchi, l'attuale Impero ottomano e l'antico Impero persiano di Dario.

In questo senso, come messo in luce da Francesco Caglioti, l'idea dell'adozione del tipo iconologico dei capitani affrontati²¹¹ potrebbe essere stata del resto stimolata dal medesimo testo che costituiva uno dei modelli cardine per parallelismi biografici

rilievi, il loro materiale – in merito al quale è stato supposto un errore di Vasari nell'indicazione del «metallo» (si veda la nota precedente) –, e il possibile rapporto con altri due rilievi verrocchieschi con i profili di *Scipione* e *Annibale*. Questi ultimi sono testimoniati da un marmo del Verrocchio con *Scipione l'Africano* di profilo verso destra, conservato al Louvre, e da un *Annibale* d'inizio Cinquecento (forse riconducibile ad Andrea di Pietro Ferrucci) in collezione privata a Firenze, sempre in marmo, di profilo verso sinistra, rifilato in epoca successiva (XVII o XVIII secolo) a simulare un grande cammeo. Il rapporto delle due «teste» di cui parla Vasari con i rilievi del milite romano e del condottiero cartaginese appena citati deve in realtà essere escluso, soprattutto per una questione stilistica, dalla quale discende una diversa datazione delle due coppie di rilievi: se *Scipione* e *Annibale* vanno ricondotti a una datazione attorno al 1465-1468, le due opere realizzate per Mattia Corvino devono collocarsi tra il 1476 e il 1485, e forse più verso questo ultimo termine cronologico, dal momento che nel 1485 Verrocchio inviò a Buda anche una fontana (oggi quasi interamente perduta: si veda Dániel Pócs in *Verrocchio* 2019, cat. 7.2a-c, pp. 212-215), con la quale dunque il rilievo avrebbe potuto accompagnarsi. La questione del materiale è invece probabilmente destinata a restare senza soluzione poiché, se è certo verosimile che Vasari abbia riportato un'informazione sbagliata e che dunque l'*Alessandro* di Washington sia l'originale, in marmo (com'era del resto consuetudine per i profili dei capitani affrontati), d'altro canto è altrettanto verosimile, come ipotizza Caglioti, che Verrocchio, per l'eccezionalità del destinatario, possa aver scelto un materiale appunto eccezionale, il bronzo, eseguendo però una copia in marmo dei profili di *Alessandro* e *Dario* da serbare per sé o per il mercato italiano.

²¹⁰ Tra gli studiosi che si sono occupati dei due rilievi verrocchieschi, Lajos Vayer è quello che ha spinto più a fondo questa lettura (VAYER 1976), identificando in Poliziano il possibile ispiratore del soggetto: secondo Vayer la sopracitata lettera dell'umanista (cfr. *supra*, pp. 150-151) a Mattia, in cui il re magiaro era paragonato ad Alessandro, andrebbe collocata infatti agli anni otrantini, in quanto concepita per accompagnare l'opera poetica *Laudes poeticae historiaeque fere omnium vatum* del 1480, e avrebbe fornito al Verrocchio, in quel frangente, il pretesto per i due rilievi. Tuttavia, la data del 1480 indicata da Vayer risulta arbitraria: la lettera di Poliziano a Mattia infatti non è datata, e il poema che in essa egli presenta al sovrano ungherese (le *Laudes poeticae historiaeque fere omnium vatum*) potrebbe essere quello della *Nutricia*, composto nel 1486. Sulla questione si vedano Gianna GARDENAL, *La corte e la biblioteca di Mattia Corvino: i rapporti con gli umanisti italiani*, in "Nuova Corvina", IV, 2008, 20, pp. 69-77, *speciatim* 73; Brian RICHARDSON, *Recensione a: Csaba CSAPODI, The Corvinian Library: history and stock, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXXVI, 1974, 3, pp. 700-702, *speciatim* 700-701 (qui infatti Richardson contesta a Csapodi – Csaba CSAPODI, *The Corvinian Library. History and stock*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973, nn. 533-534, p. 328 – l'aver ritenuto esistenti nella biblioteca di Mattia Corvino due manoscritti citati nella lettera di Poliziano, le cosiddette *Laudes poeticae historiaeque fere omnium vatum* e i *Commentaria in laudes poëticae* che Poliziano doveva effettivamente avere intenzione di realizzare ma non scrisse mai). Mi pare dunque che l'ipotesi di Vayer sull'esistenza di un nesso diretto tra le parole di Poliziano e i rilievi dello scultore fiorentino non sia percorribile. Cionondimeno è certamente corretta una lettura dei significati dei due rilievi scolpiti sulla base dell'*imitatio Alexandri* che l'ambiente umanistico italiano, ma anche ungherese, proponeva in quegli anni a Corvino.

²¹¹ Per la tipologia dei profili di capitani affrontati, si veda André CHASTEL, *Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XVe siècle*, in "Mémoires de la Société des Atiquaires de France", LXXXIII, 1954, pp. 279-289.

come quello tra Mattia e Alessandro, ovvero le *Vite parallele* plutarchiane.²¹² Queste ultime – che non comparavano Alessandro a Dario, ma a Cesare per l'identità delle virtù militari dei due eroi antichi – avevano goduto di tale attenzione nell'ambiente umanistico italiano, da trovare parziali traduzioni in latino sin dal primissimo Quattrocento,²¹³ venendo ripubblicate nel 1470, a Roma, per la prima volta in latino, in una raccolta a cura di Giovann'Antonio Campano:²¹⁴ raccolta che integrava però le biografie plutarchiane con alcune vite composte successivamente, tra cui quelle di Scipione e Annibale, dovute a Donato Acciaiuoli (*ante* 1468), il quale, oltre ad aggiungere al lavoro biografico di argomento greco-romano un eroe insolitamente cartaginese, aveva sviluppato il modello plutarchiano anche nel senso dell'opposizione di figure eroiche (e non solo in quello del parallelismo). Scipione e Annibale, cioè, sebbene accomunati dalle doti militari, erano eroi opposti sul piano morale, esattamente come i protagonisti dei rilievi verrocchieschi, che presentavano l'affronto di due personaggi storici coevi e antagonisti. Al contempo peraltro i due rilievi sottintendevano i parallelismi – stavolta plutarchiani in senso letterale – tra Alessandro e Mattia, e tra Dario e Maometto II.²¹⁵

Infine, l'*imitatio Alexandri* proposta a Mattia Corvino dagli umanisti italiani sembra avere avuto conseguenze anche sull'immagine di Mattia Corvino, dando origine a casi di ritrattistica d'*imitatio heroica*: come messo in luce da Enikő Békés,²¹⁶ infatti, soprattutto a partire dagli anni ottanta, ai ritratti di Corvino presero

²¹² Cfr. CAGLIOTI 2011, pp. 541-544. Peraltro, lo stesso Caglioti suggerisce (pp. 539-540) che Plutarco possa essere considerato come fonte dei rilievi anche per quanto riguarda un'incongruenza evidente nell'opera di Washington tra il volto di Alessandro, ritratto di profilo, e il busto sforzatamente costretto a una torsione di tre quarti. Tali caratteristiche ricalcherebbero infatti quelle del ritratto di Alessandro realizzato da Lisippo, ricordate in un passo plutarchiano: «Sono soprattutto le statue di Lisippo che ci fanno conoscere l'aspetto fisico di Alessandro: da lui solo, infatti, egli ritenne opportuno farsi effigiare. Soltanto questo artista riuscì a rappresentare in modo accurato quello che poi molti dei successori di Alessandro e molti amici cercarono di imitare, e cioè la posizione del collo lievemente piegato verso sinistra e la dolcezza languida dello sguardo» (PLUTARCO, *Vite*, 6 voll., Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1992-1998, vol. IV (*Filopemene e Tito quinzio Flaminio e Pelopida e Marcello Alessandro e Cesare*, a cura di Domenico Magnino, 1996), pp. 328-331). Più in generale, per l'influenza delle *Vite* di Plutarco sull'arte visiva, cfr. *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, a cura di Roberto Guerrini, La Spezia, Agorà, 2001.

²¹³ Cfr. PADE 2007, vol. I, pp. 172-174.

²¹⁴ PLUTARCO, *Campanus Francisco Piccolominio cardinali Senensi meo salutem. Collegi nuper dispersas grecorum latinorumque principum vitas a Plutarcho scriptas grece: a diversis inde interpretibus latinis factas [...]*, a cura di Giovanni Antonio Campano, Roma, Ulich Han, 1470.

²¹⁵ Per l'utilizzo delle *Vite Parallele* non solo come fonte ma anche come modello al fine della costruzione di ulteriori parallelismi fra figure eroiche distanti nel tempo, si veda Roberto GUERRINI, *Dai cicli di uomini famosi alla biografia dipinta. Traduzioni latine delle Vite di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento*, in "Fontes", I, 1998, 1-2, pp. 137-150.

²¹⁶ Cfr. Enikő BÉKÉS, *Physiognomy in the Descriptions and Portraits of King Matthias Corvinus*, in "Acta Historiae Artium", XLVI, 2005, 1-4, pp. 51-97; Enikő BÉKÉS, *The Physiognomy of a*

a essere sovrapposti i tratti fisionomici che erano ritenuti essere quelli del Macedone. Del resto, gli stessi umanisti che avevano formulato il parallelismo con Alessandro lo avevano sostanziato creando una *liason* anche tra l'aspetto fisico dei due eroi: «*Nimirum te illi consimiliem natura finxit*», scriveva infatti Antonio Bonfini, procedendo poi all'elenco di tutti i tratti fisici condivisi dal Macedone e dal magiaro e sottolineando che la *facies* di entrambi era «*ornata in leonis speciem*».²¹⁷ Ne conseguiva che la fisionomia leonina, attribuita dalla fisiognomica antica a figure eroiche, eccezionali e guerresche, come appunto quella d'Alessandro, aveva preso a caratterizzare anche la ritrattistica di Mattia Corvino: e, anzi, l'immagine del Magiaro «*became inseparable from the lyon's physiognomy to such an extent that his name was often mentioned even in the later physiognomical treatises in connection with the aforementioned signs*».²¹⁸ Tali "segni" erano i capelli biondi e mossi sulle spalle, un ricciolo sulla fronte, la gobba tra le sopracciglia, gli occhi profondi, il naso rotondo e le labbra lievemente separate: questi i tratti leonini che la tradizione degli studi fisiognomici aveva in toto sovrapposto alla fisionomia alessandrina, e che avevano preso a caratterizzare costantemente l'immagine del sovrano ungherese, come mostrano, tra gli altri, la medaglia di Mattia Corvino conservata al Museo Nazionale del Bargello di Firenze (1487-1488) (fig. 65)²¹⁹ e il ritratto del re magiaro sul frontespizio dell'*Epitalamion* di Gian Francesco Marliani (1487) (fig. 66), composto in occasione delle nozze tra Giovanni Corvino e Bianca Maria Sforza.²²⁰ Tale trasferimento di sembianze rientra tra le forme indirette di espressione artistica dell'*imitatio heroica* che sono state introdotte nel capitolo precedente,²²¹ e risulta significativo poiché si può ritenere che sia stato operato proprio in virtù dei parallelismi alessandrini formulati in ambito umanistico, i quali avevano le loro

Renaissance Ruler: Portraits and Descriptions of Matthias Corvinus, King of Hungary (1458-1490), Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2009.

²¹⁷ Antonio BONFINI, *Hermogenis Tarsensis, Philosophi, ac Rhetoris acutissimi, de Arte rhetorica praecepta. Aphthonii item sophistae Praeexercitamenta*, Lyon, Sébastien Gryphe, [1486] 1538, c. 4.

²¹⁸ BÉKÉS 2005, p. 56. Il manoscritto di Bonfini è andato perso ma l'edizione di Lione è stata probabilmente condotta a partire da esso: si veda Péter KULCSÁR, *I manoscritti di Antonio Bonfini*, in "Camoenae Hungaricae", I, 2004, pp. 71-92, *speciatim* 89.

²¹⁹ Anonimo, *Medaglia di Mattia Corvino, ante 1500*, bronzo, diametro cm 5,26, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 6637. Cfr. *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., a cura di Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003-2007, vol. I (*Secoli XV-XVI*, 2003), cat. 390, p. 43.

²²⁰ Gian Francesco MARLIANI, *Epitalamion*, 1488, Volterra, Biblioteca Guarnacci, Cod. Lat. 5518, f. 5r. Il cosiddetto "piccolo marliano" presenta miniature che la critica tende ad attribuire a Giovanni Ambrogio de Predis, pur non escludendo la possibilità di un intervento leonardesco: si veda Angela Dillon Bussi, in *Mattia Corvino e Firenze* 2013, cat. 40, pp. 159-161.

²²¹ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 62-77.

ragioni nella celebrazione del sovrano magiaro come eroe antiturco: esso peraltro si sviluppò in un momento cronologico avanzato, quando la fama dell'ungherese in questo senso era ormai consolidata, e la sua figura aveva catalizzato l'attenzione italiana in seguito all'appoggio da lui offerto all'affronto dei turchi assediando Otranto (1481).

Tuttavia, proprio il carattere indiretto di questa forma d'*imitatio heroica*, se da un lato comportò la pervasività dell'identificazione alessandrina, dall'altro lato impedisce di avere dalle immagini una conferma esplicita del suo legame con le battaglie condotte dal sovrano contro gli ottomani. Come nel caso di Alfonso il magnanimo, dunque, anche per Corvino i parallelismi con l'antico, pur avendo avuto esito nella produzione artistica, restarono per il momento un fenomeno ancora prevalentemente letterario.

2.2.1.3. *L'imitatio Alexandri dei principi orientali*

L'imitatio Alexandri di Mattia Corvino si allinea ai parallelismi con Pompeo proposti da Flavio Biondo e Giannozzo Manetti ad Alfonso il Magnanimo, condividendone i due caratteri principali: da un lato, essa conferma infatti la natura italiana dell'utilizzo di comparazioni eroiche su base anticheggiante per la rappresentazione dei principi antiturchi, e, dall'altro, mostra l'importanza acquisita da motivazioni profane, specie relative all'identità culturale dei luoghi interessati dall'espansionismo ottomano, nella scelta di figure eroiche che rompessero con la tradizione della crociata. Due aspetti essenziali che ricevettero, nel medesimo contesto di conflittualità con l'Impero ottomano, ulteriore conferma da altri due casi d'*imitatio Alexandri*: il caso di Giorgio Castriota Scanderbeg, anch'egli principe della cristianità orientale, figura chiave della crociata antiturca, e, con un paradosso mal accettato dall'Occidente, quello di Maometto II, il nemico per eccellenza della cristianità. Il primo vedeva in Alessandro un ideale predecessore, mentre il secondo sperava in un'estensione del suo regno ai territori che erano stati un tempo del Macedone: per entrambi però il modello era reso specialmente interessante poiché *l'imitatio Alexandri*, che partecipava della tradizione occidentale, e soprattutto

italiana, della comparazione eroica con figure dell'antichità, si configurava come strumento di legittimazione all'interno del sistema di forze europeo, di cui sia il sultano ottomano sia il principe albanese volevano sentirsi parte.

Nel caso del condottiero albanese, come in quelli, già visti, di Alfonso il Magnanimo e di Mattia Corvino, la *comparatio* con l'eroe antico andava ad affiancarsi, senza contraddizioni, al ruolo di *miles Christi* assunto dal Castriota, che, dopo aver militato nell'esercito ottomano, si era convertito al cristianesimo difendendo l'Albania dall'avanzata musulmana. Tale ruolo gli veniva riconosciuto anche dai pontefici, che gli avevano attribuito l'appellativo di *athleta Christi*, e specialmente da Pio II che gli aveva riservato un posto di centralità nei suoi piani di crociata. Inoltre, un rimando alla figura eroica di Giorgio Castriota è stato letto, com'è noto, in immagini connotate da un punto di vista crociato: in particolare è stato ipotizzato un legame con il ruolo di *miles christianus* assunto dal Castriota in Albania per la scelta, simmetricamente dissonante nel contesto pittorico, dell'iconografia di san Giorgio vittorioso sul drago in uno dei pannelli del polittico oggi smembrato di Carlo Crivelli (1469) (fig. 54), originariamente nella chiesa, dedicata allo stesso santo, di Porto San Giorgio, presso Fermo, derivante dalla committenza di un albanese approdato sulle coste italiane fuggendo dalla pressione ottomana sui confini albanesi.²²² Tuttavia, l'*imitatio Alexandri* era stata formulata nei medesimi ambienti ecclesiastici dai quali veniva anche la celebrazione del Castriota come atleta di Cristo: essa era sorta in particolare all'interno della cerchia ecclesiastica riunita attorno a Paolo Angelo, arcivescovo di Drivasto, Craina, Spalato e Durazzo, nunzio apostolico in Dalmazia, Albania e Serbia e dunque interprete in Albania delle aspirazioni crociate di Pio II,²²³ il quale mirava al conseguimento di un programma politico basato sull'introduzione dello stato balcanico a pieno titolo nel sistema di potenze europeo attraverso l'incoronazione di Scanderbeg a re dell'Epìro.²²⁴ L'adozione di un sistema di rappresentazione simbolica proprio della

²²² Per questa lettura dell'opera si rimanda a Ronald W. LIGHTBOWN, *Carlo Crivelli*, New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 47-52, 109-118 e Umberto BARTOLOMEI, *Contributo per una lettura unitaria storico-allegorica del polittico di Porto San Giorgio di Carlo Crivelli*, in "Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo", XLVI, 2008, pp. 87-96.

²²³ Cfr. Harula ECONOMOPOULOS, *Prosopografia di un eroe: Giorgio Castriota Scanderbeg nel Battesimo dei seleniti di Vittore Carpaccio*, in "Storia dell'arte", LXXIX, 1997, pp. 27-36, *speciatim* 32, con bibliografia precedente.

²²⁴ Cfr. Oliver J. SCHMITT, *Skanderbeg. Der neue Alexander auf dem Balkan*, Regensburg, Friedrich Pustet, 2009, *passim*; Id., *Skanderbeg als neuer Alexander. Antikrexeption im spätmittelalterlichen Albanien*, in *Osmanische Expansion und europäischer Humanismus*, a cura di Franz Fuchs, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2005, pp. 123-144. Un rimando ad Alessandro o a Pirro è stato

cultura occidentale, consistente nell'inserimento del Castriota in una linea di continuità con le figure eroiche della storia del territorio che si voleva assumesse la fisionomia di un regno europeo, costituiva infatti il primo passo verso il raggiungimento di un simile esito politico:

«*Es geht um nichts anders als die Umwertung des balkanischen athleta Christi des christlichen Türkenkämpfers in der mittelalterlichen Tradition des Glaubenskrieges, in einen Renaissancefürsten nach italienischem Vorbild, und damit um die Integration von Skanderbegs Herrschaft in das europäische Mächtesystem*».²²⁵

Il Macedone non costituiva infatti l'unico modello illustre cui Scanderbeg veniva paragonato: egli era anche «reputado un altro Pirrho Re d'Epiro»,²²⁶ sovrano scelto con le stesse motivazioni geografiche soggiacenti all'*imitatio Alexandri* e che peraltro si riteneva imparentato allo stesso Alessandro Magno, la cui madre aveva origini epirote. Il processo di assimilazione ad Alessandro era stato però favorito anche dall'appellativo che Scanderbeg si era guadagnato combattendo per gli ottomani prima di trasformarsi in uno dei loro più difficili nemici: *iskender beg*, letteralmente “principe Alessandro”, un epiteto accolto anche dalla cristianità, come mostra l'appellativo «*Alexandrum Epyrotarum regem*» utilizzato per lui da Michele Canensi nella biografia di papa Paolo II.²²⁷ Tale processo di assimilazione, tuttavia,

infatti alternativamente rintracciato nell'elmo conservato a Vienna, documentato come elmo del Castriota a partire dal 1593 da un inventario del castello di Ambras, e conseguentemente legato all'immagine di Scanderbeg nell'*Armamentarium Heroicum* di Domenicus Custos: esso era stato proprietà dall'arciduca Ferdinando II del Tirolo che probabilmente desiderava avere le armi dell'eroe antiturco in cui egli stesso, che aveva combattuto contro gli ottomani in Ungheria (1556), doveva rispecchiarsi. Frutto di assemblaggio più tardo ma sormontato da una testa di capra che è manufatto quattrocentesco prodotto nell'Italia settentrionale, l'elmo è stato considerato espressione del clima favorevole all'incoronazione di Scanderbeg a re dell'Epiro che si sarebbe immediatamente affievolito dopo la morte di Pio II e il conseguente naufragio del sogno crociato. Il rimando ad Alessandro o Pirro dell'elmo è stato visto nella testa di capra, ritenuta alternativamente simbolo dei principi dell'antico Epiro, riferimento ad Alessandro Magno, che si riteneva essere il personaggio indicato nel corano come individuo dalle due corna (cfr. Matthias PFAFFENBICHLER, *Helm und Schwert des Georg Kastriota, genannt Skanderbeg*, in “Jahrbuch des kunsthistorischen Museums Wien”, X, 2008, pp. 150-159), ma anche simbolo della corona antica dei sovrani di Macedonia (SCHMITT 2009, p.16). Tuttavia, la vaghezza di questa lettura, unita al carattere composito dell'elmo, ha fatto ritenere opportuno evitare di trattare esaustivamente del manufatto in questa sede.

²²⁵ Oliver J. Schmitt, *Skanderbeg als neuer Alexander. Antikrexeption im spätmittelalterlichen Albanien*, in *Osmanische Expansion* 2005, pp. 123-144, *speciatim* 141.

²²⁶ Domenico Malipiero, *Annali veneti dall'anno 1457 al 500*, Firenze, Giovan Pietro Vieusseux, 1843, p. 77. Cfr. Oliver J. Schmitt, *Skanderbeg als neuer Alexander. Antikrexeption im spätmittelalterlichen Albanien*, in *Osmanische Expansion* 2005, pp. 123-144, *speciatim* 142, nota 85.

²²⁷ *Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canesi*, a cura di Giuseppe Zippel (in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, a cura di Ludovico Antonio Muratori, t. III, pt. XVI), Città di Castello, Lapi, 1904, p. 148. Cfr. Oliver J.

fu prodotto soprattutto in ambito albanese ed ebbe le sue formulazioni più esplicite nei lavori biografici su Giorgio Castriota, come quello di Marino Barlezio (1450-1513), pubblicata tra il 1508 e il 1510,²²⁸ dopo la morte di Scanderbeg e anche dopo quella di Paolo Angelo, ma da quest'ultimo fortemente influenzato, in cui il sacerdote albanese sin dalla dedica incipitaria legava ad Alessandro Magno le prime glorie dell'Impero epirotico che in Scanderbeg aveva trovato un nuovo difensore.²²⁹

Tuttavia, Alessandro Magno non era solo ideale modello d'identificazione per sovrani e condottieri della cristianità orientale che rivendicavano un'appartenenza alla cultura europea: il suo avere costituito un impero esteso dall'Asia Minore all'India lo rendeva anche *exemplum* adeguato per i principi orientali, soprattutto quando, come nel caso di Maometto II, essi ambissero ad appropriarsi anche del mondo occidentale:

«Proprio allora l'Europa "colta" cristiana assisteva impotente alla conquista di Costantinopoli da parte di Maometto II, il cui antenato, Bajazet, riteneva di discendere proprio da Alessandro Magno. Lo stesso Bajazet aveva chiesto e ricevuto come riscatto per il principe Giovanni di Borgogna (padre di Filippo il Buono), fatto prigioniero presso Nicopoli nel 1396, alcuni arazzi tessuti ad Arras raffiguranti Alessandro Magno. Si dice che pure Maometto II si facesse leggere quotidianamente brani della storia di Alessandro proprio per apprendere dal grande Macedone come egli potesse sottomettere il mondo intero».²³⁰

Il passo citato è tratto dal saggio *Aeronave e sommergibile nell'immaginazione medievale*, in cui significativamente Aby Warburg dimostra come il riferimento alla grandezza antica di Alessandro negli arazzi tessuti a Tournai per Filippo il Buono (1460) e oggi conservati alla Villa del Principe a Genova «contribuisse alla creazione dell'uomo moderno volto a dominare il mondo», sia nell'ambito occidentale sia in quello orientale.

Il principio d'emulazione, testimoniato dal passo di Warburg, che muoveva Maometto II all'interesse per la figura d'Alessandro il Grande era infatti uno dei dati

Schmitt, *Skanderbeg als neuer Alexander. Antikrexeption im spätmittelalterlichen Albanien*, in *Osmanische Expansion* 2005, pp. 123-144, *speciatim* 143, nota 91.

²²⁸ Marino BARLEZIO, *Historia de vita et gestis Scaderbegi Epirotarum principis*, Roma, Bernardino Vitali, 1508-1510.

²²⁹ Cfr. Lucia NADIN BASSANI, *Migrazioni e integrazione: il caso degli albanesi a Venezia (1479-1552)*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 96.

²³⁰ Aby M. WARBURG, *Aeronave e sommergibile nell'immaginazione medievale*, [in *Hamburger Fremderblatt, Illustrierte Rundschau*, LXXXV, 2 marzo 1913, 52], in Id. 2004-2008, vol. I (*La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, 2004), pp. 273-282.

fin da subito riportati dai testimoni della caduta di Costantinopoli: il desiderio del Conquistatore di dominare il mondo intero era registrato a margine del resoconto di Jacopo Tedaldi sulla conquista di Costantinopoli, redatto immediatamente a ridosso dei fatti, in cui lo stesso fiorentino o un coevo editore raccontava come tale desiderio fosse in Maometto II ancora maggiore che in Alessandro o in Cesare,²³¹ mentre Lauro Quirini, nello stesso 1453, scriveva a Niccolò V della frequenza con cui il sultano leggeva il racconto d'Arriano della vita del Macedone: «*Quam ob rem sese principem orbis terrarum gentiumque omnium, idest alterum Alexandrum, et esse et dici vult. Unde et Arianum, qui res gestas Alexandri diligentissime scripsit, quotidie ferme legere consuevit*».²³² Niccolò Sagundino, inviato a Costantinopoli nel medesimo anno per conto della Serenissima, avrebbe poi ricordato, portando notizia dello stato della città, ormai ottomana, al papa e al re di Napoli, che Maometto II amava imitare Alessandro e Cesare, facendo tradurre in turco i racconti delle loro gesta: «*Alexandrum Macedonem et C. Caesarem praecipue sibi imitandos delegit, quorum res gestas in linguam suam traduci effecit*».²³³ Ma l'identificazione con Alessandro era arrivata anche al punto che il Conquistatore chiese al bizantino Michele Critoboulos di scrivere una sua biografia in greco sulla falsariga dell'*Anabasis Alexandri* di Arriano.²³⁴

Si deve ritenere che l'*imitatio Alexandri* dell'imperatore ottomano avesse così ampiamente riempito le cronache sulla situazione presso Costantinopoli e gli scritti sulla crociata negli anni attorno al 1453 proprio in quanto vissuta come dichiarazione del desiderio del Conquistatore di appropriarsi del mondo occidentale: il modello alessandrino poneva infatti per Maometto II un traguardo che dichiaratamente egli si prefiggeva di superare, spingendosi, dopo la conquista dell'Asia, verso Occidente, e arrivando a Roma. L'aspirazione alessandrina dell'Imperatore ottomano aveva infatti costituito motivo ricorrente anche nella produzione letteraria volta alla mobilitazione dei principi delle corti italiane: lo stesso Giannozzo Manetti, ad esempio, nell'*epistola* ricordata nelle pagine precedenti, raccontava ad Alfonso I di Napoli

²³¹ Cfr. Robert SCHWOEBEL, *The Shadow of the Crescent: The Renaissance Image of the Turk (1453-1517)*, Nieuwkoop, de Graaf, 1967, p. 5.

²³² Agostino PERTUSI, *Le epistole storiche di Lauro Quirini sulla caduta di Costantinopoli*, in *Lauro Quirini umanista*, a cura di Konrad Krautter, Paul O. Kristeller, Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1977, pp. 163-259, *speciatim* 229.

²³³ Cfr. *La caduta di Costantinopoli*, 2 voll., a cura di Agostino Pertusi, Milano, Fondazione Valla, 1976, vol. II (*L'eco nel mondo*), p. 132.

²³⁴ Cfr. Francesca BARSANTI, *Alessandro e Prometeo. Maometto II e il ritratto di Stato*, in "Visual History", I, 2015, pp. 59-73, *speciatim* 63.

dell'ambizione del sultano alla conquista dell'Asia intera, esattamente come, prima di lui, aveva fatto Alessandro. E la pervasività della notizia della diffusione dell'*imitatio Alexandri* di Maometto II doveva averne garantito anche un posto nell'immaginario comune: a qualche decennio di distanza dalla caduta di Bisanzio infatti Matteo Maria Boiardo, nel suo poema cavalleresco narrante l'innamoramento di Orlando (1483), ornava con le imprese di Alessandro Magno la sala della reggia di Biserta in cui si sarebbero riuniti i saraceni – antenati dei moderni turchi incombenti sull'Italia boiardesca – per decidere della guerra di Francia.²³⁵

Peraltro, l'aspirazione di Maometto II a eguagliare Alessandro risulta qui particolarmente significativa anche in quanto sintomo di una volontà del sultano all'appropriazione della cultura occidentale: è noto infatti il vivo interesse dell'imperatore ottomano per la cultura europea, che egli cercò di fare propria non solo utilizzando modelli retorici europei – come quello alessandrino appunto – per l'espressione del suo potere, ma anche attraverso l'ottenimento, a questo scopo, di manufatti artistici propri della cultura occidentale – e in particolare italiana –, finanche infrangendo le convenzioni aniconiche della tradizione musulmana. L'avvicinamento di Maometto II all'arte italiana era infatti avvenuto soprattutto attraverso il genere ritrattistico, in particolare nella sua accezione medaglistica. Già nel 1461 il sultano aveva richiesto a Sigismondo Pandolfo Malatesta l'invio presso Costantinopoli del suo artista di corte, Matteo de' Pasti, che avrebbe dovuto presumibilmente dipingerne e scolpirne il ritratto («*ad te pingendum effingendumque*»), come rivela la lettera di raccomandazione per il de' Pasti, scritta da Roberto Valturio). La richiesta al Malatesta arrivò a mezzo di una lettera del commerciante veneziano Girolamo Michiel, che per giustificare l'esigenza del sultano faceva nuovamente ricorso al motivo alessandrino: Michiel spiegava infatti

²³⁵ Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, libro II, canto I, vv. 21-31. Il legame tra l'immaginazione di Boiardo e il problema turco in corso nel secondo Quattrocento è stato messo in luce, relativamente all'*imitatio Alexandri* di Maometto II rispecchiata nella decorazione della detta sala della Reggia di Biserta, da Vincenzo Farinella nel suo intervento, intitolato *The Image of Rodomonte: the Ambiguous Appeal of the Enemy in the Furioso and its Figurative Tradition*, tenuto nell'ambito del convegno *Ariosto and the Arabs. Contexts of the Orlando Furioso* che ha avuto luogo presso *Villa I Tatti* nell'ottobre 2017 (18-19/10/2017). Nel medesimo convegno è inoltre ampiamente emerso che nel corso dei secoli XV e XVI in Italia fossero utilizzati in modo intercambiabile gli appellativi "turchi" e "saraceni" per il popolo ottomano, ciò che giustifica la lettura di rimandi all'attualità nei poemi boiardesco e ariostesco.

che Maometto II, come Alessandro Magno, non avrebbe potuto farsi ritrarre che da un grande artista, com'erano stati per il Macedone Apelle e Lisippo.²³⁶

²³⁶ Per una panoramica sui ritratti italiani del sultano, cfr. BARSANTI 2015; Matteo de' Pasti, intercettato dalla Serenissima che lo aveva creduto una spia, non raggiunse mai Costantinopoli, e il desiderio di Maometto II d'essere ritratto alla maniera italiana restò frustrato. Solo al volgere dell'ottavo decennio del secolo le favorevoli condizioni politiche avrebbero permesso ad alcuni artisti della Penisola di raggiungere Stambul: Costanzo da Ferrara, inviato nella seconda metà degli anni settanta a Costantinopoli da Ferrante I di Napoli, è stato il primo a offrire il ritratto medaglistico del sultano; lo avrebbe seguito, com'è noto, Gentile Bellini, che nel 1480 lo avrebbe ritratto in un dipinto denso d'allegoria politica oggi conservato alla National Gallery di Londra, e in una medaglia probabilmente fusa nello stesso anno; infine, il fiorentino Bertoldo di Giovanni ne avrebbe offerto un altro ritratto medaglistico, sempre nel 1480, per conto del Magnifico. Esempari delle tre medaglie sono conservate a Oxford, presso l'Ashmolean Museum. Sui ritratti italiani di Maometto II, cfr. Emil JACOBS, *Die Mehemed's Medaille des Bertoldo*, in "Jahrbuch des preußischen Kunstsammlungen", XLVIII, 1927, pp. 1-17; Franz BABINGER *Un ritratto ignorato di Maometto II opera di Gentile Bellini*, in "Arte veneta", XV, 1961, pp. 25-32; Maria ANDALORO, *Costanzo da Ferrara. Gli anni alla corte di Maometto II*, in "Storia dell'arte", XXXVIII-XL, 1980, 185-212; James David DRAPER, *Bertoldo di Giovanni di Bertoldo*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1994, 1101, p. 834; Julian Raby, *Opening gambits*, in *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman*, catalogo della mostra (Istanbul, Topkapi Palace Museum, 6 giugno – 6 settembre 2000), a cura di Selmin Kengal, Istanbul, İşbank, 2000, pp. 64-79, *speciatim* 64-71; Julian Raby in *ivi*, cat. 1, pp. 80-81 e catt. 4-6, pp. 87-89. Meyer ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini als Bildnismaler am Hofe Mehmeds II*, in *Sultan Mehmet II. Erhöherer Konstantinopels, Patron der Künste*, a cura di Neslihan Asutay-Effenberger e Ulrich Rehm, Köln, Böhlau, 2009, pp. 139-160; Fiorella SRICCHIA SANTORO, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in "Prospettiva", 2015, 159-160, pp. 25-109.

CAPITOLO 3

L'espansionismo di Selim I e la crociata di Leone X.

Massimiliano I e Francesco I, milites Christi

Maometto II non fu seguito da un sovrano con pari interesse per l'Europa: se egli si era spinto verso di essa con determinazione, vedendovi non soltanto un obiettivo meramente territoriale ma anche l'espressione di una dimensione culturale di cui, come si è detto, avrebbe voluto appropriarsi, il figlio Bayezid II, invece, succedutogli al trono nel 1481, aveva preferito concentrare le proprie attenzioni prevalentemente sul confine orientale dell'impero, limitandosi a consolidare, su quello occidentale, alcune conquiste paterne, soprattutto sul fronte balcanico-italiano.¹ I decenni di stallo nelle conflittualità con l'Occidente che Bayezid II fece seguire all'avanzata di Maometto II furono infatti interrotti solo dal rinnovamento, da parte di Selim I, salito al potere nel 1512, dell'attività espansionistica dell'Impero ottomano, che coinvolse ora più da vicino l'Europa occidentale. Questa nuova fase dell'espansionismo della Mezzaluna sarà al centro del discorso che verrà condotto nel presente capitolo, in cui si verificherà l'acquisizione da parte del problema turco di un peso sempre maggiore negli equilibri politici europei e conseguentemente nella costruzione dell'immagine eroica dei principi cristiani.

Avendo ormai varcato la soglia dei Balcani, in seguito alle conquiste operate da Maometto II nel secondo Quattrocento, l'Impero ottomano poteva infatti ora avvicinarsi all'Europa sia da nord, spingendosi verso Vienna, sia da sud, in direzione del Mediterraneo occidentale. La prima strada sarebbe stata intrapresa solo più tardi da Solimano il Magnifico, mentre la seconda fu percorsa dallo stesso Selim I, che tra 1516 e 1517 conquistò Siria, Palestina ed Egitto.

Questa nuova direzione dell'espansionismo ottomano comportò, nel contesto europeo, lo spostarsi dell'allerta per il problema turco dalle regioni orientali – ormai in parte sottomesse all'Infedele – all'Europa centrale e occidentale. In particolare, tra il primo e il secondo decennio del secolo, la questione ottomana attrasse l'attenzione

¹ Cfr. *supra* capitolo 1, p. 22.

del Sacro Romano Impero, della Francia e del papato.² La forte sensibilità di Leone X per la guerra antiturca lo aveva portato infatti a fare appello ai due più potenti sovrani europei, presso i cui casati la crociata godeva di una radicata tradizione. Tra questi, Massimiliano I – imperatore asburgico –, era quello più direttamente esposto all’espansionismo ottomano, visto il protendersi del suo regno verso l’Europa orientale e i Balcani. Tuttavia, per lui come per il re di Francia – Francesco I –, altre motivazioni dovevano pesare sull’adesione all’impresa incoraggiata dal papa: essa era una questione di continuità rispetto all’ideologia crociata che aveva mosso i principi cristiani che li avevano preceduti sui rispettivi troni, ma costituiva ora anche un modo per tentare di guadagnare il favore del pontefice nell’imminente elezione imperiale. Francesco I, infatti, sperava di ottenere, egli stesso, la corona d’imperatore, mentre Massimiliano, ormai anziano, voleva lasciare lo scettro al nipote prediletto, Carlo d’Asburgo, re di Spagna dal 1516, il quale infatti sarebbe più tardi stato nominato imperatore (1519). In questo clima, mentre Massimiliano I non cessava di ribadire l’importanza della crociata nei *Reichstag* periodicamente convocati e nelle costanti risposte positive agli appelli del papa, un incontro tra Leone X e Francesco I a Bologna (1515), dopo un periodo di tensioni, sancì una nuova alleanza tra i due, rinsaldando le speranze nella fattibilità dell’impresa, che ora si voleva capeggiata dal re di Francia – preferito dal papa al molto più anziano Massimiliano – ma coinvolgente tutti i principi della cristianità.³

Il problema ottomano tornava dunque all’attenzione delle potenze europee con un’importanza politica sempre maggiore, ulteriormente accresciuta peraltro dall’intrecciarsi della questione con il fermento per la successione imperiale: ne conseguiva l’acquisizione da parte delle conflittualità con il turco di un peso specifico tra i fattori determinanti la costruzione dell’immagine simbolica dei principi chiamati alla difesa della cristianità.

All’altezza della detta congiuntura storica, tale immagine si caratterizzò, in rapporto alla questione ottomana, prevalentemente per una connotazione di tipo sacrale-cavalleresco: il peso della tradizione crociata propria dei casati di

² Come si vedrà, Massimiliano I d’Asburgo – imperatore –, Francesco I – re di Francia – e il pontefice Leone X, saranno infatti i protagonisti delle committenze e i soggetti fondamentali delle opere, letterarie e artistiche, che si prenderanno in considerazione nel presente capitolo. Quanto alla figura di Massimiliano I, tuttavia, si deve specificare che non è stato possibile visitare o consultare i cataloghi delle mostre organizzate in Asutria (tra il Tirolo e Wiener Neustadt) in occasione del cinquecentenario dalla morte dell’imperatore (*Maximiliansjahr 2019*), in quanto principiate in un periodo di tempo ormai troppo ravvicinato alla chiusura del presente lavoro di ricerca.

³ Cfr. *supra* capitolo I, p. 25 e *infra* pp. 187-190.

Massimiliano e Francesco, ma anche il ruolo giocato nella questione dal papato, non avrebbero infatti potuto che far oscillare l'ago della bilancia verso la lettura religiosa delle tensioni con l'Oriente. Rispetto alla situazione generatasi nel secondo Quattrocento, studiata nel capitolo precedente, dunque, si verificò, nei primi decenni del Cinquecento, una continuità quasi esclusivamente relativa all'immaginario crociato, mentre le rinascite dell'antico, che erano state determinate dall'interesse degli umanisti per la questione turca, restarono quasi senza seguito, se non fosse per alcuni sporadici episodi registrabili presso la corte di Massimiliano I. La carsica persistenza, riscontrata all'esordio del problema dell'avanzata ottomana verso Occidente, delle iconografie cavalleresche che avevano composto il repertorio visivo della propaganda crociata a partire dal XII secolo, si mutò dunque in piena riemersione in questo nuovo momento di tensioni.

Tuttavia, l'importanza politica sempre maggiore acquisita dalla questione turca nel nuovo frangente di tensioni con l'Occidente europeo ne aveva comportato una più costante presenza tra i fattori determinanti la rappresentazione del principe cristiano, e conseguentemente il ventaglio tipologico d'immagini eroicizzanti, realizzate attraverso la comparazione con figure esemplari, andava ampliandosi. Presso le corti di Massimiliano I e Francesco I, e nelle committenze pontificie, esso non comprendeva soltanto forme archeologiche di espressione della *comparatio* eroica, ma includeva, con più frequenza, anche forme di ritrattistica d'identificazione (criptoritratti e ritratti in veste eroica), le quali si configuravano come prime manifestazioni della stagione del *disguised portrait* che sarebbe fiorita a partire dai decenni successivi.

3.1. Massimiliano I, figura tra due immaginari

L'attenzione per la questione ottomana e la parallela adesione all'ideologia crociata derivavano a Massimiliano I, come si è già accennato, dalla tradizione cavalleresca del casato asburgico, e specialmente dalla figura del padre e predecessore, Federico III (1415-1493), il quale del resto aveva visto Bisanzio cadere

nelle mani di Maometto II (1453), assistendo alla convocazione, che vi aveva fatto immediatamente seguito, della crociata da parte di Niccolò V. Per tre anni dal 1442, inoltre, Enea Silvio Piccolomini, che, una volta fatto papa, sarebbe stato tra i più ferventi sostenitori della crociata, aveva ricoperto i ruoli di *poeta laureatus* e poi di cancelliere presso la corte di Federico III, contribuendo allo sviluppo della sensibilità di questo imperatore per il problema ottomano.

L'influenza del padre sull'attaccamento di Massimiliano alla causa crociata si sarebbe manifestato infatti sin dal suo stesso nome, che si voleva ne annunciasse il ruolo di difensore della cristianità dalle spinte verso Occidente degli ottomani: così Federico III aveva inizialmente proposto il nome Giorgio, in onore del santo patrono delle crociate, al quale egli aveva dedicato l'ordine cavalleresco di san Giorgio appunto (1468), costituito con la finalità di cacciare i turchi da Costantinopoli; mentre la consorte, Eleonora d'Aviz, con analoghi intenti legati all'idea della restituzione alla cristianità della capitale dell'Impero Romano d'Oriente, aveva piuttosto pensato al nome di Costantino, altro eroe cristiano legato all'idea della lotta agli infedeli. Infine, però, la scelta era ricaduta su Massimiliano, che, come avrebbe lui stesso più tardi ricordato nella sua autobiografia, era il nome del vescovo del Norico martirizzato (284) nella città slovena di Celeia, la quale, nel momento della nascita dell'Asburgo, era fortemente esposta agli attacchi ottomani.⁴ La decisione dunque non riguardò uno dei due *milites christiani* inizialmente individuati, i quali rientrano tra le figure più fortemente legate all'immaginario della crociata, ma aveva comunque coinvolto un personaggio simbolico della guerra al Turco, e Massimiliano ne era fieramente consapevole.

Al di là di questi fatti precoci, indipendenti dalle volontà del futuro imperatore, tuttavia, l'Asburgo si mostrò interessato alla questione antiturca da molto prima della sua elezione a imperatore (1493). A partire dal matrimonio con Maria di Borgogna (1477), egli entrò infatti a far parte dell'ordine del Toson d'oro – fondato nel 1430 da

⁴ Per l'autobiografia, si veda Jan-Dirk MÜLLER, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München, Wilhelm Fink, 1982, pp. 96-100 e 148. Per la derivazione del nome di Massimiliano dal vescovo del Norico, cfr. Stephan Füssel, *Die Funktionalisierung der "Türkenfurcht" in der Propaganda Kaiser Maximilians I.*, in *Osmanische Expansion und europäischer Humanismus*, a cura di Franz Fuchs, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, pp. 9-30, *speciatim* 10; Stefan Krause, "vnnser lieb soll bestett werden in sannd Jörgen kirchen zu der newstat in Österreich" – *Kaiser Maximilian I. und der hl. Georg*, in *Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier*, catalogo della mostra (Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 13 aprile-11 settembre 2014), a cura di Sabine Haag, Alfried Wiczorek, Matthias Pfaffenbichler, Hans-Jürgen Buderer, Regensburg, Schnell & Steiner, 2014, pp. 99-102, *speciatim* 99.

Filippo III di Borgogna –, che aveva, tra le sue missioni principali, quella del contrasto della potenza ottomana; inoltre, in occasione del congresso di principi cristiani convocato a Roma da Innocenzo VIII per la crociata (1490), Massimiliano redasse un memoriale in cui manifestava la sua sentita partecipazione alla spedizione proponendo di porsi, egli stesso, a capo degli eserciti europei destinati all'impresa.⁵ La spedizione contro gli infedeli sarebbe stata infatti la tematica ricorrente e preponderante di diversi *Reichstag* convocati più tardi dall'Asburgo: quelli del 1498 a Friburgo (*gesamtchristlichen Türkenreichstag*), del 1505 a Colonia, del 1507 a Costanza. Dal 1506, inoltre, i legami matrimoniali intessuti, in seguito alla Pace di Vienna, da Massimiliano con Ladislao II di Boemia e Ungheria, ne avevano determinato un più diretto coinvolgimento negli attacchi ottomani cui erano esposti questi territori dell'Europa orientale: durante il primo congresso di Vienna (1515) fu celebrato infatti un doppio matrimonio tra i figli di Ladislao – Luigi e Anna – e i due nipoti di Massimiliano – rispettivamente, Maria e l'arciduca Ferdinando –, e questa politica matrimoniale si rivelò anche più favorevole del previsto all'Asburgo poiché, in seguito alla morte di Luigi nella battaglia di Mohács contro i turchi (1526), Ferdinando divenne sovrano di Boemia e Ungheria, legando ancor più strettamente il destino dell'impero a quello di queste terre. Infine, avvicinandoci al torno di anni in cui Selim I, con le conquiste in Siria ed Egitto, cominciò a far soffiare un vento di minaccia sull'Occidente europeo, Massimiliano mostrò la propria immutata propensione alla crociata, sostenendo gli appelli alla guerra antiturca del papa Medici, a partire dalla positiva risposta inviata al pontefice attraverso l'intermediazione dell'ambasciatore imperiale, Alberto Pio (1475-1531), in occasione dell'assemblea appositamente convocata da Leone X nel novembre del 1517.⁶ Tale linea fu mantenuta dall'imperatore anche nel *Reichstag* convocato ad Augusta l'anno successivo, nel quale egli aveva fatto recitare al suo *poeta laureatus*,

⁵ Cfr. Stephan Füssel, *Die Funktionalisierung der "Türkenfurcht" in der Propaganda Kaiser Maximilians I.*, in *Osmanische Expansion* 2005, pp. 9-30, *speciatim* 12.

⁶ L'assemblea era composta dai membri del Sacro Collegio, da alcuni membri dei corpi diplomatici della Santa Sede e dagli ambasciatori dei reggenti dei principali Stati dell'Occidente cristiano. Il resoconto dell'accaduto in assemblea si deve a una lettera, solo frammentariamente conservata e datata al 7 novembre 1517, redatta dal citato Alberto Pio, signore di Carpi (1480-1527): *Miscellanea di lettere*, XVI sec., Philadelphia, University of Pennsylvania, Rare Book & Manuscript Library, Ms. Coll. 637 (secondo la numerazione stabilita dalla Rare Book & Manuscript Library, la lettera si trova ai ff. 22r-22v del fascicolo 6 – *folder* 6). Cfr. Kenneth M. SETTON, *The papacy and the Levant (1204-1571)*, 4 voll., Philadelphia, The American Philosophical Society, 1976-1984, vol. III (*The Sixteenth Century to the Reign of Julius III*, 1984), p. 172.

Riccardo Bartolini, un'*Oratio ad imperatorem Caesarem Maximilianum Augustum ac potentissimos Germaniae principes de expeditione contra Turcos suscipienda*.⁷

In questo clima, lo strumento principale attraverso cui l'Asburgo contava di avviare la crociata era il citato ordine cavalleresco dedicato a san Giorgio e fondato da Federico III con intenti anti-ottomani: a esso infatti Massimiliano, poche settimane dopo la morte del padre (1493), affiancò una confraternita al fine di diffondere il culto per il santo in una fascia quanto più ampia possibile della popolazione, ottenendo il conseguente allargamento della partecipazione all'ideale crociato.⁸ Tale culto e tale ordine meritano qui un'attenzione a parte, poiché l'importanza da essi giocata per l'espressione del sentire crociato dell'imperatore ne determinò l'assunzione di un ruolo centrale anche nella rappresentazione di Massimiliano I come principe antiturco. Come si vedrà, infatti, la produzione artistica legata alla corte imperiale asburgica documenta una frequente identificazione dell'imperatore con la figura di san Giorgio, la quale trova ovvia spiegazione nella venerazione per il santo ereditata dal padre in funzione antiturca e potenziata dallo stesso Massimiliano. La pervasività dell'utilizzo dell'immagine del santo per la rappresentazione di Massimiliano come principe cristiano si mostrò infatti, come si vedrà, in una casistica diversificata di modalità espressive della *comparatio* eroica: dalla rappresentazione giustapposta delle figure del santo e dell'imperatore al conferimento degli attributi di quest'ultimo a san Giorgio, fino ad arrivare all'espressione più piena della ritrattistica d'identificazione, rappresentata dal ritratto di Massimiliano in veste del santo crociato.

L'identificazione con questo santo rispondeva del resto a un gusto cavalleresco che aveva trovato con frequenza espressione nella rappresentazione – e nell'auto-rappresentazione – dell'Asburgo. In questo senso, vanno ricordati, in particolare, il *Weißkunig* (1505-1515) e il *Theuerdank* (1517):⁹ rispettivamente,

⁷ Cfr. MÜLLER 1982, pp. 64 e 177; Stephan Füssel, *Die Funktionalisierung der "Türkenfurcht" in der Propaganda Kaiser Maximilians I.*, in *Osmanische Expansion* 2005, pp. 9-30, *speciatim* 13.

⁸ Per le funzioni e l'importanza dell'ordine e della confraternita di san Giorgio nella guerra contro il Turco, si veda MÜLLER 1982, p. 32.

⁹ MASSIMILIANO I, *Der Weiss Kunig*, Wien, Joseph Kurzboeck, 1775; MASSIMILIANO I, *Die Geuerlichkeiten und einsteils der Geschichten des loblichen streytparen und hochberümbten Helds und Ritters Herr Tewrdannckhs*, Nürnberg, Johann Schönsperger der Ältere, 1517. Seppur composto tra il 1505 e il 1515, il *Weißkunig* sarebbe stato pubblicato solo nel XVIII secolo, mentre il *Theuerdank* vide la luce nel 1517. Il primo fu redatto, dietro dettato dell'imperatore, dal suo segretario Marx Treitzsaurwein; il secondo fu concepito allo stesso modo del primo, da Massimiliano e dal suo segretario, ma la redazione definitiva venne affidata a Melchior Pfintzing. Il primo fu illustrato con incisioni di Hans Burgkmair, Leonhard Beck, Hans Schäufolein e Hans Springklee; al secondo

l'autobiografia romanzata dell'imperatore e un poema cortese narrante un fittizio viaggio del protagonista (*Theurdank* appunto), da considerare come *alter ego* dello stesso Massimiliano, verso la terra di Maria di Borgogna, sua futura sposa, nonché i successivi otto anni di regno sul ducato di Borgogna. Nelle due opere letterarie Massimiliano veste i panni del cavaliere virtuoso, tra i cui nobili ideali la battaglia contro l'Infedele riveste un ruolo essenziale, specialmente nel *Theurdank*, dove la crociata diventa il presupposto per la realizzazione del matrimonio con la figlia del duca di Borgogna: in questo poema peraltro non solo la trama delle vicende del protagonista si sovrappone parzialmente alla biografia dell'Asburgo, ma anche l'immagine di *Theurdank*, costruita attraverso l'attribuzione all'eroe d'invenzione degli attributi di Massimiliano – tra cui *in primis* l'emblema dell'Ordine di san Giorgio con la croce nel circolo (fig. 67)¹⁰ – ricorda da vicino i ritratti dell'imperatore come cavaliere crociato di cui si parlerà a breve.

L'ideale crociato dell'Asburgo era dunque una componente fondamentale della sua politica, e conseguentemente anche della sua immagine. Tuttavia, come si vedrà, la cultura umanistica, che pur godeva di una presenza consistente presso la corte di Massimiliano, stava contemporaneamente producendo alcuni episodi, letterari e visivi, d'identificazione dell'imperatore con figure dell'antichità (storiche e mitologiche): queste comparazioni su base antica avrebbero talvolta interessato anche la rappresentazione di Massimiliano nel suo ruolo di principe antiturco, configurandosi, entro questo panorama, come rari elementi di continuità rispetto ad

lavorarono invece, tra gli altri, Leonhard Beck, Hans Schäufelein e Hans Burgkmair. Si riportano i riferimenti bibliografici relativi ai soli contributi monografici sul *Weißkunig* e sul *Theurdank*, tra cui le ristampe anastatiche dei due volumi: cfr., rispettivamente, *Der Weisskunig nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. Zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz*, a cura di Alwin Schulz, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1888, 6; *Kaiser Maximilians I. Weisskunig in Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken*, 2 voll., a cura di Heinrich T. Musper e Rudolf Buchner, Stuttgart, Kohlhammer, 1956; *Neues vom Weisskunig. Geschichte und Selbstdarstellung Kaiser Maximilians I. in Holzschnitten (zur Erinnerung an Erwin Patermann)*, catalogo della mostra (Stuttgart, Staatsgalerie, 19 febbraio-1 maggio 1994), a cura di Hans-Martin Kaulbach, Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 1994; Christine BOBMEYER, *Visuelle Geschichte in den Zeichnungen und Holzschnitten zum "Weißkunig" Kaiser Maximilians I.*, 2 voll., Ostfildern, Thorbecke, 2015; e *Der Theurdank durch photolithographische Hochätzung hergestellte Facsimile-Reproduction nach der ersten Auflage vom Jahre 1517*, a cura di Simon Laschitzer, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1888, 8; *Kaiser Maximilians Theurdank*, 2 voll., a cura di Heinz Engels, Elisabeth Geck, Heinrich T. Musper, Plochingen, Müller und Schindler, 1968; Stephan FÜSSEL, *Der Theurdank von 1517. Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Eine kulturhistorische Einführung*, Köln, Taschen, 2003; Anja GREBE, *Die ruhmreichen Taten des Ritters Theurdank. Ein illustriertes Meisterwerk der frühen Buchdruckerkunst*, 2 voll., Darmstadt, Lambert Schneider, 2015.

¹⁰ Leonhard Beck, *Theurdank in veste di cavaliere crociato si dirige verso la Terra Santa*, incisione colorata a mano su pergamena da MASSIMILIANO I 1517, n. 117.

alcuni degli esiti quattrocenteschi del processo di profanizzazione dell'immagine del principe cristiano, riscontrati nel capitolo precedente, ma anche come anticipazioni della rappresentazione in veste antica dei futuri eroi della guerra al Turco, Carlo V e Andrea Doria che, come si vedrà nel prossimo capitolo, furono i protagonisti della vittoria della cristianità sull'Impero ottomano presso Tunisi.

3.1.1. *Il principe rinascimentale: Massimiliano I come eroe antico*

Un caso di continuità con le prime *synkriseis* umanistiche d'impronta classica viste nel capitolo precedente e al contempo di anticipazione di alcune *comparationes* che avrebbero avuto più ampio corso nei decenni successivi, è costituito dal panegirico redatto dal giurista Giasone del Maino (1435-1519) che nel 1494 accompagnò a Innsbruck l'ambasciatore milanese Erasmo Brasca (1445 ca.-1502) nel 1494, in occasione dell'arrivo di Bianca Maria Sforza dopo le nozze con Massimiliano. In esso il milanese ricorreva a modelli di eroismo antichi per avviare la celebrazione dell'Asburgo nella sua qualità di eroe antiturco, e l'emergenza della questione ottomana in un contesto slegato dal problema turco mostrava tutta l'importanza da essa rivestita per Massimiliano. In particolare, nel panegirico, che celebrava anche Bianca Maria per le sue incommensurabili bellezza e purezza, l'Asburgo veniva glorificato per le sue future vittorie sui turchi attraverso il ricorso al consueto strumento retorico del ragionamento etimologico sul nome del sovrano, che prevedeva l'attribuzione a Massimiliano di un destino di grandi gesta, direttamente discendente dagli uomini illustri il cui nome era evocato nel nome dell'Asburgo.¹¹ Il del Maino infatti non si riallacciava alla già citata tradizione che voleva Massimiliano continuatore della lotta all'Infedele dell'omonimo vescovo del Norico martirizzato a Celeia, ma sceglieva per il suo nome antecedenti etimologici antichi, inconsueti rispetto ai *topoi* celebrativi normalmente utilizzati dal casato asburgico nel contesto delle conflittualità con la Mezzaluna ottomana:

¹¹ Cfr. Stephan Füssel, *Die Funktionalisierung der "Türkenfurcht" in der Propaganda Kaiser Maximilians I.*, in *Osmanische Expansion* 2005, p. 9-30, *speciatim* 22.

«Tibi nomen Maximiliano | parens indidit: non sine quodam divino instinctu: ut Plato attestatur. Quod duo significat. Maximum | et Aemilianum. Ambo romani: militarium copiarum praestantissimi duces | & triumphales viri. Maximus enim Fabius | romanum imperium pene desolatum: adversus Hannibalem Poenum | cunctando restituit. Aemilianus vero Scipio: Hasdrubale tandem devicto: Chartaginensem triumphum est: ut quamvis alterum aequasse fuisset gloriosum: tamen utrunque nomine referre: & utriusque praestantiam superare: esset tibi multo gloriosius. Illi romanum imperium adversus gentes barbaras defenderunt: et de hostibus profligatis triumphum egerunt. Tu quoque Romanorum Rex supraemus: non solum romanum imperium (cui merito praees) sed et universum populum christianum | adversus thurcanicam barbariem (quae diutius grassata est) proteges».¹²

La lode di Giasone del Maino per Massimiliano I passava cioè attraverso la considerazione del suo nome come fusione dei due appellativi *Maximus* e *Aemilianus*, i quali giustificavano la comparazione dell'Asburgo a Quinto Fabio Massimo e a Publio Cornelio Scipione Emiliano (Scipione minore).¹³ Il primo aveva dichiarato guerra a Cartagine (218 a.C.), mentre il secondo riportò la definitiva vittoria sulla città punica (124 a.C.): come i due militi antichi protessero l'impero dal barbaro popolo cartaginese, così infatti Massimiliano («*tu quoque*») avrebbe vinto i barbari turchi («*thurcanicam barbariem*»), preservando dai loro attacchi non solo l'impero ma l'intero popolo cristiano.

La *comparatio temporum* istituita da del Maino tra i moderni conflitti con l'Impero ottomano e le guerre condotte da Roma contro Cartagine si poneva dunque in diretta continuità – e del resto non vi si discostava di molto da un punto di vista cronologico – con le *exhortationes* e *orationes* che alcune figure di umanisti come quelle, di cui si è già parlato, di Giannozzo Manetti, Flavio Biondo, Marsilio Ficino, Antonio Costanzi e Agnolo Poliziano, avevano indirizzato ai primi principi coinvolti nel problema turco: come queste infatti, essa rispettava un principio di pertinenza, o *decorum*, tra i tempi storici e le figure su cui veniva costruito il paragone; inoltre condivideva con esse l'analoga visione profana sulla minaccia ottomana, che s'incuneava in un panorama ancora tutto immerso nella reazione cavalleresca e crociata al problema. Il paragone con Fabio Massimo e Scipione minore non poteva infatti avere nulla a che vedere con l'ideale religioso che guidava le spedizioni

¹² Giasone DEL MAINO, *Oratio Jasonis nitidissima in sanctissimum matrimonium foelicissimasque nuptias Maximiliani Regi e Blancae Mariae Reginae Romanorum. Earundem faustarum nuptiarum Epithalamion Sebastiani Brandt*, [Pavia 1494] Basel, Johann Bergman, 1494, s.p.

¹³ Per altre occorrenze di un'analoga analisi etimologica del nome di Massimiliano, nella cerchia degli umanisti prossimi all'imperatore, si veda MÜLLER 1982, p. 148.

antiturche, ma si fondava piuttosto sull'idea della difesa di un territorio dal nemico appartenente a una civiltà diversa (barbaro appunto); inoltre inseriva lo scontro con il Turco in un'ottica mediterranea, equiparandolo alle guerre che furono tra i principali e più estesi conflitti condotti da Roma per garantirsi la supremazia sul Mediterraneo occidentale.

Questo parallelismo, tuttavia, non solo si poneva in continuità con quelli formulati da altre voci umanistiche a partire dagli anni cinquanta del Quattrocento, ma al contempo apriva la strada a ulteriori sviluppi di questo tipo di comparazione eroica con l'antico. Il confronto con i fatti cartaginesi sarebbe stato riproposto infatti più tardi in un'altra occasione di conflitto con l'Impero ottomano, a conferma dell'adeguatezza del paragone con le guerre puniche rispetto alla realtà attuale, ma anche e soprattutto del radicamento della tendenza alla loro profanizzazione, iniziata dalla letteratura umanistica del secondo Quattrocento. A seguito della battaglia di Tunisi, condotta e vinta da Carlo V (1535) e Andrea Doria, il nuovo imperatore, nipote di Massimiliano I, venne accolto infatti, come si vedrà nel prossimo capitolo, nelle maggiori città d'Italia attraverso una serie di apparati trionfali come *tertius Africanus*, ovvero come successore dei due Scipioni che avevano combattuto contro l'esercito cartaginese. Una *comparatio* che in questo caso però avrebbe trovato ancora più salda giustificazione nella coincidenza geografica della battaglia anti-ottomana presso Tunisi con l'ubicazione della città di Cartagine sulle coste nordafricane, soddisfacendo a pieno il principio di *decorum* che aveva guidato anche i parallelismi con l'antico formulati dagli umanisti italiani nel tardo Quattrocento e al contempo restituendo un'immagine compiutamente profanizzata del nuovo imperatore, stavolta espressa anche per via visiva.

Quanto invece alla rappresentazione di Massimiliano I come principe antiturco nell'arte visiva, essa si sarebbe espressa, come si è detto, soprattutto attraverso il rimando agli stessi miti sacrali evocati dalla retorica della crociata che l'imperatore aveva fatto propria, e in particolare attraverso l'istituzione di un meccanismo d'identificazione tra l'Asburgo e il santo crociato a lui più caro, san Giorgio. Sul piano figurativo, cioè, l'immagine di Massimiliano come principe antiturco continuava a coincidere con quella del cavaliere medievale, guadagnandogli l'appellativo di «*letzter Ritter*»,¹⁴ sebbene il paragone con figure eroiche antiche si

¹⁴ Cfr. *Kaiser Maximilian I.* 2014, *passim*.

stesse progressivamente affermando anche nelle rappresentazioni visive dell'imperatore. Tra queste, si ricorda qui un'incisione attribuita a Hans Süss von Kulmbach (fig. 68) e databile tra il 1499 e i primissimi anni del Cinquecento,¹⁵ la quale è stata talvolta messa in relazione, pur genericamente, con l'impegno antiturco dell'Asburgo.¹⁶ Il legame dell'incisione con le conflittualità con l'impero della Mezzaluna è asseribile invero, a mio avviso, solo dubitativamente, ma essa merita qui attenzione anche per il suo essere ritratto di confine tra l'immaginario cavalleresco e quello eroico antico, e dunque emblema della medesima condizione che caratterizza anche le rappresentazioni letterarie e visive di Massimiliano in qualità di eroe antiturco.

Il foglio presenta la comparazione tra l'imperatore asburgico ed Ercole attraverso la modalità, già vista, della giustapposizione tra le due figure, resa in questo caso attraverso la suddivisione dello spazio in una parte superiore ospitante l'eroe antico e in una inferiore rappresentante l'imperatore moderno. All'interno di questi due spazi, un'analogia compositiva e soprattutto una serie di rimandi tra le iscrizioni istituiscono la *comparatio* eroica.

I *tituli* che coronano le due immagini si corrispondono infatti nei contenuti. In quello superiore Ercole vi è definito figlio di Anfitrione e di Giove, vittoriosissimo e invittissimo, terrore di sovrani mostruosi, portatore di pace sull'intero globo, protettore delle scienze e delle virtù, guida delle muse, colui a cui la terra rende tributo, e massimo degli eroi:

«*Hercules Amphitriionis Iovisque Filius Victoriosissimus & Invictissimus Monstrorum | Regum Terror & Domitor Pacator Orbis Mundi Salvator Scientiarum Virtutumque | Instaurator Musageticus Heroum Maximus Gloriosissimus Decimator Orbis*».

¹⁵ Hans Süss von Kulmbach, *Ercole germanico e Massimiliano I circondato dai suoi alleati*, 1500 ca., cm 28,3 x 17,8, Vienna, Albertina, inv. DG1948/224r.

¹⁶ Cfr. Christina POSSELT-KUHLE, *Kunstheld versus Kriegsheld. Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit*, Baden-Baden, Ergon Verlag, 2017, pp. 98-100. Thomas Schauerte (Thomas SCHAUERTE, *Peripeteia. Konrad Celtis, die Nürnberger Poetenschule und Dürers "Ercules"*, in *Der frühe Dürer*, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre 2012), a cura di Daniel Hess e Thomas Eser, Nürnberg, Verlag des Germanisches Nationalmuseums, 2012, pp. 208-220, *speciatim* 214) invece non ipotizza un legame diretto dell'incisione con la questione ottomana ma, come si vedrà, sottolinea come essa, insieme a una lettera in cui l'umanista Johannes Tolhopf paragona Massimiliano I a Ercole per il suo tentativo di crociata collettiva contro i turchi, costituisca una delle rare attestazioni dell'utilizzo da parte di Tolhopf del paragone erculeo per l'imperatore, al quale invece aveva addirittura in programma di dedicare un poema sulla figura dell'eroe mitologico.

Analogamente, di Massimiliano è ricordata la discendenza da Federico III, inoltre egli è definito re dei re e sovrano dei sovrani, e infine, in esplicito richiamo alla figura soprastante, l'Asburgo viene appellato potentissimo Ercole germanico, gloriosissimo monarca del mondo: «*Maximilianus Friderici Tercii Imperatoris Filius | Rex Regum & Dominus Dominantium Potentissimus | Hercules Germanicus Mynsi Monarcha Gloriosissimus*». L'epiteto erculeo è utilizzato per Massimiliano del resto anche sul *verso* del foglio, in cui è inciso lo stemma di Johannes Tolhopf, umanista tedesco che fu astrologo di corte per Mattia Corvino (1480) e più tardi intraprese la carriera ecclesiastica in Baviera: in cima allo stemma dell'umanista, il quale ebbe probabilmente dunque il ruolo di committente, un'iscrizione lo descriveva infatti come «*Jani Tolhopfi Germani vatis Herculei*», ovvero poeta dell'Ercole germanico. Sul *recto* del foglio, invece, una serie di altre corrispondenze nelle iscrizioni istituivano ulteriori parallelismi tra le due figure eroiche. Nella parte superiore dell'incisione Ercole si mostra infatti, su un podio roccioso, carico di strumenti di combattimento e trofei delle sue imprese, tutti identificati attraverso iscrizioni latine poste in corrispondenza di ognuno di essi: la corona di pioppo (*Corona Populea*), la pelle del leone (*Leonis Pellis*), una spada ricurva (*Harpen*), la clava a tre nodi (*Clava Trinodis*), l'arco tessalico (*Arcus Emonis*) e le frecce (*Tela Minora*) cui è attorcigliata l'idra (*Hidra*) che ricompare anche al centro dello scudo ai piedi di Ercole, circondata dai simboli dei medesimi attributi della figura dell'eroe tebano. Nella parte inferiore dell'incisione invece Massimiliano I è ritratto, come Ercole, nel centro compositivo della scena. Egli però è a cavallo, circondato da figure equestri e appiedate che sembrano valere da equivalenti delle armi erculee soprastanti: anch'esse sono infatti corredate da iscrizioni che le qualificano in questo caso come rappresentati di diversi popoli e talvolta richiamano esplicitamente le iscrizioni delle armi erculee. Accanto a Massimiliano infatti ci sono due figure appiedate (una delle quali con la bandiera del ducato di Borgogna), che sembrano essere designate dall'iscrizione che le accompagna come rappresentanti del popolo, ovvero dei civili in contrapposizione alla milizia: *Populares*, con probabile richiamo alla *Corona Populea*.¹⁷ Dietro l'imperatore invece si trovano una coppia di rappresentanti armati dell'impero, indicati con la dicitura *Nodo Imperii*, rievocante la *Clava trinodis*

¹⁷ Cfr. Klaus ARNOLD, *Vates Hercules. Beiträge zur Biographie des Humanisten Janus Tolophus, in Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alter Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, a cura di Stephan Füssel, Joachin Knappe e Dieter Wuttke, Baden-Baden, Koerner, 1989, pp. 131-155, *speciatim* 141.

dell'Ercole soprastante: a essi sono da associare probabilmente una coppia di svizzeri (*Sviceri*) e i *Guriti*, forse indicanti i goriziani (che passarono sotto il controllo di Massimiliano I dopo la morte di Leonardo, conte di Gorizia nel 1500). Più in basso, si vedono un rappresentante degli stradioti (*Stradioti*) e uno degli ungheresi (*Huni*); e nell'altra metà della scena, in alto i boemi (*Boemi*) e in basso i milanesi (*Mediolanenses*): questi ultimi, visto il biscione che ne contrassegna il vessillo, potrebbero essere considerati i corrispettivi dell'*Hidra* di Ercole. Sfugge all'identificazione invece la figura designata come *Raciani*, nella parte sinistra dell'incisione, la quale rappresenta forse un altro popolo della cristianità orientale, visto l'abbigliamento, il modo di portare barba e baffi, e la spada ricurva (che peraltro può essere messa in corrispondenza con la *Harpa* di Ercole).¹⁸

L'opportunità d'identificare precise corrispondenze tra le armi erculee e i popoli alleati di Massimiliano emerge peraltro da un'analogia invenzione, coinvolgente il medesimo eroe mitologico e all'incirca i medesimi popoli rappresentati nell'incisione, espressa in una lettera redatta da Johannes Tolhopf in data 16 luglio 1499¹⁹ e indirizzata a Conrad Celtis, umanista tedesco che a partire dal 1497 lavorò a Vienna come professore di poesia ed eloquenza dietro invito di Massimiliano I:

«[...] comitissime namque gloriosissimi, victoriosissimi et invictissimi nostri salvatoris et paratoris orbis terra[rum] nostri Maximiliani in despectum Junonis iussu Eurosens Tyranni subdoli septiplicis [H]ydrae Archabiae nostrae Swicerorum modo extirpatoris apprime laboriosissime verum in futurum utilissime. Nam Senecae in tragoediis sententia: quae timuit monstra armatus venit leone et [h]ydra, quibus auxiliatoribus cetera monstra delendo tyrannica seu reges monstrosos sibi subiugabit toto orbe terrarum, si vera sunt vatum praesagia, de quibus litteris loqui nequivi; abunde loqui moleste est adversa laboranti aegritudine, sed mutuo colloquio, ut cuncta balbutire dulcius est. Paratur de novo expeditio Nurembergae et aliis imperii civitatibus belligerantium in [h]ydrum; sed nisi Bohemico leonis pelle armatus sit Hercules, magni Jovis incrementum, emaveo (sic.) Ungarico arcu, accintus pharetra Elysia, minoribus Dalmaticis decoratus, igne ferroque contundere [h]ydrum quodam modo impossibile est».²⁰

¹⁸ I *Guriti* sono stati talvolta identificati con i goriziani (Johannes ZAHLTEN, *Hercules Wirtembergicus. Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, XVIII, 1981, pp. 7-45, *speciatim* 19; ARNOLD 1989, p. 141), mentre i *Raciani* sono stati considerati ussari croati (ZAHLTEN 1981, p. 19).

¹⁹ La lettera è erroneamente datata al 1493 sia da ARNOLD 1981 (p. 142) che da SCHAUERTE 2012 (p. 214).

²⁰ Konrad CELTIS, *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, a cura di Hans Rupprich, München, C.H. Beck'sche Verlagbuchhandlung, 1934, pp. 367-369, *speciatim* 369.

Stando alle parole di Tolhopf, sembrerebbe infatti possibile ricondurre i boemi, rappresentati nella parte inferiore del foglio, alla pelle del leone di cui è vestito Ercole (*Bohemico leonis pelle armatus sit Hercules*), mentre gli ungheresi rappresenterebbero l'arco dell'eroe (*emaveo Ungarico arcu*) e gli Sradioti le sue frecce (*minoribus Dalmaticis*, dicitura che ricorda quella di *Tela Minora* nella parte superiore del foglio).²¹

La lettera, che in modo così stringente si relaziona all'incisione, lascia supporre che quest'ultima sia stata realizzata in un momento successivo al luglio 1499, data di redazione della lettera, – e, se si identificano i *Guriti* con i goriziani, si potrebbe pensare anche a una datazione posteriore all'aprile 1500, quando la morte del conte Leonardo di Gorizia comportò il passaggio della contea sotto il controllo dell'Asburgo. Tuttavia, la medesima lettera non riesce a offrire la chiave interpretativa del foglio, nonostante il riferimento, espresso in essa da Tolhopf, ad azioni militari condotte dall'Asburgo. L'umanista infatti, dopo aver parlato della guerra tra Massimiliano e la Svizzera, conclusasi, nello stesso anno in cui lui stava scrivendo, con la pace di Basilea, riferisce di una non meglio specificata spedizione da Norimberga, che vide coinvolte Ungheria, Boemia e Dalmazia, la quale tuttavia per il momento non risulta riconducibile a una precisa azione bellica riguardante il regno di Massimiliano.

Come sottolinea Klaus Arnold, però, l'allegoria contenuta nel foglio sembra fare riferimento a una precisa costellazione politica:

*«Daß der Auftraggeber der Einblattholzschnitts ein politisches Programm zur Darstellung bringen wollte, steht außer Zweifel: Maximilian als Hercules Germanicus im Kampf gegen seine Feinde, die vielköpfige Hydra. Es liegt nahe, in der unteren Darstellung eine bestimmte politische Konstellation zu vermuten [...]».*²²

²¹ Ringrazio il dott. Tommaso Casanova per avermi aiutato nello studio di questo foglio, analizzando con me le corrispondenze tra gli attributi di Ercole e le personificazioni dei popoli alleati di Massimiliano I rappresentati nella parte inferiore del foglio, ma anche per aver ragionato con me sulla datazione dell'incisione, facendomi notare l'importanza, a questo proposito, dell'eventuale presenza dei goriziani, di cui si dirà a breve.

²² ARNOLD 1989, p. 141. Non mi trovo però in accordo con Arnold, il quale ritiene che sia trasposto nell'incisione l'appoggio dato a Massimiliano I da Milano, gli Svizzeri e Venezia (quest'ultima rappresentata, in modo mi pare inconsueto, dagli *Stradioti*) contro la discesa di Carlo VIII in Italia: ritengo infatti che nel nostro foglio si riscontri un'eccessiva presenza di forze (soprattutto della cristianità orientale) estranee a questa vicenda, e una significativa assenza di altre potenze che invece si unirono nella Lega Santa, insieme all'imperatore, nel contrasto del re di Francia, come il regno di Napoli e il papato.

Essa rappresenta cioè indubbiamente Massimiliano circondato dalle potenze alleate all'impero,²³ e forse voleva contenere un rimando anche a una specifica azione militare, accaduta o solo sperata. Che quest'ultima potesse coincidere con una spedizione contro il Turco sembra essere suggerito da diversi elementi figurativi e contestuali, ma l'ipotesi necessiterebbe di ulteriori conferme per essere affermata definitivamente.

La rappresentazione di Massimiliano come capo di una coalizione di eserciti di diverse nazionalità rispecchiava infatti la volontà, manifestata dall'Asburgo a più riprese,²⁴ di porsi alla testa della spedizione crociata dei principi cristiani uniti contro l'Infedele. Peraltro le personificazioni rappresentate nella parte inferiore del foglio sono raggruppate attorno all'emblema dell'ordine del Toson d'Oro, che, come si è detto, aveva tra i suoi principali obiettivi il contrasto della potenza turca. Molte di esse inoltre risultano riconducibili ai popoli, per lo più della cristianità orientale, che erano i più diretti interessati al problema ottomano: vi compaiono ungheresi, stradioti (ovvero i membri della «cavalleria leggiera che la repubblica di Venezia organizzò nella seconda metà del XV secolo nella Morea, in Albania e in Dalmazia per combattere le incursioni e le razzie dell'analoga cavalleria turca degli «aqindži»²⁵), boemi, e almeno un altro popolo o gruppo militare appartenente alle frange levantine della cristianità, rappresentato dal personaggio appunto orientale nell'angolo inferiore sinistro dell'incisione. Infine, costituisce un dato interessante, alla luce di quest'intepretazione, anche il fatto che Tolhopf fosse già ricorso alla comparazione erculea per parlare dell'impegno contro i turchi di Massimiliano. In una lettera inviata allo stesso Celtis e datata al 30 giugno 1493, infatti, l'umanista tedesco, parlando di un incontro dell'imperatore con i sovrani di Boemia e Polonia avvenuto al fine dell'organizzazione di un'azione corale contro i turchi, ricordava l'allegoria, già attestata in Ovidio, secondo cui Atlante non avrebbe potuto sorreggere il cielo senza Ercole, e chiudeva dicendo che di questo avrebbe parlato con forti argomentazioni nella sua opera intitolata *Herculeus*:

²³ Tra questi, compaiono coerentemente anche gli svizzeri. Essi rimasero infatti alleati di Massimiliano, seppur aventi maggiori garanzie d'indipendenza rispetto all'impero, anche dopo la guerra sveva conclusasi con la Pace di Basilea (1499). Di conseguenza non ritengo necessario datare l'opera a un momento antecedente a questa datazione, come fa Thomas Schauerte, considerando una totale separazione della forza svizzera dal circolo di alleanze dell'imperatore dopo il 1499 (SCHAUERTE 2012, p. 214).

²⁴ Cfr. *supra* pp. 166-168.

²⁵ Giuseppe Praga, *Stradioti*, in *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, 40 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929-2017, vol. XXXII (1936), p. 812.

«Credo, dum aliquo modo levius sentiret, intervallo tempore Maiestatem summo cum rege Romanorum convenire cum regibus Bohemiae et Poloniae, Atlanticis Thauricis tractaturi rebus Turcis, quia sine Hercule Atlas coelum sustinere nequit Nasone teste:

“Hercule supposito sidera fulsit Atlas”,

ut fortissimos causis in Herculeo meo videbis». ²⁶

L'opera di Tolhopf dedicata a Ercole con tutta probabilità non vide mai la luce, ma di essa potrebbe portare traccia la nostra incisione, che illustra un'azione guerresca corale, analoga a quella che Massimiliano avrebbe voluto intraprendere contro gli ottomani insieme ai sovrani di Boemia e Polonia di cui parla l'umanista nella sua lettera ponendola a confronto con l'importanza della “collaborazione” tra Atlante ed Ercole.²⁷

Sebbene il legame dell'incisione con la questione ottomana sia solo congetturabile, il foglio meritava di essere qui studiato in quanto immagine emblematica, come si è già detto, della convivenza presso la corte di Massimiliano I di due immaginari, che costituisce oggetto di studio in questa ricerca: l'immaginario incentrato sul recupero di figure eroiche dell'antichità, storiche o mitologiche, su cui si stava formando l'ideale profano del principe rinascimentale, milite invito, difensore della civiltà, e quello crociato su cui era stata modellata l'immagine, ancora viva, del principe cristiano medievale.²⁸ Come sottolinea Michael Eissenhauer infatti, se il ritratto di Massimiliano e delle personificazioni dei popoli a lui alleati è ancora un'immagine cavalleresca, in continuità con le celebrazioni, di cui si parlerà a breve, di Massimiliano come novello san Giorgio incoraggiate presso la corte asburgica in nome dell'ideale crociato dell'imperatore, le iscrizioni istituiscono piuttosto la sua comparazione con l'eroe antico rappresentato nella porzione superiore del foglio, generando un'immagine di transizione:

²⁶ CELTIS 1934, pp. 103-107, *speciatim* 106-107. Cfr. SCHAUERTE 2012, p. 214.

²⁷ Cfr. SCHAUERTE 2012, p. 214.

²⁸ Per una considerazione della rappresentazione di Massimiliano, in questa incisione, come immagine di *miles Christi*, di veda Andreas WANG, *Der “Miles Christianus” im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterlichen Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Berlin, Lang, 1975, pp. 201-204; Frierich Polleroß, *From the Exemplum Virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in *Iconography, Propaganda and Legitimation*, a cura di Allan Ellenius, Oxford, Clarendon, 1998, pp. 37-62.

«Formal knüpft die Darstellung an den *Princeps christianus* in den mittelalterlichen Fürstenspiegeln an, verbal dagegen an den antiken Helden und dessen messianische Bedeutung».²⁹

3.1.2. Il cavaliere medievale: Massimiliano I come san Giorgio

Se la tematica del conflitto con il Turco aveva interessato anche gli umanisti tedeschi, che l'avevano restituita all'imperatore attraverso il filtro dell'antico, l'ideologia della crociata e i suoi simbolismi si erano mostrati tuttavia, come si è già anticipato, presso la corte di Massimiliano, ancora decisamente predominanti per l'espressione dell'adesione dell'imperatore all'ideologia del conflitto con il Turco, dando continuità a una tradizione già consolidata all'interno del casato asburgico. Il principale strumento attraverso cui Massimiliano aveva mostrato la sua partecipazione alla guerra per la fede e al contempo aveva tentato di diffonderne il consenso era infatti stato ereditato dal padre, Federico III: si tratta dell'ordine di san Giorgio, che il suo predecessore aveva fondato allo scopo di combattere i turchi, e al quale Massimiliano aveva affiancato una confraternita al fine di diffondere ulteriormente il culto per il santo. Il peso della questione turca nella fondazione della confraternita emerge infatti dagli statuti della stessa, che prevedevano che almeno tre azioni fossero compiute in battaglia contro gli infedeli: arrecare moltissimo danno ai territori ottomani in modo da renderne deboli eventuali attacchi contro la cristianità, liberare, in battaglia, almeno un cristiano prigioniero dei turchi, e infine assediarli militarmente così da ottenere nuove conversioni al cristianesimo. Secondo gli statuti, le tre «*ritterliche Taten*» da compiere erano:

«*nämlich, den Türken soviel Schaden auf deren Gebiet zuzufügen, dass sie zu einem Angriff auf die christlichen Länder zu schwach sind, sodann im Kampfe mindestens einen gefangenen*

²⁹ Michael Heissenhauer, *Herkules*, in *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 voll., a cura di Uwe Fleckner, Martin Warnke e Hendrik Ziegler, München, Beck, 2011, vol. I, pp. 465-472, *speciatim* 468.

*Christen zu befreien und drittens mit Heereskraft die Türken zu besiegen und so Gott will, dadurch neue Seele zu gewinnen».*³⁰

Il legame dell'ordine e della confraternita di san Giorgio con la questione ottomana e l'importanza assunta per Massimiliano dal culto del santo in relazione alla crociata antiturca, interessano qui specialmente in quanto da essi discese la diffusione di una serie d'immagini istituenti, secondo una diversa modalità di comparazione visiva, un nesso identificativo tra l'Asburgo e il santo. L'identificazione con san Giorgio del resto non doveva essere per Massimiliano un'assoluta novità, avendo essa già trovato espressione presso Carlo il Temerario, padre della sua prima sposa, Maria di Borgogna, che a sua volta apparteneva all'ordine della Giarrettiera, posto sotto il patronato del medesimo santo.³¹ Di questo processo identificativo tra il Temerario e il santo crociato rimane infatti testimonianza in uno strepitoso reliquiario (fig. 69) dovuto a Gérard Loyet e conservato oggi nel Tesoro della cattedrale di Liegi (1467-1471),³² il quale declinava in funzione identificativa le immagini del santo e del duca di Borgogna, rappresentato come donatore. Consistente in un prezioso manufatto d'oro, argento e smalto, esso si compone di due piccole statue del duca e di san Giorgio, poste l'una dinanzi all'altra su un podio rettangolare: il duca tiene tra le mani il reliquiario contenente una delle falangi di san Lamberto, e precede, in ginocchio, la figura di san Giorgio; quest'ultimo, togliendosi il cappello in gesto d'ossequio, posa la mano sinistra sulla spalla del duca con intenzione presentativa, ricordando da vicino, nella posa e nell'atteggiamento, il san Giorgio della *Madonna del canonico van der Paele* di Jan van Eyck (1436, Bruges, Groeningemuseum) ³³. Tuttavia, il reliquiario si discosta dalla tradizione rappresentativa di patrono e donatore, istituendo un nesso

³⁰ Cit. in Cosima K. KRISTAHN, *Von Sante Georgio einem rittere. Eine Studie zum hl. Georg in der deutschen Bildkunst von 1450 bis zum 1530 un den thematischen Kontexten*, tesi di dottorato, Martin-Luther Universität, Halle-Wittenberg, 2016, p. 59.

³¹ Cfr. Stefan Krause, "vnnser lieb soll bestett werden in sannd Jörgen kirchen zu der newstat in Österreich" – Kaiser Maximilian I. und der hl. Georg, in *Kaiser Maximilian I.* 2014, pp. 99-102, *speciatim* 99.

³² Il reliquiario (oro, argento e smalto, cm 53 x 32 x 17,5) era stato donato da Carlo il Temerario alla cattedrale di Notre-Dame-et-Saint-Lambert di Liegi, distrutta nel 1794. Per uno studio esaustivo del reliquiario – dalle circostanze del dono all'iconografia – si veda Hugo VAN DER VELDEN, *The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*, Turnhout, Brepols, 2000. Per l'iconografia del reliquiario, si veda, tra i contributi più recenti, Teresa Maria Soley e Philippe George in *La gloire de saint Georges. L'homme, le dragon et la mort*, catalogo della mostra (Mons, Musée des Arts Contemporains, 18 ottobre 2015-17 gennaio 2016), a cura di Laurent Busine e Manfred Sellink, Bruxelles-Mons, Fonds Mercator_MAC's/Grand-Hornu, 2015, cat. 44, p. 206.

³³ Olio su tavola, cm 122,1 x 157,8, Bruges, Groeningemuseum, inv. GRO 0161.1.

identificativo tra il santo e il duca di Borgogna attraverso l'attribuzione ai due della medesima fisionomia: una scelta rappresentativa che permette di considerare il manufatto come stadio preliminare – «*eine typologische Vostrufe*», come lo definisce Friedrich Polleroß – della tipologia del ritratto d'identificazione.³⁴ Tale modalità d'espressione della comparazione con una figura-*exemplum* in funzione celebrativa non era dissimile dagli esiti che l'attaccamento a san Giorgio avrebbe avuto anche sulle immagini di Massimiliano. In esse però sarebbe stata costantemente mostrata l'importanza decisiva giocata, nel processo identificativo, dall'ordine antiturco fondato dal padre attraverso la rappresentazione dell'emblema che lo caratterizzava, la croce nel circolo: presente in tutti i ritratti a tema sangiorgesco di Massimiliano, essa costituisce l'elemento attualizzante fondamentale in grado di dischiuderne il legame con la questione della crociata antiturca.

Tra i casi più significativi è una coppia di incisioni di Hans Burgkmair (figg. 70-71), in cui il rapporto d'identità tra Massimiliano e san Giorgio è espresso attraverso la giustapposizione delle loro due figure: la modalità d'istituzione del parallelismo è dunque analoga a quanto osservato nel reliquiario e nell'*Hercules germanicus*, ma si presenta stavolta in una nuova declinazione, consistente nella rappresentazione di tipo e antitipo su due supporti diversi.³⁵ L'effigie dell'imperatore è infatti posta a pendant di quella sangiorgesca nei due fogli, i quali si ritiene siano stati concepiti insieme per ragioni d'analogia, sia compositiva e figurativa sia materiale (le dimensioni del supporto sono quasi identiche). Le due xilografie mostrano l'una san Giorgio e l'altra Massimiliano, entrambi a cavallo, e sono datate al 1508. Tale data compare su tutti gli esemplari noti, fatta eccezione per i due fogli col *Ritratto*

³⁴ FRIEDRICH POLLEROß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 voll., Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988, vol. I, p. 270.

³⁵ Delle due incisioni sono noti diversi esemplari: del *San Giorgio* vi sono esemplari all'Albertina di Vienna (xilografia, cm 32,5 x 23, inv. DG1934/55), all'Ashmolean Museum di Oxford (xilografia stampata in nero e argento con due matrici su carta blu, cm 32,3 x 23, inv. WA1863.3041) e alla Universitätsbibliothek di Innsbruck (xilografia stampata in nero e grigio, cm 32,5 x 23, collezione Roschmann, vol. I, cartella I, f. 24); del *Massimiliano* vi sono esemplari all'Albertina di Vienna (xilografia, 32,2 x 22,7 cm, inv. DG1934/65), al Cleveland Museum of Art di Cleveland (xilografia stampata in nero e bianco su carta blu, cm 32,4 x 22,7, John L. Severance Fund, inv. 50.72), all'Art Institute di Chicago (xilografia stampata in nero e oro con due matrici su pergamena, cm 31,8 x 22,5, Clarence Buckingham Collection, inv. 1961.3) e agli Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz di Berlino (xilografia stampata in nero e rosso-bruno, cm 30,5 x 22,4, Kupfertstichkabinett, inv. 5085-1877). Cfr. *1473-1973. Hans Burgkmair, das graphische Werk*, catalogo della mostra (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 19 maggio-29 luglio 1973), a cura di Falk Tilman, Rolf Biedermann, Heinrich Geissler, Isolde Hausberger e Rolf Biedermann, Stuttgart, Catz'sche Druck, 1973, catt. 21-22, s.p.; Christof Metzger in *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina, 14 settembre 2012-6 gennaio 2013), a cura di Eva Michel e Manfred Hollegger, München, Prestel, 2012, catt. 112-113, pp. 348-352.

equestre di Massimiliano I conservati l'uno all'Albertina di Vienna e l'altro agli Staatliche Museen di Berlino che riportano la data 1518, appostavi in occasione di una nuova edizione che probabilmente venne realizzata in concomitanza della dieta di Augusta del medesimo anno, in cui Massimiliano rinnovò l'appello alla guerra al Turco:³⁶ un'edizione che dunque conferma il legame con la questione turca delle due incisioni e, più in generale, dell'identificazione dell'imperatore con il santo crociato.

Nell'una di queste xilografie, san Giorgio è presentato su un destriero incedente verso destra, mentre lascia dietro di sé il corpo riverso del dragone e riceve il ringraziamento della principessa che tiene al guinzaglio un agnello. Massimiliano I, invece, nell'altra xilografia, è ritratto mentre guarda dritto davanti a sé e incede sul destriero verso sinistra, risultando speculare rispetto al san Giorgio. Entrambi sono completamente armati, come lo sono i rispettivi cavalli; ed entrambi sono ritratti di profilo – netto quello dell'imperatore, più sghembo quello di san Giorgio per lasciare spazio al drago riverso e alla principessa in preghiera. Con la mano destra entrambi reggono la briglia del cavallo, mentre con la sinistra san Giorgio tiene la lancia spezzata e Massimiliano il bastone del comando: cavallo e cavaliere sono ritratti, in entrambi i casi, in posizione di riposo – anche il san Giorgio, che ha già tramortito il drago. I due cavalli reclinano lievemente la testa, alzando la zampa sinistra, in una posizione che ricorda recenti monumenti equestri italiani (il *Gattamelata* di Donatello a Padova – 1453 –, o il *Colleoni* del Verrocchio a Venezia – 1488 –, per esempio), e il loro univoco archetipo – il Marco Aurelio (176 d.C.), allora in Campidoglio, oggi nei Musei Capitolini (fig. 56):³⁷ del resto Burgkmair era stato incaricato, negli stessi anni (1508-1509), anche del modello per una statua equestre di Massimiliano I, che non fu mai realizzata, ma di cui resta il disegno a penna (fig. 73), con un'iconografia molto vicina a quella delle due incisioni qui esaminate, il

³⁶ Cfr. Cristian Benedik in *Divus Maximilianus. Una contea per i goriziani 1500-1619*, catalogo della mostra (Gorizia, Castello di Gorizia, 7 dicembre 2001-30 aprile 2002), a cura di Silvano Cavazza, Gorizia, Edizioni della Laguna, 2002, cat. 1/16, pp. 101-102.

³⁷ Non è un caso allora, forse, che il pavimento delle nostre incisioni possa ricordare – pur più vagamente – quello di un'incisione di Nicoletto da Modena (*post* 1507) con il Marco Aurelio Capitolino ritratto in un interno, di cui si riproduce qui (fig. 72) l'esemplare conservato a Vienna: incisione, cm 21,2 x 14,5, Vienna, Albertina, inv. DG1952/384. Si veda, a proposito, Christof Metzger in *Emperor Maximilian I* 2012, catt. 111-114, pp. 348-353, *speciatim* 352; Arthur Mayger HIND, *Early Italian Engraving. A critical Catalogue with complete Reproduction of all the Prints described*, 7 voll., London, Quaritch, 1938-1948, vol. V (*Catalogue*, 1948), p. 120, cat. 31 e vol. VI (*Plates 486-698*, 1948), tav. 656.

quale fu probabilmente l'esemplare di presentazione del progetto all'imperatore.³⁸ L'analogia compositiva tra le due immagini è completata dalle simili logge anticheggianti, entro cui si stagliano i due cavalieri, decorate in entrambi i casi da analoghi motivi a girali di fogliame, e dal pavimento caratterizzato da lastroni in fuga prospettica, quasi identici nell'una e nell'altra incisione.

Queste assonanze, compositive e figurative, per sé valgono a confermare il legame tra le due incisioni, il quale avvalorava il rapporto identificativo tra Massimiliano e san Giorgio: tale rapporto però trova ulteriormente espressione nell'attualizzazione dell'immagine del santo, al quale sono attribuiti emblemi propri dell'imperatore. Se Massimiliano è qualificato nel suo ruolo imperiale dall'aquila bicipite con lo scudo austro-borgognone in una bandiera stesa all'interno del fornice della loggia, e dalle piume di pavone, emblema asburgico, che svettano sul suo elmo, il santo invece è qualificato dall'emblema dell'ordine fondato da Federico III, consistente nella croce nel circolo, che compare nel decoro dell'armatura del cavallo, sul petto del santo, e – in modo ancora più evidente – al di sopra dell'elmo. Il legame di queste incisioni con l'ideale della guerra antiturca è dunque suggerito dal riferimento all'ordine cavalleresco che il padre dell'imperatore aveva fondato con scopi crociati, ai quali allude anche l'iscrizione che definisce san Giorgio come protettore dei militi cristiani (DIVUS . GEORGIUS CHRISTIANORUM . MILITUM . PROPUGNATOR).³⁹

L'attribuzione al santo crociato di emblemi dell'imperatore avrebbe costituito anche più tardi la modalità per l'istituzione di un legame identificativo tra la figura del santo e quella di Massimiliano I. Questo tipo di immagini costituiscono gli antecedenti tipologici del ritratto d'identificazione e sono state definite, nel primo capitolo di questo studio, come una sorta di rovescio del ritratto in veste eroica: esse infatti, invece di rappresentare il principe moderno con gli attributi della figura che ne costituisce il termine di paragone eroico, attribuiscono all'eroe gli emblemi del principe moderno.⁴⁰ Oltre che delle incisioni di Burgkmair, questo è il caso anche di un disegno düreriano inserito a margine del testo del *Gebetbuch* di Massimiliano, tratto dall'esemplare stampato nel 1513 ad Augusta presso Hans Schönsperger e

³⁸ Hans Burgkmair, *Progetto per un monumento equestre a Massimiliano I*, 1508-1509 ca., penna e inchiostro bruno-nero, lavato di grigio, su fondo nero (colorato successivamente?), con l'aggiunta di una striscia di foglio per il basamento, cm 43,1 x 28,4, Vienna, Albertina, inv. 22447: cfr. Christof Metzger in *Emperor Maximilian I* 2012, cat. 111, pp. 348-352.

³⁹ Cfr. *1473-1973. Hans Burgkmair* 1973, cat. 21a, s.p.

⁴⁰ Cfr. *supra* capitolo 1, p. 65.

completato, tra il 1514 e il 1515, con disegni a penna, non solo di Albrecht Dürer, ma anche di Lucas Cranach il Vecchio, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Jörg Breu, Albrecht Altdorfer e un altro anonimo pittore: le due parti che lo compongono sono oggi conservate, la prima presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, e la seconda presso la Bibliothèque Municipale di Besançon.⁴¹ Il libro fu fatto stampare dall'imperatore probabilmente per i membri dell'ordine e della confraternita di san Giorgio, ma l'esemplare diviso tra Monaco e Besançon dev'essere appartenuto allo stesso Massimiliano. Il disegno düreriano che qui interessa si trova al foglio 23v dell'esemplare monacense (fig. 74), ed è posto a ornamento dell'inno dedicato a san Giorgio.⁴² Il santo è rappresentato a cavallo, con il drago tra gli zoccoli del destriero, indossa un'armatura da combattimento e innalza il vessillo dell'ordine cavalleresco dedicatogli da Federico III, di cui porta l'emblema della croce nel circolo anche sullo scudo: l'immagine sangiorgesca, come quella di Burgkmair, si lega così all'ordine e alla confraternita di san Giorgio e, di conseguenza, all'idea della crociata antiturca. Tuttavia, l'attualizzazione dell'iconografia di san Giorgio si arricchisce in questo caso anche di un ulteriore dettaglio, il quale conferisce all'immagine del santo una più precisa evocazione della persona di Massimiliano: sul capo del destriero infatti è rappresentato l'emblema asburgico della piuma di pavone che nell'incisione di Burgkmair ornava l'elmo dello stesso imperatore. L'armatura serrata, che rende irrecognoscibile il volto del santo, contribuisce così ad accentuare l'ambiguità dell'immagine di un san Giorgio asburgico.⁴³ Infine, come suggerisce Stephan Füßel, nel medesimo disegno alcuni dettagli, dell'immagine e del testo, potrebbero rimandare all'attuale problema con la Mezzaluna: da un lato, infatti, la torre dalle

⁴¹ *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*, Augsburg, Hans Schönsperger, 1513 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.imp.membr.64; Besançon, Bibliothèque Municipale, Étude 67633). Il libro è composto da preghiere private e salmi introduttivi, cui seguono l'Ufficio di Maria e la liturgia delle Ore, quindi preghiere per specifici giorni di festa secondo lo svolgersi dell'anno liturgico, e infine l'Ufficio della Santa Croce. Cfr. Heinrich SIEVEKING, *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der münchener Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d.Ae.*, München, Prestel, 1987; *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance*, a cura di Peter Diemer, Luzern, Quaternio, 2017.

⁴² Albrecht Dürer, *San Giorgio a cavallo vittorioso sul drago*, 1414-1415, disegno a penna da *Das Gebetbuch Kaiser Maximilian I.*, Augsburg, Hans Schönsperger, 1513, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.imp.membr.64, f. 23v.

⁴³ Cfr. SIEVEKING 1987, p. XVIII. Si veda, a confronto, il disegno parimenti düreriano al foglio 9r (fig. 75), in cui san Giorgio è ritratto in piedi, con il drago abbattuto tenuto per il collo, secondo uno schema iconografico analogo a quello utilizzato dallo stesso artista nel pannello sinistro dell'altare Paumgartner (1502-1504 ca., München, Alte Pinakothek): anche qui il santo regge il vessillo dell'ordine di san Giorgio con la croce nel cerchio, presente anche nel pendaglio della catena che porta al collo, tuttavia il volto scoperto del santo non crea ambiguità rispetto alla sua identità, nonostante i dettagli attualizzanti.

fattezze orientali che trova posto nel margine inferiore destro ne può costituire un richiamo; dall'altro, l'invocazione nel testo di san Giorgio come colui che liberò la Palestina («*Georgi miles Christi: palestinam devicisti manu tua valida*») fa riferimento a un accadimento estraneo alla vicenda agiografica del santo – che liberò invece dal drago la città di Silena in Libia – e richiama piuttosto l'idea della crociata per la liberazione dei luoghi santi.⁴⁴

Il disegno di Dürer, dunque, unitamente alle incisioni di Burgkmair, mostra come la partecipazione all'ideale crociato antiturco espressa da Massimiliano I durante il suo regno con il mantenimento e la costituzione rispettivamente dell'ordine cavalleresco e della confraternita dedicati a san Giorgio, fosse tale da trovare espressione anche simbolicamente, attraverso l'utilizzo della figura del santo in funzione auto-identificativa. Tuttavia, se tale identificazione era stata espressa, nella produzione artistica riconducibile alla sua corte, attraverso immagini che restavano ancora alla soglia della ritrattistica d'identificazione, l'importanza attribuita da Massimiliano I all'ideale crociato, e la dimensione cavalleresca entro cui egli vi diede espressione, avrebbero avuto tale peso nella percezione della sua persona e della sua politica da continuare a caratterizzarne l'immagine anche dopo la morte. Solo nelle effigi dell'imperatore realizzate *post mortem* trovò infatti compimento in forma ritrattistica l'identificazione di Massimiliano con san Giorgio che era già stata annunciata dalle incisioni di Burgkmair e dal disegno di Dürer.⁴⁵ In particolare, ritratti di Massimiliano in veste di san Giorgio ci sono tramandati da un'incisione di Daniel Hopfer (fig. 76) (1519 ca.) e da un rilievo di Hans Daucher (fig. 78) (1520-1530): opere le cui circostanze di committenza non sono note, ma che è opportuno ritenere siano uscite dal *milieu* imperiale con volontà celebrativa del recentemente defunto imperatore, e del suo ideale crociato.⁴⁶

L'incisione di Hopfer presenta un ritratto di Massimiliano a mezzo busto, di profilo verso destra: l'imperatore guarda dritto davanti a sé e contemporaneamente

⁴⁴ Stephan Füssel, *Die Funktionalisierung der "Türkenfurcht" in der Propaganda Kaiser Maximilians I.*, in *Osmanische Expansion* 2005, pp. 9-30, *speciatim* 26. Si veda anche SIEVEKING 1987, pp. XVIII-XIX.

⁴⁵ Friedrich Polleroß, *Tradition and Innovation. Emperor Maximilian and his Portraits*, in *Emperor Maximilian I* 2012, pp. 101-115, *speciatim* 111.

⁴⁶ Un esemplare dell'incisione di Hopfer è conservato all'Albertina di Vienna (1519 ca., acquaforte, cm 23 x 15,9, inv. DG2010/289). Il rilievo (1520-1530, pietra, cm 22,9 x 15,6) è invece conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Kunstammer), inv. 7236. Cfr. Christof Metzger in *Emperor Maximilian I* 2012, cat. 115, p. 354; Stefan Krause, "vnnser lieb soll bestett werden in sannd Jörgen kirchen zu der newstat in Österreich" – *Kaiser Maximilian I. und der hl. Georg*, in *Kaiser Maximilian I.* 2014, pp. 99-102, *speciatim* 99.

indica nella stessa direzione, protendendo la mano sinistra con il palmo aperto. Quella di Massimiliano inaugurava infatti forse una serie d'immagini di santi cavalieri, come sembra suggerire un'incisione, molto simile dal punto di vista compositivo e delle dimensioni, con l'immagine di san Sigismondo, rappresentato a mezzo busto, di profilo verso destra, mentre un angelo, in alto a destra, giunge a portare il globo e un elmo (fig. 77).⁴⁷ Anche nel ritratto di Massimiliano infatti due angeli, questa volta incedenti verso destra dall'angolo in basso a sinistra, porgono all'imperatore la spada, l'elmo e il drappo ornati dal consueto stemma dell'ordine di san Giorgio, di cui nell'incisione l'importare porta anche il collare. Stavolta però essi non sono gli unici rimandi al santo crociato, dal momento che Massimiliano è affiancato da un drago attorcigliato su se stesso, che si affaccia al di sotto della mano sinistra dell'imperatore, franando verso il basso e volgendo un ultimo sguardo al *miles* che gli ha inferto la sconfitta. Il significato sangiorgesco del sauro è infatti confermato dalla presenza dell'aureola a circondare il capo dell'Asburgo, la quale definitivamente corrobora la lettura dell'incisione come ritratto di Massimiliano I in veste di san Giorgio. Si tratta dunque di una forma di *disguised portrait* in cui la sovrapposizione tra il principe e la figura-*exemplum* non è totale: il primo infatti, fisionomicamente riconoscibile, è ritratto nei suoi panni usuali, ma viene identificato con la figura di san Giorgio grazie all'acquisizione degli attributi che contraddistinguono l'identità del santo. Ne consegue che il valore ritrattistico dell'immagine risulta preponderante su quello della trasfigurazione mitica del ritrattato.

Fondato invece su una più completa sovrapposizione di tipo e antitipo è il secondo ritratto dell'imperatore nei panni del santo, realizzato dopo la sua morte: nel rilievo di Daucher Massimiliano è infatti ritratto in sella al destriero, in armatura, e con il dragone sconfitto ai piedi del cavallo. Lo schema iconografico del san Giorgio sauroctono non è ripreso nella sua configurazione più tipica, che vorrebbe il santo armato di spada, o più spesso di lancia, nell'atto di trafiggere il drago: Daucher gli preferì il più apollineo riferimento alla tipologia del monumento equestre, che meglio si addiceva all'immagine celebrativa del sovrano. Tuttavia, il carattere equestre del

⁴⁷ Daniel Hopfer, *San Sigismondo*, 1519 ca., acquaforte, cm 22 x 15,6, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, inv. 1823.3557. Cfr. Christoph METZGER, *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*, catalogo della mostra (Monaco, Pinakothek der Moderne, 5 novembre 2019-31 gennaio 2010), a cura di Christof Metzger, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009, catt. 55-56, pp. 377-379; Id. in *Emperor Maximilian I* 2012, cat. 115, p. 354.

rilievo, unito alla presenza del drago, rendeva chiaramente riconoscibile il modello sangiorgesco, che peraltro ancora una volta era evocato dall'emblema dell'ordine di san Giorgio che orna la parte anteriore della bardatura del cavallo.

Il rilievo dev'essere stato realizzato da Daucher a partire dal modello di una medaglia con l'immagine equestre di Massimiliano (fig. 79), di sua stessa ideazione e databile al 1513,⁴⁸ quasi identica, fatta eccezione per la figura del drago. Una medaglia che, peraltro, era a sua volta stata realizzata a partire dall'incisione di Burgkmair con l'immagine di Massimiliano presentata in controparte a quella di san Giorgio, il cui modello emerge anche nel successivo rilievo, in cui torna l'idea dell'inquadramento dell'immagine nel loggiato. Quest'ultimo, allora, a maggior ragione sembra porsi a ideale completamento dell'analogia tra imperatore e santo, già istituita da Burgkmair attraverso le due incisioni parallele sopra citate: là le immagini del santo eroico e del suo emulo moderno restavano autonome, pur nel reciproco legame; qui l'effigie di san Giorgio e quella dell'imperatore sono ormai compiutamente sovrapposte in un ritratto in veste del santo crociato.

3.2. L'alleanza tra Francesco I e Leone X e il revival dell'ideale crociato

La preponderanza dei simbolismi legati alla crociata nell'elaborazione, presso la corte di Massimiliano I, dell'immagine del principe antiturco si riscontra anche presso quella di Francesco I, che, come si è detto, costituiva l'altro grande protagonista europeo del *revival* della crociata contro l'impero della Mezzaluna avviato nel secondo decennio del Cinquecento. Nel caso francese, però, la produzione artistica e letteraria incentrata sul ruolo del principe antiturco fu stimolata dal fondamentale incontro avvenuto a Bologna nel 1515 tra Leone X e Francesco I, il

⁴⁸ Si spiegherebbe così anche il fatto che l'immagine del rilievo si presenta in controparte rispetto a quella della medaglia: si può pensare, infatti, che al momento di realizzazione del rilievo, Daucher avesse sottomano solo la matrice da cui era stata tratta la medaglia. Cfr. Thomas Eser in *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art, 23 gennaio-1 maggio 1994/New York, The Frick Collection, 24 maggio-22 agosto 1994), a cura di Stephen K. Scher, London, Thames and Hudson, 1994, cat. 79, p. 208. La medaglia (piombo, diametro: cm 7,5) è conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 78-1867).

quale determinò un richiamo dell'attenzione sulla figura di quest'ultimo sia presso la corte di Francia sia presso il *milieu* pontificio.

A Bologna, infatti, il papa e il re di Francia avevano preso accordi a favore di una spedizione antiturca che avrebbe dovuto essere capitanata da Francesco I ma partecipata da tutti i principi della cristianità. L'incontro avvenne in seguito alla vittoria di Marignano (1515) con cui il francese aveva ottenuto il controllo di Milano accrescendo ampiamente il proprio potere sulla penisola, e fu seguito dalla ratifica delle decisioni prese dal sovrano e dal pontefice nel Concordato del 1516. Se queste ultime riguardavano sostanzialmente la superiorità del papa sui concili e i diritti del re di Francia di nomina ai benefici e di decisione sulle controversie ecclesiastiche, durante l'incontro bolognese però era stato trattato ampiamente anche l'argomento della crociata antiturca, ed era stata presa la decisione dell'avvio dei preparativi per una spedizione:

*«Ce ne fut qu'après l'entrevue de Bologne et son rapprochement avec François I^{er} que la pensée de Léon X s'éleva à l'idée d'une réunion de toutes les forces de la chrétienté dans une ligue générale contre la Turquie. [...] elle [la pensée] est exprimée de la manière la plus explicite, avec tous les caractères d'un engagement formel de la part de François I^{er} dans la lettre que Léon X écrivit au roi de Portugal quelques jours après la fin de l'assemblée, et avant que le pape eut quitté Bologne pour se rendre à Florence. Il y donne pour principal motif de son entrevue et de son alliance avec le roi de France le projet d'expédition qu'il méditait déjà contre la Turquie, et il indique que c'est en voyant surtout la facilité de François I^{er}, dont il a tenu, dit-il, le cœur dans ses mains, qu'il a conçu l'idée de sa possibilité et de sa réalisation; enfin, et par ces motifs, il convie le roi de Portugal à entrer dans leur ligue pour participer à cette sainte entreprise».*⁴⁹

Quando si trovava ancora a Bologna, infatti, lo stesso Francesco aveva scritto al re di Navarra (4 dicembre 1515) affermando senza mezzi termini il suo pieno sostegno all'impresa crociata che stava a cuore al pontefice, oltretutto la volontà di perseguire la pace con gli altri principi cristiani, condizione imprescindibile per un'azione unita contro gli infedeli:

«je loue Dieu nostre créateur de ce que j'ay trouvé nostre dit Saint-Père en ce bon propoz et intencion, qui est la chose en ce monde que plus je désire; car dès l'eure que, moyennant la

⁴⁹ Ernest CHARRIÈRE, *Négociations de la France dans le Levant*, 4 voll., Paris, Imprimerie Nationale, 1848-1860, vol. I (1848), p. 5.

*grâce de Dieu, fuce parvenu à la couronne de France et auparavant, ma vraye et naturelle inclination estoit, comme encore est, sans fiction ne dissimulation, d'employer ma force et jeunesse à faire la guerre pour l'onneur et révérence de Dieu nostre salveur contre les ennemys de sa foy. Et pource que ne pouvoye acomplir mon désir sans qu'il y eust paix universelle entre les princes chrestiens, escripviz à sa sancteté, à vous et aux autres princes de la chrestienté, mondit vouloir et intencion, et le devoir en quoy je me voulloye mectre pour y parvenyr».*⁵⁰

Leone X, a sua volta, non aveva tardato a inviare, nel gennaio del 1516, durante il suo viaggio di ritorno a Roma da Bologna, una lettera a Francesco I in cui esprimeva gli stessi intenti crociati, facendone seguire una bolla (16 giugno 1516) da leggere in tutte le chiese del Regno di Francia, nella quale il papa ribadiva la sua speciale fiducia nel supporto di Francesco I all'impresa.⁵¹

Per queste ragioni, l'incontro bolognese tra il pontefice e il re di Francia si era configurato come evento decisivo per la diffusione nell'Europa cristiana dell'appello alla crociata contro il Turco, e il ruolo preponderante idealmente assegnato a Francesco I nella spedizione – che non sarebbe però mai stata portata a compimento – ne aveva diffuso, specialmente presso la corte francese e presso quella pontificia, la celebrazione, nella letteratura e nelle arti, come principe cristiano vittorioso sull'Infedele. Anche in questo caso, infatti, il problema turco aveva guadagnato un posto tra i fattori componenti l'immagine di Francesco I e il nuovo ruolo di sovrano vittorioso sugli ottomani attribuito al re di Francia aveva trovato espressione nella comparazione del moderno principe con modelli antecedenti, tratti, com'era stato per l'imperatore asburgico, dal repertorio di *exempla* su cui tradizionalmente verteva la retorica della crociata.

Come si vedrà, Francesco I era invitato, specialmente nella letteratura francese celebrativa della sua persona ed esortativa alla crociata, a imitare infatti l'esempio di figure come quella di Costantino, sul cui radicamento nel discorso della guerra all'Infedele ci si è già soffermati in questo studio,⁵² o di David, che si è visto costituire il termine di paragone eroico anche per altri sovrani cristiani impegnati nella lotta al Turco, come Mattia Corvino.⁵³ Inoltre, presso la corte di Francia, l'immagine eroica del sovrano aveva potuto entrare in paragone con figure di crociati

⁵⁰ CHARRIÈRE 1848-1860, vol. I (1848), p. CXXX.

⁵¹ Cfr. *Ivi*, pp. 6-8 e 10; cfr. KEMPERS 2002, p. 382.

⁵² Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 40-42; capitolo 2, pp. 90-105.

⁵³ Cfr. *supra* capitolo 2, pp. 128-136.

appartenenti alla storia francese, rispetto ai quali Francesco I era indicato come erede e successore: in questo senso, immagini ricorrenti sarebbero state quelle di Carlo Magno, le cui gesta leggendarie contro i saraceni avevano ormai trovato conferma in un'ampia letteratura (non solo di carattere romanzesco, ma anche storico ed ecclesiastico), e quella di Goffredo di Buglione, capo della prima crociata e artefice della conquista di Gerusalemme.

Questi due ultimi modelli infatti, ampiamente ricorrenti in ambito francese soprattutto nella produzione letteraria, collaborarono alla costruzione dell'immagine del principe antiturco anche nel contesto pontificio, trovandovi espressione anche sul piano storico-artistico: come si vedrà, la celebrazione da parte del papa mediceo del suo alleato crociato e l'affermazione dei suoi intenti antiturchi trovarono espressione nella Stanza dell'Incendio vaticana, e specialmente nell'affresco rappresentante l'*Incoronazione di Carlo Magno*, in cui Raffaello e la sua bottega introdussero il criptoritratto di Francesco I in veste di Carlo Magno, rafforzando il significato dell'identificazione con la presentazione, nel medesimo contesto iconografico, delle immagini di altre figure di eroi cristiani, tra cui Goffredo di Buglione. Gli affreschi di questa Stanza, di cui si tratterà nelle prossime pagine, rivestono infatti interesse in questo studio anche per la combinazione, che in essi si verifica, dei due estremi poli dell'*imitatio heroica*: quello dell'*exemplum* e quello del ritratto d'identificazione (in questo caso espresso nella forma del criptoritratto), i quali costituiscono il punto di partenza e quello di arrivo di un processo di creazione di virtuosi parallelismi, che seppe sviluppare, nel tempo, diverse modalità d'espressione artistica, andando verso la sempre più totale sovrapposizione tra la figura del modello eroico e quella del moderno principe chiamato a imitarlo.⁵⁴

3.2.1. *Carsiche persistenze cavalleresche alla corte di Francia*

Come si è detto, la tradizione cavalleresca e crociata, già viva presso la corte di Francesco I, era stata stimolata, dall'incontro bolognese tra il papa e il sovrano francese: tale incontro aveva avuto infatti dirette conseguenze sulla propagazione in

⁵⁴ Cfr. *supra* capitolo 1, p. 61-77.

Francia della notizia dell'adesione di Francesco I alla guerra al Turco, e conseguentemente anche della propagazione dei principali simbolismi legati all'ideologia della crociata che caratterizzava l'approccio del papa e del re di Francia alla progettazione di questa guerra. Caso significativo in questo senso è quello dei sigilli utilizzati per il conferimento d'indulgenze, elargite a chi in Francia destinava ingenti somme di denaro alla causa crociata, di cui era stato diffuso l'appello al principio del 1517: di essi sono note dodici matrici, le quali presentano, al centro, l'immagine della croce piantata nel terreno, affiancata ai due lati dagli emblemi del papa e del re di Francia, e corredata dal motto costantiniano *in hoc signo vinces* (fig. 80).⁵⁵ L'evocazione della figura del primo imperatore cristiano che, come si è già visto, aveva costituito un elemento chiave della propaganda della crociata sin dalle prime guerre per la fede, condotte nel secolo XII, caratterizzava questi sigilli poiché Costantino era stato indicato a Bologna dallo stesso Leone X come modello di sovrano combattente in difesa della croce. A ricordarlo è Francesco Novello, nella sua biografia di Leone X, in cui chiarifica come il dono, fatto dal pontefice al sovrano di Francia nell'occasione bolognese, di un reliquiario con un frammento della vera croce, dovesse valere come esortazione all'avvio della crociata:

*«Papa regi Franciae dono dedit pretiosissimam illam crucem quam Florentiae, ut novimus, exornari jusserat, in qua inter margaritas et pretiosos lapides inclusa erat magna Verae Crucis particula: quam porrigens papa regi hortatus est eum ut bellum crucis susciperet».*⁵⁶

In ambito francese però Costantino non costituiva l'unico termine di paragone, di pertinenza sacra, cui era stato fatto ricorso in quegli anni per la celebrazione ed esortazione di Francesco I alla guerra contro i turchi. Soprattutto nella produzione

⁵⁵ *Matrice del sigillo della crociata*, 1516-1517, lega di rame, cm 3,6 x 1,8, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Monnaies, Médailles et Antiques, inv. M 12. Cfr. Anne-Marie LECOQ, *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, pp. 264-265; Clément Blanc-Riehl in *François I, pouvoir et image*, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque nationale de France, 24 marzo-21 giugno 2015), a cura di Bruno Petey-Girard, Magali Vène e Michèle Bimbenet-Pivat, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2015, cat. 69, pp. 133-135.

⁵⁶ Francesco NOVELLO, *Vita Leonis per Franciscum Novellum Romanum I.V. Professorem, ante 1536*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat. 2237, f. 11. Per la citazione, si veda LECOQ 1987, p. 263; per il manoscritto si veda Susan R. MCKILLOP, *L'ampliamento dello stemma mediceo e il suo contesto politico*, in "Archivio Storico Italiano", CL, 1992, pp. 641-713, *speciatim* 648. Per il valore del dono della reliquia da parte del papa a Francesco I, il quale sottendeva l'identificazione tra il re di Francia e il primo imperatore cristiano, si veda anche Lucio BIASIORI, *Costantino e i re della prima età moderna (1493-1705). Imperatore cristiano o re sacerdote?*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano. 313-2013*, 3 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2013, vol. III, pp. 17-30, *speciatim* 22-23.

letteraria indirizzata al re aveva infatti preso forma l'immagine del sovrano antiturco, il quale era posto su una linea di continuità con figure-*exempla* legate alla storia sacra, come quella di David, o con predecessori distinti per le imprese contro gli infedeli, come Goffredo di Buglione e Carlo Magno.⁵⁷

Il riferimento a quest'ultimo, in particolare, ricorreva con frequenza in ambito francese: il re dei Franchi e imperatore, infatti, oltre a essere considerato tradizionalmente un modello di sovrano crociato, godeva qui del ruolo di capostipite dei re di Francia, e dunque la sua immagine di sovrano difensore della fede risultava particolarmente adatta al paragone con Francesco I nel contesto delle nuove crociate antiturchesche. Il parallelismo eroico tra Francesco I e Carlo Magno era stato elaborato, infatti, anche prima dell'incontro bolognese, nel poema in endecasillabi dell'anonimo *Chevalier transfiguré* (1515). Oggi conosciuto in un solo esemplare manoscritto conservato presso il Musée Condé di Chantilly, il poema, che affidava a Francesco I la missione della crociata antiturchesca, si presentava sin dal titolo come epistola inviata dal paradiso al re di Francia dai suoi predecessori Pipino e Carlo Magno: *Epistre envoyée de Paradis au très chrestien roy de France François [...] de par les empereurs Pépin et Charlemagne, ses magnifiques prédécesseurs*.⁵⁸ I due paladini scrivevano al nuovo re per istruirlo all'utilizzo della Fortuna, che egli doveva apprendere a volgere a proprio favore attraverso un esercizio di virtù che gli avrebbe permesso di ottenere la corona imperiale e di vincere gli infedeli:

«Mais quant l'honneur te sera lors donné
Que tu seras empereur couronné,
Et qu'aras mis par tes sens et bonté
Grosse police en la crestienté,
Lors pour la foy combattre t'en iras,
Et Machomet et sa loy destruyras,
Ce que Dieu doit par sa grace bénigne,
Et tous peuples en luy tu feras croire
Pour parvenir à immortelle gloire».⁵⁹

⁵⁷ Cfr. LECOQ 1987, pp. 259-323, dove un intero capitolo è dedicato ai ruoli di «*chevalier de la Croix*» e di «*nuoveau Constantin*» di Francesco I.

⁵⁸ *Epistre envoyée de Paradis au très chrestien roy de France François [...] de par les empereurs Pépin et Charlemagne, ses magnifiques prédécesseurs, et présentée au dit Sr per le Chevalier transfigure, porteur d'icelle*, 1515, Chantilly, Musée Condé, 0512 (1343).

⁵⁹ Anatole DE MONTAIGLON, *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles: morales, facétieuses, historiques, réunies et annotées*, 13 voll., Paris, Jannet, 1855-1878, vol. IV (1856), pp. 180-192, *speciatim* 187-188. Per l'esortazione alla crociata antiturchesca contenuta nel poema del

Nel poema del *Chevalier transfiguré* il re di Francia veniva dunque trattato come nuovo Carlo Magno e nuovo Pipino, non solo in quanto effettivo successore di questi paladini, ma anche in quanto continuatore delle loro gesta nel presente, alle quali aveva il privilegio di essere condotto attraverso i consigli datigli dai due stessi paladini.

Il modello di Carlo Magno era stato riproposto poi, insieme a quello di altre figure di crociati, nell'anno successivo al Concordato, nell'edizione parigina del 1517 delle *Sanctae Peregrinationes* di Bernhard von Breydenbach.⁶⁰ In questa riedizione, basata sull'adattamento francese dovuto a Nicole Le Huen, delle *Peregrinationes*, oltre al resoconto del viaggio in Terrasanta del pellegrino e alla narrazione degli assedi di Costantinopoli e di Rodi da parte dei turchi, che facevano parte del testo originale, era contenuta una storia delle crociate, vertente sulle figure eroiche di Carlo Martello, Pipino, Carlo Magno, san Luigi e Goffredo di Buglione, rappresentanti la partecipazione storica francese alla difesa della fede. A questo inserto se ne aggiungevano altri, posti alla fine del volume, dove era celebrato l'impegno del sovrano francese contro gli ottomani ed erano inserite esortazioni alla crociata che coinvolgevano anche gli altri principi della cristianità:

*«Car le roy ne queroit que avoir paix et amour avec lesd. Suysses, et aultres princes crestiens. Laquelle amour et confederation a esté depuis mise en effect. Pour la bonne amour et humanité dudit roy, et abhomination que il a de l'effusion du sang crestien, et aussi du bon zèle et devotion que il a de faire guerre contre les Turcz et payens, ennemys mortelz de nostre sainte foy catholique. Et s'il plaist à Nre. Seigneur Jésusrist, ce sera celui qui débouterà et expellera lesdits Turcz et paiens, et aultres infidels hors des pays et terres, tant de Grèce, Constantinople que aultres, usurpées et gagnées depuis soixante ans sur la Crestienté par lesditz infidels, et par le moyen et cause des guerres et batailles faictes entre les princes crestiens».*⁶¹

Come nel *Chevalier transfiguré*, anche nel testo di Breydenbach dunque Francesco I era posto in continuità con Carlo Magno, cui però in questo caso si

Chevalier transfiguré e per le assonanze di quest'opera con le tradizioni profetiche riabilite al tempo di Carlo VIII che parlavano della venuta di un re della posterità di Pipino, un secondo Carlo Magno che avrebbe vinto i turchi e liberato Gerusalemme, si veda LECOQ 1987, pp. 271-274.

⁶⁰ Bernhard VON BREYDENBACH, *Le Grant Voyage de Jhérusalem*, [Mayence, 1486] Paris, Hignman-Regnault, 1517.

⁶¹ *Ivi*, c. CXCV. Cfr. LECOQ 1987, pp. 259-261.

aggiungevano, a completare il repertorio dei militi per la fede di Francia, i sopracitati modelli di Carlo Martello, Pipino, san Luigi e Goffredo di Buglione, di cui l'attuale re francese e gli altri principi della cristianità avrebbero dovuto proseguire l'azione nel presente.

L'artificio retorico del passaggio di consegne – già visto anch'esso nel poema del *Chevalier transfiguré* –, che permetteva di definire i compiti dell'attuale re di Francia attraverso l'istituzione di un fittizio dialogo tra Francesco I e i suoi predecessori ebbe seguito invece più tardi, nel *Penser du royal mémoire* (1518) di Guillaume Michel: un testo allegorico, il cui nucleo sostanziale è composto da una serie di epistole indirizzate al re di Francia da figure tratte dalle Scritture, dalla storia o dalla mitologia, e aventi l'obiettivo principale di persuadere il sovrano alla crociata contro gli ottomani offrendogli una serie di oggetti che costituivano gli strumenti simbolici attraverso cui egli avrebbe potuto ottenere la vittoria sul Turco.⁶² In questo caso, infatti, il re non assumeva l'eredità dei suoi predecessori, ma quella di diverse figure per vari motivi associabili alla crociata antiturca, alcune delle quali si configuravano come suoi antecedenti tipologici. Tra questi ultimi, era il re David, che, come si è visto altrove nel presente studio, aveva già assunto il ruolo di modello esemplare per i moderni principi in conflitto con il Turco: nell'invenzione di Michel Guillaume il re d'Israele donava infatti la sua fionda e le cinque pietre a Francesco I che avrebbe dovuto usarle contro i turchi, i quali erano comparati ai filistei secondo il medesimo principio tipologico che nella già discussa miniatura incipitaria del terzo volume della *Bibbia di Mattia Corvino* aveva comportato la rappresentazione dei militi dello schieramento di Golia con abiti e turbanti ottomani.⁶³ Tuttavia, oltre a David, nel *Penser* di Michel erano evocati altri modelli di ideali guerrieri della fede, i quali una volta di più danno conferma del clima cavalleresco entro cui erano collocate le conflittualità con il Turco: in chiusura dell'opera la dea Polimnia appariva infatti in sogno all'autore dicendo di avere inviato presso la corte del re di Francia i più valorosi paladini della crociata, da quelli storici come Goffredo di Buglione ai paladini delle *chanson de geste*, come Orlando e Ulivieri, affinché potessero aiutarlo nella sua missione contro i turchi. Infine, la medesima divinità procedeva al racconto

⁶² Michel GUILLAUME, *Penser du royal mémoire*, Paris, Jehan de La Garde & Pierre Le Brodeur, 1518. Cfr. LECOQ 1987, pp. 278-282.

⁶³ GUILLAUME 1518, cc. Ir-XXv. Per la *Bibbia di Mattia Corvino*, cfr. *supra* capitolo 2, pp. 128-136.

del recupero del Sacro Legno da parte di Eraclio e della sua restituzione a Gerusalemme, chiudendo l'opera con il ricordo delle storie della Vera Croce, che costituivano un altro dei *topoi* ricorrenti, già visti infatti in questo studio,⁶⁴ della retorica della crociata. Come ricorda Anne-Marie Lecoq, infatti, «*Polynia reprend cet épisode parce que, dit-elle, le roi de France a l'espoir d'égaliser les exploits d'Héraclius*»:⁶⁵ ancora una volta dunque la *comparatio* con modelli antecedenti si rivelava essere lo strumento più efficace per l'esortazione dei principi alla guerra contro il nuovo nemico ottomano.

La letteratura francese prodotta negli anni tra il 1515 e il 1518 mostra dunque, in sintonia con quanto verificato presso la corte di Massimiliano I, come il filtro culturale attraverso cui veniva letta la tensione tra l'Europa occidentale e l'impero della Mezzaluna fosse, anche presso la corte francese, quello della crociata, che di necessità comportava la rappresentazione dei protagonisti degli scontri – effettivi o sperati – come eroi cavallereschi. Se, tuttavia, tale circostanza è omogeneamente verificabile all'analisi della produzione letteraria indirizzata a questo scopo al sovrano francese, essa non ebbe regolare rispecchiamento nella produzione artistica – e specialmente nella ritrattistica del sovrano –, contrariamente a quanto osservato per l'imperatore asburgico. Tale dato potrebbe apparire inaspettato, se si considera il ruolo giocato da Francesco I nella diffusione della ritrattistica allegorica, e soprattutto del *verkleidete Porträt* presso la corte francese: infatti, come sottolinea Pierre-Gilles Girault, «*François I^{er} est à l'origine de l'utilisation, par la monarchie française, des multiples possibilités qu'offre le portrait allégorique, inspiré par la découverte de l'art italien et des écrits humanistes*».⁶⁶ Una somma di motivazioni, di natura storico-artistica e storica, offre però una spiegazione a questa circostanza. La passione del sovrano francese per la ritrattistica allegorica e la conseguente ampia diffusione di questa tipologia presso la sua corte ebbero luogo infatti solo in un momento successivo rispetto alla datazione della letteratura di tematica crociata di cui qui si è trattato, e servirono soprattutto alla riaffermazione del potere di Francesco I che aveva subito il duro colpo della prigionia spagnola dopo la disfatta di Pavia (1525), trovando

⁶⁴ Cfr. *supra* capitolo 2, pp. 90-105.

⁶⁵ LECOQ 1987, p. 282.

⁶⁶ *François I, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, catalogo della mostra (Blois, Château Royal de Blois, 3 giugno-10 settembre 2006), a cura di Pierre Gilles Girault, Paris, Samogy Éditions d'Art, 2006, p. 22.

espressione particolarmente in concomitanza dei lavori presso Fontainebleau a partire dagli anni trenta. Del resto, come si vedrà nel prossimo capitolo, dal quarto decennio del Cinquecento la tipologia del ritratto allegorico, e specialmente del *disguised protrait*, avrebbe vissuto, anche in Italia, un momento di fioritura, venendo utilizzata per la veicolazione di diversi contenuti legati alla rappresentazione del potere del principe. A quelle date però Francesco I aveva ormai ratificato l'*impius foedus*, ovvero l'empia alleanza, con il sultano ottomano in funzione antiasturgica, annullando qualunque speranza di crociata e incanalamento nell'immagine del principe di contenuti a essa legati.⁶⁷ come si è detto, infatti, il fermento per la spedizione contro l'Impero ottomano si era accresciuto in concomitanza dell'incontro bolognese con il pontefice, ma ben presto (soprattutto a partire dalla morte di Massimiliano I, al principio dell'anno 1519) il problema della successione imperiale aveva preso il sopravvento su quello della guerra all'Infedele.

Solamente un ritratto del sovrano appartenente alla tipologia del *disguised portrait* e attribuito a Jean Clouet (fig. 81),⁶⁸ può essere dunque ricondotto, per l'allegoria religiosa che sottende, al clima di consolidamento del potere sulla Chiesa francese ottenuto da Francesco I nell'incontro di Bologna con il pontefice,⁶⁹ e con tutta probabilità si trovava più specificamente in relazione, come messo in luce da Lecoq, con il ruolo assunto dal sovrano francese, in quella stessa occasione, di protettore della fede cristiana dalla minaccia ottomana.⁷⁰ Si tratta del ritratto del sovrano in veste di san Giovanni Battista, già in collezione Wildenstein e oggi al Louvre, datato, in un'iscrizione nel margine inferiore sinistro del dipinto e nella cornice, al 1518: una data plausibile, sia per l'aspetto giovanile del sovrano sia per il presunto significato dell'opera, nonostante l'autenticità dell'iscrizione e della cornice in cui essa è riportata siano state talvolta messe in dubbio.⁷¹ Nel ritratto il sovrano francese è rappresentato con indosso la pelliccia tipica del Battista, nella mano destra tiene una croce costituita

⁶⁷ Cfr. *supra* capitolo 1, p. 28.

⁶⁸ Olio su tavola, cm 96 x 76, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 2005-12.

⁶⁹ Yann LIGNEREUX, *Les rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 60-61.

⁷⁰ Anne-Marie LECOQ, *Le François I en saint Jean-Baptiste du Louvre: quelques précisions iconographiques*, in "Revue de l'art", CLII, 2006, 2, pp. 31-36.

⁷¹ Secondo la Lecoq (*ibidem*), la comparazione della lunghezza della barba di Francesco I nel dipinto del Louvre con altre testimonianze testuali e visive di questa caratteristica del re di Francia porterebbe infatti a datare l'opera al 1520 o poco dopo.

da due verghe mentre con la sinistra indica l'agnello che porta in grembo, e, in alto a sinistra, dal fondo scuro, emerge un pappagallo: Francesco I, dunque, perfettamente riconoscibile grazie alla fedeltà del ritratto ai suoi lineamenti, è rappresentato con gli attributi del Battista, compreso il pappagallo, la cui presenza non deve stupire, essendo esso simbolo di salvezza, frequente nelle scene battesimali, ma anche, in quanto animale loquace, simbolo dell'annuncio portato da san Giovanni della venuta del Signore. Quella del Battista è figura d'identificazione inconsueta, sia nel contesto qui studiato dei conflitti di religione sia, più generalmente, nell'ambito della devozione di Francesco I: l'autore del battesimo di Cristo non è infatti, da un lato, tra le figure predilette dalla propaganda per la crociata, ma, d'altro canto, non trova posto nemmeno tra le figure sacre più care al Valois. Tuttavia, san Giovanni compare in relazione a Francesco I in due circostanze immediatamente successive al Concordato di Bologna, con le quali dunque si può ritenere che il ritratto d'identificazione realizzato da Clouet stia in relazione. Il Battista infatti è menzionato come termine di paragone per Francesco I nel proemio al trattato sulla Trinità di Giorgio Benigno Salviati intitolato *Vexillum christianae victoriae* e indirizzato al re di Francia nel 1517.⁷² Inoltre, il santo viene inusualmente citato, in un momento immediatamente successivo alla ricezione del detto trattato, come santo patrono di Francesco I in un resoconto dell'ingresso del sovrano francese a Rouen nel 1517.⁷³

⁷² Cfr. LECOQ 2006, pp. 35-36. Il codice manoscritto del trattato è oggi conservato alla Bibliothèque Nationale de France: Giorgio Benigno dei SALVIATI, *Vexillum christianae victoriae*, 1517, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 3620, ff. 1v-4r. Il proemio al *Vexillum*, contenente la dedica a Francesco I, è stato parzialmente trascritto da François SECRET (*Relations humanistes oubliées*, in "Studi Francesi", 1972, 47-48, pp. 295-298, *speciatim* 297-298): nonostante Secret abbia ommesso sostanzialmente i ff. 2v, 3v e altre brevi parti di testo, si è scelto di non riprodurre il proemio del *Vexillum* in appendice a questa tesi in quanto i passi che interessano maggiormente rientrano tra i fogli trascritti dallo studioso francese. Si procederà in ogni caso a citare per esteso i passi chiave interessanti la lettura dei ritratti di Francesco I che verrà condotta in questo capitolo. Per la documentazione della ricezione del *Vexillum* da parte di Francesco I subito dopo che il sovrano aveva lasciato Rouen per recarsi a Évreux, si veda Pierre GASNAULT, *Le manuscrit du "Vexillum Christianae Victoriae" de Giorgio Benigno dei Salviati*, in "Scriptorium", XXVI, 1972, 1, pp. 66-69.

⁷³ *L'entrée de François Premier, roi de France, dans la ville de Rouen, au mois d'août 1517. Réimprimé d'après deux opuscules rarissimes de l'époque et précédé d'une introduction par Charles de Robillard de Beaurepaire*, a cura di Charles de Robillard de Beaurepaire, Rouen, Henry Boissel, 1867, s.p. Il Battista è citato in realtà, nel resoconto dell'ingresso di Rouen, insieme a san Paolo: qui si dice che i due santi erano «*patrons et advouez du Roy et de sa mère*». Poiché, come ricorda Lecoq (LECOQ 2006, p. 35), Luisa di Savoia, madre del Valois, nutriva una particolare devozione per san Paolo, si deve ritenere che Francesco I avesse invece particolarmente caro san Giovanni Battista.

Benigno Salviati (1546/1548-1520), francescano di origini bosniache (il suo nome di battesimo è Juraj Dragišić), emigrato in Italia in seguito all'avanzata turca, precettore di Giovanni de' Medici (il futuro Leone X) e uomo a lui vicino anche negli anni del pontificato, aveva composto il detto trattato nel 1507, in occasione della sua legazione presso la corte di Massimiliano I, dove doveva distogliere l'imperatore dal proposito di scendere in Italia convincendolo piuttosto a unirsi in una lega antiturca con il papa e Venezia,⁷⁴ ma in seguito, nel 1517, aveva reindirizzato la medesima opera a Francesco I, premettendogli una dedica in cui il re di Francia era celebrato come principe antiturco ed esortato alla crociata. Qui Giorgio Benigno Salviati istituiva una comparazione tra il santo e il re di Francia, in quanto entrambi, come anche la Vergine, Samuele e Sansone, erano stati concepiti da donne dichiarate sterili, e dunque erano frutto della volontà divina: così, a parere di Salviati, Francesco I era stato posto sul trono di Francia per portare a compimento un disegno divino consistente nella sconfitta dei turchi e nella loro conversione alla giusta fede.⁷⁵ Dunque, mancando testimonianze antecedenti dell'attaccamento del sovrano francese al santo che battezzò Cristo, è verosimile ritenere, nonostante la tavola di Clouet non presenti rimandi espliciti alla questione ottomana, che il ritratto di Francesco I in veste di san Giovanni Battista possa avere risentito, non solo genericamente del clima successivo al Concordato di Bologna, ma più specificamente, soprattutto se si considera la datazione del dipinto, dei contenuti del *Vexillum* di Salviati, tutto incentrato sulla conflittualità con il Turco:⁷⁶ in questo caso l'utilizzo dell'iconografia del Battista e non del classico repertorio iconografico della crociata era atto alla rappresentazione di un aspetto più pacifico della percezione

⁷⁴ Giorgio Benigno SALVIATI, *Contemplationes christianae fidei, praeua epistola ad Matthaeum Lang episcopum Gurgensem*, 1507, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4797.

⁷⁵ SALVIATI 1517, ff. 1r-1v.

⁷⁶ È però forse eccessivamente complicata la proposta della Lecoq (LECOQ 2006, pp. 35-36), secondo la quale il pappagallo simboleggerebbe l'eloquenza di Francesco I, annunciatore di una seconda venuta del Messia, in cui credevano i conoscitori dell'*Apocalypsis Nova* di Amedeo Menes de Silva, e tra questi *in primis* Giorgio Benigno Salviati che aveva rinvenuto (ma in realtà forse egli stesso compilato) il testo ascripto al minore francescano che fu confessore di Sisto IV. Per il pappagallo come animale loquace, e come simbolo di salvezza e redenzione, oltre che per il suo legame con l'iconografia del *Battesimo di Cristo*, si veda Augusto GENTILI, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 162, nota 14.

delle tensioni con gli ottomani, consistente nella speranza della conversione dell'Infedele piuttosto che nella cieca guerra di religione.⁷⁷

Il repertorio antico che aveva incominciato a prendere forma per il trattamento del tema della guerra contro gli ottomani nel secondo Quattrocento italiano non aveva dunque consistentemente raggiunto, entro il primo decennio del nuovo secolo, né la corte di Massimiliano I né quella di Francesco I, dove la tradizione della crociata continuava ad avere seguito con il ricorso ai suoi più tipici simbolismi. Si deve tuttavia ricordare, anche a riprova della significativa importanza acquisita dal problema turco nel contesto dell'ingresso trionfale di Francesco I presso Rouen, come la lettura di contenuti legati alle tensioni religiose fosse stata applicata anche agli apparati effimeri allestiti nella città della Normandia, nonostante le iconografie antiche in essi adottate non esplicitassero rimandi ai conflitti antiturchi. Nel resoconto dell'ingresso, dovuto a un anonimo redattore coevo, era infatti letta un'allegoria antiturca in uno degli apparati più complessi del percorso trionfale nel quale era rappresentata la caduta dei giganti fulminati da Giove. L'anonimo compilatore del resoconto, infatti, nonostante l'assenza di riferimenti, figurativi o nelle iscrizioni, al trionfo di Francesco I sui turchi, e pur ammettendo la possibilità di interpretazioni diverse, vedeva in esso una rappresentazione della sconfitta dei nemici infedeli, assimilati ai giganti, da parte del re di Francia, nuovo Giove: *«par les géans on peut entenendre les turcz et infidèles, ou qui voudra les adversaires du Roy, et cetera»*.⁷⁸

Sia alla corte francese che presso quella imperiale, dunque, nonostante le consistenti persistenze crociate, manifestate sul piano ideologico come su quello simbolico, alcuni casi, pur isolati, caratterizzati dal ricorso a un repertorio d'immagini eroiche di derivazione antica, mostravano come il processo di profanizzazione dell'immagine del principe cristiano non si fosse concluso all'interno del ristretto circolo della letteratura umanistica italiana che lo aveva prodotto: di lì a poco, come si vedrà, quando le spedizioni contro gli ottomani continuavano a essere vissute e sostenute come crociate, le figure di Carlo V e Andrea Doria, che sconfissero i turchi presso Tunisi, avrebbero ricevuto una

⁷⁷ Una simile posizione è assunta da Erasmo, che sosteneva che la guerra agli infedeli potesse essere combattuta solo come strumento di difesa, mentre in qualunque altro caso sarebbe stato da preferirsi il dialogo: su questo tema si veda LECOQ 1987, p. 300, con bibliografia precedente.

⁷⁸ *L'entrée de François Premier* 1867, s.p. Cfr. LECOQ 2006, pp. 269-270.

celebrazione in termini esclusivamente antichi, non solo nell'ambito letterario, ma anche in quello artistico.

3.2.2. *L'exhortatio alla crociata di Leone X nella Stanza dell'Incendio vaticana*

La medesima adesione all'ideologia e ai simbolismi della crociata riscontrata presso la corte di Francesco I caratterizzava inevitabilmente anche la realtà pontificia, dove, come si è detto, l'elezione del re di Francia da parte di Leone X a capo ideale della crociata antiturca aveva trovato espressione allegorica nel programma iconografico della Stanza dell'Incendio, la quale, con la serie di criptoritratti che ne compongono la decorazione, costituisce uno dei più chiari esempi di espressione in pittura della *comparatio temporum* tra le storie rappresentate e la realtà contemporanea. Come messo in luce dalla critica infatti, i quattro episodi, tratti dal *Liber Pontificalis*, relativi alle biografie di Leone III e Leone IV,⁷⁹ rappresentati sulle pareti dell'ambiente, devono avere risentito dell'incontro avvenuto a Bologna tra il pontefice e Francesco I: indicativo in questo senso è soprattutto il criptoritratto di Francesco I nelle vesti di Carlo Magno (fig. 87), contenuto nell'affresco dell'*Incoronazione*, il quale si somma alla rappresentazione, su tutte le pareti della Stanza, dei papi omonimi di Leone X con la fisionomia di quest'ultimo.

Il programma iconografico della Stanza invero non doveva avere risentito esclusivamente dell'incontro bolognese del pontefice e del re di Francia: la sua ampia articolazione lo rende infatti atto alla veicolazione di una serie di significati, che escludono la possibilità di un'esegesi univoca. Tra i contenuti degli affreschi è, ad esempio, senza dubbio la celebrazione della famiglia del pontefice, visti i diversi criptoritratti dei suoi membri distribuiti sulle pareti: quello di Lorenzo duca d'Urbino

⁷⁹ Cfr. Louis DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis*, 2 voll., Paris, Ernest Thorin, 1886-1892, vol. II (1892), pp. 6-7 (per la *Giustificazione di Leone III*), 7-8 (per l'*Incoronazione di Carlo Magno*), 110-111 (per l'*Incendio di Borgo*), 118-119 (per la *Battaglia di Ostia*).

tra gli uomini alla sinistra di Leone X nella *Giustificazione di Leone III*,⁸⁰ e quello di Giuliano duca di Nemours (l'armigero che affianca Leone X indicando verso la battaglia),⁸¹ che lo aveva preceduto nel ruolo di capitano generale dell'esercito pontificio, nella *Battaglia di Ostia*; quello di Giuliano de' Medici (futuro Clemente VII), nello stesso affresco, insieme a Bernardo Dovizi da Bibbiena alle spalle di Leone X; quello di Giulio de' Medici, il primo sulla sinistra con la mitra in capo tra i cardinali disposti secondo lo schema della quadratura attorno a Leone X nell'affresco dell'*Incoronazione imperiale di Carlo Magno*; quelli di Alessandro de' Medici, in abito rosa, e del piccolo Ippolito, già riconosciuto da Vasari, ritratto nell'atto di portare la corona reale, nella stessa *Incoronazione*;⁸² infine quello di Cosimo il Vecchio, ritratto nel vecchio accasciato sulle spalle di un giovane in eroica nudità, sulla sinistra, in primo piano, nell'*Incendio di Borgo*.⁸³ Inoltre gli affreschi della Stanza veicolavano anche allegorie più marcatamente politiche: specialmente il murale con la *Giustificazione*, contenente un messaggio di autonomia della Chiesa dal potere temporale, ma anche alcune delle iconografie dei monocromi del basamento, che, insieme allo stesso affresco dell'*Incoronazione*, affermavano, come si vedrà, la derivazione del potere temporale da quello pontificio, rispetto al quale i sovrani di ogni luogo avrebbero dovuto mettersi al servizio. Tuttavia, una serie di scelte figurative attualizzanti caratterizzanti questi affreschi, unite ai criptoritratti di Francesco I e Leone X contenuti nella scena dell'*Incoronazione di Carlo Magno*, fanno ritenere che tra le allegorie politiche fondamentali sottese al programma

⁸⁰ In questo personaggio, tuttavia, si è riconosciuto talvolta anche Giuliano de' Medici: cfr. Fabrizio Mancinelli, Arnold Nasselrath, *La Stanza dell'Incendio*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, a cura di Guido Cornini, Christiane Denker Nasselrath, Anna Maria de Strobel, Fabrizio Mancinelli, Carlo Pietrangeli, Maria Serlupi Crescenzi, John K. G. Shearman, Matthias Winner, Milano, Electa, 1993, pp. 293-343, *speciatim* 304.

⁸¹ Cfr. Christoph Luitpold FROMMEL, *Raffaello. Le stanze*, Milano, Jaca Book, 2017, p. 58.

⁸² Giulio de' Medici, ritratto, come si è detto, nello stesso affresco, garantirà ai piccoli Alessandro e Ippolito rispettivamente la carriera ducale e quella cardinalizia. Per i numerosi ritratti nascosti in questi affreschi, e soprattutto in quello dell'*Incoronazione*, si si veda *ivi*, pp. 55-66. Ippolito de' Medici è già citato da Vasari nella *Vita di Raffaello*: cfr. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Testo, 6 voll., a cura di Rosanna Bettarini, e *Commento secolare*, 2 voll., a cura di Paola Barocchi, [Firenze, 1550 e 1568] Firenze, Sansoni, 1966-1997, vol. IV (1976), pp. 155-214, *speciatim* 196.

⁸³ Come aveva già notato Vasari (VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. IV (1976), pp. 155-214, *speciatim* 193), il gruppo di giovane e vecchio, completato dal bambino che li accompagna, costituisce un rimando all'iconografia dell'episodio della fuga da Troia di Enea, Anchise e Ascanio tramandata dalla monetazione antica. L'episodio narrato nel secondo libro dell'*Eneide* funge probabilmente da classico parallelo per l'imposto abbandono di Firenze ai Medici, verificatosi già due volte: una prima volta con Cosimo il Vecchio (1433), e una seconda volta con Piero il Fatuo (1494). L'affresco conteneva poi forse un ulteriore rimando alla figura di Leone X, che, come Ascanio – padre di Romolo e Remo –, pur lontano dall'originaria patria, avrebbe saputo dare avvio a un nuovo "impero" a Roma, quello ecclesiastico mediceo (cfr. FROMMEL 2017, p. 56).

iconografico della Stanza dovesse esservi il riferimento alle decisioni sulla guerra antiturca prese in occasione dell'incontro bolognese e che dunque il ritratto del re di Francia nelle vesti di Carlo Magno alludesse al ruolo di crociato che egli si era impegnato ad assumere in presenza del pontefice.

Prima di avviare la discussione su questi temi, si vuole però ora procedere a una rapida presentazione della decorazione della Stanza (fig. 82), oltre che della sua ubicazione e della sua cronologia, la quale naturalmente si colloca negli anni dell'incontro bolognese. Com'è noto, la Stanza dell'Incendio è l'ultima, procedendo da est verso ovest, nell'infilata di ambienti decorati da Raffaello e dai suoi aiuti, su committenza dapprima di Giulio II della Rovere (1443-1513) e poi di Leone X, al secondo piano del palazzo apostolico, nell'ala settentrionale ricostruita, verso il 1450, da Niccolò V Parentucelli (1397-1455).⁸⁴ La Stanza, di pianta quasi quadrata, è coperta da una volta a crociera che fu decorata da Pietro Perugino negli ultimi mesi dell'anno 1508 su incarico del papa della Rovere, di cui infatti resta lo stemma con le chiavi incrociate al centro della volta.⁸⁵ Di tale prima fase di decorazione rimangono oggi pure gli arconi che incorniciano le pareti e i pilastri con la ghianda della Rovere dipinti a margine dell'affresco con l'*Incendio di Borgo*, dovuto a Raffaello.⁸⁶

⁸⁴ La precedono, com'è noto, la Stanza della Segnatura e quella di Eliodoro, di committenza giuliesca; e la segue la Sala di Costantino, commissionata invece dallo stesso papa Medici, e affrescata ormai dagli artisti usciti dalla bottega dell'urbinate.

⁸⁵ Il programma iconografico peruginesco è legato alla funzione che la sala doveva avere sotto Giulio II, quella di *Tribunale Signaturae Gratiae et Iustitiae*, e si dispiega in quattro grandi tondi occupanti le vele della volta, posti entro una decorazione a grottesche, su fondo oro, interrotta da otto piccoli medaglioni (due per ogni vela) con teste antiche monocrome su fondo blu. A partire dalla parete sud, il primo tondo presenta l'immagine del Cristo in una mandorla di luce, affiancato da due figure femminili identificabili con la Giustizia – inequivocabilmente qualificata dalla spada e dalla bilancia – , e con la Grazia (o la Misericordia) – rappresentata con un seno nudo, in dialogo di umili sguardi con il Cristo. Nel tondo contiguo, sulla parete ovest, la trinità è circondata dalle figure degli apostoli, con probabile rimando a Giovanni 20, 21-22: «Ricevete lo Spirito Santo, a chiunque rimetterete i peccati saranno rimessi; a chiunque li riterrete saranno ritenuti». Sulla vela corrispondente alla parete sud, invece, Cristo appare, sul secondo piano, avvolto da un cerchio luminoso, come *Sol Iustitiae*. Sul primo piano, due figure si rivolgono a lui: a destra una figura demoniaca gli porge un sasso, invitandolo beffardamente a trasformarlo in pane, mentre a sinistra la figura di un apostolo (forse Matteo, che narra della tentazione nel deserto), o forse di Giovanni Battista, è ritratta nell'atto d'indicare il Cristo. Infine, nel tondo sovrastante la parete est, il Creatore, accerchiato da una giostra angelica, volge lo sguardo verso il basso, mentre con la mano destra benedice e nella sinistra tiene il globo. Si tratta dunque di un programma iconografico studiato *ad hoc* per la Stanza: come si è visto, il riferimento alla giustizia divina è evocato da tre dei quattro tondi, mentre l'ultimo – quello con il Pantocratore – sembra rappresentare il conferimento alla Chiesa del compito di farsi vicaria del giudizio divino sulla terra. Cfr. John K. G. SHEARMAN, *Le Stanze Vaticane: le funzioni e la decorazione*, in Id., *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di Alessandro Nova, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 77-98; Fabrizio Mancinelli, Arnold Nasselrath, *La Stanza dell'Incendio*, in *Raffaello nell'appartamento* 1993, pp. 293-343.

⁸⁶ S'intuisce infatti che Perugino avesse previsto di continuare la decorazione sulle pareti: di essa tuttavia non resta traccia, ed essa non viene citata nemmeno dal Vasari, il quale pur parla in molti luoghi delle sue *Vite* di questo lavoro peruginesco in Vaticano (nelle biografie di Perugino, Raffaello e

All'artista urbinato, subentrato a Perugino, è da ricondurre infatti il resto delle *istorie* affrescate nella Stanza. Quanto alla funzione dell'ambiente, invece, se Giulio II vi aveva collocato il *Tribunale Signaturae Gratiae et Iustitiae*, ovvero il «supremo tribunale della Curia», Leone X aveva preferito farne una privata sala da pranzo.⁸⁷

Gli affreschi cinquecenteschi vennero realizzati probabilmente a partire dal 1514, come attesta una lettera datata all'1 luglio e indirizzata da Raffaello allo zio Simone Ciarla,⁸⁸ mentre la data di conclusione dei lavori doveva avvicinarsi a quella riportata sotto la finestra che si apre sulla parete nord (ANNO CHRISTI MCCCCCXVII PONTIFICAT SULANNO IIII), la quale permette di calcolare un tempo di circa tre anni per la realizzazione dell'intera Stanza: secondo tale iscrizione, infatti, l'affresco con la *Giustificazione di Leone III* (o *Giuramento di Leone III*) sarebbe stato completato prima del 19 marzo 1517 – giorno in cui sarebbe scattato il quinto anno di pontificato di Leone X –, e si può ritenere che l'intera decorazione sia stata definitivamente compiuta entro il giugno 1517.⁸⁹

Secondo l'ordine di lettura, nel primo degli affreschi, sulla parete nord, è rappresentata la *Giustificazione* (o il *Giuramento*) di Leone III (fig. 83), soggetto erroneamente indicato da Vasari come la consacrazione di Francesco I di Francia.⁹⁰ Il sovrano francese dev'essere del resto identificato con il giovane uomo a sinistra, su un piano arretrato, rappresentato nei panni di Carlo Magno, con in mano una corona gigliata,⁹¹ mentre la fisionomia di Leone X è attribuita, come in tutti i restanti affreschi, a quella del pontefice storico, suo omonimo. La vicenda narrata accadde il

Sodoma: rispettivamente, VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. III (1971), pp. 595-614, *speciatim* 606; vol. IV (1976), pp. 155-214, *speciatim* 196; vol. V (1984), pp. 381-390, *speciatim* 383-384).

⁸⁷ Cfr. SHEARMAN 1983, pp. 77-98, *speciatim* 85. Come ricorda Shearman (p. 96), fu Giovio, negli anni '20, a definire la Stanza dell'Incendio come *triclinium poenitus* di Leone (Paolo Giovio, *Raphaelis Urbinitis Vita*, 1572 ca., edita in Vincenzo GOLZIO, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, s.e., 1936, pp. 191-193, *speciatim* 192).

⁸⁸ «Ho cominciato un'altra stantia per S.S.ta a dipingere che montara mille duecento ducati d'oro». Invero la lettera è perduta e tramandata solo da una copia tarda (XVII secolo), pubblicata in GOLZIO 1936, pp. 31-32, *speciatim* 32.

⁸⁹ Cfr. Joachim JACOBY, *Bildform & Rechtsnorm. Raphael in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast*, München-Berlin, Deutschen Kunstverlag, 2007, pp. 91-93.

⁹⁰ L'indicazione si trova nella *Vita di Raffaello*: cfr. VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. IV (1976), pp. 155-214, *speciatim* 195.

⁹¹ Cfr. Rolf QUEDNAU, *Päpstliche Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", S. III, XXV, 1984, pp. 83-128. Christoph Luitpold Frommel ritiene invece che nessuno dei personaggi dell'affresco sia identificabile con Francesco I, e riconosce piuttosto Carlo Magno nel personaggio biondo, di spalle, su un piano più avanzato, a sinistra, il quale indossa una pesante catena dorata al collo e un mantello viola (FROMMEL 2017, pp. 55-66, *speciatim* 64-66). Lo stesso studioso inoltre identifica inoltre Alessandro de' Medici nel giovane che regge la corona.

giorno 23 dicembre dell'anno 800, ovvero un giorno prima dell'incoronazione di Carlo Magno, e vide Leone III giurare in San Pietro la propria innocenza rispetto alle accuse di adulterio e spergiuro a lui rivolte dai suoi oppositori, in una situazione di tensione che fu appianata dallo stesso Carlo Magno, il quale giunse a questo scopo in Italia qualche mese prima dell'incoronazione, nell'agosto dell'800.⁹² L'affresco affermava la giudicabilità di Leone III (e conseguentemente di Leone X) solo da parte di Dio, in sintonia con la dottrina gelasiana delle due spade: i chierici del sinodo che vide il giuramento di Leone III avevano rifiutato, infatti, di esprimere un verdetto sul papa e sulle calunnie che gli erano state riferite, lasciando a Dio il giusto responso.⁹³

Procedendo verso ovest, seguendo l'ordine cronologico delle *istorie*, la parete adiacente è occupata dall'*Incoronazione di Carlo Magno* (fig. 84), altro episodio tratto dalla biografia di Leone III. Qui nuovamente il pontefice assume le sembianze di Leone X, mentre Carlo Magno è rappresentato con i lineamenti di Francesco I: l'affresco, collocandosi sulla prima parete visibile al visitatore che entrava nella Stanza dell'Incendio da quella della Segnatura, riveste un ruolo di preminenza nella Stanza, e, presentando i criptoritratti del papa e del re di Francia nei ruoli dei due protagonisti della scena rappresentata, costituirà, come si è accennato, il nucleo centrale del presente studio.

⁹² Cfr. Paolo Delogu, *Leone III, papa, santo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 90 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-in corso, vol. LXIV (2005), pp. 487-495.

⁹³ *Archiepiscopi, episcopi, e abbates* dissero, unanimemente: «*nos sedem apostolicam, quae est caput omnium Dei ecclesiarum, iudicare non audemus. Nam ab ipsa nos omnes et vicario suo iudicamur; ipsa autem nemine iudicatur, quemadmodum et antiquitus mos fuit*». (DUCHESNE 1886-1892, vol. II (1892), p. 7). Il riferimento all'*antiquitus mos* potrebbe rimandare alla figura di Costantino, rappresentata, come si vedrà, nella porzione di basamento monocromo sottostante l'affresco: cfr. QUEDNAU 1984, p. 88. Il concetto della giudicabilità delle figure ecclesiastiche solo da parte di Dio è espresso infatti anche dall'iscrizione che correda la figura di Costantino il Grande nel basamento monocromo sottostante questo affresco: DEI | NON | HOMINUM | EST | EPISCOPOS | IUDICARE. Si tratta di una frase pronunciata da Costantino durante il concilio di Nicea, con la quale l'imperatore affermava la propria astensione dal giudizio su un bisticcio tra vescovi, che – secondo le sue stesse parole – solo Dio avrebbe potuto valutare (Tirannio Rufino, *Historia ecclesiastica*, in *Patrologiae cursus completo. Series Latina (Patrologia latina)*, 221 voll., a cura di Jacques Paul Migne, Paris, Jacques Paul Migne, 1841-1971, vol. XXI (1849), caput. II, col. 468). Tale massima chiaramente riecheggia nell'affresco raffaellesco, in cui il pontefice è ritratto nell'atto di giurare davanti a Dio la propria innocenza, rimandando il giudizio sulle sue azioni esclusivamente alla divinità. Il medesimo principio di non giudicabilità dei membri delle gerarchie ecclesiastiche era stato evocato, con le parole «*prima sedes a nemine iudicatur*» anche dalla bolla *Unam Sanctam*, riconfermata da Leone X (1516) nella sede del Concilio Lateranense V: l'affresco allora rimandava evidentemente all'attualità, rendendo ragione del criptoritratto di Leone X in esso contenuto. La bolla pontificia asseriva la dottrina gelasiana delle due spade, naturalmente affermando la superiorità di quella spirituale sulla temporale, la quale, come si vedrà, costituisce uno degli assunti di fondo su cui si fonda l'allegoria politica cui questi affreschi danno espressione.

La parete sud è invece occupata dal dipinto murale con l'*Incendio di Borgo* (fig. 85), il primo affresco a essere stato eseguito da Raffaello in questa sala. L'episodio storico rappresentato è l'incendio del Borgo dei sassoni, antistante la Basilica di San Pietro, divampato nell'847, e placato da papa Leone IV, che dalla Loggia delle Benedizioni impartì la salvifica benedizione che calmò le fiamme.

L'ultimo affresco della sala, seguendo l'ordine narrativo, è infine quello sulla parete orientale, la cui esecuzione fu probabilmente quasi *in toto* demandata da Raffaello alla bottega:⁹⁴ la *Battaglia di Ostia* (fig. 86), che narra dell'incursione di una flotta saracena alla foce del Tevere, avvenuta nell'849, durante il pontificato di Leone IV. Secondo la narrazione del *Liber Pontificalis*, il duca di Napoli, Sergio I, avendo previsto l'attacco, aveva mandato il figlio Cesareo a occuparsi della protezione delle coste. Con lui il pontefice celebrò la messa a Ostia, e, grazie alla protezione del papa, i militi cristiani riuscirono a fronteggiare i saraceni che approdarono sulle coste del Lazio dopo che il papa aveva già fatto rientro a Roma. Dopo essere stati vinti, gli infedeli furono in gran parte impiccati, finché il papa, come si vede sul primo piano della scena affrescata, non decise di concedere loro la grazia e impiegarli nella costruzione delle mura che avrebbero protetto il colle del Vaticano da ulteriori eventuali attacchi.

La decorazione della Stanza si conclude quindi nel basamento, dove compaiono le immagini monocrome di diversi «difensori e remuneratori della Chiesa»,⁹⁵ secondo la definizione vasariana: Costantino, Carlo Magno, Etelvulfo del Wessex, Goffredo di Buglione, Lotario I e Ferdinando il Cattolico, tutti accompagnati da iscrizioni di cui si dirà più avanti.

⁹⁴ Probabilmente a Giulio Romano sono dovuti i militi e i prigionieri del primo piano, a Giovan Francesco Penni le figure disposte attorno al papa, e a Giovanni da Udine oggetti diversi, come armi e armature, cfr. FROMMEL 2017, p. 59.

⁹⁵ La citazione è tratta dalla *Vita di Raffaello* vasariana: VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. IV (1976), pp. 155-214, *speciatim* 196.

3.2.2.1. *Il criptoritratto di Francesco I come Carlo Magno nel contesto del programma iconografico della Stanza*

Come si è accennato, gli studiosi sono concordi nel considerare il programma iconografico della Stanza dell'Incendio come una conseguenza dell'incontro avvenuto a Bologna tra Francesco I e Leone X nel dicembre del 1515, dal quale derivò il Concordato (1516) che sanciva la riappacificazione tra papato e Corona di Francia dopo le tensioni sfociate nella battaglia di Marignano, che aveva garantito al re francese il controllo del ducato di Milano. La critica ha però alternativamente interpretato la figura di Carlo Magno, di cui Francesco I veste i panni (fig. 87), come prototipo dell'imperatore o come modello di crociato, mettendo in luce nella maggior parte dei casi il duplice valore del ritratto d'identificazione del sovrano francese con l'imperatore medievale: l'affresco è stato cioè considerato al contempo un'allusione alla disponibilità del papa ad assecondare le mire imperiali di Francesco I,⁹⁶ e un rimando alla crociata e al ruolo di preminenza che in essa vi avrebbe dovuto assumere il re di Francia secondo i piani stabiliti in occasione dell'incontro di Bologna.⁹⁷

Una serie di ragioni induce del resto a ritenere difficile che il pontefice avesse potuto o voluto esprimere così vistosamente il suo eventuale sostegno alle speranze di elezione al soglio imperiale del re di Francia. Un tale sostegno infatti non ebbe mai formulazione ufficiale, sebbene, secondo una testimonianza di Cornelius de Fine, sembra ne corresse voce in quegli anni a Roma.⁹⁸ Inoltre, come spiegano Bram Kempers e Joachim Jacoby, il carattere instabile e oscillatorio delle alleanze del papa non gli avrebbe permesso di annunciare così apertamente l'eventuale favore accordato a questo o quel principe, negli affreschi della Stanza dell'Incendio che, pur non appartenendo alla dimensione propriamente pubblica del Palazzo pontificio, non erano esclusi dalla vista di eventuali visitatori.⁹⁹ Ma soprattutto, come sottolinea Jean Guillaume, un anno dopo il successo francese presso Marignano il pontefice non avrebbe potuto mostrarsi favorevole all'accrescimento del potere di Francesco I sulla penisola:

⁹⁶ Cfr. QUEDNAU 1984, pp. 93-94; Fabrizio Mancinelli, Arnold Nasselrath, *La Stanza dell'Incendio*, in *Raffaello nell'appartamento* 1993, p. 301.

⁹⁷ La bibliografia relativa a questa lettura dell'affresco sarà estesamente citata nelle note successive.

⁹⁸ Cfr. QUEDNAU 1984, pp. 93-94.

⁹⁹ KEMPERS 2002, p. 374; JACOBY 2017, p. 31.

«Léon X n'a pas voulu évoquer les prétentions impériales de François Ier et moins encore leur apporter son soutien. Un an après Marignan, il ne pouvait souhaiter que le roi de France devînt un "nouveau Charlemagne" et acquit ainsi un pouvoir supplémentaire en Italie. En 1519 Léon X fera d'ailleurs tout son possible pour empêcher l'élection de François Ier – comme celle de Charles Quint – et obtenir celle d'un prince plus inoffensif. En réalité Léon X retient seulement de Charlemagne qu'il fut le défenseur de la chrétienté contre les Infidèles – "l'épée et le bouclier de l'Église" comme dit l'inscription placée sous la fresque – et il attend que François joue le même rôle en prenant la tête de la croisade».¹⁰⁰

Il papa mediceo mantenne sempre infatti, nella questione della successione imperiale, un cauto contegno, preferendo ai due candidati principali – Francesco I e Carlo I – un principe meno potente, come l'elettore di Sassonia, che, a differenza dei primi due, non aveva alcun dominio in terra italiana e dunque avrebbe anche avuto scarso potere sullo Stato pontificio:

«Nessuno dei due re, che a gara affannavansi per la dignità d'imperatore, poteva essere accetto al papa. Una volta imperatori, tanto Carlo di Spagna quanto Francesco I di Francia dovevano raggiungere tale una preponderanza che era di sommo pericolo per la Santa Sede e l'Italia, e ciò tanto più perché uno nel Sud, l'altro nel Nord della penisola avevano già stabilito solidamente il loro piede. [...] Finalmente Carlo era molto più pericoloso alla Santa Sede perché, possedendo Napoli, potea esercitare su Roma una pressione incomparabilmente più forte che il signore di Milano. [...] Ma in fondo non dovea essere per nulla desiderato dal papa neanche un accrescimento della potenza del re francese, chè non soltanto come signore di Milano, ma eziando altrimenti l'ambizione e la smania intraprenditrice di Francesco I già erano state molto d'incomodo alla Santa Sede. [...] Da tali riflessioni sgorgò il pensiero di attribuire possibilmente la corona imperiale ad un principe tedesco, che non possedesse grande potenza e stesse lontano dalle faccende italiane. Abbastanza presto a Roma avevano posato gli occhi sul "più vecchio e più atto" principe elettore, Federico di Sassonia».¹⁰¹

¹⁰⁰ Jean Guillaume, *François Ier en Charlemagne. Réflexions sur un portrait*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, atti del convegno internazionale di studi (Biblioteca Hertziana-Musei Vaticani, 21-28 marzo 1983), s.n., Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 159-162. Su questi temi si veda anche Stefania PASTI, *Leone X e Raffaello: diplomazia e politica nella committenza artistica*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), 2 voll., a cura di Flavia Cantatore, Carla Casetti Brach, Anna Esposito, Carla Frova, Daniela Gallavotti Cavallero, Paola Piacentini, Franco Piperno, Concetta Ranieri, Roma, Roma nel Rinascimento, 2016, vol. II, pp. 519-546, *speciatim* 536.

¹⁰¹ Ludwig VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo. Compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri archivi*, 16 voll., Roma, Desclée, 1944-1963, vol. IV, tomo I (*Leone X*, 1960), pp. 164-165.

In effetti Leone X non si sbilanciò mai, rispetto ai due rivali, prima della morte di Massimiliano I, e, se talvolta fece loro credere di essere propenso alle rispettive elezioni, lo fece solo intessendo segrete relazioni con l'uno e con l'altro al fine di ottenerne in cambio la collaborazione su diversi fronti – *in primis* quello dell'impegno anti-ottomano.¹⁰² Come si diceva, dunque, anche ammettendo che con la commissione del criptoritratto Leone X avesse voluto strizzare l'occhio a Francesco I facendogli credere di avere il sostegno papale nella rivalità con gli Asburgo per la successione imperiale, l'affresco dell'*Incoronazione* doveva fare riferimento, in via ufficiale, ai temi che di fatto – e non solo in via eventualmente ufficiosa – avevano garantito l'alleanza tra il papa e il sovrano francese sancita dal Concordato del 1516: tra questi, come si è visto, quello della crociata giocava un ruolo fondamentale, e l'iconografia di Carlo Magno, che la leggenda voleva sovrano vittorioso sugli infedeli, risultava appropriata alla celebrazione del principe che, insieme al papa, era in quel momento il favorito per la conduzione della guerra antiturca.

Tale lettura trova infatti sostegno, non solo nelle motivazioni di ordine politico di cui si è appena detto, ma anche dallo studio dell'opera da un punto di vista iconografico: l'osservazione del dipinto murale e la considerazione di una serie di richiami alla guerra antiturca collocati su diverse delle pareti della Stanza, confermano il valore del modello d'identificazione di Carlo Magno come figura di protocrociato, e non tanto – o non soltanto – in quanto figura imperiale.

La presenza di un'allegoria politica all'interno del programma iconografico della sala sembra infatti innanzitutto trovare conferma da un disegno di Giovan Francesco Penni, già attribuito a Raffaello, e conservato a Venezia presso la Fondazione Querini Stampalia (fig. 88), considerabile un abbozzo preparatorio per l'affresco: in esso infatti si riscontra l'assenza fondamentale dei ritratti di Leone X e Francesco I, ma anche dei sei uomini armati che nell'affresco compaiono, dietro le figure di sei

¹⁰² Tale imparzialità sarebbe durata fino al gennaio del 1519, quando la propensione dei principi elettori per Carlo di Spagna avrebbe fatto tentare al pontefice un'estrema virata verso Francesco I, ma solo in funzione anti-asburgica. Nel giro di pochi mesi, tuttavia, il favore accordato a Carlo dai principi elettori e da movimenti popolari diffusi in tutta la Germania, rendeva ormai evidente l'improbabilità dell'elezione di Francesco I, che il 26 giugno del 1519 ritirò infatti la sua candidatura. Il 5 luglio successivo la notizia dell'elezione di Carlo raggiunse così Roma, e Leone X non poté che accettarla. Il supporto pontificio all'anelito imperiale del re di Francia giunse dunque in un momento successivo a quello di realizzazione degli affreschi raffaelleschi e solo al fine di ostacolare l'elezione di Carlo.

cardinali, sulla sinistra (fig. 89).¹⁰³ La presenza di questi elementi figurativi dunque deve essere stata determinata da una decisione rappresentativa presa in un secondo momento e dipendente da fatti contingenti – quelli appunto bolognesi, di cui si è detto, che costituivano il momento di più recente e più diretto contatto tra il papa e il re di Francia.

L'identità dei sei personaggi rimane tuttavia oggi ignota a causa della difficoltà della decifrazione di un gruppo composto da elementi così eterogenei. Tutti sembrano indossare armature moderne, fatto salvo per il secondo a partire da sinistra, che indossa una maglia di ferro dal sapore medievale a protezione del collo, sopra un manto dorato che a sua volta copre l'armatura, e porta una grande catena al collo, la quale ricorda il personaggio, da alcuni ritenuto Carlo Magno, nell'affresco della *Giustificazione*. Questo cavaliere barbuto e canuto si rivolge all'armigero coronato da un diadema con pietre preziose che sta alla sua destra, e gli indica il primo giovane della fila, anch'egli coronato da una corona regale, appoggiata su un elmo con pennacchio di sapore antico. Quest'ultimo, con il busto rivolto verso il luogo dell'incoronazione, volge lo sguardo all'indietro, verso il cavaliere che lo addita, e sembra attirare su di sé gli sguardi degli altri tre uomini armati. Se è stato proposto di vedere in questi personaggi i «*fili reges*» del re dei Franchi, menzionati dal *Liber Pontificalis*,¹⁰⁴ d'altro canto – come mi sembra più probabile – sono stati riconosciuti in essi uomini legati alla contemporaneità di Leone X, come i principi che, insieme a Francesco I, avevano dimostrato la propria disponibilità all'impresa crociata,¹⁰⁵ oppure anche i rappresentanti della casa d'Asburgo.¹⁰⁶ Secondo quest'ultima ipotesi,

¹⁰³ Giovan Francesco Penni, *Disegno preparatorio per l'Incoronazione di Carlo Magno*, 1516, disegno a penna con inchiostro marrone, acquerellato a biacca, quadrettato a carbone, cm 39,4 x 57,6, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia, inv. 547. Cfr. Dominique Cordellier e Bernadette Py, in *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 20 marzo 1992-24 maggio 1992), a cura di Dominique Cordellier, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, cat. 78, p. 205; Cfr. Arnold Nasselrath in *Carlo Magno a Roma*, catalogo della mostra (Vaticano, Musei Vaticani, 16 dicembre 2000-31 marzo 2001), a cura di Iliara Marotta e Giancarlo Alteri, Roma, Retablo, 2001, cat. 47, pp. 208-212: a proposito delle figure dei sei armigeri, lo studioso fa notare che «questa modifica fa saltare la costruzione prospettica dell'immagine. Al fine di nascondere questo difetto, Raffaello ha aggiunto dietro alle figure una tenda fatta di teli di diversi colori. È poco probabile che l'artista stesso sia responsabile di questo cambiamento all'ultimo momento, che deve essere avvenuto dopo il completamento del modello e prima della preparazione del cartone, e che si ripercosse in modo così pesante sulla composizione dell'intero affresco. Sembra piuttosto che il committente papale abbia voluto questa modifica a tutti i costi, senza concedere rinvii nei lavori, per cui il pittore non aveva tempo a disposizione per riorganizzare il suo progetto» (p. 209).

¹⁰⁴ Cfr. QUEDNAU 1984, p. 89, che fa riferimento a DUCHESNE 1886-1892, vol. II (1892), p. 7.

¹⁰⁵ Cfr. KEMPERS 2002, p. 402 (anche per il riferimento ad altre proposte d'identificazione per i sei armigeri).

¹⁰⁶ Cfr. FROMMEL 2017, pp. 62-63.

la tipica prominente mandibola asburgica sarebbe riscontrabile nel personaggio all'estrema destra e in quello centrale, che a lui rivolge lo sguardo. Così, secondo Christoph Luitpold Frommel, in essi si potrebbero identificare rispettivamente Carlo I e il fratello minore Ferdinando, qui introdotti per volontà di Leone X che sperava di ovviare al rischio di offendere il casato asburgico con la rappresentazione dell'incoronazione del rivale francese: infatti, «il giovane Carlo era suo [del pontefice] vassallo e aveva una possibilità di ereditare la corona imperiale del nonno. Inoltre, l'imperatore Massimiliano e il re di Spagna erano alleati irrinunciabili di una crociata».¹⁰⁷ Al di là di ipotesi identificative eccessivamente specifiche, tuttavia, ritengo che il significato di queste figure di armigeri possa risiedere nell'aggiunta alla scena di un tono militaresco, che in effetti risulta appropriato alla stessa figura di Francesco I, il quale parimenti – e in modo inconsueto per un'incoronazione – indossa l'armatura, come rivela il ginocchio fuoriuscente dal manto. Il sapore militare della scena risulta del resto corroborato anche dal messaggio veicolato dall'iscrizione posta al di sopra dell'immagine dello stesso Carlo Magno che compare nel basamento sottostante l'*Incoronazione* (fig. 84). Essa infatti definisce il sovrano medievale come scudo e spada della Chiesa (CAROLVS | MAGNUS | · RO : | ECCLESIAE | · ENSIS · | CLYPEVSQ :), veicolando la lettura della scena dell'*Incoronazione* come rappresentazione dell'investimento da parte del potere ecclesiastico di un potere temporale avente il compito della difesa della Chiesa, e dunque della fede.

Che il contenuto della scena affrescata dovesse eccedere la letterale rappresentazione dell'incoronazione di Francesco I a imperatore è del resto confermato anche dall'utilizzo, messo in luce da Bram Kempers,¹⁰⁸ da parte di Leone X, nell'affresco, di una corona regale, arcuata («*arched crown*», come la definisce lo studioso), e non imperiale, mitrata («*mitre crown*»), per l'incoronazione del Francesco-Carlo Magno: un elemento iconografico vistoso che doveva sottolineare il valore allegorico, e non letterale – o non soltanto letterale –, dell'inserimento, nella scena dipinta, dei criptoritratti di Francesco I nelle vesti di Carlo Magno e di Leone X nelle vesti di Leone III, ritratto nell'atto d'incoronare il sovrano.

Conferma della rilevanza assunta dal problema ottomano nel programma iconografico della Stanza dell'Incendio, e conseguentemente anche nel criptoritratto

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 63.

¹⁰⁸ KEMPERS 2002.

di Francesco I contenuto nella scena dell'*Incoronazione*, deriva del resto dalla presenza di altri riferimenti alla crociata nei dipinti murali della *Giustificazione* e, con speciale evidenza, della *Battaglia di Ostia*. In quest'ultimo affresco, non solo Leone IV è rappresentato con i tratti fisionomici di Leone X, ma la stessa scena di battaglia è attualizzata attraverso significative scelte rappresentative. Nell'affresco, la battaglia di Ostia, dispiegata sul secondo piano, si concreta in un combattimento sia navale che terrestre (figg. 90-91), ed è coerentemente ambientata a Ostia, di cui si riconosce la rocca fatta costruire da Giuliano della Rovere quand'era ancora cardinale. Qui grandi navi cristiane, qualificate da molti scudi crociati e altri con le chiavi di san Pietro decussate e sormontate dalla tiara, hanno ormai riportato la vittoria su quelle saracene, di dimensioni e numero nettamente inferiori. Da queste ultime alcuni dei nemici cadono o si gettano in mare, mentre altri lanciano un estremo tentativo d'offesa. Anche la vicina costa è infestata dagli infedeli, ma protetta da due cavalieri armati di scudi e lance. Se le forze cristiane, composte da militi in armatura moderna sono chiaramente contrassegnate dalle croci rosse e dalle chiavi papali, i saraceni si distinguono per i loro turbanti, i quali però sono evidentemente di tipo ottomano: bianchi, con la calotta (*tāj*) rilevata, quasi sempre rossa.¹⁰⁹ La battaglia di Ostia, in cui una coalizione di forze cristiane insieme al pontefice, Lotario I, aveva sconfitto un esercito saraceno, era così trasformata nel moderno conflitto crociato contro il Turco,¹¹⁰ offrendo a sua volta una chiave di lettura all'affresco dell'*Incoronazione*, che si trova sulla parete di fronte.

La medesima chiave è offerta anche, come si è accennato, dall'affresco adiacente con la *Giustificazione di Leone III*, e specialmente dalla presenza in esso di alcuni cavalieri di Rodi (fig. 92), abbigliati con la sopravveste con croce piana che veniva

¹⁰⁹ Per questo tipo di turbante e il suo utilizzo nella pittura veneziana e düreriana, si veda Julian RABY, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, s.l., Islamic Art Publications, 1983, p. 21.

¹¹⁰ Gustav Gruyer ha infatti voluto individuare nell'affresco un possibile riferimento diretto all'episodio del transito di ventisette navi turche davanti a Civitavecchia nell'aprile del 1516, dalle quali il papa si salvò miracolosamente: Gustav GRUYER, *Essai sur les fresques de Raphaël au vatican*, 2 voll., Paris, Gide, 1858-1859, vol. 1 (*Chambres*, 1858), p. 286. Tale tesi è stata però in seguito confutata dalla datazione al 1515 di un disegno di nudo, oggi all'Albertina di Vienna (inv. 17575), ritenuto modello per la figura dell'armigero accanto al papa nell'affresco con la *Battaglia*, il quale fu regalato in quell'anno da Raffaello a Dürer (QUEDNAU, 1984, p. 105, nota 211). Oggi la questione deve restare aperta poiché, secondo l'ordine delle giornate emerso dai restauri, l'affresco sembrerebbe essere stato eseguito per ultimo (1517 ca.). Tuttavia, ritengo che la ricerca di un immediato antecedente storico non si renda necessaria per la comprensione della scelta dei soggetti di questi affreschi, i quali partecipano di un generale clima di tensione con l'impero della Mezzaluna, alla produzione del quale la vicenda papale di Civitavecchia certamente contribuì, pur non essendo probabilmente diretta cagione della scelta del programma iconografico o di parte di esso.

abituale indossata sopra l'armatura.¹¹¹ Queste figure rimandavano certamente al ruolo svolto dai cavalieri, insieme ai mazzieri del papa rappresentati invece alla destra della finestra nel medesimo affresco, di custodi del Concilio Lateranense V, cui la *Giustificazione* faceva riferimento anche in altri dettagli.¹¹² Tuttavia, la rappresentazione dei cavalieri di Rodi non poteva essere disgiunta dal ruolo di difensori della fede, da essi assunto soprattutto in quegli anni, che li avevano visti in costante conflitto con il Turco. In occasione del detto Concilio infatti i membri dell'ordine erano stati chiamati, da Giulio II prima e da Leone X poi, anche per il loro compito cruciale di protettori della cristianità dalla minaccia turca, e sull'argomento essi avevano avuto modo di esprimere le proprie preoccupazioni in un discorso tenuto dal giurista Giovanni Battista Gargha nel dicembre del 1513.¹¹³ Nell'affresco peraltro è possibile riconoscere, tra questi cavalieri, nel personaggio che guarda verso fuori con il rosario con la croce di Malta, Fabrizio del Carretto (1460 ca.-1521),¹¹⁴ che era stato luogotenente e capitano generale delle guardie del Concilio Lateranense V per Giulio II, ma dal 1513 era tornato a Rodi a causa dell'aggravarsi della minaccia ottomana. Qui venne eletto Gran Maestro dell'ordine e fu impegnato per il resto della sua vita nella lotta agli infedeli: negli anni in cui Raffaello lavorava agli affreschi della Stanza, egli era infatti il principale referente del pontefice da Rodi sui movimenti degli ottomani ed era entrato in contatto con lo stesso Francesco I sul tema della crociata.¹¹⁵ Del resto, la stessa presenza nell'affresco di Lorenzo duca d'Urbino potrebbe avere un'analoga giustificazione: dopo la morte di Giuliano de' Medici (17 marzo 1516), Lorenzo era infatti diventato

¹¹¹ Cfr. Giovanni MORELLO, *Note sulla Croce, Armature ed "Abito" dei Cavalieri di Malta*, in "Waffen- und Kostümkunde", XX, 1980, 2, pp. 89-107.

¹¹² Cfr. *supra*, nota 93.

¹¹³ Cfr. QUEDNAU 1984, p. 87.

¹¹⁴ L'effigie di Fabrizio del Carretto è riscontrabile in un ritratto dipinto, di mano di un anonimo pittore cinquecentesco italiano, ubicato nel Palazzo del Gran Maestro a La Valletta e nell'incisione, più tarda, contenuta in René Aubert DE VERTOT, *Histoire des chevaliers hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, appelés depuis chevaliers de Rhodes, et aujourd'hui Chevaliers de Malthe*, 7 voll., Paris, Veuve Savoye, 1722, vol. II, p. 1412. Leandro VENTURA (*La Madonna del Rosario di Vincenzo Tamagni nella chiesa di San Biagio in Finalborgo. Esaltazione e superbia dinastica dei del Carretto, marchesi di Finale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVIII, 1994, 1, pp. 98-117, *speciatim* 104) propone inoltre di riconoscere Fabrizio del Carretto nella figura inginocchiata sul primo piano a destra con mantello rosso nella *Madonna del Rosario* di Vincenzo Tamagni a San Biagio in Finalborgo.

¹¹⁵ Cfr. CHARRIÈRE 1848-1860, vol. I (1848), p. 11; Tiziana Bernardi, *Del Carretto Fabrizio*, in *Dizionario biografico* 1960-in corso, vol. XXXVI (1988), pp. 408-410.

capitano generale dell'esercito pontificio, la cui principale missione era in quel momento la conduzione dell'impresa crociata.¹¹⁶

L'unico affresco della Stanza raffaellesca che potrebbe essere considerato estraneo alla tematica ottomana è dunque quello rappresentante l'*Incendio di Borgo*. Esso infatti fu realizzato per primo, forse quando il programma iconografico della Stanza non aveva ancora ricevuto l'influenza dell'incontro bolognese, ma, attraverso l'immagine di Leone X che placa le fiamme dell'incendio, esso si adattava comunque al tema ricorrente negli altri affreschi. Come sottolinea John Shearman, infatti l'affresco rappresentava la volontà del papa Medici d'instaurare un pontificato di pace:

«l'estinzione del fuoco da parte di Leone IV non costituisce, come è generalmente affermato, un riferimento all'estinzione dello scisma da parte di Leone X, poiché la metafora dello scisma comunemente adottata dai contemporanei, non era il fuoco, bensì la pestilenza. Le fiamme che Leone estingue sono, come in tanti altri testi dell'epoca, le Fiamme della Guerra».

Leone X, dunque, è qui rappresentato come «portatore della Pace e della Concordia tra i principi cristiani»,¹¹⁷ le quali erano considerate presupposti indispensabili, ampiamente professati in quegli anni, per un'azione efficace contro gli infedeli.

¹¹⁶ È stato notato, pur a mio parere meno convincentemente, che la tematica ottomana potrebbe essere evocata in questo affresco anche nel decoro del paliotto dell'altare, verso cui l'occhio è attratto dal convergere delle linee di fuga. Qui è rappresentata santa Caterina, inginocchiata, in preghiera, e colpita da un raggio di luce divina, mentre attende d'essere incoronata da due angeli che giungono dall'alto. La forza della sua fede ha spezzato le ruote del martirio, i cui pezzi si sono scagliati contro i suoi carnefici, ritratti sdraiati a terra, moribondi. Questi ultimi portano copricapi di sapore orientale o, più precisamente, nordafricano, coerentemente con l'ambientazione del martirio della santa, accaduto ad Alessandria d'Egitto. In particolare, il copricapo del carnefice di destra ricorda uno *zamt* – di cui tuttavia non ha il distintivo colore rosso –, originariamente tipico delle classi sociali più basse, ma poi entrato in uso tra i militari mamelucchi (cfr. RABY 1983, p. 41). Frommel afferma infatti che tali copricapi ricordano «da lontano dei turbanti, alludendo ai turchi che volevano sopraffare il papa, ma non erano riusciti a danneggiarlo e rischiavano di soccombere essi stessi» (FROMMEL 2017, p. 64).

¹¹⁷ SHEARMAN 1983, p. 97.

3.2.2.2. *La figura di Carlo Magno nella retorica antiturca e gli exempla di milites Christi nei monocromi del basamento*

Una serie di rimandi al contesto della guerra all'Infedele aveva dunque orientato alcune delle scelte iconografiche attualizzanti operate da Raffello e dalla sua bottega nella Stanza dell'Incendio. Tra queste, la rappresentazione della battaglia di un esercito cristiano contro un esercito turco costituiva il rimando all'attualità più esplicito e significativo ai fini della lettura del legame del criptoritratto di Francesco I nelle vesti di Carlo Magno con il suo ruolo di nuovo crociato antiturco. Tale criptoritratto infatti, se pure potesse avere avuto l'intento di assecondare le aspirazioni imperiali di Francesco I, doveva rappresentarne indubbiamente anche il ruolo di sovrano antiturco, a maggior ragione alla luce degli esiti dell'incontro bolognese tra il papa e il re di Francia che costituiva il sottotesto storico agli affreschi raffaelleschi. Anche nel caso della Stanza dell'Incendio dunque la questione della guerra al Turco aveva influenzato la rappresentazione del principe e il ritratto d'identificazione si era configurato come lo strumento più efficace per l'espressione al contempo della celebrazione e dell'esortazione del sovrano alla guerra. Questa tipologia ritrattistica implicava infatti l'invito all'imitazione di un modello eroico di riferimento, la cui scelta tra il repertorio di figure cavalleresche legate all'idea della guerra santa, era significativa della lettura pienamente crociata del problema turco, viva presso la corte pontificia.

La figura di Carlo Magno, che potrebbe essere definita archetipica dell'immaginario crociato, in quanto, come si è visto, era stata utilizzata dalla propaganda per le spedizioni in Oriente contro gli infedeli sin dal secolo XII,¹¹⁸ era del resto già stata recuperata anche in funzione antiturca nel contesto italiano. Seppure d'origine leggendaria, le gesta eroiche in difesa della fede attribuite al re dei Franchi, continuavano infatti a essere narrate come dotate di veridicità, ottenendo un certo seguito anche nel contesto dell'avanzata ottomana verso Occidente. Esse furono evocate non solo in alcuni romanzi cavallereschi quattrocenteschi – come l'*Aspramonte* o il *Guerrin Meschino* (composto attorno al 1410 e pubblicato per la prima volta nel 1473) di Andrea da Barberino –, che guardavano direttamente alle *chanson de geste* in cui era stato costruito il mito di Carlo Magno come figura di

¹¹⁸ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 42-44.

crociato, ma anche nelle pagine d'impronta umanistica d'intellettuali come Petrarca, Donato Acciaiuoli, Ugolino Verino, Giorgio di Trebisonda, i quali, mossi certo da un intento retorico di tipo persuasivo più che da un intento storico, trovavano nella tradizione della propaganda crociata gli *exempla* più adatti per i moderni principi cristiani che avrebbero dovuto intraprendere azioni militari contro i turchi.¹¹⁹ Questa lettura della figura di Carlo Magno aveva inoltre trovato seguito anche in ambito ecclesiastico. In una lettera datata al 1453 e spedita da Enea Silvio Piccolomini al cardinale Niccolò Cusano, il futuro papa, trattando il tema della caduta di Costantinopoli, aveva posto infatti il re franco su una linea di continuità con un crociato come Goffredo di Buglione, citando entrambi come modelli di condotta in relazione al problema ottomano: «*Carolus magnus multo sudore primo terram illam vendicavit, deinde perditam recuperavit Gotifridus*».¹²⁰

Coerentemente dunque la figura del sovrano medievale era stata riutilizzata, con analoghi significati, anche nel contesto ecclesiastico ruotante attorno alla figura di Leone X, nell'intento d'istituire un paragone con Francesco I. Nel già citato *Vexillum christianae victoriae* infatti Giorgio Benigno Salviati, oltre a paragonare il re di Francia, come si è detto, a Giovanni Battista, adottava per il medesimo sovrano anche l'*exemplum* di Carlo Magno. Nel proemio al trattato, in particolare, il Salviati gli rivolgeva un encomio definendolo come grande re, destinato ad annientare i turchi e a sorgere con il pastore che lo avrebbe messo a capo di tutto l'Oriente, che gli avrebbe dato il comando dell'impero della Nuova Roma, e che, secondo gli auspici di Benigno, gli avrebbe dato la corona di quell'impero come fece Leone III con Carlo Magno:

«*Surget rex magnus, cum magno pastore. [...] Surget autem rex magnus, quia ad fidei christiane hostes profligandos se eriget [...]. Surget simul nam quando parum deest, nihil deesse videtur: quum itaque tu sis rex ille magnus (qui turcas et omnes agarenorum gentes prostaturus et cum tuo pastore magno surrecturus es) qui te toti Orienti praeficiet et nove*

¹¹⁹ Cfr. Nancy BISAHA, *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 13-42.

¹²⁰ *Ivi*, p. 36. Enea Silvio PICCOLOMINI, *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, 3 voll., a cura di Rudolf Wolk, Wien, Holder, 1909-1918, vol. III (*Briefe als Bischof von Siena. 1. Briefe von seiner Erhebung zum Bischof von Siena bis zum Ausgang des regensburger Reichstages (23. September 1450 – 1. Juni 1454, 1918)*), n. 112, pp. 204-215, *speciatim* 211.

Rome tibi imperium tribute, Teque (ut magnum illum Carolum Leo Tertius) corona illius Imperii (ut speramus) donabit [...]».¹²¹

Le parole di Benigno Salviati, che accompagnavano il trattato inviato a Francesco I subito dopo il Concordato di Bologna, contenevano dunque una promessa d'incoronazione, sul modello di Carlo Magno, concepita come conseguenza della vittoria sui turchi. In questo senso, esse mostrano un'affinità con gli affreschi della Stanza raffaellesca, in cui la rappresentazione dell'incoronazione di Francesco I come nuovo Carlo Magno appare in stretto legame con l'affidamento al medesimo sovrano della *leadership* della crociata contro gli infedeli, per ragioni sia iconografiche sia contestuali, come si è visto:¹²² non è possibile affermare l'esistenza di un nesso diretto tra le parole del francescano e il programma iconografico voluto dal pontefice, ma, visti i rapporti di vicinanza tra il Salviati e Leone X e la frequente presenza a Roma del primo negli anni tra il 1515 e il 1517 per la partecipazione al Concilio Lateranense V, è possibile ritenere che Giorgio Benigno Salviati e Leone X nutrissero le medesime aspettative nei confronti del sovrano francese e che attingessero ai medesimi *exempla* con analoghi intenti celebrativo-esortativi nei suoi confronti.

La sintonia della similitudine formulata dal Salviati con l'immaginario eroico utilizzato da Leone X per il principe cristiano Francesco I si mostra del resto anche in altri luoghi del medesimo discorso dedicatario redatto dal francescano, e specialmente nel ricorso a un altro *exemplum* del repertorio della propaganda crociata, quello di Costantino il Grande, cui, come si è visto, anche il papa aveva fatto riferimento, specialmente attraverso il dono al re di Francia della reliquia della croce, con intenti di esortazione alla crociata in occasione dell'incontro bolognese. Sia in un passo contiguo a quello appena citato, sia nella parte terminale del prologo al *Vexillum christianae victoriae* Giorgio Benigno Salviati infatti paragonava Costantino a Francesco I. Nel primo caso egli paragonava il *Vexillum* che Francesco stava ricevendo al vessillo crociato con cui Costantino aveva guerreggiato contro

¹²¹ SALVIATI 1517, ff. 1v-2r. Devo la trascrizione di questo e dei successivi passi del proemio al *Vexillum christianae victoriae* di Giorgio Benigno Salviati al dott. Tommaso Casanova, che tengo a ringraziare sentitamente, non solo per l'apporto paleografico ma anche per i lunghi ragionamenti che lo studioso ha condiviso con me sui significati delle parole di Salviati.

¹²² Mancinelli, invece, legge nelle parole di Salviati un riferimento inequivocabile ed esclusivo al sostegno garantito da Leone X all'idea imperiale di Francesco I: cfr. Fabrizio Mancinelli, *L'incoronazione di Francesco I nella stanza dell'Incendio di Borgo*, in *Raffaello a Roma* 1986, pp. 163-172.

Massenzio, mentre nel secondo caso il francescano affermava che come il primo imperatore cristiano aveva avuto l'annuncio della vittoria sugli infedeli da una voce divina che pronunciava il motto *in hoc signo vinces*, così l'attuale re di Francia riceveva ora in dono il vessillo (ovvero il trattato stesso di Salviati) con cui gli era pronosticata un'analoga vittoria sugli infedeli:

«[...] *tibi hoc novum opus (quod christianae victoriae vexillum nuncupatur) tamquam primo christianorum regi dedimus et dedicamus [...]*».¹²³

«*Nam quemadmodum Constantino illi sanctissimo Principi, tamquam victoriae praesagium, crux eiusmodi voce delapsa, "in hoc signo vinces" in Coelo emicuit, ita tibi rex inclyte, vexillum supraceleste eiusdem rei pronosticum, optimo iure donatur: Constantino illi Trinitas cruce vires ac robur dedit. Francisco primo Trinitatis immo et crucis vexillo (Christum enim qui crucis patibulum pro nobis subiit, in ipso cernimus) potentia et fortitudo celitus tribuitur*».¹²⁴

Il diffuso ricorso ai *topoi* del discorso crociato nel clima politico entro cui s'inseriva la decorazione della Stanza dell'Incendio, restituito dalle testimonianze delle personalità che, insieme al committente, lo avevano vissuto direttamente, sostanza dunque la lettura del ritratto di Francesco I in veste di Carlo Magno in rapporto alle decisioni prese in quegli anni sulla guerra all'Infedele. Conferma del significato crociato di questo ritratto d'identificazione viene però anche dalla stessa decorazione della Stanza dell'Incendio, cui ora è necessario tornare a guardare prendendo in considerazione le figure eroiche rappresentate nel basamento monocromo delle pareti che in gran parte appartengono al medesimo repertorio di *topoi* appena citato, trovando spiegazione nella considerazione della volontà di Leone X di veicolare, tra i temi degli affreschi di questa Stanza, un discorso esortativo alla crociata.

Le figure del basamento, affidate dal pittore urbinato probabilmente quasi interamente ai collaboratori, sono oggi godibili in una forma in parte alterata dai restauri sei e settecentesco, i quali cercarono di ovviare allo stato di deterioramento dovuto soprattutto ai numerosi graffiti che intaccavano queste "statue" grandi il

¹²³ SALVIATI 1517, f. 2r.

¹²⁴ *Ivi*, ff. 3r-3v.

doppio del naturale:¹²⁵ con tutta probabilità, dunque, molti dettagli presenti in antico devono essere considerati irreversibilmente perduti, cionondimeno, risulta proficuo ragionare sull'identità dei ritrattati, e sulle iscrizioni poste, a completamento dei significati delle immagini, all'interno di cartigli retti da erme e sospesi sul capo di ognuno di essi. Si tratta di sei figure di principi cristiani, cui dovevano aggiungersene altre due, oggi perdute: al di sotto dell'affresco della *Giustificazione* si trova l'immagine di Costantino (fig. 93); sotto quello dell'*Incoronazione* è posto invece Carlo Magno (fig. 94); nel basamento dell'*Incendio* sono Goffredo di Buglione (fig. 95) ed Etelvulfo del Wessex (fig. 96);¹²⁶ e infine al di sotto della *Battaglia di Ostia* sono le immagini di Ferdinando il Cattolico (fig. 97) e Lotario I (fig. 98). Le due figure perdute – probabilmente andate distrutte in seguito all'apertura di due delle porte che interrompono la superficie affrescata delle pareti –, sono quelle di Pipino il Breve¹²⁷ e Matilde di Canossa, di cui resta la testimonianza di Vasari, che afferma di vedere nel basamento monocromo della sala «la contessa Matilda, il re Pipino, Carlo

¹²⁵ Il primo restauro condotto sugli affreschi del basamento fu invero affidato a Francesco Salviati da papa Paolo III, ma l'artista rimase sostanzialmente fedele agli originali, come testimonia il confronto tra i disegni preparatori raffaelleschi e le incisioni di Marcantonio Raimondi. I più importanti restauri antichi, dopo quello di Salviati, furono quelli avviati da Urbano VIII (1626-1628, 1631-1633 e 1639) e la campagna condotta tra il 1702 e il 1703 da Maratta. All'opera di quest'ultimo fecero seguito solo interventi conservativi, attuati nel corso del Settecento e dell'Ottocento, fino all'avvio, nel 1979, di una moderna campagna di restauro: cfr. Fabrizio Mancinelli, Arnold Nasselrath, *La Stanza dell'Incendio*, in *Raffaello nell'appartamento* 1993, pp. 293-343, *speciatim*, 308-320. Per il restauro di Salviati, cfr. FROMMEL 2017, p. 66; Konrad Oberhuber, *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511 - 12 bis 1520*, in *Raphaels Zeichnungen*, 9 voll., a cura di Oskar Fischel e Konrad Oberhuber, Berlin, Grote-Mann, 1913-1972, vol. IX, catt. 434-437a.

¹²⁶ L'identificazione di Etelvulfo in realtà non è certa, ma solo dedotta dalla relazione intrattenuta da questa figura con la scena narrata nell'affresco soprastante. Nel cartiglio infatti si legge un ambiguo riferimento ad *Aistulphus*, che in Inghilterra fece pagare il *victigale*: AISTVLPHVS · | · REX · | · SVB · | · LEONE · | III · | PONT · | BRITANNIAM | BEATO | PETRO · | VECTIGALEM | · FACIT. Tale *victigale* potrebbe essere identificato con l'obolo di san Pietro, di origini sassoni: una somma in denaro versata al papa che s'impegnava a riutilizzarla in opere di carità. Il contributo fu istituito in effetti, nella sua forma consuetudinaria, dal re Ine del Wessex dopo la creazione della *Schola Saxonum* – un luogo d'accoglienza per i pellegrini sassoni a Roma – e, dopo di lui, Etelvulfo avrebbe quindi aggiunto (859) l'invio alla Santa Sede della cifra fissa di 300 mangoni, creando due corresponsioni che sarebbero state in seguito accorpate da Edoardo I. Cfr. Alessandro BUCCI, *La vicenda giuridica dei beni ecclesiastici della chiesa*, Cerro al Volturno, Volturnia, 2012, pp. 74-76.

¹²⁷ Di Pipino rimane oggi solo l'iscrizione (PIPINUS | · PIUS · | · PRIMUS · | AMPLIFICAN | DAE · ECCLESIAE | VIAM · APERVIT | EXARCATV | RAVENNATE · | ET · ALIIS · PLU | RIMIS · EI OB | LATIS), che tuttavia potrebbe non essere quella originale: essa è posta al di sopra del camino, sulla parete della *Battaglia di Ostia*, dove Francesco Salviati aveva ridipinto la figura, già perduta, del re dei Franchi, nello spazio lasciato vuoto dal camino, trasferito nel 1540-1541 nella Stanza della Segnatura, ma poi tornato nella sua collocazione originaria, dove è testimoniato sin dal primo Seicento. Il ricollocamento del camino nella Stanza dell'Incendio è documentato dalla pianta del Palazzo Vaticano di Martino Ferrabosco, conservata nel Ms. Vat.lat. 10742, ca. 1620, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, f. 244v. Per queste problematiche, si veda si veda Fabrizio Mancinelli, Arnold Nasselrath, *La Stanza dell'Incendio*, in *Raffaello nell'appartamento* 1993, pp. 293-343, *speciatim* 308.

Magno, Gottifredi Buglioni re di Ierusalem, con altri benefattori della Chiesa»,¹²⁸ e sulla cui originaria collocazione oggi non si hanno dati certi.¹²⁹

La definizione vasariana di «benefattori della Chiesa», reperibile nella *Vita di Giulio Romano*, è sufficientemente onnicomprensiva da poter fare da cappello alle diverse figure di re e imperatori che compongono questo repertorio d'*exempla*. Tuttavia, le modalità attraverso cui questi principi contribuirono al bene della Chiesa sono diverse, e sembrano essere riassunte da un'altra espressione vasariana, contenuta stavolta nella *Vita di Raffaello*, che li vuole «difensori e remuneratori della Chiesa»: ¹³⁰ più precisamente, se, da un lato, alcuni di essi (i «rimuneratori») si adoperarono all'accrescimento del potere del pontefice, garantendovi un sostegno finanziario, la giurisdizione su determinati territori, oppure il riconoscimento di determinati poteri pontifici; altri invece (i «difensori») s'impegnarono più propriamente come protettori della Chiesa dai nemici della fede, mettendo la propria forza militare al suo servizio.

Tra i primi si annoverano Etelvulfo del Wessex (che aveva aggiunto all'obolo di san Pietro un'altra cifra fissa che gli inglesi avrebbero dovuto versare alla Santa Sede ed è infatti rappresentato mentre protende verso l'osservatore un calice ricolmo di

¹²⁸ La citazione è tratta dalla *Vita di Giulio Romano*: VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. V (1984), pp. 55-82, *speciatim* 56.

¹²⁹ Ritengo che Pipino il Breve potesse essere ritratto accanto alla porta maggiore della parete dell'*Incoronazione*, dove un piccolo affresco monocromo nello sguancio superiore sinistro della finestra, attribuito a Perin del Vaga, rappresenta la *Sottomissione di Pipino a papa Stefano II*. Qui il re dei Franchi tiene le briglie del cavallo del pontefice, ritratto con la fisionomia e le insegne di Leone X. La figura di Pipino troverebbe infatti la sua più naturale collocazione accanto al figlio Carlo Magno, in corrispondenza di una delle due aperture minori. Lo spazio retrostante quella parete, e coincidente con la Torre Borgia, era occupato del resto da un'unica sala, e dunque una delle due aperture potrebbe essere stata realizzata nei primi anni quaranta (1540-1541), quando Paolo III avviò alcuni lavori per lo spostamento della guardaroba, fino ad allora ubicata nella Torre Borgia. È lecito supporre che si trattasse di quella di destra, immaginando che la figura di Pipino si collocasse in modo simmetrico sulla parete rispetto a quella di Carlo Magno: per un'opinione diversa, si veda Joachim W. Jacoby, *On the Original Appearance of the Basement of Raphael's Stanza dell'Incendio*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, atti del convegno internazionale di studi (Biblioteca Hertziana – Musei Vaticani, s.d.), s.n., Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 183-188. Matilde di Canossa, invece, per una ragione di simmetria sembra doversi collocare sulla parete della *Giustificazione*, a sinistra rispetto alla grande finestra che qui si apre. In questa sede, infatti, Matilde troverebbe coerente ubicazione in corrispondenza dell'unica testa femminile tra quelle antiche che occupano i tondi monocromi perugineschi negli angoli delle vele della volta (cfr. *Ivi*, p. 186). In questo luogo oggi una porta conduce al ballatoio voluto da Leone X nel 1513, il quale però aveva probabilmente in origine due accessi: uno dalla sala di Costantino e l'altro dalla torre Borgia, e non dalla Stanza dell'Incendio (cfr. James S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954, p. 52 e p. 157, *Doc. 20*; SHEARMAN 1972, pp. 20-21; per un parere diverso sugli accessi al ballatoio, si veda Arnold Nasselrath, Fabrizio Mancinelli, *Gli appartamenti del palazzo apostolico vaticano da Giulio II a Leone X*, in *Il palazzo apostolico vaticano*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze, Nardini, 1992, pp. 107-117, *speciatim* p. 113.

¹³⁰ VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. IV (1976), pp. 155-214, *speciatim* 196.

monete), Matilde di Canossa (che supportò la Chiesa con donazioni pecuniarie e alla morte vi lasciò parte dei suoi beni, ma fu anche sostenitrice del papato nella lotta per le investiture), Lotario I (che aveva dato il suo sostegno finanziario al pontefice per la costruzione di nuove mura a protezione della basilica costantiniana in seguito a un attacco infedele precedente a quello di Ostia, verificatosi nell'846),¹³¹ e Pipino il Breve (che, dopo essere stato consacrato re dei Franchi da Stefano II, prese le armi a favore del papa contro il longobardo Astolfo, al quale strappò i territori che poi costituirono il primo tassello per la creazione dello Stato della Chiesa): tutti principi, a parte Matilde, la cui presenza nel basamento della Stanza è giustificata peraltro da un diretto rapporto con gli episodi narrati negli affreschi maggiori (Etelvulfo aveva assistito all'incendio del Borgo che aveva distrutto la *Schola Saxonum*,¹³² Lotario I aveva vissuto l'incursione saracena presso Ostia; e Pipino si può ritenere sia stato rappresentato in quanto padre di Carlo Magno).

Quelle dei *milites Christi* (i «difensori della Chiesa») sono invece tutte figure estranee alla narrazione condotta sulle pareti della Stanza, fatta eccezione naturalmente per Carlo Magno, che a maggior ragione si configura come indiscusso protagonista degli affreschi: gli altri «difensori» della Chiesa sono dunque Costantino, Goffredo di Buglione e Ferdinando il Cattolico. Dell'importanza delle figure di Carlo Magno e Costantino nel clima di *revival* della crociata vissuto presso la corte di Leone X si è già detto: la considerazione della loro presenza in questo basamento come *exempla* di militi cristiani dunque appare appropriata ai riferimenti alla crociata antiturca che si sono visti negli affreschi delle pareti. Quanto poi a Goffredo di Buglione e Ferdinando il Cattolico, essi sono figure legate, con evidenza ancora maggiore, all'idea della guerra all'Infedele, condotta in nome della croce: il

¹³¹ Se l'iscrizione posta a coronamento della figura di Lotario non fa esplicito riferimento a questa vicenda, celebrando l'imperatore più genericamente come PONTIFICIAE · | LIBERTATIS | ASSERTOR, l'allusione alla *Costruzione delle mura leonine* è esplicitata nel riquadro monocromo dello sguancio superiore sinistro della finestra posta sulla parete con l'affresco dell'*Incoronazione*, ovvero esattamente di fronte alla figura di Lotario. Qui alcuni uomini maneggiano i materiali per la costruzione delle mura, mentre un papa con le sembianze di Leone X dirige il loro lavoro. Il riferimento al papa Medici è esplicitato peraltro anche nell'iconografia dello stesso Lotario, il quale regge un vessillo con lo stemma pontificio. Per il significato di questo vessillo, in grado di identificare Lotario come difensore del papato, addetto alla sua protezione militare, o, più precisamente, «*vexillifer et defensor sanctae romanae ecclesiae*», si veda QUEDNAU 1984, pp. 105-106

¹³² La *Schola Saxonum* aveva peraltro già patito l'attacco dei saraceni giunti alle porte della città nell'846. Essa fu restaurata nell'850 da Etelvulfo e Leone III, i quali costruirono, nel sito toccato dall'incendio, la Chiesa di santa Maria *quae vocatur Schola Saxonum*.

primo era stato tra i condottieri della prima crociata,¹³³ mentre il secondo più recentemente aveva portato a termine la *Reconquista* spagnola, facendo capitolare l'ultimo sultanato musulmano in territorio iberico, presso Granada (1492).

Le iscrizioni poste a corredo delle figure di Carlo Magno e Ferdinando II d'Aragona ribadivano infatti l'importanza dei due paladini come figure cardine della lotta ai nemici della fede, essendo l'imperatore definito, come si è già detto, spada e scudo della chiesa (CAROLVS | MAGNUS | · RO : | ECCLESIAE | · ENSIS · | CLYPEVSQ :) e il re spagnolo come propagatore dell'impero cristiano (FERDINANDVS | REX | CATHOLICVS | CHRISTIANI | IMPERII | PROPAGATOR).¹³⁴ Le iscrizioni che accompagnavano Costantino e Goffredo di Buglione invece affermavano il rispetto per la divinità dei due sovrani, ricordando, la prima, in sintonia con quanto rappresentato nel soprastante affresco con la *Giustificazione di Leone III*, l'ingiudicabilità dei vescovi, sui quali solo Dio può emettere sentenza (DEI | NON | HOMINUM | EST | EPISCOPOS | IUDICARE), e la seconda il rifiuto della corona di Gerusalemme da parte del crociato, che non volle indossare una corona aurea, quando Cristo ebbe quella di spine (NEPHAS · | · EST | VBI | REX | REGUM · | CHRISTUS · | SPINEAM · | CORONAM | TVLIT · | CHRISTIANUM · | HOMINEM · | AUREAM · | GESTARE). Quanto alla figura di Costantino, la cui iscrizione non fa diretto riferimento al suo ruolo di difensore della fede, si deve notare però che accanto all'immagine del primo imperatore cristiano, nello sguancio superiore destro della finestra, un altro riquadro monocromo oggi purtroppo quasi illeggibile, ribadiva l'idea della crociata: in esso

¹³³ Peralto, lo stesso Goffredo si era a sua volta visto additare Carlo Magno come *exemplum* di difensore della Chiesa da Urbano II nel discorso tenuto in occasione del Concilio di Clermont per l'avvio della prima crociata (1095).

¹³⁴ Quanto alle iconografie dei quattro paladini della fede, esse non sembrano esplicitare particolari legami con l'idea della crociata e inoltre si mostrano probabilmente prive di parte degli originali attributi, ma può essere significativo, alla luce del discorso che si è fatto, notare alcuni dettagli. Ferdinando è ritratto con gli emblemi del suo potere: il castello a coronamento del trofeo all'antica che egli regge con la mano destra è simbolo di Castiglia e accanto a lui doveva essere un leone, simbolo del León, di cui resta traccia solo in un disegno del taccuino attribuito a Maarten de Vos e conservato ad Amsterdam (Maarten de Vos (?), *Ferdinando il Cattolico*, disegno dal Taccuino di Amsterdam, 1550-1570, penna e bistro su carta, cm 140 x 220, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. 1935 A 45, f. 8r) (fig. 99). Per due pareri diversi sulla giustezza dell'attribuzione della paternità del taccuino a Maarten de Vos, si vedano Caterina LIMENTANI VIRDIS, *Il Taccuino di Amsterdam di Martin de Vos e i suoi rapporti con la pittura romanda del Cinquecento*, in "Antichità viva", XIII, 1974, 4, pp. 10-16; M. M. L. NETTO-BOL, *The So-called Maarten de Vos Sketchbook of Drawings after the Antique*, The Hague, Government Publishing Office, 1976, pp. 46-47. L'Aragonese sembra però osservare con insistenza i melograni, simboli di Granada che egli aveva riconquistato ai mori. Il drago su cui è seduto Carlo Magno non sembra invece mostrare alcuna relazione con il re dei Franchi, se non nel contesto dell'immaginario delle *chansons de geste*, in cui agli infedeli suoi nemici erano attribuiti draghi come simboli identificativi (cfr. *supra* capitolo 1, p. 44; per la considerazione di questo drago come simbolo d'intelligenza, si veda QUEDNAU 1984, p. 93). Infine la clava erculea tenuta tra le mani da Costantino lo caratterizza certamente in senso guerresco.

era rappresentato infatti un sovrano francese, forse lo stesso Goffredo di Buglione (oppure Francesco I), accanto a un pontefice (forse Urbano II con le insegne però di Leone X), in partenza per la crociata (fig. 100).

La presenza del tema del conflitto per la fede, nella Stanza raffaellesca, anche al di fuori degli affreschi maggiori, corrobora dunque la lettura che si è data del criptoritratto di Francesco I nella scena dell'*Incoronazione*: la modalità più elementare per il suggerimento di comparazioni eroiche, ovvero la presentazione di puri *exempla* quali quelli rappresentati nel basamento monocromo, aiutava cioè a rinsaldare il significato del ritratto d'identificazione, che è invece la forma più compiuta di questo tipo di *comparationes*, rappresentato nell'affresco dell'*Incoronazione*. In questo senso, però, ritengo debbano essere considerate specialmente significative le figure di Goffredo di Buglione e di Ferdinando il Cattolico, la cui presenza non può che essere giustificata con un rimando all'attualità della crociata antiturca di cui Francesco I era stato delineato come protagonista: Goffredo di Buglione, infatti, in quanto appartenente alle storia francese delle crociate, era spesso evocato, come si è visto, come *exemplum* di *miles Christi* anche presso la corte di Francesco I per incitare il sovrano alla guerra antiturca, mentre Ferdinando, deceduto quando Raffaello era ancora al lavoro sugli affreschi di questa Stanza (1516), era l'unico personaggio della contemporaneità tra gli *exempla* monocromi rappresentati nello zoccolo delle pareti, e dunque meglio di chiunque altro poteva rappresentare l'attualità della necessità di un impegno in difesa della fede. La sua presenza sulle pareti dipinte di questa Stanza, peraltro, attenua l'ipotesi secondo cui un sentimento anti-asburgico potesse essere stato sotteso alla scelta del programma iconografico degli affreschi in funzione filofrancese: l'immagine del Rey Católico costituiva infatti un evidente rimando anche alla figura di Carlo d'Asburgo, che gli era succeduto sul trono di Spagna e che ora era il rivale più temuto di Francesco I per la successione imperiale.

CAPITOLO 4

Intorno alla conquista di Tunisi.

Carlo V e Andrea Doria, eroi antichi

La dimensione europea raggiunta, nel secondo decennio del Cinquecento, dal problema ottomano si mantenne tale anche nei decenni successivi. I protagonisti occidentali delle conflittualità restarono infatti sostanzialmente invariati, continuando a essere la Francia e l'impero le principali potenze in rapporto con la Mezzaluna ottomana. Tuttavia, se fino a quel momento le due potenze avevano mostrato una viva partecipazione all'ideale della crociata, a partire dal 1536 i francesi voltarono faccia alla cristianità, dando avvio, in funzione antiasburgica, alla cosiddetta «empia alleanza» con Solimano il Magnifico, succeduto sul trono ottomano a Selim I nel 1520.¹ L'evento cruciale che aveva spinto progressivamente Francesco I verso il sodalizio franco-ottomano, era stata la decisione del genovese Andrea Doria di rompere il rapporto di alleanza con il re di Francia a favore di una nuova intesa con Carlo V (1528) che rendeva Genova una repubblica indipendente, sottoposta alla sovranità solo nominale dell'imperatore. Il Doria così, oltre a essere acclamato liberatore della Repubblica di Genova dal dominio straniero, diveniva luogotenente generale nel Mediterraneo per l'Asburgo facendosi nuovo protagonista, insieme all'imperatore, dei conflitti con la Mezzaluna ottomana.

Mentre i turchi tentavano, senza successo, di raggiungere Vienna (1529 e 1532) passando attraverso i Balcani, l'ammiraglio cominciò infatti a lanciare attacchi alla Mezzaluna sul mare: nel 1530 muoveva contro Cherchell, nel 1532 conquistò Corone e Patrasso, ma soprattutto nel 1535 mosse, insieme all'Asburgo, contro Tunisi, riportando una consistente vittoria sulla pirateria ottomana in Barberia coordinata da Khareddin Barbarossa.

Il sodalizio tra il Doria e Carlo V non era destinato invero a una parabola sempre ascendente: se nel 1540 l'erede designato di Andrea, Giannettino Doria, conseguì un nuovo successo contro il corsaro ottomano Dragut nel golfo di Girolata in Corsica,

¹ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 28-29.

l'anno successivo le forze imperiali presso Algeri subirono una pesante sconfitta. Quest'ultima fu tanto più significativa in quanto la presa della città africana avrebbe potuto determinare il definitivo ridimensionamento della potenza dei corsari ottomani sul Mediterraneo. Tuttavia, i successi messi a segno nella prima metà degli anni trenta, e soprattutto quello tunisino che costituisce l'ideale *terminus ad quem* del presente studio, furono sufficienti a costruire il mito dei due campioni antiturchi, provocando la diffusione, nelle lettere e nelle arti, di una serie d'immagini eroiche.

Queste ultime risultano particolarmente significative nel contesto di questa ricerca in quanto la congiuntura storico-culturale creatasi attorno ai due nuovi eroi dei conflitti con il Turco si caratterizzò per una rottura rispetto all'immaginario crociato ancora regolarmente riscontrato solo due decenni prima. Nelle immagini eroiche dei due principi cristiani si registrò infatti un significativo ingresso dell'antico, sia sul piano iconografico sia su quello delle tipologie d'immagini celebrative.

Da un punto di vista iconografico, come si vedrà, gli encomi visivi dell'Asburgo e del Doria assunsero il valore di conferme del carattere preparatorio degli scritti prodotti dagli umanisti italiani nel secondo Quattrocento e indirizzati, a fini esortativi e celebrativi, ai protagonisti della guerra all'Infedele: alcune delle figure antiche o mitologiche indicate nei decenni precedenti nella letteratura umanistica come *alter ego* eroici dei moderni principi antiturchi tornavano infatti ora nella glorificazione del Doria e dell'Asburgo, diffondendosi anche nelle immagini dell'ammiraglio e dell'imperatore prodotte nelle arti visive. L'appropriatezza di questi modelli eroici rispetto alle attuali conflittualità con la Mezzaluna ottomana trovava dunque conferma sul piano storico-artistico:² essi erano stati scelti infatti, agli esordi della questione ottomana, dagli umanisti intenti a redigere *exhortationes* e *orationes* per la guerra al Turco sulla base di analogie con il presente, relative spesso alla collocazione geografica dei conflitti o anche alle modalità della guerra, e tornavano, con le medesime ragioni, nelle immagini del Doria e dell'Asburgo. Un repertorio stabile e trasversale – valido cioè nelle arti come nelle lettere – di modelli antichi adatti all'encomio dei principi cristiani vittoriosi sul Turco andava dunque delineandosi, formando un immaginario eroico alternativo a quello di derivazione sacra legato all'ideologia della crociata.

² Si ricordi il principio di *decorum*, regolante la scelta di questi *exempla* antichi, di cui si è parlato nel primo capitolo: cfr. *supra* capitolo 1, p. 50, nota 85.

Da un punto di vista tipologico, parimenti, i parallelismi con figure d'eroismo antico trovarono adeguata espressione in forme artistiche di derivazione classica, privilegiando generi come l'ingresso trionfale e la medaglia. Nell'ambito di questa adesione formale all'antico, il recupero più significativo operato in quegli anni, nel contesto della produzione artistica legata alle conflittualità anti-ottomane, è però quello relativo alla tipologia della statua celebrativa monumentale in veste eroica: a conferma dell'importanza delle forme di rappresentazione basate sull'*imitatio heroica* nella celebrazione dei principi antiturchi, tale tipologia trovò infatti una delle sue prime espressioni nella rappresentazione del Doria, dando avvio alla progressiva fioritura del genere del *disguised portrait* nella pittura e nella scultura di età moderna.

4.1. La metamorfosi di Carlo V: da cavaliere borgognone a eroe antico

Carlo V era cresciuto in un clima cavalleresco analogo a quello in cui, presso la corte del suo predecessore, Massimiliano I, era stata vissuta e rappresentata la questione ottomana. Carlo infatti continuò a percepirsi in continuità con gli ideali medievali di fede e cavalleria che il suo casato aveva sempre rivendicato: significativa in questo senso è la sua commissione, immediatamente dopo l'elezione imperiale, della prima edizione a stampa (1521, *cum privilegio imperiali* appunto) della *Vita et gesta Karoli Magni* di Eginardo, sul cui frontespizio il nuovo imperatore si fece ritrarre accanto a Carlo Magno, rispetto al quale intendeva porsi su una linea di discendenza diretta (fig. 101).³ Tale immagine, esprimente un'idea di *comparatio* eroica attraverso l'accostamento delle effigi dell'imperatore e dell'eroe medievale, è peraltro interessante, in questa sede, in quanto considerata dalla critica, sulla base del ruolo di protocrociato tradizionalmente attribuito a Carlo Magno di cui si è parlato anche nel capitolo precedente, come una delle prime manifestazioni del «mito dell'imperatore che combatte gli infedeli turchi e mira alla riunificazione della

³ EGINARDO, *Vita et gesta Karoli Magni*, Köln, Johannes Soter, 1521.

cristianità».⁴ L'assenza di rimandi diretti al problema ottomano nel frontespizio dell'Eginardo impone invero di considerare questa lettura solo in via ipotetica, tanto più che l'Eginardo non era tra le fonti che attribuivano a Carlo Magno imprese guerresche contro gli infedeli.⁵ Tuttavia l'ideologia cavalleresca di Carlo V, ereditata dalla casata d'Asburgo, avrebbe trovato espressione in altri casi ritrattistici dell'imperatore, che, pur essendo stato tra le prime figure, insieme al Doria, a raccogliere l'eredità umanistica del paragone con l'antico, continuerà a essere rappresentato anche in veste di *miles Christi* in lotta con l'Infedele, secondo una tipologia di eroismo cristiano in continuità, non solo con il frontespizio dell'Eginardo, ma anche con i ritratti in veste di san Giorgio del suo predecessore Massimiliano I.

Il distacco dell'immagine di Carlo V dal portato culturale cavalleresco della casata asburgica prese avvio a partire dal viaggio d'incoronazione a Bologna (1529-1530), durante il quale l'Asburgo avviò una trasformazione in senso romanizzato del proprio aspetto (fig. 102), assumendo un taglio di capelli più corto, all'antica, che gli fece perdere l'apparenza da cavaliere medievale ancora riscontrabile nel frontespizio dell'Eginardo.⁶ Il presentarsi di Carlo sul panorama italiano come *Imperator* antico costituì lo stimolo necessario all'utilizzo, con intenti encomiastici, di una serie di riferimenti classici anche per l'elaborazione dell'immagine dell'Asburgo come eroe antiturco.

Tale immagine si formò infatti soprattutto a partire dai successivi viaggi italiani dell'imperatore: in particolare quello che, tra il 1535 e il 1536, lo portò in alcuni dei più importanti centri cittadini italiani – tra i maggiori, Messina, Napoli, Roma, Siena e Firenze –, nel rientro alla corte imperiale dopo la vittoria sui turchi a Tunisi; e quello che lo portò a Milano mentre si dirigeva verso la fallimentare spedizione su

⁴ Giovanni SASSU, "All'uso degli imperatori romani": l'incoronazione di Carlo V a Bologna, in *Iconocrazia. Immagini e potere nel Rinascimento europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Bari, Dipartimento per lo Studio delle Società Mediterranee, 9 ottobre 2008), a cura di Giuseppe Cascione e Donato Mansueto, Milano, Edizioni Ennerre, 2009, pp. 69-104, *speciatim* 72.

⁵ Fermo resta però che il mito che vedeva nell'imperatore alto medievale il modello per eccellenza del proto-crociato era già ampiamente diffuso e accettato senza riserve: non pare allora improbabile che tra i motivi che spinsero l'Asburgo a far stampare la biografia di Carlo Magno potesse esserci anche un'allusione al proprio zelo anti-ottomano.

⁶ Il nuovo aspetto di Carlo V è riscontrabile, ad esempio, nel ritratto allegorico del sovrano, attribuito a Parmigianino e conservato a New York in collezione Rosenberg & Sytiebel (1530 ca., cm 182 x 125, olio su tela) Giovanni SASSU, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna, Compositori, 2007, pp. 88-94; SASSU 2009; Diane H. BODART, *L'immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti*, in *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 5-7 aprile 2001), a cura di Francesca Cantù e Maria Antonietta Visceglia, Roma, Viella, 2003, pp. 115-138.

Algeri. In questi contesti, l'iconografia del principe antiturco trovò espressione su base antica, proponendo soprattutto *comparationes* tra l'Asburgo e il generale romano Scipione Africano o l'eroe mitologico tebano Ercole: l'immagine dell'imperatore vittorioso sui nemici ottomani, elaborata a partire da modelli antichi, si caratterizzava dunque per il suo radicamento nella cultura italiana e si poneva come contraltare dell'immagine di Carlo V come *miles Christi* che più frequentemente invece era utilizzata in ambito tedesco per la celebrazione delle vittorie antiturche dell'imperatore.

La nuova immagine italiana e anticheggiante dell'Asburgo trovò luogo di espressione, in relazione alle conflittualità con il Turco, in particolare in una serie di apparati effimeri che trasformarono gli itinerari italiani dell'imperatore in una «fastosa *via triumphalis*».⁷ Le città in cui Carlo V sostò riproposero infatti, su ampissima scala, la formula del corteo trionfale romano,⁸ considerabile, come si è già accennato, per le tipologie di espressione artistica che la contraddistinguono, come «forma simbolica» dell'età classica,⁹ e dunque anch'esso espressione del recupero dell'antico che avrebbe interessato anche la figura dell'imperatore. Nel caso degli ingressi trionfali di Carlo V la tipologia celebrativa più utilizzata fu quella dell'arco trionfale, cui si aggiungevano sculture e facciate dipinte disseminate sul percorso. Tutte queste strutture d'apparato erano per lo più incentrate sulla presentazione di modelli eroici tratti dall'antichità, i quali funzionavano da metri di paragone illustri per le gesta di Carlo, confermando nuovamente l'importanza delle conflittualità con

⁷ Antonio Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, vol. II (*I generi e i temi ritrovati*, 1985), pp. 279-350, *speciatim* 340.

⁸ La bibliografia sul trionfo antico è ampissima. Si ricordano dunque, oltre al già citato e fondamentale saggio di Antonio Pinelli (*ibidem*), alcuni contributi recenti, ai quali si rimanda anche per la bibliografia precedente: Mary BEARD, *The Roman Triumph*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2007; *Trionfi romani*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 5 marzo-14 settembre 2008), a cura di Eugenio La Rocca e Stefano Tortorella, Milano, Electa, 2008; *La vittoria e il trionfo da Traiano a Mantegna*, atti della giornata di studio (Bucarest, Istituto italiano di cultura, 14 dicembre 2007), a cura di Rodolfo Signorini, s.l., s.n., 2009; Manuela Rossi, *Hominem te esse memento. Aspetti storici, culturali e simbolici del trionfo romano*, in *Trionfi. Il segno di Petrarca nella corte dei Pio a Carpi*, catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 12 settembre 2014-6 gennaio 2015), a cura di Sonia Cavicchioli e Manuela Rossi, Carpi, APM, 2014, pp. 11-15;

⁹ L'importanza del tema trionfale per l'espressione di concetti di regalità e di classicismo è stata messa in luce da Sonia Cavicchioli, alla quale si deve la felice definizione del trionfo come «forma simbolica» dell'età classica, con rimando naturalmente al significato con cui la formula è utilizzata da Erwin Panofsky che a sua volta l'aveva derivata da Ernst Cassirer: Sonia Cavicchioli, *Trionfi umanistici e cortesi nel Quattrocento italiano. Carpi e le corti vicine*, in *Trionfi* 2014, pp. 45-53, *speciatim* 45-46; Erwin PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1961. Per l'idea di regalità connessa al trionfo, cfr. anche Margaret A. ZAHO, *Imago triumphalis. The Function and Significance of triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York, Lang, 2004.

l'impero della Porta nella costruzione dell'immagine eroica dei principi cristiani tra Quattro e Cinquecento. Come si è già detto nel primo capitolo di questo studio, infatti, l'ingresso trionfale dev'essere considerato come una delle forme embrionali del ritratto d'identificazione, sottendendo normalmente alla presentazione di *exempla* un nesso comparativo con il destinatario dell'apparato trionfale. Tale nesso peraltro, nel caso di Carlo V, non fu sempre destinato a rimanere implicito, ma venne talvolta direttamente espresso da *tituli* in grado di configurare più chiaramente l'ingresso trionfale come diretto antecedente del ritratto in veste eroica.¹⁰

La comparazione dell'Asburgo con figure eroiche, tuttavia, non fu limitata agli apparati effimeri innalzati in Italia per i suoi ingressi trionfali, ma trovò espressione anche nella ritrattistica allegorica – talvolta in diretta dipendenza dai modelli proposti nei percorsi trionfali. Tale ritrattistica, come si vedrà, a differenza di quella del Doria, non comprese ritratti d'identificazione ma si espresse piuttosto attraverso la giustapposizione della figura di Carlo V a quella dell'*exemplum*, oppure mediante formule iconografiche che sono già state definite, nel presente studio, come «mascherate», consistenti nella rappresentazione del principe secondo lo schema iconografico proprio delle immagini dell'eroe di confronto.¹¹

4.1.1. Carlo V, tertio Africano

Come si è accennato, tra i termini di paragone antichi maggiormente utilizzati per la celebrazione di Carlo V e per l'elaborazione della sua immagine eroica in relazione alle vittorie sui turchi, quello del generale romano Scipione Africano risulta spesso ricorrente negli apparati trionfali allestiti per la traversata italiana dell'Asburgo che fece seguito all'impresa di Tunisi. Il terreno per l'utilizzo diffuso dell'*exemplum* di Scipione era stato preparato da recenti recuperi, sul piano storico, della biografia del condottiero, i quali avevano parzialmente posto rimedio alla

¹⁰ L'importanza delle iscrizioni negli ingressi trionfali in quanto dirette antecedenti del ritratto in veste eroica è già stata sottolineata da Françoise BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, Picard, 1974, pp. 95-104.

¹¹ Si è già parlato di questo tipo di ritrattistica nel primo capitolo di questo studio (pp. 66-67). La definizione è mutuata da Erwin PANOFSKY, *Contrappunto: Formule medievali e classiche mascherate*, in Id., *Tiziano. Problemi di iconografia*, [New York, 1969] Venezia, Marsilio, 1992, pp. 60-89, *speciatim* 76.

perdita di diverse fonti sulla sua vita:¹² le biografie di Nevio, Caio Oppio, Giulio Igino e Plutarco erano andate perdute, e alla loro mancanza si aggiungeva la dispersione, sin dal I secolo a.C. secondo quanto riportato da Cicerone,¹³ degli scritti dello stesso Scipione. Restavano però le *Storie* di Polibio, che rimaneggiavano fonti precedenti; la terza decade dell'*Ab Urbe condita* di Tito Livio,¹⁴ autore letto e amato dallo stesso Carlo V;¹⁵ e i *Punica* di Silio Italico, poema epico composto con l'intento di presentare a Domiziano l'antico eroe vittorioso su Cartagine come *exemplum* degno d'emulazione – secondo un meccanismo analogo a quello ora in atto con Carlo V. A questi si aggiungeva la biografia redatta da Donato Acciaiuoli (*ante* 1468), annessa, insieme a quella di Annibale cartaginese alle *Vite parallele* plutarchiane,¹⁶ e a lungo considerata parte della raccolta originale.¹⁷ Agli albori del Rinascimento, però, la figura di Scipione era già stata oggetto di un primo significativo recupero, operato da Petrarca,¹⁸ il quale ne aveva narrato le gesta nell'incompiuto poema latino dell'*Africa*, redatto tra il 1338 e il 1341-1342 per Roberto d'Angiò. Tale poema risulta peraltro, nel contesto dei trionfi italiani di Carlo V, particolarmente significativo, se si ricorda che il poeta aretino vi aveva formulato la prima descrizione letteraria di un trionfo antico: quello appunto di Scipione.

¹² Per le fonti su Scipione si rimanda a Antonio Pinzone, *Publio Cornelio Scipione l'Africano: tra realtà e leggenda*, in *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Belgica, 24-25 maggio 2012), a cura di Walter Geerts, Marilena Caciorgna, Charles Bossu, Milano, Jaca Book, 2014, pp. 45-63.

¹³ *De officiis*, 3, 4.

¹⁴ libri XXIX e XXX.

¹⁵ Ce ne informa Arnaldo Byrcman, nella sua dedica a Filippo II posta in apertura alla sua nuova edizione di Tito Livio: «[...] *en la lición d'el como en silua muy abundosa, los animos cobrarian effuerço, los que con cordura son ardidos hallarian mañas, y avisos, y aun los inconsiderados & atreuidos notables escarmientos, y finalmente todos juntos adquirian prudencia, para siempre, de como se suele vencer y triumphar de los enemigos. Esta grande prudencia, para con gloria administrar las cosas de armas, que en la lición deste exçelente autor se cobra, conosçe bien la S.M d'el Emperador nuestro Señor, Padre de vuestra Altezza, pues entre tantos y tan graues cuidados (no solo de la gouernación de sus Reinos, pero de la sustentación vniuersal de la Religion Christiana) le dexa siempre lugar, y le da audiencia, leyendole muy amenudo, y conçiendo en el grandes alientos, con que cada dia por nuevos partos de su exçelente y soberana fama, es esclareçido*» (Tito LIVIO, *Todas las Decadas de Tito Livio*, Antwerpen, Arnaldo Byrcman, 1553, s.p.). Cfr. Sylvie DESWARTEROSA, *L'expédition de Tunis (1535): images, interprétations, répercussions culturelles*, in *Chrétiens et musulmans à la Renaissance*, atti del convegno internazionale del Centre d'études supérieures de la Renaissance (Tours, 1994), a cura di Bartholomé Bennassar e Robert Sauzet, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 75-132.

¹⁶ PLUTARCO, *Campanus Francisco Piccolominio cardinali Senensi meo salutem. Collegi nuper dispersas grecorum latinorumque principum vitas a Plutarcho scriptas grece: a diversis inde interpretibus latinis factas* [...], a cura di Giovanni Antonio Campano, Roma, Ulich Han, 1470, cc. CXXXVIIIr-CLIV (Annibale), cc. CLVIIIv-CLXv (Scipione).

¹⁷ Cfr. Monica AFFORTUNATI, Barbara SCARDIGLI, *La vita "plutarchea" di Annibale. Un'imitazione di Donato Acciaiuoli*, in "Atene e Roma", N.S., XXXVII, 1992, pp. 88-105.

¹⁸ Cfr. Antonio Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico* 1984-1986, vol. II (*I generi e i temi ritrovati*, 1985), p. 294.

Nel frattempo, la recente diffusione nelle arti visive di cicli di *Uomini Famosi*, della cui importanza nella storia dello sviluppo delle forme artistiche dell'*imitatio heroica* si è già detto,¹⁹ aveva diffuso, a partire almeno dalla perduta *Sala virorum illustrium* padovana (1370 ca.) nell'allora Reggia Carrarese, anche l'immagine di Scipione, *exemplum* degno di essere rievocato in un clima culturale che amava il ricorso alla *comparatio* di passato e presente con intento edificante:

«La presenza massiccia di *Scipione* nei cicli di *Uomini Famosi*, l'assoluta preminenza anche su figure celebri quali *Cesare*, è un dato fuori discussione. Le assenze dell'*Africano* si contano sulla punta delle dita. Certamente l'immagine del grande generale, che durante il Rinascimento finisce per prevalere nell'immaginario collettivo con i tratti dell'eroe antico per eccellenza, grande condottiero, salvatore della patria, minacciata da Annibale e insieme figura dotata di grandi qualità morali, che lo proiettano come un modello di continenza, clemenza, magnanimità, delinea una sorta di protagonista ideale, sia in ambito comunale, repubblicano, sia nelle committenze signorili».²⁰

Tali recuperi, nella storiografia, nella letteratura e nelle arti visive della figura di Scipione ne favorirono dunque l'utilizzo come termine di paragone eroico per Carlo V, mentre le guerre puniche, cui aveva partecipato il generale antico, erano già entrate nell'immaginario legato alla crociata antiturca: si pensi al parallelismo istituito da Giasone del Maino tra Massimiliano I e i due militi che diedero avvio e portarono a conclusione le guerre combattute tra Roma e Cartagine – rispettivamente Quinto Fabio Massimo e Publio Cornelio Scipione Emiliano.²¹

Se, tuttavia, questi parallelismi anticheggianti, non avevano sortito echi nella produzione artistica legata al contesto della corte d'Oltralpe di Massimiliano, dove l'imperatore, come si è visto, continuava a essere celebrato nella ritrattistica allegorica come nuovo san Giorgio, essi avrebbero goduto di maggiore fortuna nel caso di Carlo V. Scipione Africano infatti si mostrava particolarmente adeguato all'encomio del nuovo imperatore, non solo per la sua essenza classica e per le virtù legate alla sua figura messe in luce da Roberto Guerrini, ma soprattutto per il diretto

¹⁹ Cfr. capitolo 1, pp. 59-61.

²⁰ Roberto Guerrini, *Dagli Uomini Famosi alla biografia dipinta. La figura di Scipione tra Medioevo e Rinascimento*, in *Scipione l'Africano* 2014, pp. 1-43, *speciatim* 3. Al contributo dello studioso si rimanda anche per una rapida ed efficace ricognizione sulla presenza della figura di *Scipione* all'interno dei cicli di *Uomini Famosi* – a partire da quello citato padovano –, fino alla trasformazione di questo genere in quello della biografia dipinta.

²¹ Cfr. *supra* capitolo 3, p. 170-172; GIASONE DEL MAINO, *Oratio Jasonis nitidissima in sanctissimum matrimonium foelicissimasque nuptias Maximiliani Regi e Blancae Mariae Reginae Romanorum*, Basel, Johann Bergman, 1494.

rimando della sua vicenda storica all'attualità delle guerre combattute sulla costa tunisina dall'Asburgo. Dopo la conquista di Cartagine Nuova (209 a.C.), capitale della Spagna punica, Scipione tornò infatti in Italia, dove ottenne il consolato e gli venne affidata la conduzione della spedizione in Africa contro Annibale Cartaginese; quest'ultimo fu definitivamente sconfitto dal rivale romano a Zama, presso Tunisi, nel 202 a.C., e si terminò così la seconda guerra punica, dando avvio all'incontrastato dominio romano sul Mediterraneo occidentale.

La vicenda per la quale Scipione sarebbe stato ricordato sul filo dei secoli, mostrava puntuali elementi di tangenza con le guerre condotte da Carlo V presso Tunisi, risultando congeniale alla creazione di parallelismi tra i due eroi: entrambi si erano distinti per la vittoria contro un nemico militarmente potente, presso luoghi geografici sostanzialmente coincidenti, nella zona dell'Africa settentrionale adiacente Tunisi; ambedue inoltre avevano guadagnato, in tal modo, il dominio sul Mediterraneo occidentale; ambedue avevano sostituito un principe nemico – Siface nel caso di Scipione e Khareddin Barbarossa nel caso di Carlo V –, con un amico – Massinissa nel caso di Scipione e Muley Hassan nel caso di Carlo V –; infine, avevano entrambi concluso le rispettive campagne belliche con un viaggio trionfale in Italia. L'appropriatezza del parallelismo tra gli attuali conflitti con l'impero della Porta e le guerre che in passato interessarono l'Impero romano e Cartagine era tale infatti da avere comportato, in qualche caso, l'estensione del paragone con Scipione anche alla figura dell'ammiraglio di Carlo V, Andrea Doria. Quest'ultimo infatti venne considerato un nuovo Scipione da Lorenzo Capelloni (1510-1590 ca.), che, animato dalla conquista di Mahdia operata dal genovese a scapito dell'ottomano Turgut Reis (1550), compose un'orazione consistente in un lungo encomio delle vittorie antiturche dell'ammiraglio, in seguito stampata con dedica «All'illustre signor capitano Marco Centurione Luogotenente dell'Eccellentissimo S. Principe D'oria nell'Armata di sua Maestà». In esso, il Capelloni scriveva, rivolgendosi al Doria:

«[...] Voi sarete singolarmente conosciuto: per esser chiamato Padre della Patria, et per lo nome di Africano, che vi havete acquistato, non punto minor di quello, che si acquistasse l'African Scipione, a cui meritamente dovete esser agguagliato: perche s'egli vinse Annibale, della gloria sua parte ne fu data a soldati, et parte alla fortuna, che in tutti i fatti vuole esser nominata, et vinse uno esercito invincibile: ma voi col giudizio vostro havete risolta una impresa, di che rimane la gloria solamente al sommo fattore, et a voi, et havete espugnata una

fortezza inespugnabile, che per l'adietro non si sa, che mai per forza d'arme sia stata occupata, fortissima per natura et arte più che altra si trovi ovunque bagni il mare e scaldi il sole».²²

La *comparatio temporum* con l'epoca delle guerre di Scipione, particolarmente calzante per l'impresa tunisina condotta dall'Imperato e dal suo ammiraglio, trovò però formulazione soprattutto in relazione alla persona di Carlo V, riversandosi in una quantità di opere letterarie a carattere encomiastico, concepite a ridosso dell'impresa imperiale di Tunisi. Quest'ultima era infatti soggetto dei *Comentarios* di Alonso de Sanabria, che nel titolo stesso della sua opera la definiva come «*tercera batalla punica*».²³ Analogamente Pompeo Bilintano, nel titolo del suo poema incentrato sulla celebrazione, in un'ottica apertamente crociata, della vittoria tunisina, appellava l'Asburgo *Carlo Cesare V Affricano*,²⁴ utilizzando per l'imperatore il *cognomen ex virtute* acquisito da Scipione dopo la sua impresa contro Cartagine. Paolo Giovio invece principiava il libro XXXIV delle sue *Historiae* descrivendo l'esito della spedizione di Carlo V come «*Punica victoria insignis*»,²⁵ e invitava così, come spiega Emmanuelle Pujeau, «*dès l'ouverture du livre XXXIV à y voir un renouvellement de la victoire de Rome sur l'Afrique, celle de la civilisation que représente la Rome éternelle, sur les Barbares*».²⁶ Ma il parallelismo con l'eroe antico era stato formulato anche con esplicite *comparationes*, come quelle messe a punto da Giovanni Alberto Albicante (1503-1567 ca.) nel suo *Trattato dell'intrar in Milano*, che istituiva a più riprese il parallelismo tra l'imperatore asburgico e Scipione Africano, o ancora tra lo stesso imperatore e i due Scipioni – il maggiore e il minore – con l'intento di affermare la superiorità del primo sui secondi.²⁷

«Quel gran Scipione che s'accrebbe il nome,
sol per Carthago et sue virtuti intere
non veggio, ch'a guagliar si possa come
aparin' le sue glorie eterne et vere
tu Carlo Augusto sei, ch'a le tue some

²² Lorenzo CAPELLONI, *Al vittorioso principe D'Oria*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, s.p.

²³ Alonso DE SANABRIA, *Comentarios y guerra de Túnez tercera batalla punica*, XVI sec., Biblioteca Nacional de España, Mss/1937.

²⁴ Pompeo BILINTANO, *Carlo Cesare V Affricano*, Napoli, Matteo Cancer, 1536.

²⁵ Paolo GIOVIO, *Historiarum suis temporis*, [Firenze 1552] Venezia, Comin da Trino, 1553, p. 570.

²⁶ Emmanuelle PUJEAU, *L'Europe et les Turcs. La croisade de l'humaniste Paolo Giovio*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, p. 361.

²⁷ Giovanni Alberto ALBICANTE, *Trattato dell'intrar in Milano, di Carlo V. C. Sempre Aug.*, Milano, Andrea Calvo, 1541, s.p.

viene il poter de le superne sphere
et se Scipion si tolse un nome solo
et tu con molti ascendi al cielo avolo».

«O' gran Scipioni, ch'i triumphi altieri
portaste di Numidia, e d'altri Regni
se mai li vostri furo eterni e veri
questi si pon veder' varcare i segni
Et se de vostri Sacri e Santi imperi
mandaste à Roma, gli alti honor ben degni
per che non sia di Carlo, assai maggiore
se di tant'altri, vince il suo valore».

Gli apparati effimeri allestiti per gli ingressi trionfali di Carlo V in Italia dopo la vittoria tunisina erano allineati a questo tipo di encomi, presentando in modo ricorrente l'*exemplum* di Scipione. Di tale *exemplum* era talvolta proposta, nella tipologia dell'arco trionfale effimero, come si è detto, la sola effigie, così che il nesso comparativo con l'imperatore restasse implicito; talaltra invece un *titulus* si faceva più diretto veicolo dell'*imitatio heroica*. Esempari di queste due forme di manifestazione dell'*imitatio* sono stati, per il modello eroico di Scipione Africano, rispettivamente gli ingressi di Messina (21 ottobre 1535) e Roma (5 aprile 1536).

Messina era l'ultima tappa del viaggio imperiale in Sicilia, iniziato con lo sbarco a Trapani del 20 agosto precedente, e proseguito con la visita a Palermo. L'ingresso trionfale messinese è restituito dal resoconto di Colagiacomo d'Alibrando, prelado e poeta, che nell'inverno del 1535 pubblicò presso Petruccio Spira *Il triumpho il quale fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V*,²⁸ oggi noto da una versione solo parziale conservata nella Biblioteca Comunale di Palermo e dalla ristampa settecentesca, offerta da Caio Domenico Gallo nei suoi *Annali della città di Messina*.²⁹ L'Alibrando, come anche il Vasari,³⁰ attribuisce a Polidoro da Caravaggio

²⁸ Colagiacomo D'ALIBRANDO, *Il triumpho il quale fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V*, Messina, Petruccio Spira, 1535. Altre fonti sugli apparati allestiti a Messina per Carlo V sono: Andrea SALA, *La triumphale entrata di Carlo Imperatore Augusto in la inclita città di Napoli, et di Messina*, s.l., 1535; Marco GUAZZO, *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dell'anno MDXXIII siano a questo presente*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1546, cc. 199r-201r; Giuseppe BUONFIGLIO, COSTANZO, *Messina città nobilissima*, Venezia, Giovanni Antonio & Giacomo de' Franceschi, 1606, cc. 42v-44v.

²⁹ Colagiacomo d'Alibrando, *Il triumpho il quale fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V*, in Caio Domenico GALLO, *Annali della città di Messina*, 2 voll., Messina, Francesco Gaipa, 1756-1758, vol. II (1758), pp. 497-514. Il contributo del d'Alibrando è stato recentemente edito anche da Monica

un ruolo centrale nella realizzazione degli apparati effimeri per Carlo: l'artista infatti si occupò probabilmente dell'allestimento d'impianti scenografici e altre decorazioni all'interno della città, mentre i cinque archi disposti al di fuori di essa, prima di porta Sant'Antonio, devono essere ricondotti all'architetto Domenico da Carrara.³¹

Tra gli apparati concepiti all'interno della città di Messina, che dovettero ricevere l'apporto diretto di Polidoro, devono essere contati anche quelli per l'esterno e l'interno del duomo.³² A interessare qui da vicino tuttavia non sono invenzioni direttamente dovute al Caldara,³³ ma due busti antichi in marmo, posizionati, probabilmente secondo la volontà progettuale di Polidoro, su due colonne ai due lati del portale d'ingresso del duomo, l'uno con l'effigie di Scipione Africano, l'altro con l'effigie d'Annibale Cartaginese:³⁴

«quella di Scipione con dui versi pareua che così dicesse.

Cedite Romani, cedat mea gloria, nam dux

Marte potens subito cuncta superba domat.

Annibale con due altri versi di meraviglia ripieno così domandava.

Quod ducis hoc robur? pietas quae tanta repente?

Craparo: Monica CRAPARO, *21 ottobre 1535: l'ingresso di Carlo V a Messina*, in "Lexicon", 2007-2008, 5/6, pp. 95-103.

³⁰ Cfr. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Testo, 6 voll., a cura di Rosanna Bettarini, e *Commento secolare*, 2 voll., a cura di Paola Barocchi, [Firenze, 1550 e 1568] Firenze, Sansoni, 1966-1997, vol. IV (1976), pp. 455-471, *speciatim* 467-468.

³¹ Per quanto l'effettivo apporto di Polidoro agli apparati per Carlo V non sia ricostruibile con certezza nei suoi singoli contributi, è possibile procedere perlomeno ipoteticamente a partire da alcuni disegni superstiti, dei quali il nucleo più consistente è da ricondurre a uno smembrato album conservato presso il Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino: sull'argomento si rimanda ai contributi di Pierluigi Leone de Castris, da cui è ricavabile la bibliografia completa sui fogli. Cfr. Pierluigi Leone de Castris, *A Messina 1535. Gli apparati trionfali per Carlo V*, in *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, 11 novembre 1988-15 febbraio 1989), a cura di Pierluigi Leone de Castris, Milano, Mondadori, 1988, pp. 132-140; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Gli apparati trionfali per Carlo V e il rapporto di Polidoro con l'architettura, la scultura, l'incisione e le arti decorative*, in ID., *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa, 2001, pp. 373-412, *speciatim* 373-374.

³² Polidoro infatti lavorò, in quegli stessi anni, ai portali laterali del Duomo. Inoltre, due disegni conservati al Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino (inv. 27813 e 20737) sembrano confermare il suo lavoro progettuale sui portali del duomo in occasione della venuta di Carlo V: cfr. LEONE DE CASTRIS 2001, p. 377.

³³ Tra le invenzioni del Caldara, uno degli esempi più interessanti in questa sede è un foglio conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (penna e inchiostro su carta bianca, inv. CAI.586): su questo foglio si ricordano le parole di Pierluigi Leone de Castris, che suggerisce di rintracciare, in simili figure di guerrieri antichi, «il "parallelo" fra l'imperatore vittorioso di ritorno dall'Africa ed altri sovrani e condottieri antichi» (LEONE DE CASTRIS 2001, p. 377).

³⁴ Dei due busti sarebbero state più tardi fuse copie in bronzo dal pretese Domenico Giuntalodi dietro richiesta di Ferrante Gonzaga. Quest'ultimo le avrebbe inviate a Francesco I (1545) come richiesta di riappacificazione – pur mantenendo l'alleanza con Carlo V – dopo le accuse di colpevolezza che il re di Francia gli aveva mosso in merito all'uccisione del Delfino. Cfr. Nicola SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 250-251, con bibliografia precedente.

Il busto di Scipione, dunque, era accompagnato da un'iscrizione con cui il generale antico riconosceva a se stesso la gloria della vittoria sui superbi, mentre Annibale, nell'iscrizione che parimenti lo accompagnava, si meravigliava della pietà di un così grande capitano: i *tituli*, in questo caso, non istituivano alcun nesso con l'imperatore, riportando solamente un dialogo tra il romano e il cartaginese, incentrato sulla celebrazione del primo. Tuttavia, il contesto in cui erano collocate le due effigi, composto da una serie di "trionfi" che inneggiavano alla vittoria africana di Carlo V, bastava a rendere chiaro il loro significato di mitiche trasposizioni delle persone dell'Asburgo e di Barbarossa: per raggiungere il duomo infatti l'imperatore aveva già attraversato diversi archi trionfali, le cui iscrizioni facevano costantemente riferimento alla vittoria sull'Africa («*Imperatori Augusto Christiane Reip. patri, obmemoriam rerum Africe | feliciter gestarum arcum paerpetuitatis erexere*»; «*Imperatori, coe. Carolo . V . Aug. Christianae Reip. servatori s.p.q. Mamertinus ob devictam Africam arcum .d.d.*»; «*Europae Caesar, tibi militat Africa nuper. Sub iuga Missa, tremit maxima nunc asia*»; «*D. Carolus Africa devicta tropheum erexit*»),³⁶ e lo stesso sarebbe stato per i *tituli* degli apparati in cui egli si imbatté dopo la visita al duomo («*Principi cum, jam, africam subiugasset turcis mira celeritate oppresis ac profugatis ob restitutam pacem Imperiumque propagatum*»; «*D. Carolo, quinto, Imperatori Christianae Rei P. servatori ob memoriam rerum in Africa feliciter gestarum arcum Mamertini P.*»; «*Vicisti turcas, tirijs sua regna dedisti, | Absolis Siculos hesperiosque metu*»; «*Caesi hostes, currus caesi Dant Africa nomen | Caesar enim Carolus divus es et libycus*»).³⁷ I busti di Scipione Africano e Annibale Cartaginese erano posti peraltro all'ingresso della chiesa madre, in cui Carlo, in uno dei giorni successivi all'arrivo nella città siciliana, nel corso della messa, avrebbe assistito a un «gioco di foco»³⁸ consistente nella distruzione di una città turca, eretta in mezzo alla chiesa, da parte di un'aquila bicipite sopraggiunta a gettarvi folgori. La lettura dei due busti era stata dunque preparata e orientata nel senso della *comparatio*

³⁵ Colagiacomo d'Alibrando, *Il triumpho il quale fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V*, in GALLO 1756-1758, vol. II (1758), pp. 497-514, *speciatim* 508-509.

³⁶ Colagiacomo d'Alibrando, *Il triumpho il quale fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V*, in GALLO 1756-1758, vol. II (1758), pp. 497-514, *speciatim* 501-506.

³⁷ *Ivi*, p. 511.

³⁸ *Ivi*, pp. 509-510.

temporum con il presente attraverso un percorso intriso di riferimenti alla recente vittoria tunisina.

Il paragone tra Carlo V e Scipione fu invece espresso in maniera esplicita nell'ingresso romano dell'imperatore, dove i progetti per gli effimeri "trionfi" furono coordinati da Antonio da Sangallo il Giovane, su commissione del papa, Paolo III Farnese.³⁹ Nella capitale l'allusione alle guerre puniche era contenuta nella decorazione allestita per Porta San Sebastiano, che fu la prima tappa dell'ingresso trionfale romano di Carlo V: qui vennero infatti collocati grandi dipinti a chiaroscuro da Battista Franco con i trionfi di Scipione maggiore e minore, disposti rispettivamente sul torrione di sinistra e su quello di destra dell'ingresso (fig. 103).⁴⁰ Invece dell'eroe e del suo antagonista – Scipione e Annibale – in questo caso dunque accoglievano Carlo V due figure di militi con cui egli avrebbe dovuto e potuto identificarsi: i due Scipioni che avevano portato a termine le guerre puniche (rispettivamente, la seconda e la terza) contro Cartagine. *L'imitatio heroica* era infatti esplicitata da una serie di *tituli* che completavano la macchina visiva fissandone il significato in formule efficaci:

³⁹ Si riportano i riferimenti bibliografici ai principali contributi sull'ingresso trionfale romano di Carlo V: tra le fonti coeve, cfr. *Ordine, pompe, apparati et cerimonie, delle solenne intrate, di carlo V imp. sempre aug. nella città di Roma, Siena et Fiorenza*, Roma, Antonio Blado, 1536; GUAZZO 1546, cc. 195r-199r; tra i contributi più tardi e tra quelli recenti, cfr. Francesco CANCELLIERI, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici da Leone III a Pio VII*, Roma, Luigi Lazzarini, 1802, pp. 93-104, che tuttavia riporta il testo dell'anonimo *Ordine, pompe, apparati* 1536; Bartolomeo PODESTÀ, *Carlo V a Roma nell'anno 1536*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", I, 1877, pp. 303-344; Maria Luisa Madonna, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, 1980, pp. 63-68, e, con testo quasi identico al precedente contributo, Maria Luisa MADONNA, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio-15 settembre 1997), 2 voll., a cura di Marcello Fagiolo, Torino, Allemandi, 1997, vol. I, pp. 50-65.

⁴⁰ Dell'apparato allestito a Porta San Sebastiano resta un disegno a penna su carta bianca (cm 285 x 336) di Antonio da Sangallo il Giovane, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (inv. 1014 A), il quale tuttavia non presenta tracce della figurazione che doveva occupare le grandi tele dovute a Battista Franco. Al fine di rendere conto del complesso iconografico nella sua interezza, si riporta l'intera descrizione dell'arco, offerta da Vasari nella *Vita di Battista Franco pittore viniziano*: «[...] a Battista furono date a fare quattro storie grandi a fresco di chiaro scuro nella facciata della Porta Capena, oggi detta di San Bastiano, per la quale aveva ad entrare l'imperatore. Nelle quali Battista, senz'aver mai più tocco colori, fece sopra la porta l'arme di papa Paulo Terzo e quella di esso Carlo imperatore, et un Romulo che metteva sopra quella del Pontefice una corona imperiale; il quale Romulo, che era una figura di cinque braccia, vestita all'antica e con la corona in testa, aveva dalla destra Numa Pompilio e dalla sinistra Tullio Ostilio, e sopra queste parole: QUIRINUS PATER. In una delle storie che erano nelle facciate de' torrioni che mettono in mezzo la porta, era il maggior Scipione che trionfava di Cartagine, la quale avea fatta tributaria del popolo romano; e nell'altra a man ritta era il trionfo di Scipione minore, che la medesima avea rovinata e disfatta. In uno di due quadri, che erano fuori de' torrioni nella faccia dinanzi, si vedeva Annibale sotto le mura di Roma essere ributtato dalla peste; e nell'altro a sinistra Flacco entrare per quella porta al soccorso di Roma contra il detto Annibale. Le quali tutte storie e pitture, essendo le prime di Battista, e rispetto a quelle degl'altri, furono assai buone e molto lodate» (VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. V (1984), pp. 461-473, *speciatim* 461-462).

«Ne gli Torrioni, che mettono in mezzo la porta, dall'un canto à man manca all'entrare è dipinto il trionfo di Scipion maggiore, che fece Cartagine tributaria, dall'altro à man dritta il trionfo di Scipion minore che la disfece. Tra questi due nel quadro sopra la porta sono queste lettere.

CAROLO. V. RO. IMP. AVG. TERTIO AFRICANO. et sotto ambidue gli trionfi questo distico.

Scipiadis medium Caesar te moenibus infers.

*Quem Lybe devicto tertia palma manet».*⁴¹

Carlo V era dunque ora manifestamente posto su una linea diretta di continuità con i due eroici “predecessori”, dai quali ereditava l'appellativo di *tertio Africano*. Le tele di Battista Franco, peraltro, non ospitavano semplicemente le effigi dei due militi antichi, ma li ritraevano in trionfo. Sebbene le fonti testuali non permettano di ricostruirne l'iconografia, sembra lecito ipotizzare che i due Scipioni fossero ritratti su carro trionfale, preceduti e seguiti da un corteo di schiavi e militi, al modo in cui era normalmente rappresentato l'episodio del *Trionfo di Scipione* nelle sempre più numerose biografie dipinte dell'eroe antico.⁴² A Carlo, che si accingeva al passaggio attraverso Porta San Sebastiano accompagnato da un corteo per certi versi analogo, non poteva dunque che apparire lampante l'identificazione con i condottieri romani: al centro dei trionfi dei due Scipioni avrebbe idealmente potuto trovare posto anche una tela con il *Trionfo di Carlo V*, la cui presenza era tuttavia supplita dal reale trionfo dell'imperatore.⁴³

Presso Porta San Sebastiano a Roma, molto più che presso il duomo messinese, Carlo V era dunque direttamente coinvolto nel programma iconologico dei trionfi a lui dedicati. Oltre a questi esiti negli apparati effimeri per l'imperatore Carlo V però la *comparatio* con il generale antico, ampiamente rintracciabile nella produzione letteraria legata alla vittoria tunisina, non avrebbe avuto ulteriori ricadute sulla

⁴¹ *Ordine, pompe, apparati* 1536, s.p.

⁴² Lo studio più esaustivo sulle biografie dipinte di Scipione Africano, nel quale si trovano dunque anche diversi esempi dell'episodio del *Trionfo di Scipione*, è contenuto in *Scipione l'Africano* 2014. Tra le occorrenze più note, con datazione prossima ai “trionfi” italiani di Carlo V, si ricordano l'affresco realizzato da Cola dell'Amatrice e dalla sua scuola a Città di Castello, presso Palazzo Vitelli alla Cannoniera; il cartone di Giulio Romano conservato al département des Arts graphiques del Louvre (inv. 3536), preparatorio per uno dei perduti arazzi realizzati per Francesco I di Francia (1532-1535); o ancora l'affresco di scuola di Pellegrino Tibaldi a Macerata, in Palazzo Ciccolini (1554 ca.).

⁴³ Il riferimento alla sconfitta di Annibale era qui invece demandato alle tele poste sui lati esterni dei torrioni, in cui era narrata la triste vicenda del cartaginese, che dopo l'assedio di Capua, dove Quinto Fulvio Flacco gli aveva opposto resistenza, giunse alle porte di Roma, inseguito dallo stesso Quinto Fulvio, e fu costretto alla ritirata.

ritrattistica allegorica dell'Asburgo, per la quale si dovrà volgere lo sguardo all'altro *exemplum* eroico prediletto per l'encomio dell'imperatore, quello erculeo.

4.1.2. Carlo V, nuovo Ercole

Il modello eroico erculeo aveva origini antecedenti alla vittoria tunisina, e prendeva le mosse dal motto e dall'emblema che componevano l'impresa dell'imperatore, scelta quand'egli era ancora duca di Borgogna. Le due colonne con cui Ercole aveva segnato i limiti della superficie navigabile dall'uomo, presso lo stretto di Gibilterra, corredate dal motto *Plus Ultra* costituivano l'impresa studiata dall'umanista italiano Luigi Marliani, che era già stato fisico di corte dei duchi di Milano, di Massimiliano I e di Filippo il Bello, ed ebbe lo stesso incarico presso la corte borgognona in cui era cresciuto il giovane Carlo, con il quale intratteneva un rapporto di stima e fiducia che doveva andare oltre il suo ufficiale ruolo di fisico. L'occasione dell'ideazione dell'impresa, mantenuta anche quando Carlo fu elevato al titolo di imperatore (fig. 104)⁴⁴, era stata il diciottesimo Capitolo dell'Ordine del Toson d'oro (1516), durante il quale era stato conferito all'Asburgo il titolo di Gran Maestro dell'Ordine, che, come si è visto nel capitolo precedente, era già stato di Massimiliano e di Carlo il Temerario.⁴⁵

Come messo in luce da Earl Rosenthal, il significato originario del motto doveva essere legato a un concetto prometeico di ampliamento dei confini geografici della cristianità:⁴⁶ un concetto che errate interpretazioni accumulate dal secondo Cinquecento avevano riferito esclusivamente all'estensione del potere dell'Asburgo sul Nuovo Mondo,⁴⁷ offuscando l'originaria allusione all'estensione della cristianità

⁴⁴ *Impresa di Carlo V*, da Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con expositioni et discorsi*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1566, p. 218.

⁴⁵ A proposito di Carlo il Temerario e Massimiliano I, nel capitolo precedente (pp. 166-167) è già stata messa in luce l'importanza attribuita dall'Ordine alla questione della guerra all'Infedele: quest'ultima, come si vedrà, non sarebbe stata estranea nemmeno alla scelta dell'impresa di Carlo, in occasione della sua elezione a nuovo sovrano dell'Ordine.

⁴⁶ Earl ROSENTHAL, *Plus Ultra, Non plus ultra and the Columbar Device of Charles V*, in "Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes", XXXIV, 1971, pp. 204-228; Earl ROSENTHAL, *The Invention of the Columbar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVI, 1973, pp. 298-230.

⁴⁷ Cfr. ROSENTHAL 1971: tra le fonti studiate da Rosenthal, si ricorda, a titolo esemplare, quella di Paolo Giovio, che afferma «Per certo queste colonne col motti, considerata la buona fortuna del felice

da parte dell'imperatore in Africa, a scapito dell'Islam. L'ampliamento dei domini di Carlo oltreoceano sarebbe apparso in effetti, a uno sguardo retrospettivo, il più grande successo dell'imperatore, ma, al momento dell'ideazione dell'impresa, questo non doveva essere l'unico o il principale obiettivo dell'Asburgo. L'impresa venne studiata infatti per essere utilizzata da Carlo durante il Capitolo dell'Ordine del Toson d'oro, il quale, com'è noto, aveva tra i suoi scopi fondamentali la difesa della cristianità, soprattutto in opposizione alla Mezzaluna ottomana: su questa stessa tematica avrebbe dunque insistito anche Luigi Marliani, che era stato scelto per tenere il discorso introduttivo alla seduta. Nell'orazione egli presentò infatti Carlo come unico principe in grado di riunire, grazie alle eredità che gli erano destinate e alle solide alleanze che la sua famiglia aveva costruito nel tempo, tutti i territori dell'Europa cristiana in pacifica coesistenza: questo gli avrebbe permesso di creare un fronte compatto in grado di difendere la cristianità e al contempo di avviarne l'espansione verso l'Africa (ovvero oltre lo stretto di Gibilterra ove Ercole aveva posto le sue colonne) e, da lì, in Asia. A rafforzamento del concetto quindi Marliani ricordava l'azione espansionistica avviata dalla nonna di Carlo, Isabella di Castiglia, nelle Indie, e la sua preparazione alla spedizione nel Nord Africa, ancora ampiamente musulmano.

L'emblema e il motto dell'imperatore dunque erano stati scelti come rappresentativi della sua tenacia nell'estensione della cristianità oltre i suoi confini attuali, e, se quest'idea di evangelizzazione poteva comprendere sin dall'inizio un interesse verso il Nuovo Mondo, è certo che quando l'impresa dell'Asburgo venne creata per il Capitolo dell'Ordine del Toson d'oro, prevalse un'intenzione di crociata contro l'Islam, la quale era in linea con gli interessi principali dell'Ordine. Tanto più che il motto *Plus Ultra* doveva rimandare, soprattutto nel contesto del detto Capitolo, al grido medievale con cui i pellegrini davano avvio al loro viaggio in Terra Santa, concepito come un "andare oltre": *Oltrée*, oppure *Outrée*, *Ultreia* o *Ultre*.⁴⁸

Conferma di questo significato originario dell'impresa di Carlo V deriva del resto dal riemergere costante, almeno nella prima metà del secolo, della sua interpretazione come emblema dell'impegno bellico in Africa dell'imperatore. Nel

acquisto dell'India Occidentale, il quale avanza ogni gloria de gli antichi Romani, sodisfa mirabilmente, col soggetto alla vita, et con l'anima à gli intelletti, che la considerano» (Paolo GIOVIO, *Ragionamento [...] sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che comunemente chiamiamo imprese*, [Roma, 1555] Venezia, Giordano Ziletti, 1556, p. 16).

⁴⁸ Cfr. ROSENTHAL 1971, p. 222.

1520, in occasione dell'ingresso a Burgos di Carlo V, fu eretto infatti un arco trionfale in suo onore che sull'una e sull'altra delle sue facce riportava le seguenti due iscrizioni:

«Plus ultra che los pasados	«El Africa toda llora
Carlos aveis de pasar	porque sabe
y en mirar vuestro lugar	que pues vos teneis la llave
todos estan espantados»	tengo de ser su señora» ⁴⁹

Dall'un lato si annunciava cioè, con l'uso del motto *Plus ultra*, che Carlo avrebbe superato le conquiste dei predecessori (Isabella e Ferdinando), e dall'altro si narrava di un'Africa piangente, che sapeva di dover cadere sotto il controllo dell'Asburgo. La medesima lettura «delle arme dello Imperadore» in legame con la questione ottomana sarebbe emersa anche più tardi (ma sempre prima della spedizione di Tunisi di Carlo V), nella descrizione redatta da Alessandro Verini dell'ingresso dell'Asburgo a Milano (1533):

«La dichiarazione delle arme dello Imperadore con la Collonna & quello verso che dice plus ultra. Candido & discreto Lettor mio, molte & infinite sono le openioni sopra di queste due parole plus ultra. [...] Secondo la mia openione, e fantasia dico che la Colonna che tiene l'Imperadore significa la fortezza di Dio, e la fede che lui ha in lui; Plus Ultra significa che vuol dire che lui mediante la gratia dello omnipotentissimo Iesu Christo andrà più inanzi, e supererà il gran Turcho, e augmentarà la fede sua di tal sorta che come dice il Santo Evangelio, che sarà uno ovile e uno pastore».⁵⁰

Le colonne dell'emblema di Carlo dunque rappresentavano per Verini la tenacia della sua fede mentre il *Plus Ultra* indicava l'ampliamento dei confini della cristianità che l'imperatore sarebbe stato destinato a conseguire, riportando la vittoria sul Turco, alla quale avrebbe fatto seguito la conversione dell'Infedele.⁵¹ Più tardi, quando la conquista di Tunisi era ancora impresa recente, anche Alvaro Gómez de la Ciudad Real, nel suo *De militia principis burgundi*, in cui ripercorreva la storia

⁴⁹ Le due citazioni sono tratte dalla descrizione dell'ingresso di Burgos contenuta in Jenaro ALENDA Y MIRA, *Relaciones de Solemnidades y Fiestas públicas de España*, 2 voll., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, vol. I, p. 18. Cfr. ROSENTHAL 1973, p. 225.

⁵⁰ Alessandro VERINI, *La entrata che ha fatto il sacro Carlo Quinto imperadore romano nella inclita città di Milano & la festa fatta*, Milano, Gottardo da Ponte, 1533, s.p.

⁵¹ La citazione qui riportata termina infatti con la parafrasi di Giovanni 10, 16, «fiat unum ovile et unus pastor»: versetto che chiaramente esprime un intento evangelizzatore.

dell'Ordine del Toson d'oro, descriveva l'oltrepassare delle colonne d'Ercole da parte di Carlo V come una disgrazia per Maometto poiché i fulmini di Giove si sarebbero scagliati sulla terra libica:⁵² una testimonianza tanto più importante perché proveniente da un uomo appartenente alla corte di Borgogna e il cui padre era stato cortigiano in diretto rapporto con il futuro imperatore negli anni in cui l'impresa erculea fu ideata per il Capitolo dell'Ordine del Toson d'oro.⁵³

Non stupisce dunque che la medesima lettura dell'impresa dell'Asburgo soggiacesse agli apparati effimeri allestiti per gli ingressi trionfali italiani compiuti dall'imperatore, dopo l'impresa tunisina, nel 1535-1536, e, più tardi, in altri, maggiormente contenuti, "trionfi", condotti al principio degli anni quaranta sulla stessa penisola, prima della partenza di una nuova spedizione anti-ottomana contro Algeri: una lettura espressa stavolta prevalentemente attraverso la giustapposizione dell'impresa erculea o dell'immagine dell'eroe tebano a figure di turchi e scene di battaglia anti-ottomana.

Si devono ricordare, a questo proposito, gli apparati voluti a Firenze da Alessandro de' Medici (1536), in cui il tema erculeo era diffuso in più di un arco trionfale tra quelli eretti in città: due lignee colonne attraversate da un braccio breve con il motto *Plus Ultra* costituivano il primo degli apparati posti ad accogliere l'imperatore di ritorno dalla campagna di Tunisi, ma soprattutto nell'arco eretto presso la porta di San Pier Gattolino, «per tutto l'arco [...] v'erano dipinti prigioni varii di Turchi. et in molti luoghi le Colonne, con lettere. PLUS ULTRA».⁵⁴

Qualche anno dopo, l'imperatore tornava nella penisola (1541) per incontrare Paolo III a Lucca e quindi partire per una nuova spedizione – che stavolta però avrebbe avuto esito fallimentare – contro l'ottomana Algeri: venendo da Ratisbona, l'Asburgo era passato da Milano, dove aveva ricevuto un'accoglienza fastosissima, la cui progettazione era stata affidata a Giulio Romano, appositamente richiesto nel ducato lombardo dal governatore Alfonso d'Avalos.⁵⁵ Tra gli apparati innalzati in

⁵² Alvaro GÓMEZ DE LA CIUDAD REAL, nel suo *De militia principis burgundi quam velleris Aurei vocant*, Alcalá de Henares, Giovanni Brocari, 1541, c. XXIIv.

⁵³ Cfr. ROSENTHAL 1973, p. 226.

⁵⁴ *Ordine, pompe, apparati* 1536, s.p.

⁵⁵ Cfr. Amedeo Belluzzi, *Carlo V a Mantova e Milano*, in *La città effimera* 1980, pp. 47-62; Silvio LEYDI, *I Trionfi dell'Acquila Imperialissima*. Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristiana di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna, in "Schifanoia", 1990, 9, pp. 9-55, *speciatim* 14-19. Come sottolinea Leydi, i nomi degli artisti coinvolti nella progettazione degli apparati effimeri milanesi sono sostanzialmente sconosciuti, fatta eccezione per rari casi, come quelli dello scultore Giovan Battista Corbetta e del pittore Giovan Paolo Scotto.

onore di Carlo v'era qui, nel primo arco trionfale, al di là di un ponte sul quale erano collocate le personificazioni di otto città sottoposte al ducato di Milano, la statua d'Ercole con le colonne, che faceva da *pendant* a un Giasone con il Vello. L'invenzione giuliesca soggiacente all'apparato è testimoniata da un'incisione riprodotta nel resoconto dell'ingresso dell'Asburgo redatto da Giovanni Alberto Albicante (fig. 105),⁵⁶ dove tuttavia sono omesse le due statue che dovevano trovarsi nelle nicchie dell'arco. La loro posizione è però evincibile dalla testimonianza di un disegno di Giulio Romano, composto da due fogli incollati probabilmente in senso invertito rispetto al loro reciproco rapporto originale (fig. 106),⁵⁷ il quale deve risalire a un progetto per uno degli ingressi mantovani dell'imperatore cui l'artista aveva lavorato nel 1530 e nel 1532, che ora veniva riadattato alla nuova occasione trionfale.⁵⁸ Le due sculture di questo arco rivestono qui un ruolo d'interesse in quanto inequivocabilmente riferite, dai dipinti soprastanti, alle spedizioni contro gli ottomani dell'imperatore. Di tali dipinti resta traccia in Albicante, che spiega: «sopra di Giasone erano due tavole dipinte con le vittorie con|tra infideli sopra il Danubio [...]. Di sopra di Hercole la tavola de la presa de la Goletta & una | quando lexercito

⁵⁶ ALBICANTE 1541, s.p.

⁵⁷ Il disegno è conservato a Parigi presso il département des Arts graphiques del Musée du Louvre (inv. 3575r), misura cm 24,3 x 21,4, ed è realizzato a piuma e inchiostro bruno, acquerello bruno e tracce di stiletto, su due fogli di carta incollati.

⁵⁸ Il disegno non può essere considerato un progetto per gli apparati milanesi, ma forse può essere riferito a quelli mantovani: se nella nicchia sinistra sembra possibile riconoscere l'eroe tebano con la pelle del leone sulle spalle e la clava nella mano sinistra, la figura sulla destra – apparentemente femminile – non sembra essere riconducibile a un Giasone. Del resto, nemmeno le personificazioni del disegno e quelle dell'incisione sembrano corrispondere, data la loro caratterizzazione con attributi diversi; e lo stesso Ercole non regge le colonne, che invece vengono nominate nel resoconto d'Albicante. Sul disegno e sul suo rapporto con la xilografia di Albicante si vedano Frederick HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1958, vol. I, pp. 267-269 e vol. II, fig. 527; Jean Jacquot, *Panorama des fêtes et cérémonies du règne. Évolution des thèmes et des styles*, in *Les fêtes de la Renaissance*, 3 voll., a cura di Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956-1975, vol. II (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, 1960), pp. 413-491, *speciatim* 442; Giulio BORA, *La cultura figurativa a Milano 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977), a cura di Mercedes Garberi, Milano, Electa, 1977, pp. 45-54, *speciatim* 46-47; Jennifer M. FLETCHER, *Isabella d'Este, patron and collector*, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (London, Victoria and Albert Museum, 4 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di David Sanderson Chambers e Jane Martineau, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi Arti Grafiche, 1981, pp. 51-63, *speciatim* 62; Bruno ADORNI, *Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali*, in *Giulio Romano*, a cura di Ernst H. Gombrich, Manfredo Tafuri, Sylvia Ferino Pagden, Christoph. L. Frommel, Konrad Oberhuber, Amedeo Belluzzi, Kurt W. Forster e Howard Burns, Milano, Electa, 1989, pp. 498-501, *speciatim* 501; Cristiano Tessari in *Carlos V. Las armas y las letras*, catalogo della mostra (Granada, Hospital Real, 14 aprile-25 giugno 2000), a cura di Fernando Marías e Felipe Pereda, Madrid, Sociedad Estatal para la Comemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, catt. 115-116, pp. 434-436; Silvio LEYDI, *Feste cortesi a Milano*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 febbraio-22 maggio 2011), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2011, pp. 255-281, *speciatim* 269.

Caesareo prese Porto & Terra in Africa».⁵⁹ Sopra il Giasone, cioè, erano episodi della resistenza opposta dall'esercito imperiale ad attacchi turchi in terra asburgica, mentre sopra l'Ercole erano dipinti accadimenti dei conflitti tra l'aquila imperiale e la Mezzaluna, occorsi in terra di Barberia, ovvero in quei territori oltre le colonne erculee, in cui Carlo V aveva tentato di espandere la cristianità. Le sculture dei due eroi antichi, che dovevano avere il valore di termini di paragone eroici per l'imperatore, portano qui peraltro una duplice conferma: non solo esse comprovano l'accezione anti-ottomana dell'impresa delle colonne che caratterizzavano, nell'arco, la statua d'Ercole, ma mostrano anche l'importanza della questione turca per l'ordine del Toson d'oro cui doveva fare riferimento il Giasone.⁶⁰ Questa lettura emerge infatti, soprattutto per quanto riguarda l'Ercole, anche dal trattato di Albicante, il quale riporta, commentandole, le iscrizioni che accompagnavano le due sculture e rivela il meccanismo di *comparatio* rispetto alla figura dell'imperatore sotteso alla loro presenza nel primo degli apparati effimeri eretti per l'Asburgo a Milano nel 1541:

«Da la parte dritta de l'arco la statua d'Hercole con questa
inscrizione.

Ut quod ultra est tibi servaretur

Se giunse Alcide all'occean profondo
per te si serva, et forse hai poco il mondo

Da l'altra parte Giasone col velo d'oro, con questo motto.

Ego meis vellus, tu orbi seculum comparasti aureum.

Portò Giasone a colchi il vello d'oro

et Carlo rinovò l'età de l'oro».⁶¹

L'impresa erculea di Carlo V e il suo ampio utilizzo, nella letteratura e nell'arte, in relazione alle campagne contro la Mezzaluna ottomana favorirono inevitabilmente l'identificazione dell'imperatore con l'eroe. L'emblema erculeo, infatti, deve essere considerato all'origine anche dell'utilizzo, nel contesto dei conflitti con l'Impero ottomano, di altri episodi della leggenda dell'eroe antico per la costruzione

⁵⁹ ALBICANTE 1541, s.p.

⁶⁰ Per l'origine del simbolo dell'Ordine del Toson d'oro e i suoi significati, cfr. ROSENTHAL 1973, p. 209, con bibliografia precedente.

⁶¹ ALBICANTE 1541, s.p.

dell'immagine di Carlo V come paladino antiturco, e in particolare di episodi legati all'idea del conflitto con esseri mostruosi. Come ricorda Borja Franco Llopis, «*The main episodes from Hercule's adventures that used to make statements about Islam are those of the monster Geryon, the Lernean Hydra, the garden of the Hesperides, and in a more questionable way, the capture of Cerberus*». ⁶² L'Ercole in lotta con figure d'animali o con figure mostruose permetteva infatti il recupero della metafora zoomorfa per l'Infedele, la quale, come si è visto altrove in questo studio, aveva solide radici nell'immaginario crociato,⁶³ e ora veniva estesa alla nuova *imagerie* mitologica utilizzata per la costruzione dell'immagine eroica dell'imperatore.

L'Ercole vittorioso su esseri mostruosi si era mostrato infatti nell'accezione di *alter ego* di Carlo V in occasione dell'ingresso trionfale fiorentino (1536).⁶⁴ Qui, tra gli apparati effimeri, una statua d'Ercole in lotta con l'Idra, dovuta a Niccolò Tribolo⁶⁵ e posta al principio di via Maggio, entrava in dialogo, per la prossimità dell'ubicazione, con la narrazione dei fatti di Tunisi occupante una facciata lineare eretta dirimpetto a San Felice in Piazza, alla cui ideazione aveva lavorato Vasari.⁶⁶ Al centro di quest'ultima erano sovrapposti gli episodi dell'ingresso in Tunisi dell'imperatore – cagione della fuga di Barbarossa –, e dell'incoronazione di Mulay Hassan da parte dell'Asburgo: posta tra i due episodi, un'iscrizione recitava «CAROLO AVGVSTO DOMITORI AFRICAE». Sul piedistallo della scultura argentata del Tribolo un'altra iscrizione istituiva invece il nesso tra Carlo V ed Ercole: «*Ut Hercules labore, & aerumnis monstra varii generis edomuit ita Caesar virtute & clementia victis, vel placatis Hostibus pacem orbi Terrarum et quietem restituet*». Come Ercole aveva domato l'idra, diceva dunque il *titulus*, così Carlo aveva placato i nemici – da intendersi ottomani, vista l'occasione dell'ingresso trionfale –, riportando pace e quiete sulla terra. Peraltro, l'uso, in questa iscrizione, del verbo *edomo*, con frequenza adoperato in riferimento alla sconfitta di esseri mostruosi da

⁶² Borja FRANCO LLOPIS, *Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach*, in "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 2017, 6 (supplementi), pp. 87-116, *speciatim* 99 (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1693/1234>, consultato in data 16/09/2019).

⁶³ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 44-47.

⁶⁴ Cfr. *Ordine, pompe, apparati* 1536, s.p.: da questo resoconto sono tratti i riferimenti puntuali agli apparati eretti tra la chiesa di San Felice in Piazza e via Maggio che si riportano in queste pagine.

⁶⁵ Ne dà indicazione Vasari nella *Vita* dell'artista: cfr. VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. V, (1984), pp. 199-226, *speciatim* 206-207.

⁶⁶ Lo comunica lo stesso Vasari nella parte delle sue *Vite* riferita alle proprie opere: cfr. *Ivi*, vol. VI (1987), pp. 369-408, *speciatim* 374-375.

parte di Ercole,⁶⁷ ricordava il «*domitori*» del motto posto al centro dell'apparato ligneo, istituendo un'eventuale ulteriore *liason* tra i due apparati effimeri.

Il caso fiorentino, dunque, insieme a quello romano, conferma il ruolo fondamentale giocato dalle iscrizioni negli apparati effimeri degli ingressi trionfali: esplicitando il nesso d'*imitatio heroica* tra gli *exempla* rappresentati e il destinatario della celebrazione, il *titulus* era spesso elemento fondamentale per la configurazione dell'ingresso trionfale come diretto antecedente del genere della ritrattistica d'identificazione.

4.1.3. *La ritrattistica allegorica dell'imperatore: l'imagerie antica e i ritorni cavallereschi*

Il paragone con Ercole, tuttavia, a differenza di quello con Scipione, aveva contribuito alla composizione di una delle rare immagini allegoriche di Carlo V,⁶⁸ concepita anch'essa con l'intento di celebrare l'imperatore in quanto eroe anti-ottomano. Si tratta dell'effigie dell'Asburgo ospitata su una rotella per combattimenti a piedi di fattura italiana, conservata nella Real Armería di Madrid e detta del *Plus Ultra* o dell'*Apoteosi di Carlo V* (fig. 107).⁶⁹ Un'effigie che, proponendo l'immagine

⁶⁷ Specialmente nel contesto fiorentino simili termini non dovevano suonare nuovi: come si è già accennato per l'*Exhortatio* ficiniana, in cui Mattia Corvino vincitore sui turchi era paragonato all'Ercole uccisore di mostri, infatti, il termine *domitor* doveva essere radicato nella cultura fiorentina. La questione non è stata trattata in modo esaustivo nel presente studio, ma si rimanda alla bibliografia citata alla nota 197, a p. 147 del secondo capitolo per un eventuale approfondimento.

⁶⁸ La rarità delle immagini allegoriche di Carlo V è sottolineata anche da Fernando Checa Cremades che ricorda come uniche eccezioni il ritratto di Parmigianino, datato al 1530, di cui rimane una copia probabilmente eseguita dalla bottega dell'artista in collezione Rosenberg & Sytiebel (New York), e la rotella cosiddetta del *Plus Ultra* conservata alla Real Armería di Madrid, di cui si parlerà tra poco: «*la imagen "canónica" de Carlos V fue construida en las décadas centrales del siglo incidiendo, sobre todo, en la figura concreta del personaje, sin un especial recurso a las posibilidades simbólica del lenguaje alegórico tan querido por el Renacimiento. El caso de un retrato como el de Parmigianino de 1530, o la rodela Plus Ultra, con su imagen carolina a la romana, diseñada por Julio Romano, son, realmente, excepciones y Van Orley, Amberger, Lucas Cranach, Seisseneger, Tiziano, Montorsoli o Bartel Beham, nos ofrecen una imagen muy elaborada pero, a la vez, muy directa de Carlos V*» (Fernando CHECA CREMADES, «*Carolus*». *Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI*, in *Carolus*, catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 ottobre 2000-12 gennaio 2001), a cura di Fernando Checa Cremades, Madrid, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 11-31, *speciatim* p. 26).

⁶⁹ La rotella, d'acciaio, oro e argento, è inventariata con il numero D 63 (diametro cm 53,7), e compare nell'Armería sin dall'inventario compilato nel 1558 (*Relacion de Valladolid*), in cui si cita «*Vna rodela de azero grauada y dorada, vna letra en ella que dize plus hultra goarnesçida de*

dell'imperatore circondata da figure portatrici di significati altri, si presenta come un ritratto allegorico di Carlo. In essa, però, la presenza di Ercole tra le figure allegoriche introduce, visti i diversi casi – nell'arte e nella letteratura – d'identificazione tra l'imperatore e l'eroe, un concetto di *comparatio* eroica, imponendo di considerare l'iconografia della rotella come una formula intermedia tra un generico ritratto allegorico e un ritratto d'identificazione. Ercole del resto vi riveste un ruolo d'importanza, sia per l'evidenziazione visiva della sua figura (egli è ritratto con una gestualità e una posizione del busto che ripropongono, lievemente variate, quelle dell'imperatore) sia in quanto la sua figura doveva essere in legame anche con la personificazione dell'Africa, posta, come si vedrà, nel margine inferiore della rotella.

Del manufatto è noto un disegno preparatorio, realizzato nella bottega di Giulio Romano e oggi conservato al Teyler Museum di Haarlem (fig. 108).⁷⁰ A tale bottega rimandano anche le stringenti affinità mostrate da tre delle figure che ornano la rotella di Madrid con alcuni disegni realizzati da Giulio Romano in occasione dell'ingresso mantovano dell'imperatore avvenuto il 25 marzo 1530.⁷¹ Tra questi,

terçipelo leonado» (*Los inventarios de Carlos V y la familia Imperial*, 3 voll., a cura di Fernando Checa Cremades, Madrid, Villaverde, 2010, vol. I, p. 274). Cfr. Achille JUBINAL, *La Armeria real, ou collection des principales pièces de la Galerie d'armes anciennes de Madrid*, Paris, Didron, 1838, tav. V, p. 5 (lo scudo è citato qui come «*bouclier de la découverte de l'Amérique*» e riprodotto in un'incisione di Gaspard Sensi); Juan CROOKE Y NAVARROT, *El conde V.^{do} de Valencia de Don Juan, Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Hauser y Menenet, 1898, pp. 152-153; Guillermo QUINTANA LACACI, *Armería del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Editorial Patrimonio National, 1987, pp. 32-46; Adam FERRARI, *Carlo V novello Ercole: la Rotella D63 della Real Armería di Madrid*, in "Gilgameš", 2016, 1, pp. 145-151.

⁷⁰ Penna e inchiostro bruno, acquerellato in bruno, rialzi di biacca, su carta azzurra, diametro cm 40,8/41,1, inv. K I 006. Il disegno appartenne alla regina Cristina di Svezia, che lo aveva acquistato (1645), in un nucleo importante di disegni italiani del Cinquecento, da Joachim von Sandrart; nel 1692 il principe Livio Odescalchi aveva poi ottenuto dall'erede della regina, Pompeo Azzolino, tutte le collezioni d'arte cristiniane, tra cui quella grafica che fu messa in vendita nel 1790 dal di lui nipote, e acquistata da Willem Anne Levestenon, agente del Teyler Museum. Tra i contributi principali sul disegno e sulla collezione di appartenenza, si veda Johan Q. VAN REGTEREN ALTENA, *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, Stockholm, Egnellska Boktryckeriet, 1966, p. 59; Walter WITZTHUM, *Christina in Stockholm*, in "Master drawings", IV, 1966, 3, pp. 299-300; Bob van den Boogert in *Maria van Hongarije koningin tussen keizers en kunstenaars: 1505 – 1558*, catalogo della mostra (Utrecht, Rijksmuseum-'s-Hertogenbosch, Noorbrabants Museum, 9-28 novembre 1993), a cura di Bob van den Boogert e Jacqueline Kerkhoff, Zwolle, Waanders, 1993, cat. 198-199, pp. 258-259; Tomaso MONTANARI, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in "Prospettiva", LXXIX, 1995, pp. 62-77; Carel VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Ghent-Doornspijk, Snoeck-Ducaju-Davaco, 2000, cat. 150, pp. 208-209.

⁷¹ Cfr. Luigi GONZAGA, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 luglio 1529 al 15 aprile 1530)*, a cura di Giacinto Romano, Milano, Hoepli, 1892; Marsel GROSSO, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del convegno internazionale di studi

una *Vittoria* (fig. 109), ritratta su un piedistallo e colta nell'atto di porre una corona d'alloro sul capo di una figura mancante nel disegno, e una *Fama che incide il nome di Carlo V su uno scudo* (fig. 110).⁷² Le stesse personificazioni compaiono infatti anche nella rotella: la prima è rappresentata in volo, mentre con la mano sinistra incorona Carlo V e con la destra indica l'aquila imperiale; la seconda invece regge uno scudo con il motto PLUS ULTRA ed è ulteriormente qualificata come Fama dall'attributo della tromba. Riconducibile alla rotella, ma per il concetto che vi soggiace più che per l'affinità compositiva, è poi un altro disegno, conservato al *département des Arts graphiques* del Louvre (fig. 111) e legato al medesimo ingresso dell'imperatore nella città dei tre laghi,⁷³ in cui compare una donna con lo sguardo corrucciato e le mani legate dietro la schiena, seduta davanti a un bottino d'armi, che può essere ritenuta una personificazione dell'Africa: secondo la descrizione di uno dei perduti apparati per Carlo V contenuta in una lettera del veneziano Mario Savorgnan indirizzata al fratello Costantino e datata al 29 marzo 1530, sulla base della colonna che portava la citata figura della Vittoria si trovava infatti un quadro con la figura di «una femina ligada, con un breve et li sottoscritti versi: *Africa! Scipiadam ceu quondam passa catenas | Sic iam Cesareus pes tua colla premet*».⁷⁴ Tale figura chiaramente consuona con la donna rappresentata nel margine inferiore della rotella, sulla destra, la cui identità di personificazione dell'Africa è evincibile dal turbante e dalla scimitarra che coronano la colonna a cui essa è legata costituendo un rimando all'Impero ottomano.

L'evidente derivazione del foglio preparatorio per la rotella e delle invenzioni in esso contenute dalla bottega giuliesca hanno indotto alla considerazione di una provenienza mantovana del manufatto e all'ipotesi dell'attribuzione della traduzione del disegno in acciaio all'armaiolo Caremolo di Modrone, che a lungo lavorò per

(Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 91-110.

⁷² I due fogli sono conservati, rispettivamente, all'Albertina di Vienna (1530 ca., penna su carta bianca, cm 38,5 x 25,7, inv. 332) e al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (1530 ca., penna su carta bianca, cm 14 x 22, inv. 1492 E). Cfr., tra i contributi principali, ADORNI 1989, pp. 498-501, *speciatim* 498-499; Stefania Massari in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 11 febbraio-4 aprile 1993), a cura di Stefania Massari, Roma, Palombi, 1993, cat. 136, pp. 134-135. Per il rapporto dei fogli con la rotella, si veda FERRARI 2016, p. 147.

⁷³ Il disegno (1530 ca., penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e pietra nera su carta bianca, cm 25 x 27,5, inv. 3575.Br) faceva parte probabilmente del *Libro de' disegni* di Giorgio Vasari ed è stato ricondotto agli apparati per l'ingresso di Carlo V da GROSSO 2016, p. 108.

⁷⁴ Marino SANUDO, *I diarii*, 58 voll. e appendice, a cura di Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi e Marco Allegri, Venezia, Visentini, [1466-1536] 1879-1903, vol. LIII (1899), p. 110. Cfr. GROSSO 2016, p. 108.

Federico II Gonzaga, e a più riprese realizzò armature per Carlo V:⁷⁵ una proposta calzante rispetto ai punti di contatto con i disegni di Giulio Romano, ma che necessiterebbe di ulteriori conferme, data l'esiguità del catalogo di questo artefice, che peraltro non presenta opere con cesellature così complesse e minute.⁷⁶

Quanto alla committenza, essa è normalmente fatta ricadere entro la corte gonzaghesca, e potrebbe essere stata dovuta al marchese, Federico II Gonzaga, o al fratello Ferrante I, viceré di Sicilia.⁷⁷ Il primo aveva ospitato Carlo V a Mantova in due occasioni (1530 e 1532), e ne aveva ottenuto i titoli di duca di Mantova (1530) e di marchese del Monferrato (1536): la sua devozione all'imperatore era tale infatti da averne determinato il dono di diverse armature, tutte opera di Caremolo di Modrone (nel 1534 e probabilmente anche nel 1536). Tra queste poteva annoverarsi forse allora anche la rotella oggi a Madrid,⁷⁸ il cui rimando alla questione ottomana risulterebbe coerente con i temi cui erano stati dedicati gli apparati effimeri concepiti per i soggiorni mantovani dell'imperatore, avvenuti durante il ducato di Federico, e testimoniati dai disegni di Giulio Romano. Non è tuttavia escludibile nemmeno l'ipotesi, suggerita da Adam Ferrari,⁷⁹ di una committenza da parte del fratello di Federico, Ferrante Gonzaga. Quest'ultimo infatti mostra una relazione stringente con i successi antiturchi dell'Asburgo: dopo aver ricevuto da Carlo V l'onorificenza di cavaliere dell'Ordine del Toson d'oro (1531), egli aveva fronteggiato una prima volta gli ottomani a Vienna (1532) e poi aveva preso parte all'impresa tunisina, quindi era stato designato viceré di Sicilia da Carlo V nello stesso anno (1535). I suoi rapporti di committenza con Giulio Romano sono peraltro documentati almeno dal 1537,⁸⁰ e dunque la rotella potrebbe essere stata realizzata dopo quella data. Ponendo come ipotetico *terminus ad quem* la sconfitta subita dall'Asburgo ad Algeri nel 1541 (visto il riferimento all'Africa nella rotella, e dunque, si suppone, a una vittoria in

⁷⁵ Cfr. VannoZZO POSIO, *Un artefice del Rinascimento. Caremolo di Modrone Armarolo dei Gonzaga*, in "Armi antiche", 1985, pp. 35-55, *speciatim* 47.

⁷⁶ Cfr. FERRARI 2016, p. 147.

⁷⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 147-148.

⁷⁸ VannoZZO Posio ricorda infatti, a sostegno della tesi dell'attribuzione della rotella al Modrone, che l'ambasciatore Giovanni Agnelli, in una lettera a Federico Gonzaga del 27 agosto 1534, riportava la notizia della consegna all'imperatore di armi e armature di questo armaiolo, tra cui figuravano due rotelle (POSIO 1985, p. 43 e p. 47). Quanto invece alle armature di Caremolo pervenute nel 1536 all'imperatore, non è chiaro se esse fossero state commissionate dallo stesso Asburgo oppure donate dal Gonzaga (*Ivi*, p. 43). Cfr. anche VannoZZO POSIO, *L'uomo e le armi*, in *Pisanello e l'arte delle armature nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Casa del Mantegna, 26 ottobre 1996-5 gennaio 1997), a cura di VannoZZO Posio, Mantova, Publi-Paolini, 1996, pp. 9-25, *speciatim* 20-21.

⁷⁹ Cfr. FERRARI 2016, p. 147.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 148 e nota 28, con bibliografia precedente.

Africa dell'imperatore), occasione per siffatta committenza avrebbe allora potuto essere costituita (ma in via solo ipotetica) dal già citato passaggio di Carlo V da Milano (1541), dove gli apparati effimeri che avevano accolto l'imperatore erano stati concepiti dallo stesso Giulio Romano.⁸¹

Seppur il nome del committente non possa essere identificato in via definitiva, la rotella della Real Armería si colloca certamente negli anni immediatamente precedenti o successivi all'impresa di Tunisi (all'incirca tra il 1534 e il 1541), quando i rapporti di Carlo V con i due fratelli Gonzaga si fanno stringenti. Tale datazione è del resto in sintonia con l'iconografia della rotella, che, mostrando un legame con le imprese africane dell'Asburgo, conferma, da un lato, l'importanza giocata dal problema ottomano nella costruzione dell'identità eroica dell'imperatore, e, dall'altro, l'utilizzo, a questo scopo, di un immaginario antico, che costituì il dato caratterizzante e di rottura, rispetto alla tradizione asburgica, dei trionfi italiani di Carlo V.

Lo spazio figurato dello scudo è contenuto entro una ghirlanda di fiori e frutti, alla quale si abbracciano diversi putti alati, e che risulta chiusa in alto dall'emblema dell'Ordine del Toson d'oro, il Vello d'oro. Carlo V compare quasi al centro della composizione, lievemente spostato sulla destra, nella direzione verso cui si muove la galea che lo trasporta. L'imperatore, con paludamento all'antica, regge un'alta asta sormontata dall'aquila bicipite, mentre una Vittoria alata giunge a coronarlo d'alloro, e la Fama, con tromba e ramo di palma, sembra affrettarsi a installare sulla prua un clipeo con inciso il motto *Plus Ultra*. L'imbarcazione è seguita, sulla sinistra, da un Ercole ritratto in eroica nudità, con la pelle del leone in capo e le due colonne tra le braccia. L'eroe mitologico è introdotto da Nettuno, che sembra lasciare la scena ai due protagonisti, dirigendosi verso il limite estremo sinistro della composizione. Sul primo piano, in basso, compaiono invece la detta personificazione dell'Africa, in catene, circondata da un bottino di armi qualificate come ottomane da un copricapo che vi svetta al di sopra; e la personificazione di un fiume con cornucopia. Quest'ultimo, privo di attributi che permettano d'identificarlo con certezza, dev'essere riferito alla vicina figura dell'Africa. Esso potrebbe dunque rappresentare il Guadalquivir (o Baetis, secondo la denominazione antica) – fiume sulle cui due

⁸¹ L'artista era stato chiamato a Milano da Alfonso d'Avalos ai fini della preparazione di un percorso trionfale in cui, come si è visto, la figura di Ercole – cui è affidato l'encomio di Carlo V anche nella rotella – giocava un ruolo di primo piano ed era messa in relazione con le vittorie in Barberia dell'imperatore: cfr. LEYDI 1990, pp. 14-19.

sponde si erano affacciate la civiltà spagnola, da un lato, e quella araba, dall'altro, e che aveva così acquisito un importante valore simbolico di limite tra le due culture.⁸²

Come si è detto, la presenza di queste diverse figure allegoriche induce a considerare il ritratto di Carlo V sulla rotella di Madrid come un esempio di ritrattistica allegorica, intesa genericamente come tipologia ritrattistica esprimente significati ulteriori rispetto alla pura presentazione dell'immagine dell'effigiato. Tuttavia, la preminenza della figura d'Ercole tra quelle che popolano la scena permette di ritenere che nel ritratto di Carlo sia anche suggerita un'identificazione con l'eroe tebano, soprattutto alla luce dell'importanza assunta dalla sua figura nel contesto celebrativo dell'imperatore anti-ottomano, oltre che del significato allegorico originario dell'emblema erculeo qui richiamato dalla presenza dell'Africa. L'immagine di Ercole fa eco infatti, nella rotella, a quella di Carlo: l'eroe antico protende il braccio, con un gesto simile a quello dell'imperatore, verso una delle due colonne, la quale risponde, più in basso, alla verticalità dell'asta di Carlo V, ritagliando con essa una fetta di spazio centrale entro cui i due eroi si dispongono sulla medesima diagonale. Il *Plus Ultra*, tracciato su un clipeo dalla Fama in testa alla galea, suggella l'identificazione, essendo esso al contempo motto di Carlo V e dell'eroe tebano.

Il ritratto di Carlo in questa rotella partecipa dunque al sovvertimento della sua immagine di cavaliere borgognone, che si era verificato tra il primo e il secondo viaggio in Italia, dando seguito alla profanizzazione della figura del principe antiturco che aveva già preso piede, in modo più evidente, nella letteratura italiana da alcuni decenni. A riprova infatti della qualità soprattutto italiana della trasformazione in senso antico subita dall'immagine dell'imperatore, dev'essere qui ricordato un altro dei rari ritratti allegorici di Carlo V, attinente stavolta alla cultura figurativa d'Oltralpe e rispecchiante la tradizione cavalleresca della casata d'Asburgo, entro la quale, con gli stessi intenti anti-ottomani, erano stati concepiti ritratti come quelli, di cui si è già parlato, di Massimiliano in veste di san Giorgio.

L'immagine del *miles Christi* Carlo V ha trovato espressione infatti in un dipinto di scuola fiamminga, conservato al Worcester Art Museum (Massachusetts), in cui l'imperatore è ritratto a cavallo, in un loggiato rinascimentale, mentre al suolo,

⁸² L'ipotesi secondo cui il fiume potrebbe rappresentare il Guadalquivir è già espressa in CROOKE Y NAVARROT 1898, p. 153. Cfr. anche DESWARTE-ROSA 1998, p. 116; FERRARI 2016, p. 145;

accanto a lui, giace la figura sconfitta di un orientale (fig. 112).⁸³ La datazione, l'attribuzione e la committenza dell'opera non sono note. Essa è stata data a diversi pittori fiamminghi (Cornelis Engebrechtszoon, Jan Wellenszoon de Cock e Cornelis Corneliszoon Kunst),⁸⁴ tra cui il nome di Jan Corneliszoon Vermeyen ha goduto di speciale favore:⁸⁵ l'artista fu infatti pittore di corte di Carlo V, e seguì l'imperatore nella spedizione di Tunisi e nel viaggio trionfale italiano. Nel 1546 egli venne inoltre incaricato da Maria d'Ungheria, sorella di Carlo, della realizzazione dei cartoni per una serie di arazzi narranti la battaglia dell'Asburgo sulla costa africana. Tra questi, nel cartone per il secondo arazzo (*Carlo V ispeziona le truppe a Barcellona*, fig. 113), si riscontra un ritratto di Carlo V sul destriero, che mostra affinità compositive con il dipinto del Worcester Museum (pur con variazioni nello sbieco del cavallo, nelle zampe posteriori dello stesso e nella posizione delle mani del cavaliere).⁸⁶ Questa tuttavia è l'unica argomentazione portata a favore dell'assegnazione a Vermeyen del dipinto del Worcester e costituisce un dato non sufficiente a confermare l'attribuzione, la quale per il momento attende confronti più stringenti da un punto di vista stilistico.

Quanto alla datazione, il dipinto è stato alternativamente collocato al 1515-1525⁸⁷ oppure tra il 1535 e i tardi anni quaranta del secolo:⁸⁸ mi pare, tuttavia, che possa essere escluso con un certo grado di certezza che l'opera sia stata eseguita in un momento antecedente al 1530. A questa data infatti l'Asburgo avviò, come si è detto, in coincidenza del suo viaggio in Italia, la trasformazione del suo aspetto di cavaliere borgognone in quello di un imperatore antico, sostituendo il tipico caschetto asburgico con un taglio di capelli più corto e facendo crescere la barba: una

⁸³ Jan Corneliszoon Vermeyen (attr.), *Ritratto equestre di Carlo V come miles Christi con la figura di un orientale accasciato a terra*, quarto decennio del XVI secolo, olio su tavola, cm 36,8 x 28,6, Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1934.64.

⁸⁴ Cfr. Jan van HERWAARDEN, *The Emperor Charles V as Santiago Matamoros*, in "Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture", III, 2012, 3, pp. 83-106, *speciatim* 86, con bibliografia precedente (risorsa online disponibile al sito <https://digital.kenyon.edu/perejournal/>, consultato in data 20/03/2019).

⁸⁵ Cfr. André Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes 1956-1975*, vol. II (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, 1960), pp. 197-206, *speciatim* 204; *Ibidem*.

⁸⁶ Cfr. HERWAARDEN 2012, p. 86. Il cartone (1548 ca.) è conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (carboncino e acquerello su carta, cm 385 x 662, inv. 2038), mentre l'arazzo corrispondente si trova a Madrid (Palacio Real) ed è dovuto all'atelier Willem de Pannemaker.

⁸⁷ Cfr. Egbert Haverkamp-Begemann in *European paintings in the collection of the Worcester Art Museum*, 2 voll., Worcester, Worcester Art Museum, 1974, vol. I, inv. 1936.64, pp. 154-159.

⁸⁸ Cfr. André Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes 1956-1975*, vol. II (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, 1960), pp. 197-206, *speciatim* 204-206; HERWAARDEN 2012, p. 96.

trasformazione che nel dipinto sembra essere già avvenuta.⁸⁹ L'ipotesi di una datazione al quarto decennio del secolo sembra dunque adeguata a quest'opera, coincidendo anche con il momento di maggiore tensione tra Carlo V e l'Impero ottomano. Tale proposta di datazione risulterebbe inoltre consona ad alcuni elementi figurativi, come talune rigidità linguistiche, evidenti ad esempio nel passo scoordinato del cavallo e nell'artificialità dei movimenti delle mani e dei piedi dei protagonisti. Infine, ritengo che si possa anche supporre che l'immagine equestre di Carlo V sia stata realizzata in un momento antecedente alla conquista di Tunisi a causa della genericità fisionomica del volto dell'orientale accasciato a terra, il quale sarebbe stato probabilmente rappresentato, dopo il 1535, piuttosto con i tratti di Khareddin Barbarossa con cui Carlo si era battuto in Africa.

La presenza di questo orientale risulta particolarmente importante nel contesto del presente studio, in quanto connota l'imperatore come eroe antiturco e ha permesso di vedere nell'opera un ritratto di Carlo V in veste di Santiago Matamoros.⁹⁰ Secondo un racconto duecentesco, annesso all'agiografia di Santiago, infatti, il santo sarebbe apparso su un destriero bianco nella battaglia combattuta a Clavijo (IX secolo) da mori e cristiani, conducendo l'esercito del re asturiano Ramiro I alla vittoria: una vicenda del tutto analoga a quella che voleva i santi Giorgio, Demetrio e Mercuriale apparsi ai cavalieri cristiani alle porte di Antiochia durante la prima crociata (1098).⁹¹ Da questa leggenda infatti aveva avuto origine l'iconografia guerresca di san Giacomo, in tutto analoga a quelle dei militi cristiani appena citati, secondo cui il santo, su un candido destriero, è ritratto nell'atto di schiacciare con il cavallo e trafiggere con la spada alcuni mori. Tale iconografia s'inserisce del resto perfettamente nella tradizione cavalleresca della casata d'Asburgo, e sembra anzi richiamare direttamente i modi di Burgkmair nelle due incisioni per Massimiliano I,

⁸⁹ Cfr. *supra* p. 226, nota 6.

⁹⁰ Cfr. Wolfgang BRAUNFELS, *Tizians Augsburgs Kaiserbildnisse*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, a cura di Wolfgang Braunfels, Berlin, Mann, 1956, pp. 192-207, *speciatim* 206; André Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes 1956-1975*, vol. II (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, 1960), pp. 197-206, *speciatim* 204-206; Jörg OBERHAIDACHER, *Zu Tizians Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehungen zum Georgsthemata*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", N.S., XLII, 1982, 78, pp. 69-90, *speciatim* 76; HERWAARDEN 2012. Non concorda con questa identificazione del soggetto Egbert Haverkamp-Begemann, che vi vede una rappresentazione del *Re persiano Sapore che umilia Valeriano* (Egbert Haverkamp-Begemann in *European paintings 1974*, vol. I, inv. 1936.64, pp. 154-159.): un'ipotesi che tuttavia per varie ragioni non sembra ammissibile (si veda, su questo, HERWAARDEN 2012).

⁹¹ Si veda la leggenda agiografica di san Giorgio in JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni; tr. it. coordinata da Francesco Stella; edita con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf., Firenze, Sismel, [1270-1298 ca.] 2008, vol. I, pp. 440-449.

ritraenti l'una l'imperatore e l'altra san Giorgio:⁹² si vedano le piume abbondanti che si dipartono dall'elmo dell'Asburgo, il cavallo con la zampa anteriore alzata e il capo reclinato, e l'ambientazione rinascimentale offerta dal loggiato, con frego e paraste decorate con motivi all'antica, in cui cavallo e cavaliere si ergono, nel caso del ritratto equestre di Carlo V e del san Giorgio di Burgkmair, su una figura accasciata a terra.

L'evocazione della figura di san Giacomo, così strettamente legata all'idea della guerra all'Infedele, appare peraltro opportuna nel dipinto di Worcester, non solo genericamente per l'impegno anti-ottomano di Carlo V, ma anche alla luce di diverse testimonianze della devozione dell'imperatore per il santo.⁹³ Tra quelle direttamente legate a momenti di conflittualità con la Mezzaluna, si deve ricordare infatti innanzitutto il racconto fatto a Giovio dall'Asburgo, durante il viaggio di ritorno in Italia da Tunisi, dell'invocazione del nome di san Giacomo come grido di battaglia nello scontro del 1535.⁹⁴ Ma la devozione dell'imperatore al santo è attestata anche da testimonianze visive: l'iconografia del *matamoros* ricorreva infatti sul drappo, tramandato da una miniatura dell'*Inventario Iluminado de la armería de Carlos V*, che dev'essere stato utilizzato a Tunisi dall'imperatore (fig. 114),⁹⁵ e inoltre sul pettorale dell'armatura di Carlo V preparata per la spedizione contro Algeri (1541) (fig. 115).⁹⁶

Nel piccolo dipinto del Worcester Museum (fig. 112), oltre alla presenza dell'orientale caduto al suolo, costituiscono un rimando a Santiago anche il destriero bianco e la spada, mentre l'assenza di azione nella figura di Carlo V non inficia l'identificazione con il santo: l'incedere calmo ed elegante, non combattivo, di cavallo e cavaliere, accanto all'orientale già vinto, realizza una sintesi tra il

⁹² Cfr. *supra* capitolo 3, pp. 181-183. Per altri ritratti equestri, concepiti presso la corte di Augusta, presentanti Carlo V come milite cristiano, si veda invece OBERHAIDACHER 1982.

⁹³ Cfr. HERWAARDEN 2012.

⁹⁴ «*In eo concursu Caesar ipse, uti ante agmen armatus constiterat, divum Iacobum, quod est Hispanorum equitum tutelare numen, pro tessera clariore voce invocavit, et in Barbaros ita invectus est, ut non ducis modo intrepidi, sed pugnacissimi etiam militis officium praestaret, coronaeque civicae honorem promereretur*» (Paolo GIOVIO, *Rerum à Carolo V Caesare Augusto in Africa bello gestarum commentarij*, Antwerpen, Giovanni Bellerio, 1554, c. 119v). Cfr. HERWAARDEN 2012, p. 96, nota 51.

⁹⁵ *Bandera de Santiago*, disegno acquarellato dall'*Inventario Iluminado de la armería de Carlos V*, 1544-1558, Madrid, Real Armería, inv. N-18. Cfr. Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, «*Pinturas tejidas*». *La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)*, in «*Reales sitios*», XLIV, 2007, 174, pp. 24-47.

⁹⁶ Desiderius Helmschmid, *Pettorale dell'armatura di Carlo V con l'immagine di Santiago Matamoros, ante 1541*, acciaio e oro, Madrid, Real Armería, inv. A149-156. Cfr. HERWAARDEN 2012, p. 99.

monumento equestre e l'iconografia del *matamoros*, in sintonia con le due anime – quella di cavaliere medievale e quella d'imperatore antico – dell'Asburgo.⁹⁷ Al contempo, però, Carlo V non presenta altri attributi che ne garantiscano l'indubitabile identificazione con Santiago: non ha la conchiglia né il drappo crucifero, e la freccia che tiene nella mano destra sembra poter avere alcuna relazione con l'agiografia e le immagini del santo.⁹⁸ L'opera dunque non presenta esplicitamente un ritratto dell'imperatore in veste del santo *matamoros*, ma piuttosto utilizza uno schema iconografico proprio di Santiago al fine di presentare l'immagine di Carlo V come *miles Christi*. Si può ritenere dunque che il ritratto di Carlo sia un'occorrenza di quelle che Panofsky ha definito, in altro contesto, «formule mascherate»:⁹⁹ un tipo di ritrattistica, di cui si è già trattato in questo studio,¹⁰⁰ implicante il riferimento a iconografie, come quella di Santiago, legate in modo stringente a dati contenuti semantici, ai quali si vuole rimandare attraverso l'immagine dell'eroe moderno – in questo caso Carlo V.

Il ritratto equestre dell'imperatore conservato al Worcester Art Museum può dunque essere considerato come uno dei prodotti più diretti dello spirito di crociata che ne aveva animato le spedizioni anti-ottomane nell'Africa settentrionale: coerentemente, esso era stato realizzato infatti nell'alveo della cultura cavalleresca oltremontana in cui Carlo era cresciuto, formandosi a simili ideali di crociata. Tuttavia, come messo in luce da André Chastel,¹⁰¹ le immagini dell'imperatore come *miles Christi* dovevano avere trovato spazio anche tra gli apparati effimeri per gli

⁹⁷ L'immagine equestre dell'imperatore di matrice antica, recuperata dal Rinascimento italiano era stata rivisitata dalla propaganda imperiale asburgica, già al tempo di Massimiliano I, attraverso l'inserimento, sotto gli zoccoli del cavallo, di figure umane rappresentanti eretici e infedeli: si veda Yona PINSON, *Imperial Ideology in the Triumphal Entry into Lille of Charles V and the Crown Prince (1549)*, in "Assaph. Studies in Art History", VI, 2001, pp. 205-232, *speciatim* 213.

⁹⁸ La freccia è detta essere attribuito di Santiago da Wolfgang Braunfels (BRAUNFELS 1956, p. 206) e da Jörg Oberhaidacher (OBERHAIDACHER 1982, p. 206), i quali tuttavia non riportano bibliografia in merito. La ricerca nei testi di George Kaftal e Louis Réau mi ha confermato però che la freccia non compare nell'iconografia del santo (ho controllato l'*index of attributes distinctive signs and scenes* dei seguenti volume di Kaftal: George KAF TAL, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze, Sansoni, 1952; ID., *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, Sansoni, 1978; ID., *Iconography of the Saints in the painting of North West Italy*, Firenze, Le Lettere, 1985; ID., *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze, Le Lettere, 1986; inoltre ho consultato Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959, vol. III.II (*Iconographie des saints*, 1958), pp. 690-702). Non credendo che essa abbia un generico significato guerresco, ho tentato allora di spiegarne la presenza nel dipinto in riferimento alla storia dell'imperatore (e specialmente alle sue gesta anti-ottomane), ma per il momento questa strada non ha prodotto risultati.

⁹⁹ PANOF SKY [1969] 1992, pp. 60-89, *speciatim* 76.

¹⁰⁰ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 66-67.

¹⁰¹ André Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les fêtes 1956-1975*, vol. II (*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, 1960), pp. 197-206, *speciatim* 206.

ingressi trionfali dell'Asburgo, nonostante l'orientamento al recupero dell'antico cui essi erano improntati: testimonianza ne è data da Albicante, che nel suo trattato sull'ingresso milanese di Carlo V (1541) inserisce un'incisione riprodotte l'aspetto dell'arco eretto, su disegno di Giulio Romano, in piazza Duomo. Quest'ultimo era coronato dalla statua equestre dell'imperatore che schiacciava a terra «L'indiano», «Il Barbaro Africano» e il «Turcho» (fig. 116).¹⁰² Carlo V era dunque rappresentato in veste di *miles Christi*, sovrastante le personificazioni dei territori su cui intendeva estendere il suo dominio, con intenti di conversione alla fede cristiana: il concetto espresso nella scultura effimera era analogo a quello soggiacente al dipinto di Worcester, a riprova della carsica sopravvivenza di modelli di eroismo legati all'idea della crociata, riscontrabile anche per tutto il secolo successivo, nonostante l'immagine profana del principe antiturco si fosse ormai fatta strada anche nelle arti visive.

4.2. Il recupero iconografico e tipologico dell'antico intorno alla figura di Andrea Doria

Il ruolo protagonista assunto da Carlo V nel contesto dei conflitti con la Mezzaluna ottomana negli anni trenta del Cinquecento fu condiviso, come si è già accennato, con l'ammiraglio Andrea Doria, la cui immagine di principe antiturco si mostra in sintonia con quella dell'Asburgo per un'analogia sostanziale adesione all'antico a sfavore del riuso dell'immaginario sacrale legato all'ideologia crociata. In entrambi i casi infatti la rappresentazione dei moderni eroi vittoriosi sugli ottomani era passata attraverso il paragone con un condottiero antico e una figura mitologica: se Carlo V era stato celebrato come nuovo Scipione Africano e nuovo Ercole, Andrea Doria sarebbe stato invece comparato al milite romano Pompeo Magno e al dio dei mari Nettuno. Di questi, come si vedrà, anche per l'ammiraglio sarebbe stata sostanzialmente solo la figura mitologica a contribuire alla costruzione

¹⁰² ALBICANTE 1941, s.p.

dell'iconografia eroica del principe, mentre l'*imitatio Pompeii* trovò espressione prevalentemente letteraria.

Andrea Doria del resto aveva mostrato, anche prima che la sua iconografia si legasse, attraverso questi due paragoni eroici, ai conflitti con l'impero della Mezzaluna, dimestichezza con l'utilizzo della *comparatio temporum* con l'antico, e anche una predilezione per la figura di Nettuno. Nel suo palazzo di Fassolo, la rappresentazione di paradigmatici episodi del mito o della storia antica adombrava infatti la narrazione dei fatti del presente.¹⁰³ Il programma iconografico, studiato insieme a un intellettuale da identificare forse in Paolo Partenopeo o – più probabilmente – in Giovio,¹⁰⁴ e dispiegato negli affreschi di Perino del Vaga e della sua scuola (1529/1530-1533), veicolava inoltre, tra diverse allusioni all'attualità, probabilmente anche la celebrazione del Doria come signore del mare e nel suo legame con l'imperatore: nei due saloni di rappresentanza (del Naufragio e dei Giganti), la figurazione maggiore, posta al centro dei soffitti – nel primo caso perdita e ritraente *Nettuno che placa le acque dopo il naufragio d'Enea*, nel secondo caso incentrata sul tema di *Giove che fulmina i Giganti* –, elogiava, con tutta probabilità, rispettivamente il principe e l'imperatore. Se l'allusione ad Andrea doveva essere contenuta nell'immagine del dio del mare, in quella di Giove gli studiosi hanno alternativamente riconosciuto lo stesso Doria o l'imperatore vittorioso sui nemici.¹⁰⁵

¹⁰³ Come nitidamente messo in luce da Laura Stagno nel suo saggio sulla presenza del Turco nelle immagini di Andrea, Giannettino e Giovanni Andrea Doria, e più in generale nella produzione artistica di loro committenza, il primo Doria, nel suo palazzo, «used the filter of myth and ancient history to speak of the present»: cfr. STAGNO 2017, p. 150. Per lo studio delle allegorie di cui si faceva portatrice la decorazione – superstite e perdita – del Palazzo del Principe, cfr. Elena PARMA ARMANI, *Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova*, in “L'arte”, III, 1970, 10, pp. 12-59; Piero BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma, Palombi, 1989, pp. 51-75.

¹⁰⁴ Cfr. Elena PARMA ARMANI, *Perino del Vaga. L'anello mancante*, Genova, Sagep, 1986, pp. 73-152, *speciatim* 85-88.

¹⁰⁵ Cfr. Laura STAGNO, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*, Genova, Sagep, 2005, pp. 34-39. Il legame dell'affresco del salone dei Giganti con la figura di Carlo V si rivela decisamente interessante, soprattutto alla luce di una lettera redatta da Pietro Aretino il 20 maggio del 1537 e indirizzata a Carlo V, in cui i nemici dell'Asburgo (tra cui sono menzionati i turchi) vengono appellati «giganti stolti» (cfr. Pietro ARETINO, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, 9 voll., Roma, Salerno, 1992-2017, vol. IV.I (*Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, [Venezia 1537] 1997), n. 129, pp. 198-199. Un legame avvalorato dalla ricorrenza di questo episodio mitologico, in relazione al nemico ottomano, negli apparati effimeri concepiti in diverse città – italiane e non – per l'Asburgo e per suo figlio Filippo (cfr. Laura STAGNO, *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, in “Il Capitale culturale”, 2017, 6 (supplementi), pp. 145-188, *speciatim* 150; FRANCO LLOPIS 2017, p. 105), e, in relazione al nemico protestante, sul tergo di una medaglia realizzata da Leone Leoni per l'imperatore dopo la sua vittoria sulla lega di Smalcalda presso Mühlberg (1547), e conservata alla National Gallery of Art di Washington (cfr. George L. GORSE, *Body Politics and Mythic Figures: Andrea Doria in the Mediterranean World*, in “California Italian Studies”, VI, 2016, 1, pp. 1-28,

Il parallelismo biografico sotteso a questi affreschi era del resto in sintonia con la presenza, nel medesimo palazzo, di un ambiente in cui la *synkrisis* veniva espressa in modo esplicito: nella Loggia degli Eroi, infatti, gli antenati dell'ammiraglio, raffigurati in una sequenza ritmata dalle variate pose di mani e braccia, sono messi a confronto con gli *exempla* d'eroi romani raffigurati al centro di ciascuna delle cinque volte che compongono la loggia, confermando la dimestichezza del Doria con il parallelismo biografico con l'antico.¹⁰⁶

Si può ritenere dunque che la *comparatio temporum*, già espressa a Fassolo, abbia preparato il terreno per il modellamento dell'identità di principe antiturco del Doria sugli *exempla* di Pompeo Magno e Nettuno, e, nel caso del dio del mare, per l'espressione del parallelismo secondo la modalità del ritratto in veste eroica.

L'*imitatio Pompeii*, come si è detto, avrebbe infatti trovato spazio soprattutto tra le *comparationes* letterarie, e l'unico caso di riferimento al generale antico in un ritratto dell'ammiraglio concepito negli anni di più forte conflittualità con il Turco è costituito, come si vedrà, da una medaglia di Leone Leoni, in cui sono adottati, su *recto* e *verso*, gli schemi iconografici di un denario del I secolo a.C. celebrante Pompeo Magno come nuovo Nettuno. L'*exemplum* del generale antico dunque emerge nella medaglia solo in modo indiretto, o «mascherato», mentre si fa a sua volta veicolo della *comparatio* con Nettuno.

Quest'ultima sarebbe stata molto più presente nella ritrattistica dell'ammiraglio, di cui il caso più significativo in questa sede è costituito dalla statua di Andrea Doria progettata da Baccio Bandinelli, e lasciata incompiuta a Carrara dopo una vicenda realizzativa lunghissima, di cui si dirà in uno dei prossimi paragrafi. La scultura e il suo studio grafico preparatorio, rappresentando Andrea Doria in veste di Nettuno, mostrano infatti il recupero della tipologia della statua onoraria colossale ritraente il principe in veste teomorfa, in nudità eroica,

speciatim 26). Tuttavia, una parte della critica ha preferito vedere nel Giove periniano un'allusione allo stesso Andrea Doria (cfr. Piero BOCCARDO 1989, pp. 56-57), mentre recentemente è stata avanzata una lettura innovativa dell'affresco, che vi vedrebbe una rappresentazione di motivi tratti dalla vittoria di Enea narrata da Virgilio nei canti finali dell'*Eneide* (cfr. Franco Renzo PESENTI, *Per discutere circa il tema dell'affresco con "Giove" di Perin del Vaga nel Palazzo del Principe a Genova*, in "Trasparenze", 2004, 24, pp. 3-14).

¹⁰⁶ Cfr. Laura STAGNO, *La Loggia degli Eroi nel Palazzo del Principe a Genova. La gloria dei Doria*, in "Art e Dossier", XVII, 2002, 184, pp. 34-41; STAGNO 2005, pp. 27-34. Si veda anche la descrizione della Loggia redatta da Giovan Battista Armenini, in cui gli affreschi del Palazzo del Principe sono inseriti tra una serie di esempi antichi di rappresentazione delle gesta degli avi, eventualmente poste anche in parallelismo con personaggi illustri: Giovan Battista ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Marina Gorreri, [Ravenna, 1586] Torino, Einaudi, 1988, pp. 206-207.

secondo i modelli ellenistici.¹⁰⁷ Essa dunque, primo caso moderno di riemersione di questa tipologia, è al contempo esempio della forma artistica più compiuta dell'*imitatio heroica* (il ritratto “in veste di”), ed esito ultimo del processo di adesione all’antico (da un punto di vista sia iconografico sia tipologico) per la rappresentazione del principe cristiano in conflitto con la Mezzaluna, che sempre più decisamente si affiancò, a partire dal secondo Quattrocento, all’immagine del *miles Christi*.

4.2.1. *Andrea Doria e il ritorno della comparatio con Pompeo*

Magno

La *comparatio* delle gesta di Andrea a quelle del condottiero romano Pompeo Magno risulta interessante nell’ambito del presente studio, non solo per il suo porsi in continuità con l’analogo paragone tra il principe moderno, Carlo V, e il generale romano, Scipione Africano, avanzato nella produzione artistica e letteraria indirizzata all’imperatore, ma anche poiché questo termine di confronto antico era già stato formulato nel contesto dei conflitti con l’Impero ottomano. Come si è visto in altro luogo di questo studio, il parallelismo con il milite romano era stato infatti concepito a ridosso delle prime tensioni con la Mezzaluna, generatesi in concomitanza della caduta di Costantinopoli, per l’esortazione di Alfonso il Magnanimo all’impegno bellico contro l’Infedele.¹⁰⁸ Se l’aragonese aveva fatto proprio l’immaginario crociato – legato soprattutto alla figura di san Giorgio attraverso cui la sua casata di appartenenza aveva usualmente trasposto in forma simbolica l’idea del conflitto con il Musulmano –, l’Umanesimo italiano aveva invece cominciato ad affrontare la problematica ottomana, in relazione al ruolo in essa giocato da Alfonso il Magnanimo, utilizzando per il principe anche *exempla* antichi. Negli scritti degli umanisti – *in primis* Giannozzo Manetti e Flavio Biondo –, finalizzati all’esortazione del sovrano aragonese alla guerra al Turco, trovava dunque ora posto, tra i virtuosi

¹⁰⁷ Cfr. Detlef HEIKAMP, *In margine alla “Vita di Baccio Bandinelli” del Vasari*, in “Paragone”, XVII, 1966, 191, pp. 51-62, *speciatim* 56.

¹⁰⁸ Cfr. *supra* capitolo 2, pp. 138-144.

exempla evocati come modelli di comportamento eroico, accanto ai paladini delle crociate, un modello di milite antico: quello di Pompeo Magno, chiamato in causa per la consonanza della sua vicenda con quella del principe moderno, che offriva peraltro la possibilità di recuperare il modello formale dell'orazione *Pro lege Manilia de imperio Cnei Pompei* (66 a.C.) con cui Cicerone aveva perorato la necessità del conferimento al condottiero del comando della spedizione levantina contro Mitridate.

La ricorrenza dell'*imitatio Pompeii* per l'ammiraglio genovese costituisce dunque una significativa conferma della validità del principio di *decorum* che, come riscontrato a più riprese, soggiace in maniera costante alla scelta dei modelli eroici proposti ai nuovi campioni anti-ottomani.¹⁰⁹ Questi ultimi erano chiamati all'affronto di forze marittime d'origine orientale, esattamente come Pompeo aveva affrontato e vinto Mitridate, re del Ponto, in una serie di guerre tra il 66 e il 63 a.C. L'analogia era resa decisamente calzante dalla sostanziale coincidenza geografica – pur parziale, date le differenti estensioni – del regno di Mitridate con l'impero della Mezzaluna. Inoltre Pompeo si era battuto, prima che con Mitridate, con i pirati (67 a.C.) che infestavano il Mediterraneo, i quali peraltro erano stati più tardi assoldati dallo stesso re del Ponto: la loro potenza e azione guerresca nel *Mare nostrum* era dunque facilmente assimilabile a quella corsara ottomana con cui si sarebbe confrontato Andrea Doria. Oggetto della contesa era, infine, sia nel moderno conflitto con gli ottomani che in quello antico tra Pompeo e Mitridate, il dominio sul Mediterraneo. Le guerre contro il re del Ponto avevano segnato del resto l'acme della carriera del generale romano, e la stessa biografia del condottiero, redatta da Plutarco, che doveva essere la più nota e accessibile fonte sulle sue gesta nel momento in cui ne fu operato il recupero umanistico, era strutturata su una suddivisione in due parti fondamentali: la prima, segnata da un'ascesa culminante nelle guerre contro i pirati (sulle quali Plutarco si sofferma lungamente) e nella vittoria contro il re del Ponto; la seconda tracciante un graduale ridimensionamento delle glorie del generale fino al conflitto con Cesare e alla morte meschina, causata dalla vigliaccheria di due militi che in giovinezza erano stati suoi compagni.¹¹⁰

Gli encomi rivolti al Doria e comportanti il parallelismo con l'antico generale esplicitano del resto con chiarezza i motivi della *comparatio*. Il modello eroico antico

¹⁰⁹ Cfr. *supra* capitolo 1, p. 50, nota 85.

¹¹⁰ Cfr. Plutarco, *Vite*, 6 voll., introduzione di Adelmo Barigazzi, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1992-1998, vol. VI (*Licurgo e Numa, Lisandro e Silla, Agesilao e Pompeo, Galba, Otone*, a cura di Angelo Meriani e Rosa Giannattasio Andria, 1998), pp. 539-547.

fa la sua comparsa nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1474-1533), e nel più tardo sonetto di Ludovico Dolce (1508/1510-1568), collocato in apertura della *Vita del prencipe Andrea Doria* redatta dal già citato Lorenzo Capelloni.¹¹¹ Nel *Furioso* l'encomio dell'ammiraglio si dispiega su cinque ottave facenti parte di una digressione aggiunta al canto XV solo nell'ultima edizione del poema (1532), e trova posto in un discorso profetico rivolto da Andronica ad Astolfo durante il viaggio di ritorno dal regno di Logistilla.¹¹² Qui Andronica spiega al paladino di Carlo Magno che, contrariamente a quanto si crede, l'Oriente è raggiungibile da Occidente – essendo la terra sferica –, ma che un simile viaggio si compirà solo al tempo di Carlo V. Allora, racconta Andronica, l'imperatore avrà accanto a sé uomini valorosi come Andrea Doria, di cui ella tesse, per conto dell'Ariosto, il lungo encomio:

«Questo è quel Doria che fa dai pirati
Sicuro il vostro mar per tutti i lati.

Non fu Pompeo a par di costui degno,
Se ben vinse e cacciò tutti i corsari;
Però che quelli al più possente regno
Che fosse mai, non poteano esser pari:
Ma questo Doria, sol col proprio ingegno
E proprie forze purgherà quei mari;
Sì che da Calpe al Nilo, ovunque s'oda
Il nome suo, tremar veggio ogni proda».¹¹³

L'idea della liberazione dei mari dai corsari e l'importanza attribuita all'estensione geografica della fama – e conseguentemente del dominio – del Doria sottolineate dall'Ariosto nella *comparatio* messa a punto in questi versi, dovevano

¹¹¹ Lorenzo CAPELLONI, *Vita del prencipe Andrea Doria descritta da m. Lorenzo Capelloni*, [Venezia 1562] Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565, s.p. Sia per il parallelo ariostesco che per quello del Capelloni, cfr. STAGNO 2017, pp. 145-188; Laura STAGNO, *Lorenzo Capelloni, la corte di Andrea Doria e l'immagine del principe*, in *Umanisti in Oltregiogo. Lettere e arti fra XVI e XIX secolo*, atti della giornata di studi (Arquata Scrivia, 30 settembre 2012), a cura di Gianluca Ameri, Novi Ligure, Centro Studi "In Novitate", 2013, pp. 67-93.

¹¹² Cfr., anche per una riflessione sul rapporto del poema ariostesco con l'attualità politica, e in particolare sul ruolo in esso assunto dalla figura dell'Asburgo, Marco DORIGATTI, *Ludovico Ariosto e il suo tempo da Alfonso I a Carlo V*, in *I Voli dell'Ariosto*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno-30 ottobre 2016), a cura di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti Hamard, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 17-25; Giuseppe SANGIRARDI, *L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rééditions du Roland furieux*, in "e-Spania", 2012, 13, pp. 1-26 (risorsa online, disponibile al sito <https://journals.openedition.org/e-spania/21345>, consultato in data 29/09/2019).

¹¹³ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 30-31.

essere fondamentali nella percezione condivisa della gestione della conflittualità con l'impero della Mezzaluna da parte dell'ammiraglio di Carlo V. Tali motivi encomiastici si ripresentano infatti in maniera sostanzialmente identica nel citato *Sonetto del signor Ludovico Dolce in lode del prencipe Andrea Doria*, sempre nel contesto del paragone tra i due eroi – Pompeo Magno e il Doria –, naturalmente finalizzato all'affermazione della superiorità del secondo:

«Non gli fia da gli anni il tuo gran nome estinto
Invitto Doria: poi dal tuo valore
Tremò ogni ardito, fier, Barbaro core;
Rotto più volte Barbarossa, e vinto.
Ne fu Pompeo di maggior gloria cinto
Di piu gran fama, e di piu chiaro onore;
Se ben spinse e domò l'alto furore
De' Corsari, e fe il mar di sangue tinto.
L'Aquila il sa; che sotto la tua scorta
Vincitrice volò dal Thile al Gange,
Discorrendo l'Occaso e l'Oriente.
E l'empio Scitha ancor sospira e piange,
Per se solo veggendo eternamente
De' suoi gran fatti la memoria morta».¹¹⁴

Anche in Dolce torna dunque l'idea della guerra contro i corsari (la quale in realtà era stata, nel caso di Pompeo, più propriamente un *bellum piraticum*) come fondamentale motivo soggiacente la *comparatio* con il generale antico. A quest'ultima succede, come di consueto, anche il riferimento all'enorme estensione territoriale del dominio che il Doria avrebbe garantito al suo signore, Carlo V, mettendo a segno una serie di vittorie. Tuttavia, se la dimensione geografica delle imprese dell'ammiraglio sembra essere in Dolce di carattere molto generico, essa mostra in Ariosto un più diretto legame con le tensioni mediterranee in corso tra il genovese e Barbarossa. Ludovico Ariosto aveva affermato infatti che il nome dell'ammiraglio faceva tremare di paura i litorali estesi da Calpe al Nilo. Il bacino mediterraneo compreso tra la Spagna sudorientale e l'Africa settentrionale costituiva dunque la zona cui faceva riferimento il poeta: la stessa interessata, in quel momento, dagli scontri tra la flotta al servizio dell'imperatore e quella ottomana. Al contrario,

¹¹⁴ CAPELLONI [Venezia, 1562] 1565, s.p.

l'espressione «dal Thile al Gange», utilizzata da Dolce, costituisce un *topos* letterario adoperato per veicolare l'idea di un'estensione universale – in questo caso del dominio territoriale del Doria, e di Carlo V –.¹¹⁵ Thile è variante di Thule (o Tule), e indica l'isola leggendaria considerata essere collocata all'estremo limite settentrionale del mondo conosciuto;¹¹⁶ parimenti, la foce del Gange era ritenuta, sin da epoca classica, come il punto posto più a Oriente sulla terra.¹¹⁷ Tuttavia, la definizione solo generica di Dolce della grandezza incommensurabile delle vittorie del Doria era compensata da un più chiaro riferimento al Turco attraverso l'appellativo di «empio Scitha», che rimandava al popolo asiatico da cui, secondo la trattatistica cinquecentesca sul popolo ottomano, dovevano discendere i turchi.¹¹⁸ L'estensione territoriale del problema turco e la dimensione marittima in cui esso si dispiegava erano dunque dati di cui Ariosto e Dolce erano consapevoli, e sulla base dei quali i due letterati avevano costruito il parallelismo con Pompeo Magno: nel caso del generale antico era invero più il versante orientale che quello occidentale del mare Mediterraneo a essere coinvolto nello scontro con le forze puniche, ma il conflitto era, come quello del Doria contro Barbarossa, di natura prevalentemente marittima, e coinvolgeva le coste dei continenti europeo, asiatico e africano, su cui i pirati punici avevano concentrato la propria azione offensiva, esattamente come facevano ora i corsari della Mezzaluna.

La *comparatio* con Pompeo Magno, elaborata in ambito letterario, non trovò diretta espressione nella produzione artistica legata ad Andrea Doria negli anni in cui

¹¹⁵ Tale *topos* si rintraccia, tra gli esempi a me noti, in Gerolamo ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, a cura di Maurizio Viridis, [Cagliari, 1597] Sassari, Cucco, 2006, VI, p. 49; e in Giovanni Paolo TRAMPOLIN, *Egloga boschereccia tragicomica*, in Trevigi, Per Evangelista Deuchino, 1600, c. 10r.

¹¹⁶ L'isola è stata resa nota dal viaggiatore greco antico Pitea (IV secolo a.C.): cfr. Arnaldo Momigliano, *Tule, ad vocem*, in *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, 40 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929-2017, vol. XXXIV (1937), p. 471.

¹¹⁷ La concezione del Gange come estremo limite orientale della terra, attestata in autori come l'astronomo arabo Alfragano, è abbracciata già dai geografi medievali e lascia traccia anche in Dante: si veda Adolfo Cecilia, *Gange, ad vocem*, in *Enciclopedia dantesca*, 5 voll., Roma, Istituto della enciclopedia italiana, vol. III (1970), pp. 94-95.

¹¹⁸ Cfr. STAGNO 2017, dove sono riportate (p. 147) le parole di Giovio, estremamente significative al riguardo: «la nation de Turchi senza dubbio alcuno ha l'origine sua da Sciti» (Paolo GIOVIO, *Commentarii delle cose de Turchi, di Paulo Giovio, et Andrea Gambini, con gli fatti, et la vita di Scanderbeg*, 1541, Venezia, Aldo Manuzio, p. 3). Ma l'idea di una discendenza dei turchi dagli sciti era già stata formulata in ambito umanistico, da parte di Coluccio Salutati, negli anni quaranta del Quattrocento, e aveva trovato ampio favore in Pio II (a partire dal suo *De Europa*, 1458), che non perdeva occasione per ribadirla, trasferendo sugli ottomani le qualità barbare, di ferocia e violenza, che si ritenevano caratterizzare gli sciti: all'altezza cronologica del sonetto di Ludovico Dolce l'identificazione del popolo ottomano come erede di quello scita era dunque consolidata (cfr. Benjamin WEBER, *Lutter contre les turcs. Les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Roma, École française de Rome, 2013, pp. 448-453, con bibliografia precedente).

l'ammiraglio era alacremenente impegnato nell'affronto dei corsari ottomani. Tuttavia, essa potrebbe non essere stata del tutto priva di echi visivi: seppure nell'iconografia del genovese non fu coinvolta l'immagine di Pompeo, le medesime modalità e i medesimi miti utilizzati in antico per l'encomio del condottiero vennero recuperati per produrre l'elogio di Andrea Doria, e a loro volta forse favorirono l'identificazione dell'ammiraglio con il dio dei mari.

A dischiudere questa possibilità interpretativa è una medaglia realizzata da Leone Leoni (1541) (fig. 117) per l'ammiraglio,¹¹⁹ che si può ritenere plasmata sul modello di un denario con l'effigie di Pompeo Magno (44-42 a.C.) (fig. 118),¹²⁰ fatto coniare dal figlio, Sesto Pompeo, a elogio delle vittorie marittime del padre:¹²¹ la medaglia del Doria adotta infatti il medesimo schema iconografico di quella di Pompeo, presentando, sul *recto* e sul *verso*, analoghe figurazioni. Essa ritrae sul *recto* Andrea di profilo verso destra, con armatura antica e collare del Toson d'oro: i dettagli iconografici più rimarchevoli dell'immagine sono il piccolo tridente alle spalle del Doria, che sembra quasi sbucare dalla sua armatura, e il delfino nel margine inferiore della medaglia. Tali elementi compaiono infatti anche nel citato denario di Pompeo – il primo davanti al profilo del condottiero, e il secondo collocato nello stesso luogo in cui esso si trova nella medaglia del Leoni –, dove realizzavano l'identificazione del milite con il dio del mare – NEPTVNI, come recita l'iscrizione –, conferendo al primo gli attributi del secondo. Legati ora alla figura di Andrea Doria, il tridente e il delfino trasferivano dunque su di lui anche l'*imitatio Neptuni* di Pompeo. L'assonanza del *recto* delle due medaglie trova peraltro riscontro nella figurazione iconograficamente analoga dei versi, la quale dunque costituisce conferma dell'ipotesi di una consapevole ripresa del modello antico da parte di Leoni: i versi delle due medaglie comportano infatti entrambi una galea da guerra navigante tra i flutti, cui si affiancano, nel caso della medaglia del Doria, i particolari aneddotici di una piccola barca con due rematori, in atto di allontanarsi, e sul primo piano un pescatore su una

¹¹⁹ Leone Leoni, *Medaglia di Andrea Doria*, 1541 ca., bronzo, diametro cm 4,2, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.1024.a (*recto*) e 1957.14.1024.b (*verso*).

¹²⁰ *Denario di Pompeo Magno*, 44-42 a.C., argento, diametro cm 19, Londra, British Museum, inv. R. 9115.

¹²¹ L'affinità tra la medaglia del Doria e l'antico denario è già stata messa in luce da GORSE 2016, pp. 23-24. Quattro esemplari del denario sono conservati presso il British Museum di Londra (inv. R. 9115; 2002,0102.4693; 1853,0105.10; 1843,0116.837): tra i cataloghi in cui si annovera il denario, cfr. Herbert APPOLD GRUEBER, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, 3 voll., London, Trustees of the British Museum, 1970, vol. II, catt. 21-24, p. 564; Michael H. CRAWFORD, *Roman republican Coinage*, 2 voll., London-New York, Cambridge University Press, 1974, vol. I, cat. 483 (2), pp. 495-496.

roccia. Poiché alla data del manufatto del Leoni l'*imitatio Neptuni* del Doria aveva già trovato, come si vedrà, espressione nelle arti e nelle lettere, l'ipotesi di una diretta filiazione della *comparatio Neptuni* dalla *comparatio Pompeii* non può essere avanzata sulla sola base della coincidenza iconografica tra la medaglia e il denario. Tuttavia, l'*exemplum* di Pompeo dovette fungere da motivo di rafforzamento dell'identificazione, già corrente, tra le figure del Doria e del dio dei mari.

Prima di focalizzare l'attenzione, come si farà in un prossimo paragrafo, sulla produzione artistica incentrata sul paragone di Andrea con Nettuno, si vuole però ricordare, in chiusura, quello che potrebbe essere stato l'unico esito visivo della *comparatio* con Pompeo. Esso eccede l'ambito cronologico qui considerato, collocandosi negli ultimi decenni del XVIII secolo (*post* 1768), ma mi pare opportuno dedicarvi comunque un breve cenno proprio per il suo carattere di unicità: si tratta del bozzetto di Domenico Corvi per la perduta tela che doveva ornare il soffitto del salone del Pussino in Palazzo Doria Pamphilj a Roma (fig. 119), nel quale è ricordata la rinuncia del Doria alla signoria di Genova, che aveva così finalmente ottenuto la libertà.¹²² L'ammiraglio di Carlo V vi è rappresentato nell'atto di rifiutare lo scettro e le chiavi della città che la figura di un milite antico gli sta porgendo, mentre egli già poggia la corona sul capo di una figura femminile che deve essere considerata una personificazione di Genova. La scena è collocata in un contesto navale accennato dai mozzi sul primo piano, colti nell'atto di attraccare la nave su cui campeggiano le figure del Doria e del milite antico, mentre nel cielo quattro personificazioni della fama e un'altra figura femminile – forse identificabile con la Gloria – celebrano le vittorie marittime contro i corsari della Mezzaluna dell'ammiraglio genovese, alle quali allude la bandiera ornata da mezzelune ottomane e stralciata da un'aquila – simbolo della casata dell'ammiraglio. Nella figura del milite antico sembra dunque poter essere riconosciuto Pompeo Magno, che, alla luce dei parallelismi formulati nella letteratura coeva agli scontri di Andrea con Barbarossa, troverebbe appropriata collocazione in questa scena allegorica in cui il Doria è celebrato *in primis* come eroe antiturco: il ritratto dunque non procede a un'identificazione ma rappresenta Pompeo come ideale predecessore di Andrea, cui

¹²² Ringrazio sentitamente Laura Stagno per avermi segnalato l'opera. Quest'ultima è conservata presso il Minneapolis Institute of Arts (olio su tela, cm 97,79 x 48, 9, inv. G314). Cfr. Laura STAGNO, *Da Genova a Roma: collezioni e palazzi Doria Pamphilj. Documenti, allestimenti, vicende*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di Laura Magnani, Roma, Gangemi, 2013, pp. 193-230.

conferisce il potere su Genova in virtù della comune grandezza sui mari, da cui di fatto derivava il dominio del genovese sulla città.

4.2.2. «un Nettuno in forma del principe Doria»

Diversamente dal parallelismo tra il Doria e Pompeo Magno, quello del medesimo ammiraglio con Nettuno avrebbe goduto, come si è già accennato, di maggiore fortuna nel campo dell'arte visiva. Tuttavia, se la scelta del generale antico come termine di paragone illustre per il Doria faceva leva su una serie di calzanti somiglianze tra le biografie di tipo e antitipo, nel caso di Nettuno l'analogia era istituita su un piano di idealità. Il dio dei flutti infatti era figura ipoteticamente adatta all'encomio di qualunque condottiero del mare o principe dotato di ampio potere marittimo. Questo il motivo per cui la critica, nel tentativo d'individuare la causa prima soggiacente all'identificazione di Andrea Doria con Nettuno si è divisa tra chi, come Piero Boccardo e Katuscia Quinci, ha collocato l'origine del parallelismo con il dio del mare nel contesto dei conflitti con l'impero della Mezzaluna, individuandone un motivo propulsore nella fondamentale vittoria di Tunisi (1535),¹²³

¹²³ In particolare, Piero Boccardo e Katuscia Quinci collocano al quarto decennio del Cinquecento il sorgere del parallelismo Andrea Doria-Nettuno, individuando inoltre nello scontro tra Giannettino e Dragut un momento fondamentale per il consolidamento e per una più ampia diffusione di tale comparazione eroica (cfr. BOCCARDO 1989, pp. 106-118; Katuscia QUINCI, *Enea come speculum principis in un salone di Palazzo Doria*, in "Ricerche di storia dell'arte", LXXXII-LXXXIII, 2004, pp. 87-116). L'identificazione tra Andrea e Nettuno è legata sempre all'idea del «rinnovamento del dominio ellenistico-romano del Mediterraneo attraverso l'ammiraglio dell'imperatore», attuato *in primis* attraverso la conflittualità con l'Impero ottomano, da George L. Gorse, il quale tuttavia ne colloca l'origine a una data corrispondente al passaggio dell'ammiraglio al servizio di Carlo V (1528-1529): cfr. George L. Gorse, *Committenza e ambiente alla "corte" di Andrea Doria a Genova*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, 24-27 ottobre 1990), a cura di Arnold Esch e Christoph Liutpold Frommel, Torino, Einaudi, 1995, pp. 255-271, *speciatim* 259; GORSE 2016. Elena Parma Armani (PARMA ARMANI 1970, pp. 33-35; PARMA ARMANI 1986, p. 85) aveva invece indebitamente visto in Giovio il primo autore del parallelismo tra Andrea Doria e Nettuno, sulla base di una lettera inviata a Clemente VII nel maggio del 1528, in cui, descrivendo la battaglia di Capo d'Orso combattuta tra la Francia e l'impero, lo storico comasco aveva definito una delle galee genovesi come «la Patrona che porta Nettuno» (Paolo GIOVIO, *Opera*, 9 voll., a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956-1987, vol. I.1 (*Epistularum – Lettere*, 1956), n. 31, pp. 118-123, *speciatim* 120). La Parma Armani riteneva infatti che tale galea portasse Andrea Doria, ma Piero Boccardo (BOCCARDO 1989, p. 107) ebbe modo di correggerla, ricordando che l'ammiraglio non aveva preso parte alla battaglia: come sottolineato anche da Katuscia Quinci (QUINCI 2004, p. 106), infatti, Andrea Doria aveva preferito in quella circostanza delegare il comando della detta battaglia a Filippino Doria. La Quinci, tuttavia, al contempo affermava, erroneamente, che la battaglia

e chi invece, come Katharina Helm, ha ritenuto piuttosto che il paragone eroico dipendesse dal ruolo di liberatore della patria dal dominio straniero e portatore di pace, assunto dal Doria in seguito alla troncatura dei legami con la Francia di Francesco I e all'alleanza con l'impero di Carlo V (1528).¹²⁴

Uno dei primi casi di encomio dell'ammiraglio attraverso il paragone eroico con Nettuno potrebbe essere costituito in effetti dal già citato, perduto affresco del salone del Naufragio, parte della decorazione pittorica del Palazzo del Principe condotta da Perin del Vaga a partire dal 1529, in cui il dio dei flutti era ritratto nell'atto di placare la tempesta che stava travolgendo le navi di Enea (fig. 120).¹²⁵ L'individuazione nell'affresco di una volontà celebrativa dell'ammiraglio, che non sarebbe stata fuori luogo nel contesto del palazzo principesco, collocherebbe il parallelismo Doria-Nettuno a una data in cui, pur avendo il generale del mare già combattuto contro i turchi e pur essendo egli già entrato al servizio di Carlo V per il quale avrebbe continuato le guerre antiturche, l'immagine del potere del genovese non era ancora legata a doppio filo alle sue azioni anti-ottomane, e dunque la rappresentazione di Nettuno in atto di placare il mare poteva forse farsi espressione della celebrazione dell'azione liberatoria dell'ammiraglio verso la sua patria.¹²⁶ Tuttavia, l'ipotesi di questo precoce parallelismo deve rimanere aperta, vista la natura indiretta dell'eventuale encomio sotteso all'affresco: proposte identificative diverse sono state del resto messe in campo, come l'individuazione in Enea, piuttosto che in Nettuno,

di Capo d'Orso vide contrapposti turchi e genovesi, e non si accorgeva, come già la Parma Armani, che la Patrona citata da Giovio non era la galea capitana, e dunque non v'era a bordo Filippino Doria: sembra dunque opportuno supporre, pur con riserva, che il nome Nettuno non fosse riferito a un individuo trasportato sulla nave, ma alla nave stessa, e più precisamente, ad esempio, a un elemento decorativo che la caratterizzava.

¹²⁴ Katharina Helm, in *honore et exaltatione di Soa Excelentia – Das standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli*, in *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*, a cura di Ralf von den Hoff, Felix Heinzer, Hans W. Hubert e Anna Schreurs-Morét, Würzburg, Ergon 2015, pp. 137-154.

¹²⁵ Del perduto affresco del salone rimane un disegno preparatorio (piuma e inchiostro nero, acquerello grigio, rialzato di bianco su carta tinta di grigio, cm 186 x 349) oggi a Parigi presso il département des Arts graphiques del Louvre (inv. 636r), il quale mostra la ripresa iconografica, da parte di Perino della figurazione centrale della celebre incisione del «*Quos ego*» di Marcantonio Raimondi, realizzata su disegno di Raffaello: cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 99-102. La volta del salone è oggi occupata da un'architettura illusionistica con lo stemma Doria Pamphilj e i Fiumi Tevere e Eridano, dipinta da Annibale Angelini (1844-1845): cfr. STAGNO 2005, pp. 45-47. La lettura di un rimando ad Andrea Doria celato nella figura di Nettuno non è condivisa da Katuscia Quinci, che ritiene piuttosto che il programma iconografico della sala ruoti attorno alla presentazione della figura di Enea come *speculum principis* per l'ammiraglio (QUINCI 2004).

¹²⁶ Questa mi pare essere l'opinione di Katharina Helm, la quale tuttavia lascia aperta la possibilità che l'affresco del Salone del Naufragio celi l'elogio di Carlo V piuttosto che quello del Doria (Katharina Helm, in *honore et exaltatione di Soa Excelentia – Das standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli*, in *Imitatio heroica* 2015, pp. 137-154, *speciatim* 149-150).

della figura eroica su cui doveva essere incentrato il nodo celebrativo della decorazione della sala.¹²⁷ Al di là del caso di quest'affresco, l'interpretazione del parallelismo con Nettuno come metafora adeguata alla celebrazione della liberazione della patria dal dominio straniero operata dal Doria sembrerebbe però trovare sostegno anche in una medaglia realizzata da Christoph Weiditz negli anni trenta del Cinquecento, in cui, al *recto* con il profilo dell'ammiraglio è sposato un verso riportante l'immagine di Nettuno tra le personificazioni di Libertà e Pace (fig. 121).¹²⁸ Tuttavia, l'incertezza della datazione del manufatto, collocabile solo genericamente al quarto decennio del secolo, impedisce di considerare anche questa occorrenza come attestante l'originaria accezione di significato del parallelismo eroico con Nettuno.

Quest'ultimo, come si vedrà, si diffuse infatti nella produzione artistica e letteraria concepita per l'encomio del Doria soprattutto tra gli anni trenta e quaranta, ovvero in un momento successivo alla conquista di Tunisi, e ancor più in seguito alla sconfitta inferta a Dragut (1540) dal nipote Giannettino, suo erede prescelto: pur ammettendo dunque la possibilità che i successi riportati dal Doria sul mare contro i turchi non abbiano costituito il motivo primo della sua celebrazione come nuovo e più grande dio dei flutti, essi devono però indubbiamente aver giocato un ruolo propulsivo rispetto all'ampia diffusione che questo parallelismo eroico ebbe in seguito. Del resto, nella congiuntura storica che vide il passaggio di Andrea Doria al servizio di Carlo V, il potere acquisito dagli ottomani costituiva il più grave problema da risolvere sul mare, e con esso non poteva che fare i conti un corsaro come il Doria, il cui compito era *in primis* quello di fronteggiare i nemici del principe cui prestava servizio.¹²⁹ A ciò si aggiungeva il ruolo di preponderanza giocato, nella storia della repubblica ligure, dai conflitti con l'Infedele, che doveva amplificare la portata delle imprese del Doria contro l'impero della Mezzaluna,¹³⁰ celebrate, come si è visto, dallo stesso Carlo V come nuove crociate. La figura di Nettuno non avrebbe potuto

¹²⁷ Questa ipotesi è formulata da Katuscia Quinci (QUINCI 2004) a partire dallo studio dell'intero apparato decorativo del salone del Naufragio che, oltre all'affresco, ospitava sulle pareti una serie di arazzi con le storie di Enea.

¹²⁸ Christoph Weiditz, *Medaglia di Andrea Doria*, quarto decennio del XVI sec., bronzo, diametro cm 8,4, Parigi, Bibliothèque Nationale de France. Cfr. George F. HILL, *Andrea and Gianettino Doria*, in "Pantheon", IV, 1929, 2, p. 500; Paul GROTEMEYER, *Eine Medaille des Andrea Doria von Christoph Weiditz*, in *Centennial Publication of the American Numismatic Society*, Glückstadt, Augustin, 1958, pp. 317-327.

¹²⁹ Cfr. Jacques Heers, *Il Principe, il suo tempo, la sua città*, in BOCCARDO 1989, pp. 9-15.

¹³⁰ *Ibidem*.

allora che acquisire sempre più spesso, in riferimento al Doria, una sfumatura anti-ottomana, seppur l'accezione guerresca e antiturca del parallelismo non fosse esclusiva, come chiaramente mostra la medaglia di Weiditz.

Tra i casi più interessanti, in questa sede, dell'*imitatio Neptuni* del Doria, sia per la totale sovrapposizione della figura dell'ammiraglio a quella del modello divino, sia per il legame con i successi sull'impero della Mezzaluna ottenuti da Andrea, è il monumento commissionato dalla Repubblica genovese allo scultore fiorentino Baccio Bandinelli in onore dell'ammiraglio che recentemente aveva restituito alla patria la libertà dal controllo francese. La decisione dell'erezione della statua, che avrebbe dovuto ritrarre Andrea Doria ed essere collocata nella sala grande del Palazzo Comunale, fu presa infatti dal governo dei Dodici Riformatori e ufficializzata con un decreto datato al 7 ottobre 1528.¹³¹ Nell'agosto dell'anno successivo venne quindi stipulato il contratto tra lo scultore e il cardinale Gerolamo Doria,¹³² ma la realizzazione della scultura si protrasse per quasi un decennio e infine l'opera fu lasciata incompiuta presso Carrara (1537-1538), dove Bandinelli si era recato per scolpirla, e dove tutt'oggi si trova, in piazza Duomo (fig. 122).¹³³ Le vicende del monumento sono parzialmente ricostruibili attraverso i documenti superstiti, occupanti un lunghissimo arco cronologico (1528-1538),¹³⁴ e attraverso alcuni disegni relativi a una fase progettuale che solo per linee generali corrisponde all'opera carrarese. Quest'ultima mostra «un Nettuno in forma del principe

¹³¹ Il documento, di ubicazione ignota, è stato pubblicato per la prima volta dall'Alizeri (Federigo ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova, Sambolino, 1870-1880, vol. V (*Scultura*, 1877), pp. 313-314, nota 1). Il documento è stato parzialmente ripubblicato da Louis A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004, p. 99, n. 182.

¹³² Cfr. *infra* nota 144.

¹³³ Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in veste di Nettuno*, 1537-1538, marmo, cm 350, Carrara, Piazza Duomo. Cfr. Fernando Loffredo in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-3 luglio 2014), a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2014, cat. VIII, pp. 574-575.

¹³⁴ I documenti sono percorribili nelle trascrizioni di Louis Waldman, che ha aggiunto a ciò che era già stato pubblicato dall'Alizeri una serie di documenti inediti (ALIZERI 1870-1880, vol. V (*Scultura*, 1877), pp. 311-333; WALDMAN 2004, p. 99, n. 182; p. 104, n. 194; p. 105, n. 196; p. 106, n. 197; p. 107, n. 198; p. 111, n. 205; p. 120, n. 220; p. 126, n. 226; p. 136, nn. 241-243; p. 143, n. 247; p. 145, n. 250; p. 150, n. 256; p. 156, n. 267; p. 157, n. 268; p. 158, n. 270; p. 159, n. 271; p. 160, n. 273; p. 163, n. 277; pp. 164-165, nn. 278-281; pp. 167-168, nn. 284-285; p. 173, n. 293). Nelle prossime note, per ciascuno dei documenti citati, si farà riferimento alle collocazioni riportate da Waldman e Alizeri, sebbene le antiche collocazioni citate da quest'ultimo non siano più ritracciabili tra i fondi dell'Archivio di Stato di Genova: la ricerca in archivio per il momento non mi ha portato a individuare gli attuali fondi in cui si conservano i documenti trascritti da Alizeri. Ringrazio, a questo proposito, il Dott. Luca Filangieri che ha messo la sua competenza in materia a disposizione dell'approfondimento di questo problema.

Doria»:¹³⁵ l'ammiraglio vi è rappresentato come divinità marina, con il solo pube coperto da un panno e i piedi poggiati sulle teste di due delfini dalle cui fauci sgorga acqua, mentre nelle mani il Doria-Nettuno stringe due oggetti rimasti incompiuti – forse un bastone del comando, nella sinistra, e una spada nella destra.

Il contrapposto di matrice michelangiolesca che caratterizza il corpo dell'ammiraglio nella scultura bandinelliana è già riscontrabile nell'unico disegno preparatorio per la figura stante oggi noto, conservato al British Museum (fig. 123),¹³⁶ sebbene i piedi del Doria qui non poggino su delfini e la figura ne risulti maggiormente frontale. Nel disegno l'ammiraglio è ritratto in nudità eroica, con le spalle coperte da un manto prezioso, terminante in code di ermellino intrecciate pendenti dall'orlo. Con la mano destra il Doria regge il tridente, mentre nella sinistra tiene un delfino. Il petto nudo è attraversato dalla bandoliera che regge la spada: un attributo inconsueto per la divinità marina ma del tutto appropriato al Doria, vista la testa d'aquila, suo emblema, che ne compone l'impugnatura. Se la statua va collocata, su base documentaria, tra il 1536 e il 1537,¹³⁷ la datazione del disegno è stata fatta oscillare dalla critica tra il 1529¹³⁸ e gli anni attorno al 1535.¹³⁹ Non è

¹³⁵ La citazione è tratta dalla *Vita di Baccio Bandinelli*: VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. V, (1984), pp. 239- 276, *speciatim* 251.

¹³⁶ Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in veste di Nettuno* (disegno preparatorio per la statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, cm 42,7 x 27,5, penna e inchiostro bruno, con tracciato preparatorio a stilo e gesso nero, Londra, British Museum, inv. 1895,0915.553. Il disegno è considerato dalla maggior parte della critica come l'unico progetto grafico superstito per il monumento Doria, essendo ricondotto piuttosto a Vincenzo de' Rossi e all'ideazione della fontana di Piazza della Signoria il foglio con un *Nettuno con mostri marini ai suoi piedi* (Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 122) che Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto aveva inizialmente ritenuto preparatorio per la statua dell'ammiraglio (cfr. Maria Grazia CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Per la cronologia dei disegni di Baccio Bandinelli fino al 1540*, in "Commentari", N.S., XVII, 1966, pp. 146-170, *speciatim* 158-159; HEIKAMP 1966, pp. 51-62, *speciatim* 62, nota 5; Roger B. WARD, *Baccio Bandinelli as a draughtsman*, tesi di dottorato, University of London, London, 1982).

¹³⁷ Al 12 aprile 1537 è documentata la preparazione di un blocco di marmo a Carrara per la statua che il Bandinelli dovrà scolpire in quella stessa città (*Miscellanea Medicea 708*, Firenze, Archivio di Stato, ff. 290r-290v, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 157, n. 268). Questo accade dopo la «convenzione» stipulata tra Andrea Grimaldi e lo stesso Bandinelli il 28 Giugno 1536 (*Miscellanea Medicea 708*, Firenze, Archivio di Stato, ff. 254r-254v, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 150, n. 256), in cui era stabilito che lo scultore dovesse restituire parte dei 400 scudi avuti come anticipo per la realizzazione del monumento Doria, a cui non aveva mai dato principio: a margine del documento il Bandinelli annota che più tardi la statua gli fu di nuovo data in commissione, ma che egli la lasciò incompleta a Carrara a causa di mancati pagamenti.

¹³⁸ Il disegno è collocato in un periodo immediatamente successivo alla commissione della statua da Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, Detlef Heikamp, Dorit Malz, Fernando Loffredo e Katharina Helm: CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1966; HEIKAMP 1966; Detlef HEIKAMP, *La Fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2011, pp. 182-261, *speciatim* 212-214; Dorit MALZ, *Zwischen Konkurrenz und Bewunderung. Parallelen in der politischen Ikonographie Andrea I. Dorias in Genua*

certo, infatti, che sin dalla sua commissione l'opera fosse stata pensata come ritratto del Doria in veste di Nettuno. Il disegno conservato al British Museum potrebbe far pensare, per alcuni dettagli come il manto o il delfino, a un'opera da realizzarsi in bronzo, come di fatto era stato inizialmente previsto dai Dodici Riformatori,¹⁴⁰ ma, come sottolinea Detlef Heikamp, «un confronto con altre opere di Bandinelli dimostra che egli cercava queste difficoltà tecniche, per dar prova del suo virtuosismo nell'impiego del marmo. Accessori, come ad esempio il tridente, venivano da lui aggiunti in bronzo»:¹⁴¹ il disegno potrebbe dunque risalire anche a una fase progettuale più tarda, quando era già chiaro che la statua avrebbe dovuto essere realizzata in marmo, e quando per essa era stata scelta una nuova ubicazione. Inizialmente infatti l'opera avrebbe dovuto essere posta nel Salone del Palazzo Comunale, ma si decise in seguito di spostarla nella piazza principale della città:¹⁴² il cambiamento ubicativo potrebbe aver portato con sé, come ipotizzato da Herbert Keutner, una trasformazione iconografica, sentita come necessaria per attenuare il carattere troppo esplicito per la Repubblica genovese della celebrazione del Doria, di cui dunque poteva sembrare opportuno celare parzialmente l'individualità sotto il travestimento nettuniano.¹⁴³ L'idea dell'assimilazione dell'ammiraglio al dio dei mari, che non emerge dal contratto di commissione in cui l'opera è definita come «una statua di braccia quattro a similitudine dello Illustrissimo capitano il S.^{or} Andrea Doria»,¹⁴⁴ potrebbe allora essersi imposta successivamente alla commissione,

un Cosimo I. de' Medici in Florenz, in "ART-Dok", 2012, pp. 1-33 (risorsa online disponibile al sito <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>, consultato in data 20/03/2018); Fernando Loffredo in *Baccio Bandinelli scultore 2014*, cat. VIII, pp. 574-575; Katharina Helm, in *honore et exaltatione di Soa Excelentia – Das standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli*, in *Imitatio heroica* 2015, pp. 137-154.

¹³⁹ Cfr. Roger B. Ward in *Baccio Bandinelli 1493-1560. Drawings from British collections*, catalogo della mostra (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 maggio-3 luglio 1988), a cura di Roger B. Ward, Ashcraft, Kansas City, 1988, cat. 29, pp. 54-56; BOCCARDO 1989, p. 114; QUINCI 2004, nota 52.

¹⁴⁰ Il passaggio dal bronzo al marmo è ufficialmente registrato nel documento con cui veniva nominata la commissione preposta alla sovrintendenza del processo di avanzamento della scultura in onore del Doria (*Archivio Segreto 755 (Manuale Decretorum, 1533)*, 1533, Genova, Archivio di Stato, f. 21v, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 124, n. 224).

¹⁴¹ HEIKAMP 1966, pp. 54-55.

¹⁴² Il cambiamento ubicativo emerge dalla *Vita di Baccio Bandinelli* redatta da Vasari (VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, vol. V, pp. 239-275, *speciatim* p. 251-253; cfr. anche Roger B. Ward in *Baccio Bandinelli* 1988, cat. 29, pp. 54-56, *speciatim* 55), ma sembra emergere anche dalla configurazione che avrebbe dovuto avere il basamento della statua, documentata da alcuni disegni di cui si parlerà a breve (cfr. *infra* p. 271-275).

¹⁴³ Cfr. Herbert KEUTNER, *Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", S IV, VII, 1956, pp. 138-168.

¹⁴⁴ La dicitura è tratta dal contratto firmato da Bandinelli in data 20 agosto 1529 per la statua del Doria, conservato in *Bandinelli VI*, XVI secolo, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, f. 32r. Il documento è pubblicato in WALDMAN 2004, p. 106, n. 197.

adattando l'opera ai motivi celebrativi sul momento sentiti come più adeguati alla figura di Andrea: per la scelta del soggetto potrebbero cioè aver giocato un ruolo determinante le sempre più significative conquiste dell'ammiraglio sui mari a scapito dell'impero della Mezzaluna. Questa deduzione sembra infatti essere implicata da alcuni disegni preparatori per il piedistallo della scultura, che, contenendo rimandi a imprese marittime del Doria e ulteriori ritratti dell'ammiraglio in veste di Nettuno, devono essere stati concepiti per il progetto della statua in una fase in cui essa prevedeva l'iconografia nettuniana, e forse proprio nello stesso momento del disegno britannico, cui sono accomunati da un elevato grado di finitezza. In questi fogli sono infatti disseminati più o meno espliciti rimandi alla sconfitta del nemico ottomano, i quali legano chiaramente l'iconografia del dio dei flutti alla situazione in corso sulle acque mediterranee.

Sei fogli attestano gli studi grafici bandinelliani per il basamento del monumento Doria (figg. 124-129),¹⁴⁵ dei quali quattro sono conservati al *département des Arts graphiques* del Louvre (figg. 124-126, 128),¹⁴⁶ uno al Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum di New York (fig. 127)¹⁴⁷ e uno all'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 129).¹⁴⁸ Tra questi, il più significativo per l'istituzione di un legame tra l'iconografia nettuniana della statua dell'ammiraglio e i conflitti ottomani in cui egli aveva giocato un ruolo protagonista è il foglio numero 86r del Louvre (fig. 128),¹⁴⁹ nel quale un piedistallo, coronato da uno scoglio lambito da basse onde, ricolmo di

¹⁴⁵ Cfr. GORSE 2016.

¹⁴⁶ Invv. 84r-86r, 89r (quest'ultimo, di stile più caricato e grossolano dev'essere probabilmente ritenuto una copia di bottega da un originale del Bandinelli). I dati tecnici e le misure dei singoli fogli sono riportati nelle note successive (note 147-149, 155-156), in corrispondenza della più analitica considerazione dei diversi disegni. Su questi disegni, si veda Françoise Viatte in *Musée du Louvre, département des Arts graphiques: inventaire générale des dessins italiens*, 11 voll., a cura di Roseline Bacou e Catherine Monbeig-Goguel, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972-2017, vol. IX (*Baccio Bandinelli. Dessins, sculptures, peinture*, a cura di Françoise Viatte, Marc Bormand e Vincent Delieuvin, 2011), catt. 50-52, pp. 161-163 e cat. 123, p. 226, con bibliografia precedente.

¹⁴⁷ Scuola di Baccio Bandinelli, *Disegno preparatorio per la statua di Andrea Doria in veste di Nettuno* (nel rilievo centrale: *Assedio di una città portuale da parte delle truppe del Doria*), 1532-1537, penna e inchiostro bruno, gesso nero su carta bianca, cm 33,9 x 26,5, New York, Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-1741. Il foglio è ritenuto da Roger B. Ward (in *Baccio Bandinelli* 1988, cat. 29, pp. 54-56, *speciatim* 56) una copia di bottega a causa di una certa secchezza compositiva e del carattere grezzo: opinione che mi pare condivisibile, visto soprattutto il tratto più grossolano rispetto ai disegni autografi per lo stesso piedistallo.

¹⁴⁸ Baccio Bandinelli, *Disegno preparatorio per la statua di Andrea Doria in veste di Nettuno* (nel rilievo centrale: *Andrea Doria venera, insieme alla sua famiglia, la testa del Battista*), 1532-1537, penna e inchiostro bruno su carta bianca, cm 30,7 x 26,6, Oxford, Ashmolean Museum, inv. P. II 85.

¹⁴⁹ Baccio Bandinelli, *Disegno preparatorio per la statua di Andrea Doria in veste di Nettuno* (nel rilievo centrale: *Assedio di una città turca da parte delle truppe del Doria*), 1532-1537, penna e inchiostro bruno, tracciato preparatorio a pietra nera, cm 34,5 x 28,5, Parigi, Musée du Louvre, *département des Arts graphiques*, inv. 86r.

motivi anticheggianti (i tritoni incatenati ai lati di una lastra destinata a ospitare un'iscrizione ancora assente, il putto che sfoglia le pagine della storia, in cui il Doria lascerà traccia) ospita, nella sua parte più ampia, un rilievo rappresentante l'assedio di una città portuale. In esso l'ammiraglio è ritratto, in armatura antica, a capo delle galee assedianti, mentre incita i suoi soldati a procedere contro i turchi che stanno proteggendo la propria città. Questi ultimi sono rappresentati da personaggi con turbanti ottomani, tra cui uno, in posizione di forte preminenza, taglia la scena da destra verso sinistra, sporgendosi dalla banchina per tentare d'impedire lo sbarco dei nemici. La presenza di turchi e la rappresentazione dell'assedio di una città sul mare non possono dunque rimandare ad altro che alla vittoria tunisina del Doria (1535), o, eventualmente, alle sue precedenti conquiste di Corone e Patrasso (1532), implicando una datazione del foglio agli anni trenta del Cinquecento.¹⁵⁰ Un richiamo ad analoghe imprese emerge del resto anche dal progetto per il rilievo del piedistallo delineato nel foglio di New York (fig. 127), dove è ritratto parimenti l'assedio di una città: qui però la scena è dislocata in un tempo mitico e gli assediati, colti nel tentativo di proteggere la propria città, non sono rappresentati in abiti ottomani, ma indossano armature antiche, mentre il Doria, sempre al comando delle galee in arrivo sui flutti, è ritratto anch'esso in armatura antica e con in mano il tridente.

Il riferimento ai nemici ottomani dev'essere però individuato in altri dei fogli preparatori per il medesimo basamento: in essi i turchi non vengono rappresentati in abiti contemporanei, come nel foglio 86r del Louvre, ma secondo la consuetudine rilevata, sia nell'arte genovese – ambito di destinazione del monumento Doria –¹⁵¹ sia in quella fiorentina – ambito di provenienza del Bandinelli –,¹⁵² di rappresentare il Turco in veste antica ponendogli il berretto frigio sul capo, attributo distintivo, sin dall'arte greca, delle figure orientali in quanto utilizzato dalle popolazioni persiane occupanti la regione anatolica della Frigia. Tra i casi in questo riguardo più esemplari per la natura parimenti ritrattistica e gli intenti analogamente allegorici, si segnala qui uno dei due ritratti incisi da Enea Vico per la biografia del Doria redatta dal Capelloni,¹⁵³ in cui il ritratto dell'ammiraglio, di profilo, abbigliato all'antica e

¹⁵⁰ Questo punto di vista è stato già espresso da Piero Boccardo (BOCCARDO 1989, p. 114), con il quale mi trovo in accordo.

¹⁵¹ Cfr. STAGNO 2017, pp. 151-153.

¹⁵² Cfr. Sean NELSON, *Jerusalem lost: Crusade, Myth and Historical Imagination in Grand Ducal Florence*, tesi di dottorato, University of Southern California, Los Angeles, 2015, p. 35.

¹⁵³ CAPELLONI [1562] 1565. Per i due ritratti del Doria contenuti nella biografia del Capelloni, cfr. Ilaria ANDREOLI, *Andrea Doria fra le righe. Tre ritratti in due edizioni di una biografia tra Venezia e*

laureato, è circondato dall'iscrizione «*ut dux et princeps preliorum victor*» che definisce il ritratto come celebrativo dell'uomo d'armi, vincitore di battaglie Andrea Doria (fig. 130). Il clima encomiastico adeguato a siffatto ritratto è infatti creato dal riferimento ai successi anti-ottomani del ritrattato, evocati da un bottino di guerra sormontante l'effigie, composto da una bandiera ottomana e da un turbante. In tale contesto non può che apparire chiaro il legame con la questione ottomana del berretto frigio indossato da uno dei due *captivi* rappresentati nel margine inferiore dell'incisione.¹⁵⁴

Parimenti, in alcuni dei disegni preparatori per il basamento del monumento bandinelliano compaiono, tra le figure che partecipano alle scene celebrative del Doria, prigionieri con berretto frigio sul capo. Essi sono riscontrabili nei tre restanti fogli del Louvre: precisamente, nei due progetti per i rilievi che dovevano ornare le facce laterali dello zoccolo, con scene in cui Andrea Doria, da un lato viene incoronato e riceve uno scudo da due figure angeliche (fig. 124), e dall'altro lato riceve un drappo da una figura angelica spesso identificata con san Michele (fig. 125),¹⁵⁵ e anche nel foglio di mano probabilmente di un allievo in cui due prigionieri sono presentati al cospetto di Andrea Doria ritratto con tridente in mano (fig. 126).¹⁵⁶

Genova, in "Argomenti di storia dell'arte. Quaderno della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, 1993-2003", 2004, pp. 27-37.

¹⁵⁴ Cfr. STAGNO 2017, pp. 151-152. A conferma dell'utilizzo del berretto frigio in riferimento alla realtà ottomana, si veda anche l'esempio eloquente, riportato da Laura Stagno nel medesimo contributo, dei sei rilievi scolpiti da Giovannangelo Montorsoli per la chiesa di San Matteo (1543-1547), oggi conservati nell'androne d'ingresso allo scalone di Palazzo del Principe: in essi sono rappresentate alternativamente panoplie con armi turche e panoplie con armi del Doria, distinguibili perché le prime dominate da armature riverse e disseminate di mezzelune e le seconde da armature perfettamente verticali, caratterizzate dagli emblemi della casa del Principe. Tra le armi turche e le mezzelune si ritrova, anche qui, il berretto frigio, inequivocabilmente legato alla rappresentazione del nemico ottomano.

¹⁵⁵ Rispettivamente, Baccio Bandinelli, *Disegno preparatorio per la statua di Andrea Doria in veste di Nettuno* (nel rilievo centrale: *Andrea Doria viene incoronato e riceve uno scudo da due figure angeliche*), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciati con stilo e righello, cm 17,3 x 15,7, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 84r; Baccio Bandinelli, *Disegno preparatorio per la statua di Andrea Doria in veste di Nettuno* (nel rilievo centrale: *Andrea Doria riceve un drappo da una figura angelica, forse san Michele*), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciati con stilo e righello, cm 17,1 x 16,5, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 85r. Nel primo disegno, sullo scudo consegnato al Doria è stato visto talvolta un giglio (GORSE 2016, p. 15), che tuttavia mi pare essere piuttosto una generica decorazione, appropriata a questa fase progettuale: chi vi ha visto un giglio ha ritenuto infatti di poter riconoscere nel disegno un'evocazione della ricezione dell'Ordine di san Michele da parte di Francesco I, cosa che tuttavia mi parrebbe inappropriata, visto che il Doria aveva voltato le spalle al re di Francia alleandosi con l'imperatore. Lo stesso avvenimento è ritenuto essere evocato anche nel secondo disegno, ma mi pare che la figura incoronante il Doria possa anche essere considerata genericamente come una figura angelica e non necessariamente identificata con san Michele.

¹⁵⁶ Scuola di Baccio Bandinelli, *Disegno preparatorio per la statua di Andrea Doria in veste di Nettuno* (nel rilievo centrale: *Due prigionieri sono presentati al cospetto di Andrea Doria, ritratto con*

Ritenendo dunque le figure con berretto frigio un'allusione, ammantata del velo del classico, all'attualità dei conflitti con gli ottomani, e la rappresentazione dell'assedio di una città riferibile alla conquista di Tunisi, rimane un unico disegno, tra quelli per il basamento del monumento Doria, a non fare diretto riferimento al rapporto con il Turco: il foglio conservato all'Ashmolean Museum (fig. 129), in cui l'ammiraglio è ritratto, insieme alla sua famiglia, nell'atto di venerare la testa di un santo innalzata su un altare da un sacerdote – con tutta probabilità la testa del Battista, di cui la cattedrale di Genova conserva le reliquie.¹⁵⁷

Fatta eccezione per questo foglio, però, il riferimento – pur condotto a diversi gradi di evidenza – al problema turco nelle iconografie concepite dal Bandinelli per il basamento si mostra con una certa costanza e sembra implicare, come già anticipato, una collocazione cronologica dei disegni agli anni trenta del Cinquecento. A una data più avanzata rispetto a quella di commissione dell'opera riconducono infatti anche le caratteristiche tipologiche del basamento delineato in questi fogli, che sembra essere concepito per un'opera da ubicare in esterno, e non all'interno del Palazzo Comunale, com'era stato previsto inizialmente.¹⁵⁸ Una datazione alla metà del quarto decennio del Cinquecento è stata proposta, inoltre, su base stilistica, da Roger B. Ward anche per il foglio conservato al British Museum con il progetto per il Doria-Nettuno, in seguito alla constatazione di una vicinanza al disegno per la tomba di Clemente VII oggi conservato al Rhode Island School of Design Museum of Art.¹⁵⁹

tridente nella mano sinistra), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta tinta di bruno, cm 12,2 x 10,9, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 89r.

¹⁵⁷ La storia delle reliquie genovesi del Battista potrebbe a sua volta essere legata alla questione ottomana, essendo tali reliquie arrivate in città in seguito al rientro dei crociati dalla Terra Santa: anche in questo progetto per una delle facce maggiori del piedistallo della statua Doria potrebbe dunque leggersi un legame con l'attualità dei conflitti con l'Impero ottomano, che continuavano a essere concepiti come crociate. Tuttavia, si tratterebbe di un rimando decisamente meno evidente rispetto a quelli riscontrati negli altri fogli qui esaminati, e dunque mi pare preferibile evitare il rischio di iperinterpretazione, lasciando la proposta allo stato d'ipotesi. Si cita, per completezza, quanto affermato da Roger B. Ward sul disegno dell'Ashmolean, in quanto lo studioso vi intravede parimenti un riferimento alle "crociate" anti-ottomane, ma derivante da ragioni diverse rispetto a quella poco fa enunciata: «*The subject is not explicit, but the drawing surely represents the veneration of the relics of John the Baptist, preserved in the cathedral of Genoa, or those of St. George, the city's patron, whose military prowess might have been recalled by Doria's exploits in war against the Infidel in the Levant and elsewhere*» (in Baccio Bandinelli 1988, cat. 29, pp. 54-56, *speciatim* 56).

¹⁵⁸ Questa deduzione dalla tipologia del basamento si deve a Françoise Viatte in *Musée du Louvre 1972-2017*, vol. IX (Baccio Bandinelli. *Dessins, sculptures, peinture*, a cura di Françoise Viatte, Marc Bormand e Vincent Delieuvin, 2011), cat. 50, pp. 161-162, *speciatim* 162.

¹⁵⁹ Inv. 51.507. Cfr. Roger B. Ward in Baccio Bandinelli 1988, cat. 29, pp. 54-56, *speciatim* 55. Piero Boccardo (BOCCARDO 1989, p. 114) invece ha datato i disegni alla metà del quarto decennio del secolo esclusivamente sulla base di considerazioni iconografiche sostanzialmente analoghe a quelle qui esposte: poiché uno dei fogli per il piedistallo mette in scene l'assedio di una città turca,

Una vicinanza dovuta soprattutto alla finitezza formale dei due fogli: tratto che accomuna il Doria-Nettuno del British Museum anche ai disegni per il basamento (e specialmente a quello per la figurazione del lato maggiore conservato al Louvre e inventariato con il numero 86r), ma che risulta essere caratteristica atipica, rendendo invero molto difficile la collocazione dei nostri fogli nel corpus grafico bandinelliano.

L'ipotesi di una cronologia più avanzata rispetto al momento di commissione dell'opera che sembra congetturabile, almeno per i fogli del basamento, a partire da considerazioni iconografiche, è del tutto ammissibile del resto anche a partire dalle informazioni ricavabili dai documenti.¹⁶⁰ Pur permettendo di ricostruire solo a singhiozzi le intricate vicende della realizzazione dell'opera, che si protrasse per un tempo lunghissimo, le testimonianze d'archivio attestano infatti lo stallo dei lavori, nonostante i ripetuti solleciti inviati al Bandinelli, fino almeno al giugno del 1536: a questa data ancora lo scultore affermava di «non aver mai dato principio al marmo et a decta statua di marmo».¹⁶¹ Sembra lecito allora ritenere che l'iconografia del monumento fosse ancora passibile di modifica. Una conferma viene in questo senso anche da alcune lettere più tarde (1537), in cui il cardinale Gerolamo Doria, che i committenti vollero «che per affetto di parentela prendesse a cuore il negozio, e colla autorità del nome e colla dignità del grado valesse a spronare l'artefice»,¹⁶² dava conferma a più riprese di aver ricevuto disegni dallo scultore.¹⁶³ Peraltro, nell'agosto del 1537, in una lettera inviata a Baccio e oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, lo stesso cardinale dava il via libera all'artista sulla proposta di «mettere gli Turchi sotto gli piedi della statua, et far altri ornamenti»:¹⁶⁴ una testimonianza evidente del carattere ancora *in fieri* dell'opera, non solo da un punto di vista materiale, ma anche da un punto di vista iconografico – per lo meno in quelle

l'esecuzione di questo progetto dev'essere collocata necessariamente in un momento successivo alla conquista di Tunisi da parte di Carlo V e del suo ammiraglio.

¹⁶⁰ Cfr. *supra* nota 134.

¹⁶¹ *Miscellanea Medicea 708*, Firenze, Archivio di Stato, f. 254r, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 150, n. 256.

¹⁶² ALIZERI 1870-1880, vol. V (*Scultura*, 1877), p. 315.

¹⁶³ Si vedano le due lettere, entrambe datate al 1537, indirizzate al Bandinelli, la prima di mano dello stesso cardinale Doria e la seconda di mano di un suo servitore di nome Orazio, conservate nel volume *Bandinelli VI*, XVI sec., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ff. 52, 60. Entrambe sono state pubblicate in WALDMAN 2004, rispettivamente p. 164, n. 279 e p. 160, n. 273.

¹⁶⁴ *Bandinelli VI*, XVI sec., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, f. 70, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 164, n. 278.

parti a completamento, o a corredo, della figura principale del Doria-Nettuno, che a quell'altezza cronologica invece doveva essere già stata certamente avviata.¹⁶⁵

Questa testimonianza mi sembra significativa anche in quanto ulteriore conferma del legame esistente tra l'iconografia eroica di Nettuno e le imprese dell'ammiraglio sul mare contro i turchi.¹⁶⁶ Il tema ottomano doveva infatti essersi ormai stabilmente imposto come motivo encomiastico dominante sulla base del quale condurre a compimento l'opera, tant'è che esso permane anche nella scultura (fig. 131), oggi parzialmente distrutta, che Giovannangelo Montorsoli più tardi (verosimilmente entro il dicembre 1539) realizzò in sostituzione di quella, lasciata incompiuta, del Bandinelli¹⁶⁷.

Nell'opera del Montorsoli compare infatti la figura di un turco schiacciato sotto i piedi del Doria: quest'ultimo, stando al torso superstite, ricoperto dall'armatura antica, non era però più concepito in veste di Nettuno, ma semplicemente come generale antico, sebbene iconografie marine di figure bicaudate tutt'oggi evidenti negli pterigi dell'armatura e sull'elmo continuassero a richiamare indirettamente l'idea nettuniana del Bandinelli (figg. 132-133).¹⁶⁸ L'esito iconografico dei turchi sotto i piedi del Doria nella statua di Montorsoli potrebbe far pensare che il cardinale, nella sua lettera a Bandinelli, qualche anno prima si riferisse a un analogo inserimento di figure ottomane sotto i piedi dell'ammiraglio, se non fosse che nella scultura del fiorentino, lasciata incompiuta a Carrara nello stesso anno in cui il cardinale scriveva allo scultore, sotto i piedi della figura di Nettuno compaiono due delfini, le cui teste, schiacciate dal peso del Doria, producono zampilli d'acqua. È allora opportuno chiedersi se il cardinale, con l'espressione «sotto gli piedi» non facesse in realtà riferimento a un'eventuale presenza turca nel basamento,

¹⁶⁵ Cfr. *Miscellanea Medicea 708*, Firenze, Archivio di Stato, f. 289v, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 159, n. 271, dove, in una nota, lo scultore dichiara che la statua è «lavorata e chondota a buono termine».

¹⁶⁶ Anche Fernando Loffredo ha aperto la possibilità all'esistenza di una relazione tra «gli Turchi» nominati dal Doria e i disegni bandinelliani per il basamento della scultura (Fernando Loffredo in *Baccio Bandinelli scultore 2014*, cat. VIII, pp. 574-575): lo studioso però ha ritenuto opportuno rintracciare un legame esclusivamente con le figure dei prigionieri presenti nei due disegni per i lati corti del piedistallo (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, invv. 84r-85r), mentre mi pare che il riferimento chiaro ai «Turchi» possa essere considerato in relazione anche e soprattutto con il foglio rappresentate lo sbarco della flotta capitanata dal Doria davanti a una città ottomana (Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 86r).

¹⁶⁷ Giovannangelo Montorsoli, *Statua di Andrea Doria paludato all'antica che calpesta un turco*, 1539 ca., marmo, Genova, Palazzo Ducale.

¹⁶⁸ Cfr. Katharina Helm, in *honore et exaltatione di Soa Excelentia – Das standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli*, in *Imitatio heroica 2015*, pp. 137-154.

testimoniata già dai disegni preparatori, e specialmente da quello per il lato maggiore conservato al Louvre, con la rappresentazione dell'assedio di una città ottomana.¹⁶⁹

Sarebbe tentante infatti pensare che i disegni per il basamento della scultura bandinelliana possano collocarsi nell'ambito dello scambio epistolare tra il cardinale e l'artista avvenuto nell'anno 1537,¹⁷⁰ in seguito alla nuova commissione della statua allo scultore.¹⁷¹ Se a questi fogli potesse essere legato quello del British Museum, come è possibile supporre dato il comune raro carattere altamente rifinito, si potrebbe congetturare che il Bandinelli avesse voluto con essi porre rimedio alla negligenza che aveva dimostrato negli anni precedenti nei confronti della commissione genovese. È chiaro tuttavia che al momento gli elementi per l'istituzione di una diretta correlazione tra i disegni e la missiva del cardinale Doria datata 9 agosto 1537 siano scarni, soprattutto per quanto riguarda il foglio britannico, dal momento che l'opera finale, realizzata in quello stesso anno, non mostra d'intrattenere con esso un legame diretto. I fogli, che per analogie formali ritengo sia giusto considerare come insieme non divisibile, andranno dunque collocati, per le ragioni di cui si è detto, solo genericamente agli anni centrali del quarto decennio del Cinquecento.

Le tracce grafiche e documentarie superstiti del monumento bandinelliano, che fu tra i primi casi di parallelismo tra l'ammiraglio e il dio del mare, permettono dunque di evidenziare come i successi del genovese sulla Mezzaluna ottomana siano stati tra i principali fattori a incentivarne l'identificazione con Nettuno, risultando a essa particolarmente confacenti: la situazione encomiastica prodottasi attorno alla figura di Andrea Doria, sia nelle arti sia nelle lettere, conferma infatti l'adesione a un immaginario prevalentemente antico per la rappresentazione del principe cristiano antiturco, già notata per Carlo V. Il caso bandinelliano risulta peraltro ancora più significativo in questo contesto, mostrando l'intenzione di un recupero integrale dell'antico: la scultura del Bandinelli doveva presentarsi infatti come uno dei primi

¹⁶⁹ Inv. 86r.

¹⁷⁰ Cfr. *supra* p. 275.

¹⁷¹ La nuova commissione è documentata dalla già citata nota aggiunta dallo stesso Bandinelli a margine dell'accordo (*Miscellanea Medicea* 708, Firenze, Archivio di Stato, ff. 254r-254v, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 150, n. 256), stipulato in data 20 giugno 1536 con Andrea Grimaldi, sulla restituzione di parte della somma ricevuta come anticipo per il monumento Doria: qui lo scultore afferma che «Dipoi fato tale chonvenzione e' Re.^{mo} Chardinale Doria mi faciano fare la statua del Principe, chome ogi si vede fata e posta in su la piazza di Charara».

casi di statua profana monumentale di un principe vivente, rappresentato stante e con le fattezze di una divinità pagana, secondo canoni iconografici e tipologici antichi.¹⁷²

4.2.3. *La diffusione del ritratto dell'ammiraglio in veste di Nettuno*

A partire dal monumento di Baccio Bandinelli, l'utilizzo del modello eroico di Nettuno per il Doria trovò diffusione, tra il quarto e il quinto decennio del secolo, nella produzione encomiastica letteraria e in quella artistica incentrate sull'esaltazione della supremazia marittima che derivava all'ammiraglio dai successi anti-ottomani. A questo riguardo, devono essere ricordati almeno due ulteriori esempi di sovrapposizione delle immagini dell'ammiraglio e del dio dei flutti in relazione con il problema ottomano. Essi tuttavia si differenziano dal monumento Doria – o almeno dalle caratteristiche che esso avrebbe dovuto presentare stando alla ricostruzione resa possibile dalle testimonianze grafiche e documentarie – per l'assenza di figure di turchi, che ne rende il legame con le imprese anti-ottomane del genovese solo indiretto ed evidenziabile attraverso un lavoro interpretativo vertente da un lato sulla presenza di un emblema significativo delle conflittualità del Doria con l'Impero ottomano, e dall'altro sulla collocazione dell'opera nel contesto storico di realizzazione.

Al primo di questi casi ritrattistici conduce, con un percorso a ritroso, il ritratto di Andrea Doria, realizzato da Bronzino probabilmente sulla metà del quinto decennio del secolo per la collezione di ritratti di uomini illustri composta da Paolo Giovio nella sua villa di Borgovico, e oggi conservato alla Pinacoteca di Brera (fig. 134).¹⁷³

¹⁷² Cfr. KEUTNER 1956, pp. 138-168, *speciatim* 143-148; HEIKAMP 1966, p. 56; Elena Parma Armani, *La situazione genovese fra Quattro e Cinquecento e la riforma doriana*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, 3 voll., Genova, Pagano, 1987-1989, vol. I (*Dalle origini al Cinquecento*, 1987), pp. 272-289; *speciatim* 273; BOCCARDO 1989, p. 111; Friedrich POLLEROß, *Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune*, in *Wege zum Mythos*, a cura di Luba Freedman e Huber-Rebenich Gerlinde, Berlin, Mann, 2001, pp. 107-121, *speciatim* 107 e 112.

¹⁷³ Agnolo Bronzino, *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, 1545-1546 ca., olio su tela, cm 115 x 53, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1206. La datazione tardiva dell'opera è dovuta a Philippe Costamagna e fondata su ragioni stilistiche (soprattutto rispetto ai ritratti di imperatori tizianeschi che fecero da modello per alcune delle opere del museo di Giovio) e sulla supposizione di una commissione del dipinto avvenuta nello stesso momento in cui fu richiesto da Giovio a Bronzino, per il tramite di Cosimo I de' Medici, anche il ritratto di quest'ultimo, per il quale la data di esecuzione è ricavabile da una lettera del 30 luglio 1546 in cui il comasco ringrazia Pier Francesco Riccio, maggiordomo del duca fiorentino, per l'invio dell'opera bronzinesca: cfr. Philippe

Qui Andrea Doria è ritratto di tre quarti, a mezzo busto, con lo sguardo pensoso, volto verso sinistra; il torso nudo mostra il ventre prominente, mentre il tessuto della vela dell'imbarcazione, retto con la mano sinistra, ne copre il membro; nella mano destra Andrea regge il tridente, e dietro le sue spalle si vede l'imponente albero della nave su cui ne sono incisi l'iniziale puntata e il cognome. Il dipinto, tuttavia, ha subito rimaneggiamenti a una data imprecisata, ai quali si devono l'iscrizione e il tridente, assenti nella versione originale dell'opera: a essa è stato possibile risalire grazie al confronto con l'incisione di Tobias Stimmer, realizzata, a partire dal dipinto in possesso di Giovio, per l'edizione degli *Elogia* uscita nel 1575 (fig. 135),¹⁷⁴ e con la copia del medesimo dipinto dovuta forse a un anonimo pittore lombardo del tardo XVI o primo XVII secolo, oggi conservata a Genova, presso Palazzo del Principe (fig. 136).¹⁷⁵ In questi *d'après* infatti l'ammiraglio non stringe nella mano destra il tipico attributo del dio del mare, ma un remo, di cui anche nell'originale resta visibile la traccia sull'albero retrostante.

La presenza di questo strumento di navigazione al posto del tridente ha fatto ritenere a buona parte della critica che il ritratto non fosse considerabile come immagine allegorica di Andrea Doria in veste di Nettuno, ma dovesse piuttosto ritenersi una rappresentazione dell'ammiraglio nel suo ruolo di *praefectus classis*, com'è indicato nel titolo della biografia gioviana cui l'immagine di Stimmer è posta a corredo:¹⁷⁶ esso dunque, in quanto a funzione, si distinguerebbe dal ritratto

Costamagna in *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), a cura di Antonio Natali e Carlo Falciani, Firenze, Mandragora, 2010, cat. V.5, p. 264 (si rimanda alla bibliografia precedente alla scheda per diverse ipotesi di datazione dell'opera).

¹⁷⁴ Paolo GIOVIO, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerni Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris jam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata, opera et studio Petri Perna typographi*, [Firenze, 1551] Basel, Pietro Perna, 1575, p. 374.

¹⁷⁵ Anonimo lombardo, *Ritratto allegorico di Andrea Doria*, tardo XVI-primo XVII secolo, olio su tela, Genova, Palazzo del Principe. Il dipinto è stato attribuito a Sebastiano del Piombo, allo stesso Bronzino o a un anonimo lombardo tra il XVI e il XVII secolo: per la vicenda attributiva, si veda STAGNO 2005, p. 69, nota 10, con bibliografia precedente. Qui si riporta l'attribuzione cauta ad anonimo lombardo proposta recentemente da Philippe Costamagna in *Bronzino pittore e poeta* 2010, cat. V.5, p. 264.

¹⁷⁶ Su queste posizioni sono Piero Boccardo (BOCCARDO 1989, pp. 108-109) e Katiuscia Quinci, la quale così commenta l'immagine di Bronzino: «secondo l'iconografia tradizionale del dio del mare, il remo non compare mai come attributo di Nettuno, che è immancabilmente caratterizzato dal tridente; è presente invece nelle raffigurazioni di divinità fluviali che richiamano in senso generale l'Acqua come uno dei Quattro Elementi. Al tempo stesso evoca l'idea della nave, spesso allegoria che allude allo Stato: sotto quest'ottica, il ritratto di Andrea Doria, che è idealizzato nella sua nudità in modo da ergersi come una statua classica in tutta la sua maestosità, diviene soprattutto il ritratto di un *praefectus classis sul ponte di una nave*. L'immagine pare evocare il momento in cui l'ammiraglio conduce fieramente la propria imbarcazione, e per analogia il proprio Stato in un porto sicuro e si

allegorico del Doria concepito dal Bandinelli, avvicinandosi piuttosto a quello dovuto a Sebastiano del Piombo (1526) e oggi conservato a Roma, presso la Galleria Doria Pamphilj (fig. 137).¹⁷⁷ Ritengo tuttavia che l'immagine bronzinesca implichi al contrario, per la nudità eroica e l'idealizzazione del volto del protagonista, una divinizzazione dello stesso, la quale, data la chiara connotazione marittima della scena, non può che andare nella direzione di un'identificazione del Doria con il dio dei mari.¹⁷⁸ Tanto più che il remo, pur tipico soprattutto di divinità fluviali, non è attributo del tutto estraneo all'iconografia di divinità marittime, tra cui lo stesso Nettuno: esso è rintracciabile, ad esempio, in una delle incisioni monocrome della serie in chiaroscuro con divinità ritratte in ovali di Hendrik Goltzius, rappresentante Oceano e databile tra il 1588 e il 1590 (fig. 138),¹⁷⁹ ma anche in un rilievo marmoreo di ambito francese, databile al terzo quarto del XVI secolo, esposto a Londra alla Heim Gallery nel 1967, e ora di ubicazione ignota (fig. 139).¹⁸⁰ E infine la rappresentazione di Nettuno secondo canoni iconografici meno ordinari non era estranea nemmeno al contesto genovese, dove, nel Palazzo del Principe, tra gli stucchi (1529-1530 ca.) che ornano la campata centrale della volta che copre la Loggia degli Eroi, compare un Nettuno caratterizzato non dal tridente ma da un timone (fig. 140). Nell'opera di Bronzino, inoltre, l'aggiunta posticcia del tridente, che da solo bastava a rendere inequivocabile tale identificazione, vale a dimostrare la vicinanza di quest'immagine (e la percezione della vicinanza dell'immagine) all'iconografia del dio del mare. Il dipinto risulta allora in linea più con la carica allegorica e l'idealizzazione del monumento Doria concepito dal Bandinelli che con

appresta a riporre le vele, come suggeriscono i particolari della gomina avvolta attorno all'albero e della vela che il Doria sembra accingersi a chiudere» (QUINCI 2004, p. 109).

¹⁷⁷ Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Andrea Doria*, 1526, olio su tavola, cm 153 x 107, Roma, Galleria Doria Pamphilj.

¹⁷⁸ Condividono questa opinione Maurice Brock (*Le portrait d'Andrea Doria en Neptune de Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir Les portraits du pouvoir*, atti del convegno di studi (Roma, Villa Medici, 24-26 aprile 2001.), a cura di Olivier Bonfait e Brigitte Marin, Paris, Somogy, 2003, pp. 49-62), Dorit Malz (MALZ 2012), Carl B. Strehlke (in *Pontorno, Bronzino and the Medici. The transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 20 novembre 2004-13 febbraio 2005), a cura di Carl B. Strehlke, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2004, pp. 139-141).

¹⁷⁹ Una copia dell'incisione è conservata a Londra presso il British Museum (inv. W,5.43) ed è databile tra il 1588 e il 1590 (cm 34,6 x 26,5).

¹⁸⁰ Anonimo francese (vicino a Jean Goujon), *Rilievo con la figura di Nettuno*, terzo quarto del XVI secolo, marmo, cm 66 x 38,5, ubicazione ignota (già Londra, Heim Gallery, foto presso la Fototeca del Warburg Institute di Londra). Cfr. *Recent acquisitions in paintings and sculptures*, catalogo della mostra (Londra, Heim Gallery, 12 giugno-31 agosto 1967), London, The Faval Press, 1967, catt. 32-33, p. 14: il riferimento è a un doppio numero di catalogo poiché il rilievo era presentato in coppia con un altro rilievo raffigurante Giunone.

l'intenzione di somiglianza sottesa al ritratto realizzato da Sebastiano del Piombo, arricchito anch'esso da elementi allegorici, ma confinati allo spazio della balaustra.¹⁸¹

La divinizzazione sottesa all'immagine dell'ammiraglio risulta interessante nel contesto del presente studio poiché l'iconografia adottata da Bronzino non dev'essere stata invenzione dell'artista fiorentino, ma frutto dell'osservazione di un modello antecedente, legato alla celebrazione del Doria come eroe antiturco, o eventualmente di precise indicazioni di committenza. Un identico ritratto dell'ammiraglio doveva essere rappresentato infatti sul *verso* di una perduta medaglia (fig. 141), sulla cui faccia opposta era riportato l'emblema con cui il Doria aveva fatto adornare, alla vigilia della partenza, lo stendardo centrale della galea capitana che avrebbe condotto Carlo V verso la vittoria contro Khareddin a Tunisi (1535): «una stella d'oro col campo pieno di razzi con strali d'intorno & littere che diceano, Vias tuas domine demonstra mihi»,¹⁸² come testimonia una fonte coeva. La medaglia, che sul *recto* riportava l'emblema e sul *verso* il ritratto del Doria, non è sopravvissuta e ne rimane traccia visiva solo nella *Sylloge numismatum elegantiorum* compilata da Johann Jacob Lucke,¹⁸³ che a sua volta riconduceva il geroglifico del *recto* al drappo della galea concepita per Carlo V (pur non riferendola a un'impresa marittima particolare), e ne riportava, con le parole dello storico Iohannes Sleidanus, il significato:

«Nummi latus alterum hierographiam habet, quam Triremi, pro Imperatore Carlo V. aedificatae, appingi voluit Auria. Calidum ei ad Deum votum, idque duplex: alterum *ut in itinere periculoso sydus illud sibi praeluceat, quod tres Magos Orientales Bethleemum usque duxit*: alterum *ut divinum sibi adsit numen in hostibus suis configendis superandisque*. Id enim tela a stella circulata significant. Sleidanus Author».¹⁸⁴

¹⁸¹ La balaustra è occupata da un fregio con trofei marini, tratti dai rilievi antichi (I secolo a.C.) collocati allora in San Lorenzo fuori le Mura (Roma) e oggi ai Musei Capitolini: cfr. Jan W. CROUS, *Ein antiker Fries bei Sebastiano del Piombo*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", LV, 1940, pp. 66-77. Per l'interpretazione della balaustra come spazio di rappresentazione del «ritratto interno» di Andrea Doria, corrispondente a ciò che normalmente nella medaglistica è ospitato sul *verso* (un ritratto cioè «che implica, come nelle antiche medaglie, una dimensione di memoria assoluta piuttosto che storica e temporale affidata al *recto* del personaggio ritratto dal vivo»), si veda Claudia Cieri Via, *L'immagine del potere: il ritratto di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo*, in *Les portraits du pouvoir* 2003, pp. 35-47, *speciatim* 41.

¹⁸² GUAZZO 1546, c. 170r. Il motto «vias tuas domine demonstra mihi» è tratto dal *Salmo* 25,4 (nella *Vulgata*, 24,4).

¹⁸³ Johann J. LUCKE, *Sylloge numismatum elegantiorum quae diversi imp. reges, principes comites, Respublicae diversas ob causas ab anno 1500, ad annum usque 1600 cudi fecerunt concinnata & historica narratio (sed brevi) illustrata*, Argentinae, Johann Repp, 1620, pp. 67-68.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 68.

La stella dunque doveva ricordare quella che condusse i Magi a Betlemme, mentre le frecce rappresentavano l'azione divina, che trafigge e vince i nemici: un emblema del tutto adatto all'impresa tunisina, ancora percepita, come si è detto, come crociata da condurre nel nome della cristianità. Riportando il geroglifico cristiano, la medaglia, che rimane senza paternità,¹⁸⁵ dev'essere stata concepita, verosimilmente nello stesso anno in cui ebbe luogo la battaglia di Tunisi, con intenti celebrativi verso il Doria, prima della sua partenza o in seguito alla vittoria: l'attenuazione dell'identificazione, pur evidente, dell'ammiraglio con Nettuno attraverso la rappresentazione di un remo al posto del tridente, potrebbe allora derivare dalla data precoce di realizzazione, in cui il parallelo con il dio del mare non era ancora ampiamente diffuso.

Il processo di divinizzazione dell'ammiraglio avrebbe infatti solo più tardi avuto diffusione negli elogi delle vittorie marittime del Doria sui turchi, anche in diretta relazione con questa stessa immagine, e in particolare nel componimento poetico di Giano Vitale posto a completamento del profilo biografico dell'ammiraglio negli *Elogia* di Giovio, che peraltro si ritrova a corredo dell'incisione nella *Sylloge* di Lucke,¹⁸⁶ a suggello del legame dell'immagine gioviana con quella medaglistica:

*«Quem spectas barba horrentem, saevumque tridentem
imperium pelagi magna ditione tenentem
Aurius est; non ille modo Lybiaeque, Asiaeque
pyratarum horror, et formidabile nomen,
sed terrae decus Ausoniae, et nova gloria Martis.*

¹⁸⁵ Piero Boccardo ipotizza che il manufatto vada identificato con la medaglia riportante il ritratto del Doria «di cera e stucco bianchi» di Alfonso Lombardi (il Cittadella), menzionata da Vasari nell'edizione giuntina delle sue biografie d'artisti (BOCCARDO 1989, p. 108; VASARI [1550 e 1568] 1966-1997, pp. 407-414, *speciatim* 407). Tuttavia, dando la paternità della medaglia al Cittadella, sembrerebbe plausibile collocare la medaglia al 1533, anno in cui il Lombardi doveva inviare a Genova un busto marmoreo dell'imperatore Carlo V, e in cui forse ebbe modo di passare dalla città ligure, sul tragitto per Marsiglia, dove si recava con Ippolito de' Medici in occasione delle nozze di Caterina de' Medici ed Enrico II di Valois (cfr. David LUCIDI, *Alfonso Lombardi e il Salvator Mundi*, Firenze, Becarelli Botticelli, 2018, pp. 100-104). Una data così precoce della medaglia risulterebbe incompatibile con la presenza, sul *recto*, del geroglifico con cui era stata ornata la bandiera della galea di Carlo V in occasione della spedizione tunisina. A ciò si aggiunga che le medaglie in stucco e cerca del Lombardi, che talvolta si ritiene venissero fuse in bronzo, dovevano avere probabilmente più l'aspetto di medaglioni di piccole dimensioni privi di verso: la medaglia del Doria di Alfonso Lombardi potrebbe essere infatti piuttosto riconosciuta in un disegno di Rembrandt, conservato nel Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino (cfr. Ulrich MIDDELDORF, *Una proposta per Alfonso Lombardi*, in *La medaglia d'arte*, atti del primo convegno internazionale di studio (Udine, 10-12 ottobre, 1970), Udine, C.I.A.C. libri, 1973, pp. 20-29: riporto la collocazione del foglio di Rembrandt, deducibile dalla didascalia di Middeldorf all'immagine, sebbene mi sia stato impossibile rintracciare il disegno nel database online delle collezioni degli Staatliche Museen di Berlino).

¹⁸⁶ In LUCKE 1620, tuttavia è omissa l'ultimo verso del componimento.

*Hic patriam longo concussam turbine belli
firmavit pace, et civiles sustulit iras
illum grata suum, Ligurum Respublica civem
et pietate gravem, et meritis ingentibus, inter
delectos proceres quos illa ab origine prima
excoluit celebrem aeterno sacrauit honore
et Iovius tabulam virtutis dedicat ego».*¹⁸⁷

Il componimento del Vitale dispiega infatti nei primi sei versi l'encomio dell'ammiraglio, che con il tridente detiene la signoria dei mari ed è terrore dei pirati d'Africa e d'Asia – ovvero dei pirati ottomani contro cui il Doria si sarebbe battuto per tutto il tempo della sua alleanza con l'imperatore, e su cui Ariosto aveva già costruito il parallelismo con Pompeo Magno.¹⁸⁸

Una conferma della più generale diffusione, tra il quarto e il quinto decennio del secolo, dell'*imitatio Neptuni* del Doria come motivo celebrativo del dominio sui mari guadagnato dall'ammiraglio in seguito alle vittorie sui turchi è data anche dal secondo degli episodi artistici cui si faceva riferimento nell'incipit di questo paragrafo: si tratta di una delle tre placchette concepite da Leone Leoni nell'intento di encomiare il Doria e suo nipote Giannettino in un momento immediatamente successivo alla vittoria riportata da quest'ultimo contro il corsaro Dragut nel golfo di Girolata in Corsica (1540), la quale evidentemente dovette fungere da ulteriore motivo propulsore per l'identificazione degli eroi del mare della casata Doria con il dio dei flutti. Nel periodo di poco meno di un anno, dai primi mesi del 1541 al febbraio del 1542, trascorso a Genova,¹⁸⁹ Leone Leoni realizzò infatti, oltre ad alcune medaglie per Andrea e Giannettino Doria, tre placchette bronzee che le iscrizioni di cui sono corredate suggeriscono avere avuto un carattere celebrativo del recente successo su Dragut (figg. 142-144).¹⁹⁰ In particolare, rivelatoria in questo senso è

¹⁸⁷ GIOVIO [1551] 1575, p. 375.

¹⁸⁸ Cfr. *supra* pp. 259-260.

¹⁸⁹ Cfr. Philip ATTWOOD, *Italian medals c. 1530-1600*, 2 voll., London, The British Museum Press, 2002, vol. I, pp. 85-92, *speciatim* 87.

¹⁹⁰ Cfr. HILL 1929; Dora THORNTON, *A plaque by Leone Leoni acquired by the British Museum*, in "The Burlington Magazine", CXLVIII, 2006, 1245, pp. 828-832; BOCCARDO 1989, p. 110; STAGNO 2017, pp. 154-156. Esempolari delle tre placchette si trovano al British Museum di Londra (invv. 1915,1216.123; 1927,0711.1; 2005,1202.1). Le tre placchette componevano chiaramente un insieme omogeneo, date le dimensioni affini (cm 7,7 x 9): sono lievemente diverse solo quelle dell'inv. 1915,1216.123 (cm 7,5 x 8,8), che tuttavia è conosciuto esclusivamente attraverso fusioni fatte da stampi a loro volta tratti dall'originale (cfr. THORNTON 2006, p. 830 e nota 32).

l'iscrizione posta a corredo della placchetta con due figure di Nettuno (fig. 142),¹⁹¹ una sul primo e una sul secondo piano, che permette d'identificarvi rispettivamente Giannettino e Andrea Doria: essa recita ANDR · PATRIS · AUSPITIIS · ET · PROPRIO · LABORE, una frase che potrebbe essere tradotta come «dietro gli auspici del padre e per i suoi propri sforzi», e che non sembra dunque riferibile ad altro che all'impresa gloriosa del giovane Doria, a capo di ventuno galee di Andrea, contro il corsaro ottomano.

Come messo in luce da Boccardo, l'iconografia della placchetta è riconducibile alle parole di Pietro Aretino, che in una lettera datata allo stesso 1541, dopo aver lodato Andrea Doria per il duplice ruolo di «braccio della religion' di Giesu, core de le imprese sante, e flagello de la insolenza infedele» da un lato, e di liberatore della patria dall'altro, conclude così il ragionamento:

«conciosia, che quegli che finser' Neptuno per Iddio; pronosticorono l'essenza del mirabile vostro avvenimento: né si creda, che questo, o quello Oceano habbia mai visto, né mai sia per vedere altro nume, che il celeste Doria. Et è certo, che il carro sul quale egli si figura, è il senno, che vi regge: i monstri, che tirano sono gli essempli de i vostri stratagemmi; il tridente, che l'arma è il tremendo del valor', che vi move; lo ignudo, che lo discopre, la chiarezza de l'opre, che vi fan' tale: le nymphe, che l'adorano, son' le virtù, che vi esaltano. I tritoni, che gli suonan' le trombe, i gridi de la fama, che vi divulga [...]».¹⁹²

L'*imitatio Neptuni* del Doria, così espressa dall'Aretino, è estesa dunque, nella placchetta, anche a Giannettino, a simbolica rappresentazione della destinazione di quest'ultimo all'eredità – materiale e ideale – del ruolo del primo: eredità verso cui l'impresa corsa contro gli ottomani costituiva il primo passo.

La placchetta sembra dimostrare allora come l'identificazione con il nume marino fosse, a queste date, indubbiamente legata al compito del Doria di difensore della fede: il filtro del classico, attraverso cui erano sempre passate la celebrazione e l'autocelebrazione dell'ammiraglio (si è già detto della decorazione della villa di Fassolo, che, in questo riguardo, costituisce il caso più precoce e più emblematico), aveva dunque preso il sopravvento, come messo in luce da Laura Stagno,¹⁹³ anche nella rappresentazione del Doria come eroe antiturco. Nonostante l'afflato ancora

¹⁹¹ Londra, British Museum, inv. 1915,1216.123.

¹⁹² ARETINO 1992-2017, vol. IV.II (*Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, [Venezia 1542] 1998), n. 267, pp. 298-299, *speciatim* 298.

¹⁹³ Cfr. STAGNO 2017.

crociato e intriso d'ideali cristiani degli appelli alla guerra contro gli ottomani circolanti negli stessi anni, l'iconografia del dio pagano era diventata il solo veicolo celebrativo del Doria, scalzando qualunque possibile identificazione con eroi della fede. Risulta significativa, in questo senso, la già citata, più tarda orazione che Capelloni compose immediatamente dopo la conquista di Mahdia (1550) da parte del Doria, la quale fu stampata, nello stesso anno, con dedica a Marco Centurione. In essa, il biografo dell'ammiraglio lo celebrava con queste parole:

«havendo tante volte solcato il mare, quando il Sole gira i suoi raggi più bassi per questo emisfero, tal che dagli huomini sete chiamato il secondo Nettuno. [...] Et se pur vi mancava alcuna cosa à dovervi consacrar alla immortalità, la gloriosa vittoria Principe Valoroso, che havete hora ottenuta nella impresa di Africa, vi renderà eterno [...]».¹⁹⁴

Seppur la scelta del veicolo classico per la celebrazione del Doria come eroe anti-ottomano sarebbe stata nettamente prevalente su qualunque altro tipo di paradigma celebrativo, è interessante notare qui come in una delle altre due placchette realizzate insieme a quella di cui si è detto sopra sia possibile riconoscere, al di là del velo dell'antico, una presenza iconografica la cui valenza simbolica si ripresenta immutata rispetto alla tradizione della propaganda visiva per la crociata, di cui si è già ampiamente parlato e che era stata riproposta, come si sa, nel contesto dei conflitti con l'Impero ottomano.¹⁹⁵

Nelle due restanti placchette sono rappresentati, nell'una Andrea Doria paludato all'antica e affiancato dalle figure della Pace e della Fama sullo sfondo di una distesa marina solcata da galee e coronata dall'iscrizione VIRTUS · MAIORA · PARAT (fig. 143),¹⁹⁶ nell'altra Giannettino, sempre in armatura antica, mentre fa sacrifici su un altare in fiamme, con un albero d'alloro dietro le spalle, sullo sfondo una galea in un mare tempestoso e l'iscrizione DEO · LARGITORE (fig. 144).¹⁹⁷ Come messo in luce da Dora Thornton,¹⁹⁸ quest'ultima placchetta presenta un serpente schiacciato sotto il ginocchio di Giannettino, che rimanda alla memoria le immagini di quegli eroi sauroctoni, i quali, per il loro sconfiggere animali mostruosi (metafore per

¹⁹⁴ CAPELLONI 1550, s.p.

¹⁹⁵ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 36-47.

¹⁹⁶ Londra, British Museum, inv. 1927,0711.1.

¹⁹⁷ Londra, British Museum, inv. 2005,1202.1.

¹⁹⁸ THORNTON 2006, pp. 831-832. Cfr. anche STAGNO 2017, pp. 155-156.

l'Infedele),¹⁹⁹ si guadagnarono un posto d'onore nell'immaginario crociato. In questo caso, il riferimento più adeguato, per l'aura antica dell'immagine, potrebbe essere quello – sempre evidenziato dalla Thornton – della medagliistica costantiniana ritraente l'imperatore nell'atto di schiacciare un serpente stante per il paganesimo (fig. 145). Questa lettura, pur in assenza di rimandi diretti al mondo ottomano, appare plausibile, visti il significato religioso dell'iscrizione (DEO · LARGITORE), il rapporto con le altre due placchette dominate dalla tematica marittima e la cronologia vicinissima al conflitto con Dragut, prima grande dimostrazione del valore militare di Giannettino.

Questi manufatti, insoliti in quanto placchette perché molto vicini, per le allegorie politiche presentate e per la presenza di iscrizioni latine, ai meccanismi di funzionamento della medaglia, valgono dunque a dimostrare come, in conformità con lo spirito religioso di cui furono sempre ammantate le guerre contro il Levante ottomano, l'immaginario crociato continuasse a rimanere in filigrana nelle immagini dei principi antiturchi, anche quando, a partire dal secondo quarto del Cinquecento, il ricorso all'antico era entrato stabilmente nella ritrattistica allegorica di questi principi-eroi, crescendo sulle basi poste dalla letteratura umanistica nella seconda metà del secolo precedente.

¹⁹⁹ La rappresentazione dell'infedele sotto forma di drago o serpente è stata studiata, come già messo in luce in altri luoghi di questo lavoro, da Francesco Sorce, che, pur focalizzandosi sulla minaccia ottomana Quattro e Cinquecentesca, ha saputo dare ragione della stratificazione storica del fenomeno: Francesco SORCE, *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", S. III, XXX-XXXI, 2007-2008, 62-63, pp.173-197.

Conclusioni

La scelta di concludere questo lavoro sul contesto culturale creatosi attorno alla vittoria di Tunisi (1535) è dovuta, come si è detto, non al carattere risolutivo assunto da tale avvenimento nell'ambito delle conflittualità tra l'impero della Porta e l'Europa cristiana, ma al verificarsi, in quel frangente, dell'ingresso della tematica ottomana in forme sempre più autonome di ritrattistica d'identificazione e al parallelo compiersi del processo di costruzione dell'immagine del principe antiturco attraverso il ricorso a modelli eroici antichi e alle loro iconografie. Le modalità visive di rappresentazione del principe attraverso la comparazione con modelli eroici e le iconografie utilizzate per tale *comparatio* hanno costituito infatti i due argomenti cardine attorno a cui è stata intessuta la riflessione per ognuno dei casi di studio affrontati nella ricerca.

Il discorso iconografico condotto in tesi ha consentito di riscontrare una duplice tendenza, consistente nel recupero di un immaginario di derivazione crociata e nel parallelo impiego di un repertorio eroico di matrice antica che si andò formando negli stessi anni in cui il problema ottomano cominciò a imporsi all'attenzione delle potenze europee.

Il primo immaginario, che mostrava un legame diretto con la propaganda visiva per la crociata sviluppata soprattutto a partire dal secolo XII al fine di affezionare il popolo alle spedizioni in Terra Santa, è apparso coerente rispetto alla concezione diffusa delle conflittualità con il Turco come scontri per la fede. Tra i modelli eroici cavallereschi parte della retorica della crociata, i casi di studio considerati in tesi hanno evidenziato, in particolare, la ricorrenza di quelli di Costantino, san Giorgio e Carlo Magno, popolari soprattutto dai decenni immediatamente successivi alla caduta di Costantinopoli fino al secondo decennio del Cinquecento, specialmente nelle committenze ecclesiastiche. A questi si aggiungevano, pur con meno frequenza, modelli veterotestamentari, presenti soprattutto nei discorsi della classe ecclesiastica, tra i quali quello di David ha mostrato un'emergenza significativa anche da un punto di vista iconografico, essendone stato riscontrato l'utilizzo nelle immagini di Mattia Corvino come *alter ego* eroico del principe.

Quanto invece al riuso dell'antico nelle immagini dei principi antiturchi, la presente ricerca ne ha ricondotto l'utilizzo a origini letterarie, rintracciate nella produzione umanistica finalizzata alla glorificazione dei protagonisti delle guerre ottomane per ottenute vittorie o alla loro esortazione alla guerra. In simili testi, presi in esame soprattutto nel primo capitolo, relativo alla prima fase di tensioni tra l'Europa occidentale e l'impero della Porta, è stato infatti individuato l'utilizzo costante di un procedimento retorico di *comparatio* eroica incentrato su modelli di eroismo che si sarebbero mostrati anche nelle iconografie principesche soprattutto a partire dal quarto decennio del Cinquecento. Questa ricorrenza di analoghi termini di paragone eroici, non ancora riscontrata dalla critica, è apparsa particolarmente significativa in quanto attestante il formarsi, a partire dalla caduta di Costantinopoli, di un precipuo (seppure chiaramente non esclusivo) repertorio di modelli eroici di matrice antica, il quale si pose a *pendant* di quello preesistente, e pronto all'uso, composto dalle iconografie legate all'ideologia della crociata. Il repertorio eroico antico costituitosi in questo contesto si è mostrato composto innanzitutto da figure di militi e sovrani storici, che trovarono spazio molto più tra le pagine redatte dagli umanisti italiani per i principi antiturchi che nella ritrattistica degli stessi. Si trattava di modelli di eroismo scelti sulla base di un principio di convenienza che li rendeva particolarmente adatti all'espressione dell'encomio dei singoli sovrani: tra questi erano infatti Pompeo Magno, che aveva sconfitto un nemico (Mitridate VI, re del Ponto) regnante su una zona geografica all'incirca analoga a quella su cui si estendeva ora l'Impero ottomano; Alessandro Magno, privilegiato, per simili ragioni geografiche, dai principi della cristianità orientale; e Scipione Africano, particolarmente adeguato alla celebrazione delle vittorie in Africa sui corsari ottomani di Carlo V. A tali figure storiche però si aggiungevano anche *exempla* mitologici che ebbero fortuna, non solo nella produzione letteraria, ma anche in quella artistica: in particolare, Nettuno ed Ercole costituivano i due *alter ego* per eccellenza dei moderni principi antiturchi – il primo per il suo legame con l'universo marittimo che caratterizzava le guerre anti-ottomane, e il secondo per la sua lotta contro l'idra, in cui veniva letta una metaforica rappresentazione della sconfitta dell'Infedele.

Tra i casi di recupero dell'antico riscontrati nella tesi, uno dei più significativi è costituito dal ricorrere del modello eroico di Pompeo Magno, il quale ha permesso di attestare al contempo il trasferirsi nella produzione artistica delle *comparationes*

istituite per via letteraria e il formarsi di un repertorio eroico di matrice antica utilizzato con sempre maggiore stabilità in quanto composto da *exempla* particolarmente adeguati alla *comparatio temporum* con gli attuali conflitti anti-ottomani. L'*exemplum* di Pompeo Magno venne utilizzato, infatti, a distanza di diversi decenni, per la celebrazione di Alfonso il Magnanimo e di Andrea Doria, protagonisti entrambi delle guerre contro i turchi, ma in fasi cronologiche diverse dell'espansionismo ottomano. Il generale antico era stato proposto *in primis* come termine di paragone eroico per l'aragonese nella letteratura umanistica indirizzata al re di Napoli con intenti celebrativo-esortativi: Flavio Biondo e Giannozzo Manetti ne avevano recuperato infatti l'*exemplum*, non solo per le suddette ragioni di coincidenza geografica tra le guerre contro Mitridate di Pompeo e quelle che si auspicava Alfonso avrebbe condotto contro gli ottomani, ma anche perché la figura di questo eroe permetteva di recuperare il modello formale dell'orazione con cui Cesare sostenne, nel 66 a.C., l'avvio di una spedizione in Levante capitanata da Pompeo (*Pro lege Manilia de imperio Cnei Pompei*).¹ Poste queste basi, il medesimo modello eroico poté poi tornare, con significati analoghi, negli encomi composti da Ludovico Ariosto e da Ludovico Dolce per Andrea Doria: nel caso dell'ammiraglio però il parallelismo con il generale antico risulta ancora più significativo alla luce del tema di questa ricerca, in quanto esso contribuì anche allo sviluppo, nella ritrattistica del Doria, di un'*imitatio Neptuni* analoga a quella che in antico contraddistinse le immagini di Pompeo.² La ricorrenza di questo *exemplum* risulta dunque in grado di confermare il ruolo preparatorio rivestito dalle *comparationes* eroiche elaborate a livello letterario dagli umanisti rispetto agli sviluppi iconografici che l'eroicizzazione del principe antiturco avrebbe mostrato, più tardi, nella produzione artistica.

Quanto alle tipologie dei ritratti allegorici principeschi presi in esame, l'apporto della ricerca agli studi storico-artistici si mostra valido anche al di là del contesto delle conflittualità con la Mezzaluna ottomana e si è concretizzato nell'avvio di un lavoro di sistemazione, non solo tipologico ma anche terminologico, di una materia ancora non esaustivamente sondata dalla critica. Nel primo capitolo della tesi infatti si è innanzitutto dato conto di un'indagine terminologica condotta a partire dalla letteratura critica incentrata sulla ritrattistica d'identificazione e più genericamente sulla ritrattistica allegorica, nella quale è stato frequentemente riscontrato un utilizzo

¹ Cfr. *supra* capitolo 2, pp. 138-144.

² Cfr. *supra* capitolo 4, pp. 258-264.

improprio dei termini “criptoritratto” e ritratto “in veste di”: si è dunque proceduto a chiarificare la distinzione tra le tipologie ritrattistiche riconducibili a queste due etichette, ripercorrendo la storia dei due generi, caratterizzata da tappe di latenza e periodi di rinascite. Inoltre, per il ritratto “in veste di” è stato indagato il lessico di coniazione critica recente (*composite protrait, disguised portrait, verkleidete Porträt*), entro il quale sono state individuate diverse etichette (*Kostümbildnis* o ritratto in costume, *theomorphe Porträt* o ritratto teomorfo, ritratto mitologico) indicanti diverse possibili manifestazioni di tale tipologia ritrattistica. Nell’ambito di questa ricognizione terminologica sono state rintracciate anche le prime occorrenze dell’unica formula storica, utilizzata a partire dal secolo XVII per indicare il *disguised portrait*: quella di *portrait historié*, attestata in ambito francese.

Da un punto di vista tipologico, invece, la considerazione di un contesto storico-culturale ristretto, come quello relativo alle conflittualità tra l’Europa occidentale e l’impero della Mezzaluna, ha consentito di posare l’attenzione, non solo su esempi di ritrattistica d’identificazione, ma anche su casi considerabili come “archeologici” rispetto al genere del ritratto d’identificazione. Ne è conseguita dunque la presentazione, nel primo capitolo, di una rassegna sistematica, corredata da singoli esempi spesso tratti dai casi di studio indagati in tesi, delle tipologie di rappresentazione allegorica del principe aventi carattere preparatorio o anticipatorio rispetto ai generi del criptoritratto e del ritratto “in veste di”.

Nel corpo della tesi, l’analisi delle tipologie d’immagini eroiche utilizzate per la rappresentazione dei principi antiturchi è stata infine messa in dialogo con le considerazioni iconografiche, relative ai modelli eroici utilizzati per la celebrazione dei principi antiturchi nel contesto delle guerre con il Levante ottomano. È stato dunque possibile individuare alcuni generi artistici o alcune tipologie d’espressione artistica della *comparatio* eroica più stabilmente legati all’utilizzo di un immaginario di derivazione crociata, e altri invece più consoni alla formulazione di parallelismi con modelli antichi: nello specifico, il ritratto equestre si è mostrato adatto, anche quando rievocante modelli antichi come quello del Marco Aurelio, alla rappresentazione del principe come *miles christianus* attraverso l’adozione degli schemi iconografici, fortemente connotati da un punto di vista semantico, tipici di *exempla* crociato-cavallereschi come quelli di san Giorgio e Costantino,³ mentre la

³ Cfr. *supra* capitolo 2, pp. 116-128; e capitolo 4, pp. 250-255.

medaglia e l'ingresso trionfale, i quali costituiscono i generi più direttamente antecedenti da un punto di vista tipologico rispetto alla ritrattistica in veste eroica, si sono rivelati luoghi privilegiati, in virtù della loro derivazione antica, per l'utilizzo di un'*imagerie* di matrice parimenti antica.⁴

I due discorsi cardine attraversanti la tesi hanno trovato un primo grado di compimento nell'universo simbolico creatosi attorno alla vittoria di Tunisi, consistente nell'estensivo riuso dell'antico nelle celebrazioni dei due protagonisti cristiani della vittoria anti-ottomana sulle coste africane e in un significativo ricorso alla ritrattistica allegorica – e specialmente al ritratto “in veste di” –, a scapito di forme più indirette di espressione visiva della comparazione a modelli eroici. Nonostante il discorso sulla battaglia di Tunisi continuasse ad assumere i toni della crociata, infatti, Carlo V venne celebrato, nella *via triumphalis* allestita per la sua risalita dell'Italia, in termini sostanzialmente ed esclusivamente antichi, come nuovo Scipione e nuovo Ercole. Fu soprattutto l'incompiuta scultura di Baccio Bandinelli, ritraente Andrea Doria in veste di Nettuno, e la ritrattistica dell'ammiraglio che da essa discese – prese in esame nell'ultimo capitolo –, a segnare un momento di rottura: se due decenni prima i protagonisti delle conflittualità ottomane, Massimiliano I e Francesco I, venivano ancora ritratti nelle vesti di eroi crociati come san Giorgio e Carlo Magno, la statua monumentale del Doria in veste di divinità pagana mostrava finalmente il recupero dell'antico sia dal punto di vista iconografico sia da quello tipologico.

Il successo di Carlo V e Andrea Doria sui corsari ottomani costituisce dunque a ragione il punto conclusivo di questa ricerca che aveva preso le mosse dalla caduta della capitale dell'Impero bizantino – evento considerabile, storicamente e simbolicamente, come punto d'avvio dell'espansionismo ottomano verso Occidente. Tuttavia, il limite cronologico imposto a questo studio è intrinseco alla limitata estensione nel tempo della ricerca e non ambisce a esaurire l'argomento nella sua totalità. Le tensioni tra la Mezzaluna ottomana e l'Europa occidentale proseguirono infatti oltre Tunisi nei secoli XVI e il XVII,⁵ rispetto ai quali il contesto storico-culturale studiato in tesi assume un carattere incipitario, contenendo *in nuce* gli sviluppi successivi del problema della rappresentazione del principe antiturco.

⁴ Cfr. *supra* capitolo 4, pp. 261-262.

⁵ In questo senso, la pace di Carlowitz (1499), stipulata tra una lega di forze cristiane (*in primis* l'impero asburgico) e l'Impero ottomano assunse, come si è già detto, un ruolo di cesura: cfr. capitolo 1, p. 31, nota 37.

Ritengo infatti significativo tentare un completamento delle presenti conclusioni con uno sguardo sugli esiti successivi dell'immagine eroica del principe antiturco, i quali potranno dare conferma ai risultati conseguiti nella ricerca, mostrandone al contempo il carattere *in progress*. Un simile tentativo di apertura sulla cronologia successiva a quella considerata in tesi non vuole – e non potrebbe – però procedere a una ricognizione esaustiva sui secoli XVI e XVII, ma verrà attuato attraverso due soli *focus* sui contesti storico-culturali maggiormente significativi, i quali coincidono anche con i casi che hanno goduto di maggiore attenzione da parte della critica.⁶ Per il XVI secolo questo posto di eccezione è riservato al clima celebrativo, coinvolgente diverse figure di eroi antiturchi, generatosi in seguito alla battaglia di Lepanto (1571), che costituì il più ingente episodio di scontro tra l'impero della Porta e l'Europa occidentale nel corso del Cinquecento, conclusosi con un'importante vittoria della cristianità, ottenuta *in primis* dalla Chiesa, dalla Spagna e da Venezia contro l'Impero ottomano, presso le isole Curzolari.⁷ Per il XVII secolo invece risulta significativo lo sguardo ad alcuni casi ritrattistici riguardanti il casato d'Asburgo, che vide, più di qualsiasi altra potenza europea, i confini del proprio regno costantemente esposti alla minaccia espansionistica degli ottomani e fu infatti impegnato nelle guerre contro l'impero turco per più di un secolo dopo Lepanto. Lo sguardo a questi due contesti permetterà di verificare la stabilità del repertorio iconografico, sia di matrice sacra sia di derivazione antica, messo a fuoco nei capitoli del presente studio, mentre parallelamente sarà possibile riscontrare il ricorso a forme di rappresentazione del principe antiturco sempre più spesso coincidenti con il ritratto in veste eroica. In particolare, la stabilità iconografica della duplice *imagerie* di cui si è dato conto in tesi si mostra con evidenza, nonostante il persistere dell'ideologia crociata, sin dal contesto storico-culturale caratterizzante la battaglia di Lepanto (1571) e proseguirà per tutto il secolo successivo. Se però nel medesimo contesto lepantino risultano ancora ampiamente osservabili le diverse forme indirette di espressione dell'*imitatio heroica* che caratterizzarono l'immagine del principe

⁶ Cfr. *supra* introduzione, pp. 4-5.

⁷ La battaglia, combattuta tra l'Impero ottomano e una coalizione di stati occidentali denominata Lega Santa, si concluse infatti con una vittoria della cristianità che segnò il primo grande successo della reazione occidentale all'avanzata ottomana verso Occidente, nonostante le forze cristiane si fossero mostrate ancora ampiamente in contrasto le une con le altre. Protagonisti ne furono la Chiesa, la Spagna e Venezia, cui si aggiungevano una serie di altre forze: la Repubblica di Genova, i Cavalieri di Malta, il Granducato di Toscana, il Ducato di Savoia, il Ducato di Urbino, la Repubblica di Lucca, il Ducato di Ferrara e il Ducato di Mantova.

antiturco fino a Tunisi, una più chiara affermazione del ritratto “in veste di” si mostrerà a partire dal secolo seguente.

Quanto alla congiuntura lepantina, l'*exemplum* costantiniano, la cui importanza nella rappresentazione del ritratto ideale del principe antiturco era stata riscontrata in tesi a partire dal criptoritratto pierfrancescano di Giovanni VIII Paleologo,⁸ cominciò a mostrare una preponderanza tra quelli veicolanti l'idea della guerra per la fede. L'utilizzo di questo modello di principe cristiano era stato stimolato infatti, attorno alla vittoria delle Curzolari, dalla consegna da parte di Pio V dello stendardo con il crocifisso e il motto *in hoc signo vinces* all'ammiraglio della flotta pontificia, Marcantonio Colonna, in una cerimonia che trovò commemorazione in più di un'occorrenza storico-artistica (fig. 146).⁹ Tale *exemplum* dunque fece la sua comparsa innanzitutto nel percorso trionfale allestito per l'arrivo del Colonna nella città di Roma dopo Lepanto (4 novembre 1571), confermando l'importanza, già discussa in tesi, dell'ingresso trionfale come tipologia artistica con funzione preparatoria rispetto al ritratto in veste eroica. Nell'ingresso romano, una serie di apparati effimeri dava forma a un programma iconografico incentrato sul concetto di *comparatio temporum*,¹⁰ all'interno del quale l'arco di Costantino assumeva un ruolo di centralità istituendo, attraverso iscrizioni, un paragone tra l'imperatore cristiano che per primo aveva combattuto, sotto il segno della croce, contro i nemici della fede (PRIMUS ROMANORUM IMPERATORUM CONSTANTINUS CRUCIS VEXILLO USUS CUM ACERRIMIS CHRISTIANI NOMINIS HOSTIBUS FELICISSIME CERTAVIT), e il pontefice, Pio V, che per primo invece aveva costituito la Lega Santa e, seguendo il medesimo segno, aveva riportato la vittoria sui turchi (PRIMUS ROMANORUM PONTIFICUM PIUS V CUM REGE CATHOLICO ET REP VENETA SOCIETATE INITA EODEM SALUTARI SIGNIO

⁸ Cfr. *supra* capitolo 2, pp. 89-103.

⁹ La consegna dello stendardo di battaglia è rappresentata infatti in una medaglia commissionata a Giovanni V. Melon dal cardinale Antoine Perrenot de Granville, coronata dal motto · IN HOC VINCES · (1571, bronzo, diametro cm 4,4, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.1289), di cui qui si riproduce l'immagine, e doveva essere anche parte del ciclo ad affresco sulla battaglia di Lepanto realizzato tra il 1572 e il 1573 nella Sala Regia del Palazzo Apostolico vaticano, in una scena affrescata andata perduta ma attestata in un disegno della Biblioteca Reale di Torino. Cfr. Rick SCORZA, *Vasari's Lepanto Frescoes: Apparati, Medals Prints and the Celebration of Victory*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LXXV, 2012, pp. 141-200, *speciatim* 144-148.

¹⁰ Cfr. Paul ANDERSON, *Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: The Framing of a Public Space in Santa Maria in Aracoeli*, in *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, a cura di Gregory Smith e Jan Gadeyne, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 131-155, con bibliografia precedente.

FULTUS VICTORIAM CONTRA MAXIMAM TURCARUM CLASSEM CONSECRUTUS EST LAETISSIMAM).¹¹

Il riferimento a Costantino, istituito a Roma dai *tituli* dell'arco di trionfo, caratterizzò anche i ritratti di alcuni degli eroi di Lepanto, e in particolare quello di Alvise Mocenigo (fig. 147),¹² opera incisoria di Cesare Vecellio e parte di una serie di quattro ritratti allegorici dei vincitori delle Curzolari, composta, oltre che da quello del Mocenigo, dai ritratti di Sebastiano Venier, Agostino Barbarigo e Pio V.¹³ In esso l'insolita raffigurazione del doge con l'armatura e la spada faceva del veneziano, come spiega Benjamin Paul, «l'equivalente repubblicano della *Ecclesia Militans*», attraverso «un'allusione che è accentuata ulteriormente dal riferimento a Costantino nel testo che l'accompagna».¹⁴ L'immagine del doge è infatti corredata da un'iscrizione in cui l'impresa lepantina contro i turchi veniva definita come condotta «a furor di Costantino»,¹⁵ ovvero in continuità con la difesa della cristianità di cui si era fatto artefice il primo imperatore cristiano. La connotazione sacrale dell'immagine era inoltre rafforzata dalla collocazione, sotto il margine inferiore della cornice, di un drago accasciato, qualificato dall'iscrizione DISPERSIT SUPERBOS occupante il suo dorso, e riferito all'Infedele dall'accostamento alla sua figura delle immagini di due turchi incatenati. Questi ultimi dunque contribuivano alla definizione dell'identità di *miles christianus* del doge veneziano, addizionandosi ai *topoi* dell'immaginario visivo legato alla crociata: quello celebrativo costantiniano e quello della rappresentazione zoomorfa dell'Infedele, entrambi ampiamente riscontrati nella tesi, sia nell'ambito della propaganda crociata dei secoli XII e XIII, sia nel recupero quattro e cinquecentesco degli stilemi più tipici di tale propaganda.

Con i medesimi intenti, il *topos* di Costantino appariva infine nel ritratto di un altro degli eroi di Lepanto, Giovanni Andrea Doria, rappresentato stavolta propriamente in veste eroica. Egli venne ritratto come nuovo Costantino, nell'atto di

¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 146-147.

¹² Cesare Vecellio, *Ritratto allegorico di Alvise Mocenigo*, 1570-1572 ca., incisione, cm 37,7 x 25,8, Masterdam, Rijksprentekabinet, inv. RP-P-1965-789.

¹³ Per questi ritratti e per il loro funzionamento allegorico, si veda Benjamin PAUL, *Identità e alterità nella pittura veneziana al tempo della battaglia di Lepanto*, in *L'altro Veronese. Politica e religione a Venezia negli anni del disciplinamento*, atti delle giornate di studio (Venezia, Università Ca' Foscari, 12-13 maggio 2005), a cura di Augusto Gentili, in "Venezia Cinquecento", XV, 2005 (2006), 29, pp. 155-187.

¹⁴ PAUL 2005 (2006), p. 169.

¹⁵ «Questi sotto'l cui giusto e chiaro grido | andar vedrem carichi di spoglie i liti | Tolte a furor di Costantino al nido, | Malgrado di Latona, ai crudi Sciti, | É il figran Luigi Mozenigo, il fido | Principe eletto a scior sanguigne liti, | Et a rinovelar quei di che forno | E di Iano e d'Augusto, e di Saturno».

avere la visione della croce, sulla volta della sala dedicata all'imperatore cristiano in Palazzo del Principe, a Genova, e affrescata probabilmente da Lazzaro Calvi alla metà dell'ultimo decennio del XVI secolo (fig. 148). L'assenza, in questo ritratto, di riferimenti all'attualità degli scontri con il Turco non permette invero di escludere che l'immagine del Doria come *miles christianus* potesse fare riferimento anche ad altri aspetti della politica del genovese, ma, come sottolineato da Laura Stagno, le sue imprese antiturche dovevano avere giocato, nella scelta del paragone eroico, un ruolo di preponderanza: «*its first obvious reference is to the continuous war waged by Giovanni Andrea toward the new enemies of Christendom, the Ottomans, to be defeated in the name of the Cross as the pagans had been in Constantine's time*».¹⁶

La narrazione della battaglia di Lepanto come crociata della cristianità contro l'Islam aveva caratterizzato anche le celebrazioni della vittoria organizzate in territorio iberico dai membri della casata asburgica che aveva preso parte all'impresa. In questo caso, però, all'*exemplum* costantiniano vennero preferiti modelli tratti dalle Sacre Scritture, utilizzati secondo una modalità di espressione della *comparatio* eroica che in questo studio è stata definita come formula mascherata, consistente nel mascheramento, appunto, nel ritratto del principe dello schema iconografico appartenente al modello d'identificazione prescelto.¹⁷ Luogo privilegiato della celebrazione era stato nuovamente il contesto effimero di una festa, tenutasi a Siviglia nel 1571 per la celebrazione congiunta della vittoria lepantina e della nascita di Ferdinando, figlio di Filippo II d'Asburgo, re di Spagna. Di tale festa è possibile osservare le tappe fondamentali in un resoconto contemporaneo, corredato d'illustrazioni e redatto da Pedro de Oviedo.¹⁸ Tra gli apparati decorativi in esso riprodotti, interessano qui in particolare due immagini degli eroi delle Curzolari che mostravano, nello schema iconografico, il riferimento a figure veterotestamentarie.¹⁹ Nell'una di queste immagini (fig. 149) il papa era rappresentato infatti in trono, affiancato dal re di Spagna e dal doge veneziano intenti

¹⁶ Laura STAGNO, *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, in "Il Capitale culturale", 2017, 6 (supplementi), pp. 145-188, *speciatim* 164 (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1709/1236>, consultato in data 15/08/2019).

¹⁷ Cfr. *supra* capitolo 1, pp. 66-67.

¹⁸ Pedro DE OVIEDO, *Relación de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y per el vencimiento de la batalla naval, que el serenissimo de Austria ovo, contra el armada del Turco*, Sevilla, Hernando Diaz, 1572.

¹⁹ *Ivi*, cc. 44v e 46r. Cfr. Rosemarie MULCAHY, *Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto*, in "Reales Sitios", XLIII, 2006, 168, pp. 3-15.

a reggergli le braccia congiunte in preghiera sul modello dell'iconografia di Mosè orante durante la battaglia contro gli amaleciti: il testo accompagnante l'incisione nella *Relación* su queste feste afferma infatti che i due alleati del pontefice erano rappresentati «imitando a lo que Hur y Aron hacía con Moysen, cuando orava en la batalla contra los Amelaquitas». Sull'altro stendardo (fig. 150), invece, Giovanni d'Austria, generalissimo dell'armata della Lega Santa, era rappresentato, come nuovo David, con la testa mozzata dell'ammiraglio turco Müezzinzade Ali Pascià tenuta per i capelli nella mano sinistra, in una formula iconografica rievocante il modello veterotestamentario nonostante l'ambientazione della scena nelle acque delle Curzolari: il parallelismo era peraltro esplicitato in questo caso da un'iscrizione che, sul medesimo stendardo, riportava le parole di don Giovanni, il quale si definiva un nuovo David, ma anche un nuovo Giosué («*Soys un nuevo Josué / y en esta dichosa lid / soy nuevo David*»), in riferimento alla figurazione dell'altro lato del vessillo che riportava la scena della vittoria di Giosué sugli amaleciti.

Negli anni intorno a Lepanto però il ricorso all'immaginario della guerra santa per la rappresentazione degli eroi antiturchi non aveva impedito il riuso dell'antico, cui Tunisi, come si è detto, aveva aperto la strada. Giovanni d'Austria, generalissimo dell'armata della Lega Santa che aveva condotto alla vittoria di Lepanto, era stato infatti messo in relazione e talvolta direttamente paragonato a Nettuno in una serie di *media* diversi, artistici e letterari, che testimoniano della diffusione del *topos* in riferimento all'ammiraglio. Il dio dei flutti infatti faceva parte innanzitutto del repertorio figurativo degli apparati effimeri eretti per l'ingresso di Giovanni d'Austria ad Anversa l'anno successivo alla vittoria delle Curzolari: come si vede tra le immagini di Philip Galle che documentano l'evento nel resoconto di János Zsámboky, il dio antico vi era rappresentato, infatti, nell'atto di calpestare un turco di cui aveva trafitto il turbante con il tridente (fig. 151),²⁰ in una scena che, per la presenza degli animali araldici della Spagna e di Venezia e per l'emblema papale delle chiavi di san Pietro, può essere considerata un'allegoria della Lega Santa. Nello stesso 1572, il parallelismo tra il dio del mare e l'ammiraglio si faceva invece esplicito in un sonetto di Alemanno Fino, in cui Nettuno era rappresentato nell'atto di cedere il tridente al nuovo eroe dei flutti:

²⁰ János ZSÁMBOKY, *Arcus aliquot triumphalis et monimenta victoriae classicae, in honorem invictissimi ac illustrissimi Iani Austriae, victoris non quieturi*, Antwerpen, Philip Galle, 1572, s.p.

«Ninfe e voi Dei, che in questo ondoso Regno
mi v'inchinate, come a Dio maggiore,
novo Re, novo Principe, e Signore,
e Dio novo in mia vece hor vi consegno.
Com'io ceder a lui non mi disdegno
tutta la gloria mia, tutto l'honore,
così per l'alto suo divin valore
voi d'adorarlo non abbiate sdegno.
A lui, che così il ciel giusto consente,
lascio quant'ho nel mar ragion', e impero.
Degn'anco di maggior scettri, e corone.
Così disse Nettuno, e 'l gran tridente
depose in man del giovanetto ibero,
e per signore il salutò Tritone».²¹

L'anno successivo, dunque, in occasione della vittoria su Tunisi (1573), riportata dallo spagnolo dopo quella delle Curzolari, Giovanni d'Austria venne messo in diretto parallelismo con la figura di Nettuno in una medaglia realizzata da Giovanni Melon (fig. 152):²² in essa il ritratto dell'ammiraglio, di profilo, a mezzo busto, trovava infatti nel *verso* il suo *pendant* nella figura di Nettuno, rappresentato, tra i flutti, in un'iconografia molto vicina a quella dell'incisione di Galle appena vista, nell'atto di trafiggere un turco con un tridente coronato dalle armi reali e dal Toson d'Oro, mentre sullo sfondo un gruppo di turchi fuggiva dalla città di Tunisi sovrastata dal motto cesareo *veni et vici*.

La medaglia conferma dunque il carattere anticipatorio, già sottolineato nella tesi, di questa tipologia artistica rispetto al ritratto in veste eroica: essa mostra, nell'alternarsi di *recto* e *verso*, l'accostamento dell'effigie del principe e del suo «ritratto interno»,²³ due componenti che nel *verkleidete Porträt* saranno invece sovrapposte in un'unica immagine. La medesima medaglia, inoltre, analogamente al

²¹ Alemanno Fino, *Lode del Serenissimo D. Giovanni d'Austria*, in *Raccolta di varii poemi latini, e volgari fatti da diversi bellissimi ingegni, nella felice vittoria riportata da' Christiani contra Turchi*, 3 voll., Venezia, Bastiano Ventura, 1572, vol. II, c. 42v; cfr. Marino CAPOTORTI, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della controriforma*, Galatina, Congedo, 2011, p. 114.

²² Giovanni V. Melon, *Medaglia di Don Giovanni d'Austria*, 1573, bronzo, diametro cm 4,1, Vienna, Kunsthistorisches Museum. Cfr. Víctor MÍNGUEZ CORNELLES, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2018, pp. 436-438.

²³ Claudia CIERI VIA, *L'immagine dietro al ritratto*, in *Il ritratto e la memoria*, 3 voll., a cura di Augusto Gentili, Roma, Bulzoni, 1989-1993, vol. III (*Materiali 3*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel, Claudia Cieri Via, 1993), pp. 9-29, *speciatim* 12.

ritratto allegorico di Alvise Mocenigo, mostra l'utilizzo dell'immagine del Turco come elemento qualificante l'identità eroica del principe. Si tratta di un carattere di novità rispetto a quanto emerso nel presente studio e considerabile come sviluppo successivo della consuetudine all'attribuzione di fisionomie e abiti turchi alle figure di infedeli nelle iconografie eroiche utilizzate per la nobilitazione dell'immagine del principe: tra i casi attestanti questa consuetudine figurativa riscontrati nella ricerca si ricorda, ad esempio, la miniatura ornante l'anteporta della *Bibbia di Mattia Corvino*, istituyente un parallelismo tra le guerre del re magiaro contro i turchi e quella di David contro i filistei attraverso la rappresentazione di questi ultimi in abiti ottomani.²⁴ Tuttavia, anche l'utilizzo di figure di turchi come elementi qualificanti l'immagine del principe cristiano era già stata riscontrata, nel lavoro di tesi, a date precoci: specialmente nel ritratto equestre dello stesso Mattia Corvino, che doveva ornare la facciata di un edificio in Campo de' Fiori a Roma ritraendo il sovrano magiaro nell'atto di colpire con la spada una turba di ottomani, ma anche nell'inserimento di scene di battaglia antiturca nei disegni preparatori per il basamento della statua bandinelliana rappresentante Andrea Doria in veste di Nettuno.

L'utilizzo di figure di ottomani come elemento qualificante l'immagine e la persona del principe era spia dell'importanza sempre maggiore acquisita dalle conflittualità con l'impero della Mezzaluna nella definizione dell'identità eroica di regnanti e condottieri occidentali, la quale a sua volta dipendeva dal posto di centralità progressivamente guadagnato dalla questione turca negli equilibri politici europei. Tale congiuntura storica coincideva peraltro, sul piano storico-artistico, con il momento di maggiore fioritura della ritrattistica in veste eroica, comportando, dopo Lepanto, una maggiore emergenza di questo genere artistico tra le diverse modalità di eroicizzazione del principe fin qui individuate. Quando la cristianità tornò a opporsi con successo agli ottomani, nella seconda metà del Seicento, presso i confini orientali dei domini asburgici, la parabola dello sviluppo dell'immagine eroica del principe vittorioso sul Turco raggiunse infatti il suo culmine.

Ne costituiscono esempi emblematici due ritratti di Ferdinando IV d'Asburgo e del suo successore, il fratello Leopoldo I, i quali al contempo confermano il persistere del duplice immaginario – cavalleresco-crociato e di matrice antica – al di là del contesto della vittoria di Tunisi in cui la *comparatio* eroica ispirata a modelli

²⁴ Cfr. *supra* capitolo 2, p. 132.

tratti dall'antichità sembrava essere destinata a prendere il sopravvento sull'identificazione con modelli sacrali. Nell'anno della sua incoronazione a re dei Romani (1653) infatti Ferdinando veniva ritratto, in un'incisione di Georg Lackner come nuovo Costantino: su un cavallo impennato di fronte alla visione celeste della croce con il motto *in hoc signo vinces*, l'Asburgo appariva così in una composizione che rimandava con evidenza al suo compito di difensore della cristianità dalla minaccia ottomana attraverso la rappresentazione, sul secondo piano, di turchi in battaglia con un esercito occidentale (fig. 153).²⁵ Il fratello Leopoldo I, invece, sarebbe stato rappresentato, due decenni dopo (1672), in seguito alla vittoria antiturca nella battaglia di san Gottardo (1664),²⁶ nel suo ruolo di principe cristiano come nuovo Ercole: nella grande tela di Gerard Hoet conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna egli è presentato infatti al centro di un nutrito gruppo di figure allegoriche, tra cui si riconoscono le personificazioni delle virtù cardinali e teologali che gli rendono omaggio, mentre calpesta l'idra sconfitta e regge nella mano sinistra la clava erculea (fig. 154).²⁷ Alla sua destra, Bellona porta al cospetto dell'imperatore alcuni turchi incatenati, i quali si uniscono alle figure allegoriche nella definizione eroica del personaggio, confermandosi elementi identitari del principe antiturco. L'identità eroica di questo imperatore sarebbe stata in effetti a più riprese legata a episodi di conflittualità con l'impero della Sublime Porta e anche in altre occasioni il ritratto dell'Asburgo sarebbe stato accompagnato da immagini di turchi vinti, elementi simbolici dell'eroismo del principe, soprattutto, come sottolinea Milan Pelc, dopo la sconfitta degli ottomani a Vienna (1683) e il trionfo sugli stessi a Buda (1684):

«Besonders die Siege im Kampf gegen die Osmanen nach der Befreiung Wiens 1683 boten zahlreiche Möglichkeiten zur heroischen Stilisierung des Kaisers, obwohl seine Rolle dabei eher politischer als wirklich militärischer Natur war. Die triumphale Darstellung des siegreichen Kaisers mit seinen Heerführern und die türkischen gefangenen ist im Sinne der

²⁵ Georg Lackner, *Ferdinando IV d'Asburgo in veste di Costantino*, 1653, incisione, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, inv. Pg 158.149/1in Ptf. 125. Cfr. Frierich POLLEROß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 voll., Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988, vol. I, p. 248.

²⁶ Cfr. Christina POSSELT-KUHLI, *Kunstheld versus Kriegsheld. Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit*, Baden-Baden, Ergon Verlag, 2017, pp. 159-160.

²⁷ Gerard Hoet, *Leopoldo I in veste d'Ercole trionfante sui turchi*, 1672 ca., olio su tela, cm 138 x 240, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1903.

Lo studioso fa riferimento, in particolare, a un volantino (fig. 155),²⁹ realizzato dopo il successo viennese, ospitante un'incisione di Melchior Haffner, in cui Leopoldo I è ritratto in trono, mentre schiaccia sotto i suoi piedi alcune bandiere turche e vengono portati al suo cospetto armi e prigionieri ottomani. Il foglio riveste un ruolo d'interesse in questa ricerca poiché in esso torna il parallelismo tra Leopoldo I ed Ercole già riscontrato nel dipinto di Hoet in relazione alle vittorie antiturche del sovrano. Nel salone che costituisce l'ambientazione della scena rappresentata infatti sulla parete sinistra, in alto, l'eroe tebano è ritratto in lotta con l'idra (figg. 156-157): in questo caso le figure dell'imperatore e dell'eroe mitologico non si fondono in una sola immagine, ma la rappresentazione di Ercole è solo apparentemente lontana e irrelata dalla scena del trionfo di Leopoldo I. Essa è messa infatti in diretta relazione con quest'ultima dal cartiglio che, dispiegato al di sopra del capo dell'eroe, lo definisce «*Herculi germano*», ovvero Ercole germanico, come germanico era l'imperatore. A rafforzare l'identificazione è inoltre l'apposizione sui tanti capi dell'idra di una serie di turbanti ottomani, in evidente rimando alla sconfitta inferta ai turchi da parte di Leopoldo I: nell'incisione di Haffner, come nel dipinto di Hoet, il *topos*, consolidatosi nella propaganda di epoca crociata e sopravvissuto attraverso i secoli fino alla sua riproposizione in funzione anti-ottomana, della rappresentazione del Turco in forma di drago, si mostrava dunque persistente e veniva proposto attraverso l'esplicito accostamento dell'essere mostruoso a figure di turchi o a elementi iconografici normalmente a essi associati – come appunto il turbante.

Quanto a Ercole, invece, gli Asburgo amavano vedere nell'eroe mitologico un illustre predecessore del proprio casato. Il semidio però doveva essere ritenuto anche particolarmente adatto alla celebrazione dell'imperatore come eroe antiturco: tale modello sarebbe tornato infatti anche più tardi, in seguito alla vittoria di Buda (1684), con analoghi intenti identificativi rispetto alla figura di Leopoldo I: in un'incisione di Romeyn de Hooghe conservata all'Albertina di Vienna, l'imperatore,

²⁸ Milan PELC, *Theatrum humanum. Illustrierte Flugblätter und Druckgrafik des 17. Jahrhunderts als Spiegel der Zeit. Beispiele aus dem Bestand der Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums*, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2013, pp. 119-121.

²⁹ Melchior Haffner, *Trionfo di Leopoldo I d'Asburgo sui turchi*, 1683, incisione, cm 63 x 35,6, Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien, inv. 163640.

incedente su un carro di trionfo circondato da figure di turchi incatenati è affiancato infatti da un grande Ercole con la clava levata sopra il capo a colpire alcuni ottomani accasciati a terra (fig. 158).³⁰ Il legame del foglio con la vittoria di Buda è esplicitato dal nome della città ungherese riportato su uno stendardo innalzato dal corteo trionfale che precede l'imperatore («*Buda*»), ma anche dall'iscrizione nel basamento in cui l'Asburgo è definito come «*Fidei Hungaria assertori*»: le iscrizioni dunque si confermavano, una volta di più, tra gli strumenti privilegiati per il consolidamento o l'esplicitazione dell'identificazione eroica nella ritrattistica del principe, non solo nel contesto, ampiamente studiato in questa tesi, degli apparati effimeri delle feste e degli ingressi trionfali, ma anche nel contesto incisivo – di cui il ritratto di Alvise Mocenigo più sopra considerato fornisce peraltro un ulteriore esempio. Anche in questo caso, inoltre, come nell'incisione di Haffner, il parallelismo, già implicato nella giustapposizione delle figure del principe moderno e dell'eroe antico, era dunque rafforzato dall'attribuzione a quest'ultimo, secondo un meccanismo anacronistico, dei nemici del primo.

L'imperatore però non fu eroe celebrato esclusivamente in termini antichi, ma, coerentemente con il riuso dell'immaginario sacrale-crociato riscontrato lungo il percorso iconografico tracciato nel lavoro di tesi, le sue imprese contro gli ottomani gli guadagnarono anche la celebrazione come eroe cristiano. In particolare, egli fu rappresentato nei panni di nuovo Giosuè, offrendo un esempio ulteriore dell'utilizzo, accanto alle più comuni figure cavalleresche di *milites christiani*, anche di modelli veterotestamentari per la costruzione dell'immagine eroica dei principi anti-ottomani. Nella medaglia realizzata da Jacob Wolrab (1686) per la commemorazione del trionfo sugli ottomani a Buda (1684), l'imperatore, che appare sul *recto* di profilo, in una ghirlanda d'alloro sospesa su una veduta della città ungherese, è rappresentato infatti anche sul *verso*, a figura intera, davanti a una battaglia, nell'atto di fermare il sole, come aveva fatto Giosuè nella guerra contro gli amorrei³¹. Dietro di lui i raggi del sole stanno infatti scacciando la luna, emblema dell'Impero ottomano, in un

³⁰ Romeyn de Hooghe, *Trionfo di Leopoldo I d'Asburgo sui turchi*, incisione, cm 38,5 x 55,8, Vienna, Albertina, inv. DG2011/194.

³¹ Hans Jacob Wolrab, *Medaglia di Leopoldo I d'Asburgo celebrante la conquista di Buda*, 1686, oro, diametro cm 4,7, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. 1138 bb.

parallelismo esplicitato dall'iscrizione: STAT SOL.LUNA FUGIT.DUM | IOSUA PUGNAT ET ORAT. | SIC EGO PELLO DUOS! | SIC LEOPOLDUS ERO! (fig. 159).³²

Il fondamentale discorso innervante la tesi, relativo all'utilizzo, nei processi di formulazione dell'immagine eroica del principe, di due immaginari – uno di matrice sacrale, derivato dalla propaganda di epoca crociata, e uno di derivazione antica, di cui si è attestata la formazione a partire dagli anni successivi alla caduta di Costantinopoli –, ne risulta dunque confermato. L'immaginario antico, infatti, pur essendosi affermato, dopo le sue prime manifestazioni nella letteratura umanistica, anche nella ritrattistica dei principi antiturchi a partire dal quarto decennio del Cinquecento, non avrebbe mai totalmente sostituito il repertorio crociato: fino al pieno Seicento, ammiragli, condottieri e sovrani trovarono cioè parimenti in modelli cristiani e in *exempla* antichi i propri *alter ego* eroici, mentre le guerre contro l'Impero ottomano non cessavano di essere combattute in nome della fede. L'unica variazione sul tema, in tal senso, sembra essere costituita dalla predilezione accordata al modello costantiniano a scapito di *exempla* di matrice più marcatamente cavalleresco-crociata, come quelli di san Giorgio e Carlo Magno, di cui si è ampiamente parlato in tesi. Tra le figure antiche, invece, Ercole e Nettuno, già riscontrati nella congiuntura tunisina come modelli eroici per eccellenza per l'identificazione di Carlo V e Andrea Doria, confermano la loro efficacia simbolica, non lasciando sostanzialmente spazio ai modelli di derivazione storica, più operativi del resto, fin dal contesto tunisino, nella produzione letteraria.

Da un punto di vista tipologico, invece, si assiste alla sempre più frequente espressione dell'identità eroica del principe antiturco in forme di ritrattistica d'identificazione, conseguenza dell'ampio affermarsi, sul piano storico-artistico, del genere del ritratto in veste eroica, e dell'acquisizione, sul piano storico, di una preponderanza sempre maggiore del problema ottomano nel panorama della politica europea. Nel frattempo però anche le forme che sono state definite “archeologiche” di rappresentazione visiva dell'identificazione eroica continuavano a essere ampiamente utilizzate, confermando la validità del legame di alcune formule

³² L'iscrizione, che parla di due nemici, apre anche alla possibilità di considerare il sole come rappresentante la Francia di Ludovico XIV, che si prefigurava come il prossimo nemico dell'imperatore asburgico. Cfr. Hendrik Ziegler, *STAT SOL. LUNA FUGIT. Hans Jacob Wolrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold I. und ihre Rezeption in Frankreich*, in *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, a cura di Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems e Anuschka Tischer, Köln, Böhlau, 2008, pp. 166-181, *speciatim* 168-169.

iconografiche – come la giustapposizione dell’immagine dell’eroe a quella del principe moderno oppure la formula panofskiana del mascheramento di schemi iconografici propri dei modelli eroici nel ritratto del principe –, dell’utilizzo di iscrizioni – si pensi al completamento iconografico, ampiamente riscontrato negli ingressi trionfali, della *comparatio* eroica attraverso i *tituli* –, ma anche di alcuni generi artistici – come la medaglia –, nell’istituzione di parallelismi eroici.

Tali esiti, dunque, mentre confermando i risultati ottenuti dalla ricerca condotta nella presente tesi, ne lasciano al contempo presagire l’estensibilità fino almeno al pieno XVII secolo, quando le sorti dell’immagine eroica del principe antiturco si salderanno sempre più strettamente a quelle del ritratto allegorico, e il cui studio è rimandato a futura sede.

Elenco delle illustrazioni

Capitolo I

1. *San Giorgio*, primo decennio del XII secolo, rilievo, Fordington, chiesa di San Giorgio, archivolto, portale meridionale.
2. *San Giorgio sconfigge il drago, Costantino atterra un pagano*, ultimi decenni del XII secolo, dipinto murale, Cressac, cappella dei Templari, controfacciata.
3. *Orlando*, 1139 ca., rilievo, Verona, cattedrale, portale maggiore, strombo sinistro.
4. *Battaglia tra l'esercito di Carlo Magno e un esercito saraceno*, miniatura dall'*Éntrée d'Espagne*, prima metà del XIV secolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. fr. XXI (257), f. 176r.
5. *Drago apocalittico*, da Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum*, seconda metà del XIII secolo, Dresden, Sächsische Landebibliothek, ms. A 121, f. 96v.
6. Tiziano, *Allocuzione del Marchese del Vasto*, 1540-1541, olio su tela, cm 223 x 156, Madrid, Museo del Prado, inv. P417.
7. *Sesterzio di Caracalla*, 214, rame, diametro cm 3,5, RIC IV.1, n. 525a-d.
8. *Ritratto di Pompeo Magno*, 40-50 d.C. (da un originale databile al 50 a.C. ca.), marmo, cm 24,8, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. IN 733.
9. *Ercole liberatore di Prometeo*, 195-85 a.C., marmo, cm 63 (Ercole), 72,8 (Prometeo), 40,4 (Caucaso), Berlino, Pergamon Museum, inv. P168.
10. *Rilievo di sarcofago romano con trionfo di Dioniso* (part. criptoritratto del defunto come Ercole ebbro), 240 d.C. ca., marmo, cm 150 x 39 x 45, Bedfordshire, Woburn Abbey.
11. Filippo Rusuti, *Miracolo della neve* (part. criptoritratto di Niccolò IV come papa Liberio), anni novanta del XIII sec., mosaico, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, facciata, loggiato superiore.
12. Masolino e Masaccio, *Trittico Colonna*, 1427-1428, tempera e olio su tavola, smembrato (*San Girolamo e san Giovanni Battista*, Londra, National Gallery, inv. NG5962; *Miracolo della neve*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q35; *San Giovanni Evangelista e san Martino di Tours, San Pietro e san Paolo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, invv. 409, 408; *Vergine assunta*, Napoli,

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q33; *San Gregorio Magno e san Mattia*, Londra, National Gallery, inv. NG5963.

13. Masolino, *San Giovanni Battista e san Martino di Tours*, 1427-1428, tempera e olio su tavola, cm 114,3 x 54,3, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 409.

14. Mino da Fiesole, *Miracolo della neve* (e part. criptoritratto di Pio II come papa Liberio), 1461, marmo, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore.

15. Taddeo di Bartolo, *Trittico dell'Assunta*, 1401, tempera e oro su tavola, cm 525 x 420, Montepulciano, cattedrale.

16. Taddeo di Bartolo, *Autoritratto come san Taddeo* (part. dalla fig. 15).

17. *Testa di Alessandro con la leontè*, 200 a.C. ca., marmo, cm 28, Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 366.

18. *Alessandro come Pan*, IV sec. a.C., marmo, cm 37, 5, Pella, Museo Archeologico, inv. GL43.

19. *Claudio in veste di Giove*, 50 d.C. ca., marmo, cm 254, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, inv. 243.

20. *Commodo in veste d'Ercole*, 176-192 d.C. ca., marmo, cm 133, Roma, Musei Capitolini, inv. MC1120.

Capitolo 2

21. Felice Feliciano, *Allegoria della venuta del Turco*, miniatura da Felice Feliciano, *Pronostico ovvero prophetia della venuta del turcho*, 1471-1472 ca., Cambridge (USA), Houghton Library, Ms. Typ 157, f. 96v.

22. Leonardo Crespì, *Alfonso il Magnanimo in battaglia contro gli infedeli*, miniatura dal *Libro d'Ore di Alfonso il Magnanimo*, 1442 ca., Londra, British Library, Ms. Add. 28962, f. 78r.

23. Andrès Marçal de Sas, *Retablo di san Giorgio*, primo quarto del XV secolo, tempera e oro su tavola, cm 660 x 550, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 1217-1864.

24. Andrès Marçal de Sas, *Giacomo I d'Aragona nella battaglia del Puig* (part. della fig. 22).

25. Andrès Marçal de Sas, *San Giorgio in lotta con il drago* (part. della fig. 22).

26. Pisanello, *Vergine con il bambino, sant'Antonio abate e san Giorgio*, quinto decennio del XV sec., tempera su tavola, cm 47 x 29, Londra, National Gallery, inv. NG776.
27. Pisanello, *Disegno preparatorio per il verso di una medaglia ritraente Alfonso il Magnanimo a cavallo*, 1448-1449, piuma e inchiostro bruno su carta, tracciato preparatorio alla punta di piombo e compasso, cm 16,8 x 14,6, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 1486r.
28. Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, 1438, bronzo, diametro cm 10,1, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 2786.
29. Piero della Francesca, *Criotoritratto di Giovanni VIII Paleologo come Costantino* (part. della fig. 29).
30. Piero della Francesca, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, 1452-1456 ca., affresco, Arezzo, chiesa di San Francesco, cappella Bacci.
31. *Arabica machina ad expugnationem*, incisione da Roberto Valturio, *Opera de facti e precepti militari*, Verona, Bonino de' Bonini, 1483.
32. Piero della Francesca, *Battaglia di Eraclio e Cosroe*, 1452-1456 ca., affresco, Arezzo, chiesa di San Francesco, cappella Bacci.
33. Francesco Rosselli, *Aristotele*, miniatura da Aristotele, *Physica, Metaphysica, De anima, De caelo, De moribus*, ottavo decennio del XV secolo, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 84.1, f. 2r.
34. Miniatore ferrarese, *Teseo*, 1452-1453 ca., miniatura da Plutarco, *Vitae virorum illustrium*, metà del quinto-settimo decennio del XV sec., Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.XV.2, f. 189v.
35. Anonimo incisore di ambito fiorentino, *El Gran Turco*, 1470 ca., incisione colorata ad acquerello, cm 24,9 x 18,7, dal *Fatih Album*, Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi, H. 2153, f. 144r.
36. Piero della Francesca, *Flagellazione*, 1452 ca., olio su tavola, cm 58,4 x 81,5, Urbino, Galleria Nazionale della Marche, inv. 1990 DE 229.
37. Piero della Francesca, *Pilato con le sembianze di Giovanni VIII Paleologo* (part. della fig. 36).
38. Giorgio d'Alemagna, *Frontespizio miniato*, da *La Spagna in rima*, 1453, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. II 132, f. 1r.
39. Pietro Lorenzetti, *Flagellazione*, 1315-1325, affresco, Assisi, basilica di San Francesco, chiesa inferiore di San Francesco, transetto sinistro.
40. Maestro dell'Osservanza, *Flagellazione*, 1441, tempera e oro su tavola, cm 45 x 30,5, già Londra, Sotheby's, 7-10/12/2016, lotto 22.

41. Giovan Francesco Maineri, *Flagellazione, dipinto su tavola*, 1490-1499, cm 35,5 x 35,4, ubicazione ignota (foto presso la Fototeca Zeri di Bologna, scheda n. 40256, inv. 8944).
42. Biagio d'Antonio, *Cristo davanti a Pilato*, fine XV sec., scomparto di predella, tempera e oro su tavola, cm 10,2 x 31,7, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. cat. 67.
43. Jean Fouquet, *Cristo davanti a Pilato*, 1452-1460, miniatura dal *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, ms. Fr. 71.
44. Hans Holbein il Vecchio, *Cristo davanti a Pilato* (pannello destro interno del registro superiore del Polittico Kaisheim), 1502, olio su tavola, cm 179 x 82, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 731.
45. Hans Holbein il Vecchio, *Flagellazione* (pannello destro esterno del registro superiore del Polittico Kaisheim), 1502, olio su tavola, cm 142 x 85, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 735.
46. Hans Holbein il Vecchio, *Ecce homo* (pannello sinistro interno del registro inferiore del Polittico Kaisheim), 1502, olio su tavola, cm 179 x 82, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 730.
47. *Ritratto equestre di Mattia Corvino, ante 1645*, olio su tela, misure ignote, collezione Esterházy, Forchtenstein, Burg Forchtenstein, Esterházy Gallery of Ancestors, inv. B625.
48. *Ritratto equestre di Mattia Corvino*, prima metà del XVII sec., disegno a penna e acquerello su pergamena, cm 37,6 x 28,2, dal codice miscellaneo con disegni di monumenti romani, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat. 4423, 1869-1889, f. 73.
49. Cristofano di Papi dell'Altissimo, *Ritratto di Mattia Corivino*, (copia da un originale perduto realizzato tra la fine del XV e l'inizio del XVI sec.), 1552-1562, olio su tavola, cm 56 x 45, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 417.
50. Tobias Stimmer, *Ritratto di Mattia Corvino*, incisione da Paolo Giovio, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerni Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris jam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata*, Basel, Pietro Perna, [1. ed.: Firenze, 1551] 1575, p. 174.
51. *Pianta dell'area di Campo de' Fiori a Roma*, immagine tratta da Daniel Pócs, *L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Quesiti stilistici e iconografici*, in "Arte Lombarda", N.S., CXXXIX, 2003, 3, pp. 101-109, fig. 5.
52. Lisippo il Giovane, *Medaglia di Raffaele Riario*, 1478, bronzo, diametro cm 3,7, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.192-1910.

53. Jacopo Bellini, *San Giorgio e il drago*, dal libro dei disegni di Jacopo Bellini, 1470 ca., punta di piombo con tracce a penna e inchiostro su carta, cm 41,5 x 33,4, Londra, British Museum, f. 7 (numerato sul recto), inv. 1855,0811.6.
54. Carlo Crivelli, *San Giorgio in lotta con il drago* (dal *Polittico di Porto San Giorgio*), 1469, oro, argento e tempera su tavola, cm 93,9 x 48,5, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P16e13.
55. Carlo Crivelli, *San Giorgio in lotta con il drago* (dalla *Pala Ottoni o Madonna della rondine*), olio su tavola, 1491, cm 105,5 x 107, 3, Londra, National Gallery, inv. NG724.1.
56. *Monumento equestre di Marco Aurelio*, 176 d.C., bronzo, cm 400 x 410 x 230, Roma, Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori), inv. MC3247.
57. Gherardo e Monte di Giovanni, *Storie di David*, frontespizio miniato dalla *Bibbia di Mattia Corvino*, 1488-1490, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 15.17 (*Novum Testamentum et Liber Psalmorum*), f. 2v.
58. Monte di Giovanni, *Battaglia tra ebrei e filistei davanti alla città di Gerusalemme* (part. della fig. 57).
59. Monte di Giovanni, *Ritratti di Mattia Corvino tra le figure di un regnante francese e di Massimiliano I D'Asburgo (?)* (part. della fig. 57).
60. Monte di Giovanni, *Tondo a monocromo con un cavaliere in abiti occidentali e un cavaliere in abiti ottomani sul modello iconografico del Decursio equitum* (part. della fig. 57).
61. Gherardo di Giovanni, *Unzione di David* (part. della fig. 57).
62. Attavante degli Attavanti, *Ritratto idealizzato di Mattia Corvino ed Ercole*, miniature da Dionigi di Alicarnasso, *Originum sive Antiquitatum Romanorum libri XI*, seconda metà del XV sec., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat 435 = α.Q.4.4, f. 4r.
63. Andrea del Verrocchio e Francesco di Simone Ferrucci, *Alessandro Magno*, 1485 ca., marmo, cm 55,9 x 36,7, Washington, National Gallery of Art, inv. 1956.2.1.
64. Scultore robbiano, *Dario III re dei persiani*, primi decenni del XVI secolo, terracotta invetriata, cm 59 x 41,5, disperso dal 1945 (già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum).
65. Anonimo, *Medaglia di Mattia Corvino*, ante 1500, bronzo, diametro cm 5,26, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 6637.
66. Ambrogio de Predis, *Ritratto di Mattia Corvino*, miniatura da Gian Francesco Marliani, *Epitalamion*, 1488, Volterra, Biblioteca Guarnacci, Cod. Lat. 5518, f. 5r.

Capitolo 3

67. Leonhard Beck, *Theuerdank in veste di cavaliere crociato si dirige verso la Terra Santa*, incisione colorata a mano su pergamena da Massimiliano I, *Die Geuerlichkeiten und einsteils der Geschichten des loblichen streytparen und hochberümbten Helds und Ritters Herr Tewrdannckhs*, Nürnberg, Johann Schönsperger der Ältere, 1517, n. 117.

68. Hans Süß von Kulmbach, *Ercole germanico e Massimiliano I circondato dai suoi alleati*, 1500 ca., cm 28,3 x 17,8, Vienna, Albertina, inv. DG1948/224r.

69. Gérard Loyet, *Reliquiario di Carlo il Temerario (san Giorgio presenta Carlo il Temerario)*, 1467-1471, oro, argento e smalto, cm 53 x 32 x 17,5, Liegi, cattedrale di San Paolo, Tesoro di Liegi.

70. Hans Burgkmair, *San Giorgio a cavallo vittorioso sul drago alla presenza della principessa*, 1508, xilografia stampata in nero e grigio, cm 32,5 x 23, Innsbruck, Universitätsbibliothek, collezione Roschmann, vol. I, cartella I, f. 24.

71. Hans Burgkmair, *Ritratto equestre di Massimiliano I d'Asburgo*, 1508, xilografia stampata in nero e bianco su carta blu, cm 32,4 x 22,7, Cleveland, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, inv. 50.72.

72. Nicoletto da Modena, *Mraco Aurelio, post 1507*, incisione, cm 21,2 x 14,5, Vienna, Albertina, inv. DG1952/384.

73. Hans Burgkmair, *Progetto per un monumento equestre a Massimiliano I*, 1508-1509 ca., penna e inchiostro bruno-nero, lavato di grigio, su fondo nero (colorato successivamente?), con l'aggiunta di una striscia di foglio per il basamento, cm 43,1 x 28,4, Vienna, Albertina, inv. 22447.

74. Albrecht Dürer, *San Giorgio a cavallo vittorioso sul drago*, 1514-1515, disegno a penna da *Das Gebetbuch Kaiser Maximilian I.*, Augsburg, Hans Schönsperger, 1513, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.imp.membr.64, f. 23v.

75. Albrecht Dürer, *San Giorgio ul drago*, 1514-1515, disegno a penna da *Das Gebetbuch Kaiser Maximilian I.*, Augsburg, Hans Schönsperger, 1513, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.imp.membr.64, f. 9r.

76. Daniel Hopfer, *Massimiliano I d'Asburgo in veste di san Giorgio*, 1519 ca., acquaforte, cm 23 x 15,9, Vienna, Albertina, inv. DG2010/289.

77. Daniel Hopfer, *San Sigismondo*, 1519 ca., acquaforte, cm 22 x 15,6, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, inv. 1823.3557.

78. Hans Daucher, *Massimiliano I d'Asburgo in veste di san Giorgio*, 1520-1530, rilievo in pietra, cm 22,9 x 15,6, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. 7236.

79. Hans Daucher (attr.), *Medaglia di Massimiliano I d'Asburgo*, 1513 ca., piombo, diametro cm 7,5, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. 78-1867.
80. *Matrice del sigillo della crociata*, 1516-1517, lega di rame, cm 3,6 x 1,8, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Monnaies, Médailles et Antiques, inv. M 12.
81. Jean Clouet (attr.), *Francesco I in veste san Giovanni Battista*, 1518 ca., olio su tavola, cm 96 x 79, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 2005-12.
82. *Schema della decorazione della Stanza dell'Incendio in Vaticano*, immagine tratta da Joachim Jacoby, *Bildform & Rechtsnorm. Raphael in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast*, München-Berlin, Deutschen Kunstverlag, 2007, p. 71.
83. Raffaello e bottega, *Giustificazione di Leone III*, 1514-1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete nord.
84. Raffaello e bottega, *Incoronazione di Carlo Magno*, 1514-1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete ovest.
85. Raffaello e bottega, *Incendio di Borgo*, 1514 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete sud.
86. Raffaello e bottega, *Battaglia di Ostia*, 1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete est.
87. Raffaello e bottega, *Criotoritratto di Francesco I come Carlo Magno* (part. della fig. 84).
88. Gian Francesco Penni, *Disegno preparatorio per l'Incoronazione di Carlo Magno*, 1516, disegno a penna e inchiostro marrone, acquerellato a biacca, quadrettato a carbone, cm 39,4 x 57,6, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia, inv. 547.
89. Raffaello e bottega, *Gruppo di sei uomini in armatura* (part. della fig. 84).
90. *Scontro navale tra forze cristiane e infedeli durante la battaglia di Ostia* (part. della fig. 86).
91. *Scontro terrestre tra forze cristiane e infedeli durante la battaglia di Ostia* (part. della fig. 86).
92. Raffaello e bottega, *Fabrizio del Carretto e altri cavalieri di Rodi* (part. della fig. 83).
93. Bottega di Raffaello, *Costantino* (part. della fig. 83).
94. Bottega di Raffaello, *Carlo Magno* (part. della fig. 84).
95. Bottega di Raffaello, *Goffredo di Buglione* (part. della fig. 85).

96. Bottega di Raffaello, *Etelvulfo del Wessex* (part. della fig. 85).
97. Bottega di Raffaello, *Ferdinando il Cattolico* (part. della fig. 86).
98. Bottega di Raffaello, *Lotario I* (part. della fig. 86).
99. Maarten de Vos (?), *Ferdinando il Cattolico (dalla Stanza dell'Incendio) e altre figure*, disegno dal Taccuino di Amsterdam, 1550-1570, penna e bistro su carta, cm 140 x 220, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. 1935 A 45, f. 8r.
100. Bottega di Raffaello, *Partenza per la crociata*, 1514-1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete nord (sguancio destro della finestra).

Capitolo 4

101. *Ritratti affiancati di Carlo Magno e Carlo V*, incisione da Eginardo, *Vita et gesta Karoli Magni*, Colonia, Johannes Soter, 1521, frontespizio.
102. Parmigianino (attr.), *Ritratto allegorico di Carlo V*, 1530 ca., cm 182 x 125, olio su tela, New York, collezione Rosenberg & Sytiebel.
103. Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto per l'apparato di Porta San Sebastiano* (part. da un foglio con diversi progetti per apparati trionfali eretti a Roma in occasione dell'ingresso di Carlo V nel 1536), 1536, penna su carta bianca, cm 336 x 285, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1014 a.
104. *Impresa di Carlo V*, incisione da Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con expositioni et discorsi*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1566, p. 218.
105. *Apparati trionfali eretti a Milano in occasione dell'ingresso di Carlo V nel 1541*, incisione da Giovanni Alberto Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano, di Carlo V. C. Sempre Aug.*, Milano, Andrea Calvo, 1541, s.p.
106. Giulio Romano, *Disegno preparatorio per apparato trionfale con personificazioni di città su un ponte, Ercole e una figura femminile entro nicchie*, 1530-1532 ca., piuma e inchiostro bruno, acquerello bruno e tracce di stiletto, su due fogli di carta incollati, cm 24,3 x 21,4, Parigi, Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3575r.
107. *Rotella del Plus Ultra*, 1534-1541 ca., acciaio, oro e argento, diametro cm 53,7, Madrid, Réal Armería, inv. D 63.

108. Bottega di Giulio Romano, *Disegno preparatorio per la rotella del Plus Ultra*, 1534-1541 ca., penna e inchiostro bruno, acquerellato in bruno, rialzi di biacca, su carta azzurra, diametro cm 40,8/41,1, Haarlem, Teyler Museum, inv. K I 006.
109. Giulio Romano, *Vittoria alata che porge una corona d'alloro*, 1530 ca., penna su carta bianca, cm 38,5 x 25,7, Vienna, Albertina, inv. 332.
110. Giulio Romano, *Fama che incide il nome di Carlo V su uno scudo*, 1530 ca., penna su carta bianca, cm 14 x 22, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1492 E.
111. Giulio Romano, *Borbone rivolto a destra, schiava con le mani legate seduta su trofei, Vittoria alata che scrive su uno scudo, David con la testa di Golia*, 1530 ca., penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e pietra nera su carta bianca, cm 25 x 27,5, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3575.Br.
112. Jan Corneliszoon Vermeyen (attr.), *Ritratto equestre di Carlo V come miles Christi con la figura di un orientale accasciato a terra*, quarto decennio del XVI sec., olio su tavola, cm 36,8 x 28,6, Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1934.64.
113. Jan Corneliszoon Vermeyen, *Cartone per arazzo con Carlo V che ispeziona le truppe a Barcellona* (part. *Ritratto equestre di Carlo V*), 1548 ca., carboncino e acquerello su carta, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 2038.
114. *Bandera de Santiago*, disegno acquarellato dall'*Inventario Iluminado de la armería de Carlos V*, 1544-1558, Madrid, Real Armería, inv. N-18.
115. Desiderius Helmschmid, *Pettorale dell'armatura di Carlo V con l'immagine di Santiago Matamoros*, ante 1541, acciaio e oro, Madrid, Real Armería, inv. A149-156.
116. *Arco di trionfo coronato dalla statua equestre di Carlo V che schiaccia a terra «L'indiano», «Il Barbaro Africano» e il «Turcho», parte degli apparati trionfali eretti a Milano in occasione dell'ingresso di Carlo V nel 1541*, incisione da Giovanni Alberto Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano, di Carlo V. C. Sempre Aug.*, Milano, Andrea Calvo, 1541, s.p.
117. Leone Leoni, *Medaglia di Andrea Doria*, 1541 ca., bronzo, diametro cm 4,2, Washington, National Gallery of Art, invv. 1957.14.1024.a (*recto*) e 1957.14.1024.b (*verso*).
118. *Denario di Pompeo Magno*, 44-42 a.C., argento, diametro cm 19, Londra, British Museum, inv. R. 9115.
119. Domenico Corvi, *Andrea Doria ricusa la signoria di Genova (Gloria di Andrea Doria)* (bozzetto preparatorio per il soffitto del salone del Pussino del Palazzo Doria Pamphilj), post 1768, olio su tela, cm 97,79 x 48, 9, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, inv. G314.

120. Perin del Vaga, *Nettuno placa le acque dopo il naufragio di Enea*, 1529-1530 ca., piuma e inchiostro nero, acquerello grigio, rialzato di bianco su carta tinta di grigio, cm 186 x 349, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 636r.

121. Christoph Weiditz, *Medaglia di Andrea Doria*, quarto decennio del XVI sec., bronzo, diametro cm 8,4, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

122. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in veste di Nettuno*, 1537-1538, marmo, cm 350, Carrara, Piazza Duomo.

123. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in veste di Nettuno* (disegno preparatorio per la statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, cm 42,7 x 27,5, penna e inchiostro bruno, con tracciato preparatorio a stilo e gesso nero, Londra, British Museum, inv. 1895,0915.553.

124. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria viene incoronato e riceve uno scudo da due figure angeliche* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciati con stilo e righello, cm 17,3 x 15,7, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 84r.

125. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria riceve un drappo da una figura angelica, forse san Michele* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo) 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciati con stilo e righello, cm 17,1 x 16,5, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 85r

126. Scuola di Baccio Bandinelli, *Due prigionieri sono presentati al cospetto di andrea Doria, ritratto con tridente nella mano sinistra* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta tinta di bruno, cm 12,2 x 10,9, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 89r.

127. Scuola di Baccio Bandinelli, *Basamento di scultura con, all'interno del rilievo centrale, la rappresentazione dell'assedio di una città portuale da parte delle truppe del Doria*, (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, penna e inchiostro bruno, gesso nero su carta bianca, cm 33,9 x 26,5, New York, Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-1741.

128. Baccio Bandinelli, *Basamento di scultura con, all'interno del rilievo centrale, la rappresentazione dell'assedio di una città turca da parte delle truppe del Doria* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciato preparatorio a pietra nera, cm 34,5 x 28,5, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 86r.

129. Baccio Bandinelli, *Basamento di scultura con, all'interno del rilievo centrale, la rappresentazione di Andrea Doria che venera, insieme alla sua famiglia, la testa del Battista* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, penna e inchiostro bruno su carta bianca, cm 30,7 x 26,6, Oxford, Ashmolean Museum, inv. P. II 85.

130. Enea Vico, *Ritratto di Andrea Doria*, incisione da Lorenzo Capelloni, *Vita del principe Andrea Doria descritta da m. Lorenzo Capelloni*, [Venezia 1562] Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565, s.p.
131. Giovannangelo Montorsoli, *Statua di Andrea Doria paludato all'antica che calpesta un turco*, 1539 ca., marmo, Genova, Palazzo Ducale.
132. Giovannangelo Montorsoli, *Motivi iconografici marini sull'elmo di Andrea Doria* (part. della fig. 131).
133. Giovannangelo Montorsoli, *Motivi iconografici marini negli pterigi dell'armatura di Andrea Doria* (part. della fig. 131).
134. Agnolo Bronzino, *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, 1545-1546 ca., olio su tela, cm 115 x 53, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1206.
135. Tobias Stimmer, *Ritratto allegorico di Andrea Doria*, incisione da Paolo Giovio, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris jam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata, opera et studio Petri Pernaie typographi*, [Firenze, 1551] Basel, Pietro Perna, 1575, p. 374.
136. Anonimo lombardo, *Ritratto allegorico di Andrea Doria*, tardo XVI-primi XVII secolo, olio su tela, Genova, Palazzo del Principe.
137. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Andrea Doria*, 1526, olio su tavola, cm 153 x 107, Roma, Galleria Doria Pamphilj.
138. Hendrik Goltzius, *Oceano*, 1588-1590, incisione in chiaroscuro, cm 34,6 x 26,5, Londra, British Museum, inv. W,5.43.
139. Anonimo francese (vicino a Jean Goujon), *Rilievo con la figura di Nettuno*, terzo quarto del XVI secolo, marmo, cm 66 x 38,5, ubicazione ignota (già Londra, Heim Gallery, foto presso la Fototeca del Warburg Institute di Londra).
140. Perin del Vaga, *Nettuno*, 1529-1530 ca., stucco, Genova, Palazzo del Principe, Loggia degli Eroi.
141. *Medaglia di Andrea Doria*, incisione da Johann J. Lucke, *Sylloge numismatum elegantiorum quae diversi imp. reges, principes comites, republicae diversas ob causas ab anno 1500, ad annum usque 1600 cudi fecerunt concinnata & historica narratione (sed brevi) illustrata*, Argentiae, Johann Repp, 1620, p. 67.
142. Leone Leoni, *Placchetta con Andrea e Giannettino Doria in veste di Nettuno*, 1541, bronzo, cm 7,5 x 8,8, Londra, British Museum, inv. 1915,1216.123.
143. Leone Leoni, *Placchetta con Andrea e Giannettino Doria in veste di Nettuno*, 1541, bronzo, cm 7,7 x 9, Londra, British Museum, inv. 1927,0711.1.

144. Leone Leoni, *Placchetta con Giannettino Doria nell'atto di fare sacrifici*, 1541, bronzo, cm 7,7 x 9, Londra, British Museum, inv. 2005,1202.1.

145. *Medaglia di Costantino*, 327 a.C., rame, diametro cm 1,8, Londra, British Museum.

Conclusioni

146. Giovanni V. Melon, *Medaglia di Antoine Perrenot de Granville*, 1571, bronzo, diametro cm 4,4, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.1289.

147. Cesare Vecellio, *Ritratto allegorico di Alvise Mocenigo*, 1570-1572 ca., incisione, cm 37,7 x 25,8, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1965-789.

148. Lazzaro Calvi, *Ritratto di Giovanni Andrea Doria in veste di Costantino*, ultimo decennio del XVI sec., affresco, Genova, Palazzo del Principe, Sala di Costantino.

149. *Pio V orante con le braccia sorrette da Filippo II e Alvise Mocenigo*, incisione da Pedro de Oviedo, *Relación de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenissimo de Austria ovo, contra el armada del Turco*, Sevilla, Hernando Diaz, 1572, c. 44v.

150. *Giovanni d'Austria con la testa mozzata di Müezzinzade Alì Pascià*, incisione da Pedro de Oviedo, *Relación de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenissimo de Austria ovo, contra el armada del Turco*, Sevilla, Hernando Diaz, 1572, c. 46r.

151. Philippe Galle, *Allegoria della Lega Santa*, incisione da János Zsámboky, *Arcus aliquot triumphalis et monimenta victoriae classicae, in honorem invictissimi ac illustrissimi Iani Austriae, victoris non quieturi*, Antwerpen, Philip Galle, 1572, s.p.

152. Giovanni V. Melon, *Medaglia di Giovanni d'Austria*, 1573, bronzo, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

153. Georg Lackner, *Ferdinando IV d'Asburgo in veste di Costantino*, 1653, incisione, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, inv. Pg 158.149/1 in Ptf. 125.

154. Gerard Hoet, *Leopoldo I in veste d'Ercole trionfante sui turchi*, 1672 ca., olio su tela, cm 138 x 240, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1903.

155. Melchior Haffner, *Trionfo di Leopoldo I d'Asburgo sui turchi*, 1683, incisione, cm 63 x 35,6, Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien, inv. 163640.

156. Melchior Haffner, *Ercole in battaglia con l'idra ottomana* (part. della fig. 155).
157. Melchior Haffner, *Trionfo di Leopoldo I d'Asburgo* (part. della fig. 155).
158. Romeyn de Hooghe, *Trionfo di Leopoldo I d'Asburgo sui turchi*, incisione, cm 38,5 x 55,8, Vienna, Albertina, inv. DG2011/194.
159. Hans Jacob Wolrab, *Medaglia di Leopoldo I d'Asburgo celebrante la conquista di Buda*, 1686, oro, diametro cm 4,7, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. 1138 bb.

Illustrazioni



1. *San Giorgio*, primo decennio del XII secolo, rilievo, Fordington, chiesa di San Giorgio, archivolto, portale meridionale.
2. *San Giorgio sconfigge il drago, Costantino atterra un pagano*, ultimi decenni del XII secolo, dipinto murale, Cressac, cappella dei Templari, controfacciata.



3. *Orlando*, 1139 ca., rilievo, Verona, cattedrale, portale maggiore, strombo sinistro.



4. Battaglia tra l'esercito di Carlo Magno e un esercito saraceno, miniatura dall'Éntrée d'Espagne, prima metà del XIV secolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. fr. XXI (257), f. 176r.



5. Drago apocalittico, da Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum*, seconda metà del XIII secolo, Dresden, Sächsische Landebibliothek, ms. A 121, f. 96v.



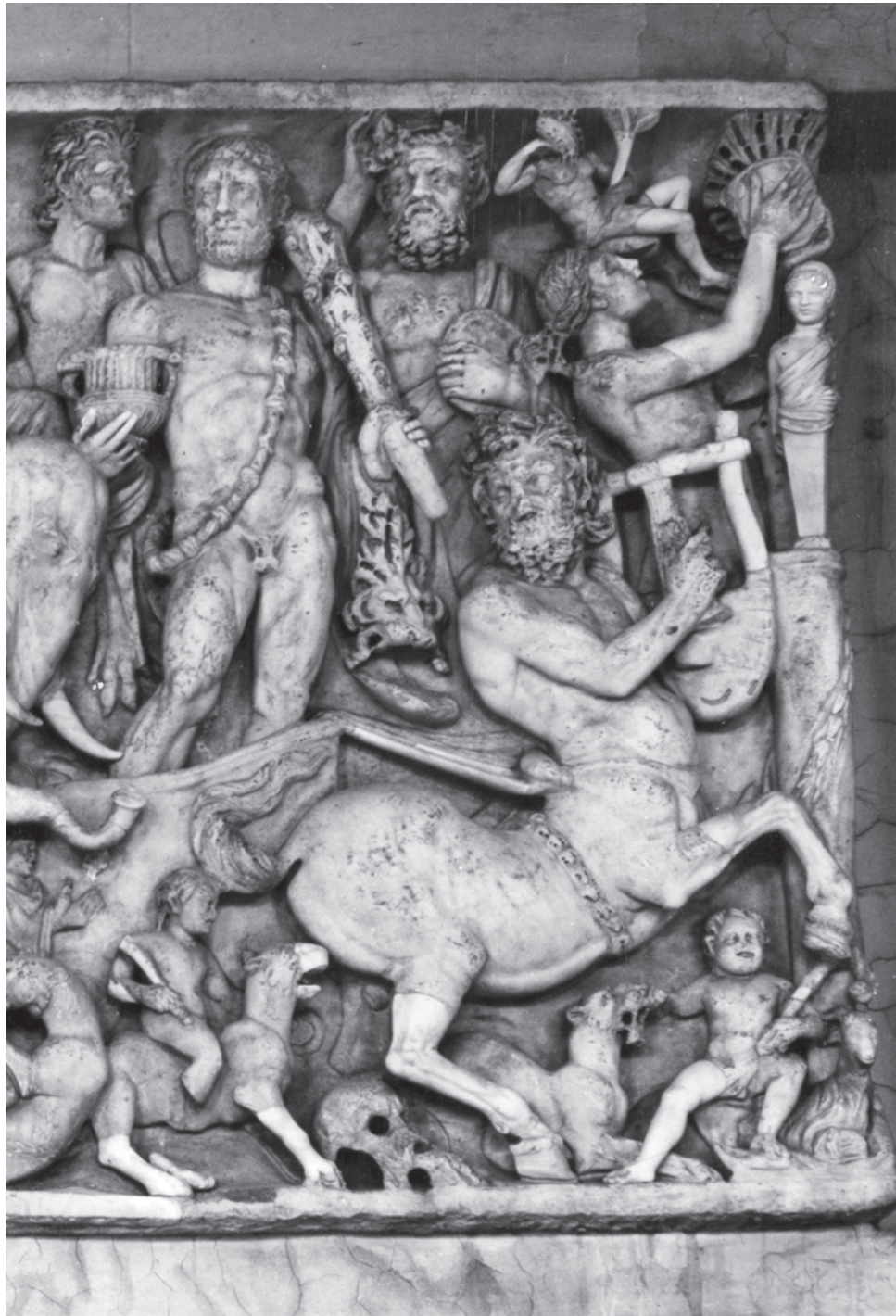
6. Tiziano, *Allocuzione del Marchese del Vasto*, 1540-1541, olio su tela, cm 223 x 156, Madrid, Museo del Prado, inv. P417.
7. *Sesterzio di Caracalla*, 214, rame, diametro cm 3,5, RIC IV.1, n. 525a-d.



8. *Ritratto di Pompeo Magno*, 40-50 d.C. (da un originale databile al 50 a.C. ca.), marmo, cm 24,8, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. IN 733.



9. *Ercole liberatore di Prometeo*, 195-85 a.C., marmo, cm 63 (Ercole), 72,8 (Prometeo), 40,4 (Caucaso), Berlino, Pergamon Museum, inv. P168.



10. *Rilievo di sarcofago romano con trionfo di Dioniso* (part. criptoritratto del defunto come Ercole ebro), 240 d.C. ca., marmo, cm 150 x 39 x 45, Bedfordshire, Woburn Abbey.



11. Filippo Rusuti, *Miracolo della neve* (part. criptoritratto di Niccolò IV come papa Liberio), anni novanta del XIII sec., mosaico, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, facciata, loggiato superiore.



12. Masolino e Masaccio, *Trittico Colonna*, 1427-1428, tempera e olio su tavola, smembrato (*San Girolamo e san Giovanni Battista*, Londra, National Gallery, inv. NG5962; *Miracolo della neve*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q35; *San Giovanni Evangelista e san Martino di Tours*, *San Pietro e san Paolo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, invv. 409, 408; *Vergine assunta*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q33; *San Gregorio Magno e san Mattia*, Londra, National Gallery, inv. NG5963).



13. Masolino, *San Giovanni Battista e san Martino di Tours*, 1427-1428, tempera e olio su tavola, cm 114,3 x 54,3, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 409.



14. Mino da Fiesole, *Miracolo della neve*, 1461, marmo, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore.



15. Taddeo di Bartolo, *Trittico dell'Assunta*, 1401, tempera e oro su tavola, cm 525 x 420, Montepulciano, cattedrale.
16. Taddeo di Bartolo, *Autoritratto come san Taddeo* (part. della fig. 15).



17. *Testa di Alessandro con la leontè*, 200 a.C. ca., marmo, cm 28, Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 366.
18. *Alessandro come Pan*, IV sec. a.C., marmo, cm 37, 5, Pella, Museo Archeologico, inv. GL43.



19. *Claudio in veste di Giove*, 50 d.C. ca., marmo, cm 254, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, inv. 243.



20. *Commodo in veste d'Ercole*, 176-192 d.C. ca., marmo, cm 133, Roma, Musei Capitolini, inv. MC1120.



21. Felice Feliciano, *Allegoria della venuta del Turco*, miniatura da Felice Feliciano, *Pronostico overo prophetia della venuta del turcho*, 1471-1472 ca., Cambridge (USA), Houghton Library, Ms. Typ 157, f. 96v.



22. Leonardo Crespí, *Alfonso il Magnanimo in battaglia contro gli infedeli*, miniatura dal *Libro d'Ore di Alfonso il Magnanimo*, 1442 ca., Londra, British Library, Ms. Add. 28962, f. 78r.



23. Andrés Marçal de Sas, *Retablo di san Giorgio*, primo quarto del XV secolo, tempera e oro su tavola, cm 660 x 550, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 1217-1864.



24. Andrès Marçal de Sas, *Giacomo I d'Aragona nella battaglia del Puig* (part. della fig. 22).
25. Andrès Marçal de Sas, *San Giorgio in lotta con il drago* (part. della fig. 22).



26. Pisanello, *Vergine con il bambino, sant'Antonio abate e san Giorgio*, quinto decennio del XV sec., tempera su tavola, cm 47 x 29, Londra, National Gallery, inv. NG776.

27. Pisanello, *Disegno preparatorio per il verso di una medaglia ritraente Alfonso il Magnanimo a cavallo*, 1448-1449, piuma e inchiostro bruno su carta, tracciato preparatorio alla punta di piombo e compasso, cm 16,8 x 14,6, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 1486r.

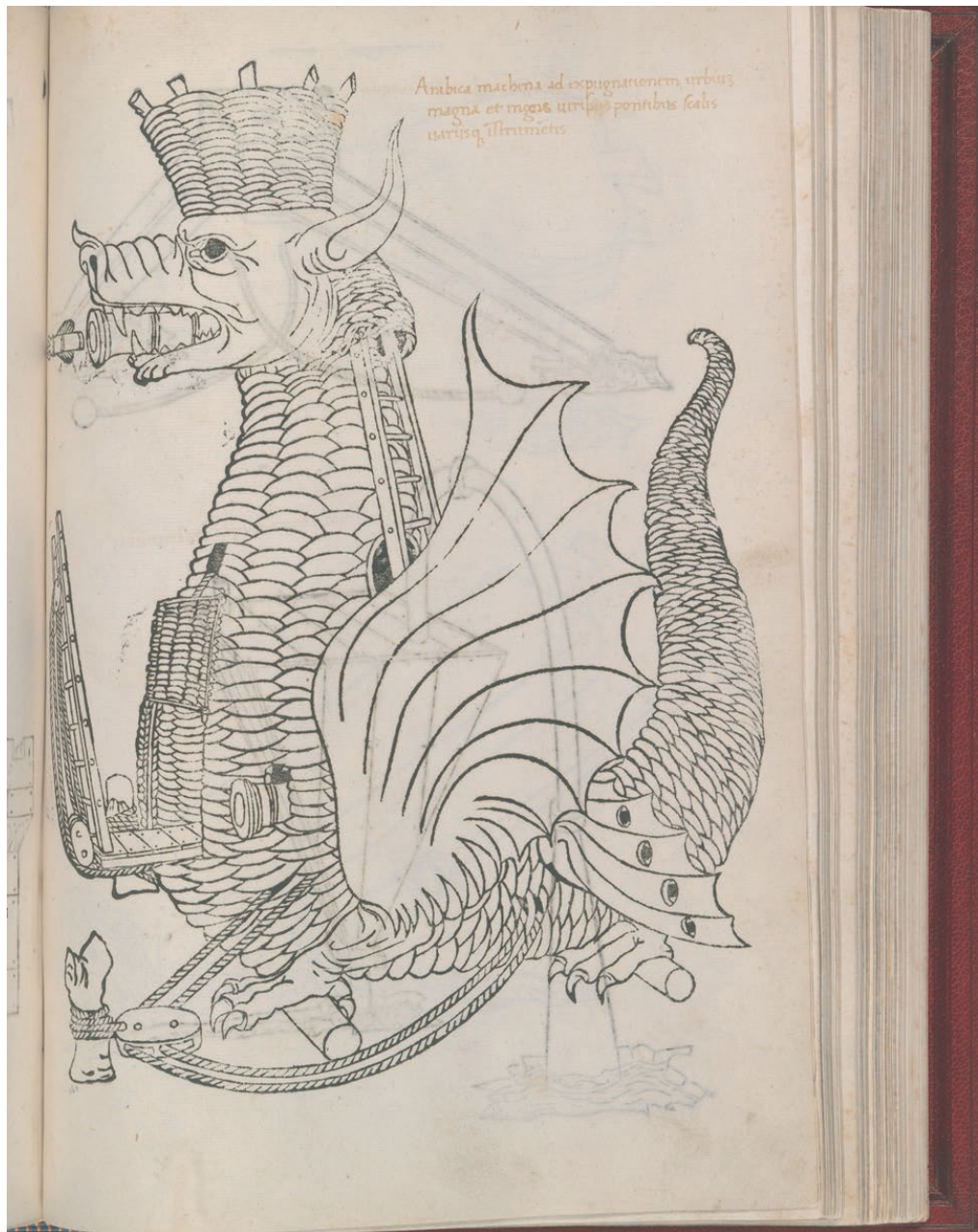


28. Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, 1438, bronzo, diametro cm 10,1, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 2786.

29. Piero della Francesca, *Criotoritratto di Giovanni VIII Paleologo come Costantino* (part. della fig. 29).



30. Piero della Francesca, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, 1452-1456 ca., affresco, Arezzo, chiesa di San Francesco, cappella Bacci.



31. *Arabica machina ad expugnationem*, incisione da Roberto Valturio, *Opera de facti e precepti militari*, Verona, Bonino de' Bonini, 1483.



32. Piero della Francesca, *Battaglia di Eraclio e Cosroe*, 1452-1456 ca., affresco, Arezzo, chiesa di San Francesco, cappella Bacci.



33. Francesco Rosselli, *Aristotele*, miniatura da Aristotele, *Physica, Metaphysica, De anima, De caelo, De moribus*, ottavo decennio del XV secolo, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 84.1, f. 2r.
34. Miniatore ferrarese, *Teseo*, 1452-1453 ca., miniatura da Plutarco, *Vitae virorum illustrium*, metà del quinto-settimo decennio del XV sec., Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.XV.2, f. 189v.



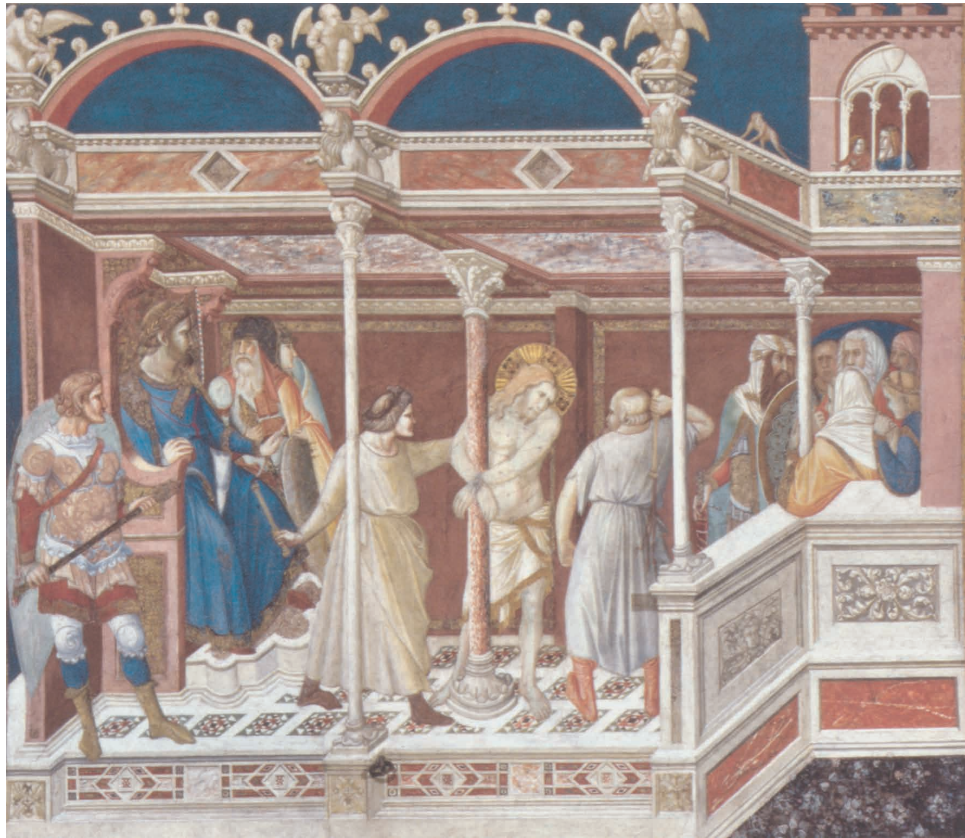
35. Anonimo incisore di ambito fiorentino, *El Gran Turco*, 1470 ca., incisione colorata ad acquerello, cm 24,9 x 18,7, dal *Fatih Album*, Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi, H. 2153, f. 144r.



36. Piero della Francesca, *Flagellazione*, 1452 ca., olio su tavola, cm 58,4 x 81,5, Urbino, Galleria Nazionale della Marche, inv. 1990 DE 229.
37. Piero della Francesca, *Pilato con le sembianze di Giovanni VIII Paleologo* (part. della fig. 36).



38. Giorgio d'Alemagna, *Frontespizio miniato*, da *La Spagna in rima*, 1453, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. II 132, f. 1r.



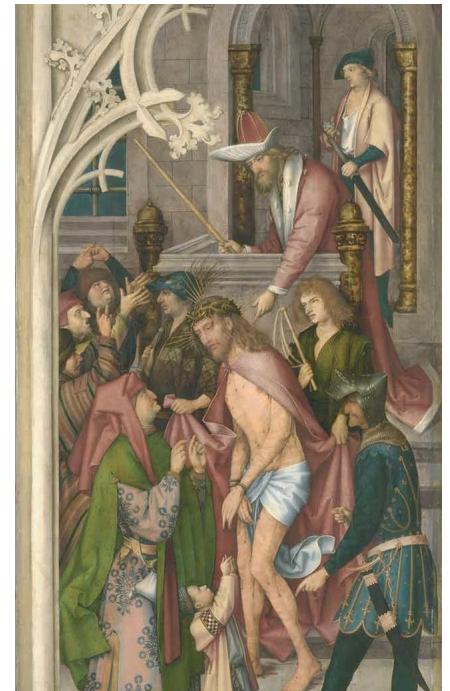
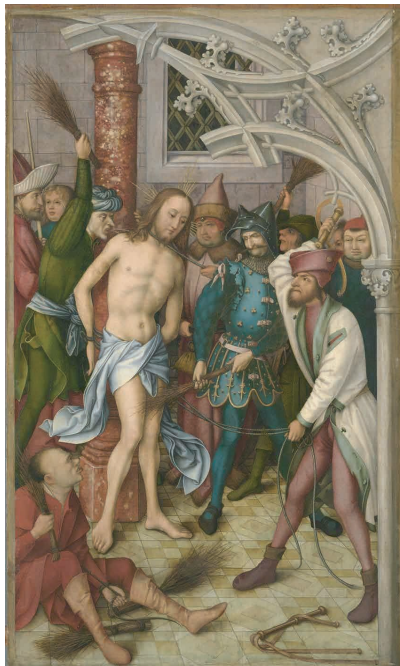
39. Pietro Lorenzetti, *Flagellazione*, 1315-1325, affresco, Assisi, basilica di San Francesco, chiesa inferiore di San Francesco, transetto sinistro.

40. Maestro dell'Osservanza, *Flagellazione*, 1441, tempera e oro su tavola, cm 45 x 30,5, già Londra, Sotheby's, 7-10/12/2016, lotto 22.



41. Giovan Francesco Maineri, *Flagellazione*, dipinto su tavola, 1490-1499, cm 35,5 x 35,4, ubicazione ignota (foto presso la Fototeca Zeri di Bologna, scheda n. 40256, inv. 8944).

42. Biagio d'Antonio, *Cristo davanti a Pilato*, fine XV sec., scomparto di predella, tempera e oro su tavola, cm 10,2 x 31,7, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. cat. 67.



43. Jean Fouquet, *Cristo davanti a Pilato*, 1452-1460, miniatura dal *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, ms. Fr. 71.

44. Hans Holbein il Vecchio, *Cristo davanti a Pilato* (pannello destro interno del registro superiore del Polittico Kaisheim), 1502, olio su tavola, cm 179 x 82, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 731.

45. Hans Holbein il Vecchio, *Flagellazione* (pannello destro esterno del registro superiore del Polittico Kaisheim), 1502, olio su tavola, cm 142 x 85, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 735.

46. Hans Holbein il Vecchio, *Ecce homo* (pannello sinistro interno del registro inferiore del Polittico Kaisheim), 1502, olio su tavola, cm 179 x 82, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 730.



47. *Ritratto equestre di Mattia Corvino, ante 1645*, olio su tela, misure ignote, collezione Esterházy, Forchtenstein, Burg Forchtenstein, Esterházy Gallery of Ancestors, inv. B625.
 Nei cartigli, DEBERIS COELO MATTHIA INVICTE SED IPSA. | RELIGIO IN TERRIS VSQ(VE)
 TUENDA TENET. | HANC VICTOR DEFENDE DIV COELVMQ(VE) MERERI. | MORTALES
 POSSVNT QVA PIETATE DOCE. || TARTARA TE CVPIVNT SED TE SIBI [VENDICAT AE]THER
 | DIS ADEO VIRTUS REX BONE CA[R]A [TVA] [E]ST | DVM NEQ(VE) TE SPER[ANT] [IN EA]
 REG[NA] [NEQUE ASTRA EXPOSCVNT] || IMPERIO TE[RRA] [IN]TER [VTRVNQUE] RE[GE]



48. *Ritratto equestre di Mattia Corvino*, prima metà del XVII sec., disegno a penna e acquerello su pergamena, cm 37,6 x 28,2, dal codice miscellaneo con disegni di monumenti romani, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat. 4423, 1869-1889, f. 73.

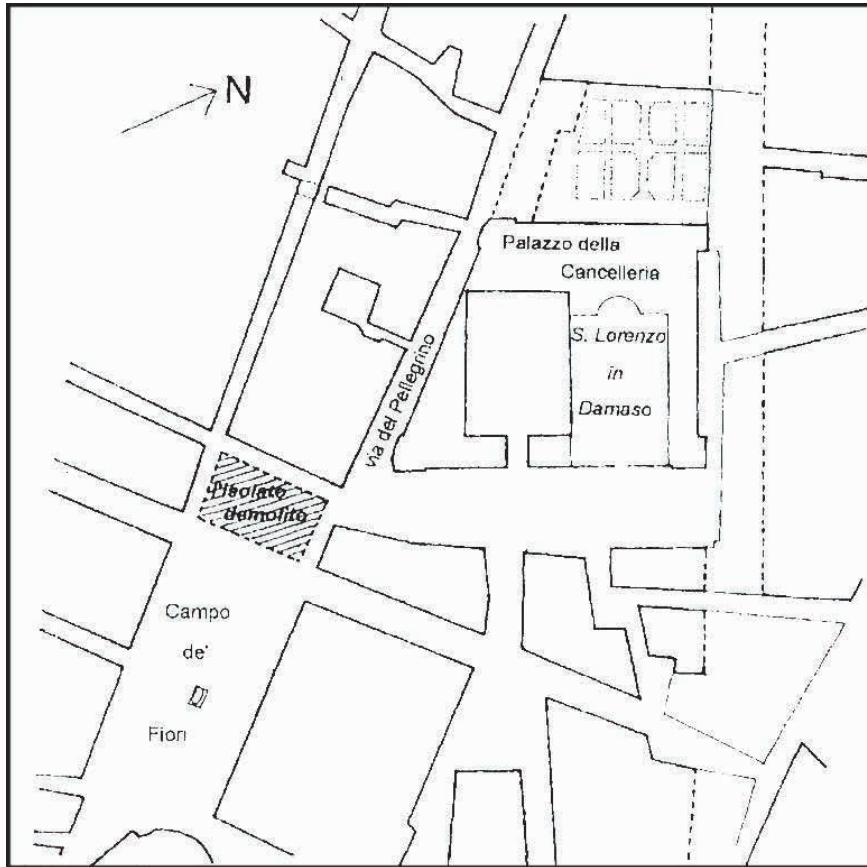
Nei cartigli, DEBERIS COELO, MATTHIA, INVICTE | SED, IPSA, RELIGIO, IN, TERRIS, USQUE | TVENDA, TENET, HANC VICTOR | DEFENDE DIV COELVQ(VE) MERERI | MORTALES, POSSINT, QUA, PIETATIS | DOCE || TARTARA TE CVPIVNT. SED. TE | SIBI, VENDICAT, A(E)THER, DI(S) [accanto, «sic»] | ADEO, VIRTVS, REX. BONAE, CARA, TVA | EST, DVM, NEQ(VE) TE SPERANT, IN, EA | REGNA, NEQ(VE), ASTRA, EXPOSEVNT (sic) | INPERIO, TERRVS (sic), INTER, VTRVNQ(VE) | REGE

In basso, sotto l'immagine, «Mattia Corvino dipinto in una casa | a mano manca all'entrar della strada del Pellegrino, della qual pittura ne fa menzione | il Gioiio»



49. Cristofano di Papi dell'Altissimo, *Ritratto di Mattia Corvino*, (copia da un originale perduto realizzato tra la fine del XV e l'inizio del XVI sec.), 1552-1562, olio su tavola, cm 56 x 45, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 417.

50. Tobias Stimmer, *Ritratto di Mattia Corvino*, incisione da Paolo Giovio, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris jam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata*, Basel, Pietro Perna, [1. ed.: Firenze, 1551] 1575, p. 174.



51. Pianta dell'area di Campo de' Fiori a Roma, immagine tratta da Daniel Pócs, *L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Quesiti stilistici e iconografici*, in "Arte Lombarda", N.S., CXXXIX, 2003, 3, pp. 101-109, fig. 5.

52. Lisippo il Giovane, *Medaglia di Raffaele Riario*, 1478, bronzo, diametro cm 3,7, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.192-1910.

Recto, RAPHAEL ANNORUM XVII CARDINALIS . S . GEORGII .
Verso, VIRTUS M . CCCC . LXXVIII .



53. Jacopo Bellini, *San Giorgio e il drago*, dal libro dei disegni di Jacopo Bellini, 1470 ca., punta di piombo con tracce a penna e inchiostro su carta, cm 41,5 x 33,4, Londra, British Museum, f. 7 (numerato sul recto), inv. 1855,0811.6.



54. Carlo Crivelli, *San Giorgio in lotta con il drago* (dal *Polittico di Porto San Giorgio*), 1469, oro, argento e tempera su tavola, cm 93,9 x 48,5, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P16e13.
55. Carlo Crivelli, *San Giorgio in lotta con il drago* (dalla *Pala Ottoni* o *Madonna della rondine*), olio su tavola, 1491, cm 105,5 x 107, 3, Londra, National Gallery, inv. NG724.1.



56. *Monumento equestre di Marco Aurelio*, 176 d.C., bronzo, cm 400 x 410 x 230, Roma, Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori), inv. MC3247.



57. Gherardo e Monte di Giovanni, *Storie di David*, frontespizio miniato dalla *Bibbia di Mattia Corvino*, 1488-1490, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 15.17 (*Novum Testamentum et Liber Psalmorum*), f. 2v.

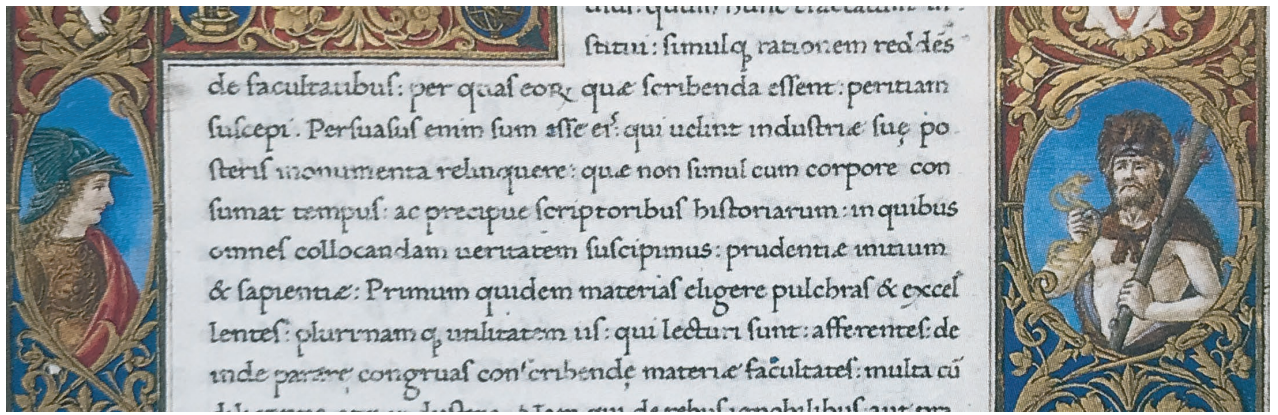


58. Monte di Giovanni, *Battaglia tra ebrei e filistei davanti alla città di Gerusalemme* (part. della fig. 57).

59. Monte di Giovanni, *Ritratti di Mattia Corvino tra le figure di un regnante francese e di Massimiliano I D'Asburgo (?)* (part. della fig. 57).



60. Monte di Giovanni, *Tondo a monocromo con un cavaliere in abiti occidentali e un cavaliere in abiti ottomani sul modello iconografico del Decursio equitum* (part. della fig. 57).
61. Gherardo di Giovanni, *Unzione di David* (part. della fig. 57).

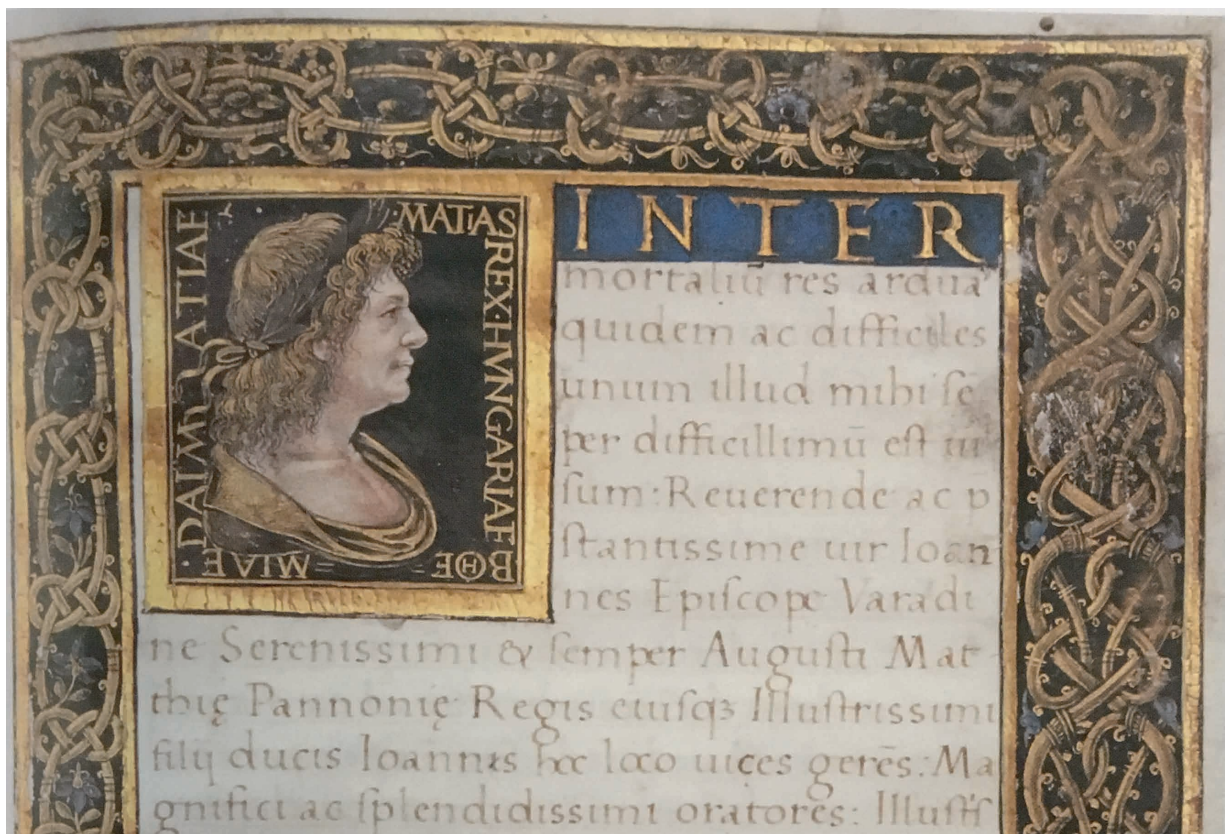


62. Attavante degli Attavanti, *Ritratto idealizzato di Mattia Corvino ed Ercole*, miniature da Dionigi di Alicarnasso, *Originum sive Antiquitatum Romanorum* libri XI, seconda metà del XV sec., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat 435 = α .Q.4.4, f. 4r.



63. Andrea del Verrocchio e Francesco di Simone Ferrucci, *Alessandro Magno*, 1485 ca., marmo, cm 55,9 x 36,7, Washington, National Gallery of Art, inv. 1956.2.1.

64. Scultore robbiano, *Dario III re dei persiani*, primi decenni del XVI secolo, terracotta invetriata, cm 59 x 41,5, disperso dal 1945 (già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum).



65. Anonimo, *Medaglia di Mattia Corvino*, ante 1500, bronzo, diametro cm 5,26, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 6637.

Recto, MATHIAS REX HUNGARIAE BOHEMIAE DALMATIAE
Verso, MARTI FAUTORI

66. Ambrogio de Predis, *Ritratto di Mattia Corvino*, miniatura da Gian Francesco Marliani, *Epitalamion*, 1488, Volterra, Biblioteca Guarnacci, Cod. Lat. 5518, f. 5r.

Was Ich bedarff aneigen wol
 Vnd Ich noch darzu haben sol
 Die götlich Er was hider deit
 Geschlossen vnd der eerlich streit
 Darinn welle behuetten got
 Sy bedesamb vor aller not.
 Die der Edl Tewrdant auf der künigm vnzuech bitt sein treffen
 liche vortschafft zu Pabstliche heurigkeit schickte sine zu bitten all Cris-
 tenlich künig, fürsten herren vnd Comaun zu bewegen solhen Er-
 lichen züg mit sambt sine wider die vnglaubigen heffen fürzunemen.



117

¶ iii

67. Leonhard Beck, *Theuerdank in veste di cavaliere crociato si dirige verso la Terra Santa*, incisione colorata a mano su pergamena da Massimiliano I, *Die Geuerlichkeiten und einsteils der Geschichten des loblichen streytparen und hochberümbten Hhelds und Ritters Herr Tewrdannckhs*, Nürnberg, Johann Schönsperger der Ältere, 1517, n. 117.



68. Hans Süss von Kulmbach, *Ercole germanico e Massimiliano I circondato dai suoi alleati*, 1500 ca., cm 28,3 x 17,8, Vienna, Albertina, inv. DG1948/224r.

In alto, «*Hercules Amphitronis Iovisque Filius Victoriosissimus & Invictissimus Monstrorum | Regum Terror & Domitor Pacator Orbis Mundi Salvator Scientiarum Virtutumque | Instaurator Musagetico Heroum Maximus Gloriosissimus Decimator Orbis*»

Sotto, HERCVLES GERMANICVS

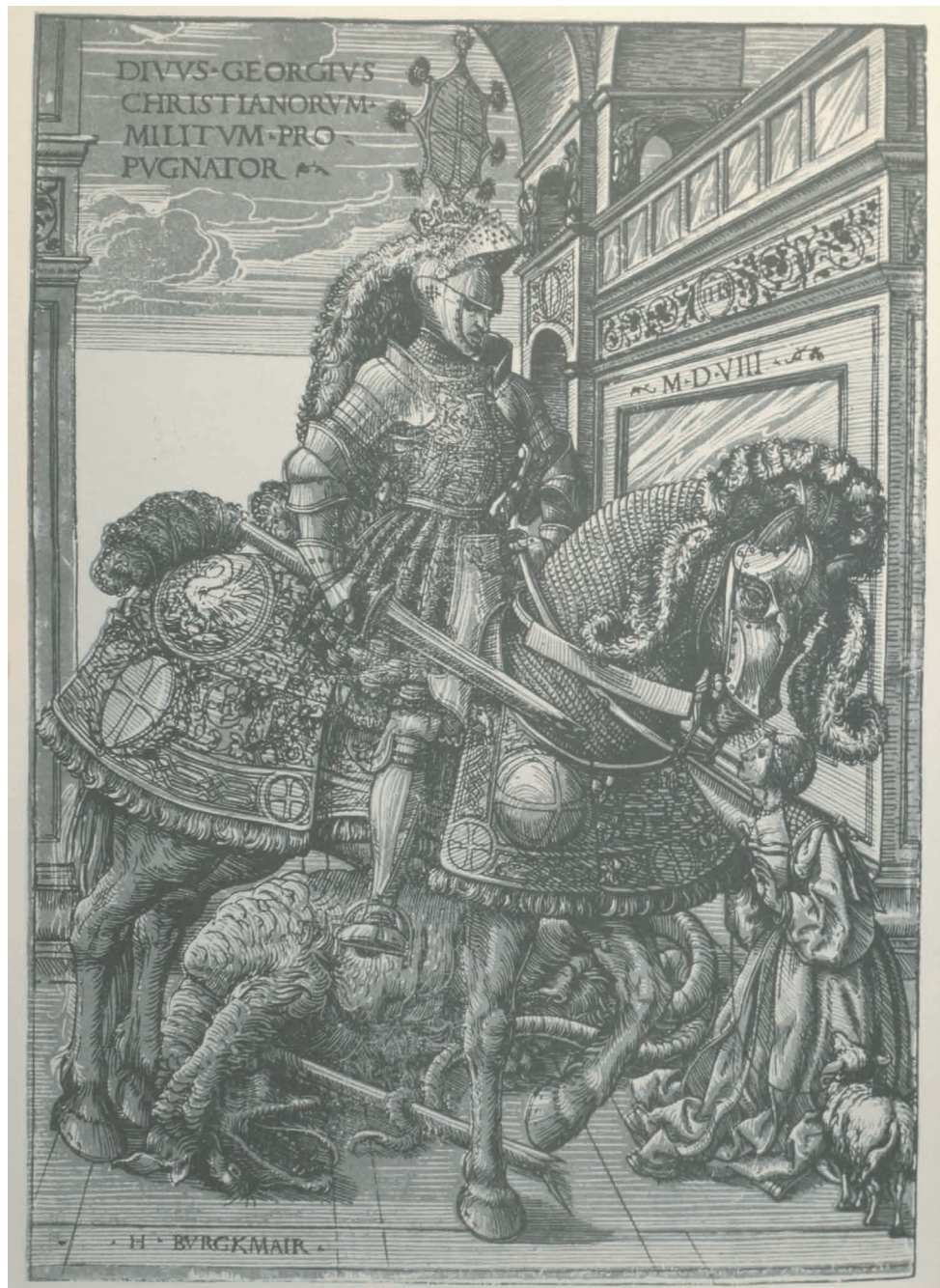
All'interno del riquadro in alto, «*Corona Populea*», «*Clava Trinodis*», «*Leonis Pellis*», «*Arcus Emonis*», «*Hidra*», «*Tela Minora*», «*Harpen*»

Al centro, «*Maximilianus Friderici Tercii Imperatoris Filius | Rex Regum & Dominus Dominantium Potentissimus | Hercules Germanicus Mundi Monarcha Gloriosissimus*»

All'interno del riquadro in basso, «*Guriti*», «*Sviceri*», «*Nodo Imperii*», «*Maximilianus*», «*Populares*», «*Boemi*», «*Raciani*», «*Stradioti*», «*Huni*», «*Mediolanenses*», «*Vellus Aureum*»



69. Gérard Loyet, *Reliquiario di Carlo il Temerario (san Giorgio presenta Carlo il Temerario)*, 1467-1471, oro, argento e smalto, cm 53 x 32 x 17,5, Liegi, cattedrale di San Paolo, Tesoro di Liegi.
Sullo zoccolo, JE L'AY EMPRI(NS).



70. Hans Burgkmair, *San Giorgio a cavallo vittorioso sul drago alla presenza della principessa*, 1508, xilografia stampata in nero e grigio, cm 32,5 x 23, Innsbruck, Universitätsbibliothek, collezione Roschmann, vol. I, cartella I, f. 24.

In alto, nel cielo, DIVVS · GEORGIVS · CHRISTIANORVM · MILITVM · PROPUGNATOR

Sulla parete di destra, M · D · VIII ·

Sul pavimento, in basso a sinistra, · H · BURGKMAIR ·



71. Hans Burgkmair, *Ritratto equestre di Massimiliano I d'Asburgo*, 1508, xilografia stampata in nero e bianco su carta blu, cm 32,4 x 22,7, Cleveland, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, inv. 50.72.

In alto, nell'arco, IMP · CAES · MAXIMIL · AVG

Sul pavimento, in basso a destra: 1508 | H · BURGKMAIR



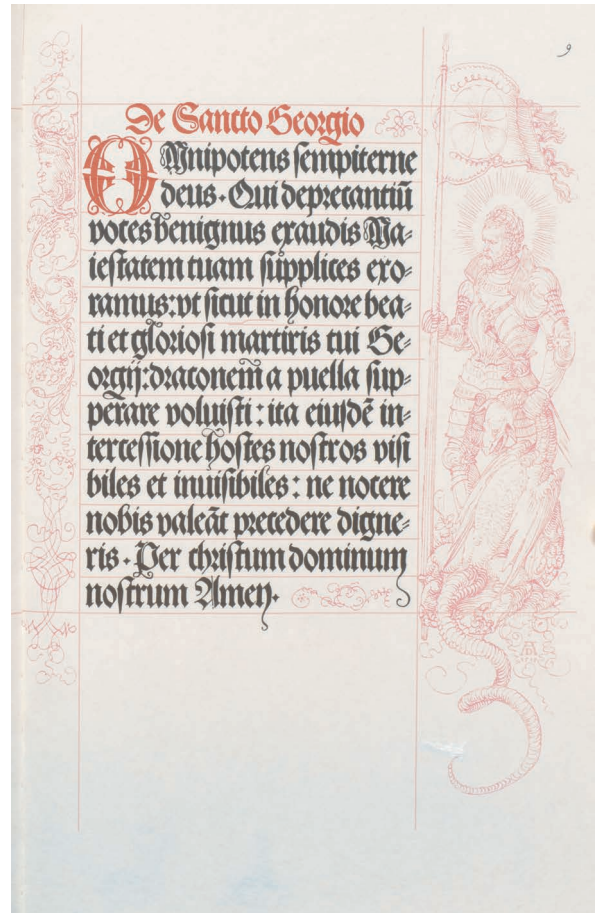
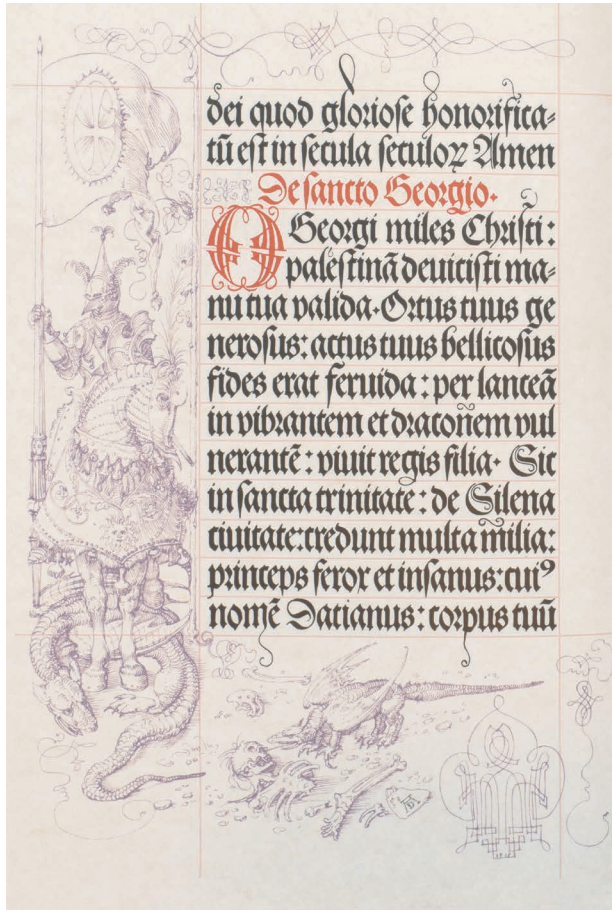
72. Nicoletto da Modena, *Mraco Aurelio*, post 1507, incisione, cm 21,2 x 14,5, Vienna, Albertina, inv. DG1952/384.

Nello sguancio della finestra, NICO | LETI

Nel basamento, QVESTO | ELCAVALLO | QHESTA A SATO | IANNI I ROMA

73. Hans Burgkmair, *Progetto per un monumento equestre a Massimiliano I*, 1508-1509 ca., penna e inchiostro bruno-nero, lavato di grigio, su fondo nero (colorato successivamente?), con l'aggiunta di una striscia di foglio per il basamento, cm 43,1 x 28,4, Vienna, Albertina, inv. 22447.

Nel basamento, «Imp · Cae · Maximilianus Aug · Chori huius primum | a fundamentis lapidem posuit ex aedificatione(m) | quae solita liberalitate iuuit. | Ann · M · D · III · k(a)l(enda)s Julias».



74. Albrecht Dürer, *San Giorgio a cavallo vittorioso sul drago*, 1514-1515, disegno a penna da *Das Gebetbuch Kaiser Maximilian I.*, Augsburg, Hans Schönsperger, 1513, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.imp.membr.64, f. 23v.

75. Albrecht Dürer, *San Giorgio ul drago*, 1514-1515, disegno a penna da *Das Gebetbuch Kaiser Maximilian I.*, Augsburg, Hans Schönsperger, 1513, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.imp.membr.64, f. 9r.



76. Daniel Hopper, *Massimiliano I d'Asburgo in veste di san Giorgio*, 1519 ca., acquaforte, cm 23 x 15,9, Vienna, Albertina, inv. DG2010/289.

77. Daniel Hopper, *San Sigismondo*, 1519 ca., acquaforte, cm 22 x 15,6, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, inv. 1823.3557.



78. Hans Daucher, *Massimiliano I d'Asburgo in veste di san Giorgio*, 1520-1530, rilievo in pietra, cm 22,9 x 15,6, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. 7236.

79. Hans Daucher (attr.), *Medaglia di Massimiliano I d'Asburgo*, 1513 ca., piombo, diametro cm 7,5, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. 78-1867.



80. *Matrice del sigillo della crociata*, 1516-1517, lega di rame, cm 3,6 x 1,8, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Monnaies, Médailles et Antiques, inv. M 12.

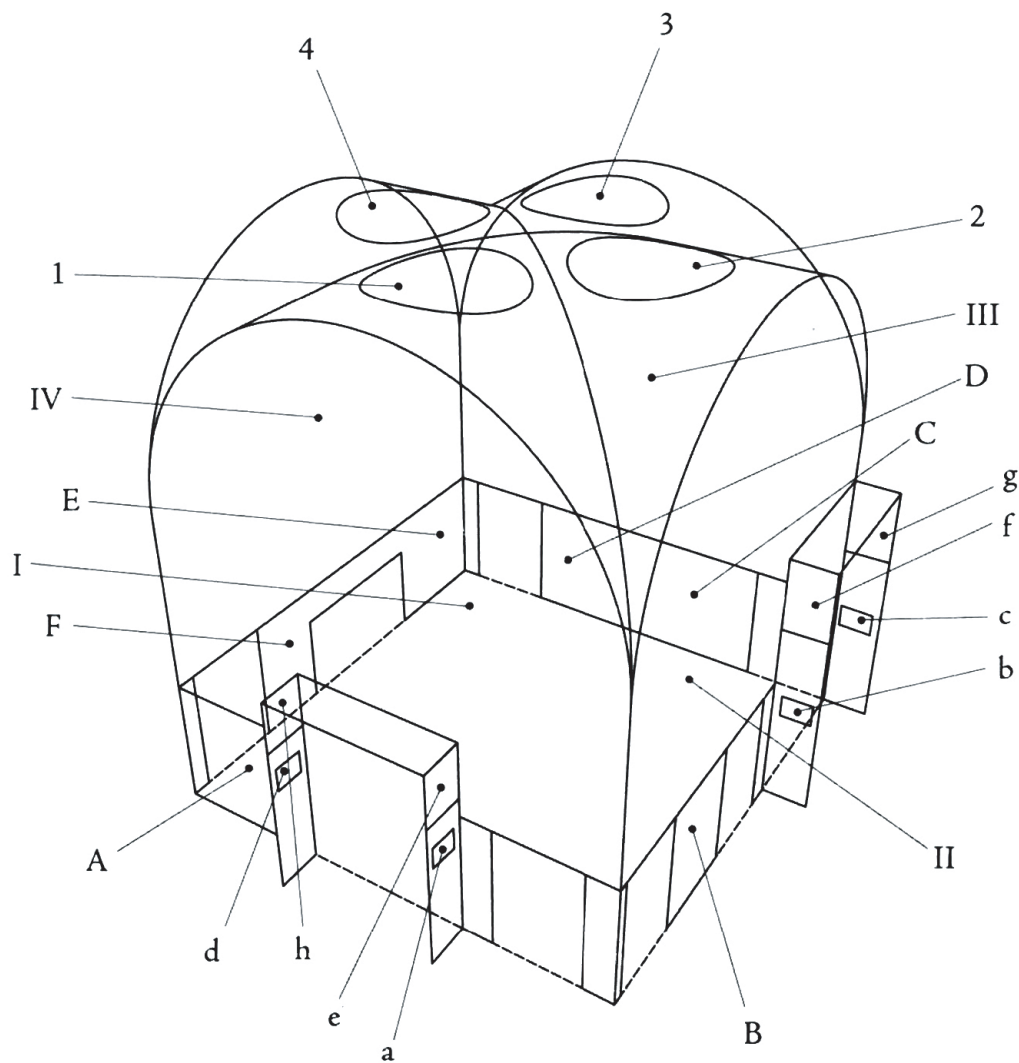
A sinistra, LEO · DECIMVS · PONTIFEX · MAXIMVS

A destra, ET · FRANCISCVS · PRIMVS · FRANCORVM · REX

Al centro, IN · HOC · SIGNO · VINCES



81. Jean Clouet (attr.), *Francesco I in veste san Giovanni Battista*, 1518 ca., olio su tavola, cm 96 x 79, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 2005-12.



82. Schema della decorazione della Stanza dell'Incendio in Vaticano, immagine tratta da Joachim Jacoby, *Bildform & Rechtsnorm. Raphael in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast*, München-Berlin, Deutschen Kunstverlag, 2007, p. 71.

- I. Giustificazione di Leone III
- II. Incoronazione di Carlo Magno
- III. Incendio di Borgo
- IV. Battaglia di Ostia

- A. Costantino
- B. Carlo Magno
- C. Etelvulfo del Wessex
- D. Goffredo di Biglione
- E. Lotario I
- F. Ferdinando il Cattolico

- 1. La tentazione di Cristo
- 2. Cristo tra gli apostoli
- 3. Cristo tra Giustizia e Misericordia
- 4. Dio Padre

- a. Domine quo vadis?
- b. Consegna delle chiavi a san Pietro
- c. Caduta di Simon Mago
- d. Seconda pesca di san Pietro
- e. Leone X davanti a Dio Padre
- f. Costruzione della città leonina
- g. Sottomissione di Pipino il Breve a papa Stefano II
- h. Partenza per la crociata



83. Raffaello e bottega, *Giustificazione di Leone III*, 1514-1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete nord.



84. Raffaello e bottega, *Incoronazione di Carlo Magno*, 1514-1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete ovest.



85. Raffaello e bottega, *Incendio di Borgo*, 1514 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete sud.



86. Raffaello e bottega, *Battaglia di Ostia*, 1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete est.



87. Raffaello e bottega, *Criotoritratto di Francesco I come Carlo Magno* (part. della fig. 84).



88. Gian Francesco Penni, *Disegno preparatorio per l'Incoronazione di Carlo Magno*, 1516, disegno a penna e inchiostro marrone, acquerellato a biacca, quadrettato a carbone, cm 39,4 x 57,6, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia, inv. 547.
89. Raffaello e bottega, *Gruppo di sei uomini in armatura* (part. della fig. 84).

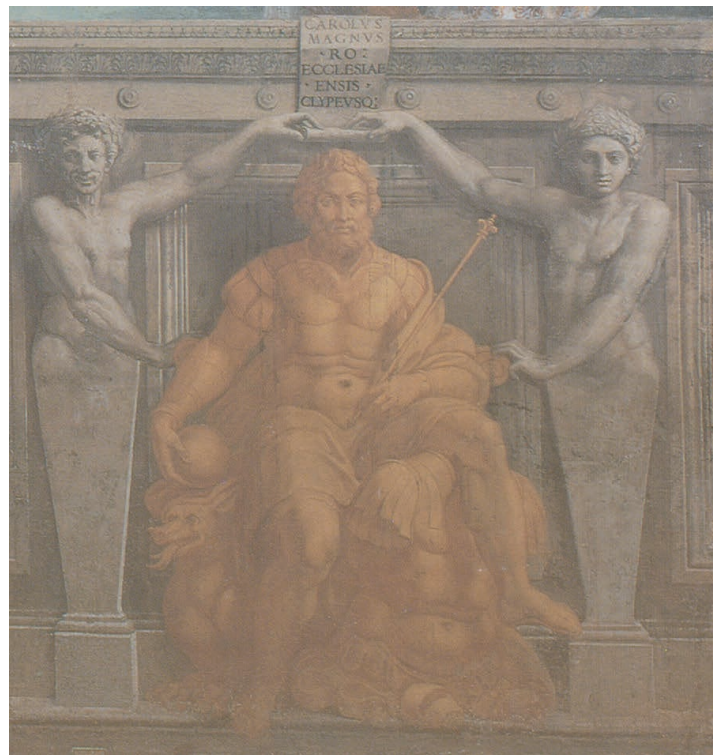
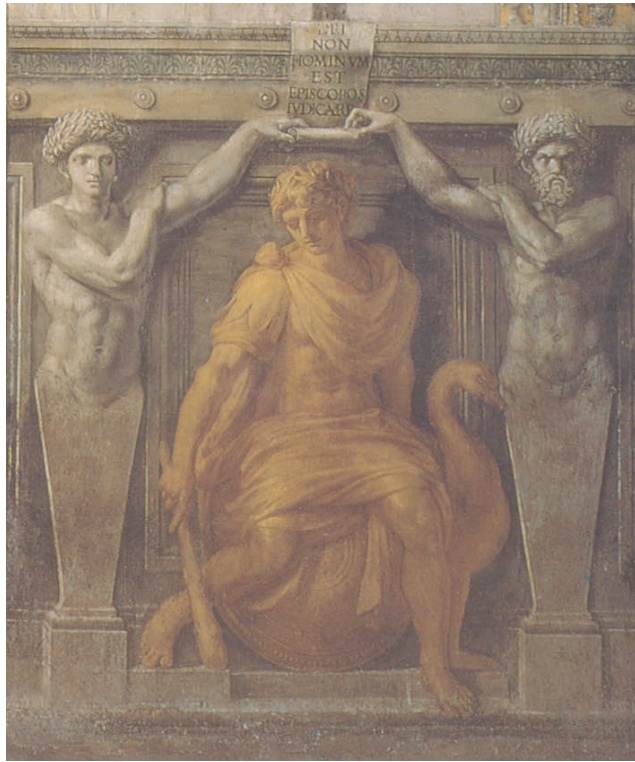


90. Scontro navale tra forze cristiane e infedeli durante la battaglia di Ostia (part. della fig. 86).

91. Scontro terrestre tra forze cristiane e infedeli durante la battaglia di Ostia (part. della fig. 86).



92. Raffaello e bottega, *Fabrizio del Carretto e altri cavalieri di Rodi* (part. della fig. 83).

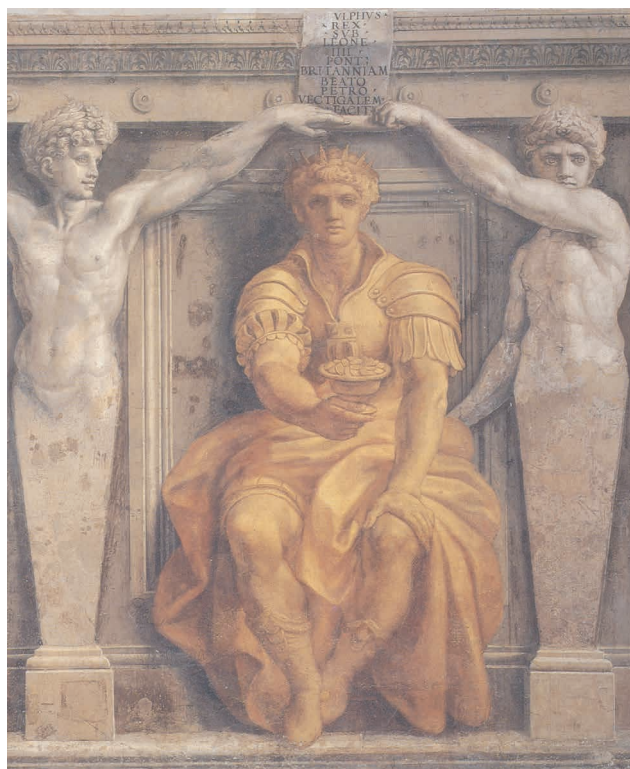
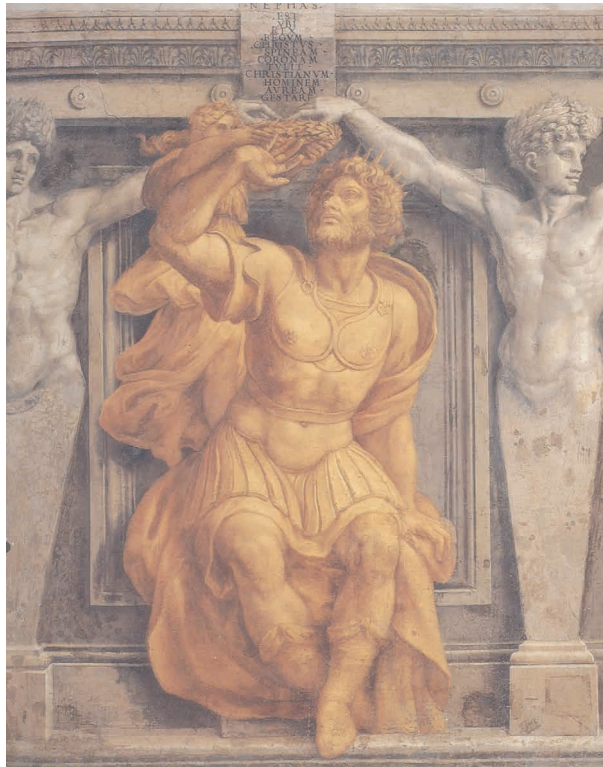


93. Bottega di Raffaello, *Costantino* (part. della fig. 83).

Nel cartiglio, in alto, DEI / NON / HOMINUM / EST / EPISCOPOS / IUDICARE

94. Bottega di Raffaello, *Carlo Magno* (part. della fig. 84).

Nel cartiglio, in alto, CAROLVS | MAGNUS | · RO · | ECCLESIAE | · ENSIS · | CLYPEVSQ · :

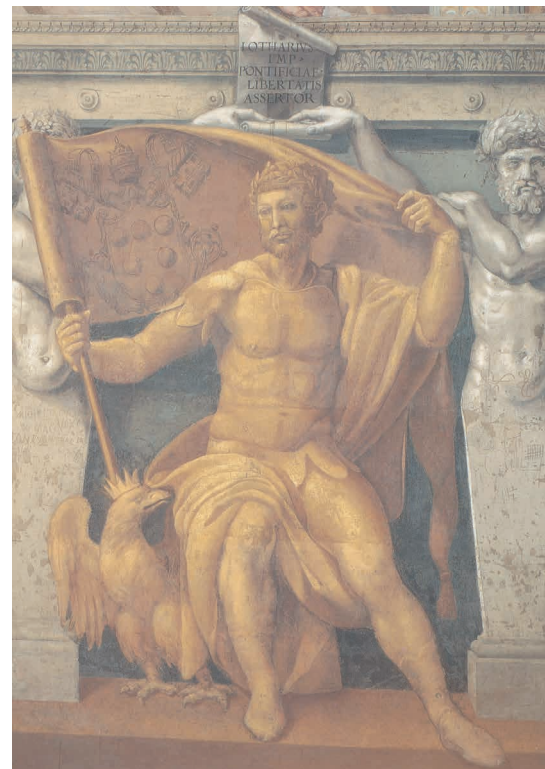


95. Bottega di Raffaello, *Goffredo di Buglione* (part. della fig. 85).

Nel cartiglio, in alto, NEPHAS · | · EST | VBI | REX | REGUM · | CHRISTUS · | SPINEAM · |
CORONAM | TVLIT · | CHRISTIANUM · | HOMINEM · | AUREAM · | GESTARE

96. Bottega di Raffaello, *Etelvulfo del Wessex* (part. della fig. 85).

Nel cartiglio, in alto AISTVLPHVS · | · REX · | · SVB · | LEONE · | III · | PONT · | BRITANNIAM |
BEATO | PETRO · | VECTIGALEM | · FACIT



97. Bottega di Raffaello, *Ferdinando il Cattolico* (part. della fig. 86).

In alto, nel cartiglio FERDINANDVS | REX | CATHOLICVS | CHRISTIANI | IMPERII | PROPAGATOR

98. Bottega di Raffaello, *Lotario I* (part. della fig. 86).

In alto, nel cartiglio, LOTHARIUS | IMP · | PONTIFICIAE · | LIBERTATIS | ASSERTOR



99. Maarten de Vos (?), *Ferdinando il Cattolico (dalla Stanza dell'Incendio) e altre figure*, disegno dal Taccuino di Amsterdam, 1550-1570, penna e bistro su carta, cm 140 x 220, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. 1935 A 45, f. 8r.



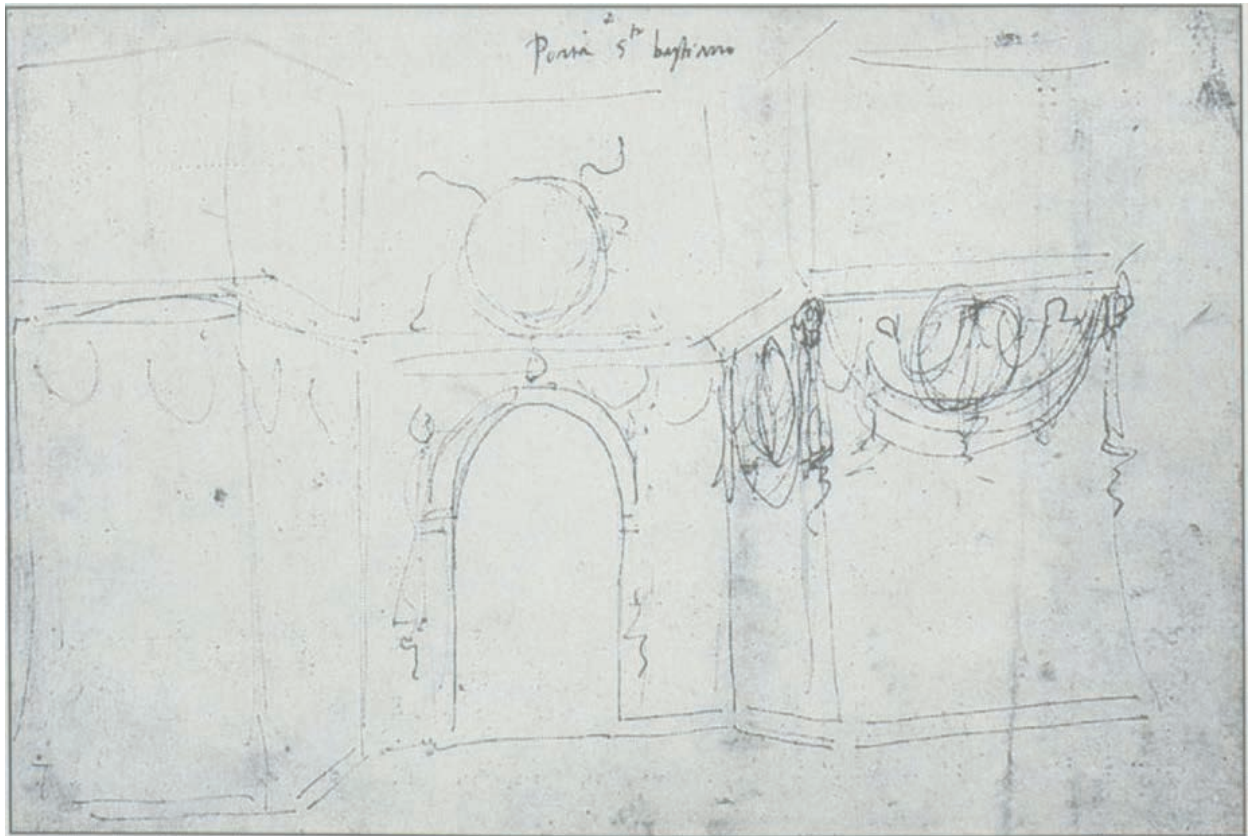
100. Bottega di Raffaello, *Partenza per la crociata*, 1514-1517 ca., affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, parete nord (sguancio destro della finestra).



101. Ritratti affiancati di Carlo Magno e Carlo V, incisione da Eginardo, *Vita et gesta Karoli Magni*, Colonia, Johannes Soter, 1521, frontespizio.



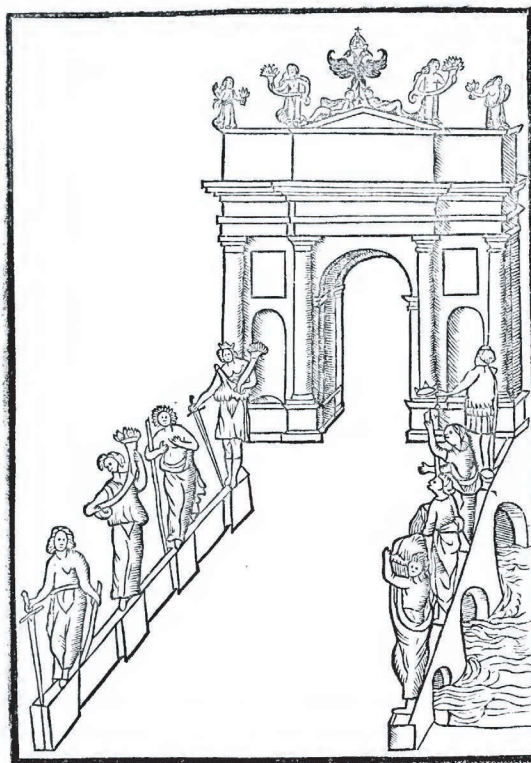
102. Parmigianino (attr.), *Ritratto allegorico di Carlo V*, 1530 ca., cm 182 x 125, olio su tela, New York, collezione Rosenberg & Sytiebel.



103. Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto per l'apparato di Porta San Sebastiano* (part. da un foglio con diversi progetti per apparati trionfali eretti a Roma in occasione dell'ingresso di Carlo V nel 1536), 1536, penna su carta bianca, cm 336 x 285, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1014 a.



104. *Impresa di Carlo V*, incisione da Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con expositioni et discorsi*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1566, p. 218.



105. *Apparati trionfali eretti a Milano in occasione dell'ingresso di Carlo V nel 1541*, incisione da Giovanni Alberto Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano, di Carlo V. C. Sempre Aug.*, Milano, Andrea Calvo, 1541, s.p.

106. Giulio Romano, *Disegno preparatorio per apparato trionfale con personificazioni di città su un ponte, Ercole e una figura femminile entro nicchie*, 1530-1532 ca., piuma e inchiostro bruno, acquerello bruno e tracce di stiletto, su due fogli di carta incollati, cm 24,3 x 21,4, Parigi, Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3575r.



107. *Rotella del Plus Ultra*, 1534-1541 ca., acciaio, oro e argento, diametro cm 53,7, Madrid, Réal Armería, inv. D 63.

108. Bottega di Giulio Romano, *Disegno preparatorio per la rotella del Plus Ultra*, 1534-1541 ca., penna e inchiostro bruno, acquerellato in bruno, rialzi di biacca, su carta azzurra, diametro cm 40,8/41,1, Haarlem, Teyler Museum, inv. K I 006.



109. Giulio Romano, *Vittoria alata che porge una corona d'alloro*, 1530 ca., penna su carta bianca, cm 38,5 x 25,7, Vienna, Albertina, inv. 332.

110. Giulio Romano, *Fama che incide il nome di Carlo V su uno scudo*, 1530 ca., penna su carta bianca, cm 14 x 22, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1492 E.



111. Giulio Romano, *Borbone rivolto a destra, schiava con le mani legate seduta su trofei, Vittoria alata che scrive su uno scudo, David con la testa di Golia*, 1530 ca., penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e pietra nera su carta bianca, cm 25 x 27,5, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3575.Br.



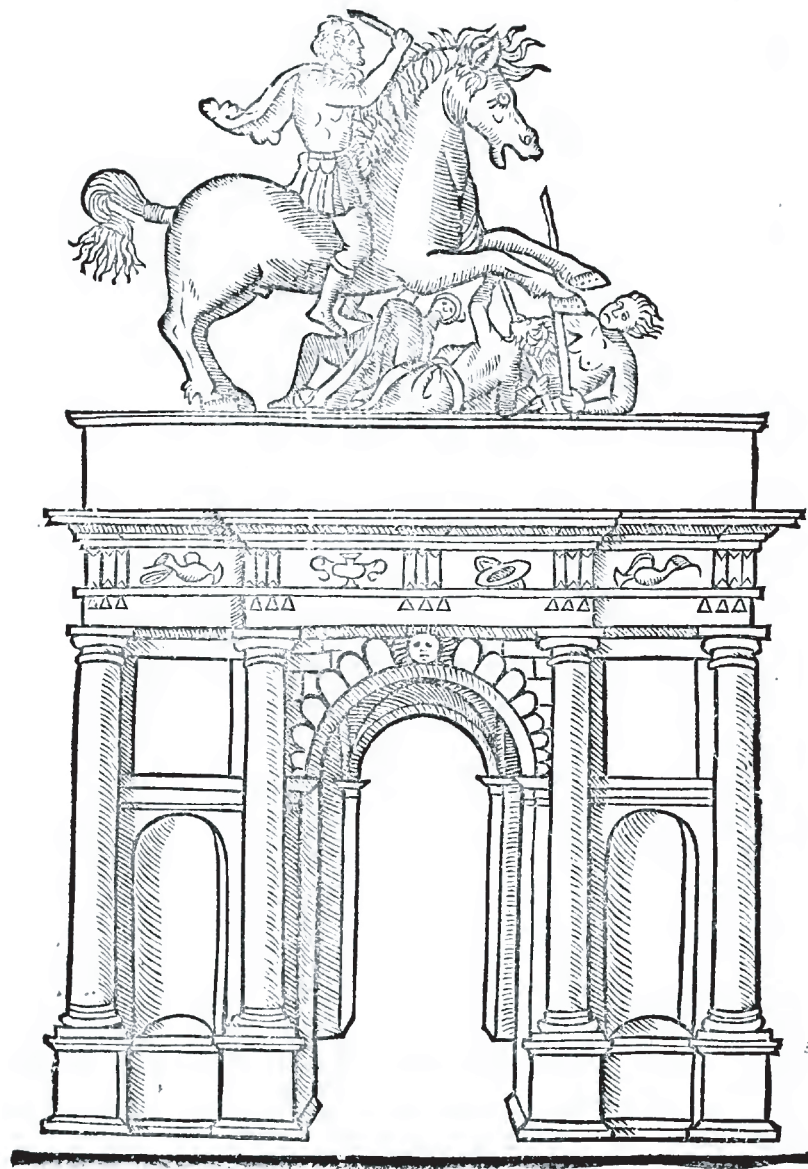
112. Jan Corneliszoon Vermeyen (attr.), *Ritratto equestre di Carlo V come miles Christi con la figura di un orientale accasciato a terra*, quarto decennio del XVI sec., olio su tavola, cm 36,8 x 28,6, Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1934.64.

113. Jan Corneliszoon Vermeyen, *Cartone per arazzo con Carlo V che ispeziona le truppe a Barcellona* (part. *Ritratto equestre di Carlo V*), 1548 ca., carboncino e acquerello su carta, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 2038.



114. *Bandera de Santiago*, disegno acquarellato dall'*Inventario Iluminado de la armería de Carlos V*, 1544-1558, Madrid, Real Armería, inv. N-18.

115. Desiderius Helmschmid, *Pettorale dell'armatura di Carlo V con l'immagine di Santiago Matamoros*, ante 1541, acciaio e oro, Madrid, Real Armería, inv. A149-156.



116. Arco di trionfo coronato dalla statua equestre di Carlo V che schiaccia a terra «L'indiano», «Il Barbaro Africano» e il «Turcho», parte degli apparati trionfali eretti a Milano in occasione dell'ingresso di Carlo V nel 1541, incisione da Giovanni Alberto Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano*, di Carlo V. C. *Sempre Aug.*, Milano, Andrea Calvo, 1541, s.p.



117. Leone Leoni, *Medaglia di Andrea Doria*, 1541 ca., bronzo, diametro cm 4,2, Washington, National Gallery of Art, invv. 1957.14.1024.a (*recto*) e 1957.14.1024.b (*verso*).

Recto, ANDREAS DORIA · P · P ·

118. *Denario di Pompeo Magno*, 44-42 a.C., argento, diametro cm 19, Londra, British Museum, inv. R. 9115.

Recto, NEPTVNI

Verso, Q · NASIDIVS



119. Domenico Corvi, *Andrea Doria ricusa la signoria di Genova (Gloria di Andrea Doria)* (bozzetto preparatorio per il soffitto del salone del Pussino del Palazzo Doria Pamphilj), *post* 1768, olio su tela, cm 97,79 x 48,9, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, inv. G314.



120. Perin del Vaga, *Nettuno placa le acque dopo il naufragio di Enea*, 1529-1530 ca., piuma e inchiostro nero, acquerello grigio, rialzato di bianco su carta tinta di grigio, cm 186 x 349, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 636r.

121. Christoph Weiditz, *Medaglia di Andrea Doria*, quarto decennio del XVI sec., bronzo, diametro cm 8,4, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

Recto, · ANDREAE · DORIA ·

Verso, · PATRIAE · LIBERATORI ·

· LIBERTAS · · PAX · (nell'esergo)



122. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in veste di Nettuno*, 1537-1538, marmo, cm 350, Carrara, Piazza Duomo.



123. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in veste di Nettuno* (disegno preparatorio per la statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, cm 42,7 x 27,5, penna e inchiostro bruno, con tracciato preparatorio a stilo e gesso nero, Londra, British Museum, inv. 1895,0915.553.



124. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria viene incoronato e riceve uno scudo da due figure angeliche* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciati con stilo e righello, cm 17,3 x 15,7, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 84r.

125. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria riceve un drappo da una figura angelica, forse san Michele* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo) 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciati con stilo e righello, cm 17,1 x 16,5, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 85r



126. Scuola di Baccio Bandinelli, *Due prigionieri sono presentati al cospetto di andrea Doria, ritratto con tridente nella mano sinistra* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta tinta di bruno, cm 12,2 x 10,9, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 89r.

127. Scuola di Baccio Bandinelli, *Basamento di scultura con, all'interno del rilievo centrale, la rappresentazione dell'assedio di una città portuale da parte delle truppe del Doria*, (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, penna e inchiostro bruno, gesso nero su carta bianca, cm 33,9 x 26,5, New York, Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-1741.



128. Baccio Bandinelli, *Basamento di scultura con, all'interno del rilievo centrale, la rappresentazione dell'assedio di una città turca da parte delle truppe del Doria* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, piuma e inchiostro bruno, tracciato preparatorio a pietra nera, cm 34,5 x 28,5, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 86r.

129. Baccio Bandinelli, *Basamento di scultura con, all'interno del rilievo centrale, la rappresentazione di Andrea Doria che venera, insieme alla sua famiglia, la testa del Battista* (disegno preparatorio per il basamento della statua oggi a Carrara, Piazza Duomo), 1532-1537, penna e inchiostro bruno su carta bianca, cm 30,7 x 26,6, Oxford, Ashmolean Museum, inv. P. II 85.



130. Enea Vico, *Ritratto di Andrea Doria*, incisione da Lorenzo Capelloni, *Vita del prencipe Andrea Doria* discritta da m. Lorenzo Capelloni, [Venezia 1562] Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565, s.p.

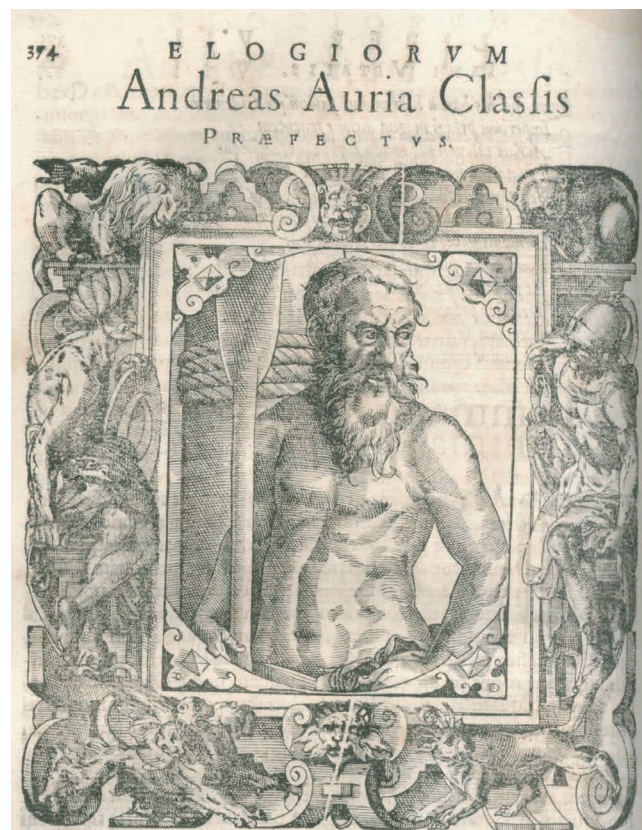


131. Giovannangelo Montorsoli, *Statua di Andrea Doria paludato all'antica che calpesta un turco*, 1539 ca., marmo, Genova, Palazzo Ducale.



132. Giovannangelo Montorsoli, *Motivi iconografici marini sull'elmo di Andrea Doria* (part. della fig. 131).

133. Giovannangelo Montorsoli, *Motivi iconografici marini negli pterigi dell'armatura di Andrea Doria* (part. della fig. 131).



134. Agnolo Bronzino, *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, 1545-1546 ca., olio su tela, cm 115 x 53, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1206.

135. Tobias Stimmer, *Ritratto allegorico di Andrea Doria*, incisione da Paolo Giovio, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris jam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata, opera et studio Petri Pernaie typographi*, [Firenze, 1551] Basel, Pietro Perna, 1575, p. 374.



136. Anonimo lombardo, *Ritratto allegorico di Andrea Doria*, tardo XVI-primò XVII secolo, olio su tela, Genova, Palazzo del Principe.

137. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Andrea Doria*, 1526, olio su tavola, cm 153 x 107, Roma, Galleria Doria Pamphilj.



138. Hendrik Goltzius, *Oceano*, 1588-1590, incisione in chiaroscuro, cm 34,6 x 26,5, Londra, British Museum, inv. W,5.43.

139. Anonimo francese (vicino a Jean Goujon), *Rilievo con la figura di Nettuno*, terzo quarto del XVI secolo, marmo, cm 66 x 38,5, ubicazione ignota (già Londra, Heim Gallery, foto presso la Fototeca del Warburg Institute di Londra).

140. Perin del Vaga, *Nettuno*, 1529-1530 ca., stucco, Genova, Palazzo del Principe, Loggia degli Eroi.



141. *Medaglia di Andrea Doria*, incisione da Johann J. Lucke, *Sylloge numismatum elegantiorum quae diversi imp. reges, principes comites, respublicae diversas ob causas ab anno 1500, ad annum usque 1600 cudi fecerunt concinnata & historica narratione (sed brevi) illustrata*, Argentiae, Johann Repp, 1620, p. 67.

Recto, VIAS · TUAS · DOMINE · DEMONSTRA · MIHI
Verso, ANDREAS · AVRIA · CLAS · PRAÆF



142. Leone Leoni, *Placchetta con Andrea e Giannettino Doria in veste di Nettuno*, 1541, bronzo, cm 7,5 x 8,8, Londra, British Museum, inv. 1915,1216.123.

In alto, ANDR · PATRIS · AUSPITIIS · ET · PROPRIO · LABORE

143. Leone Leoni, *Placchetta con Andrea e Giannettino Doria in veste di Nettuno*, 1541, bronzo, cm 7,7 x 9, Londra, British Museum, inv. 1927,0711.1.

In alto, VIRTUS · MAIORA · PARAT



144. Leone Leoni, *Placchetta con Giannettino Doria nell'atto di fare sacrifici*, 1541, bronzo, cm 7,7 x 9, Londra, British Museum, inv. 2005,1202.1.

In alto, DEO · LARGITORE

145. *Medaglia di Costantino*, 327 a.C., rame, diametro cm 1,8, Londra, British Museum.



146. Giovanni V. Melon, *Medaglia di Antoine Perrenot de Granville*, 1571, bronzo, diametro cm 4,4, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.1289.

Recto, ANT · S · R · R · PBR · CARD · GRANVIELANUS

Verso, · IN HOC VINCES ·

147. Cesare Vecellio, *Ritratto allegorico di Alvise Mocenigo*, 1570-1572 ca., incisione, cm 37,7 x 25,8, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1965-789.

A destra, «Questi sotto 'l cui giusto e chiaro grido | andar vedrem carichi di spoglie i liti | Tolte a furor di Costantino al nido, | Malgrado di Latona, ai crudi Sciti, | É il figran Luigi Mozenigo, il fido | Principe, ead' è stato fu spogno liti, | Et a rinovelar quei di che furno | E di Iano e d'Angio, e di Saturno»



148. Lazzaro Calvi, *Ritratto di Giovanni Andrea Doria in veste di Costantino*, ultimo decennio del XVI sec., affresco, Genova, Palazzo del Principe, Sala di Costantino.

cuerpo, con vna cadena de oro hincadas
ambas rodillas, sustentando el otro brazo
a su sanctidad, imitando alo q̄ Hur y Aarō
haziā con Moysen, quādo oraua en la ba-
talla contra los Amalequitas. Yua el estā-
darte guarnécido cō dos perfiles de oro q̄
feruía de cenefas, con vnos flor ones en las
esquinas de lo alto de oro y de colorado y
verde, con vna letra abaxo que dezia.



To



Soys vn nueuo Iosue
y en esta dichosa lid
soys otro nueuo David.
LA dama que representaua a Venecia,
lleuaua vn estandarte de damasco azul
con vn circulo hecho tarjon de oro por lo
alto, las armas de venecia, y de la vna par-
te, y de la otra la pintura y descriçion y
letra

149. *Pio V orante con le braccia sorrette da Filippo II e Alvise Mocenigo*, incisione da Pedro de Oviedo, *Relación de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenísimo de Austria ovo, contra el armada del Turco*, Sevilla, Hernando Diaz, 1572, c. 44v.

150. *Giovanni d'Austria con la testa mozzata di Müezzinzade Ali Pascià*, incisione da Pedro de Oviedo, *Relación de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenísimo de Austria ovo, contra el armada del Turco*, Sevilla, Hernando Diaz, 1572, c. 46r.



151. Philippe Galle, *Allegoria della Lega Santa*, incisione da János Zsámboky, *Arcus aliquot triumphalis et monimenta victoriae classicae, in honorem invictissimi ac illustrissimi Iani Austriae, victoris non quieturi*, Antwerpen, Philip Galle, 1572, s.p.

In alto, VICTRICES INCITAT IRA MANVS

Al centro, COL · NEMO ·

In basso, SVFFICIENT HIS AESTVBVS VNDAE.

152. Giovanni V. Melon, *Medaglia di Giovanni d'Austria*, 1573, bronzo, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Recto, IOANNES AVSTRIAE CAROLI · V · FIL · AET · SV · ANN · XXIII ·

Sotto il busto, IO · V · MILON · F · 1573 ·

Verso, · VENI · ET · VI · CI

Sotto, TVNIS



153. Georg Lackner, *Ferdinando IV d'Asburgo in veste di Costantino*, 1653, incisione, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, inv. Pg 158.149/1 in Ptf. 125.



154. Gerard Hoet, *Leopoldo I in veste d'Ercole trionfante sui turchi*, 1672 ca., olio su tela, cm 138 x 240, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1903.



156. Melchior Haffner, *Ercole in battaglia con l'idra ottomana* (part. della fig. 155).

Nel cartiglio in alto, «*Herculi Germano*»

Nel cartiglio in basso, «*Barbaro tincta Cruore*»

157. Melchior Haffner, *Trionfo di Leopoldo I d'Asburgo* (part. della fig. 155).



158. Romeyn de Hooghe, *Trionfo di Leopoldo I d'Asburgo sui turchi*, incisione, cm 38,5 x 55,8, Vienna, Albertina, inv. DG2011/194.



159. Hans Jacob Wolrab, *Medaglia di Leopoldo I d'Asburgo celebrante la conquista di Buda*, 1686, oro, diametro cm 4,7, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. 1138 bb.
Recto, INFELIX BUDAM LUDOVICUS PER | DIDIT OLIM. | HAEC ARMIS CEDIT NUNC | LEOPOLDE TUIS I | · A° 1686 . D . 2 SEP ·
Verso, STAT SOL. LUNA FUGIT. DUM | IOSUA PUGNAT ET ORAT. | SIC EGO PELLO DUOS! | SIC LEOPOLDUS ERO!.

Bibliografia

1473-1973. Hans Burgkmair 1973

1473-1973. Hans Burgkmair, das graphische Werk, catalogo della mostra (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 19 maggio-29 luglio 1973), a cura di Falk Tilman, Rolf Biedermann, Heinrich Geissler, Isolde Hausberger e Rolf Biedermann, Stuttgart, Catz'sche Druck, 1973.

ACKERMAN 1954

James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954.

Acta Sanctorum 1643-1925

Acta Sanctorum quotquot toto urbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur, 60 voll., a cura della Société des Bollandistes, Antwerpen-Bruxelles, Cnobarum-Culture et civilisation, 1643-1925.

ADORNI 1989

Bruno Adorni, *Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali*, in *Giulio Romano*, a cura di Ernst H. Gombrich, Manfredo Tafuri, Sylvia Ferino Pagden, Christoph. L. Frommel, Konrad Oberhuber, Amedeo Belluzzi, Kurt W. Forster e Howard Burns, Milano, Electa, 1989, pp. 498-501.

AGOSTI 2005

Giovanni Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005.

AGOSTINO D'IPPONA [V sec.] 1993

Aurelio Agostino d'Ippona, *Esposizioni sui salmi*, 3 voll., a cura di Tommaso Mariucci e Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova Editrice, [V sec.] 1993.

ALBANESE 1990

Gabriella Albanese, *Introduzione*, in Matteo Zupparado, *Alfonseis*, a cura di Gabriella Albanese, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1990.

ALBERTI [1539-1550 ca.] 2006

Leandro Alberti, *Historie di Bologna. 1479-1543*, 3 voll., a cura di Armando Antonelli e Maria Rosa Musti, Bologna, Costa, [1539-1550 ca.] 2006.

ALBICANTE 1541

Giovanni Alberto Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano, di Carlo V. C. Sempre Aug.*, Milano, Andrea Calvo, 1541.

ALENDAY MIRA 1903

Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de Solemnidades y Fiestas públicas de España*, 2 voll., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

ALIZERI 1870-1880

Federigo Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova, Sambolino, 1870-1880.

ANDALORO 1980

Maria Andaloro, *Costanzo da Ferrara. Gli anni alla corte di Maometto II*, in "Storia dell'arte", XXXVIII-XL, 1980, 185-212.

ANDERSON 2013

Paul Anderson, *Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: The Framing of a Public Space in Santa Maria in Aracoeli*, in *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, a cura di Gregory Smith e Jan Gadeyne, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 131-155.

ANDREOLI 2004

Ilaria Andreoli, *Andrea Doria fra le righe. Tre ritratti in due edizioni di una biografia tra Venezia e Genova*, in "Argomenti di storia dell'arte. Quaderno della

Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, 1993-2003", 2004, pp. 27-37.

ANGELINI 2014

Alessandro Angelini, *Piero della Francesca*, Milano, 24 ORE Cultura, 2014.

APPOLD GRUEBER 1970

Herbert Appold Grueber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, 3 voll., London, Trustees of the British Museum, 1970.

ARAOCCA [1597] 2006

Gerolamo Araolla, *Rimas diversas spirituales*, a cura di Maurizio Viridis, [Cagliari, 1597] Sassari, Cuec, 2006.

ARETINO 1992-2017

Pietro Aretino, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, 9 voll., Roma, Salerno, 1992-2017.

ARMENINI [1586] 1988

Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Marina Gorreri, [Ravenna, 1586] Torino, Einaudi, 1988.

ARNOLD 1989

Klaus Arnold, *Vates Herculeus. Beiträge zur Biographie des Humanisten Janus Tolophus*, in *Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alter Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, a cura di Stephan Füssel, Joachin Knape e Dieter Wuttke, Baden-Baden, Koerner, 1989, pp. 131-155.

Arte veneziana e arte islamica 1989

Arte veneziana e arte islamica, atti del primo simposio internazionale (Venezia, 9-12 dicembre 1986), a cura di Ernst J. Grube e Stefano Carboni, Venezia, L'Altra Riva, 1989.

ATTWOOD 2002

Philip Attwood, *Italian medals c. 1530-1600*, 2 voll., London, The British Museum Press, 2002.

AUERBACH 1938

Erich Auerbach, *Figura*, "Archivum Romanicum", XXII, 1938, pp. 436-489.

AUFHAUSER 1911

Johannes B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig, Teubner, 1911.

BABINGER 1961

Franz Babinger, *Un ritratto ignorato di Maometto II opera di Gentile Bellini*, in "Arte veneta", XV, 1961, pp. 25-32.

Baccio Bandinelli 1988

Baccio Bandinelli 1493-1560. Drawings from British collections, catalogo della mostra (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 maggio-3 luglio 1988), a cura di Roger B. Ward, Ashcraft, Kansas City, 1988.

Baccio Bandinelli scultore 2014

Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560), catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-3 luglio 2014), a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2014.

BALDASSARRI 2010

Stefano U. Baldassarri, *Giannozzo Manetti e Alfonso il Magnanimo*, in "Interpres", 2010, 29, pp. 43-95.

BALDASSARRI 2018

Stefano U. Baldassarri, *Ancora (ma brevemente) su Giannozzo Manetti e Alfonso il Magnanimo*, in *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503). Forme della legittimazione e sistemi di governo*, a cura di Fulvio Delle Donne e Antonietta Iacono, Napoli, FedOAPress, 2018, pp. 53-61.

BALOGH 1925

Jolán Balogh, *Mantegna magyar vonatkozású portréi*, in “Századok”, LIX, 1925, pp. 496-498.

BARBIERI 2002

Andrea Barbieri, *Giorgio d'Alemagna miniatore del Casanatense 103 e del Breviario di Borso d'Este*, in “La bibliofilia”, CIV, 2002, 3, pp. 233-245.

BARBIERI 2011

Giuseppe Barbieri, *The criterion of simplicity in interpretation*, in “Journal of Art Historiography”, V, 2011, pp. 1-7, (risorsa online disponibile al sito <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/barbieri.pdf>, consultato in data 12/06/2019).

BARBOLOVICI 2018

Vasile Alexandru Barbolevici, *Il concilio di Ferrara-Firenze (1438-1439): storia ed ecclesiologia delle unioni*, Bologna, EDB, 2018.

BARDON 1974

Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, Picard, 1974.

BARLEZIO 1508-1510

Marino Barlezio, *Historia de vita et gestis Scaderbegi Epirotarum principis*, Roma, Bernardino Vitali, 1508-1510.

BARRETO 2013a

Joana Barreto, *La Majesté en images: portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Roma, École française de Rome, 2013.

BARRETO 2013b

Joana Barreto, *Une peinture de Pisanello à Naples? Hypothèse pour la Vierge à l'Enfant avec saint Antoine et saint Georges*, in “Studiolo”, X, 2013, pp. 192-213.

BARSANTI 2015

Francesca Barsanti, *Alessandro e Prometeo. Maometto II e il ritratto di Stato*, in “Visual History”, I, 2015, pp. 59-73.

BARTOLOMEI 2008

Umberto Bartolomei, *Contributo per una lettura unitaria storico-allegorica del polittico di Porto San Giorgio di Carlo Crivelli*, in “Quaderni dell’Archivio Storico Arcivescovile di Fermo”, XLVI, 2008, pp. 87-96.

BATTISTI [1971] 1992

Eugenio Battisti, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano, Electa, [1971] 1992.

BEARD 2007

Mary Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

BÉKÉS 2005

Enikő Békés, *Physiognomy in the Descriptions and Portraits of King Matthias Corvinus*, in “Acta Historiae Artium”, XLVI, 2005, 1-4, pp. 51-97.

BÉKÉS 2009

Enikő Békés, *The Physiognomy of a Renaissance Ruler: Portraits and Descriptions of Matthias Corvinus, King of Hungary (1458-1490)*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2009.

BELLOSI 1987

Luciano Bellosi, *Giovanni di Piamonte e gli affreschi fi Piero ad Arezzo*, in “Prospettiva”, L, 1987, pp. 15-35.

BENTIVOGLIO 2009

Ginevra Bentivoglio, *Il “monumento equestre” di Mattia Corvino attribuito al Mantegna dipinto su una facciata in via del Pellegrino a Roma*, in “Quaderni del

Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico – Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria”, XVIII, 2009, 35-36, pp. 105-110.

BERTELLI 2009

Carlo Bertelli, *Rileggendo Longhi a proposito d'Arezzo*, in “Paragone”, S. III, LX, 2009, pp. 3-14.

BERTONI 1925

Giulio Bertoni, *Il maggior miniatore della Bibbia di Borso d'Este “Taddeo Crivelli”*, Modena, Orlandini, 1925.

BIAGI 1914

Guido Biagi, *Reproductions from Illuminated Manuscripts. Fifty Plates from mss. in the R. Medicean Laurentian Library*, Firenze, Biblioteca Laurenziana, 1914.

BIANCA 2016

Concetta Bianca, *Il ritorno in curia di Flavio Biondo e il “De expeditione in Turcos” dedicato ad Alfonso d'Aragona*, in “Rinascimento meridionale”, VII, 2016, pp. 7-33.

BIASIORI 2013

Lucio Biasiori, *Costantino e i re della prima età moderna (1493-1705). Imperatore cristiano o re sacerdote?*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano. 313-2013*, 3 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2013, vol. III, pp. 17-30.

Bibbie miniate 2003

Bibbie miniate della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, a cura di Laura Alidori Battaglia, Lucia Benassai, Lucia Castaldi, Melania Ceccanti, Elisa Fusi, Eleonara Mattia, Simone Nencioni, Firenze, Sismel, 2003, pp. 389-410.

Bibliotheca Sanctorum 1961-2000

Bibliotheca Sanctorum, 15 voll., a cura dell'Istituto patristico medievale Giovanni XXIII, Roma, Città Nuova, 1961-2000.

BILINTANO 1536

Pompeo Bilintano, *Carlo Cesare V Affricano*, Napoli, Matteo Cancer, 1536.

BIONDO 1481

Flavio Biondo, *De origine et genestis Venetorum*, Verona, Bonino de' Bonini, 1481.

BIONDO [1452] 2015

Flavio Biondo, *Oratio coram serenissimo imperatore Federico et Alphonso Aragonum rege inclito Neapoli in publico conventu habita*, a cura di Gabriella Albanese, Roma, Istituto italiano per il Medio Evo, [1452] 2015.

Biografia dipinta 2001

Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550, a cura di Roberto Guerrini, La Spezia, Agorà, 2001.

BISAHA 2004

Nancy Bisaha, *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.

BLUM 1913

André Blum, *La mode des Portraits mythologiques en France sous Louis XV*, in "Revue du dix-huitième siècle, I, 1913, 3, pp. 302-309.

BOCCARDO 1989

Piero Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma, Palombi, 1989.

BODART 2003

Diane H. Bodart, *L'immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti*, in *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 5-7 aprile 2001), a cura di Francesca Cantù e Maria Antonietta Visceglia, Roma, Viella, 2003, pp. 115-138.

BONFINI [1486] 1538

Antonio Bonfini, *Hermogenis Tarsensis, Philosophi, ac Rhetoris acutissimi, de Arte rhetorica praecepta. Aphtonii item sophistae Praeexercitamenta*, Lyon, Sébastien Gryphe, [1486] 1538.

BONFINI [1543] 1936

Antonio Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, a cura di Iospehus Fógel, Béla Iványi e Ladislaus Juhász, [Basilea, 1543] Leipzig, Teubner, 1936.

BORA 1977

Giulio Bora, *La cultura figurativa a Milano 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977), a cura di Mercedes Garberi, Milano, Electa, 1977, pp. 45-54.

BOSCHLOO 2001

Anton W. A. Boschloo, *The Representation of History in artistic Theory in the early modern Period*, in *Recreating ancient History*, a cura di Karl Enekel, Jan L. de Jong, Janine de Landtsheer, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001.

BOBMEYER 2015

Christine Boßmeyer, *Visuelle Geschichte in den Zeichnungen und Holzschnitten zum "Weißkunig" Kaiser Maximilians I.*, 2 voll., Ostfildern, Thorbecke, 2015.

BOTLEY 2004

Paul Botley, *Giannozzo Manetti, Alfonso of Aragon and Pompey the Great. A Crusading Document of 1455*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXVII, 2004, pp. 129-156.

Bourbon – Habsburg – Oranien 2008

Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, a cura di Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krebs e Anuschka Tischer, Köln, Böhlau, 2008.

BRACCIOLINI 1987

Poggio Bracciolini, *Lettere*, 3 voll., a cura di Helene Harth, Firenze, Olschki, 1987.

BRAUNFELS 1956

Wolfgang Braunfels, *Tizians Augsburger Kaiserbildnisse*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, a cura di Wolfgang Braunfels, Berlin, Mann, 1956, pp. 192-207.

BROLIS 1987

Maria Teresa Brolis, *La crociata per Pietro il Venerabile: Guerra di armi o Guerra di idee?*, in "Aevum", LXI, 1987, 2, pp. 237-354.

Bronzino pittore e poeta 2010

Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), a cura di Antonio Natali e Carlo Falciani, Firenze, Mandragora, 2010.

BROWN, COTHREN 1986

Elizabeth A. R. Brown, Michael W. Cothren, *The twelfth-century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis. Praeteritorum enim recordatio futurorum est exhibitio*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIX, 1986, pp. 1-40.

BUCCI 2012

Alessandro Bucci, *La vicenda giuridica dei beni ecclesiastici della chiesa*, Cerro al Volturno, Volturnia, 2012.

BUONFIGLIO, COSTANZO 1606

Giuseppe Buonfiglio, Costanzo, *Messina città nobilissima*, Venezia, presso Giovanni Antonio & Giacomo de' Franceschi, 1606.

BÜTTNER 1992

Frank Büttner, *Das Thema der "Konstantinschlacht" Piero della Francescas*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVI, 1992, 1/2, pp. 23-40.

CAGLIOTI 2010

Francesco Caglioti, *Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino*, in *Italy & Hungary. Humanism and Art in the early Renaissance*, atti del convegno di studi (Firenze, 6-8 giugno 2007), a cura di Péter Farbaky e Louis Alexander Waldman, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 505-551.

CAMPBELL 1990

Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.

CANCELLIERI 1802

Francesco Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici da Leone III a Pio VII*, Roma, Luigi Lazzarini, 1802.

CAPELLONI 1550

Lorenzo Capelloni, *Al vittorioso principe D'Oria*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550.

CAPELLONI 1565

Lorenzo Capelloni, *Vita del prencipe Andrea Doria descritta da m. Lorenzo Capelloni*, [Venezia 1562] Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565.

CAPOTORTI 2011

Marino Capotorti, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della controriforma*, Galatina, Congedo, 2011.

CAPRIOTTI 2017

Giuseppe Capriotti, *Becoming Paradigm: the Image of the Turks in the Construction of Pius V's Sanctity*, in "Il Capitale culturale", 2017, 6 (supplementi), pp. 189-221 (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1712/1237>, consultato in data 15/08/2019).

CAPROTTI 2004

Erminio Caprotti, *Mostri, draghi e serpenti nelle silografie dell'opera di Ulisse Adrovandi e dei suoi contemporanei*, Milano, Mazzotta, 2004.

CARDINI 2010

Franco Cardini, *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, Roma, Laterza, 2010.

Carlo V a Bologna 2000

Carlo V a Bologna. Cronache e documenti dell'incoronazione (1530), a cura di Roberto Righi, Bologna, Costa, 2000.

Carlos V 2000

Carlos V. Las armas y las letras, catalogo della mostra (Granada, Hospital Real, 14 aprile-25 giugno 2000), a cura di Fernando Marías e Felipe Pereda, Madrid, Sociedad Estatal para la Comemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Carlo Magno a Roma 2001

Carlo Magno a Roma, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 16 dicembre 2000-31 marzo 2001), a cura di Ilaria Marotta e Giancarlo Alteri, Roma, Retablo, 2001.

CASTELLI 2008

Clara Castelli, *Lo sguardo di Alessandro. Semantica ed ethos*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LXI, 2008, 3, pp. 3-28.

CELTIS 1934

Konrad Celtis, *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, a cura di Hans Rupprich, München, C.H. Beck'sche Verlagbuchhandlung, 1934.

CENTANNI, LOLLINI

Monica Centanni, Fabrizio Lollini, *La Flagellazione di Piero della Francesca ai confini tra storia, letteratura e iconologia*, in "Engramma", 2006, 52, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2585, consultato in data 26/09/2019).

CENTANNI, PEDERSOLI 2006

Monica Centanni, Alessandra Pedersoli, *Costantino XI Paleologo vs Maometto II. Nota sulla cronologia della Battaglia di Costantino contro Massenzio di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo*, in “Engramma”, 2006, 52, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2582, consultato in data 26/09/2019).

CERIANA 2019

Matteo Ceriana, *Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa*, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto 2019), a cura di Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino, Napoli, Arte'm, 2019, pp. 105-127.

CERONE 1902

Francesco Cerone, *La politica orientale di Alfonso di Aragona*, in “Archivio storico per le province napoletane”, 1902, 37, pp. 9-93, 380-456, 555-634, 774-852.

CERONE 1903

Francesco Cerone, *La politica orientale di Alfonso di Aragona*, in “Archivio storico per le province napoletane”, 1903, 38, pp. 154-212.

CHARRIÈRE 1848-1860

Ernest Charrière, *Négociations de la France dans le Levant*, 4 voll., Paris, Imprimerie Nationale, 1848-1860.

CHASTEL 1954

André Chastel, *Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XVe siècle*, in “Memoires de la Société des Antiquaires de France”, LXXXIII, 1954, pp. 279-289.

CHASTEL 1999

André Chastel, *L'Italie et Byzance*, a cura di Christiane Lorgue-Lapouge, Paris, Fallois, 1999.

CHECA CREMADES 2000

Fernando Checa Cremades, "*Carolus*". *Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI*, in *Carolus*, catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 ottobre 2000-12 gennaio 2001), a cura di Fernando Checa Cremades, Madrid, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 11-31.

CHITARIN 2002

Luigi Chitarin, *Greci e latini al concilio di Ferrara-Firenze, 1438-1439*, Bologna, ESD, 2002.

CIAMPAGLIA 1995

Nadia Ciampaglia, *Un inedito "Tractato" meridionale su Ippolita d'Aragona di frate Bernardino da Renda di Patti: identificazione di una fonte perduta*, in "Filologia e critica", XX, 1995, I, pp. 44-79.

CIAMPAGLIA 2002

Nadia Ciampaglia, *Lingua e testo di un poemetto quattrocentesco su Ippolita d'Aragona*, in "Contributi di Filologia dell'Italia Mediana", 2002, 16, pp. 141-208.

CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1966

Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Per la cronologia dei disegni di Baccio Bandinelli fino al 1540*, in "Commentari", N.S., XVII, 1966, pp. 146-170.

CIERI VIA 1993

Claudia Cieri Via, *L'immagine dietro al ritratto*, in *Il ritratto e la memoria*, 3 voll., a cura di Augusto Gentili, Roma, Bulzoni, 1989-1993, vol. III (*Materiali 3*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel, Claudia Cieri Via, 1993), pp. 9-29.

CIPOLLARO 2009

Costanza Cipollaro, *Agnolo Gaddi e la Leggenda di Santa Croce. La Cappella Maggiore e la sua decorazione pittorica*, Foligno, Cartei & Bianchi, 2009.

Città e corte 1996

Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 4-7 ottobre 1992), a cura di Claudia Cieri Via, Venezia, Marsilio, 1996.

CLARK [1969] 1970

Kenneth Clark, *Piero della Francesca: tutta l'opera*, Venezia, Alfieri, [1969] 1970.

CLEMENTE ALESSANDRINO 2004

Clemente Alessandrino, *Protrettico ai greci*, a cura di Franzo Migliore, Roma, Città Nuova, 2004.

COBIANCHI 2009

Roberto Cobianchi, *Gabriele Rangone (d. 1486): the first Observant Franciscan cardinal and his chapel in Santa Maria in Aracoeli, Rome*, in *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, a cura di Mary Hollingsworth & Carol M. Richardson, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2009, pp. 61-76.

COLE 1991

Bruce M. Cole, *Piero della Francesca. Tradition and Innovation in Renaissance Art*, New York, Icon, 1991.

COLELLA 1999

Renate L. Colella, *The Cappella Niccolina, or Chapel of Nicholas V in the Vatican: the history and significance of its frescoes*, in *Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V*, a cura di Innocenzo Venchi, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 1999, pp. 22-71.

CONSTANS 1980

Claire Constans, *Musée national du chateau de Versailles. Catalogue des Peintures*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980.

CONTILE 1575

Luca Contile, *Ragionamento sopra le proprietà delle imprese*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1575.

COSTANZI [1464] 1903

Antonio Costanzi, *Serenissimo atque Invictissimo Regi Mathie [...]*, *Antonius Constantius phanensis se commendat*, in *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*, a cura di Eugenius Ábel e Stephanus Hegedűs, Budapest, Hornyanszky, [1464] 1903, pp. 110-113.

CRAPARO 2007-2008

Monica Craparo, *21 ottobre 1535: l'ingresso di Carlo V a Messina*, in "Lexicon", 2007-2008, 5/6, pp. 95-103.

CRAWFORD 1974

Michael H. Crawford, *Roman republican Coinage*, 2 voll., London-New York, Cambridge University Press, 1974.

CREMONESI 1976

Arduino Cremonesi, *La sfida turca contro gli Asburgo e Venezia*, Udine, Arti grafiche friulane, 1976.

CRIVELLI 1723-1751

Lodrisio Crivelli, *De Expeditione Pii Papae Secundi in Turcas*, in *Rerum Italicarum scriptores*, 25 voll., a cura di Ludovico Antonio Muratori, Milano, Ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, [1459-1464] 1723-1751, vol. XXIII (1733).

Crociate 2004

Crociate. Testi storici e poetici, a cura di Gioia Zaganelli, Milano, Mondadori, 2004.

CROOKE Y NAVARROT 1898

Juan Crooke y Navarrot, El conde V.^{do} de Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Hauser y Menenet, 1898.

CROUS 1940

Jan W. Crous, *Ein antiker Fries bei Sebastiano del Piombo*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", LV, 1940, pp. 66-77.

CRUCIANI 1983

Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.

Crusading 2004

Crusading in the fifteenth century, a cura di Norman Houseley, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.

CSAPODI 1973

Csaba Csapodi, *The Corvinian Library. History and stock*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

CSAPODINÉ GÁRDONYI 1968

Klára Csapodiné Gárdonyi, *Le tre figure storiche della Bibbia fiorentina*, in "Magyar Könyvszemele", LXXXIV, 1968 pp. 31-34.

CUMONT 1936

Franz Cumont, *La plus ancienne légende de saint Georges*, in "Revue de l'histoire des religions. Annales du Musée Guimet", CXIV, 1936, 1, pp. 5-51.

CURZI 2002a

Gaetano Cruci, *La pittura dei templari*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

CURZI 2002b

Gaetano Curzi, *L'immagine del nemico. Arabi, turchi e mongoli nella propaganda crociata*, in *Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI. Europe and Islam between 14th and 16th centuries*, 2 voll., a cura di Michele Bernardini, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002, vol. I, pp. 273-295.

CHYTRAEUS 1594

Nathan Chytraeus, *Variorum in Europa Itinerum Deliciae; seu ex variis manuscriptis selectiora tantum inscriptionum maximae recentium monumenta*, Herborn, s.e., 1594.

D'ALIBRANDO 1535

Colagiacomo d'Alibrando, *Il triumpho il quale fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V*, Messina, Petruccio Spira, 1535.

DANIEL 1997

Norman Daniel, *Islam and the West. The Making of an Image*, Oxford, Oneworld, 2003.

DA ROTTERDAM 2009

Erasmus da Rotterdam, *L'educazione del principe cristiano*, a cura di Davide Canfora, Bari, Pagina, 2009.

D'ASCIA 2001

Luca D'Ascia, *Il Corano e la tiara. L'Epistola a Maometto II di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II)*, Bologna, Pendragon, 2001.

Das Gebetebuch 1513

Das Gebetebuch Kaiser Maximilians I., Augsburg, Hans Schönsperger, 1513.

Das Gebetebuch Kaiser Maximilians I. 2017

Das Gebetebuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance, a cura di Peter Diemer, Luzern, Quaternio, 2017.

DE CAMPOS 1983

Deoclecio Redig de Campos, *Raffaello nelle Stanze*, Firenze, Martello, 1983.

DE CHAPEAUROUGE 1968

Donat de Chapeaurouge, *Theomorphe Porträts der Neuzeit*, in "Deutsches vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", XLII, 1968, 2, pp. 262-302.

DEGENHART 1972

Bernhard Degenhart, *Ludovico II. Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, in “Pantheon”, XXX, 1972, 3, pp. 193-210.

DE GIORGIO 2015

Teodoro De Giorgio, *Il cavaliere che sconfisse il drago. Teodoro d'Amasea e l'origine dell'iconografia del santo cavaliere sauroctonos*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, S. V, VII, 2015, 1, pp. 103-118, 250-259.

DE HEVESY 1911

André de Hevesy, *Les miniaturistes de Matthias Corvin*, in “Révue de l'art chrétien”, LXI, 1911, pp. 109-120.

DE HEVESY 1923

André de Hevesy, *La bibliothèque du roi Matthias Corvin*, Paris, Société française de reproduction de manuscrits à peintures, 1923.

DE JERPHANION 1925-1942

Guillaume de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, 3 voll., Paris, Geuthner, 1925-1942.

DE LA MARE 1985

Albinia Catherine de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, 2 voll. a cura di Annarosa Garzelli, Scandicci, Giunta regionale toscana, 1985, vol. I, pp. 395-600.

DELLE COLONNE [1287 ca.] 1936

Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, a cura di Nathaniel E. Griffin, Cambridge, The Medieval Academy of America, [1287 ca.] 1936.

DEL MAINO 1494

Giasone del Maino, *Oratio Jasonis nitidissima in sanctissimum matrimonium foelicissimasque nuptias Maximiliani Regi e Blancae Mariae Reginae Romanorum*.

Earundem faustarum nuptiarum Epithalamion Sebastiani Brandt, [Pavia 1494]
Baslea, Johann Bergman, 1494.

DE MONTAIGLON 1855-1878

Anatole de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles: morales, facétieuses, historiques, réunies et annotées*, 13 voll., Paris, Jannet, 1855-1878.

DE MONTAIGLON 1875-1892

Anatole de Montaiglon, *Parocès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, 10 voll., Paris, Baur, 1875-1892.

DE MONTFAUCON 1729-1733

Bernard de Montfaucon, *Les monumens de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure du tems a épargnées*, 5 voll., Paris, G. M. Gandouin-P.F. Giffart, 1729-1733, vol. I (*L'origine des François, & la suite des rois jusqu'à Philippe I inclusivement*, 1729).

DE OVIEDO 1572

Pedro de Oviedo, *Relación de las sumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y per el vencimiento de la batalla naval, que el serenissimo de Austria ovo, contro el armada del Turco*, Sevilla, Hernando Diaz, 1572.

DE SANDOVAL 1681

Prudencio de Sandoval, *Historia de la Vida y Hechos del emperador Carlos V*, 2 voll., Antwerpen, por Geronymo Verdussen, 1681.

DESCHAMPS 1950

Paul Deschamps, *La légende de saint Georges et les combats des Croisés dans les peintures du Moyen Âge*, in "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot", 1950, 44, pp. 109-123.

DESWARTE-ROSA 1998

Sylvie Deswarte-Rosa, *L'expédition de Tunis (1535): images, interprétations, répercussions culturelles*, in *Chrétiens et musulmans à la Renaissance*, atti del convegno internazionale del Centre d'études supérieures de la Renaissance (Tours, 1994), a cura di Bartholomé Barrassar e Robert Sauzet, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 75-132.

DELEHAYE 1909

Hippolyte Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, Picard, 1909.

DEL TREPPO 1978

Mario del Treppo, *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo*, in *La corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1515)*, atti del IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Napoli 11-15 aprile 1973), 3 voll., a cura della Comisión Permanente de los Congresos de Historia de la Corona d'Aragón en Barcelona e della Società Napoletana di Storia Patria in Napoli, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1978, vol. I, pp. 301-331.

DE MARCHI 1985

Andrea De Marchi, *Per la cronologia dell'Angelico: il trittico di Perugia*, in "Prospettiva", XLII, 1985, pp. 53-57.

DE NICOLA 1906

Giacomo De Nicola, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, in "L'arte", IX, 1906, pp. 336-344.

Der Theurdank 1888

Der Theurdank durch photolithographische Hochätzung hergestellte Facsimile-Reproduction nach der ersten Auflage vom Jahre 1517, a cura di Simon Laschitzer, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1888, 8.

DE VERTOT 1722

René Aubert de Vertot, *Histoire des chevaliers hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, appelés depuis chevaliers de Rhodes, et aujourd'hui Chevaliers de Malthe*, 7 voll., Pris, Veuve Savoye, 1722.

Der Weisskunig 1888

Der Weisskunig nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. Zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, a cura di Alwin Schulz, in “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 1888, 6.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, 4 voll., Paris, De Bure l'aîné, 1762.

DIDI-HUBERMAN 1944

Georges Didi-Huberman, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*, Paris, Biro, 1994.

Die Türken vor Wien 1983

Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683, catalogo della mostra (Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien, 5 maggio-10 ottobre 1983), a cura di Günter Dürriegl, Robert Weissenberger, Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1983.

DI MATTEO 1986

Colette Di Matteo, *L'église de Saint-Jacques-des-Guérets*, in *Blésois et Vendômois*, atti del congrès archéologique de France, 139^e session (s. l., 1981), Société Française d'Archéologie, Paris, 1986, pp. 381-386.

Divus Maximilianus 2002

Divus Maximilianus. Una contea per i goriziani 1500-1619, catalogo della mostra (Gorizia, Castello di Gorizia, 7 dicembre 2001-30 aprile 2002), a cura di Silvano Cavazza, Gorizia, Edizioni della Laguna, 2002.

Dizionario biografico 1960-in corso

Dizionario biografico degli italiani, 90 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-in corso.

DOLCE 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1557.

DORIGATTI 2016

Marco Dorigatti, *Ludovico Ariosto e il suo tempo da Alfonso I a Carlo V*, in *I Voli dell'Ariosto*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno-30 ottobre 2016), a cura di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti Hamard, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 17-25.

DOWLEY 1955

Francis H. Dowley, *French Portraits of Ladies as Minerva*, in "Gazette des beaux-arts", S. VI, XCVII, 1955, tomo XL, pp. 261-286.

DRAPER 1994

James D. Draper, *Bertoldo di Giovanni di Bertoldo*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1994, 1101, p. 834.

DUCHESNE 1886-1892

Louis Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, 2 voll., Paris, Ernest Thorin, 1886-1892.

DUFF 2000

Timothy E. Duff, *Plutarchan synkrisis: comparisons and contradictions*, in *Rhetorical Theory and praxis in Plutarch*, atti del IV congresso internazionale della International Plutarch Society (Leuven, 3-6 luglio 1996), a cura di Luc Van der Stockt, Louvain-Namur, Éditions Peeters-Société des études classiques, 2000, pp. 141-161.

D'URSO 2003

Teresa D'Urso, *Un manifesto del "classicismo" aragonese. Il frontespizio della Naturalis historia di Plinio il Vecchio della Biblioteca di Valenza*, in "Prospettiva", CV, 2003, pp. 29-50.

ECONOMOPOULOS 1997

Harula Economopoulos, *Prosopografia di un eroe: Giorgio Castriota Scanderbeg nel Battesimo dei seleniti di Vittore Carpaccio*, in "Storia dell'arte", LXXIX, 1997, pp. 27-36.

EGINARDO 1521

Eginardo, *Vita et gesta Karoli Magni*, Köln, Johannes Soter, 1521.

Emperor Maximilian I 2012

Emperor Maximilian I and the Age of Dürer, catalogo della mostra (Vienna, Albertina, 14 settembre 2012-6 gennaio 2013), a cura di Eva Michel e Manfred Hollegger, München, Prestel, 2012.

Enciclopedia italiana 1929-2017

Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti, 40 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1929-2017.

Enciclopedia storico-nobiliare 1928-1935

Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 8 voll., a cura di Vittorio Spreti, Milano, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1928-1935.

ESPAÑOL 2002-2003

Francesca Español, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962)*, in "Locus amoenus", VI, 2002-2003, pp. 91-114.

European paintings 1974

European paintings in the collection of the Worcester Art Museum, 2 voll., Worcester, Worcester Art Museum, 1974.

Example or Alter Ego? 2016

Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present, a cura di Volker Manuth, Rudie van Leeuwen e Jos Koldeweij, Turnhout, Brepols, 2016.

FACIO [1456 ca.] 2004

Bartolomeo Facio, *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, a cura di Daniela Pietragalla, Alessandria, Edizioni dell'Orso, [1456 ca.] 2004.

FARULLI 1717

Pietro Farulli, *Annali overo notizie storiche dell'antica, nobile, e valorosa città di Arezzo in Toscana*, Foligno, Nicolò Campitelli, 1717.

FERRARI 2016

Adam Ferrari, *Carlo V novello Ercole: la Rotella D63 della Real Armeria di Madrid*, in "Gilgameš", 2016, 1, pp. 145-151.

FICINO [1495] 1576

Marsilio Ficino, *Exhortatio ad bellum contra Barbaros*, in Id. *Opera omnia*, 2 voll., [Venezia, 1495] Basilea, Heinrich Petri, 1576, vol. I, pp. 721-722.

Firenze e il concilio 1994

Firenze e il concilio del 1439, atti del convegno di studi (Firenze, 29 novembre-2 dicembre 1989), 2 voll., a cura di Paolo Viti, Firenze, Olschki, 1994.

FISHER 2013

Allison Nadine Fisher, *Artistic Interest in the Life of Alexander the Great during the Italian Renaissance: Designs in all Media, with a Focus on Raphael and his Workshop*, tesi di dottorato, Queen's University, Kingston (Ontario, Canada), 2013.

FLETCHER 1981

Jennifer M. Fletcher, *Isabella d'Este, patron and collector*, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (London, Victoria and Albert Museum, 4 novembre

1981-31 gennaio 1982), a cura di David Sanderson Chambers e Jane Martineau, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi Arti Grafiche, 1981, pp. 51-63.

François I, images d'un roi 2006

François I, images d'un roi, de l'histoire à la légende, catalogo della mostra (Blois, Château Royal de Blois, 3 giugno-10 settembre 2006), a cura di Pierre Gilles Girault, Paris, Samogy Éditions d'Art, 2006.

François I, pouvoir et image 2015

François I, pouvoir et image, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque nationale de France, 24 marzo-21 giugno 2015), a cura di Bruno Petey-Girard, Magali Vène e Michèle Bimbenet-Pivat, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2015.

FRANCO LLOPIS 2017

Borja Franco Llopis, *Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach*, in "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 2017, 6 (supplementi), pp. 87-116 (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1693/1234>, consultato in data 16/09/2019).

FREEDBERG 1985

Sydney J. Freedberg, *Painting of the high Renaissance in Rome and Florence*, 2 voll., New York, Hacker Art Books, 1985.

FROMMEL 2006

Christoph Luitpold Frommel, *Raffaele Riario, committente della cancelleria*, in Id. *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 395-426.

FROMMEL 2008

Christoph Luitpold Frommel, *Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli*, in "Annali di architettura", XX, 2008, pp. 13-26.

FROMMEL 2017

Christoph Luitpold Frommel, *Raffaello. Le stanze*, Milano, Jaca Book, 2017.

FÜSSEL 2003

Stephan Füssel, *Der Theuerdank von 1517. Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Eine kulturhistorische Einführung*, Köln, Taschen, 2003.

GALLO 1756-1758

Caio Domenico Gallo, *Annali della città di Messina*, 2 voll., Messina, Francesco Gaipa, 1756-1758.

GARDENAL 2008

Gianna Gardenal, *La corte e la biblioteca di Mattia Crovino: i rapporti con gli umanisti italiani*, in "Nuova Corvina", IV, 2008, 20, pp. 69-77.

GASNAULT 1972

Pierre Gasnault, *Le manuscrit du "Vexillum Christianae Victoriae" de Giorgio Benigno dei Salviati*, in "Scriptorium", XXVI, 1972, 1, pp. 66-69.

GELLI 1916

Jacopo Gelli, *Divise, motti, imprese de famiglie e personaggi italiani*, Milano, Hoepli, 1916.

GENTILI 1996

Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996.

GILBERT 1968

Creighton Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley (NY), Augustin, 1968.

GINZBURG [1981] 1994

Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, La Flagellazione di Urbino*, Torino, Einaudi, [1981] 1994.

GIOVIO 1541

Paolo Giovio, *Commentarii delle cose de Turchi, di Paulo Giovio, et Andrea Gambini, con gli fatti, et la vita di Scanderbeg*, 1541, Venezia, Aldo Manuzio.

GIOVIO 1551

Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551.

GIOVIO [1552] 1553

Paolo Giovio, *Historiarum suis temporis*, [Firenze, 1552] Venezia, Comin da Trino, 1553.

GIOVIO 1554

Paolo Giovio, *Rerum à Carolo V Caesare Augusto in Africa bello gestarum commentarij*, Antwerpen, Giovanni Bellero, 1554.

GIOVIO [1555] 1556

Paolo Giovio, *Ragionamento [...] sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che comunemente chiamiamo imprese*, [Roma, 1555] Venezia, Giordano Ziletti, 1556.

GIOVIO [1551] 1575

Paolo Giovio, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris jam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata*, [Firenze, 1551] Basilea, Pietro Perna, 1575.

GIOVIO 1956-1987

Paolo Giovio, *Opera*, 9 voll., a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956-1987.

Giulio Romano 1993

Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 11 febbraio-4 aprile 1993), a cura di Stefania Massari, Roma, Palombi, 1993.

Gli umanisti e la guerra otrantina 1982

Gli umanisti e la guerra otrantina. Testi dei secoli XV e XVI, a cura di Lucia Gualdo Rosa, Isabella Nuovo e Domenico Defilippis, Bari, Dedalo, 1982.

GOLZIO 1936

Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, s.e., 1936.

GOMBRICH 1978

Ernst H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, [London, 1972] Torino, Einaudi, 1978.

GOMBRICH 1985

Ernst H. Gombrich, *Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance*, in "Freibeuter", XXIII, 1985, pp. 15-40.

GÓMEZ DE LA CIUDAD REAL 1541

Alvaro Gómez de la Ciudad Real, *De militia principis burgundi quam velleris Aurei vocant*, Alcalá de Henares, Giovanni Brocario, 1541.

GONZAGA 1892

Luigi Gonzaga, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 luglio 1529 al 15 aprile 1530)*, a cura di Giacinto Romano, Milano, Hoepli, 1892.

GONZÁLEZ GARCÍA 2007

Juan Luis González García, «*Pinturas tejidas*». *La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)*, in "Reales sitios", XLIV, 2007, 174, pp. 24-47.

GORSE 1995

George L. Gorse, *Committenza e ambiente alla "corte" di Andrea Doria a Genova*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, 24-27 ottobre 1990), a

cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel, Torino, Einaudi, 1995, pp. 255-271.

GORSE 2016

George L. Gorse, *Body Politics and Mythic Figures: Andrea Doria in the Mediterranean World*, in “California Italian Studies”, VI, 2016, 1, pp. 1-28.

GOUMA-PETERSON 1976

Thalia Gouma-Peterson, *Piero della Francesca's Flagellation. An historical interpretation*, in “Storia dell'arte”, XXVIII, 1976, 28, pp. 217-233.

GRAPHEUS 1550

Cornelius Grapheus, *Le triomphe d'Anvers faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, Antwerpen, Gillis Coopens van Diest, 1550.

GREBE 2015

Anja Grebe, *Die ruhmreichen Taten des Ritters Theuerdank. Ein illustriertes Meisterwerk der frühen Buchdruckerkunst*, 2 voll., Darmstadt, Lambert Schneider, 2015.

GRENDI 1979

Edoardo Grendi, *Andrea Doria, uomo del rinascimento*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, N.S., XIX, 1979, 1, pp. 93-121.

GRODECKI 1976

Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XIIIe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, pp. 115-121.

GROSSO 2016

Marsel Grosso, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 91-110.

GROTEMEYER 1958

Paul Grotemeyer, *Eine Medaille des Andrea Doria von Christoph Weiditz*, in *Centennial Publication of the American Numismatic Society*, Glückstadt, Augustin, 1958, pp. 317-327.

GRUYER 1858-1859

Gustav Gruyer, *Essai sur les fresques de Raphaël au vatican*, 2 voll., Paris, Gide, 1858-1859.

GRUYER 1894

Gustav Gruyer, *Vittore Pisano appelé aussi le Pisanello (deuxième article)*, in "Gazette des beaux-arts", S. III, XXXV, 1894, tomo XI, pp. 198-218.

GUAZZO 1546

Marco Guazzo, *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dell'anno MDXXVIII siano a questo presente*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1546.

Guerre in ottava rima 1988-1989

Guerre in ottava rima, 4 voll., a cura di Marina Beer, Donatella Diamanti, Cristina Ivaldi, Marco Bardini e Maria Cristina Cabani, Modena, Panini, 1988-1989.

GUERRINI 1998

Roberto Guerrini, *Dai cicli di uomini famosi alla biografia dipinta. Traduzioni latine delle Vite di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento*, in "Fontes", I, 1998, 1-2, pp. 137-150.

GUERRINI 2003

Roberto Guerrini, *Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta. Topos e parádeigma nella pittura murale del Rinascimento*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di Ulrich Pfisterer e Max Seidel, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 182-196.

GUILLAUME 1518

Michel Guillaume, *Penser du royal mémoire*, Paris, Jehan de La Garde & Pierre Le Brodeur, 1518.

GUIDONI, MARINO 1969

Enrico Guidoni, Angela Marino, *Cosmus Pictor. Il nuovo organo di Ferrara. Armonia, storia e alchimia della creazione*, in “Storia dell’arte”, I-IV, 1969, pp. 388-416.

HAMPTON 1998

Timothy Hampton, “*Cani turchi*”: *Rebelais, Erasmo, e la retorica dell’alterità*, in *La rappresentazione dell’Altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 113-132.

Handbuch 2011

Handbuch der politischen Ikonographie, 2 voll., a cura di Uwe Fleckner, Martin Warnke e Hendrik Ziegler, München, Beck, 2011.

HANKINS 2003

James Hankins, *Renaissance crusaders. Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, in Id., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, vol. I (*Humanism*), pp. 293-424.

HARTT 1958

Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1958.

HARTT 1970

Frederick Hartt, *A history of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, London, Thames and Hudson, 1970.

HEIKAMP 1966

Detlef Heikamp, *In margine alla “Vita di Baccio Bandinelli” del Vasari*, in “Paragone”, XVII, 1966, 191, pp. 51-62.

HEIKAMP 2011

Detlef Heikamp, *La Fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2011, pp. 182-261.

HERMANN 1994

Hermann Julius Hermann, *La miniatura estense*, Modena, Panini, 1994.

HERSEY 1973

Geroge L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples 1443-1475*, New Haven-London, Yale University Press, 1973.

HILL 1929

George F. Hill, *Andrea and Gianettino Doria*, in "Pantheon", IV, 1929, 2, p. 500.

HILL, POLLARD 1967

George F. Hill, Graham Pollard, *Renaissance medals from the Samuel H. Kress Collection of the National Gallery of Art*, London, Phaidon, 1967.

HIND 1938-1948

Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engraving. A critical Catalogue with complete Reproduction of all the Prints described*, 7 voll., London, Quaritch, 1938-1948.

Iconography, Propaganda 1998

Iconography, Propaganda and Legitimation, a cura di Allan Ellenius, Oxford, Clarendon, 1998.

Il palazzo apostolico 1992

Il palazzo apostolico vaticano, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze, Nardini, 1992.

Il "perfetto capitano" 2001

Il “perfetto capitano”. Immagini e realtà (secoli XV e XVII), atti dei seminari di studi (Georgetown University a Villa “Le Balze”, Istituto di studi rinascimentali di Ferrara, 1995-1997), a cura di Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2001.

Imitatio heroica 2015

Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis, a cura di Ralf von den Hoff, Felix Heinzer, Hans W. Hubert e Anna Schreurs-Morét, Würzburg, Ergon 2015.

Incontri di civiltà 2014

Incontri di civiltà nel Mediterraneo. L'impero ottomano e l'Italia del Rinascimento, atti del convegno internazionale di studi (Genova, 19 novembre 2013), a cura di Alireza Naser Eslami, Firenze, Olschki, 2014.

Intorno a due bellissime bibbie 1906

Intorno a due bellissime bibbie corviniane: notizie, documenti e congetture, a cura di Niccolò Anziani, Firenze, Landi, 1906.

ISMAN 2003

Fabio Isman, *Forse, si può dare un nome al “Cavaliere Thyssen”; e questo è il suo contesto. Intervista a Augusto Gentili*, in “VeneziAltrove”, 2003, 1, pp. 123-139.

JACOBY 2007

Joachim Jacoby, *Bildform & Rechtsnorm. Rphael in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast*, München-Berlin, Deutschen Kunstverlag, 2007.

JACOBS 1927

Emil Jacobs, *Die Mehemed-Medaille des Bertoldo*, in “Jahrbuch des preußischen Kunstsammlungen”, XLVIII, 1927, pp. 1-17.

JACOPO DA VARAZZE [1270-1298 ca.] 2008

Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 2 voll., a cura di Giovanni Paolo Maggioni; tr. it. coordinata da Francesco Stella; edita con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf., Firenze, Sismel, [1270-1298 ca.] 2008.

JENKINS 1947

Marianna Jenkins, *The state portrait, its origin and evolution*, New York, College Art Association of America, 1947.

JUBINAL 1838

Achille Jubinal, *La Armeria real, ou collection des principales pièces de la Galerie d'armes anciennes de Madrid*, Paris, Didron, 1838.

KAFTAL 1952

George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze, Sansoni, 1952.

KAFTAL 1978

George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, Sansoni, 1978.

KAFTAL 1985

George Kaftal, *Iconography of the Saints in the painting of North West Italy*, Firenze, Le Lettere, 1985.

KAFTAL 1986

George Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze, Le Lettere, 1986.

KAHN 1997

Deborah Kahn, *La Chanson de Roland dans le décor des églises du XII siècle*, in "Cahier de civilisation médiévale", XL, 1997, pp. 337-372.

Kaiser Maximilian I. 2014

Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier, catalogo della mostra (Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 13 aprile-11 settembre 2014), a cura di Sabine Haag, Alfried Wiczorek, Matthias Pfaffenbichler, Hans-Jürgen Buderer, Regensburg, Schnell & Steiner, 2014.

Kaiser Maximilians Theurdank 1968

Kaiser Maximilians Theurdank, 2 voll., a cura di Heinz Engels, Elisabeth Geck, Heinrich T. Musper, Plochingen, Müller und Schindler, 1968.

Kaiser Maximilians I. Weisskunig 1956

Kaiser Maximilians I. Weisskunig in Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken, 2 voll., a cura di Heinrich T. Musper e Rudolf Buchner, Stuttgart, Kohlhammer, 1956.

KEMPERS 2002

Bram Kempers, “*Sans fiction ne dissimulacion*”. *The crowns and crusaders in the Stanza dell’Incendio*, in *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich*, a cura di Götz-Rüdiger Tewes e Michael Rohlmann, Tübingen, Mohr Siebeck, 2002, pp. 373-425.

KEUTNER 1956

Herbert Keutner, *Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento*, in “Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, S IV, VII, 1956, pp. 138-168.

KLIEMANN 1993

Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993.

Konstantin der Grosse 2007

Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus, catalogo della mostra (Trier, Rheinisches Landesmuseum-Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, 2 giugno-4 novembre 2007), a cura di Alexander Demandt e Josef Engemann, Mainz am Rhein, Von Zabern, 2007.

KÖRNER, KOPP 2010

Stefan Körner, Margit Kopp, *Die Bilderwelten des Fürsten Paul I. Esterházy. Gemälde und Bildprogramme*, in “*Ez világ, mint egy kert...*” *Tanulmányok Glavics Géza triszteletére*, a cura di Bubryák Orsolya, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, pp. 215-248.

KOUTSOGIANNIS 2004

Thodore Koutsogiannis, *The Renaissance Metamorphoses of Byzantine Emperor John VIII Palaeologus*, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, 2 voll., catalogo della mostra (Atene, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), a cura di Mina Gregori, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2004, vol. I, pp. 60-70.

KOVÁCS 2010

Péter E. Kovács, *Mattia Corvino e Beatrice d'Aragona: un incontro storico*, in *Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma 2007-2008/2008-2009*, a cura di Éva Vigh, Roma, Aracne, 2010, pp. 287-294.

KRISTAHN 2016

Cosima K. Kristahn, *Von Sante Georgio einem rittere. Eine Studie zum hl. Georg in der deutschen Bildkunst von 1450 bis zum 1530 un den thematischen Kontexten*, tesi di dottorato, Martin-Luther Universität, Halle-Wittenberg, 2016.

KRISTELLER 1902

Paul O. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin, Cosmos, 1902.

KULCSÁR 2004

Péter Kulcsár, *I manoscritti di Antonio Bonfini*, in "Camoenae Hungaricae", I, 2004, pp. 71-92.

La battaglia 2011

La battaglia nel Rinascimento Meridionale, a cura di Giancarlo Abbamonte, Joana Barreto, Teresa D'Urso, Alessandra Periccioli Saggese e Francesco Senatore, Roma, Viella, 2011, pp. 97-110.

La caduta di Costantinopoli 2007-2012

La caduta di Costantinopoli, 2 voll., a cura di Agostino Pertusi, Milano, Fondazione Valla – Mondadori, 2007-2012.

La città effimera 1980

La città effimera e l'universo artificiale del giardino, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, 1980.

La conquista turca di Otranto 2008

La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito, atti del convegno internazionale di studi (Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007), 2 voll., a cura di Hubert Houben, Galatina, Congedo, 2008.

LADNER 1983

Gerhart Ladner, *Dier Anfänge des Kryptoporträts*, in *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, a cura di Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg e Karel Otavsky, Bern, Stämpfli, 1983, pp. 78-97.

La gloire de saint Georges 2015

La gloire de saint Georges. L'homme, le dragon et la mort, catalogo della mostra (Mons, Musée des Arts Contemporains, 18 ottobre 2015-17 gennaio 2016), a cura di Laurent Busine e Manfred Sellink, Bruxelles-Mons, Fonds Mercator_MAC's/Grand-Hornu, 2015.

La Méditerranée 1977

La Méditerranée. L'espace et l'histoire, a cura di Fernand Braudel, Paris, Arts et métiers graphiques, 1977.

La miniatura a Ferrara 1998

La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti, catalogo della mostra (Ferrara, Museo Civico d'Arte Antica, 1 marzo-31 maggio 1998), a cura di Federica Toniolo, Anna Maria Visser Travagli e Giordana Mariani Canova, Modena, Panini, 1998.

La scultura a Genova e in Liguria 1987-1989

La scultura a Genova e in Liguria, 3 voll., Genova, Pagano, 1987-1989.

LATTANZIO [314-320] 1974

Firimiano Lattanzio, *De mortibus persecutorum*, Roma, Edizioni dell'ateneo, [314-315] 1974.

LAVIN 2001

Marilyn A. Lavin, *Piero della Francesca e la "Leggenda della vera Croce": tradizione e innovazione nella strategia del racconto*, in *Piero della Francesca. La leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di Anna Maria Maetzke e Carlo Bertelli, Milano, Skira, 2001, pp. 27-37.

La vittoria e il trionfo 2009

La vittoria e il trionfo da Traiano a Mantegna, atti della giornata di studio (Bucarest, Istituto italiano di cultura, 14 dicembre 2007), a cura di Rodolfo Signorini, s.l., s.n., 2009.

LECOQ 1987

Anne-Marie Lecoq, *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

LECOQ 2006

Anne-Marie Lecoq, *Le François I en saint Jean-Baptiste du Louvre: quelques précisions iconographiques*, in "Revue de l'art", CLII, 2006, 2, pp. 31-36.

LEFÈVRE 1476

Raoul Lefèvre, *Recueil des hystoires de Troyes*, Bruges, William Caxton, 1476.

LE HUEN 1517

Nicole Le Huen, *Le Grant Voyage de Jhérusalem*, Paris, Higman-Regnault, 1517.

LEJEUNE, STIENNON 1967

Rita Lejeune, Jacques Stiennon, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 2 voll., Bruxelles, Arcade, 1967.

Le muse e il principe 1991

Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, 2 voll., catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre-1 dicembre 1991), a cura di Andrea Di Lorenzo, François Avril e Jaynie Anderson, Modena, Panini, 1991.

L'entrée de François Premier 1867

L'entrée de François Premier, roi de France, dans la ville de Rouen, au mois d'août 1517. Réimprimé d'après deux opuscules rarissimes de l'époque et précédé d'une introduction par Charles de Robillard de Beurepaire, a cura di Charles de Robillard de Beurepaire, Rouen, Henry Boissel, 1867.

LEONE DE CASTRIS 2001

Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa, 2001.

Les fêtes 1956-1975

Les fêtes de la Renaissance, 3 voll., a cura di Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956-1975.

LE THIEC 1994

Guy Le Thiec, “*Et il y aura un seul troupeau...*”. *L'imaginaire de la confrontation entre Turcs et Chrétiens dans l'art figuratif en France et en Italie de 1453 aux années 1620*, tesi di dottorato, Université Paul Valéry – Montpellier III, Montpellier, 1994.

L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli 2008

L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453, atti del XLIV convegno storico internazionale (Todi, 7-9 ottobre 2007), a cura del Centro italiano di studi sul basso medioevo – Accademia tudertina e centro di studi sulla spiritualità medievale – Università degli studi di Perugia, Spoleto, Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2008.

Le vite di Paolo II 1904

Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canesi, a cura di Giuseppe Zippel (in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal*

cinquecento al millecinquecento, a cura di Ludovico Antonio Muratori, t. III, pt. XVI), Città di Castello, Lapi, 1904.

LEYDI 1990

Silvio Leydi, *I Trionfi dell'Acquila Imperialissima*". Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristiana di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna, in "Schifanoia", 1990, 9, pp. 9-55.

LEYDI 2011

Silvio Leydi, *Feste cortesi a Milano*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 febbraio-22 maggio 2011), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2011, pp. 255-281.

Les portraits du pouvoir 2003

Les portraits du pouvoir, atti del convegno di studi (Roma, Villa Medici, 24-26 aprile 2001), a cura di Olivier Bonfait e Brigitte Marin, Paris, Somogy, 2003.

LIGATO 2007

Giuseppe Ligato, *Francescani e domenicani animatori del movimento crociato: le origini*, in *San Giacomo della Marca e l'altra Europa. Crociata, martirio e predicazione nel Mediterraneo orientale (secc. XIII-XV)*, atti del convegno internazionale di studi (Monteprandone, 24-25 novembre 2006), a cura di Fulvia Serpico, Firenze, Sismel, 2007, pp. 207-232.

LIGHTBOWN 1986

Ronald W. Lightbown, *Mantegna. With a complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1986.

LIGHTBOWN 2004

Ronald W. Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven, Yale University Press, 2004.

LIGNEREUX 2016

Yann Lignereux, *Les rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

LIMENTANI VIRDIS 1974

Caterina Limentani Virdis, *Il Taccuino di Amsterdam di Martin de Vos e i suoi rapporti con la pittura romanda del Cinquecento*, in "Antichità viva", XIII, 1974, 4, pp. 10-16.

LIVIO 1553

Tito Livio, *Todas las Decadas de Tito Livio*, Antwerpen, Arnaldo Byrcman, 1553.

LODGE 1990

Nancy Lodge, *A Renaissance King in Hellenistic Disguise: Verrocchio's Reliefs for King Matthias Corvinus*, in *Italian Echoes in the Rocky Mountains. Papers from the 1988 Annual Conference of the American Association for Italian Studies Held in Provo, Utah*, atti del convegno (Provo, 1988), a cura di Sante Matteo, Cinzia Donatelli Noble, Madison U. Sowell, s. l., 1990, pp. 24-46.

LOLLINI 1991

Fabrizio Lollini, *Una possibile connotazione antiebraica della "Flagellazione" di Piero della Francesca*, in "Bollettino d'arte", S. VI, LXXVII, 1991, 6, pp. 1-28.

LOLLINI 1995

Fabrizio Lollini, *Le Vite di Plutarco alla Malatestiana (S.XV.1, S.XV.2, S.XV.3). Proposte ed osservazioni per il periodo di transizione tra tardogotico e rinascimento nella miniatura settentrionale*, in *Libreria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana. Testi e decorazioni*, a cura di Fabrizio Lollini e Piero Lucchi, Bologna, Grafis, 1995, pp. 189-224.

LONGHI 1961-1984

Roberto Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze, Sansoni, 1961-1984.

Los inventarios 2010

Los inventarios de Carlos V y la familia Imperial, 3 voll., a cura di Fernando Checa Cremades, Madrid, Villaverde, 2010.

LUCIDI 2018

David Lucidi, *Alfonso Lombardi e il Salvator Mundi*, Firenze, Becarelli Botticelli, 2018.

LUCKE 1620

Johann J. Lucke, *Sylloge numismatum elegantiorum quae diversi imp. reges, principes comites, Respublicae diversas ob causas ab anno 1500, ad annum usque 1600 cudi fecerunt concinnata & historica narratione (sed brevi) illustrata*, Argentinae, Johann Repp, 1620.

MACHIAVELLI [1532] 1961

Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Luigi Firpo, [Roma, 1532] Torino, Einaudi, 1961.

MADONNA 1997

Maria Luisa Madonna, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio-15 settembre 1997), 2 voll., a cura di Marcello Fagiolo, Torino, Allemandi, 1997, vol. I, pp. 50-65.

MÂLE 1998

Émile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Études sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Colin, 1998.

MALIPIERO 1843

Domenico Malipiero, *Annali veneti dall'anno 1457 al 500*, Firenze, Giovan Pietro Vieusseux, 1843.

MALVASIA 1678

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, 2 voll., Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678.

MALVEZZI 1956

Aldobrandino Malvezzi, *L'islamismo e la cultura europea*, Firenze, Sansoni, 1956.

MALZ 2012

Dorit Malz, *Zwischen Konkurrenz und Bewunderung. Parallelen in der politischen Ikonographie Andrea I. Dorias in Genua un Cosimo I. de' Medici in Florenz*, in "ART-Dok", 2012, pp. 1-33 (risorsa online disponibile al sito <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>, consultato in data 20/03/2018).

MANCINI [1614-1630] 1956-1957

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 2 voll., a cura di Adriana Marucchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, [1614-1630] 1956-1957.

MANETTI [1440 ca.] 1979

Giannozzo Manetti, *Vita Socratis et Senecae*, a cura di Alfonso De Petris, Firenze, Olschki, [1440 ca.] 1979.

MANFREDI 1960

Michele Manfredi, *I diurnali del duca di Monteleone*, in "Rerum italicarum scriptores", S. II, 1960, tomo XXI, 5, pp. 177-180.

MARCELLI 2014

Fabio Marcelli, *Per la committenza del politico Albani Torlonia*, in "Studi di storia dell'arte", XXV, 2014, pp. 59-72.

Maria van Hongarije 1993

Maria van Hongarije koningin tussen keizers en kunstenaars: 1505 – 1558, catalogo della mostra (Utrecht, Rijksmuseum-'s-Hertogenbosch, Noorbrabants Museum, 9-28 novemre 1993), a cura di Bob van den Boogert e Jacqueline Kerkhoff, Zwolle, Waanders, 1993.

MARINESCU 1994

Constantin Marinescu, *La politique orientale d'Alfonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)*, Institut d'Estudis Catalans, 1994.

MARTELLINI 2007

Manuela Martellini, *Antonio Bonfini. Un umanista alla corte di Mattia Corvino*, Viterbo, Sette città, 2007.

MASSIMILIANO I 1517

Massimiliano I, *Die Geuerlichkeiten und einsteils der Geschichten des loblichen streytparen und hochberümbten Helds und Ritters Herr Tewrdannckhs*, Nürnberg, Johann Schönsperger der Ältere, 1517.

MASSIMILIANO I 1775

Massimiliano I, *Der Weiss Kunig*, Wien, Joseph Kurzböck, 1775.

Matthias Corvinus, the King 2008

Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458-1490, catalogo della mostra (Budapest, History Museum, 19 marzo 2008-30 giugno 2008), a cura di Péter Farbaky, András Végh, Enikő Spekner, Budapest, Budapest History Museum, 2008.

Mattia Corvino e Firenze 2013

Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, Biblioteca di Michelozzo, 10 ottobre 2013-6 gennaio 2014), a cura di Péter Farbaky, Dániel Pócs, Magnolia Scudieri, Lia Brunori, Enikő Spekner e András Végh, Firenze, Giunti, 2013.

MAZZI 1901

Curzio Mazzi, *Sonetti di Felice Feliciano*, in "La Bibliofilia", III, 1901, 2/3, pp. 55-68.

MAZZONI 1914

Piero Mazzoni, *La leggenda della croce nell'arte italiana*, Firenze, Alfani & Venturi, 1914.

MCGEE MORGANSTERN 2001

Anne McGee Morganstern, *High Gothic Sculpture at Chartres Cathedral, the Tomb of the Count of Joigny and the Master of the Warrior Saints*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2011.

McKILLOP 1992

Susan R. McKillop, *L'ampliamento dello stemma mediceo e il suo contesto politico*, in "Archivio Storico Italiano", CL, 1992, pp. 641-713.

Medaglie italiane 2003-2007

Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello di Firenze, 4 voll., a cura di Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003-2007.

Medioevo mediterraneo 2007

Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-25 settembre 2004), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2007.

Memoria dell'antico 1984-1986

Memoria dell'antico nell'arte italiana, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986.

MESERVE 2008

Margaret Meserve, *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2008.

METZGER 2009

Christoph Metzger, *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*, catalogo della mostra (Monaco, Pinakothek der Moderne, 5 novembre 2009-31 gennaio 2010), a cura di Christof Metzger, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009.

MIDDELDORF 1973

Ulrich Middeldorf, *Una proposta per Alfonso Lombardi*, in *La medaglia d'arte*, atti del primo convegno internazionale di studio (Udine, 10-12 ottobre, 1970), Udine, C.I.A.C. libri, 1973, pp. 20-29.

MIHAI 2013

Constantin-Ionuț Mihai, *Aspetti della synkrisis nell'«Encomio di Origene» attribuito a Gregorio il Taumaturgo*, in “Text și discurs religios”, V, 2013, pp. 237-242.

MIKÓ 1990

Árpád Mikó, *Divinus Hercules and Attila Secundus: King Matthias as Patron of Art*, in “New Hungarian Quarterly”, XXXI, 1990. pp. 90-96.

MILLIN 1806

Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des beaux-arts*, 3 voll., Paris, Desray, 1806.

MÍNGUEZ CORNELLES 2018

Victor Mínguez Cornelles, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2018.

MINIERI RICCIO 1881

Camillo Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona*, in “Archivio storico per le province napoletane”, VI, 1881, 1.

MIQUEL JUAN 2011

Matilde Miquel Juan, *El gotico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma*, in “Goya”, CCCVI, 2011, pp. 190-213.

MOMMSEN 1952

Theodor E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in “The Art Bulletin”, XXXIV, 1952, 2, pp. 95-116.

MONTANARI 1995

Tomaso Montanari, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in “Prospettiva”, LXXIX, 1995, pp. 62-77.

MONTI SABIA 2010

Liliana Monti Sabia, *Per l'edizione critica del De laudibus divinis*, in Liliana Monti Sabia, Salvatore Monti, *Studi su Giovanni Pontano*, 2 voll., a cura di Giuseppe Germano, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2010, vol. I, pp. 341-389.

MORELLO 1980

Giovanni Morello, *Note sulla Croce, Armature ed "Abito" dei Cavalieri di Malta*, in "Waffen- und Kostümkunde", XX, 1980, 2, pp. 89-107.

MORRIS 1982

Colin Morris, *Propaganda for War. The Dissemination of the Crusading Ideal in the Twelfth Century*, in *The Church and War*, a cura di William J. Sheils, Oxford, Basil Blackwell, 1982, pp. 79-101.

MORRIS 1998

Colin Morris, *Picturing the Crusades: the Uses of Visual Propaganda c. 1095-1250*, in *The Crusades and their Sources. Essays presented to Bernard Hamilton*, a cura di John France e William G. Zajac, Ashgate, Aldershot, 1998, pp. 195-216.

MULCAHY 2006

Rosemarie Mulcahy, *Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto*, in "Reales Sitios", XLIII, 2006, 168, pp. 3-15.

MÜLLER 1982

Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München, Wilhelm Fink, 1982.

MÜNTZ 1888

Eugène Müntz, *Les sources d'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome", VIII, 1888, pp. 81-145.

MÜNTZ 1894

Eugène Müntz, *La propagande de la Renaissance en Orient pendant le XV^e siècle*, in “Gazette des Beaux-Arts”, S. III, XXXV, 1894, tomo XII, pp. 353-370.

MÜNTZ 1895

Eugène Müntz, *La propagande de la Renaissance en Orient pendant le XV^e siècle (deuxième article)*, in “Gazette des Beaux-Arts”, S. III, XXXVII, 1895, tomo XIII, pp. 105-122.

Musée du Louvre 1972-2017

Musée du Louvre, département des Arts graphiques: inventaire générale des dessins italiens, 11 voll., a cura di Roseline Bacou e Catherine Monbeig-Goguel, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972-2017.

MYSLIVEC 1933-1934

Josef Myslivec, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental*, in “Byzantinoslavica”, V, 1933-1934, pp. 337-341, 374.

NADIN BASSANI 2008

Lucia Nadin Bassani, *Migrazioni e integrazione: il caso degli albanesi a Venezia (1479-1552)*, Roma, Bulzoni, 2008.

NALDI [1488-1490] 1737

Naldo Naldi, *De laudibus augustae bibliothecae ad Matthiam Corvinum Pannoniae regem serenissimum*, in *Notitia Hungariae Novae Historico Geographica*, 5 voll., a cura di Mátyás Bél, Wien, Paul Straub, 1735-1742, vol. III ([1488-1490] 1737), pp. 589-642.

NECIPOĞLU 1989

Gülru Necipoğlu, *Suleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry*, in “The Art Bulletin”, LXXI, 1989, pp. 401-427.

NEHRING 1975

Karl Nehring, *Matthias Corvinus, Kaiser Friedrich III. und das Reich. Zum hunyadisch-habsburgischen Gegensatz im Donauraum*, München, Oldenbourg, 1975.

Nel segno del corvo 2002

Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490), catalogo della mostra (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 15 novembre 2002-15 febbraio 2003), a cura di Paola di Pietro Lombardi e Milena Ricci, Modena, Il Bulino, 2002.

NELSON 2015

Sean Nelson, *Jerusalem lost: Crusade, Myth and Historical Imagination in Grand Ducal Florence*, tesi di dottorato, University of Southern California, Los Angeles, 2015.

Neues vom Weisskunig 1994

Neues vom Weisskunig. Geschichte und Selbstdarstellung Kaiser Maximilians I. in Holzschnitten (zur Erinnerung an Erwin Patermann), catalogo della mostra (Stuttgart, Staatsgalerie, 19 febbraio-1 maggio 1994), a cura di Hans-Martin Kaulbach, Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 1994.

NOGARA 1927

Bartolomeo Nogara, *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, Roma, Tipografia poliglotta vaticana, 1927.

NUCCIARELLI 2009

Franco Ivan Nucciarelli, *Il pittore nel quadro. Un probabile criptoritratto di Paolo da San Leocadio*, in "Taccuini d'arte", III, 2009, pp. 103-109.

Nuovi documenti 1970

Nuovi documenti per la storia del Rinascimento, a cura di Tammaro De Marinis e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1970.

OBERHAIDACHER 1982

Jörg Oberhaidacher, *Zu Tizians Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehungen zum Georgsthema*, in “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, N.S., XLII, 1982, 78, pp. 69-90.

OBERHUBER 1962

Konrad Oberhuber, *Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels*, in “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, XXII, 1962, pp. 23-72.

OLIVATO 1991

Loredana Olivato, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 23 aprile-7 luglio 1991), a cura di Loredana Olivato e Ranieri Varese, Ferrara, Corbo, 1991, pp. 70-81.

OLIVETTI 1998

Simona Olivetti, *La cappella dei Ss. Michele e Pietro ad Vincula: Piero della Francesca, il cardinale d'Estouteville e la crociata di Pio II*, in “Storia dell'arte”, XCIII-XCIV, 1998, pp. 177-182.

Ordine, pompe, apparati 1536

Ordine, pompe, apparati et cerimonie, delle solenne intrate, di carlo V imp. sempre aug. nella città di Roma, Siena et Fiorenza, Roma, Antonio Blado, 1536.

ORLANDI 1719

Pellegrino Orlandi, *L'abcdario pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719.

ORSELLI 1993

Alba Maria Orselli, *Santità militare e culto dei santi militari nell'impero dei Romani (secoli VI-X)*, Bologna, Lo scarabeo, 1993.

Osmanische Expansion 2005

Osmanische Expansion und europäischer Humanismus, a cura di Franz Fuchs, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005, pp. 9-30.

Otranto 1480 1986

Otranto 1480. Atti del Convegno internazionale di studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei turchi, atti del convegno internazionale di studi (Otranto, 19-23 maggio 1980), 2 voll., a cura di Cosimo Damiano Fonseca, Galatina, Congedo, 1986.

PADE 2007

Marianne Pade, *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-century Italy*, 2 voll., København, Museum Tusculanum, 2007.

Palazzo Vecchio e i Medici 1980

Palazzo Vecchio e i Medici: guida storica, a cura di Ettore Allegri e Alessandro Cecchi, Firenze, SPES, 1980.

PALLAVICINO 1649

Hortensio Pallavicino, *Austriaci Caesares*, Milano, Ludovico Monza, 1649.

PANE 1975-1977

Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità, 1975-1977.

PANNONIO [1464] 1972

Giano Pannonio, *Matthias Rex Hungarorum Antonio Constantio Poetae Italo*, in Id., *Jani Pannonii opera latine et hungarice. Munkai latinul es magyarul. Vivae memoriae I.P. quingentesimo mortis suae anniversario dedicatum memoriae*, Budapest, Tankönyvkiadó, [1464] 1972, pp. 384-356.

PANOFSKY 1961

Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1961.

PANOFSKY [1969] 1992

Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, [New York, 1969] Venezia, Marsilio, 1992.

PANOFSKY [1930] 2010

Erwin Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di Monica Ferrando, [Leipzig-Berlin, 1930] Macerata, Quodlibet, 2010.

PANOFSKY [1955] 2010

Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, [Garden City (NY), 1955] Torino, Einaudi, 2010.

PANOFSKY [1960] 2013

Erwin Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, [Stockholm, 1960] Milano, Feltrinelli, 2013.

PARMA ARMANI 1970

Elena Parma Armani, *Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova*, in "L'arte", III, 1970, 10, pp. 12-59.

PARMA ARMANI 1986

Elena Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova, Sagep, 1986.

PASTI 2016

Stefania Pasti, *Leone X e Raffaello: diplomazia e politica nella committenza artistica*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), 2 voll., a cura di Flavia Cantatore, Carla Casetti Brach, Anna Esposito, Carla Frova, Daniela Gallavotti Cavallero, Paola Piacentini, Franco Piperno, Concetta Ranieri, Roma, Roma nel Rinascimento, 2016, vol. II, pp. 519-546.

Patrologia latina 1841-1971

Patrologiae cursus completus. Series Latina, 221 voll., a cura di Jacques Paul Migne, Paris, Garnier-Jacques Paul Migne, 1841-1971.

Patrologia graeca 1857-1866

Patrologiae cursus completus. Series Graeca, 195 voll., a cura di Jacques Paul Migne, Paris, Jacques Paul Migne, 1857-1866.

PATTANTYÚS 2011

Manga Pattantyús, *La difesa della Cristianità in un dipinto attribuito al Mantegna. A proposito del monumento equestre di Mattia Corvino in un affresco oggi perduto a Roma*, in “Arte cristiana”, XCIX, 2011, 866, pp. 329-336.

PAUL 2005 (2006)

Benjamin Paul, *Identità e alterità nella pittura veneziana al tempo della battaglia di Lepanto*, in *L'altro Veronese. Politica e religione a Venezia negli anni del disciplinamento*, atti delle giornate di studio (Venezia, Università Ca' Foscari, 12-13 maggio 2005), a cura di Augusto Gentili, in “Venezia Cinquecento”, XV, 2005 (2006), 29, pp. 155-187.

PEDANI 2006

Maria Pia Pedani, *Breve storia dell'impero ottomano*, Roma, Aracne, 2006.

PEDANI 2010

Maria Pia Pedani, *Venezia porta d'Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2010.

PEDERSOLI 2001

Alessandra Pedersoli, *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine*, in “Engramma”, 2001, 9, s.p (risorsa online disponibile al sito http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2477, consultato in data 26/09/2019).

PEDERSOLI 2002

Alessandra Pedersoli, *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo: una galleria*, in “Engramma”, 2002, 16, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2503, consultato in data 26/09/2019).

PEDERSOLI 2006

Alessandra Pedersoli, *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo*, in "Engramma", 2006, 52, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2584, consultato in data 26/09/2019).

PEDERSOLI 2007

Alessandra Pedersoli, *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo (secondo aggiornamento)*, in "Engramma", 2007, 59, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2613, consultato in data 26/09/2019).

PEDERSOLI 2013

Alessandra Pedersoli, *Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo: un aggiornamento*, in "Engramma", 2013, 104, s.p. (risorsa online disponibile al sito http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1324, consultato in data 26/09/2019).

PELC 2013

Milan Pelc, *Theatrum humanum. Illustrierte Flugblätter und Druckgrafik des 17. Jahrhunderts als Spiegel der Zeit. Beispiele aus dem Bestand der Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums*, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2013.

PELLEGRINI 2014

Marco Pellegrini, *La crociata nel Rinascimento. Mutazioni di un mito 1400-1600*, Firenze, Le lettere, 2014.

PELLEGRINI 2015

Marco Pellegrini, *Guerra santa contro i turchi. La crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, Il Mulino, 2015.

PELLEGRINO [1443 ca.] 2007

Gaspere Pellegrino, *Historia Alphonsi primi regis*, a cura di Fulvio delle Donne, Firenze, Sismel, [1443 ca.] 2007.

Pensare per figure 2010

Pensare per figure. Diagrammi e simboli in Gioacchino da Fiore, atti del VII congresso internazionale di studi gioachimiti (San Giovanni in Fiore, 24-26 settembre 2009), a cura di Alessandro Ghisalberti, Roma, Viella, 2010.

Perino del Vaga 2001

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 10 marzo-10 giugno 2001), a cura di Elena Parma Armani, Milano, Electa, 2001.

PERTUSI 1977

Agostino Pertusi, *Le epistole storiche di Lauro Quirini sulla caduta di Costantinopoli*, in *Lauro Quirini umanista*, a cura di Konrad Krautter, Paul O. Kristeller, Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1977, pp. 163-259.

PESENTI 2004

Franco Renzo Pesenti, *Per discutere circa il tema dell'affresco con "Giove" di Perino del Vaga nel Palazzo del Principe a Genova*, in "Trasparenze", 2004, 24, pp. 3-14.

PFAFFENBICHLER 2008

Matthias Pfaffenbichler, *Helm und Schwert des Georg Kastriota, genannt Skanderbeg*, in "Jahrbuch des kunsthistorischen Museums Wien", X, 2008, pp. 150-159.

PICCOLOMINI 1470

Enea Silvio Piccolomini, *Epistola ad Mahumetem*, Köln, Ulrich Zel, 1470.

PICCOLOMINI 1551

Enea Silvio Piccolomini, *Opera quae extant omnia*, Basilea, Heinrich Petri, 1551.

PICCOLOMINI 1909-1918

Enea Silvio Piccolomini, *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, 3 voll., a cura di Rudolf Wolkan, Wien, Hölder, 1909-1918.

PICCOLOMINI [1462-1464] 1984

Enea Silvio Piccolomini, *I Commentarii*, a cura di Luigi Totaro, Milano, Adelphi, [1462-1464] 1984.

Piero della Francesca 2000

Piero della Francesca. Committenza e pittura nella chiesa di S. Francesco ad Arezzo (con nuovi documenti inediti), a cura di Giuseppe A. Centauro ed Enzo Settesoldi, Poggibonsi (Siena), Lalli, 2000.

PIEROZZI 1586

Antonino Pierozzi, *Oratio facta a Florentinis coram Callixto III papa pro obedientia et expeditione contra Turcos*, in Id., *Chronicorum opus*, 3 voll., Lione, Giunta e Paolo Guitto, 1586. vol. III, pp. 585-589.

PINSON 2001

Yona Pinson, *Imperial Ideology in the Triumphal Entry into Lille of Charles V and the Crown Prince (1549)*, in "Assaph. Studies in Art History", VI, 2001, pp. 205-232.

Pisanello, le peintre 1996

Pisanello, le peintre aux sept vertus, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 6 maggio-5 agosto 1996), a cura di Dominique Cordellier e Paola Marini, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996.

Pisanello. Painter 2001

Pisanello. Painter to the Renaissance Court, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 24 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di Luke Syson e Dillan Gordon, London, National Gallery Company, 2001.

Pisanello. Una poetica 1996

Pisanello. Una poetica dell'inatteso, a cura di Lionello Puppi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1996.

PLATANIA 2004

Gaetano Platania, *Pericolo turco e idea di crociata nella politica pontificia in età moderna attraverso alcuni scritti inediti o rari di autori laici o religiosi (secc. XV-XVII)*, in *Rapporti diplomatici e scambi commerciali nel Mediterraneo moderno*, atti del convegno internazionale di studi (Fisciano, 23-24 ottobre 2002), a cura di Mirella Mafrici, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 111-150.

PLINIO 2006

Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, a cura di Silvio Ferri, Milano, Fabbri, 2006.

PLUTARCO 1470

Plutarco, *Campanus Francisco Piccolominio cardinali Senensi meo salutem. Collegi nuper dispersas grecorum latinorumque principum vitas a Plutarcho scriptas grece: a diversis inde interpretibus latinas factas [...]*, a cura di Giovanni Antonio Campano, Roma, Ulich Han, 1470.

PLUTARCO 1518

Plutarco, *Vite di Plutarcho traducte de latino in vulgare*, in *Aquila, al magnifico Lodovico Torto, per Baptista Alexandro Iaconello da Riete*, Venezia, Giorgio Rusconi, 1518.

PLUTARCO 1992-1998

Plutarco, *Vite*, 6 voll., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1992-1998.

PÓCS 2002

Dániel Pócs, *Exemplum and Analogy. The Narrative Structure of the Florentine Psalterium Corvina's Double Front Page*, in *Uralkodók és corvinák az Országos Széchényi Könyvtár jubileumi kiállítása alapításának 200. évfordulóján [Potentates and Corvinas. Anniversary exhibition of the national Széchényi Library]*, Catalogo della mostra (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 16 maggio-20 agosto 2002), Budapest, Karsay Orsolya, 2002, pp. 81-89.

PÓCS 2003

Daniel Pócs, *L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Quesiti stilistici e iconografici*, in "Arte Lombarda", N.S., CXXXIX, 2003, 3, pp. 101-109.

PODESTÀ 1877

Bartolomeo Podestà, *Carlo V a Roma nell'anno 1536*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", I, 1877, pp. 303-344.

POESCHEL 1999

Sabine Poeschel, *L'orientalismo e l'idea della pace nella pittura romana dell'epoca di Alessandro VI*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, 3 voll., atti del convegno di studi (Città del Vaticano, Roma, 1-4 dicembre 1999), a cura di Maria Chiabò e Silvia Maddalo, Roma, Roma nel Rinascimento, 2001, vol. III, pp. 803-819.

Pokerfaced 2010

Pokerfaced. Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled, a cura di Katlijne Van der Stighelen, Hannelore Magnus e Bert Watteeuw, Turnhout, Brepols, 2010.

Polidoro Caldara 1976

Polidoro Caldara da Caravaggio, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto e Giulietta Chelazzi Dini, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1976.

Polidoro da Caravaggio 1988

Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina, catalogo della mostra (Napoli, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, 11 novembre 1988-15 febbraio 1989), a cura di Pierluigi Leone de Castris, Milano, Mondadori, 1988.

POLIZIANO 1970-1971

Angelo Poliziano, *Opera omnia*, 3 voll., a cura di Ida Maier, Torino, Bottega d'Erasmus, 1970-1971.

POLLEROB 1988

Frierich Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 voll., Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988.

POLLEROß 1991

Friedrich Polleroß, *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations*, in "Artibus et historiae", XII, 1991, 24, pp. 75-117.

POLLEROß 1998

Friedrich Polleroß, *Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le "Portrait historié"*, in *Le princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle*, atti del convegno (Versailles, 13-16 marzo 1996), a cura di Chantal Grell, Werner Paravicini e Jürgen Voss, Bonn, Bouvier Verlag, 1998, pp. 427-472.

POLLEROß 2001

Friedrich Polleroß, *Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune*, in *Wege zum Mythos*, a cura di Luba Freedman e Huber-Rebenich Gerlinde, Berlin, Mann, 2001, pp. 107-121.

PONTANO 1948

Giovanni Pontano, *Carmina. Ecloghe – elegie – liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948.

PONTANO 1974

Giovanni Pontano, *Ioannis Ioviani Pontani De Tumulis*, a cura di Liliana Monti Sabia, Napoli, Liguori, 1974.

Pontormo, Bronzino and the Medici 2004

Pontormo, Bronzino and the Medici. The transformation of the Renaissance Portrait in Florence, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 20 novembre 2004-13 febbraio 2005), a cura di Carl B. Strehlke, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2004.

POSIO 1985

Vannozzo Posio, *Un artefice del Rinascimento. Caremolo di Modrone Armarolo dei Gonzaga*, in "Armi antiche", 1985, pp. 35-55.

POSIO 1996

Vannozzo Posio, *L'uomo e le armi*, in *Pisanello e l'arte delle armature nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Casa del Mantegna, 26 ottobre 1996-5 gennaio 1997), a cura di Vannozzo Posio, Mantova, Publi-Paolini, 1996.

POSSELT-KUHLI 2017

Christina Posselt-Kuhli, *Kunstheld versus Kriegsheld. Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg un Frieden in der Frühen Neuzeit*, Baden-Baden, Ergon Verlag, 2017.

POUMARÈDE 2009

Géraud Poumarède, *Pour en finir avec la croisade. Mythes et réalités de la lutte contre les turcs aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

PRAZ 1971

Mario Praz, *Scene di conversazione*, Roma, Bozzi, 1971.

PRINZ 1968

Wolfram Prinz, *Veronese "istoriato"*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 2 voll., a cura di Antje Kosegarten e Peter Tigler, Berlin, de Gruyter, 1968, vol. I, pp. 333-341.

PRINZ 1986

Wolfram Prinz, *Ritratto istoriato oder das Bildnis in der Bilerzählung. Ein frühes Beispiel von Giotto in der Bardikapelle*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", XXX, 1986, 3, pp. 577-581.

PUJEAU 2015

Emmanuelle Pujeau, *L'Europe et les Turcs. La croisade de l'humaniste Paolo Giovio*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015.

PUPPI 1982

Lionello Puppi, *La principessa di Trebisonda*, in Id., *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e il XVIII secolo*, Roma, Casa del Libro, 1982, pp. 44-61.

QUEDNAU 1984

Rolf Quednau, *Päpstliche Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst," S. III, XXV, 1984, pp. 83-128.

QUINCI 2004

Katiuscia Quinci, *Enea come speculum principis in un salone di Palazzo Doria*, in "Ricerche di storia dell'arte", LXXXII-LXXXIII, 2004, pp. 87-116.

QUINTANA LACACI 1987

Guillermo Quintana Lacaci, *Armería del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Editorial Patrimonio National, 1987.

QUINTAVALLE 2002

Aarturo Carlo Quintavalle, *Cavalieri d'Occidente*, in *Il cammino di Gerusalemme*, atti del secondo convegno internazionale di studi (Bari – Brindisi – Trani, 18-22 maggio 1999), a cura di Maria Stella Calò Mariani, Bari, Adda, 2002, pp. 133-152.

RABY 1983

Julian Raby, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, s.l., Islamic Art Publications, 1983.

Raccolta di varii poemi 1572

Raccolta di varii poemi latini, e volgari fatti da diversi bellissimi ingegni, nella felice vittoria riportata da' Christiani contra Turchi, 3 voll., Venezia, Bastiano Ventura, 1572.

Raffaello a Roma 1986

Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, atti del convegno internazionale di studi (Biblioteca Hertziana-Musei Vaticani, 21-28 marzo 1983), s.n., Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986.

Raffaello e i suoi 1992

Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 20 marzo 1992-24 maggio 1992), a cura di Dominique Cordellier, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992.

Raffaello in Vaticano 1984

Raffaello in Vaticano, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), a cura di Fabrizio Mancinelli, Milano, Electa, 1984.

Raffaello nell'appartamento 1993.

Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, a cura di Guido Cornini, Christiane Denker Nasselrath, Anna Maria de Strobel, Fabrizio Mancinelli, Carlo Pietrangeli, Maria Serlupi Crescenzi, John K. G. Shearman, Matthias Winner, Milano, Electa, 1993.

RAININI 2006

Marco Rainini, *Disegni dei tempi. Il Liber Figurarum e la teologia figurativa di Gioacchino da Fiore*, Roma, Viella, 2006.

RÉAU 1955-1959

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959.

Recent acquisitions 1967

Recent acquisitions in paintings and sculptures, catalogo della mostra (Londra, Heim Gallery, 12 giugno-31 agosto 1967), London, The Faval Press, 1967.

REFICE 2013

Paola Refice, *Arezzo, San Francesco: la Leggenda della Vera Croce di Piero della Francesca. Qualche dato e alcune riflessioni*, in “Rivista della Fondazione Piero della Francesca”, VI, 2013, 1, pp. 63-78.

RICCI 2002

Giovanni Ricci, *Ossessione turca: in una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002.

RICCI 2008

Giovanni Ricci, *I turchi alle porte*, Bologna, Il Mulino, 2008.

RICCI 2011

Giovanni Ricci, *Appello al turco. I confini infranti del Rinascimento*, Roma, Viella, 2011.

RICCI 2018

Giovanni Ricci, *L'«empia elleanza» franco-ottomana: una prospettiva italiana*, in *François I et l'Italie / L'Italia e Francesco I*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 18-20 novembre 2015), a cura di Chiara Lastraioli e Jean-Marie Le Gall, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 169-180.

RICHARDSON 1974

Brian Richardson, *Recensione a: Csaba Csapodi, The Corvinian Library: history and stock, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973*, in “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance”, XXXVI, 1974, 3, pp. 700-702.

RILEY-SMITH 2001

Jonathan Riley-Smith, *The State of Mind of the Crusaders in the East*, *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, a cura di Jonathan Riley-Smith, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 66-90.

RONCHEY 2006

Silvia Ronchey, *L'enigma di Piero: l'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano, Rizzoli, 2006.

RONCHEY 2013

Silvia Ronchey, *Costantino continuato. Ideologia e iconografia del carisma imperial bizantino agli albori dell'età moderna*, in "Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines", L/2, 2013, pp. 873-894.

ROSENBERG, GUHL 1879-1880

Adolf Rosenberg, Ernst Karl Guhl, *Künstlerbriefe*, 2 voll., 1879-1880, Berlin, Guttentag.

ROSENTHAL 1971

Earl Rosenthal, *Plus Ultra, Non plus ultra and the Columnar Device of Charles V*, in "Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes", XXXIV, 1971, pp. 204-228.

ROSENTHAL 1973

Earl Rosenthal, *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVI, 1973, pp. 298-230.

ROSS 1957

David J. A. Ross, *A corvinus manuscript recovered*, in "Scriptorium", XI, 1957, 1, pp. 104-108.

ROSS 1963

David J. A. Ross, *Alexander historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander literature*, London, The Warburg Institute, 1963.

ROSSI 1998

Francesco Rossi, *Pisanello et la représentation des armes: réalité visuelle et valeur symbolique*, in *Pisanello: actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel le 26-27 et 28 juin 1996*, atti del convegno di studi (Parigi, Musée du Louvre, 26-28 giugno 1996), a cura di Dominique Cordellier e Bernadette Py, Paris, Documentation Française, 1998.

RUMI 1804

Carl G. Rumi (Károly G. Romy), *Auszüge aus den Handschriften der Corvinischen Ofner Bibliothek, die sich jetzt in der Bibliothek zu Wolfenbütter befinden, besonders in Hinsicht der Verdienste des ungarischen Königs Matthias Corvinus um die Beförderung der Wissenschaften in seinem Zeitalter*, in “Zeitschrift von und für Ungern zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur”, V, 1804, pp. 162-168.

RUSCELLI 1566

Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con expositioni et discorsi*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1566.

RYDER 1979

Alan Ryder, *The Eastern Policy of Alfonso the Magnanimous*, in “Atti dell’Accademia Pontaniana”, XXVIII, 1979, pp. 7-25.

SABBADINI 1916

Remigio Sabbadini, *Andrea Contrario*, in “Archivio veneto”, XXXI, 1916, pp. 378-433.

SALA 1535

Andrea Sala, *La triomphale entrata di Carlo Imperatore Augusto in la inclita città di Napoli, et di Messina*, s.l., 1535.

SANGIRARDI 2012

Giuseppe Sangirardi, *L’Arioste et l’Empire. Réflexions sur les rédecktions du Roland furieux*, in “e-Spania”, 2012, 13, pp. 1-26 (risorsa online, disponibile al sito <https://journals.openedition.org/e-spania/21345>, consultato in data 29/09/2019).

SANUDO [1466-1536] 1879-1903

Marino Sanudo, *I diarii*, 58 voll. e appendice, a cura di Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi e Marco Allegri, Venezia, Visentini, [1466-1536] 1879-1903.

SASSU 2007

Giovanni Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna, Compositori, 2007.

SASSU 2009

Giovanni Sassu, “*All’uso degli imperatori romani*”: *l’incoronazione di Carlo V a Bologna*, in *Iconocrazia. Immagini e potere nel Rinascimento europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Bari, Dipartimento per lo Studio delle Società Mediterranee, 9 ottobre 2008), a cura di Giuseppe Cascione e Donato Mansueto, Milano, Edizioni Ennerre, 2009, pp. 69-104.

SAVIELLO 2010

Alberto Saviello, “*El gran turco*” als “*maskierter*” Tyrann. Ein Topos druckgraphischer Darstellungen hosmanischer Sultane im 15. und 16. Jahrhundert, in *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift exchange and artistic Transfer*, a cura di Catarina Schmidt Arcangeli e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 217-230.

SCALIA 1971

Giuseppe Scalia, *Il carne pisano sull’impresa contro i Saraceni del 1087*, in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, a cura di Marco Boni, Alessandro Martinengo, Giovan Battista Pellegrini, Valeria Pizzorusso Bertolucci e Giuseppe E. Sansone, Padova, Liviana, 1971, pp. 565-627.

SCHAUERTE 2012

Thomas Schauerte, *Peripeteia. Konrad Celtis, die Nürnberger Poetenschule und Dürers “Ercules”*, in *Der frühe Dürer*, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre 2012), a cura di Daniel Hess e Thomas Eser, Nürnberg, Verlag des Germanisches Nationalmuseums, 2012, pp. 208-220.

SCHLIE 2013

Heike Schlie, *Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als figura zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos*, in *Figura. Dynamiken*

der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, a cura di Christian Kiening e Katharina Mertens Fleury, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 205-247.

SCHMITT 2009

Oliver J. Schmitt, *Skanderbeg. Der neue Alexander auf dem Balkan*, Regensburg, Friedrich Pustet, 2009.

SCHWOEBEL 1967

Robert Schwoebel, *The Shadow of the Crescent. The Renaissance Image of the Turk (1453-1517)*, Nieuwkoop, De Graaf, 1967.

Scipione l'Africano 2014

Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Belgica, 24-25 maggio 2012), a cura di Walter Geerts, Marilena Caciorgna, Charles Bossu, Milano, Jaca Book, 2014.

SCORZA 2012

Rick Scorza, *Vasari's Lepanto Frescoes: Apparati, Medals Prints and the Celebration of Victory*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LXXV, 2012, pp. 141-200.

SECRET 1972

François Secret, *Relations humanistes oubliées*, in "Studi Francesi", 1972, 47-48, pp. 295-298.

SEIDEL 1986

Linda V. Seidel, *Images of the Crusades in Western Art: Models and Metaphors*, in *The Meeting of Two Worlds: Cultural Exchange between East and West during the Period of the Crusades*, a cura di Vladimir P. Goss e Christine Verzar Bornstein, Kalamazoo (Michigan), Western Michigan University-Medieval Institute, 1986, pp. 377-391.

SENATORE 2010

Francesco Senatore, *La processione del 2 giugno nella Napoli aragonese e la cappella di S. Maria della Pace in Campovecchio*, in “Annali di storia moderna e contemporanea”, XVI, 2010, pp. 343-361.

SETTIS 2005

Salvatore Settis, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino, Einaudi, 2005.

SETTON 1976-1984

Kenneth M. Setton, *The papacy and the Levant (1204-1571)*, 4 voll., Philadelphia, The American Philosophical Society, 1976-1984.

SETTON 1992

Kenneth M. Setton, *Western Hostility to Islam and Prophecies of Turkish Doom*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1992.

SHEARMAN 1972

John Shearman, *The Vatican Stanze: Functions and Decorations*, London, Oxford University Press, 1972.

SHEARMAN 1983

John K. G. Shearman, *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di Alessandro Nova, Milano, Il Saggiatore, 1983.

SIEBENHÜNER 1954

Herbert Siebenhüner, *Die Bedeutung des Rimini-Freskos und der Geißelung Christi des Piero della Francesca*, in “Kunstchronik”, VII, 1954, 5, pp. 124-126.

SIEVEKING 1987

Heinrich Sieveking, *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der münchener Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d.Ae.*, München, Prestel, 1987.

SOLDINI 2007

Nicola Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 2007.

SORCE 2018

Francesco Sorce, *Conflictual Allegories. The Image of the Turk as the Enemy in Italian Renaissance Art*, in *15th International Congress of Turkish Art*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Basilica di San Giovanni Maggiore-Università degli Studi l'“Orientale”-Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, 16-18 settembre 2015), a cura di Michele Bernardini e Alessandro Taddei, Ankara, Ministry of Culture and Tourism, 2018, pp. 553-567.

SORCE 2016

Francesco Sorce, *La Giustizia a Lepanto e i vizi dei Turchi. Gli affreschi di Lattanzio Gambara in Palazzo Lalatta a Parma*, in “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, S. III, XXXIX, 2016, 71, pp. 253-281.

SORCE 2007-2008

Francesco Sorce, *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, in “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, S. III, XXX-XXXI, 2007-2008, 62-63, pp.173-197.

SORCE 2007

Francesco Sorce, *Metafore in bianco e nero. Propaganda antiturca nelle stampe di Nicolò Nelli*, in *En blanc et noir. Studi in onore di Silvia Macchioni*, a cura di Francesco Sorce, Roma, Campisano, 2007, pp. 47-60.

SRICCHIA SANTORO 2015

Fiorella Sricchia Santoro, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in “Prospettiva”, 2015, 159-160, pp. 25-109.

STAGNO 2002

Laura Stagno, *La Loggia degli Eroi nel Palazzo del Principe a Genova. La gloria dei Doria*, in “Art e dossier”, XVII, 2002, 184, pp. 34-41.

STAGNO 2005

Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*, Genova, Sagep, 2005.

STAGNO 2013a

Laura Stagno, *Da Genova a Roma: collezioni e palazzi Doria Pamphilj. Documenti, allestimenti, vicende*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di Laura Magnani, Roma, Gangemi, 2013.

STAGNO 2013b

Laura Stagno, *Lorenzo Capelloni, la corte di Andrea Doria e l'immagine del principe*, in *Umanisti in Oltregiogo. Lettere e arti fra XVI e XIX secolo*, atti della giornata di studi (Arquata Scrivia, 30 settembre 2012), a cura di Gianluca Ameri, Novi Ligure, Centro Studi "In Novitate", 2013, pp. 67-93.

STAGNO 2017

Laura Stagno, *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, in "Il Capitale culturale", 2017, 6 (supplementi), pp. 145-188 (risorsa online disponibile al sito <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1709/1236>, consultato in data 15/08/2019).

STRONG 1987

Roy Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987.

STUCKEY 2008

Jace Stuckey, *Charlemagne as a Crusader? Memory, Propaganda, and the Many Uses of Charlemagne's Legendary Expedition to Spain*, in *The Legend of Charlemagne in the Middle Ages. Power, Faith and Crusade*, a cura di Matthew Gabriele, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 137-152.

SUPINO 1899

Igino Benvenuto Supino, *Il medagliere mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze (secoli XV-XVI)*, Firenze, Alinari, 1899.

Susterstermans 1983

Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, luglio-ottobre 1983), a cura di Marco Chiarini, Firenze, Centro Di, 1983.

TAFI 1988

Angelo Tafi, *I santi della diocesi aretina: il beato Benedetto Sinigradi (†1282)*, in "Bollettino d'informazione. Brigata aretina degli amici dei monumenti", XXV, 1988, 47, pp. 14-15.

TATEO 1984

Francesco Tateo, *Letterati e guerrieri di fronte al pericolo turco*, in Id., *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1984, pp. 21-68.

Testi inediti e poco noti 1983

Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli, a cura di Agostino Pertusi (edizione postuma a cura di Antonio Carile), Bologna, Patron, 1983.

The Crusades and Visual Culture 2015

The Crusades and Visual Culture, a cura di Elizabeth Lapina, April Jehan Morris, Susanna A. Throop e Laura J. Whately, Farnham, Ashgate, 2015.

The Currency of Fame 1994

The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance, catalogo della mostra (Washington, The National Gallery of Art, 23 gennaio-1 maggio 1994/New York, The Frick Collection, 24 maggio-22 agosto 1994), a cura di Stephen K. Scher, London, Thames and Hudson, 1994.

The Sultan's Portrait 2000

The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman, catalogo della mostra (Istanbul, Topkapi Palace Museum, 6 giugno – 6 settembre 2000), a cura di Selmin Kengal, Istanbul, İşbank, 2000.

THORNTON 2006

Dora Thornton, *A plaquette by Leone Leoni acquired by the British Museum*, in “The Burlington Magazine”, CXLVIII, 2006, 1245, pp. 828-832.

THURÓCZY [1488] 1985

János Thuróczy, *Chronica Hungarorum*, a cura di Erzsébet Galántai e Gyula Kristó, [Brno-Augsburg, 1488] Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985.

TRAMPOLIN 1600

Giovanni Paolo Trampolin, *Egloga boschereccia tragicomica*, Treviso, Per Evangelista Deuchino, 1600.

Trionfi 2014

Trionfi. Il segno di Petrarca nella corte dei Pio a Carpi, catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 12 settembre 2014-6 gennaio 2015), a cura di Sonia Cavicchioli e Manuela Rossi, Carpi, APM, 2014.

Trionfi romani 2008

Trionfi romani, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 5 marzo-14 settembre 2008), a cura di Eugenio La Rocca e Stefano Tortorella, Milano, Electa, 2008.

Turcherie 2014

Turcherie. Suggestioni dell'arte ottomana a Genova, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, 2 ottobre 2014-18 gennaio 2015), a cura di Loredana Pessa, Genova, Sagep, 2014.

VALTIERI 1990-1992

Simonetta Valtieri, *Il ruolo dell'area compresa nell'ansa del Tevere nelle strategie papali dal Medioevo fino al XV secolo*, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, N.S. XV-XX, 1990-1992, 1, pp. 3-25.

VALTURIO 1483

Roberto Valturio, *Opera de facti e precepti militari*, Verona, Bonino de' Bonini, 1483.

VAN DER VELDEN 2000

Hugo van der Velden, *The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*, Turnhout, Brepols, 2000.

VAN REGTEREN ALTENA 1966

Johan Q. van Regteren Altena, *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, Stockholm, Egnellska Boktryckeriet, 1966.

VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000

Carel van Tuyl van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Ghent-Doornspijk, Snoeck-Ducaju-Davaco, 2000.

VAYER 1976

Lajos Vayer, *Il Vasari e l'arte del Rinascimento in Ungheria*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Grafistampa, 1976, pp. 501-524.

VASARI [1550 e 1568] 1966-1997

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Testo, 6 voll., a cura di Rosanna Bettarini, e *Commento secolare*, 2 voll., a cura di Paola Barocchi, [Firenze, 1550 e 1568] Firenze, Sansoni, 1966-1997.

VAYER 1985

Lajos Vayer, *Paolo Giovio, la cultura umanistica e l'arte rinascimentale in Ungheria*, in *Paolo Giovio, il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como, 3-5 giugno, 1983), a cura di Ernesto Travi, Como, Società storica comense, 1985, pp. 133-167.

Venezia e l'Islam 2007

Venezia e l'Islam, 828-1797, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio-25 novembre 2007/Paris, Institut du Monde Arabe, 2 ottobre 2006-18 febbraio 2007/New York, Metropolitan Museum of Art, 27 marzo-8 luglio 2007), a cura di Stefano Carboni, Venezia, Marsilio, 2007.

VENTURA 1994

Leandro Ventura (*La Madonna del Rosario di Vincenzo Tamagni nella chiesa di San Biagio in Finalborgo. Esaltazione e superbia dinastica dei del Carretto, marchesi di Finale*), in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVIII, 1994, 1, pp. 98-117.

VERINI 1533

Alessandro Verini, *La entrata che ha fatto il sacro Carlo Quinto imperadore romano nella inclita città di Milano & la festa fatta*, Milano, Gottardo da Ponte, 1533.

VERINO [1484] 1998

Ugolino Verino, *Epigrammi*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Sicania, [1484] 1998.

Verrocchio 2019

Verrocchio, il maestro di Leonardo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo Nazionale del Bargello, 9 marzo-14 luglio 2019), a cura di Andrea De Marchi e Francesco Caglioti, Venezia, Marsilio, 2019.

VILLALBA DAVALOS 1964

Amparo Villalba Davalos, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, Servicio de estudios artisticos, 1964.

VISCEGLIA 2001

Maria Antonietta Visceglia, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", II, 2001, pp. 5-37.

VITALE 2006

Giuliana Vitale, *Ritualità monarchica. Cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia, 2006.

VON BREYDENBACH [1486] 1517

Bernhard von Breydenbach, *Le Grant Voyage de Jhérusalem*, [Mayence, 1486] Paris, Higman-Regnault, 1517.

VON PASTOR 1944-1963

Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo. Compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri archivi*, 16 voll., Roma, Desclée, 1944-1963.

WALBE 1974

Brigitte Walbe, *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Klassische Philologie und Kunstwissenschaften, Frankfurt am Main, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1974.

WALDMAN 2004

Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004.

WANG 1975

Andreas Wang, *Der "Miles Christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterlichen Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Berlin, Lang, 1975.

WARBURG 2004-2008

Aby M. Warburg, *Opere*, 2 voll., a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2004-2008.

WARD 1982

Roger B. Ward, *Baccio Bandinelli as a draughtsman*, tesi di dottorato, University of London, London, 1982.

WATELET, LEVÈSQUE 1792

Claude Henri Watelet, Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 voll., Paris, Prault, 1792.

WEBER 2013

Benjamin Weber, *Lutter contre les turcs. Les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Roma, École française de Rome, 2013.

WEISS 1966

Roberto Weiss, *Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*, London, Trustees of the British Museum, 1966.

Western Views of Islam 1999

Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of the Other, a cura di David R. Blanks e Michael Frassetto, Basingstoke, Macmillan, 1999.

WIND 1937

Edgar Wind, *Studies in allegorical Portraiture I*, in "Journal of the Warburg Institute", I, 1937, pp. 138-162.

WISHNEVSKY 1967

Rose Wishnevsky, *Studien zum "portrait historié" in den Niederlanden*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 1967.

WITTING 1898

Félix Witting, *Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie*, Strassburg, Heitz, 1898.

WITTKOWER 1987

Rudolf Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, [London, 1977] Torino, Einaudi, 1987.

WITZTHUM 1966

Walter Witzthum, *Christina in Stockholm*, in "Master drawings", IV, 1966, 3, pp. 299-300.

WOLTERS 1953-1956

Christian Wolters, *Ein Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII, 1953-1956, 1, pp. 70-72.

WOOD 2002

Jeryldene M. Wood, *Piero's Legend of the True Cross and the Friars of San Francesco*, in *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, a cura di Jeryldene M. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 51-65.

ZAHLTEN 1981

Johannes Zahlten, *Hercules Wirtembergicus. Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, XVIII, 1981, pp. 7-45.

ZAHO 2004

Margaret A. Zaho, *Imago triumphalis. The Function and Significance of triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York, Lang, 2004.

ZANKER 2008

Paul Zanker, *L'arte greca a Roma*, in *La forza del Bello. L'arte greca conquista l'Italia*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 29 marzo-07 giugno 2008), a cura di Salvatore Settis e Maria Luisa Catoni, Milano, Skira, 2008, pp. 165-173.

ZANKER, EWALD 2012

Paul Zanker, Björn C. Ewald, *Living with Myths. The Imagery of Roman Saecophagi*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

ZATTONI 2009

Piero Zattoni, *Le ultime crociate. L'Europa in crisi di fronte al pericolo turco (1369-1464)*, Rimini, Il Cerchio Iniziative Editoriali, 2009.

ZSÁMBOKY 1572

János Zsámboky, *Arcus aliquot triumphalis et monimenta victoriae classicae, in honorem invictissimi ac illustrissimi Iani Austriae, victoris non quieturi*, Antwerpen, Philip Galle, 1572.

ZUG TUCCI 1987

Hannelore Zug Tucci, *Leggende caroline e araldica immaginaria*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane: una proposta storico antropologica*, a cura di Anna Imelde Galletti e Roberto Roda, Padova, Interbooks, 1987, pp. 305-319.

ZUR CAPELLEN 2009

Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini als Bildnismaler am Hofe Mehmeds II*, in *Sultan Mehmet II. Erhöherer Konstantinopels, Patron der Künste*, a cura di Neslihan Asutay-Effenberger e Ulrich Rehm, Köln, Böhlau, 2009, pp. 139-160.

Fonti manoscritte

Ang. Gr. 46 XII sec.

Codex Angelicus Graecus 46, XII sec., Roma, Biblioteca Angelica.

ANONIMO PADOVANO XIV sec.

Anonimo Padovano, *Entrée d'Espagne*, prima metà del XIV sec., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. fr. XXI (257).

ANONIMO PISANO XII sec.

Anonimo pisano, *Carmen in victoria Pisanorum*, XII sec., Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 3897-3919, ff. 63r-65v.

ANONIMO PISANO XIV sec.

Anonimo pisano, *Carmen in victoria Pisanorum*, XIV sec., Breslau, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, ff. 105r-107v.

Archivio Segreto 1533

Archivio Segreto 755 (*Manuale Decretorum*, 1533), 1533, Genova, Archivio di Stato.

ARISTOTELE XV sec.

Aristotele, *Physica*, *Metaphysica*, *De anima*, *De caelo*, *De moribus*, ottavo decennio del XV sec., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 84.1.

ARRIANO XV sec.

Flavio Arriano, *De rebus gestis Alexandri Magni. Interpretatio latina Bartholomaei Facci. Libri I-VIII*, nono decennio del XV sec. (inizio), Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.lat. 415.

ARRIANO XV sec. b

Flavio Arriano, *De expeditione Alexandri Magni*, 1480-1484 ca., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat. 5268.

Bandinelli VI XVI sec.

Bandinelli VI, XVI sec., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

Barb.lat. 4423, 1869-1889

Barb.lat. 4423, 1869-1889, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Barb.lat. 4426 XVII sec.

Barb.lat. 4426, XVII sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

BENEDETTO 972-1000

Benedetto di Sant'Andrea, *Chronicon*, 972-1000, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig.F.IV.75, ff. 1r-58v.

BERRUGUETE XV sec.

Pedro Berruguete, *Canzoniere*, XV sec., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. BR 229.

Bibbia di Mattia Corvino 1488-1490

Bibbia di Mattia Corvino, 1488-1490, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 15.15 e 15.16 (*Vetus Testamentum*) e Plut. 15.17 (*Novus Testamentum et Liber Pslamorum*).

BIONDO 1452

Flavio Biondo, *Oratio coram serenissimo imperatore Federico et Alphonso Aragonum rege inclito Neapoli in publico conventu habita*, 1452, trascritta da Girolamo Biondo (s.d.), Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mscr. Dresd. F. 66, ff. 81v-85v.

BIONDO 1453a

Flavio Biondo, *Ad Alphonsum Aragonensem serenissimum regem De expeditione in Turchos Blondus Flavius Forlivensis*, 1453, Genova, Biblioteca Universitaria, ms. B._I.32, ff. 17r-33v.

BIONDO 1453b

Flavio Biondo, *Ad Alphonsum Aragonensem serenissimum regem De expeditione in Turchos Blondus Flavius Forlivensis*, 1453, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat.lat.1946, ff. 1r-21v.

Clm 14473 XIII sec.

Clm 14473, XII-XIII sec., München, Bayerische Staatsbibliothek.

cod. Sang. 550 IX sec.

cod. Sang. 550, IX sec., Sankt Gallen, Stiftsbibliothek.

Cod. Vind. Pal. 954 V sec.

Cod. Vind. Pal. 954, V sec, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

DE SANABRIA XVI sec.

Alonso de Sanabria, *Comentarios y guerra de Túnez tercera batalla punica*, XVI sec., Biblioteca Nacional de España, Mss/1937.

DIONIGI DI ALICARNASSO XV sec.

Dionigi di Alicarnasso, *Originum sive Antiquitatum Romanorum libri XI*, seconda metà del XV sec., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat 435 = α.Q.4.4.

Epistre envoyée de Paradis 1515

Epistre envoyée de Paradis au très chrestien roy de France François [...] de par les empereurs Pépin et Charlemagne, ses magnifiques prédécesseurs, et présentée au dit Sr per le Chevalier transfigure, porteur d'icelle, 1515, Chantilly, Musée Condé, 0512 (1343).

ERODOTO XV sec.

Erodoto, *Historiae*, ottavo decennio del XV sec., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 67.1.

FELICIANO 1471-1472 ca.

Felice Feliciano, *Pronostico overo prophetia della venuta del turcho*, 1471-1472 ca., Cambridge (MA), Houghton Library, Ms. Typ 157, ff. 95r-99r.

FICINO 1488

Marsilio Ficino, *Epistolarum ad amicos libri VIII*, 1488, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 73. Augu. 2°.

GIOACCHINO XIII sec.a

Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum*, XIII sec., Oxford, Corpus Christi College, ms. 255 A, ff. 4v-17v.

GIOACCHINO XIII sec.b

Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum*, XIII sec., Reggio Emilia, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. R¹, ff. 1r-20v.

GIOACCHINO XIII sec.c

Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum*, XIII sec., Dresda, Sächsische Landesbibliothek, ms. A 121, 87r-96v.

La Spagna in rima 1453

La Spagna in rima, 1453, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. II 132.

MANETTI [1455] ante 1459

Giannozzo Manetti, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] ante 1459, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal.lat.1604, ff. 22v-29v.

MANETTI [1455] ante 1480

Giannozzo Manetti, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] ante 1480, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb.lat.1159, ff. 67r-83r.

MANETTI [1455] ante 1487

Giannozzo Manetti, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] ante 1487, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Marco 456, ff. 52-59.

MANETTI [1455] XVII sec

Giannozzo Manetti, *Epistola ad Calistum III summum pontificem exhortatoria ut Alfonso bello adversus Turcum imperatorem perficeret Iannotii Manetti*, [1455] XVII sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat.lat.6898, ff. 61r-72v.

MARLIANI 1488

Gian Francesco Marliani, *Epitalamion*, 1488, Volterra, Biblioteca Guarnacci, Cod. Lat. 5518.

Miscellanea di lettere XVI sec.

Miscellanea di lettere, XVI sec., Philadelphia, University of Pennsylvania, Rare Book & Manuscript Library, Ms. Coll. 637.

ms. Boll. 14 X sec.

ms. Boll. 14, X sec., Bruxelles, Bibliothèque de la Société des Bollandistes.

NOVELLO *ante* 1536

Francesco Novello, *Vita Leonis per Francescum Novellum Romanum I.V. Professorem*, *ante* 1536, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat. 2237.

RUFO 1467

Curzio Rufo, *De gestis Alexandri Magni*, 1467, Budapest, Biblioteca Nazionale Széchényi, Cod. Lat. 160.

RUFO 1471-1475

Curzio Rufo, *De gestis Alexandri Magni*, 1471-1475, Budapest, Biblioteca Universitaria Eötvös Loránd, Cod. Lat. 4.

PLUTARCO XV sec.

Plutarco, *Vitae virorum illustrium*, metà del quinto-settimo decennio del XV sec., Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.XV.1, S.XV.2, S.XV.3.

PLUTARCO 1470

Plutarco, *Vitae parallelae*, 1470, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 23.

SALVIATI 1507

Giorgio Benigno Salviati, *Contemplationes christianae fidei, praeua epistola ad Matthaeum Lang episcopum Gurcensem*, 1507, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4797.

SALVIATI 1517

Giorgio Benigno Salviati, *Vexillum christianae victoriae*, 1517, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 3620.

Vat.lat. 10742 1620 ca.

Vat.lat. 10742, 1620 ca., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.