



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

**«Nelle modalità che io comando»:
immagini nederlandesi e committenze asburgiche
tra la fine del Quattrocento e la metà del Cinquecento**

Relatrice

Prof.ssa Maria Pietrogiovanna

Laureanda
Chiara Maritan
Matr. 1180885

Anno Accademico
2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
Le sfide del genere ritratto.....	3
Approccio metodologico e suddivisione degli argomenti.....	6
Nota dell'Autrice.....	8
L'EREDITÀ DI MASSIMILIANO I D'ASBURGO	9
Origini e tratti fondamentali della «Casa d'Austria»	9
Il fondamentale precedente di Federico III	13
L'inimitabile ducato di Borgogna	20
Bernhard Strigel e la tradizione iconografica tedesca	25
Modernità comunicativa: il medium della stampa e l' <i>Arco di Trionfo</i>	31
«Bella gerunt alii, tu felix Austria nube»: conquistare l'Europa un matrimonio dopo l'altro	43
Il respiro dell'eternità	47
TAVOLE	53
IL RITRATTO EQUESTRE TRA CAVALLERIA CORTESE, REMINISCENZE CLASSICHE E <i>DEFENSIO FIDEI</i>	61
Introduzione.....	61
I presupposti: l'origine della cavalleria, l'intersezione con il fenomeno delle crociate e la loro trasfigurazione letteraria.....	62
La rielaborazione borgognona.....	68
Massimiliano I, un cavaliere esemplare	80
Massimiliano I e le crociate: una xilografia di Burgkmair per il <i>Theuerdank</i>	85
<i>Massimiliano e San Giorgio</i> : la raffigurazione equestre secondo Hans Burgkmair	88
Massimiliano e il papato: un rapporto complesso	93
TAVOLE	97
GLI ASBURGO E LA RELIGIONE: AMORE, ODIO E COMPLESSITÀ ICONOLOGICHE ...	103
L'educazione del principe	103
Carlo V protagonista: principe rinascimentale o cavaliere medievale?	110
Quando a Tunisi brillarono due Soli	113
Mühlberg e gli ultimi anni.....	120
Filippo II: una breve introduzione.....	129
L'eroe di San Quintino?	134
La «spericolata bravura» di Anthonis Mor van Dashorst e la ridefinizione del ritratto di corte..	140
Il <i>Ritratto di Filippo II nella giornata di San Quintino</i> : un'analisi compositiva.....	149
Madrid, una corte di leoni	151

TAVOLE	153
DONNE D'ASBURGO	157
Introduzione.....	157
Vedove d'Asburgo	159
La «nonna d'Europa»: Margherita d'Asburgo (Bruxelles, 1480 – Malines, 1530).....	159
Giovanna, principessa vedova di Portogallo (1537 – 1573).....	171
Mogli d'Asburgo	182
Maria I Tudor, regina d'Inghilterra e d'Irlanda (1516 – 1558)	183
Conclusioni.....	192
TAVOLE	195
BIBLIOGRAFIA	201

INTRODUZIONE

Le sfide del genere ritratto

Scrivere di ritratti è difficile per molte ragioni.

Il primo problema che ci si trova ad affrontare è quello della scarsa considerazione di cui questa disciplina risentì fin dagli albori, venendo considerata una sorta di compromissione alla quale gli artisti dovevano sottostare per poter guadagnare abbastanza da dedicarsi alle opere più ispirate che avevano in mente, e che avrebbero potuto realizzare se il loro genio non fosse stato costretto a contaminarsi e a mercificarsi con il potere; ancora adesso, i ritratti vengono spesso liquidati come produzioni d'«arte minore» all'interno delle «arti maggiori», un obolo da versare per poter avere l'onore di occuparsi di opere «più importanti» all'interno del corpus del maestro.

Giorgio Vasari si espresse a nome della maggioranza dei teorici del Rinascimento italiano quando scrisse che «ritrarre di naturale» non impiegava la stessa, intellettuale «forza dell'arte e del disegno» richieste, invece, dalla pittura di «storie terribili», ovvero di narrazioni bibliche, storiche e mitologiche; seguendone l'esempio, quasi quarant'anni più tardi van Mander avrebbe deplorato le «nobili menti» che, mancando della volontà e della disciplina necessarie allo studio intellettuale, decidevano di dedicare la propria carriera a imprese inferiori e imperfette.¹ Le radici di questo atteggiamento di sufficienza nei confronti dei generi «minori», ovvero il ritratto, il paesaggio, la natura morta e le scene di vita quotidiana, risalgono alla diffusione del neoplatonismo all'interno dei circoli umanistici fiorentini, avvenuta sin dall'inizio del Quattrocento. Tale filosofia avrebbe aggravato la frattura tra la dimensione della realtà e quella dell'astrazione e spinto artisti e intellettuali soltanto verso la seconda; di conseguenza, il prestigio di cui la raffigurazione della figura umana aveva goduto presso Francesco Petrarca e Cennino Cennini² aveva lasciato il posto alla dicotomia tra l'«imitare», ovvero lo sforzo intellettuale di rendere visibile l'*idea* che sottostava alla contingenza della materialità, e il «ritrarre», ovvero, letteralmente, la meccanica azione di «riprendere» e riprodurre il dato naturale. Questa valutazione così negativa, che avrebbe trovato una canonizzazione più esatta nell'abito delle accademie di pittura del XVII secolo con il nome di «gerarchia dei generi», ebbe l'effetto di spingere alcuni dei più importanti trattatisti del Rinascimento a versare fiumi d'inchiostro nel tentativo di disciplinare gli artisti e di mantenere elevata la qualità tecnica dei lavori, se proprio ci si doveva dedicare a un'occupazione così pedestre.

¹ Citazioni dalle *Vite* di Vasari (in particolare, si vedano le biografie di Jacopo del Conte e di Girolamo da Ferrara) in Campbell Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, 1990 alle note 24, 25 e 26 a p. 260. Vasari [1568] ed. Milanese 1878-1885; van Mander [1604] ed. Stechow 1966.

² Pommier Édouard, *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 25-33.

Ecco così scorrere davanti a noi le riflessioni di Giorgio Vasari, Karel van Mander, Francisco de Hollanda, Giovan Paolo Lomazzo, Gabriele Paleotti, che riportano, talora deliziati e talaltra inorriditi, le curiose allegorie nascoste tra gli arredi di scena, le imperdonabili violazioni del *decorum*, le preziose indicazioni sui gesti retorici dei personaggi rappresentati. Tale disprezzo originava dal famoso anatema lanciato da Michelangelo nei confronti di un'attività che non richiedeva alcun contributo raziocinativo ma soltanto un'abile registrazione della realtà, rinnegando, in questo modo, gli sforzi compiuti dagli artisti per far riconoscere la dignità intellettuale del proprio lavoro; nonostante questo, anche i più accaniti detrattori erano costretti ad ammettere che «l'arte di trarre dal naturale è ciò che solo Dio, nella sua insondabile saggezza, ha fatto e sa fare» e, dunque, «che un uomo terrestre voglia imitarlo è cosa davvero grande, e perfino la più grande che possano fare gli uomini».³

Testimonianze ancora più preziose sono costituite dai dispacci diplomatici che documentavano la consuetudine dello scambio dei ritratti tra le corti; dal momento che le raffigurazioni dei sovrani intrattenevano una quasi mistica relazione di filiazione rispetto ai soggetti di partenza, l'accoglienza loro tributata doveva essere pari a quella che avrebbe ricevuto la persona in carne in ossa e rientrava, dunque, all'interno del complesso codice cerimoniale che regolava ogni aspetto della vita reale. Gli ambasciatori, dunque, scrutavano con attenzione le espressioni e i gesti dei potenti nell'accogliere le sembianze di un loro pari e le riferivano con dovizia di particolari ai propri signori; i loro coloriti racconti rappresentano un fondamentale spaccato sulla vita concreta delle opere d'arte, sulla funzione sociale che esse rivestivano all'interno della complicata politica delle alleanze e su come, malgrado il disappunto dei teorici, la volontà di tessere relazioni e l'umana vanità premiassero il genere del ritratto. Nonostante la – presunta – ottusità intellettuale di questi «artigiani», infatti, nessun altro poteva godere di una vicinanza più prossima al sovrano, poiché le lunghe ore di posa premiavano l'artista con un accesso diretto a una figura altrimenti enigmatica; se è vero che *cor regum inscrutabile est*,⁴ per un ritrattista lo era un po' meno. Fiorirono, dunque, gli aneddoti che avvicinavano all'esempio di Alessandro Magno e di Apelle Filippo il Buono di Borgogna e Rogier van der Weyden, Massimiliano I e Dürer, Carlo V e Tiziano, Filippo II e Anthonis Mor: in ognuno di questi casi, le fonti delineano un rapporto non soltanto professionale, ma anche di *amicitia*, intesa come scambio morale e materiale tra persone simili che condividevano un più ampio apparato valoriale.

³ Pommier Édouard, *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 120.

⁴ Parker Geoffrey, *L'Imperatore: vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2019, p. 224. L'espressione «*il cuore del re è imperscrutabile*» divenne un proprio leitmotiv presso le corti asburgiche a causa dell'atteggiamento enigmatico di Carlo V e, soprattutto, di Filippo II.

Il secondo problema, di tipo metodologico, consiste nella necessità di padroneggiare una serie di discipline collaterali alla storia dell'arte per riuscire a comprendere appieno il contesto di realizzazione dell'opera e gli scopi che essa si proponeva di raggiungere; in una parola, è obbligatorio compiere un'analisi iconologica. Il burrascoso intervallo di tempo compreso tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento vide una serie di rivolgimenti geopolitici, sociali e culturali: tra i più importanti ricordiamo l'affermazione degli Stati nazionali e di un ristretto gruppo di casate reali, il che comportò il tramonto dell'ideale di monarchia universale, anche se gli Asburgo non si rassegnarono facilmente, e l'elaborazione di un linguaggio artistico internazionale. Mai come nel Rinascimento si assistette a un pullulare di leghe, più o meno sante, che tradivano la comprensione del fatto che ormai la politica non si poteva più fare a colpi di razzie tra signorotti confinanti, ma che era ormai necessario, invece, tenere in considerazione una pluralità di interlocutori, con i quali bisognava intendersi da molteplici punti di vista, non ultimo quello artistico. Questa *koinè* venne raggiunta grazie alla straordinaria mobilità quattro e cinquecentesca di uomini e di idee, garantita dall'invenzione della stampa, dall'affermazione del viaggio di formazione come insostituibile completamento della personalità e della competenza dell'artista e dal bando di numerosi concili e diete per la discussione di tematiche di interesse europeo. Il contributo asburgico a questa nuova dimensione di dialogo, per quanto, dal loro punto di vista, il vero fine consistesse nella supremazia austro-ispánica in termini territoriali e ideologici, prevede l'istituzione di un moderno ed efficiente sistema postale e l'attenta elaborazione di un programma culturale in grado di veicolare messaggi inequivocabili. In tale contesto emerse la figura di Margherita, figlia dell'imperatore Massimiliano I, che, rimasta vedova, dedicò importanti sforzi alla creazione, riproduzione, distribuzione e aggiornamento delle immagini imperiali, individuando, di volta in volta, l'artista e il medium tecnico più adeguati allo scopo; alla sua morte, i suoi insegnamenti avevano ormai cambiato il volto e la percezione della ritrattistica reale europea.

Proprio nella ritrattistica reale consiste il terzo problema, poiché che gli artisti dovettero sempre bilanciare la riconoscibilità del soggetto e il *decorum* che la sua posizione richiedeva; se era consigliato rappresentare con sincerità le sembianze del sovrano, dal momento che si riteneva che esse favorissero un attaccamento affettivo e un istintivo modo di lealtà dai parte dei sudditi, non si doveva dimenticare che il corpo del monarca costituiva la contingente reificazione dell'ideale, inesprimibile ed eterno, di maestà. Era difficile, tuttavia, ammettere che una realtà così straordinaria avesse scelto di incarnarsi in quel grottesco risultato di generazioni di unioni endogamiche che era il volto deformato e prognato degli Asburgo: era necessario, dunque, che anche i difetti fisici dei re trovassero una giustificazione dottrinale e, più concretamente, uno stratagemma per camuffarli. Si trattava di un compito arduo, poiché la rinnovata attenzione rinascimentale nei confronti dell'uomo

e, di conseguenza, della bellezza formale del suo corpo portava a esaminarne puntigliosamente ogni aspetto. A partire dalla seconda metà del XVI secolo, questa curiosità artistico-scientifica, che si proponeva di individuare e rappresentare in che maniera i moti dell'animo si ripercuotessero sui gesti del corpo e sulle espressioni del volto, si ibridò con metodi più esoterici di conoscenza del dato naturale, dando vita alla disciplina della fisiognomica. Essa riteneva di poter giungere alla conoscenza del carattere, della storia pregressa e del destino del soggetto ritratto a partire dall'analisi dei suoi lineamenti e fu impugnata dalla propaganda anticattolica e antispannola della fine del secolo per fustigare senza alcuna pietà i crimini e i vizi di cui gli Asburgo si erano, evidentemente, macchiati.

Se, a ridosso della loro creazione, i ritratti vennero analizzati per intuire le verità spirituali che si celavano dietro agli occhi dei personaggi raffigurati, l'osservatore contemporaneo ne può dedurre tutt'altro: ogni apparato vestimentario e oggetto di scena, infatti, può potenzialmente racchiudere preziose informazioni utili ad accrescere la nostra conoscenza del soggetto, dell'artista e del contesto storico-culturale. In ciò consiste un'ulteriore difficoltà: nella smania di decifrare il linguaggio iniziatico dell'opera d'arte, lo studioso rischia di attribuirvi messaggi che esulano dalle intenzioni originarie. A volte un guanto è solo un guanto, e l'artista lo impiega per risolvere l'annoso problema del posizionamento delle mani; altre volte, un capo d'abbigliamento dichiara un'appartenenza dinastica o confessionale. L'abito, inoltre, può nascere da un capriccio dell'artista o costituire un campione del patrimonio del sovrano, che può volerne segnalare l'apprezzamento, l'adesione a una determinata moda o il ruolo nel quale voleva presentarsi.

Approccio metodologico e suddivisione degli argomenti

Nella presente trattazione ho scelto di evitare lunghe digressioni di filosofia dell'arte, facilmente recuperabili dai preziosi contributi di Campbell, Pommier e Pope-Hennessy, per non parlare dei più individuati affondi che, nel corso degli ultimi quindici anni, sono emersi durante l'organizzazione di varie esposizioni temporanee; ho preferito sciogliere, di volta in volta, i nodi teorici più strettamente legati alle opere che sono individualmente presentate nel testo.

Invece di concentrarsi su un singolo artista, un'opera o un limitato intervallo storico, le mie pagine abbracciano un periodo molto più esteso, cercando di rintracciare i lunghi percorsi sotterranei delle idee e dei motivi iconografici e i loro improvvisi riaffioramenti; spero che il tentativo di offrire uno sguardo più comprensivo rimedi all'inevitabile selettività che esso comporta.

Il primo capitolo affronta la figura dell'imperatore Massimiliano I e il precipitato di eredità ideologiche e artistiche raccoltesi attorno a lui; vengono brevemente ricordate le tappe di

formazione dell'identità asburgica nelle sue caratteristiche cruciali, ovvero la convinzione della propria investitura messianica, la determinazione nel favorire con ogni mezzo l'ascesa dinastica e la precoce attenzione comunicativa. Massimiliano riveste un ruolo da protagonista anche nel secondo capitolo, dedicato all'analisi della fortunata e camaleontica concezione del cavaliere nell'immaginario occidentale; anche in questo caso, come nelle pagine precedenti, si è scelto di dedicare spazio alle testimonianze tedesche e borgognone che svolsero la funzione di precursori del linguaggio artistico imperiale della fine del XV secolo.

Il terzo capitolo continua la narrazione del precedente per quanto riguarda il rapporto asburgico con la religione; l'interesse si rivolge ora a Carlo V e Filippo II, che portarono alle estreme conseguenze la certezza di essere depositari della missione divina, arrivando a vanificare i risultati ottenuti sul campo di battaglia. Queste pagine, come quelle degli ambasciatori dell'epoca, risentono della prematura atmosfera di *fin de siècle* che pervase il secondo e il terzo quarto del Cinquecento, quando si iniziarono a osservare i segni premonitori del crollo del sogno universalistico asburgico.

Il quarto capitolo, infine, abbandona le figure maschili per concentrarsi su tre fondamentali donne della casa d'Austria, per individuare le quali, purtroppo, bisogna ricorrere alle relazioni con gli uomini della famiglia, dal momento che l'estrema ricorrenza dei nomi non è accompagnata da un numero ordinale: Margherita, figlia di Massimiliano I e tutrice dei nipoti, Giovanna, reggente di Spagna, vedova e gesuita e infine Maria Tudor, regina d'Inghilterra e cugina e nuora di Carlo V. Si è cercato di individuare tracce del loro contributo personale alla storia dell'arte e, in particolare, di come le loro commissioni si relazionassero con le coeve opinioni sulla natura e il ruolo delle donne; l'argomento resta ancora largamente da esplorare e, a differenza di quanto accadde alle loro controparti maschili, le testimonianze dell'epoca sui personaggi femminili non sono altrettanto numerose né dirette.

In conclusione appare evidente che, nel corso dei decenni, la politica iconografica asburgica seguì programmi serrati e di sorprendente coerenza ideologica, orientati verso le fondamentali questioni della fede religiosa, dell'onore cavalleresco e della gloria dinastica; le donne della famiglia, in particolare, svolsero un fondamentale ruolo di custodi della memoria storica e di abili tessitrici di tale epopea, sforzandosi, allo stesso tempo, di affermare se stesse su una scena eminentemente maschile.

Nota dell'Autrice

Un'introduzione, troppo spesso, rischia di scivolare in un mero riassunto del contenuto del testo che lo segue: perciò, dopo aver elencato i motivi della *difficoltà* dello studio della ritrattistica, passerò ora a raccontare per quali ragioni esso sia, invece, incredibilmente stimolante.

Osservare un ritratto equivale a intrattenere una lunga, muta conversazione con qualcuno che porta con sé un bagaglio biografico e culturale completamente diverso, ma che, allo stesso tempo, risponde agli stessi imperativi di umanità e nutre le stesse emozioni. *Homo sum*, scriveva Terenzio più di duemila anni fa, *humani nihil a me alienum puto*: i sogni di grandezza di Massimiliano I, gli adrenalinici trionfi di Carlo V e l'impertinente intelligenza di Giovanna d'Asburgo trovano risonanza dentro di me e, di fronte alle loro effigi, non posso fare a meno di domandarmi quali valori intendessero trasmettere e in quale veste volessero essere conosciuti dai posteri. Questa seconda fase, ovvero il tentativo di ricostruire il contesto storico, sociale e culturale in cui è vissuto il soggetto dell'opera, consiste nella fondamentale analisi iconologica, che ha lo scopo di circoscrivere i confini di pensiero entro i quali una persona del XV e XVI secolo – in questo caso – poteva muoversi; nel corso di questo affascinante processo verranno formulate molteplici ipotesi, che però – purtroppo e per fortuna – per loro stessa natura non potranno mai ricevere una conferma. Lasciandomi per un attimo convincere dalle teorie cinquecentesche della gerarchia dei generi, non posso che essere felice del fatto che la ritrattistica sia considerata una disciplina minore, in cui l'elaborazione intellettuale del maestro è ridotta al minimo: per un breve momento di esultanza, posso fingere che il filtro dell'artificio artistico si sia dissolto e che, finalmente, i personaggi dei quali ho tanto letto e fantasticato mi appaiano finalmente davanti.

*A che ci serve, nel leggere le poesie d'amore e le descrizioni delle giostre, la conoscenza esatta dei particolari storici, se non sappiamo rievocare gli occhi, chiari o scuri, sotto l'arco dei sopraccigli e le strette fronti, tornate in polvere già da secoli, e che una volta furono più importanti di tutta la letteratura che è loro sopravvissuta come un mucchio di macerie?*⁵

⁵ Huizinga Johan, *Autunno del Medioevo*, Milano, BUR, 1998, p. 105 [I edizione 1919].

L'EREDITÀ DI MASSIMILIANO I D'ASBURGO

Arciduca d'Austria, figlio dell'impero, marito di Borgogna

Per comprendere la fondamentale importanza del linguaggio artistico per la casa d'Asburgo bisogna necessariamente risalire fino a Massimiliano I (1459 – 1519), personaggio fuori dal comune che raccolse numerose eredità dinastiche e fu in grado di elaborarle in un'organica tessitura narrativa e iconologica che ammantò la sua discendenza di un'aura di inviolabilità destinata a durare nei secoli a venire.

Egli, infatti, può essere considerato il punto di arrivo di più di due secoli di brillante autopromozione da parte della casa d'Austria e, per matrimonio, ebbe la possibilità di attingere a piene mani dal complesso mondo borgognone; analizzando alcune delle numerose commissioni artistiche di cui si rese promotore, dunque, possiamo individuare le diverse istanze socioculturali che animavano l'Europa dell'epoca. Evidenziando ora brevemente alcune caratteristiche peculiari di questi mondi così diversi tra loro, dunque, sarà facile riconoscerle nei decenni successivi e osservare come siano mutate a seconda delle circostanze.

Origini e tratti fondamentali della «Casa d'Austria»

La dinastia Asburgo nacque, alquanto sottotono, all'inizio dell'XI secolo, quando l'oscuro ma ambizioso Radbod, appartenente alla piccola nobiltà, e il fratello vescovo Werner costruirono la prima dimora della famiglia, la torre bianca denominata in seguito *Habichtsburg*, nel nord dell'attuale Svizzera, a circa venticinque chilometri dal confine tedesco¹. Questo evento, ben lungi dal manifestare quell'aura di sacralità e di predestinazione che assumerà in seguito, rientra nella ben più prosaica quotidianità medievale in cui un esponente della piccola nobiltà si assicurava il controllo di un'area non soggetta ad altre giurisdizioni e, in seguito al giuramento di fedeltà all'imperatore, ne riceveva l'approvazione; il vuoto di potere lasciato dal Sacro Romano Impero, ormai un'inerte reliquia, consentì a numerose famiglie di far valere la propria autorità e, a posteriori, di creare una propria agiografia dinastica che legittimasse quella che, di fatto, era un'usurpazione delle prerogative imperiali.

Il nome adottato dai discendenti di Radbod deriva dall'*Habicht*, un uccello rapace conosciuto come astore, il cui habitat prediletto sono le grandi foreste di conifere e i verdi boschi dell'Europa Centrale, e che probabilmente suggeriva anche visivamente un'affinità con l'aquila imperiale; a differenza di molte altre dinastie coeve, infatti, gli Asburgo salirono alla ribalta dello

¹ Per riferimenti a queste e alle successive tappe della storia della dinastia vedasi Wheatcroft Andrew, *Gli Asburgo: incarnazione dell'Impero*, Bari, GLF Editori Laterza, 2002.

scacchiere politico europeo non attraverso le guerre, bensì grazie alla fedeltà agli imperatori Hohenstaufen e a un'altrettanto oculata pianificazione matrimoniale. Scorrendo l'intricato albero genealogico di questa famiglia, infatti, si incrociano numerosi legami con le maggiori casate d'Europa, tra le quali annoveriamo gli Svevi e i sovrani di Boemia e di Lussemburgo, più volte detentori della corona imperiale; merita una menzione anche il fatto che il padrino di battesimo di Rodolfo I (1218 – 1291), ritenuto il fondatore della casa d'Austria, fu nient'altri che lo *Stupor Mundi* Federico II di Svevia, in virtù di un'amicizia personale con il nonno del bambino.

Rodolfo I impressionò notevolmente i cronisti dell'epoca che lo ritraggono come un uomo dallo spirito intraprendente e dalla volontà di ferro, che in qualche modo sapeva coniugare l'amabilità e l'umiltà di Carlo Magno – punto di riferimento obbligato per tutti i sovrani del tempo – con la capacità di manipolare il prossimo e la spietatezza nei confronti di chi intralciava i suoi piani. Questi tratti così contrastanti, che per lo studioso contemporaneo sembrano escludersi a vicenda, non erano avvertiti come antitetici all'epoca di Rodolfo: il tardo Medioevo, infatti, rifuggiva la ferocia delle guerre e dei sovrani moderni per rifugiarsi nel mondo dorato della cavalleria e dei suoi ideali, in grado di dare una chiave di lettura coerente a una realtà sconcertante.²

Nel 1278 Rodolfo I sconfisse il rivale Ottocaro II di Boemia, acquisendo così i possedimenti austriaci, e per questo venne celebrato dai panegiristi come fondatore della dinastia e richiamato ogni volta che i tempi si preannunciavano incerti ed era necessario autorassicurarsi sull'approvazione divina al proprio operato; non fu certamente per caso che nel 1858, mentre assisteva impotente allo sgretolarsi dell'unità dell'Impero Austroungarico, l'imperatore Francesco Giuseppe (1830 – 1916) impose al figlio ed erede al trono il nome di Rodolfo,³ probabilmente nella speranza di sollecitare una reviviscenza degli splendori del passato e di suggerire l'identificazione tra gli interessi dell'Impero e quelli degli Asburgo-Austria.

Non passò molto tempo prima che le qualità che Rodolfo I aveva effettivamente dimostrato – astuzia, freddezza e capacità di manipolazione – dessero luogo al sorgere di numerose leggende che lo vedevano protagonista. In realtà i contemporanei non dovettero sforzarsi poi molto, in quanto il comportamento dell'imperatore sembrava quasi prefigurare il «simulare e dissimulare» che in seguito Machiavelli canonizzò nel capitolo XVIII del *Principe* (e che, in seguito, fece la fortuna del discendente di Rodolfo, Carlo V): da una parte, infatti, aveva sfruttato il sentimento antipapale

² A questo proposito si vedano le illuminanti pagine di Huizinga Johan, *Autunno del Medioevo*, Milano, BUR, 1998, cap. IV [I edizione 1919] e di Tuchman Barbara W., *Uno specchio lontano. Un secolo di avventure e calamità. Il Trecento*, Milano, Mondadori, 1979.

³ Hamann Brigitte, *Sissi*, Milano, Edizioni TEA, 1995.

manifestato dai principi tedeschi per sconfiggere il rivale Ottocaro II nella corsa al soglio imperiale, mentre dall'altra aveva in seguito umilmente richiesto l'approvazione papale alla propria elezione, promettendo in cambio di condurre una crociata in Terrasanta e dando prova di essere un devoto figlio della Chiesa e di anteporre la fede al personale desiderio di gloria. La ricerca di segni della benevolenza divina e il tentativo di porsi come *defensor fidei*, anche in aperto contrasto con il pontefice, furono una costante della politica degli Asburgo e verranno analizzati in seguito.

Meritano infine di essere ricordati due ulteriori tappe di fondamentale importanza per comprendere l'elasticità e la duttilità dei miti genealogici e dei documenti scritti nel tardo Medioevo.

Il primo snodo ebbe luogo nel 976, quando l'imperatore Ottone II affidò a Leopoldo I Babenberg la Marca Orientale, una piccola porzione della valle del Danubio; in seguito, quasi duecento anni dopo, Federico Barbarossa concesse agli eredi l'elevazione del rango da margravi a duchi. I Babenberg erano una famiglia bavarese originaria di Bamberg, che vantava origini più antiche e nobili della casa d'Austria ma che si estinse nel 1246, con il conseguente trasferimento dei possedimenti prima ai sovrani di Boemia e in un secondo momento, a seguito della già ricordata sconfitta di Ottocaro II a opera di Rodolfo I, agli Asburgo. Questi ultimi acquisirono *in toto* il lascito dei Babenberg, nobiltà, rapporti con gli imperatori e santi della famiglia⁴ compresi, nonostante il fatto che i matrimoni dei due eredi di Boemia con le sorelle dell'ultimo esponente della dinastia bavarese non avessero portato discendenza. Si trattava di una questione spinosa per le famiglie reali medievali, in particolare per quelle germanofone che avevano coniato il termine *Geblütscheiligkeit*⁵ e che ritenevano che la santità e, più in generale, le virtù dei predecessori si trasmettessero verticalmente lungo la linea di sangue dei discendenti; proprio per questo motivo, le genealogie venivano confezionate selezionando scrupolosamente gli esemplari migliori tra gli eroi storici, biblici, letterari e mitologici. Come vedremo più avanti, l'importanza dei legami biologici e della purezza del sangue si dimostrarono cruciali per il destino degli Asburgo.

⁴ Leopoldo III il Buono (1073 – 1136) venne canonizzato da Innocenzo VIII nel 1485 in virtù del periodo di benessere vissuto dall'Austria sotto il suo governo in un periodo in cui infuriava la lotta per le investiture. Secondo la leggenda, gli sarebbe apparsa la Vergine indicandogli il punto dove la moglie aveva perduto il velo e da quel momento iniziò un periodo di fervida fondazione di monasteri. È santo patrono dell'Austria e di Vienna ed è venerato il 15 novembre. Suo figlio Ottone, vescovo, partecipò alla crociata del 1147 ed è venerato come beato. Di entrambi restano reliquie tutt'ora oggetto di pellegrinaggi e devozione.

Cfr. Silver Larry, *Marketing Maximilian: the Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2008, cap. 2.

⁵ Letteralmente «santità del sangue»: il termine venne proposto da Hauck Karl, *Geblütscheiligkeit in Liber Floridus: Mittellateinische Studien Festschrift Paul Lehmann* (St. Ottilien, 1950), pp. 187-240, qui ricordato attr. Silver 2008, p. 60.

Per quanto riguarda la seconda tappa del processo di costruzione del mito e di legittimazione della famiglia, è necessario premettere che lo studioso che si avvicini al periodo medievale deve considerare un fattore di importanza critica, ovvero il fatto che all'epoca era consuetudine promulgare i documenti a posteriori, per legittimare una situazione di fatto esistente. In un'epoca in cui la tradizione orale era ancora dominante e la scrittura era appannaggio di pochi, spesso non si avvertiva il bisogno di lasciare tracce nero su bianco, almeno fintantoché i contrasti tra fazioni non lo rendessero una necessità inderogabile. Questo fenomeno avveniva a tutti i livelli, dalla quotidianità – ad esempio, era frequente che un uomo e una donna convivessero come marito e moglie e fossero accettati come tali dalla società, salvo poi richiedere la registrazione del matrimonio in caso di eredità o di controversie giudiziarie⁶ – all'eccezionalità dell'Impero. È in questo contesto che va inserito il *Privilegium Maius*, un documento emanato nel 1359 da Rodolfo IV, che elevava la dignità Asburgo da ducale ad arciducato e, di fatto, poneva la famiglia allo stesso livello dei Principi Elettori, in opposizione alla *Bolla d'oro* promulgata pochi anni prima dall'imperatore Carlo IV di Lussemburgo. Nonostante il rifiuto di quest'ultimo di accogliere le richieste di Rodolfo, gli Asburgo continuarono indefessamente a presentarsi come arciduchi fino a che, un secolo dopo, l'imperatore Federico III d'Asburgo finalmente ratificò il *Privilegium*. Gli studiosi sono concordi nel ritenere che questo percorso di legittimazione non costituisca una dimostrazione di spregiudicatezza o di malafede da parte degli Asburgo, ma piuttosto una consuetudine del pensiero medievale, che fabbricava documenti al bisogno per validare una situazione già esistente e giustificare a posteriori «i modi in cui Dio si rivela all'uomo». ⁷ In fondo, la configurazione della realtà era tale in quanto «piaceva a Dio», quindi un atto che la riconoscesse non era considerato una falsificazione, come invece riterranno i ben più intransigenti filologi del XV secolo.

Questa, dunque, la complessa eredità di Massimiliano I in quanto ultimo arciduca d'Austria: rampollo di una dinastia che aveva sofferto la condizione di inferiorità rispetto agli altri interlocutori dell'Europa Centrale e che, in virtù di una sfrenata ambizione, aveva tentato in tutti i modi di nobilitare la propria origine oscura, fagocitando la storia di altre famiglie e dimostrando una sorprendente spregiudicatezza nei rapporti con le autorità secolari e religiose. Fin dall'inizio, dunque, la casa d'Austria aveva prestato un'estrema attenzione alla costruzione della propria immagine, cercando non solo la legittimazione del proprio potere temporale, ma anche ammantandosi di un'aura di predestinazione divina, che avrebbe riconosciuto «l'intrinseca santità»

⁶ Salonen Kirsi, *Impediments and illegal marriages: marriage petitions to the apostolic penitentiary during the pontificate of Pius II (1458-1464)*, in *Quaderni Storici*, vol. 49, n. 146 (2), pp. 533-563.

⁷ Silver 2008, pp. 40 ss.

di Rodolfo I affidandogli la guida dell'Impero e ne avrebbe consacrato il carattere messianico attraverso il martirio del figlio dello stesso Rodolfo, Alberto I il Guercio.⁸

Una volta compresa la propria vocazione imperiale, la strada era tracciata. Nonostante questa carica rappresentasse teoricamente la controparte temporale del potere spirituale del pontefice, si trattava ormai della «reliquia di un ideale morto»:⁹ l'Europa Centrale era infatti un caos di principati, ducati, città autonome, leghe, arcivescovadi e contee che non avevano un apparato monetario o legislativo in comune e che erano soggette a continui rovesci di potere. In capo a tutti sedeva un imperatore che, spesso, tendeva a privilegiare le istanze nazionalistiche del proprio regno a svantaggio di qualsiasi tentativo di coesione imperiale.¹⁰ Nonostante l'effettiva impotenza, tuttavia, questa carica era estremamente ambita e le lotte per aggiudicarsela agguerrite; l'idea di *impero* evocava i fasti degli antichi romani, di Costantino e di Carlo Magno, rappresentava uno scudo protettivo nei confronti di un presente destabilizzante e, nel corso dei secoli, venne invocata ogni qualvolta l'Europa si trovasse ad affrontare una minaccia alla propria identità e unità.¹¹

Il fondamentale precedente di Federico III

Le ambizioni familiari presero infine le sembianze di Federico (1415 – 1493), duca di Stiria, che sembrava rispondere alle attese di un imperatore messianico, emulo dei due omonimi predecessori, che avrebbe dovuto prendere per mano la Germania e condurla verso una nuova età dell'oro.¹² Egli sali al trono nel 1452 dopo essere sopravvissuto a tutti i rivali, senza mai affrontarli sul campo di battaglia ma piuttosto manipolandoli e complottando alle loro spalle e, spesso, finendo per ereditarne i possedimenti. Gli storici sono divisi tra coloro che ne deprecano l'operato, considerandolo un sovrano non all'altezza dei più energici predecessori Rodolfo I e Alberto I, e altri che invece ne apprezzano il quarantennale regno per quanto riguarda i tentativi di consolidare il proprio potere e di spianare la strada ai successori; non dimentichiamo che fu proprio Federico III a validare il *Privilegium Maius* e a combinare l'unione tra il figlio Massimiliano e l'ereditiera Maria di Borgogna, consegnando alla famiglia Asburgo le chiavi di un regno ricchissimo. Questo

⁸ Cfr. Wheatcroft 2002, pp. 32 ss. Per commemorare la morte di Alberto, la vedova fece erigere l'abbazia di Königsfelden sulle rovine della fortezza romana di Vindonissa nel cantone svizzero di Aargau, rivendicando l'ascendenza romana della famiglia e compensando così alla perdita del potere imperiale. Naturalmente, i panegiristi della dinastia opportunamente glissavano sul fatto che Alberto fosse conosciuto per la propria ferocia e che il cosiddetto «martirio» fosse stato perpetrato da suo nipote per una questione di diritti ereditari.

Significativamente, nella chiesa venne poi tumolato il corpo di un altro martire della famiglia, Leopoldo III, che portava il nome del primo margravio Babenberg a sottolineare la discendenza.

⁹ Tuchman 1979, pp. 348 ss.

¹⁰ Nella già menzionata *Bolla d'oro* del 1356, Carlo IV del Lussemburgo ridimensionò notevolmente il potere imperiale, concentrandosi piuttosto sull'amministrazione delle aree effettivamente soggette al suo controllo.

¹¹ Caracausi Andrea, Gullino Giuseppe, *Storia moderna: manuale per l'università*, Napoli, Edises, 2014, pp. 41 ss.

¹² Wheatcroft 2002, p. 63.

capolavoro di diplomazia consentì al ducato di Borgogna, economicamente florido e artisticamente raffinato ma impaziente fratello cadetto del re di Francia, di acquisire prestigio grazie al matrimonio con il figlio dell'imperatore, il cui malcelato obiettivo era quello di rendere ereditaria la propria carica. Federico III non desta lo stesso stupore ammirato dei predecessori, forse: ma sicuramente consolidò le fondamenta dei successivi fasti della dinastia Asburgo.

Sappiamo inoltre che l'imperatore, com'era frequente presso i nobili dell'epoca, si diletta nella composizione di divise, un passatempo che mescolava le caratteristiche del gioco enigmistico, del pensiero metaforico medievale e degli ultimi lasciti del codice cavalleresco: in battaglia e nei tornei, infatti, lo stemma all'ombra del quale il cavaliere si batteva rappresentava i valori per i quali era disposto a dare la vita. Fu proprio Federico III a concepire il famoso acronimo *AEIOU* e a farlo incidere e dipingere su tutti gli oggetti di uso quotidiano o meno, senza mai rivelarne il significato fino a che non si trovò sul letto di morte: *Alles Erdreich ist Österreich untertan, tutto il mondo è soggetto all'Austria*.¹³ Ciò dimostra che l'ossessione per la scalata sociale e per la conquista di una posizione di assoluta autorità sia in campo religioso che spirituale non era riservata alle opere d'arte destinate alla circolazione, come i ritratti, ma costituiva un continuo *memento* che scandiva le giornate dell'imperatore e che attraversava senza ostacoli il confine tra pubblico e privato.

Per comprendere con quale tipologia di ritratti avesse familiarità il giovane Massimiliano possiamo fare riferimento alla splendida tavola conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna e considerata una copia eseguita da Hans Burgkmair il Vecchio a partire da un originale perduto del 1468 (fig. 1). Federico è assiso su un trono il cui schienale appare trapuntato da un ricamo di rami di melograno e ornato dalla corona di alloro e dal grosso stemma dell'aquila imperiale. La storia del simbolo del melograno affonda nell'antichità classica con il mito di Persefone, per essere poi riletto in epoca altomedievale come prefigurazione del mistero della Resurrezione di Cristo e adottato dai sovrani che cercavano una legittimazione divina al proprio governo. Dalla fine dell'XI secolo il melograno venne associato all'ideale della crociata, in quanto la specie è nativa del Medio Oriente, e grazie a questa lettura trovò nuova linfa alla fine del XV secolo con la presa di Granada e il conseguente completamento della *Reconquista* da parte dei sovrani spagnoli.

Con grande lirismo, il melograno riaffiora ripetutamente dalle pagine dell'Antico Testamento che fanno riferimento al continuativo patto tra Dio e il popolo eletto: descrivono la fertilità della terra promessa¹⁴ e adornano le vesti del sommo sacerdote¹⁵ e i capitelli delle colonne

¹³ Wheatcroft 2002, p. 73.

¹⁴ Dt 8,8; Num 13,23.

¹⁵ Es 28, 33-34; Sir 45,9.

del tempio¹⁶, dimostrando la benedizione divina. Non guastavano, infine, le ripetute rievocazioni del melograno come simbolo di amore coniugale e fecondità della sposa nel Cantico dei Cantici,¹⁷ anche se in questa veste si tratta di un attributo dagli spiccati caratteri femminili.¹⁸

I moralisti medievali e, in seguito, l'umanista olandese Erasmo da Rotterdam nell'opera *L'educazione del Principe Cristiano*¹⁹ dedicata al giovane Carlo V, preferirono invece associare il melograno alla saggezza necessaria al buon sovrano, accogliendo le testimonianze di Erodoto²⁰ e Plutarco²¹; nei loro scritti riviveva il re persiano Dario, che aveva espresso il desiderio di avere tanti uomini di fiducia quanti erano i chicchi del melograno che stava mangiando. L'urgenza di scegliere i consiglieri più saggi e disinteressati per affiancare il sovrano e i precettori di maggiore virtù e sapienza per educare i giovani della famiglia si dimostrò poi un pensiero ricorrente per i membri della casa d'Asburgo: ricordiamo in particolare Massimiliano, che non voleva vedere vanificate le fatiche dei predecessori, sua figlia Margherita d'Austria, premurosa tutrice dei nipoti, per arrivare infine allo stesso Carlo V, che più volte ribadì il concetto nelle lettere al figlio, al punto da lasciargli un dettagliato resoconto dei vizi e delle virtù di ogni funzionario di corte.²²

Ritornando al ritratto in oggetto, si può osservare come lo stemma rosso e bianco degli Arciduchi d'Austria sia affrontato per ben due volte dall'aquila imperiale, insistendo sul legame indissolubile esistente tra le due entità che ora, per la quarta volta nel corso della storia, trovava incarnazione in Federico. Quella che, all'osservatore contemporaneo, potrebbe sembrare una decorazione accessoria, costituiva invece una rivendicazione ben precisa e che esercitava una forte suggestione sugli spettatori medievali che ritenevano che l'evidenza dell'immagine fosse essa stessa prova di verità. A sostegno di questa affermazione possiamo citare il ritratto dell'arciduca Rodolfo IV della metà del IV secolo in cui lo si vede indossare la corona imperiale, sulla quale non aveva alcun diritto,²³ ma che evidentemente sognava: non solo il fatto di raffigurarsi in quelle vesti era un rito propiziatorio in sé, ma aveva anche lo scopo di creare nella mente dell'osservatore l'associazione tra la famiglia e la carica, suggerendone l'inevitabile predestinazione. Le capacità di

¹⁶ 1 Re 7, 18-20; Ger 52,22.

¹⁷ Ct 4,3; 6,7; 6,11.

¹⁸ Si vedano per esempio Fraser Antonia, *Le sei mogli di Enrico VIII*, Milano, Mondadori, 1992, p. 66 e Cox-Rearick Janet, *Power-Dressing at the Courts of Cosimo de' Medici and François I: The «moda alla spagnola» of Spanish Consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*, in *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 60, pp. 39-69.

¹⁹ Erasmo Desiderio, Isnardi Parente Margherita (a cura di), *L'educazione del principe cristiano*, Napoli, Morano Editore, 1977, p. 110.

²⁰ Erodoto, *Storie*, libro III, capp. 150-160.

²¹ Plutarco, *Regum et imperatorum apophthegmata*, 173.

²² Si veda Parker Geoffrey, *L'Imperatore: vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2019, pp. 285-287.

²³ Maestro anonimo, *Ritratto dell'Arciduca Rodolfo IV d'Asburgo*, tempera su pergamena montata su tavola, 1360 ca, Vienna, Dom Museum. Cfr. Falomir Miguel, *The Court Portrait*, in Campbell Lorne et al., *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra tenutasi a Londra nel 2008-2009, Londra, National Gallery Company, 2008, p. 67.

persuasione dell'immagine erano ben note già ai Padri della Chiesa, che ne temevano il possibile sfociare nell'idolatria, dunque il ricorso a ritratti che rappresentassero antenati immaginari o persone ancora in vita nelle pose e con gli attributi dei reali o addirittura delle divinità non può sorprendere.²⁴

Il ritratto di Federico III rappresenta un'ostentazione del compimento di tale desiderio: egli è raffigurato con le insegne imperiali, è abbigliato in maniera sontuosa e indossa il collare dell'Ordine del Grifone, che subito richiama alla mente le valorose imprese dei cavalieri cristiani e la partecipazione a una fratellanza basata sulla nobiltà di sangue e di animo. In una mano Federico regge lo scettro del potere, mentre l'altra esibisce l'anello con il sigillo imperiale e circonda l'elsa della spada, sulla cui sommità si individua con chiarezza una decorazione che mostra una figurina femminile con una spada e uno scudo, ulteriormente inciso con la raffigurazione di una bilancia, ovvero la personificazione della Giustizia. L'imperatore viene dunque rappresentato nelle proprie funzioni chiave, ovvero esercita un potere dall'evidente carattere divino e dispensa la giustizia infallibile: la simbologia non potrebbe essere più esplicita e l'atteggiamento di *gravitas* del sovrano impone immediatamente una forte soggezione. Lo spettatore si trova infatti di fronte al massimo rappresentante terreno dell'autorità divina e, pertanto, è tenuto a tributare alla sua immagine lo stesso rispetto e la stessa venerazione che meritava il sovrano in carne e ossa, secondo una concezione quasi mistica del ritratto, che venne a lungo considerato il ricettacolo materiale del potere del monarca. Già nel 1255 il re spagnolo Alfonso X di Castiglia e Leon²⁵ emanò una legge che regolamentava la corretta collocazione e l'etichetta di comportamento da adottare nei confronti del ritratto regale e stabiliva le punizioni per coloro che infrangevano queste disposizioni;²⁶ mentre, ancora alla fine del Cinquecento, la punizione per chiunque mancasse di rispetto all'immagine di Elisabetta I d'Inghilterra era la condanna a morte per alto tradimento.²⁷

Tornando all'opera in questione, a mio parere è doveroso soffermarsi anche sulla squisitezza tattile del naturalismo raggiunto da Burgkmair, osservando, per esempio, la leggera ombra delle vene sul dorso della mano destra di Federico e l'unghia squadrata e un po' tozza del pollice sinistro, che caratterizzano con forza l'umanità del sovrano. Al di là dell'innegabile perizia dell'artista, esperto incisore e disegnatore e influenzato dalla pittura italiana per quanto riguarda l'equilibrio

²⁴ Vedi Campbell Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, 1990, p. 209.

²⁵ Falomir 2008, p. 66.

²⁶ Dal momento che, generalmente, la legge scritta costituisce il sigillo finale a una consuetudine di lungo corso, si può ritenere con un buon margine di sicurezza che questo dibattito sull'importanza del ritratto annoverasse già una lunga storia che però non ci è pervenuta.

²⁷ Campbell 1990, pp. 222-225.

della composizione e delle campiture di colore,²⁸ si tratta sicuramente di una risposta all'evoluzione della ritrattistica nel corso del XV secolo che, in virtù del rinnovato interesse nei confronti dell'essere umano, prendeva in esame con grande scrupolo le manifestazioni della sua fisicità. Si deve includere, probabilmente, anche un'accentuazione delle caratteristiche individuali di Federico da parte dell'artista; ricordiamo brevemente, infatti, che Burgkmair lavorò a lungo alle dipendenze di Massimiliano I e dunque aveva grande familiarità con l'attenzione che questi riservava all'immagine dei membri della famiglia in un'ottica di promozione e legittimazione. Purtroppo, dal momento che non siamo in possesso dell'originale, si tratta di una pura ipotesi, suffragata però dal confronto con i ritratti tardomedievali dei principi, che preferivano concentrarsi sulla meticolosa riproduzione delle insegne del potere piuttosto che sulle caratteristiche fisiche che rendevano il re, ricettacolo della grazia divina, un semplice essere umano contaminato dalla materialità del mondo.

Nel caso degli Asburgo, invece, proprio i tratti somatici²⁹ contribuirono all'identificazione degli individui con la dinastia e promossero una coesione che la rese in grado di governare un impero sconfinato. Come vedremo più avanti, per conservare questa riconoscibilità e mantenere sempre pura la linea di sangue, la famiglia ricorse a un elevato numero di matrimoni endogamici, avviandosi di fatto verso il disastro biologico che culminò infine nel 1700 con la morte del re Carlo II e l'estinzione del ramo spagnolo degli Asburgo.

All'epoca di Federico III, tuttavia, non sussistevano ancora valide ragioni per preoccuparsi del famoso mento prognato che deriverebbe dalla madre, Cimburga di Masovia; molta più attenzione riscuoteva invece il naso aquilino dell'imperatore che, secondo la tradizione, sarebbe stato ereditato addirittura da Rodolfo I e che ben si accordava all'ideale di continuità dell'eredità imperiale; secondo una leggenda medievale, infatti, quando un secondo Carlo Magno fosse arrivato a portare una nuova età dell'oro, sarebbe stato riconoscibile grazie al «naso d'aquila».³⁰ Esistevano poi numerose opere di iconologia e di fisiognomica – ricordiamo a questo proposito i nomi di Pomponio Gaurico, Cesare Ripa e Giovanni Battista della Porta – che associavano il naso aquilino ad attributi di *animus regalis* e *liberalitas*, ovvero quelle stesse qualità che i manuali di buon governo suggerivano al sovrano.³¹ Proprio per questo motivo, anche i ritratti di Massimiliano I

²⁸ Si confronti a questo proposito la voce dell'*Enciclopedia Treccani* riferita all'artista e compilata da Otto H. Forster nel 1930.

²⁹ Per un approfondimento sulle conseguenze biologiche dei peculiari tratti somatici Asburgo, ovvero il prognatismo del mento, il naso aquilino e la struttura turricefalica della testa, si vedano, tra gli altri, Álvarez et al. 2009 e 2015, Galippe 1905, *The British Medical Journal* 1928, Vilas et al. 2019, Wolff et al. 1993.

³⁰ Matthews Paul G., *Masks of Authority. Charles V and State Portraiture at the Habsburg Courts, c. 1500-1533*, PhD dissertation, Clare Hall, 2003, pp. 34-35.

³¹ Anche se si tratta di testi posteriori alla data del ritratto, sappiamo che non si tratta di idee originali ma di un assemblamento e una rielaborazione di teorie variamente riconducibili al mondo dell'antichità egizia e greca e del Medioevo.

eseguiti all'inizio del Cinquecento da Bernhard Strigel lo raffigurano di profilo, nella duplice veste di *Privatmann* e di imperatore.

Questo, insomma, era il contesto politico e artistico nel quale venne al mondo il giovane arciduca Massimiliano nel 1459. La nascita del bambino, avvenuta esattamente tre anni dopo la morte del fratellino primogenito, fu salutata con grande entusiasmo dai genitori, che sognavano una cristianità rinnovata e guidata dai propri figli.³² La madre, Eleonora del Portogallo, amava farsi chiamare Elena, come la madre di Costantino che aveva scoperto in Terrasanta la reliquia della Vera Croce. Per il nascituro, invece, i nomi presi in considerazione erano stati Costantino, appunto, e Giorgio, in onore del santo che aveva sconfitto il drago diabolico ed era stato assunto a patrono dei crociati, al quale, inoltre, era intitolato l'ordine cavalleresco fondato proprio da Federico; la scelta si era orientata infine sul nome di un personaggio meno noto, san Massimiliano di Celeia, un vescovo balcanico martirizzato nel III secolo, la cui origine richiamava con forza la contemporanea necessità di liberare l'Europa orientale dalla dominazione turca.

La visione della coppia imperiale era imbevuta di quel finalismo medievale che preconizzava la Seconda Venuta di Cristo e la nuova Gerusalemme e che entusiasmava soprattutto coloro che faticavano a riconoscersi in una Chiesa estremamente corrotta, i cui stessi tentativi di rinnovamento – gli ordini mendicanti – erano sprofondata nella depravazione. L'evento storico fondamentale di quegli anni, la caduta di Costantinopoli in mano ottomana nel 1453, aveva dato nuovo impulso a questa attesa e reso ancora più urgente l'avvento di un imperatore che raccogliesse l'eredità dello scomparso Impero Bizantino; dal momento che lo squattrinato Federico III non aveva a disposizione i mezzi economici per garantire al *Wunderkind* il futuro di religiosa gloria che certamente lo attendeva, era opportuno iniziare a valutare l'alleanza più vantaggiosa con gli altri re cattolici.

Sin dal concepimento era chiaro che si trattava di una gravidanza destinata a portare frutto straordinario: il linguaggio utilizzato per riferirsi alla principessa Eleonora incinta era di stampo mariologico, il feto si era mosso nel grembo materno per la prima volta dopo aver sentito raccontare le sventure di un cavaliere scacciato dai propri possedimenti mediorientali a seguito delle invasioni turche e, naturalmente, una stella cometa aveva annunciato la nascita del neonato.³³

Le descrizioni del piccolo Massimiliano mescolavano con sapienza le iconografie cristologiche – il bambino era così forte che stava in piedi nella tinozza usata per lavarlo dopo il

³² Cfr. Wheatcroft 2002, pp. 74 ss.

³³ Silver 2008, pp. 136-139; Williams Gerhild S., *The Arthurian Model in Emperor Maximilian's Autobiographic Writings «Weisskunig» and «Theuerdank»*, in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 11, No. 4, p. 11, p. 16.

parto – e mitologiche, raffigurandolo con gli attributi dell'*Hercules Germanicus*.³⁴ Nonostante l'apparente stridore nel presentare un sovrano cristiano come un eroe pagano, il mito di Eracle, grazie alla rilettura in chiave allegorico-moralizzante, aveva mantenuto una grande popolarità nel corso del Medioevo, soprattutto in area tedesca. Secondo Tacito, infatti, l'eroe aveva visitato l'antica Germania e si era ritagliato uno spazio nel pantheon dei culti guerrieri, divenendo il simbolo per eccellenza della forza che lo storico latino riconosceva alle popolazioni teutoniche; naturalmente, questa associazione si prestava bene agli scopi di Federico e Massimiliano, che selezionavano con cura tutti gli aspetti in grado di risultare graditi ai Principi Elettori tedeschi. La riscoperta filologica degli autori classici durante il periodo rinascimentale venne subito cooptata dalle esigenze della propaganda, che fino a quel momento si era basata esclusivamente sugli antichi testi epici: l'umanista Conrad Celtis, per esempio, che nel 1500 aveva pubblicato un'edizione riveduta dell'opera di Tacito,³⁵ acquisì in questo modo importanti informazioni sulla storia e sulla topografia della Germania che, in seguito, incluse nei progetti letterari e grafici dell'imperatore per rafforzarne le rivendicazioni genealogiche grazie all'indiscutibile *auctoritas* dello storico latino.

Eracle si prestava inoltre a impersonare le più importanti qualità di un sovrano cristiano: incarnava la virtù cardinale della *fortitudo*, ovvero la forza e la costanza di perseguire nella ricerca del bene nonostante le difficoltà, e, secondo il racconto del sofista Prodico di Ceo, in seguito ripreso da numerosi autori classici e moderni, ancora adolescente aveva tracciato la strada da seguire declinando la tentazione del Vizio al bivio. Anche per questo motivo, l'iconografia di Eracle ben si adattava alle necessità comunicative dei governanti europei e conobbe una straordinaria espansione tra il XV e il XIV secolo, soprattutto nel ducato di Borgogna, grazie alla circolazione dei modelli permessa dalla stampa; la penetrazione di questi repertori fu talmente capillare da investire tutte le forme di arte visiva, dagli apparati effimeri per le Gioiose Entrate dei sovrani nelle città che governavano alle armature, che, all'epoca, stavano subendo una riconversione funzionale da strumenti bellici a oggetti eccezionali facenti parte del nuovo cerimoniale del potere.³⁶

Sin dall'epoca arcaica, inoltre, l'eroe aveva messo la propria forza e il proprio ingegno al servizio dell'umanità, acquisendo in tal modo l'immortalità che in qualità di semidio possedeva già in potenza; condivideva dunque con Cristo l'ascendenza divina e la missione salvifica e, in questo senso, attraverso la mediazione di Eracle il sovrano poteva suggerire la propria identificazione con

³⁴ Per la figura di Ercole quale modello per il sovrano vedi ad esempio Cappelli Guido, *Hércules En La Encrucijada Entre Italia y España*, Actas AHLM, pp. 503-513; Quondam Amedeo, *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003, cap. 3; Silver 2008, tra le altre pp. 128-130; Tanner Marie, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press, 1993.

³⁵ Silver 2008, pp. 20-21.

³⁶ Cfr. Quondam 2003, pp. 79 ss.

il Figlio di Dio senza rischiare di sconfinare nell'empietà. All'epoca di Federico e Massimiliano, infine, il mito delle sette fatiche, in particolare l'episodio dell'uccisione dell'idra, offriva immediati paragoni con san Giorgio, anch'egli vittorioso sulle forze del male, confluendo nel gran calderone della narrazione crociata.

La figura di Eracle venne inoltre annoverata tra i progenitori degli Asburgo all'interno del programma iconografico dell'*Arco di Trionfo*, la celeberrima opera a stampa realizzata sotto la regia di Albrecht Dürer nel secondo decennio del Cinquecento. Secondo una delle numerose ricostruzioni genealogiche, che aveva il merito di coniugare le istanze tedesche con quelle borgognone, Eracle avrebbe partecipato alla spedizione di Giasone alla ricerca del Vello d'Oro, una missione che avrebbe però compiuto una deviazione distruggendo la città di Troia e provocando la diaspora degli eroi troiani, tra i quali Enea, progenitore dell'Impero Romano e dunque assimilabile direttamente nella narrazione della *traslatio imperii*.

L'inimitabile ducato di Borgogna

La vita dell'arciduca subì una svolta allorché il padre riuscì a combinare il fidanzamento con la più ricca ereditiera dell'epoca, Maria di Borgogna, unica figlia del duca Carlo il Temerario, eroe di gioventù di Massimiliano in quanto incarnazione del modello di cavaliere ideale. Per il giovane, l'incontro con la sposa e con la di lei patria fu una folgorazione: non solo si innamorò profondamente della moglie, ma entrò anche in contatto con la raffinatissima cultura borgognona dagli spiccati caratteri francesi, e non tardò ad assimilarla all'interno delle successive commissioni artistiche.³⁷

Il ducato di Borgogna, dopo una storia travagliata che annoverava diverse invasioni da parte di popolazioni barbariche di origine germanica e scandinava e lotte per il potere che erano temporaneamente cessate con la breve dominazione capetingia dell'XI secolo,³⁸ era ufficialmente rinato nel 1363, allorché il re di Francia, Giovanni II di Valois detto il Buono, cedette alcuni territori stretti tra il proprio regno e il Sacro Romano Impero al minore dei figli maschi, Filippo l'Ardito, per ricompensarlo del coraggio dimostrato durante la battaglia di Poitiers e la successiva prigionia inglese. Come vedremo, la prodezza cavalleresca sarà uno dei temi ricorrenti della studiata iconografia di Massimiliano I e di Carlo V come campioni cortesi, paladini cristiani e

³⁷ A proposito di questo incontro si vedano Alberti Alessia et al., *Le finzioni del potere: l'Arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'Impero*, Milano, Officina Libraria, 2019. Integrazione multimediale <https://durerarcoditriumpho.cfs.unipi.it/> Materiali per la mostra *Le finzioni del potere* (Bibl. Naz. Braidense, Sala Teresiana 7 maggio – 29 giugno 2019), in particolare la sezione *L'autopromozione letteraria*; Matthews 2003, cap. 3.

³⁸ Per una storia della Borgogna vedasi Bart van Loo, *Il regno scomparso: quando la Borgogna sfidò l'Europa*, Milano, Mondadori, 2021.

defensores fidei nei confronti delle eresie; allo stesso tempo, tuttavia, i duchi di Borgogna non accettarono mai appieno la propria origine cadetta e la sudditanza al «fratello maggiore» francese e cercarono di affrancarsene quanto più possibile, da una parte attraverso lo sfarzo della corte e le commissioni artistiche e dall'altra stringendo un'amicizia commerciale con l'Inghilterra e imparentandosi con famiglie più titolate come, appunto, quella degli Asburgo.

I ritratti commissionati dai duchi di Borgogna presentavano uno stile inconfondibile, molto diverso da quello a cui Massimiliano era abituato: la perizia tecnica nella pittura a olio degli artisti fiamminghi³⁹ aveva consentito di raggiungere vette di realismo senza precedenti e, di conseguenza, gli stessi soggetti diventavano presenze naturalistiche al di là di un parapetto. Soffermandoci per un momento sui famosi ritratti degli ultimi due duchi di Borgogna della casata Valois, eseguiti da Rogier van der Weyden (1399 – 1464) rispettivamente attorno al 1450 e al 1460,⁴⁰ si possono cogliere notevoli somiglianze nella maniera di concepire la presentazione del soggetto (fig. 2 e 3).

Ai duchi di Borgogna, così imbevuti della ricercatezza della corte francese e a propria volta committenti di gran gusto, non sfuggiva certamente il potenziale politico e propagandistico dei ritratti; il loro stile, tuttavia, si orientò in direzione diametralmente opposta rispetto a quella degli Asburgo. Invece di farsi raffigurare contro paesaggi moralizzanti o vedute dei propri domini, scelsero sfondi monocromi in grado di consentire alla figura di catturare tutta l'attenzione del riguardante; al posto delle insegne regali – che non avrebbero comunque potuto permettersi – adottarono un abbigliamento sobrio, sui toni del nero,⁴¹ ravvivato soltanto dal collare dell'Ordine del Toson d'Oro; Filippo il Buono tiene in mano un foglio arrotolato, forse una supplica, mentre Carlo il Temerario ha un attributo che si addice maggiormente alla vita attiva, anche se i loro gesti sono distratti e gli sguardi vagano in lontananza. Questo atteggiamento si potrebbe spiegare con «una schematizzazione kantiana dei lineamenti del monarca allo scopo di presentare l'individuo come un esemplare tratto dalla categoria stessa di sovrano [...] che ben si sposa con la tendenza della società medievale a classificare le esperienze in concetti universali».⁴² I duchi scelsero dunque di farsi ritrarre con le caratteristiche del monarca ideale, seguendo un modello di astrazione che, tra l'altro, rispondeva perfettamente alla necessità di creare un distacco tra il nobile soggetto e il più umile osservatore, in maniera da controbilanciare l'impressione di eccessiva vicinanza e di

³⁹ Filippo l'Ardito aveva acquisito la contea delle Fiandre e i territori annessi grazie al matrimonio con Margherita di Male, l'unica figlia legittima ed erede di Luigi II.

⁴⁰ Mi riferisco, in particolare, al *Ritratto di Filippo il Buono* nella copia da van der Weyden conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Digione e a quello di Carlo il Temerario, facente invece parte della collezione della Gemäldegalerie di Berlino.

⁴¹ L'abbigliamento nero, a ogni modo, era in se stesso ostentazione di ricchezza, in quanto era difficile ottenere una resa omogenea del colore sulla stoffa e dunque il prodotto finale era molto costoso. Come vedremo in seguito, il nero verrà ripreso come colore di corte da parte di Filippo II di Spagna.

⁴² Matthews 2003, p. 49; traduzione della scrivente.

naturalismo garantita dalla tecnica della pittura a olio. La biografia di Carlo il Temerario venne composta da Olivier de la Marche, il quale, seguendo i suggerimenti del committente, creò una narrazione affascinante che mescolava elementi di realtà e di fantasia per dare vita a un manifesto politico che, attraverso le innumerevoli descrizioni della raffinatezza e del lusso della corte e della nobiltà, puntava a rafforzare il potere centrale e a legittimare la sovranità della famiglia ducale.⁴³ Significativamente, lo stesso autore scrisse in seguito il poema *Il cavaliere risoluto*, il cui anziano protagonista si preparava al duello finale, quello con la Morte, prima di ritirarsi in convento: si tratta di un'opera che influenzò tutta la vita del bisnipote di Carlo il Temerario, ovvero l'omonimo Carlo V, e figura tra i pochi testi che l'ex imperatore portò con sé nell'ultimo viaggio spagnolo.⁴⁴

Per quanto alcuni storici abbiano ritenuto di poter scrutare «nell'anima del successore al trono di Borgogna»⁴⁵ grazie all'indubitabile maestria di van der Weyden, a mio parere questa ipotesi si può confutare facilmente prendendo in esame le testimonianze coeve. Carlo, infatti, non si era guadagnato il soprannome di «temerario» soltanto per il proprio cavalleresco coraggio in battaglia, ma anche, e soprattutto, per un temperamento che si infiammava facilmente d'ira e che mal si accorda con la descrizione assorta che ci restituisce il pittore. I ritratti di padre e figlio, inoltre, presentano un'estrema somiglianza nei tratti del viso, e anche le espressioni – tenuta debitamente in conto la differenza d'età e di ruoli, sovrano regnante l'uno, erede al trono l'altro – rivelano l'intenzione di creare un'impressione di continuità dinastica che potesse rendere il più naturale possibile l'avvicendamento dei duchi;⁴⁶ sappiamo tuttavia che i due uomini non potevano essere più diversi sia nella personalità che nell'approccio al governo. Non c'è traccia, nel volto di Carlo il Temerario, di quel giovane duca impetuoso e dispotico, coraggioso e impudente, o di quella sventatezza cavalleresca che lo avrebbe portato a morire sul campo di una battaglia persa in partenza; se avvicinassimo i due ritratti non riusciremmo a individuare i segni del conflitto che oppose per anni padre e figlio, anzi, il maturo duca e il suo energico erede sembrerebbero guardarsi negli occhi e dialogare silenziosamente, l'uno lo specchio dell'altro. Solo pochi anni più tardi, con la scomparsa nel 1464 di van der Weyden, le commissioni borgognone si arenarono nella sterile riproposizione degli stilemi del maestro e, con la morte di Carlo il Temerario nel 1477 e la salita al trono di Maria e Massimiliano, iniziò ad affermarsi uno stile ibrido, che teneva conto di entrambe le eredità e stava iniziando a comprendere come utilizzarle a seconda delle proprie esigenze. Lo

⁴³ Williams 1980, pp. 9-10.

⁴⁴ Parker 2019, pp. 32-33, p. 461.

⁴⁵ Van Loo 2021, p. 415.

⁴⁶ Come vedremo, questa preoccupazione di garantire una successione dinastica il più fluida possibile fu una priorità anche per Carlo V d'Asburgo quasi duecento anni dopo, allorché tentò di presentare il proprio erede Filippo II, principe spagnolo, ai Paesi Bassi, che nel corso dei decenni avevano più volte richiesto un governante autoctono.

scoppio della guerra di successione, tuttavia, che oppose la giovane coppia al sovrano di Francia, fece scivolare in secondo piano l'impegno nella progettazione artistica.

Un'opera che non ha finora riscontrato l'attenzione che merita per il proprio valore documentario è il *Ritratto di Massimiliano I* eseguito da Joos van Cleve attorno al 1510⁴⁷ e ammirabile al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 4); nonostante l'opera presenti numerose cretture verticali nella pellicola pittorica, è ancora possibile apprezzare la squisita capacità coloristica del pittore e riconoscere il suo caratteristico modo di dipingere gli occhi enfatizzando le palpebre superiori e inferiori e il dotto lacrimale.

La datazione è oggetto di controversia tra gli storici dell'arte: se, da un lato, la cornice originale di una replica⁴⁸ conferma un *terminus ante quem* del 1510, dall'altro l'aspetto morbido e giovanile del volto di Massimiliano e la presenza del garofano fanno propendere per una datazione di molto precedente, verso la fine degli anni Settanta del Quattrocento. Il garofano, infatti, era un tipico simbolo di fidanzamento e, per questo motivo, si ritrova frequentemente nei ritratti dei giovani principi e principesse che i reali genitori spedivano ad altre corti europee per sollecitare future unioni, oppure nelle opere di carattere più privato che, una volta siglato il contratto, i fidanzati si scambiavano come simbolo di impegno e per cercare di familiarizzare con il volto del futuro marito o moglie. Questa tipologia di ritratto affondava le proprie radici nell'ambito della letteratura cortese, che individuava nel primo sguardo il momento della nascita del sentimento amoroso, ma aveva anche la funzione pratica di sollecitare il desiderio sessuale negli sposi. Per quanto l'amore tra i coniugi non fosse ritenuto necessario e, addirittura, le autorità religiose condannassero la passione dei sensi all'interno del matrimonio cristiano e quelle temporali si preoccupassero dei possibili rischi che i rapporti fisici comportavano per la salute, il fine principale delle unioni tra reali era quello di generare un erede al trono, dunque era imperativo suscitare nei fidanzati almeno un tiepido interesse l'uno verso l'altro. Dal momento che il simbolo è un elemento semiotico di estrema rilevanza all'interno del sistema comunicativo artistico e che, nel caso specifico, il soggetto tiene in mano il garofano con un gesto che richiama immediatamente la nostra attenzione, a mio parere è da escludere la tesi che si tratti semplicemente di un generico richiamo alla *vanitas mundi*⁴⁹ che, tra l'altro, può essere svolto da un qualsiasi altro elemento naturale.

Massimiliano aveva sposato Maria di Borgogna a diciott'anni, nel 1477, dopo una romanzesca traversata dell'Europa a cavallo che, in seguito, aveva narrato come un'epopea cortese

⁴⁷ Cfr. Hand John Oliver, *Joos van Cleve: the complete paintings*, New Haven London, Yale University Press, 2004, p. 20; Matthews 2003, pp. 94-95.

⁴⁸ Parigi, Museo Jacquemart-André.

⁴⁹ Matthews 2003, p. 94.

nel poema *Theuerdank*; nel 1494, invece, all'epoca del secondo matrimonio con Bianca Maria Sforza, era un uomo adulto, consuocero dei re cattolici spagnoli, un sovrano navigato che aveva trascorso l'ultima decina d'anni a sedare le rivolte in seno all'Impero. L'opportunità di presentarlo come un imberbe innamorato sembra dunque inopportuna, mentre si adatta molto meglio a un giovane nobile di belle speranze, in procinto di contrarre un matrimonio favoloso e chiamato a un compito non facile. Gli abitanti dei Paesi Bassi, infatti, non tollerarono mai un controllo assoluto da parte di un sovrano, soprattutto se straniero; essi rivendicavano con orgoglio la propria indipendenza e concepivano il governo come un mutuo beneficio tra amministratori e amministrati, la cui manifestazione visibile era costituita dal cerimoniale delle Gioiose Entrate. In queste occasioni il sovrano veniva accolto all'interno della città e riconosciuto e accettato come tale, ma solo dopo che, a propria volta, si fosse impegnato a rispettare le volontà dei sudditi e a soddisfarne le richieste.

Massimiliano, che, come abbiamo visto, aveva ereditato dagli antenati Asburgo la consapevolezza del potere delle immagini e la capacità di sfruttarlo a proprio vantaggio, potrebbe aver concepito questo ritratto secondo gli stilemi borgognoni – sfondo monocromo, abbigliamento sobrio, collare dell'Ordine del Toson d'Oro – per impressionare favorevolmente i futuri suoceri e sudditi. Si potrebbe obiettare che Massimiliano venne ammesso nell'Ordine soltanto nel 1478, dunque un anno dopo il matrimonio; sappiamo tuttavia che i contratti di fidanzamento prevedevano ben precise clausole di obblighi e vantaggi, dunque a mio parere si può sostenere che egli abbia preventivamente indossato il simbolo di un Ordine in cui era già stato stabilito che sarebbe stato ammesso nell'ulteriore tentativo di presentarsi come un vero borgognone, in maniera da rendere più facile la transizione dinastica. La questione della datazione, dunque, potrebbe essere risolta considerando l'opera in questione come una copia eseguita da van Cleve attorno al 1509-1510, all'epoca del viaggio di Massimiliano nei Paesi Bassi, sulla base di un perduto originale risalente al biennio 1477-1478. Uno studio di Dagmar Eichberger e Lisa Beaven⁵⁰ suggerisce un'ulteriore osservazione: nel 1506 era morto l'erede di Massimiliano, Filippo il Bello, che tanto si era prodigato – anche iconograficamente – negli anni Novanta del Quattrocento per rivivificare il sogno di un regno indipendente di Borgogna. La rivendicazione degli Asburgo sui Paesi Bassi era dunque appesa a un filo, dal momento che l'altra figlia, Margherita, era rimasta vedova per ben due volte senza eredi, e che gli unici a poter vantare una diretta discendenza da Carlo il Temerario erano ancora bambini; urgeva dunque ricordare all'aristocrazia che Massimiliano, nonostante il recente

⁵⁰ Eichberger Dagmar, Beaven Lisa, *Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria*, in *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 2, pp. 234-235.

passato di contrasti e il secondo matrimonio con una duchessa italiana, restava pur sempre il loro sovrano.

Durante il breve periodo del matrimonio, prima della prematura morte di Maria di Borgogna nel 1482, gli sposi non dedicarono particolari attenzioni all'elaborazione di un'iconografia personale; soltanto dopo aver lasciato i Paesi Bassi, che lo avevano sfidato e addirittura imprigionato, Massimiliano ebbe modo di dedicare approfondite riflessioni alla maniera più funzionale di diffondere la propria immagine.

Bernhard Strigel e la tradizione iconografica tedesca

Nei primi anni del Cinquecento si colloca un corpus alquanto organico di ritratti, attribuibili al proficuo rapporto del sovrano con il pittore tedesco Bernhard Strigel (circa 1460 – 1528). La datazione è particolarmente rilevante perché, proprio in questo primo decennio, si svolsero alcuni eventi fondamentali per gli equilibri politici europei: nel 1506, come ricordato poc'anzi, morì Filippo il Bello d'Asburgo, mentre nel 1508, mentre si dirigeva a Roma per ricevere l'investitura imperiale direttamente dalle mani del papa, l'opposizione di Venezia bloccò Massimiliano a Trento, vanificando i progetti per la cerimonia e costringendolo a un'autoproclamazione di importanza molto minore. Entrambi questi eventi impressero un doloroso colpo al cammino di gloria austriaca previsto da Massimiliano e dai suoi predecessori: la morte di Filippo, infatti, consegnava l'eredità dell'Austria, dei Paesi Bassi, della Castiglia e dell'Aragona a sua moglie, la principessa spagnola Giovanna, che stava faticosamente portando a termine la sesta gravidanza e che, secondo le voci, aveva già dato prova di instabilità psichica. Il re d'Aragona Ferdinando II, padre della donna, si affrettò a dichiararla pazza e a farla rinchiudere; da questo momento, i due premurosi nonni iniziarono una sotterranea lotta per la supremazia sulla pelle dei nipoti, alcuni dei quali si trovavano a Malines, presso la corte di Margherita d'Austria, mentre altri si erano stabiliti in Spagna. Questo confronto in merito a chi fosse più degno di decidere della sorte dei nipoti, che si concluse una decina d'anni dopo alla morte di Ferdinando, può spiegare questa insistenza sull'iconografia imperiale di matrice austriaca. Ripercorrendo il cammino paterno, anche le immagini di Massimiliano si distinguono nelle contrapposte raffigurazioni come *Privatmann* e come monarca.

Prendendo in esame una copia da Strigel risalente alla fine del Cinquecento e conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 5), le somiglianze con l'opera di Burgkmair appaiono evidenti anche a una rapida occhiata: ritornano il lussuoso broccato arancio ricamato con tralci di melograno, la posizione di profilo, l'insistenza sulla riconoscibilità di tratti somatici peculiari che consentivano un'immediata identificazione. I ritratti dei sovrani, infatti, venivano prodotti in gran numero da copisti più o meno dotati a partire da un originale autorizzato, eseguito

dall'artista di corte; dal momento che la qualità artistica dei quadri era di secondario interesse rispetto all'importanza dell'oggetto in quanto veicolo dell'autorità del monarca, spesso questi pittori minori venivano istruiti a riprodurre fedelmente solo due o tre elementi e ad attingere a un repertorio di attributi per colmare i vuoti. I particolari a cui prestare attenzione erano i tratti somatici più caratteristici, che garantivano l'identificazione della persona, e gli elementi che pertenevano esclusivamente al soggetto in questione. Nel caso in analisi, chiaramente, la preoccupazione dell'artista è interamente rivolta al naso aquilino di Massimiliano, tracciato con una sicura linea di contorno e sapientemente sottolineato da un'alternanza di luci e ombre, e allo sporgente labbro inferiore che manifestavano ormai anche i nipoti. L'unica insegna del rango del soggetto consiste nell'immane collare dell'Ordine del Toson d'Oro, del quale Massimiliano era nel frattempo diventato Gran Maestro; alle sue spalle, per quanto di difficile identificazione, troviamo il baldacchino, nella versione semplificata di età più moderna, che ha probabilmente la funzione di non far dimenticare allo spettatore che quella di fronte a lui è un'apparizione di carattere quasi divino. Il sovrano ha in mano un foglio di carta, forse una lettera, indizio della sollecitudine paterna del benevolo regnante, dalla quale sembra distrarsi per un attimo per volgere uno sguardo meditabondo al paesaggio esterno.

L'inclusione della finestra rappresenta l'elemento che più si distacca dalla tradizione artistica austriaca per avvicinarsi a quella fiamminga; numerosi esempi nella miniatura e nella pittura del XIV e XV secolo, tra i quali spicca, naturalmente, il nome di Jan van Eyck, giocano illusionisticamente ad attraversare il confine tra interno ed esterno, realtà e trascendenza, rispondendo a una concezione medievale che non conosceva distinzioni tra sacro e profano e per la quale ogni elemento della realtà poteva consentire di innalzarsi al divino.⁵¹ In questo caso, più prosaicamente, il trattamento del colore costruisce un paesaggio verde e soleggiato e in lontananza si scorgono rilievi montuosi che rimandano agli amati possedimenti tirolesi. L'ulteriore presenza sullo sfondo di un cavaliere, unitamente alla rappresentazione del sovrano come gentiluomo privato che legge una lettera, potrebbe suggerire un legame con le fatiche letterarie di Massimiliano, che romanzavano la sua educazione da cavaliere e le successive peripezie alla ricerca dell'onore e della gloria.

Un altro ritratto di Massimiliano come *Privatmann*, di nuovo eseguito da Strigel, è esposto presso la Upton House, in Inghilterra (fig. 6). Il dipinto, considerato autografo, ripropone gli elementi già visti in precedenza, ma assume un carattere più spiccatamente borgognone nella decisione di stagliare la figura del sovrano, vista di tre quarti, contro un fondale scuro e di inserire

⁵¹ Cfr. Huizinga 1998, cap. 12.

elementi simbolici nel paesaggio al di là della finestra. Nonostante sembri controintuitivo, il ritratto fiammingo non ha mai scelto di inserire elementi simbolici al di là dell'occasionale fiore o mosca; probabilmente, per quanto riguarda le opere di van der Weyden esaminate in precedenza, l'esigenza di astrazione era già soddisfatta dalla trasfigurazione dei duchi di Borgogna nel prototipo del sovrano ideale. In questo caso, invece, diversi particolari minuti inseriti all'interno del paesaggio contribuiscono a suscitare una sensazione di inquietudine. In primo piano si staglia un albero alto, sottile e completamente spoglio, quasi un'apparizione spettrale attraverso cui osserviamo il resto dell'ambiente; l'unica presenza umana è un cavaliere che sembra aver fretta di abbandonare il bosco alle proprie spalle. Gli alberi delle chiome rigogliose sfilano velocemente verso il monte in lontananza, sulla cui sommità sorgono le rovine di un insediamento abitato; il laghetto restituisce un riflesso ambiguo, che non corrisponde a quello del castello, e, infine, due grandi uccelli si affrontano in un cielo dominato da grige nuvole minacciose. Indipendentemente da quale sia il significato allegorico di questi elementi, è evidente lo scarto tra la rappresentazione iperrealistica del volto e delle carni di Massimiliano e la descrizione miniaturistica del paesaggio esterno. La registrazione quasi caricaturale del naso e del labbro dell'imperatore del ritratto viennese lascia ora il posto a una più profonda introspezione psicologica, che attraverso le rughe e le ombre del volto del soggetto sembra volerne indagare i pensieri. Infine, mi preme segnalare la suggestiva risonanza tra quest'opera e il celeberrimo *Ritratto del duca di Urbino*, eseguito tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 del Quattrocento da Piero della Francesca, per quanto riguarda la perizia fiamminga dell'esecuzione dei volti e dei paesaggi, che sembrano legati da un rimando di forme specchianti; dal momento che i rapporti tra le Fiandre e l'Italia centrale sono ben attestati, è possibile che le suggestioni di Piero della Francesca siano arrivate fino a Massimiliano, per amalgamarsi poi con l'eredità eyckiana.

Un simile gusto per il paesaggio moralizzato si trova anche in un ritratto dell'imperatore in armatura dorata, anch'esso esposto al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 7). Di nuovo, il primo piano del paesaggio è scandito dal moncone di un tronco e dal fusto spoglio di un albero, che introduce un colle di uno straniante colore rossastro, i cui sentieri sono scanditi da cervi e stambecchi immobili. A destra, invece, assistiamo allo scontro aereo tra un cigno e un'aquila, forse una reminiscenza classica derivata dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio;⁵² questi sosteneva che, come tra gli uomini, esistono inimicizie mortali anche tra gli animali, e citava come esempio proprio questi due uccelli. Non è chiaro il motivo per cui il committente avrebbe dovuto impiegare una simile immagine: il cigno, che sembra qui soccombere o comunque difendersi con una certa

⁵² Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, libro X, cap. 95.

difficoltà, è normalmente adottato come simbolo di innocenza, purezza o castità, mentre l'unica accezione negativa menzionata da Cesare Ripa è quella dell'ipocrisia, a causa del contrasto tra il piumaggio candido dell'animale e le sue carni nere.

Naturalmente, è anche possibile che queste simbologie animali e vegetali rappresentino rimandi a opere che non ci sono pervenute, a divise, a sermoni di predicatori o, addirittura, a motti desunti dalla saggezza popolare. Ricordiamo che in questi stessi anni, molto più a nord, si era aperta la fase finale della carriera di Hieronymus Bosch, un artista immaginifico le cui enigmatiche opere avevano conosciuto vasta diffusione. Le opere di Bosch comprendevano un nutrito numero di piccoli gruppi di persone e animali dalle sembianze grottesche e inquietanti, che si rapportavano tra loro scardinando qualsiasi norma sociale, in un ambiente che ignorava intenzionalmente il concetto stesso di spazialità a vantaggio di una angosciante irrazionalità. Senza spingersi a ricercare lo stesso grado di tensione emotiva all'interno del ritratto dell'imperatore, è necessario comunque considerare le varie influenze artistiche e letterarie con cui Strigel poteva essere entrato in contatto.

L'armatura, infine, è essa stessa un potente elemento simbolico che aggancia la raffigurazione di Massimiliano agli ideali cortesi e crociati. Sin dall'antichità, infatti, essa venne considerata non un semplice strumento a servizio del combattente, ma addirittura una parte di lui, un'estrinsecazione della sua vocazione e dei suoi valori, come esemplificato dall'episodio omerico⁵³ in cui si descrivono la creazione e la consegna ad Achille delle armi, d'oro anche in quel caso.

Sempre a Vienna si trova un altro dipinto di estremo interesse, la cui iconografia traccia un diretto parallelo con il *Theuerdank*, il poema composto attorno agli anni 1505 – 1508 dal cappellano imperiale Melchior Pfintzing sotto la regia dello stesso Massimiliano. L'opera in versi, in linea con la tradizione cortese del viaggio periglioso compiuto dall'eroe per dimostrare la propria prodezza e meritare l'amore della dama, racconta le sfide affrontate dal giovane arciduca d'Austria prima di giungere alla corte di Borgogna. La narrazione è scandita in capitoli grazie alle raffinate incisioni intagliate dal maestro Jost de Negker di Anversa sulla base di disegni realizzati dai più grandi artisti imperiali, tra i quali annoveriamo Leonhard Beck, Hans Schaüfelein e Hans Burgkmair.

Proprio Burgkmair si occupò dell'illustrazione relativa del capitolo 22 (fig. 8), relativa a un pericoloso incidente di caccia che vide protagonista lo stesso Massimiliano nel 1484, trasfigurato letterariamente in *Theuerdank*, il cui nome individua il cavaliere «di nobili pensieri». Il ragazzo, ancora adolescente, si era lasciato irretire dal vassallo Fürwittig, nome parlante dietro cui si cela l'entusiasmo giovanile che spinge all'azione imprudente, a partecipare a una pericolosa battuta di

⁵³ *Iliade*, XVIII, vv. 503 ss.

caccia al camoscio sulla Martinswand, una parete rocciosa a una decina di chilometri da Innsbruck, nel Tirolo. Il compagno era caduto nel vuoto, mentre Theuerdank era rimasto per tre giorni e tre notti aggrappato alla nuda roccia, pregando di poter almeno vedere l'Eucaristia per l'ultima volta, fino a che un angelo travestito da pastore lo aveva aiutato a salvarsi. Questo episodio, che rientra nel percorso di formazione compiuto dagli eroi cortesi per arrivare a conquistare l'onore tra gli altri cavalieri e l'amore della dama, venne fin da subito sfruttato da Massimiliano per dimostrare come la dinastia Asburgo fosse benedetta del Signore, che aveva inviato un angelo a trarlo d'impiccio proprio come aveva fatto, in precedenza, con i profeti e i santi.

Nelle incisioni si può vedere come la Martinswand sia presentata non tanto come una parete rocciosa, quanto come un'entità vivente e malevola, le cui linee spezzate descrivono convoluzioni misteriose, in grado sia di ospitare camosci che di nascondere insidie mortali. Diversi nuclei narrativi individuano i vari momenti del racconto, mentre il protagonista è raffigurato di spalle, vestito di rosso e identificabile dal simbolo della ruota della fortuna, un concetto di grande diffusione durante il periodo medievale che, in questo contesto, sottolinea ancora una volta l'esigenza di rimettere la vita e i suoi rivolgimenti nelle mani di Dio. Come vedremo, questo affidamento alla decisione divina costituì un fattore di importanza fondamentale nelle future decisioni politiche e militari di Carlo V e, soprattutto, di Filippo II, in quanto essi, confidando nel fatto che Dio avrebbe reso manifesto il proprio favore per gli Asburgo concedendo loro la vittoria, non ritenevano necessario approntare piani alternativi o misure di emergenza, giudicandoli anzi un'empia mancanza di fiducia nei confronti del piano divino.⁵⁴

Proprio a questa considerazione di sé e della propria famiglia come individui scelti direttamente da Dio per concretizzare sulla Terra la sua volontà risponde l'opera poc'anzi citata, la tavola di Strigel che ritrae Massimiliano in armatura dorata conservata al Kunsthistorisches Museum (fig. 9).⁵⁵ Il paesaggio osservabile al di là della finestra è interamente occupato dal profilo bulboso della Martinswand, l'impresa che simboleggiava l'investitura dell'imperatore a cavaliere messianico. Qui il volto di Massimiliano, per quanto in linea generale rispondente alla sua immagine autorizzata – il caschetto biondo lungo fino alle spalle, il naso aquilino, il labbro sporgente –, non manifesta la stessa intensità psicologica che si riscontrava invece nei quadri esaminati in precedenza: l'attenzione dello spettatore viene infatti convogliata verso l'armatura dorata, i cui riflessi metallici brillano addirittura più del mantello incrostato di pietre preziose. Il

⁵⁴ Cfr. Parker 2019, pp. 267-269; Parker Geoffrey, *Imprudent King: a new life of Philip II*, Yale University Press, 2014, pp. 313-315.

⁵⁵ Una copia risalente al XVII secolo, di più chiara leggibilità, si trova al Bayerischen Staatsgemäldesammlungen a Monaco di Baviera (fig. 10).

sovrano appare in tutto il proprio splendore di *defensor fidei*, di paladino cristiano, di cavaliere cortese: come vedremo nel prossimo capitolo, infatti, queste istanze, variamente derivanti dalla moderna lotta in difesa dell'ortodossia, dal fervore crociato di epoca medievale e dalla concezione cortese e cavalleresca del mondo, plasmarono profondamente la visione di sé dei sovrani Asburgo e influenzarono le loro commissioni artistiche. In bilico tra la volontà di impersonare eroi letterari, antenati illustri o paladini religiosi a seconda delle situazioni, essi trovarono la propria giustificazione nell'incrollabile convinzione di essere stati scelti direttamente da Dio. Questa convinzione dell'infalibilità del sovrano in quanto esecutore materiale della volontà celeste pose le basi per la decisiva deviazione del sistema monarchico in senso assolutistico nel corso del XVII e XVIII secolo.

Massimiliano, tuttavia, è un personaggio estremamente affascinante in quanto, pur imbevuto di ideali cavallereschi e cullandosi nel ricordo di un passato fiabesco, fu all'avanguardia nell'utilizzo cosciente e spregiudicato della propaganda, intuendo anche il potenziale delle nuove tecnologie e adattandole immediatamente alle proprie necessità. Egli si era sempre baloccato con l'idea di tramandare le proprie memorie ai posteri, non soltanto per vanità ma anche per lasciare una vera e propria guida alle future generazioni Asburgo, e questo progetto aveva iniziato a prendere forma nei primi anni '90 del Quattrocento, una volta che le intemperanze dei Paesi Bassi si erano quietate.

Dal momento che Massimiliano intendeva sostituire la comunemente accettata visione del mondo e dei rapporti sociali con la propria, si rese necessario che un vero e proprio gruppo di lavoro collaborasse alla stesura di un programma ideologico e alla successiva realizzazione iconografica. L'imperatore, tuttavia, non era un committente facile da accontentare, visto che indicava dettagliatamente tutti i concetti che dovevano essere espressi e pretendeva di supervisionare ogni minimo avanzamento del progetto; indicativo, a questo proposito, è il commento di Massimiliano secondo il quale gli artisti mediocri erano da preferirsi a quelli eccezionali, in quanto è molto più facile che seguano le indicazioni ricevute.⁵⁶ Egli, dunque, rispose di affidarsi a uomini di fiducia che si occupassero di individuare gli artisti migliori nelle rispettive città, curassero le comunicazioni tra questi ultimi e il sovrano e supervisionassero l'avanzamento dei lavori e l'aderenza alle richieste del committente. I rapporti di Massimiliano con gli artisti, infatti, furono sempre funzionali allo scopo che l'imperatore si prefiggeva di raggiungere e, dunque, molto lontani dalla comunione di anime o alla sensibilità estetica che molti studiosi moderni hanno ritenuto di poter individuare. Nel commentare lo stretto rapporto tra Dürer e Massimiliano, Tiziano

⁵⁶ Silver 2008, p. 30.

e Carlo V e Anthonis Mor e Filippo II, la critica ha sempre scomodato il paragone con Apelle, al quale Alessandro Magno aveva accordato il privilegio di poter essere l'unico a dipingerlo, e in tutti e tre i casi i sovrani avrebbero raccolto il pennello caduto al pittore, sostenendo che tale maestria meritasse onore anche da parte del massimo potere.⁵⁷ Per quanto, nel caso di Carlo V e Tiziano, sia ipotizzabile un rapporto personale dal momento che la collaborazione professionale si estese per decenni, cercare a tutti i costi una comunione spirituale tra Massimiliano e Dürer sembra una forzatura e, ancor di più, fa un torto alla mentalità calcolatrice del sovrano, il cui grande merito come committente consisteva nell'incredibile capacità comunicativa, non nella sensibilità estetica in sé.

Modernità comunicativa: il medium della stampa e l'*Arco di Trionfo*

Come dicevamo, l'imperatore seppe rendersi conto immediatamente delle potenzialità dell'ultimo ritrovato tecnologico dell'epoca, ovvero la stampa, e se ne servì per illustrare i propri numerosi progetti letterari. Essa era, infatti, uno strumento estremamente vantaggioso: economica, (quasi) infinitamente replicabile e di facile trasporto, costituiva la risposta perfetta alle esigenze di Massimiliano, un sovrano perennemente al verde a capo di una corte itinerante. Pur prediligendo Innsbruck, infatti, l'imperatore doveva spostarsi continuamente all'interno dei propri possedimenti, per rispondere alle rimostranze dei sudditi e per sollecitarne, attraverso l'apparizione fisica, la fedeltà; per questo motivo egli era portato a favorire opere d'arte trasportabili, come le monete e gli arazzi, che però ponevano il problema del costo proibitivo dei materiali.

Tra le numerose opere grafiche e letterarie concepite durante il regno di Massimiliano, la più significativa è sicuramente l'*Arco di trionfo* o *Ehrenpforte* (fig. 11),⁵⁸ una monumentale xilografia che vide la luce tra il 1517 e il 1518, concepita come *summa* della dottrina propagandistica del sovrano e dei messaggi più importanti che aveva voluto trasmettere nel corso del proprio regno. A questa impresa collaborò una nutrita schiera di personalità artistiche e intellettuali di primo piano: l'imperatore stesso, gli umanisti Johannes Stabius e Willibald Pirckheimer e diversi artisti, tra i quali figurano Jörg Kölderer, Albrecht Dürer e Albrecht Altdorfer.

Come sintetizzato da Rovetta,

⁵⁷ L'aneddoto è riportato da diverse fonti. Vedi, tra le altre, Campbell 1990, p. 234; Silver 2008, pp. 221-222.

⁵⁸ Un esame dell'*Arco* nel merito dei rapporti con alcune delle opere letterarie commissionate di Massimiliano è l'oggetto dell'accurato studio di Silver già citato; l'esemplare grafico della collezione braidense è stato invece studiato e messo a disposizione online da Alberti Alessia et al. nel 2019.

per quanto a noi noto, l'idea dell'Arco si deve allo stesso Massimiliano, la sua impalcatura complessiva a Stabius, l'impianto architettonico a Jörg Kölderer, gli «ornamenti» a Dürer; le due torri circolari sarebbero un contributo ulteriore di Albrecht Altdorfer.⁵⁹

È chiaro, a ogni modo, che l'esatta individuazione delle singole personalità artistiche è estremamente complessa e deve inoltre tener conto dell'ulteriore filtro costituito dalla trasposizione dei disegni preparatori su blocchi di legno a opera dell'artigiano norimberghese Hieronymus Andreae.

La struttura dell'*Arco* viene dunque attribuita al pittore e architetto tirolese Kölderer, al servizio di Massimiliano dal 1494, al quale successivamente, in qualità di regista dell'insieme, subentrò Dürer, la cui bottega realizzò la maggior parte delle xilografie. Quest'ultimo, insieme allo studioso di diritto Pirckheimer, commilitone di Massimiliano durante la guerra svizzera del 1499 e suo amico personale, nel 1514 curò l'edizione degli *Hieroglyphica* di Orapollo, un testo risalente alla seconda metà del V secolo, che influenzò profondamente la decorazione dell'*Arco* e che solleticava il gusto di Massimiliano per gli enigmi e i messaggi nascosti. Stabius, infine, era un personaggio poliedrico: geografo, matematico, astronomo e poeta, compose la *Clavis*,⁶⁰ ovvero la chiave di lettura scritta in tedesco che corre fitta al di sotto dell'opera, evidenziandone i temi fondamentali e sciogliendone le simbologie di più difficile interpretazione.

Questo progetto può essere considerato il punto d'arrivo e di sintesi di tutti i precedenti impegni letterari di Massimiliano e degli studiosi al suo servizio. Nel corso degli anni, infatti, il sovrano aveva cercato di costruire una robusta struttura ideologica che giustificasse le proprie rivendicazioni spirituali e temporali e che garantisse ai discendenti una solida base di partenza verso la futura grandezza della dinastia e, allo stesso momento, un modello con cui misurarsi. I testi commissionati da Massimiliano, e da lui attentamente supervisionati, abbracciavano infatti un ampio spettro di argomenti: la genealogia, la storia e i santi della nobile casa d'Austria e le vicende biografiche dello stesso imperatore, un sovrano esemplare che guidava con l'esempio e che era necessario seguire sulla via dell'onore.

La complessa struttura dell'*Arco* risente di due influenze fondamentali, una classica e l'altra moderna. Non si poteva celebrare un Sacro Romano Imperatore prescindendo dall'eredità degli antichi fasti romani, che gli umanisti tedeschi e lo stesso Dürer conoscevano molto bene grazie ai viaggi in Italia, e infatti la struttura architettonica richiama immediatamente alla memoria gli archi

⁵⁹ Rovetta Alessandro, *La «Porta dell'Onore», la cultura antiquaria, il contesto milanese* in Alessi Alberta et al., p. 46.

⁶⁰ Traduzione di Gobber Giovanni, *I testi della Porta dell'Onore di Massimiliano I*, in Alberti Alessia et al., *Le finzioni del potere*, pp. 91-94.

trionfali che scandivano le processioni dei generali. Questa solennità consisteva in un elaborato cerimoniale che prevedeva un percorso all'interno della città esibendo il bottino di guerra e i prigionieri illustri e, non di rado, era arricchito di personificazioni che celebravano le virtù del condottiero o mostravano la disperazione delle popolazioni sconfitte.⁶¹ Ricordiamo inoltre che le corti italiane del Primo Rinascimento avevano ampiamente adottato il repertorio linguistico classicheggiante per esibire la propria *magnificentia*: è il caso, questo, di Mantova e di Andrea Mantegna, ma anche della vicina Milano, città natale della seconda moglie di Massimiliano.⁶² Proprio in occasione dell'erezione di apparati effimeri per il festeggiamento del matrimonio dei genitori di Bianca Maria Sforza, Gian Galeazzo e Isabella d'Aragona, avvenuto nel 1489, a Milano comparve per la prima volta un solenne arco di trionfo a tre fornici che, tra i numerosi episodi raffigurati, annoverava anche le imprese del padre dello sposo, Francesco Sforza. Dal 1508, d'altra parte, Massimiliano I si era interessato sempre di più all'Italia, non solo per l'oggettiva posizione geografica strategica, ma anche perché, più di mille anni dopo la caduta dell'Impero Romano, essa ne era ancora considerata il cuore pulsante. È bene notare, tuttavia, che la ripresa dei motivi classici da parte di Dürer si limitò alla semplice adozione di elementi visivi funzionali alla trasmissione di un messaggio all'interno di un lessico fieramente autoctono e non si trasformò mai nell'identificazione entusiastica con l'Antico che invece animava gli artisti italiani; i maestri nordici, infatti, non ne condividevano le radici greche e latine e, dunque, potevano nutrire sentimenti di rispetto e di ammirazione nei confronti delle testimonianze classiche ma, certamente, non se ne sentivano legati da un diretto rapporto di filiazione.

Un'eredità molto più forte era rappresentata dalla tradizione delle *joyeuse entrées* o *blijde inkomsten*, le Gioiose Entrate che i sovrani, soprattutto nei Paesi Bassi, compivano subito dopo l'incoronazione, quando le città accoglievano il nuovo re in un mutuo patto di sottomissione, da una parte, e di benevolenza e concessione di privilegi, dall'altra. In queste occasioni moltissimi artisti, sia maggiori che minori, collaboravano alla realizzazione di apparati effimeri che consistevano in elaborate scenografie, *tableaux vivants*, processioni, preghiere, canti e generosi scambi di doni;⁶³ si trattava di un momento di fondamentale importanza, non soltanto perché il rispetto dell'etichetta e

⁶¹ Dello stesso progetto trionfale fanno parte l'*Arco* e il *Carro*: quest'ultimo però non venne completato e, non essendo pertinente all'argomento del presente elaborato, non verrà trattato.

⁶² Aikema Bernard, *Albrecht Dürer e i suoi contemporanei, fra Oberdeutschland e Valpadana*, in Aikema Bernard e Martin Andrew John (a cura di), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra tenutasi a Milano nel 2018, Milano: 24 ore cultura, 2018, pp. 40-41.

⁶³ Per esempi di Gioiose Entrate nell'Inghilterra del primo Cinquecento vedi Fraser, pp. 218-221; per quanto riguarda l'ambito nederlandese si faccia invece riferimento a Legaré Anne-Marie, *L'entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles: un programme iconographique au féminin*, in Eichberger Dagmar et al. (a cura di), *Women at the Burgundian Court. Presence and Influence. Femmes à La Cour de Bourgogne : Présence et Influence*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, pp. 43-55.

di un cerimoniale adeguato garantiva la stabilità e il senso stesso dell'ordine costituito all'interno di una società ancora tardomedievale, ma anche perché, attraverso le descrizioni che ci sono pervenute dalle cronache, abbiamo modo di comprendere quali fossero le aspettative dei sudditi nei confronti del sovrano e come venisse interpretato il ruolo della monarchia all'interno della società. Spesso la storia dell'arte non tiene in debito conto la rilevanza degli apparati effimeri, forme ibride e contaminate difficili da valutare, e li giudica manifestazioni culturali minori e, addirittura, poco più che carnevalate; tuttavia l'ammontare di denaro investito, il coinvolgimento di artisti di primo piano – tra i quali Jan van Eyck e Rogier van der Weyden – che sgomitavano per accaparrarsi questa opportunità e l'esistenza stessa di interi tomi dedicati alla descrizione di queste opere dimostrano inequivocabilmente che si trattava di eventi di alto valore semiotico e sociale.

Per Massimiliano, che riscriveva la propria biografia in termini cristomimetici, l'occasione visiva di suggerire un parallelismo tra l'arrivo del sovrano in città e l'episodio evangelico dell'entrata di Gesù a Gerusalemme era troppo ghiotta;⁶⁴ d'altra parte, com'è noto,⁶⁵ l'iconografia di questo soggetto deriva direttamente da quella dell'*adventus* dell'imperatore, dunque l'associazione tra il monarca asburgico, l'insuperata gloria romana e l'apoteosi della dottrina cristiana – il Figlio di Dio che si sacrifica per l'umanità – era immediata, consacrando di fatto Massimiliano a *non plus ultra* dei sovrani.

L'*Arco*, tuttavia, aveva una funzione molto più rilevante rispetto alla semplice celebrazione dell'attuale imperatore: il suo compito, infatti, era quello di gettare fondamenta ideologiche così solide e profonde da garantire che il diritto di regnare dei nipoti non venisse mai più messo in discussione com'era invece successo in passato, quando il re Ottocaro II di Boemia aveva contestato l'elezione di Rodolfo I d'Asburgo a imperatore in ragione delle sue oscure origini.

Il dominio della casa d'Austria doveva dimostrarsi inattaccabile da tutti i punti di vista: non soltanto si trattava di principi dal sangue purissimo, ma erano anche stati chiaramente benedetti dall'approvazione divina, come si evinceva dalla linea di discendenza ebraica e dai numerosi membri della famiglia che avevano raggiunto la perfezione della santità. Lo stesso Massimiliano, infine, dopo una vita da esemplare cavaliere cortese, sovrano integerrimo e paladino cristiano, aveva raggiunto il più alto grado di onore e poteva ora lasciare il posto ai nipoti, degni frutti di un albero così fecondo. È bene tenere a mente, inoltre, il fatto che nonostante gli Asburgo avessero

⁶⁴ Kantorowicz Ernst, *The «King's Advent» and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*, Art Bulletin 26, pp. 207-231; qui ripreso attr. Silver 2008, p. 99.

⁶⁵ Fachechi Grazia Maria, «*Per asinos ad astra*»: *l'iconografia medievale dell'entrata di Cristo a Gerusalemme dai mosaici alla scultura lignea*, in *Atti del XII Collegio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Padova e Brescia 2006, Tivoli, Edizioni Scripta Manent, 2007, pp. 537-546.

retto ininterrottamente l'Impero fin dal 1438, la successione restava ancora, e non solo formalmente, una potente arma nelle mani dei Grandi Elettori, che pretendevano di essere convinti, ideologicamente ed economicamente, della bontà delle ragioni addotte dai candidati.

Sopra la porta centrale dell'*Arco* si sviluppa una torre mediana che culmina in una cupola bizantineggiante di chiara ascendenza veneziana, eco dei viaggi italiani di Stabius e Dürer. Si può osservare, una volta ancora, l'ossessione fagocitatrice di Massimiliano nei confronti di qualsiasi simbologia imperiale, per riconfermare quella che gli studiosi definiscono *translatio imperii*: la volontà egemonica degli antichi romani si era saldata alle aspirazioni universalistiche dei primi cristiani nella persona di Costantino, imperatore e cristiano, il quale aveva inoltre dimostrato che la nozione di impero si poteva trasferire geograficamente.⁶⁶ Era dunque logico che Massimiliano cogliesse al volo l'opportunità di emulare l'illustre predecessore, tantopiù che, fin dall'infanzia, era stato investito dalla madre del parallelismo con Costantino.

Subito al di sotto della cupola, nel tabernacolo, è possibile osservare il famoso *mysterium* concepito da Dürer e Pirckheimer e da essi utilizzato per la prima volta come frontespizio dell'edizione latina degli *Hieroglyphica* di Orapollo, presentata all'imperatore nel 1514. L'interesse per i geroglifici non era una prerogativa di Massimiliano, ma era sbocciata negli anni Venti del Quattrocento, quasi per caso, quando il geografo fiorentino Cristoforo Buondelmonti riportò in patria un antico manoscritto, considerato opera di un autore egizio ed entusiasticamente accolto dagli intellettuali che ritenevano l'Antico Egitto la culla di una sapienza misterica, fino a quel momento perduta. Nel secondo quarto del Cinquecento la disciplina emblematica, sviluppata da Andrea Alciati e Paolo Giovio, si assunse l'onere di razionalizzare il florilegio di linguaggi simbolici in discorsi più articolati e irreggimentati ma, all'epoca di Massimiliano e dei suoi collaboratori, si assisteva ancora a un periodo di libera e fertile sperimentazione visiva.

Nel caso in oggetto, è ancora una volta Stabius a svelare l'arcano all'interno del colophon dell'*Arco*, rifacendosi direttamente al capitolo XXI del Weisskunig, nel quale Massimiliano stesso aveva magnificato le due virtù principesche della forza e della mitezza, qui rappresentate rispettivamente dal leone e dal toro.⁶⁷ Secondo le parole dell'autore, Massimiliano viene ritratto come

[...] il sovrano più pio [stella sulla corona], generoso, potente, forte [leone] e prudente; un principe [cane con la fascia onorifica] di stirpe indimenticabile, eterna [basilisco sulla corona] e nobilissima [fascio di papiri], nato da un lignaggio benedetto da tutti i doni che la natura possa offrire [rugiada dal cielo], dotato della

⁶⁶ Cfr. Silver 2008, p. 80.

⁶⁷ Cfr. Silver 2008, p. 24.

conoscenza delle arti e di saggi insegnamenti, Imperatore Romano [aquila] e signore di gran parte della terra [serpente sullo scettro]. Egli, grazie alla forza delle armi, con una splendida vittoria [falco posato sul globo] ma con la più vera modestia [toro], ha sottomesso il più potente tra tutti i re [il re di Francia, qui gallo], cosa che tutti gli uomini avevano ritenuto impossibile [piedi immersi nell'acqua], e in questo modo egli si è prudentemente difeso [gru con una zampa sollevata] da ulteriori attacchi.⁶⁸

Anche in questo caso, com'era stato per i ritratti dei duchi di Borgogna eseguiti da van der Weyden una cinquantina di anni prima, Massimiliano impersona l'ideale di sovrano; a quest'altezza, tuttavia, l'essenzialità e la trasparenza degli oli del pittore fiammingo hanno lasciato il posto alla riproducibilità tecnica della stampa e a un enigma misterico. Per quanto sembri contraddittorio inserire un gioco intellettuale ed elitario all'interno di un'opera destinata alla maggiore diffusione possibile, la *Clavis* arriva in soccorso dello spettatore, che può dunque divertirsi a riconoscere le virtù dell'imperatore all'interno di simboli di (improbabile) derivazione egizia, di gran moda in una società che si diletta del recupero antiquario dei saperi del passato. È interessante notare, comunque, come anche in una raffigurazione così astratta l'artista abbia rispettato scrupolosamente gli attributi fisici chiave per l'identificazione di Massimiliano, ovvero il naso aquilino, il mento prognato e il caschetto fino alle spalle.

Un altro aspetto che caratterizzò anche il regno di Carlo V e Filippo II è la profonda ostilità nei confronti della Francia che, come abbiamo visto, era un retaggio degli avi borgognoni e che si inasprì durante la guerra di successione (1477 – 1482) contro Luigi XI di Francia, il quale, alla morte di Carlo il Temerario senza eredi maschi, ne aveva avvocato a sé i possedimenti in quanto feudo della corona, scavalcando così le rivendicazioni di Maria e Massimiliano. La situazione, se possibile, peggiorò ancora di più durante il regno del suo erede, Carlo VIII, che salì al trono nel 1483. Massimiliano e Luigi, infatti, alla risoluzione del conflitto per la successione, avevano stabilito che il giovane Delfino avrebbe sposato la figlia dell'imperatore, Margherita, che all'età di tre anni era stata inviata alla corte francese e veniva abitualmente chiamata *la Delfina*; una decina di anni dopo, tuttavia, Carlo VIII invase il ducato di Bretagna e costrinse al matrimonio la giovane duchessa Anna, già moglie per procura di Massimiliano. Il giovane re di Francia, dunque, riuscì nell'impresa di offendere mortalmente l'imperatore per ben due volte con un solo gesto, ovvero rompendo il fidanzamento con la figlia e rubandogli la sposa; per un sovrano tardomedievale qual era Massimiliano, imbevuto dei concetti di onore e cavalleria, era assolutamente impossibile accettare la spregiudicatezza moderna di Carlo VIII. Per contro, l'opposizione asburgica alla calata del re di Francia in Italia si basava su ragioni ben più prosaiche, ovvero la difesa degli interessi territoriali dell'Impero; Massimiliano I, Carlo V e Filippo II furono sempre estremamente attenti a

⁶⁸ Associazioni simboliche da Silver 2008, p. 24; traduzione della scrivente.

imbarcarsi soltanto in guerre «giuste», ovvero moralmente giustificabili. La nozione di «guerra giusta» era però sufficientemente elastica da consentire ai sovrani di legittimare qualsiasi conflitto fossero interessati a intraprendere, con la scusa di rivalersi di torti subiti o di correggere situazioni di ingiustizia nelle quali, in quanto eticamente superiori, si sentivano obbligati a intervenire. Riferendosi alla Francia del XIV secolo, che ancora centocinquant'anni dopo restava modello detestato ma insuperabile, Tuchman osserva:

[...] una «guerra giusta» era virtualmente una necessità legale, la base per requisire aiuti feudali in uomini e denaro. Era altrettanto essenziale per assicurarsi di avere Dio dalla propria parte, dal momento che la guerra era considerata fondamentalmente un appello al Suo arbitrato. La «guerra giusta» doveva rientrare in un programma nazionale dichiarato dal sovrano, nonché avere una «giusta» causa, essere cioè diretta contro qualche «ingiustizia» – ossia delitti o errori – dell'avversario. Secondo la formula dell'inevitabile Tommaso d'Aquino, richiedeva un terzo criterio: la giusta intenzione da parte dei partecipanti, benché il grande interprete delle Scritture non riveli come la si potesse comprovare.⁶⁹

In Massimiliano coesistevano, senza soluzione di continuità, l'ultimo cantore delle glorie cavalleresche medievali, il condottiero ben aggiornato alle necessità belliche del primo Cinquecento e il grande comunicatore che intuiva quando servirsi dell'uno e dell'altro.

L'ampia struttura rettangolare compresa tra la cupola e il fornice centrale dell'*Arco* contiene una tendenziosa ricostruzione genealogica della casa d'Austria, impostata sulle personificazioni della città di Troia e dei regni di Francia e Sicambria. Dalla *Clavis* emerge l'imbarazzo di Stabius nel tentare di spiegare in quale modo, effettivamente, le linee di sangue avessero potuto intersecarsi, ed egli rimedia frettolosamente scrivendo che «[...] sebbene molti re pagani rientrino in questa stirpe, [...] qui non sono indicati né inseriti [...] perché non hanno avuto il battesimo cristiano e la fede, e pertanto la genealogia odierna è iniziata con Clodoveo, primo re cristiano della citata regia discendenza maschile Merovingia e Franca».⁷⁰

La questione, d'altra parte, era spinosa. Per quanto gli studiosi al servizio di Massimiliano avessero cercato di mettere a frutto i nuovi metodi filologici di derivazione umanistica, frugando nelle più remote biblioteche e in tutti i registri a disposizione, le priorità dell'Alto Medioevo non comprendevano certo la meticolosa archiviazione della burocrazia; altri cortigiani, invece, non si ponevano nemmeno il problema della ricerca delle fonti e inventavano di sana pianta i documenti di cui avevano bisogno. In precedenza, Massimiliano aveva commissionato a diversi intellettuali di suo riferimento testi di carattere genealogico⁷¹ che indagassero filologicamente la linea dinastica

⁶⁹ Tuchman 1979, p. 94.

⁷⁰ Traduzione di Gobber 2019.

⁷¹ Cfr. Silver 2008, pp. 43 ss.

degli Asburgo fin dalle sue origini mitiche. Prima era stata scritta un'opera in più volumi, intitolata *Geburtsspiegel*, ovvero *Specchio della Nascita*, e in seguito si era cercato, infruttuosamente, di darne alle stampe una versione più sintetica, la *Genealogia*, composta da Stabius e corredata delle illustrazioni di Hans Burgkmair.

Nessuna di queste opere, tuttavia, riusciva con successo a integrare nella successione dinastica tutti gli antenati desiderati, dei quali si intendevano così assumere le qualità e i meriti. Già nei primi secoli dopo Cristo, infatti, le storie mitologiche e i racconti del neonato Cristianesimo iniziarono a collidere e a fondersi. Secondo queste fantasiose crasi, infatti, gli Argonauti, durante una deviazione dalla loro missione originaria, avrebbero dato alle fiamme Troia; l'evento si poteva tranquillamente sovrapporre alla distruzione del tempio di Gerusalemme da parte dell'imperatore Tito e, proprio come la diaspora di Enea, indicava il trasferimento del potere verso l'Occidente.⁷² A questo punto della storia, però, le teorie divergevano, e gli studiosi medievali si erano sbizzarriti a inventare figli minori di Ettore, Eracle o Priamo ai quali far risalire la propria stirpe. Ogni re e popolazione, infatti, doveva discendere da un diverso eroe, perché non ci si trovasse nella scomoda posizione di governare un territorio su cui sovrani rivali potessero vantare rivendicazioni dinastiche; naturalmente, questo comportava notevoli acrobazie tra i rami degli alberi genealogici e gli intellettuali, nel corso delle ricostruzioni, camminavano sul filo del rasoio per non rischiare di compromettere i rapporti diplomatici tra le monarchie, soprattutto durante la prima, instabile fase dell'affermazione degli Stati nazionali, quando le mitologie personali non si erano ancora attestate.

Clodoveo, dunque, opportunamente vissuto proprio mille anni prima di Massimiliano, era il candidato ideale al difficile ruolo di primo antenato degno di figurare nell'*Arco*: primo re cristiano, appartenente a un'epoca sufficientemente remota da non minacciare le pretese di nessuno e, al tempo stesso, da inglobare la totalità dei sovrani franchi e dei paladini della gloriosa lotta ingaggiata nell'VIII secolo contro l'espansione islamica. Forzando i limiti posti dalla prudenza diplomatica a cui si accennava prima, gli Asburgo rivendicavano lo stesso nobilissimo sangue che scorreva nelle vene dei Valois, arrivando addirittura a suggerire che il trono di Francia spettasse in realtà a Massimiliano⁷³ e ribaltando così la tradizionale minorità avvertita sin dai tempi dei duchi di Borgogna.

Clodoveo e i suoi discendenti in linea agnaticia sono qui rappresentati con un'ampia gamma di lineamenti del volto, di espressioni facciali, stili di armatura e atteggiamenti, dimostrando una sottile attenzione all'individuazione fisionomica dei personaggi storici che, nel corso del

⁷² Cfr. Tanner 1993.

⁷³ Silver 2008, p. 56.

Cinquecento, venne sviluppata nelle gallerie dei *vires illustres*, singolare combinazione dell'interesse antiquario di radice umanista e della misticheggiante disciplina fisiognomica. Oltre all'interesse per le vere sembianze degli antenati, evidente nel caschetto, nel mento sporgente e nel naso aquilino di Rodolfo I, che lo individuano come prefigurazione di Massimiliano, grande cura è riservata alla rappresentazione puntigliosa dei loro stemmi individuali e di quelli dei territori posseduti o reclamati dagli Asburgo.

Anche i cartigli con il nome racchiudono informazioni interessanti: essi erano stati mutuati dalle opere d'arte medievale che, a causa dello scarso interesse nei confronti della materialità e della specificità dell'individuo, prevedevano lunghe teorie di figure indistinguibili tra loro, e vennero in seguito riutilizzati per identificare personaggi antichi dei quali, ormai, si era perso il ricordo dell'aspetto fisico. Queste diverse istanze si coniugano qui con la convenzione cortese di attribuire nomi parlanti ed epiteti agli eroi storici e letterari, ma consentono inoltre di farsi un'idea delle qualità ideali di un sovrano: dal basso verso l'alto, gli antenati sfilano davanti ai nostri occhi, di volta in volta qualificati come *der mächtig* [il potente], *wolbedachtig* [ponderato], *durchleuchtig* [sincero], *edel* [nobile], *starckh* [forte], *senftmutig* [mite] *kriegsam* [bellicoso], *stetig* [costante], *cristenlich* [cristiano], *mandlich* [virile], *vernufftig* [ragionevole], *lobsam* [degnò di lode], *ehrenreich* [degnò di onore], *dapfer* [coraggioso], *grossmütig* [magnanimo], *standhafft* [risoluto], *mild* [mite], *reich* [ricco], *still* [tranquillo], *fraydig* [gioioso] *streitbar* [bellicoso], *siegreit* [vittorioso], *weiss* [saggio], *frum* [pio], *andächtigt* [devoto].⁷⁴ Il ritratto che emerge è quello di un nobiluomo ricco, di illustre stirpe e profonda fede cristiana, devoto e timorato di Dio; magnanimo nei confronti dei sottoposti, ponderato e ragionevole nelle decisioni ma risoluto nel metterle in atto; coraggioso e implacabile in battaglia ma gioioso, mite e saggio in tempo di pace; un vero cavaliere cortese, meritevole di lode e onore, degno di attraversare tutte e tre le porte dell'*Arco*.

Divertente l'operazione di lucidatura, quasi un revisionismo storico *ante litteram*, che interessa l'appellativo conferito ad Alberto I, figlio di Rodolfo I. Le fonti scritte erano concordi nel dipingerlo come un sovrano energico e dotato dell'intelligenza politica del padre, ma anche come «arrogante e dispotico, irrequieto e di indole rapace», «dall'aria rozza e volgare, d'aspetto feroce e sconveniente, cupo e riservato per indole e costituzione», che non aveva esitato a massacrare in combattimento, in modo assai poco cavalleresco, il rivale Adolfo di Nassau, che gli aveva soffiato il trono imperiale. Ancora, secondo Wheatcroft,

⁷⁴ Traduzione della scrivente.

Alberto, scuro e tarchiato, era sfigurato da una cavità orbitale vuota, conseguenza di una ferita in battaglia, e aveva la faccia perennemente contratta in un ghigno rabbioso.⁷⁵

Secondo la storica tedesca Grössing,⁷⁶ invece, l'occhio di Alberto era stato compromesso dalle conseguenze di un avvelenamento (o di un'intossicazione alimentare), quando i dottori, in un estremo tentativo di salvargli la vita, lo avevano salassato, imbottito di purganti e appeso a testa in giù affinché espellesse la tossina. Qualunque fosse la vera storia dietro alla ferita, è certo che Alberto I era universalmente conosciuto come *il Guercio*, mentre Stabius lo trasforma, più diplomaticamente, nel *Vittorioso*.

Per quanto, all'apparenza, l'albero genealogico sembri una piatta successione di personaggi storici, di rilevanza minore rispetto alle scene figurate laterali, si tratta invece di una rappresentazione complessa, che unisce l'orgoglio dinastico, il desiderio di riconoscersi nei tratti somatici e nelle virtù dei predecessori e la volontà egemonica che su quegli stessi predecessori si fondava.

Degno di nota, infine, è il fatto che il fusto robusto e nodoso dell'albero genealogico appartiene a un melograno, com'è evidente dai lunghi tralci ritorti e dai grossi frutti spaccati, che circondano le figure in un *horror vacui* che sembra riecheggiare le miniature o gli arazzi borgognoni. Come si è visto in precedenza, il melograno è un simbolo complesso e stratificato, che qui potrebbe insistere in particolare sull'investitura sacra ricevuta dagli antenati della famiglia, che di padre in figlio trasmettono l'alleanza con Dio, qualificandosene come sacerdoti. In quest'opera, tuttavia, si aggiunge un ulteriore livello di significato, desumibile, ancora una volta, dalle parole di Stabius:

[...] sebbene un melograno esternamente non abbia una forma bella né un profumo dolce, tuttavia internamente è ricco di molta nobile dolcezza e di chicchi succosi: così anche Sua Maestà Imperiale si è proposto di piantare e manifestare tale decoro e benevolenza con il tempo, giorno dopo giorno.⁷⁷

I tralci accompagnano lo spettatore fino alla vertiginosa raffigurazione di Massimiliano intronato, che ricalca fedelmente l'iconografia medievale della *Maiestas Domini*: l'imperatore, infatti, è assiso su un trono che ha sostituito il baldacchino medievale con un'abside classicheggiante, che richiama alla mente i capolavori di Piero della Francesca e di Andrea Mantegna. Egli è immobile e sereno, con lo sguardo fisso davanti a sé e un sorriso appena accennato, mentre, al di sopra, è tutto un vorticare festoso di angeli che portano in trionfo la corona imperiale e il blasone e, ai lati, di Vittorie alate che offrono corone di alloro; le caratteristiche di

⁷⁵ Cfr. Wheatcroft 2002, pp. 30-31.

⁷⁶ Grössing Sigrid-Maria, *Albrecht I*, in *Kronen Zeitung*, 25 novembre 2007.

⁷⁷ Questa traduzione e le successive si devono a Gobber 2019.

apparizione e di terribilità ritornano nella parte inferiore del trono, in particolare nelle ali spiegate e negli artigli delle aquile e negli sguardi minacciosi dei leoni.

Il livello immediatamente inferiore rispetto all'imperatore è, significativamente, occupato da tre donne: alla sua destra la figlia, «donna Margherita d'Austria e Borgogna, [...] splendore fra tutte le donne» e alla sua sinistra la nuora, «donna Giovanna regina di Spagna, nata da padre e madre della famiglia reale di Spagna e Castiglia». L'amata prima moglie, «donna Maria, erede di Borgogna, nata da padre e madre dell'odierna famiglia reale di Francia», è seduta subito sotto alla figlia; della seconda moglie milanese, morta nel 1510 senza figli, non v'è traccia. Al di sotto, circondato dai rami del melograno come un moderno Cristo in mandorla, «il serenissimo e nobilissimo principe Filippo, [...] re di Spagna e Castiglia», che all'epoca delle incisioni era morto già da una decina d'anni. L'insistenza sui titoli nobiliari e sulla purezza dell'ascendenza reale è sottolineata dalla cura nella rappresentazione degli stemmi personali e nelle posture, che derivano chiaramente da iconografie religiose: oltre ai già citati Massimiliano in Maestà e Filippo come Cristo, le donne, sedute di profilo o di tre quarti, richiamano lo schema compositivo della Vergine Annunciata. Come vedremo, il linguaggio mariologico fu una costante nella rappresentazione delle donne della casa d'Austria, che spesso si trovavano nella delicata posizione di mediatrici tra padre e figlio o di reggenti per conto di un parente maschio,⁷⁸ e fu adoperato con ancora maggior vigore quando la principessa in questione si chiamava Maria.⁷⁹ È interessante notare la presenza della regina Giovanna di Castiglia e Aragona, vergognosamente nota come *la Pazza*, in una posizione di grande rilievo; la nobildonna, infatti, era stata dichiarata folle alla morte del marito Filippo, nel 1506, e rinchiusa nella fortezza di Tordesillas dal padre, Ferdinando II d'Aragona, che voleva impadronirsi della florida Castiglia, che la prima moglie Isabella, però, aveva destinato ai figli. Giovanna, tuttavia, aveva adempiuto, almeno sulla carta, a tutti gli obblighi di una principessa del tempo: aveva irrobustito la stirpe con un sangue doppiamente blu – era infatti figlia di due re –, aveva portato in dote un regno di grande ricchezza e dato ben sei figli al marito. I cronisti dell'epoca non concordano sull'effettiva entità del disagio psichico della donna – secondo i termini moderni, semplice gelosia per un marito fedifrago, depressione *post partum*, disturbo bipolare o nessuno dei precedenti – ma, a conti fatti, per Massimiliano l'unico fattore di rilevanza era il fatto che ella avesse portato in dote agli Asburgo il regno di Castiglia, al quale presto si sarebbe aggiunta

⁷⁸ Margherita d'Austria fu reggente dei Paesi Bassi prima per il padre, Massimiliano I, e in seguito per il nipote, Carlo V; Giovanna, figlia di Carlo, fu reggente di Spagna per conto del padre e poi del fratello, Filippo II; Margherita di Parma governò i Paesi Bassi in vece del fratello, Filippo II.

⁷⁹ Numerose donne della famiglia Asburgo portavano questo nome: Maria di Borgogna, prima moglie di Massimiliano; Maria d'Ungheria, figlia di Carlo V; Maria Tudor, seconda moglie di Filippo II. Esistevano poi numerose varianti, come Maria Emanuela e Maria Anna, ma in quel caso, solitamente, le fonti citano entrambi i nomi o, per maggiore chiarezza, solo il secondo.

l'Aragona, visto che Ferdinando morì nel 1516, proprio durante il periodo di lavorazione all'*Arco*. Le rivendicazioni territoriali del nipote Carlo, dunque, erano, per una volta, pienamente legittime in virtù dell'eredità materna.

Stabius prende poi in esame la terza parte dell'*Arco*:

[...] su entrambi i lati sopra alle due porte sono ventiquattro *stellagia* o riquadri, e dentro vi sono raffigurate ventitré materie onorevoli e lodevoli e il loro significato è indicato sopra a ciascuna nei versi sovrascritti, e di tali fatti e avvenimenti si trovano racconti e spiegazioni in molti altri libri, e per questo non vi è qui bisogno di scriverne oltre.

Le «materie onorevoli e lodevoli» cui si fa riferimento consistono nei fatti memorabili della vita di Massimiliano, già trattati nel *Theuerdank*, che narra le peripezie affrontate dall'allora giovane arciduca per poter sposare Maria di Borgogna, e nell'*Historia Friderici et Maximiliani*; nel caso dell'*Arco* i riquadri riguardano soprattutto la celebrazione delle alleanze basate, di volta in volta, sulla comunione di interessi territoriali o sui matrimoni, e le guerre «giuste» per la difesa e il rafforzamento dei confini o in risposta ad attacchi ingiustificati. È questa, probabilmente, la sezione figurativa che più si avvicina alle colonne innalzate dagli imperatori romani per celebrare le proprie trionfali campagne militari; a differenza dei precedenti di Traiano e Marco Aurelio, che si limitavano a illustrare i vari momenti bellici, i versi che accompagnano i riquadri di Hans Springinklee insistono sulla necessità delle guerre intraprese da Massimiliano e sul suo comportamento valoroso, virtuoso e magnanimo nei confronti dei nemici sconfitti. Il giovane condottiero viene *oltraggiato* dalle azioni empie degli avversari, come la *sottrazione* del figlio e delle terre, l'*imprigionamento* del vescovo di Utrecht o un'ingiustificata *rivolta* nei confronti del buon sovrano, e l'*onore* gli impone di *vendicare l'onta* e di *riportare la pace* nel regno e l'*ubbidienza* tra i popoli. Egli soffre nel versare sangue cristiano ma non può fare altrimenti, e per questo motivo viene incoronato *Re dei Romani* e rispettato come autorità anche *da quelle stesse genti che aveva precedentemente combattuto*.

Al racconto dei fatti memorabili della vita di Massimiliano si affiancano le descrizioni delle

[...] lodevoli, benedette e giovevoli cose [nelle quali] la Maestà Imperiale si è esercitata fin dalla gioventù e ancora vi si impegna quotidianamente. [...] Poiché tuttavia tali materie non sono così dignitose, ma vanno solo ritenute degne di ammirazione per gli altri, ché siano mossi al buon esempio, sono state collocate non in questa Porta dell'Onore, ma ai lati della medesima.

Anche in questo caso Stabius non dilunga in spiegazioni, dal momento che le attività rappresentate venivano trattate molto più ampiamente nel Weisskunig e nel Freydal, ovvero le opere che romanzavano, rispettivamente, la giovinezza e l'educazione di Massimiliano e i tornei

cavallereschi ai quali aveva partecipato. Anche qui, l'imperatore è il sovrano perfetto, un uomo completo secondo la concezione medievale: egli non si interessa particolarmente delle arti liberali, ma piuttosto dell'architettura, dell'artiglieria, della caccia, dei tornei e del servizio di Dio, al quale offre preziosi tesori e la promessa di una crociata.

Un cavaliere medievale, dunque, impetuoso e dalle forti passioni, come lo era stato il suocero Carlo il Temerario: e proprio le armi di Borgogna tornano ripetutamente nell'apparato decorativo dell'*Arco*, disegnato da Dürer. Il Vello, simbolo dell'Ordine del Toson d'Oro, istituito da Filippo il Buono nel 1430, pende dal collare che circonda lo stemma di Filippo il Bello, all'interno dell'albero genealogico; di dimensioni maggiori, sovrasta i fornicati laterali; è richiamato, infine, nel capitello della colonna tra la Porta dell'Onore e quella della Nobiltà, dove un grifone dalle ali spiegate sfrega con forza l'acciarino e la pietra focaia, emblemi personali di Filippo il Buono, sprigionando scintille.

In conclusione, l'*Arco di Trionfo* si presta a sintetizzare il regno di Massimiliano I, la sua concezione della vita e del governo e la rilevanza dell'impianto storico e genealogico su cui intendeva fondare la futura grandezza della dinastia. Grazie alla trasportabilità garantita da un materiale leggero come la carta e alla riproducibilità permessa dalla recente invenzione della stampa, la diffusione dell'opera era potenzialmente illimitata; tuttavia, essa non ebbe seguito da parte degli artisti e dei monarchi successivi, forse perché era troppo personale, troppo nordica, troppo esuberante per un periodo come il maturo Rinascimento, che prediligeva lo stile equilibrato e i valori universali delle classicità. Il progetto aveva lo scopo di mettere a tacere una volta per tutte le obiezioni alla scalata al potere degli Asburgo, e la sua stessa presenza fisica testimoniava l'evidenza della realtà: nelle vene dei membri della casa d'Austria scorreva un sangue di antichità e nobiltà pari almeno a quello delle altre maggiori dinastie europee e le loro rivendicazioni imperiali portavano il sigillo del favore divino. Il regno di Massimiliano, in particolare, era letteralmente un libro aperto di fronte agli occhi di tutti: le sue imprese militari, di stampo autenticamente cavalleresco, si snodavano in ventitré riquadri di apologie, mentre le sue qualità, che dovevano suscitare ammirazione e imitazione, incorniciavano lateralmente la struttura dell'*Arco*.

«Bella gerunt alii, tu felix Austria nube»: conquistare l'Europa un matrimonio dopo l'altro

La casa d'Austria, insomma, non era una forza da sottovalutare, anche grazie alla meticolosa pianificazione matrimoniale intrapresa da Federico III e continuata dal figlio. Con grande orgoglio, nei riquadri sopra alla Porta della Lode venne rappresentato il doppio matrimonio viennese, che nel 1515 sancì le unioni dei fratelli Ferdinando e Maria d'Asburgo con i principi ereditari d'Ungheria,

Anna e Luigi – o Ludovico – Jagellone, un’occasione che recò «grande vantaggio alla Cristianità». Massimiliano considerava l’impresa un vero e proprio trionfo personale, al punto che, durante le fasi finali di lavorazione dell’*Arco*, attorno al 1516, commissionò al fidato Bernhard Strigel una tavola, dipinta su entrambi i lati, che mostrasse la propria famiglia e quella del personaggio biblico di Cleofa (fig. 12).⁸⁰ I giovani principi Jagelloni erano figli del re di Polonia Ladislao, che successivamente aveva raccolto anche i titoli di re di Boemia e re di Ungheria e Croazia, in quanto gli elettori speravano di costruire un grande Stato in grado di opporsi all’avanzata ottomana. Massimiliano I e Ladislao conclusero i negoziati matrimoniali in fretta e in silenzio, senza l’approvazione della Dieta ungherese, e stabilirono anche che l’imperatore avrebbe formalmente adottato il principe Luigi e che, nel caso questi fosse morto senza lasciare eredi, Ferdinando d’Asburgo gli sarebbe succeduto al trono. L’altro nonno dei principi austriaci, Ferdinando II d’Aragona, subì un forte smacco, in quanto sperava di lasciare le redini del regno spagnolo proprio al nipote omonimo, cresciuto nella penisola iberica, e non a Carlo, che invece era stato allevato come un borgognone alla corte di Malines; nel 1516, tuttavia, entrambi i re – d’Aragona e di Ungheria – morirono e Massimiliano I ebbe la più completa libertà nel disporre del futuro dei membri della famiglia, uno dei quali era appena diventato sovrano di un esteso dominio dell’Europa centro-orientale con il nome di Luigi II.

Proprio per questo motivo, l’imperatore è raffigurato mentre abbraccia Ferdinando, finalmente sottratto alle grinfie del nonno materno, con gesto protettivo. L’impianto del dipinto non ha nulla, però, del calore che ci si aspetterebbe da un momento familiare; anche ammettendo il fatto che si tratti di una solenne riunione dinastica scevra dall’emotività, tuttavia, le posture dei personaggi raffigurati sono rigide e impacciate e tra loro non si instaura alcun tipo di dialogo.⁸¹ Questo gelo non si deve interpretare come una resa psicologica delle relazioni tra i membri della famiglia, anche perché, all’epoca, i fratelli Carlo e Ferdinando non si erano ancora neppure mai visti: nati in luoghi diversi del regno a causa dei frequenti viaggi dei genitori, si incontrarono per la prima volta nel 1519, quando Carlo giunse in Spagna e, informato del favore che il fratellino godeva da parte della classe nobiliare, lo inviò in tutta fretta a vivere nei Paesi Bassi, alla corte della zia Margherita.⁸²

Nel corso delle indagini, Matthews⁸³ individua i prototipi dei ritratti di Massimiliano e di Luigi in opere precedenti dello stesso Strigel, e di quello di Carlo in un dipinto di Michel Sittow;

⁸⁰ Anche quest’opera è conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

⁸¹ Il *verso* del dipinto, ora staccato, mostra le due famiglie di Gesù Bambino e di Giovanni Battista in atteggiamento molto più affettuoso.

⁸² Parker 2019, pp. 78-84.

⁸³ Matthews 2003, pp. 70-74.

secondo lo studioso, la tavola dimostrerebbe l'intenzione austriaca di assorbire i modelli figurativi nederlandesi all'interno del proprio linguaggio figurativo. Tuttavia, per quanto gli accostamenti proposti siano convincenti, non è chiaro il motivo per cui un artista di rilievo e talento avrebbe dovuto sciupare un'opportunità importante come una commissione riferibile al circolo imperiale⁸⁴ trasferendo meccanicamente dei modelli senza tentare minimamente di armonizzarli tra loro. Oltretutto, come si è visto, a questa stessa altezza temporale il lessico artistico della corte di Massimiliano aveva già acquisito una maturità tale da destreggiarsi disinvoltamente tra le radici germaniche e le commistioni classiche e borgognone.

Forse, tuttavia, focalizzarsi sulla resa estetica della tavola di Strigel rischia di fuorviare dalla corretta comprensione del dipinto, che è racchiusa nelle simbologie e negli elementi che ritornano insistentemente da un'opera all'altra. Massimiliano, Filippo e Carlo, ovvero la linea di discendenza agnaticia, sono collegati dal copricapo piatto, con il quale vennero rappresentati anche in altre occasioni, come nel caso del ritratto del vecchio imperatore eseguito da Dürer nel 1518 o delle tavole di van Orley del 1516 e 1518 circa, dal pesante collare dell'Ordine del Toson d'Oro e dai lineamenti dal volto, ovvero il naso aquilino, il mento e il labbro sporgenti e il taglio di capelli secondo la moda borgognona. Il gioco di rimandi investe anche i colori dell'abbigliamento dei personaggi: Massimiliano, Carlo e Luigi sono vestiti di calde tonalità rosse, aranciate e marroni, mentre Maria, Filippo e Ferdinando indossano abiti di velluto di varie sfumature di verde; Massimiliano e Ferdinando, infine, sono accomunati dallo stesso, lussuoso broccato dorato con ricamata una fantasia di melograni che Strigel aveva già adoperato in un ritratto precedente dell'imperatore e che risaliva alla copia del perduto ritratto di Federico III d'Asburgo del XV secolo.

Un'altra questione controversa riguarda l'identità della donna a sinistra che, con aria assente, volge lo sguardo verso l'alto. Le iscrizioni apposte sulle copie più tarde dell'opera identificano la figura con Maria di Borgogna, interpretazione che, generalmente, gli studiosi moderni sono propensi ad accogliere;⁸⁵ sempre Matthews, tuttavia, ritiene piuttosto che la donna sia da riconoscersi in Bianca Maria Sforza a causa del cappello tondo, in quanto l'iconografia della duchessa borgognona prevede sempre il copricapo conico. Sempre al Kunsthistorisches Museum sono conservati due ritratti, anche in questo caso eseguiti da Strigel, che raffigurano la duchessa

⁸⁴ Fu Giovanni Cuspiniano, umanista tedesco al servizio di Massimiliano, docente presso Università di Vienna e curatore di testi antichi, a commissionare l'opera a Strigel nel 1520 (Campbell 1990, p. 137). Anche se l'incarico non era partito direttamente dagli Asburgo, è impensabile che essi non fossero coinvolti, non soltanto perché avrebbero dovuto fornire i modelli dei ritratti, ma anche perché Margherita era un'attenta amministratrice delle immagini autorizzate dei membri della famiglia.

⁸⁵ Vedi ad es. Silver 2008, pp. 209-210.

milanese con lo stesso esofalmo dell'opera qui analizzata e consentono di osservare la grande somiglianza dei lineamenti. Anche in questo caso, dunque, l'osservazione di Matthews è incontestabile, tuttavia, nel caso di un'opera destinata a illustrare la continuità dinastica, non si capisce per quale motivo Massimiliano avrebbe dovuto far ritrarre accanto a sé la seconda moglie, dalla quale non aveva avuto figli, e non la prima, di sangue reale e, a propria volta, madre di un sovrano di Spagna, oltreché amatissima e idealizzata sposa dell'imperatore. L'obiezione sollevata da Matthews, tuttavia, resta valida, tantopiù che, ancora nel 1516, quando Maria era morta da trent'anni e Bianca Maria da sei, le sembianze di entrambe erano ancora ben distinguibili, anche perché continuavano a essere riprodotte attraverso la stampa, insieme agli altri ritratti della famiglia imperiale.

L'occasione della commissione dell'opera, ovvero il doppio accordo matrimoniale tra i principi austriaci e gli Jagelloni, viene suggerita dalla corona di garofani – tradizionale simbolo di fidanzamento – che cinge il capo di Ferdinando, mentre l'adozione di Luigi all'interno della famiglia Asburgo è resa attraverso il gesto di confidenza di Carlo, che posa una mano sul braccio del cugino e futuro cognato, e dal serto di alloro che quest'ultimo indossa, indice delle sue origini nobiliari ma anche, probabilmente, segno del legame con la famiglia imperiale. Massimiliano, dunque, aveva tutte le ragioni per celebrare il proprio trionfo dinastico: attraverso i legami nuziali, infatti, la sua discendenza, che aveva temporaneamente vacillato con la prematura morte del figlio Filippo, avrebbe regnato su quasi tutta l'Europa, a eccezione della Francia e dell'Inghilterra. Egli, dopo anni di regno burrascoso, poteva vantarsi di aver custodito e ampliato l'eredità familiare e poteva ben meritare le lodi evangeliche:

Bene, servo buono e fedele, tu sei stato fedele nel poco, io ti darò autorità su molto: entra nella gioia del Signore.⁸⁶

Importante è anche l'accostamento dell'imperatore al personaggio biblico di Cleofa, fratello di Giuseppe e cognato della Vergine, che secondo san Luca sarebbe uno dei pellegrini che avevano riconosciuto Gesù risorto nel viandante sulla strada per Emmaus. Probabilmente si trattava del minor grado di separazione che si potesse raggiungere dalla Sacra Famiglia per non incorrere in accuse di superbia o addirittura di empietà; inoltre, consentiva al committente, l'umanista Giovanni Cuspiniano, di pregiarsi di un legame imperiale, dal momento che la sua cripto-rappresentazione come Zaccaria lo poneva tra i parenti acquisiti della Vergine.

⁸⁶ Mt 25, 21. L'intera parabola dei talenti copre i versetti 14-30.

Il respiro dell'eternità

L'ultimo ritratto di Massimiliano fu un disegno eseguito dal vero, in occasione dell'unico incontro tra l'imperatore e Albrecht Dürer (fig. 13). Sono proprio le parole dell'artista, vergate a penna sul *recto* del foglio, a confermarlo:

Questo è l'imperatore Massimiliano, che io, Albrecht Dürer, ho ritratto ad Augusta nel suo gabinetto personale, nell'alto del suo palazzo, nell'anno 1518, il lunedì dopo il giorno di Giovanni Battista.⁸⁷

Queste poche righe, all'apparenza una semplice annotazione, rivestono invece una grande importanza per diversi fattori. Innanzitutto, dimostrano che il lungo processo di affrancamento delle arti visive dalla dimensione materiale della *tèchne* per raggiungere la nobiltà delle *artes liberales* era ormai concluso: Dürer non è un umile artigiano alle dipendenze dell'imperatore, ma un intellettuale e un umanista, famoso e apprezzato nel proprio campo, e dunque un pari.

In secondo luogo, la data riportata non si riferisce alla conclusione del lavoro, che in realtà vide la luce dopo la morte di Massimiliano, ma al suo concepimento, all'attimo di profonda comunione instauratasi nel contatto ravvicinato e personale tra l'artista e il soggetto. L'origine del ritratto di stato, nel Medioevo e per tutto il Cinquecento, consisteva nell'urgenza di garantire che il sovrano, incarnazione di un potere astratto, acquisisse il dono dell'ubiquità per garantire, con la propria presenza, la fedeltà vassallatica dei sudditi. Come si è detto, ancora per tutto il XVI secolo la raffigurazione del monarca era considerata un oggetto dal valore sacrale, ricettacolo dell'autorità del re, e, proprio per questo motivo, lo scarto tra la persona fisica e il suo ritratto doveva essere ridotto al minimo, avvicinandosi quanto più possibile al concetto di immagine *acheropita*: il potere si conservava tale in via dell'autenticità dell'effigie, e non c'era maggiore autenticità che nella miracolosa autoimpressione del volto regale. Il sovrano più potente della Cristianità, diretto tramite con Dio, si confrontava finalmente con il maggiore artista nordico, universalmente riconosciuto come eccellente disegnatore e, dunque, in grado come nessun altro di garantire l'affidabilità e la veridicità dell'immagine prodotta. L'incontro era così gravido di significato da meritare di essere immortalato anche in una xilografia all'interno del trattato *Insegnamento della misura con l'aiuto del compasso e della riga* composto da Dürer nel 1525 e noto anche come *L'arte della misura*. In un saggio del 1991, Crawford Luber⁸⁸ avvicina suggestivamente l'illustrazione intitolata *Un disegnatore che prende i dettagli per un ritratto, utilizzando un apparato prospettico per il disegno sul vetro* (fig. 14) all'iconografia del miracoloso ritratto della Vergine eseguito da san Luca.

⁸⁷ Syson Luke, *Witnessing Faces, Remembering Souls*, in Campbell 2008, p. 22, traduzione dall'inglese della scrivente.

⁸⁸ Crawford Luber Katherine, *Albrecht Dürer's Maximilian Portraits. An Investigation of Versions*, in *Master Drawings*, Vol. 29, No. 1, pp. 30-47, qui pp. 45-46.

L'autrice ritiene di poter identificare con sicurezza i due protagonisti della xilografia in Dürer e Massimiliano in virtù dell'atteggiamento del soggetto seduto, che afferra con presa salda il terminale a globo del bracciolo del trono proprio come l'imperatore, nei quadri derivanti dal disegno del 1518, stringe il melograno, e dell'ambientazione, che richiama direttamente il *piccolo gabinetto* o *studiolo* indicato nella didascalia del disegno.

Un'ulteriore prova dell'importanza dell'occasione consiste nella ripetizione del modello dell'Albertina in altre forme artistiche, come la già citata tavola del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 16), la tela nella collezione del Museo Nazionale Germanico di Norimberga (fig. 15) e una riproduzione xilografica della quale sono noti diversi esemplari. La fortuna degli originali, tuttavia, non brillò fin da subito, soprattutto negli ambienti del potere centrale. Nei propri diari, Dürer lamenta di come l'arciduchessa Margherita avesse rifiutato il ritratto del *Kaiser* suo padre che egli le aveva presentato all'inizio di giugno del 1521, durante una visita dell'artista alla corte di Malines.⁸⁹ La nobildonna, reggente dei Paesi Bassi per conto di Carlo V, era universalmente riconosciuta come intenditrice d'arte e, a differenza dell'utilizzo funzionale alle esigenze della propaganda che ne facevano il padre e il nipote, era dotata di una spiccata sensibilità estetica; non è verosimile, dunque, che ella non avesse compreso il valore dei lavori di Dürer.⁹⁰ L'artista, a ogni modo, non ci informa di quale versione dell'opera avesse sottoposto al giudizio della patrona, né delle motivazioni che ella poteva aver addotto nel rifiutarla; tra tutte le ipotesi formulate dagli studiosi – Dürer richiedeva un compenso troppo elevato, non aveva rappresentato le mani come invece suggeriva l'uso borgognone, il collare del Toson d'Oro era stato aggiunto frettolosamente, eccetera –, la più plausibile, a mio parere, consiste nella decisione di Margherita di diffondere soltanto immagini autorizzate dei componenti della famiglia Asburgo, eseguite a corte dal pittore ufficiale, di fronte al modello in carne e ossa e sottostando a indicazioni ben precise, e infine replicate soltanto dopo il *placet* imperiale. Questa bruciante delusione subita da Dürer potrebbe spiegare il motivo per cui egli abbia voluto trasfigurare un momento così rilevante della propria carriera all'interno del trattato *L'Arte della misura*: sentiva la necessità di riaffermare il proprio valore come artista, anche se non poteva sfidare apertamente la potente zia dell'imperatore.

Tornando per un attimo alla didascalia del disegno dell'Albertina, scopriremo che l'analisi del lessico svela un ulteriore livello di significato. Il vocabolario dell'epoca, proprio come il nostro, comprendeva un nutrito numero di voci per indicare il ritratto; tuttavia, come nota Campbell,⁹¹ gli

⁸⁹ Cfr. Matthews 2003, pp. 164-166.

⁹⁰ Secondo Pope-Hennessy, Margherita avrebbe rifiutato l'opera in quanto era così abituata al gusto italiano da non riconoscere più la «vera arte tedesca». Pope-Hennessy John, *The Portrait in the Renaissance, (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963, The National Gallery of Art, Washington)*, Londra, Phaidon, 1966, pp. 169-171.

⁹¹ Campbell 1990, p. 1.

stessi artisti e critici erano consapevoli dell'inadeguatezza dei termini a propria disposizione, dunque tendevano a redigere descrizioni più dettagliate anche se, magari, meno gradevoli all'orecchio dello studioso contemporaneo, abituato a sintetizzare i concetti in una singola parola. A differenza dei vari *imago*, *effigies*, *simulacrum* o *ritratto*, riscontrabili nelle opere italiane, francesi e spagnole, in ambito nordico – germanofono, nederlandese e inglese – è attestata quasi esclusivamente l'espressione *counterfeit*, qui riproposta nella citazione düreriana. Il termine presentava la stessa accezione di ambiguità che conserva nell'odierno *contraffare* e la cosa non deve sorprendere né essere considerata indizio di malafede da parte degli artisti. La parola *ritratto*, infatti, che oggi implica esclusivamente una diretta derivazione dell'immagine dal soggetto, comprendeva originariamente una serie di sfumature che sono andate svanendo nel corso dei secoli. L'etimologia del lemma chiarisce la questione: attestato a partire dal Medioevo, esso è composto dai vocaboli *contra* e *facere*, nel significato di *imitare*. L'imitazione, però, può concretarsi in varie forme, delle quali la pedissequa riproduzione della realtà è solo una delle tante: per esempio, il potere divino del sovrano non si rispecchia per forza nelle sue fattezze fisiche, né ci si aspetta che le raffigurazioni dei santi o della Vergine ricalchino quelle storiche, ormai sconosciute, purché rispettino il *decoro* richiesto dal tema.

In questo caso, tuttavia, è probabile che il disegno eseguito da Dürer in occasione della Dieta di Augusta del 1518, pochi mesi prima della morte di Massimiliano nel gennaio 1519, sia una resa abbastanza fedele dell'aspetto del soggetto. L'opera, conservata presso l'Albertina di Vienna, venne eseguita a carboncino, sanguigna e rialzi in gesso bianco, e mostra una grande attenzione ai dettagli del volto dell'imperatore, in particolar modo alle pieghe della pelle e all'individuazione luministica delle forme; il cappello, la casacca e la veste sottostante, invece, sono resi con tratti molto più essenziali.

Per lungo tempo si è ritenuto che il dipinto di Norimberga fosse la fase di studio di un unico progetto, poi sviluppato a pieno nell'esemplare viennese, in ragione anche del cattivo stato di conservazione. Crawford Lubet, invece, propone un'ipotesi alternativa, secondo cui si tratterebbe di due opere autonome, ognuna rispondente a uno scopo preciso, in virtù della differenza linguistica dell'iscrizione e della rappresentazione dei simboli del potere.

La tela di Norimberga, commissionata probabilmente da Jacob Fugger come dono per Carlo V, mostra Massimiliano come cavaliere dell'Ordine del Toson d'Oro, indugiando per ben due volte sulla descrizione del Vello, prima appeso al pesante collare indossato dal sovrano e, di nuovo, pendente dal suo stemma personale, con l'aquila bicefala, lo scudo rosso e bianco degli Asburgo e la corona imperiale. L'impostazione della figura è ieratica e le insegne del potere esibite

vistosamente, mentre l'iscrizione in alto è composta in tedesco: si può quindi ipotizzare che la destinazione dell'opera fosse, almeno in una certa misura, pubblica, e che utilizzasse dunque un lessico visivo immediato e una lingua comprensibile a tutti per trasmettere un messaggio univoco a chiunque la vedesse, senza cercare di inserire significati nascosti e decifrabili soltanto da un'élite culturalmente consapevole. L'obiettivo del dipinto era, dunque, la rappresentazione del potere imperiale incarnato in un sovrano ricco di dignità, dall'atteggiamento nobile e distaccato, remoto come lo erano stati i duchi di Borgogna nelle rappresentazioni di van der Weyden.

Diverso è il progetto alla base del ritratto viennese: al di là del migliore stato di conservazione, l'atmosfera si fa più meditativa, quasi come un colloquio con l'anziano e malato imperatore. L'artista si sofferma sulla resa dei riflessi argentei dei capelli e sottolinea con un sapiente gioco luministico le sporgenze del naso e degli zigomi e gli avvallamenti dove invece la pelle ha ceduto; fa in modo di rispettare gli elementi identificativi chiave – è dura ignorare il protagonismo del naso dell'imperatore – ma, al tempo stesso, concentra la propria attenzione sullo sguardo di Massimiliano. L'insieme trasmette la stanchezza di un uomo che ha combattuto tante battaglie nel corso della vita, pieno di orgoglio nei confronti del nipote che si avvia a diventare un sovrano molto più potente di lui e, perché no, appesantito da un velo di malinconia; forse questa atmosfera di struggente, gloriosa decadenza, simile a quella che si potrebbe provare osservando le rovine classiche, si può attribuire all'influenza dei viaggi italiani dell'artista. Degna di nota è, inoltre, la commistione tra la perizia nordica nella tecnica della pittura a olio – si osservi, ad esempio, la minuziosa registrazione delle pieghe della pelle attorno alle articolazioni delle dita – e la calda luce veneziana, evidente negli squisiti trapassi tonali della pelliccia.

La reminiscenza dei ritratti dei duchi di Borgogna, eseguiti dai grandi maestri del Quattrocento fiammingo, ritorna prepotentemente: il sovrano, in virtù dell'autorità derivante da Dio, pur in un'atmosfera scevra dai simboli del potere – eccezion fatta per il piccolo scudo in alto – è separato dal mondo prosaico dello spettatore da un confine inviolabile, di cui il parapetto è semplicemente la manifestazione tangibile.

In conclusione, la figura di Massimiliano I segnò una svolta decisiva nella storia degli Asburgo e del loro uso smalzato e funzionale delle arti, probabilmente molto più di quanto fece il nipote: seppe infatti comprendere al meglio le potenzialità delle diverse tecniche artistiche e fu in grado di volgere a proprio vantaggio la mancanza di mezzi economici affidandosi alla trasportabilità e alla replicabilità dell'immagine a stampa.

Egli si trovò a dover riannodare i fili delle varie eredità medievali – quella borgognona e quella imperiale – con la spinta caotica dell'età moderna, che avanzava inesorabile e portava con sé

un sistema sociale, valoriale e artistico molto diverso da quello che fino a quel momento si era conosciuto, e riuscì a elaborarle e fonderle in un organico impianto narrativo che potesse giustificare le proprie rivendicazioni.

La storia di Massimiliano è quella di un precursore, di un uomo che avrebbe potuto raggiungere le vette più alte, se solo avesse avuto a disposizione i mezzi e il momento opportuno, e per questo egli decise di lavorare in maniera più o meno sotterranea affinché quella grandezza potesse diventare un obiettivo alla portata dei propri discendenti. Per decenni, infatti, egli aveva governato la vita dei membri della propria famiglia, e il suo ricordo continuò a esercitare una profonda influenza su di loro anche per lungo tempo dopo la sua morte: come vedremo nel prossimo capitolo, infatti, alcuni degli ideali e dei valori che Massimiliano aveva incarnato giunsero fino al bisnipote, il re Filippo II d'Asburgo-Spagna. La storia, dunque, gli diede ragione: d'altra parte, come lo stesso Imperatore aveva affermato nel capitolo XXIV del *Weisskunig* sull'importanza della memoria,

chiunque, in vita, non prepari alcun monumento per sé, non ne avrà dopo la morte, e sarà dimenticato con l'ultimo rintocco della campana che annuncia la sua dipartita.⁹²

⁹² Silver 2008, p. 32; traduzione della scrivente.



In senso orario:

1. *Ritratto dell'imperatore Federico III*
Copia di Hans Burgkmair il Vecchio
da un originale perduto del 1468
Vienna, Kunsthistorisches Museum

3. *Ritratto di Carlo il Temerario, duca di Borgogna*
Copia da Rogier van der Weyden
Anni '60 del '400
Berlino, Gemäldegalerie

2. *Ritratto di Filippo il Buono, duca di Borgogna*
Copia da Rogier van der Weyden
Anni '40 del '400
Digione, Musée des Beaux-Arts





4. *Massimiliano I con un garofano rosa*
 Joos van Cleve
 1508/1509
 Vienna, Kunsthistorisches Museum



6. *Massimiliano I come Privatmann*
 Bernhard Strigel
 1508
 Warwickshire, Upton House

5. *Massimiliano I come Privatmann*
 Da Bernhard Strigel
 Fine del XVI secolo
 Vienna, Kunsthistorisches Museum

7. *Massimiliano I in armatura dorata*
 Bernhard Strigel
 Inizio del XVI secolo
 Vienna, Kunsthistorisches Museum





In senso orario:

8. *Theurdank e la Martinswand*
 Hans Burgkmair il Vecchio
Theurdank, edizione 1519
 Università di Lucerna

10. *Massimiliano I e la Martinswand*
 Da Bernhard Strigel
 XVII secolo
 Monaco di Baviera,
 Bayerischen
 Staatsgemäldesammlungen

9. *Massimiliano I e la Martinswand*
 Bernhard Strigel
 1507
 Vienna, Kunsthistorisches Museum





11. *Arco di Trionfo di Massimiliano I*
Albrecht Dürer e bottega
Ca 1515/1518



12. *La famiglia di Massimiliano I*
La famiglia di Cleofa
 (recto/verso separati)
 Bernhard Strigel
 Ca 1515
 Vienna, Kunsthistorisches Museum





13. *Ritratto di Massimiliano I*
Albrecht Dürer
1518
Vienna, Albertina

14. *Un disegnatore che prende i
dettagli per un ritratto, utilizzando un
apparato prospettico per il disegno
sul vetro*
Albrecht Dürer
1525
in *L'Arte della Misura*





15. *Ritratto di Massimiliano I*
Albrecht Dürer
Dopo il 1518
Norimberga,
Germanisches Nationalmuseum



16. *Ritratto di Massimiliano I*
Albrecht Dürer
Dopo il 1518
Vienna, Kunsthistorisches Museum

IL RITRATTO EQUESTRE TRA CAVALLERIA CORTESE, REMINISCENZE CLASSICHE E *DEFENSIO FIDEI*

Introduzione

Il presente capitolo si pone l'obiettivo di evidenziare come lo sviluppo della ritrattistica equestre nella prima metà del XVI secolo sia debitrice di diversi archetipi iconografici e letterari, in particolar modo della connotazione militaristica delle popolazioni barbare di origine germanica, dell'eredità imperiale dell'Antica Roma, della letteratura cavalleresca – e successivamente cortese – e del nuovo ruolo sociale del sovrano come *defensor fidei*. Anche in questo caso, come vedremo, districare e riconoscere i contributi individuali apportati da questi modelli è un'operazione proficua soltanto fino a un certo punto: infatti, giacché essi affondano le proprie origini in diversi secoli addietro, nel momento in cui riaffiorano risultano profondamente trasformati in base alle nuove esigenze e velleità dell'élite sociale.

Anche in questo caso, le varie generazioni Asburgo – Massimiliano I, Carlo V e Filippo II – si rapportarono in maniera peculiare a queste problematiche, sviluppando un approccio personale indicativo delle situazioni che si trovarono ad affrontare nel corso del proprio regno. Un elemento ricorrente, tuttavia, consiste nella volontà di sottrarre la figura e il ruolo del sovrano alla contingenza dell'azione storica coeva per astrarli in una dimensione contemplativa, che ne evidenziasse al meglio la derivazione divina del potere e la giustificazione sociale e religiosa di ogni suo provvedimento; eredi della medievale lotta per le investiture e impantanati nelle guerre contro il protestantesimo, gli Asburgo rivendicavano una pressoché totale autonomia decisionale sia in ambito sacro che profano, condizione necessaria all'amministrazione di un impero vasto ed eterogeneo. La via per garantirsi questa assoluta libertà comportava la trasfigurazione del monarca in un sincretico erede degli imperatori romani, dei capi militari germanici di epoca altomedievale e dei paladini cristiani, che tra i propri ranghi annoveravano per buona misura tanto san Giorgio quanto Rolando di Roncisvalle e Goffredo di Buglione.

Ancora una volta, l'efficace autopromozione iconografica della famiglia Asburgo si premurò di evidenziare gli aspetti che meglio rispondevano alle esigenze più pressanti del momento, rivolgendosi ai medium artistici più appropriati e ai maestri in grado di unire con astuzia ed eleganza il messaggio propagandistico alla più squisita perizia tecnica. Le opere che verranno analizzate nelle prossime pagine, dunque, riflettono questa incredibile ricchezza di autori, stili e tecniche, dagli arazzi fiamminghi di retaggio borgognone alle pittoriche incisioni tedesche del primo Cinquecento alle esuberanze coloristiche del Tiziano maturo, allo scopo di individuare i

mutamenti che interessarono le qualità militari, cavalleresche e religiose nel corso dei loro frequenti risvegli.

I presupposti: l'origine della cavalleria, l'intersezione con il fenomeno delle crociate e la loro trasfigurazione letteraria

Nel trattare l'importanza dei valori cavallereschi nella società del XV e XVI secolo, la questione più urgente che lo studioso si trova ad affrontare consiste nella distinzione tra l'iniziale significato del termine, ovvero, semplicemente, il guerriero a cavallo, e la più tarda appropriazione ideologica che ne fece la classe nobiliare, trasformandolo dapprima in un codice deontologico e, in seguito, in un ideale letterario che accompagnasse il tramonto della categoria sociale in questione.¹

Gli scrittori ecclesiastici dell'XI e XII secolo, assistendo allo sviluppo della cavalleria medievale, ne ricondussero l'origine all'ordine equestre dell'Antica Roma in virtù della mai sopita ammirazione per il mondo classico,² dando vita a un equivoco di lunga durata che ha impedito di riconoscere il fondamentale contributo delle popolazioni barbariche. Gli *equites* ai quali i religiosi si riferivano, infatti, appartenevano a una classe a base censitaria, rifondata da Augusto nella prima età imperiale, che aveva finito per fondersi con l'aristocrazia senatoria e svolgeva mansioni di carattere principalmente amministrativo; l'esercizio della guerra, che era diventato progressivamente invisibile agli occhi dei Romani e aveva acquisito carattere ereditario, venne così sfruttato dalle popolazioni germaniche come mezzo per entrare a far parte dell'impero. I barbari assunsero questo compito con dedizione ed entusiasmo poiché si confaceva istintivamente alla struttura guerriera della loro società, nella quale ogni aspetto della vita risultava profondamente influenzato da valori e rituali militari, tra i quali ricordiamo la venerazione per il cavallo e le armi dal nome proprio, il *furor* mistico-sacrale che sconfinava nella sventatezza e la continua preoccupazione per il proprio onore.³ Quasi senza soluzione di continuità, questi principi fondanti furono in seguito assorbiti dalla cavalleria altomedievale, nata dunque sotto una stella estremamente bellicosa; l'assimilazione di questa visione dei rapporti sociali basata sulla logica della sopraffazione e la ricomposizione del contrasto con il cristianesimo delle origini, che considerava incompatibili il Vangelo e il servizio militare, vennero assicurate impugnando la rivendicazione di Gesù nel *Vangelo di Matteo* e le metafore di violenza di san Paolo nella *Lettera agli Efesini*.⁴ D'altra parte, le narrazioni

¹ A questo proposito si consultino le fondamentali pagine di Huizinga Johan, *Autunno del Medioevo*, Milano, BUR, 1998 [I edizione 1919], in particolare i capitoli IV e VII.

² La successiva trattazione delle radici germaniche della cavalleria risente principalmente del testo di Flori Jean, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1999, capitolo primo.

³ Si confronti Cardini Franco, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze 1982, pp. 3-129, qui citato attraverso Flori 1999, pp. 13 ss.

⁴ Mt 10,34: *Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra; non sono venuto a portare pace, ma una spada*. Tra le espressioni utilizzate da san Paolo in Ef. 6, 10-17 ricordiamo: *l'armatura di Dio, sostenere il*

veterotestamentarie del Dio degli eserciti, con le loro vivide descrizioni delle battaglie, delle vendette e del sangue, suonavano molto più familiari all'orecchio delle popolazioni guerriere rispetto ai più astratti richiami alla carità e alla sofferenza di un Dio fattosi uomo.

Nel corso dei secoli, mentre le monarchie barbariche itineranti si trasformavano lentamente in regni, la fascinazione nei confronti della figura del combattente a cavallo superò indenne la prova del tempo, affermandosi anche come predilezione iconografica. Nonostante la critica tenda a considerare la rappresentazione equestre nel Rinascimento esclusivamente come il risultato della riscoperta umanistica dell'antica statuaria romana, infatti, l'immagine del re-guerriero a cavallo era profondamente radicata nell'universo figurativo germanico.⁵ A questo proposito, è doveroso richiamare l'interesse dimostrato da Carlo Magno nei confronti delle statue bronzee di Teodorico⁶ e di Marco Aurelio e la conseguente commissione di una rappresentazione di se stesso nelle medesime vesti. Si tratta di un ulteriore sintomo della volontà di *renovatio imperii*, declinata questa volta in *translatio*: il simbolo per eccellenza del potere imperiale, ovvero il ritratto del sovrano nel suo trionfale *adventus*, venne trasportato ad Aquisgrana, sede del potere carolingio. L'immagine, dunque, suggellava anche visivamente la permanenza del *genius loci*⁷ di Roma, eterno e immutabile, destinato a incarnarsi di volta in volta in manifestazioni contingenti ma dotate della stessa autorità e natura del prototipo; l'appropriazione concreta delle vestigia autentiche ne sigillò il trasferimento.

Meritevole di menzione, infine, è l'esistenza di esemplari autoctoni tedeschi, in particolare il *Cavaliere* del duomo di Bamberga, realizzato tra il terzo e il quarto decennio del Duecento e identificato in un cripto-ritratto di Federico II di Svevia come san Giorgio, e quello di Magdeburgo, di pochi anni posteriore e raffigurante Ottone I di Sassonia detto *il Grande*, l'imperatore più celebrato dall'epoca di Carlo Magno. Naturalmente questi due precedenti, realizzati nel cuore del periodo di massimo splendore dello stile gotico, hanno poco a che spartire con le animate

combattimento sino alla fine e rimanere in piedi padroni del campo, la corazza della giustizia, lo scudo della fede, l'elmo della salvezza, la spada dello Spirito. 2 Tm. 4, 7: Ho combattuto la buona battaglia.

Lo stesso Erasmo da Rotterdam, d'altra parte, non era estraneo all'adozione del lessico guerresco nella trattazione di argomenti di fede, come si evince già dal titolo dell'opera *Enchiridion militi Christiani*.

⁵ Gli studi contemporanei risultano sorprendentemente disinteressati all'iconografia equestre germanica di epoca altomedievale. Un rapido accenno si trova in Campbell Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, 1990, p. 56, mentre un'analisi un po' più approfondita si deve a Silver Larry, *Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor*, in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 12, n.1, pp. 17-18.

⁶ L'identificazione delle statue equestri italiane con cui Carlo Magno entrò in contatto è ancora oggetto di discussione: la perduta raffigurazione di Teodorico che l'imperatore riportò con sé ad Aquisgrana, infatti, viene di volta in volta riconosciuta nel *Regisole* di Pavia (anch'esso distrutto e ora rimpiazzato da una libera reinterpretazione dell'opera originaria risalente agli anni Trenta del Novecento) o considerata un'opera autonoma.

⁷ Per approfondire la dottrina di teologia politica medievale alla base del concetto di *translatio imperii* si veda Kantorowicz Ernst H., *I due corpi del re*, Torino, Einaudi, 2012 [I edizione 1957], in particolare le pp. 78-85.

raffigurazioni dei capitani di ventura fuse da Donatello e Verrocchio a partire dalla seconda metà del XV secolo: nonostante il «naturalismo regolato dalla geometria e dall'ordine»⁸ del *Cavaliere* di Bamberg consenta di avvicinarlo alla ponderazione matematica e all'introspezione del *Gattamelata*,⁹ infatti, l'opera duecentesca deve essere contestualizzata e compresa all'interno del proprio ambiente di riferimento, ovvero l'esterno del coro della cattedrale, del quale nasce come una costola, e dunque non gode della stessa autonomia nel tempo e nello spazio che caratterizza invece le sculture italiane del Rinascimento. Ancora più evidente è la distanza dal *Colleoni* che, anche se di soli trent'anni posteriore al monumento donatelliano, si appropria dello spazio circostante in maniera completamente opposta, con uno scatto ricco di *furor* che tradisce la forte connotazione psicologica della raffigurazione. Questo sintetico confronto non vuole certo suggerire l'esistenza di nessi di derivazione diretta di un'opera dall'altra, anzi, esse non potrebbero essere più diverse nei materiali, negli stili, negli artisti e nella connotazione geografica, ma, semplicemente, intende sottolineare l'importanza dell'apporto franco-tedesco all'iconografia equestre ripresa dagli Asburgo all'inizio del Cinquecento.

Al già citato orgoglio guerriero germanico si era aggiunta già da tempo un'avveduta politica di avvicinamento al papato, che risaliva al regno di Clodoveo, nei cruciali decenni a cavallo tra il V e il VI secolo; l'ambizioso sovrano merovingio aveva ben presto compreso che la chiave del successo nell'espansione europea richiedeva l'adozione del Cristianesimo, e confezionò un vero capolavoro di *Realpolitik* nella storia della sua conversione sul campo di battaglia, proprio come un novello Costantino.¹⁰ È importante ricordare, ai fini della nostra trattazione della costruzione del mito asburgico, che secondo la leggenda la transizione al Cristianesimo del popolo franco fu favorita dalla consorte di Clodoveo, la principessa Clotilde, il cui zio era il mitico re Gundobado, responsabile dell'espansione burgunda durante la seconda metà del V secolo e considerato una sorta di *pater patriae* all'interno dell'epopea nazionalista borgognona. La linea di sangue asburgica, dunque, riprendeva le fila di sangue dell'antico regno burgundo e della dinastia merovingia, richiamando contemporaneamente alla mente la già citata dottrina del *Geblütsheiligkeit* («santità del sangue») attraverso la figura di santa Clotilde e della sua naturale precorritrice, Elena, madre di Costantino. Duecento anni dopo, Carlo Martello, l'eroe di Poitiers, era ormai salutato come il campione della cristianità e il difensore dell'Europa Occidentale e la dinastia franca, grazie al

⁸ Scrimieri Rita (a cura di), *Il Medioevo*, Milano, Minerva Italica, 2002, p. 145.

⁹ Per l'analisi delle sculture rinascimentali in rapporto allo spazio e allo spettatore si veda Shearman John, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect...*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 28 ss.

¹⁰ Loo Bart (van), *Il regno scomparso: quando la Borgogna sfidò l'Europa*, Milano, Mondadori, 2021, pp. 23-30.

suggello dell'incoronazione da parte del pontefice, si convinceva sempre di più di essere investita di una missione sacrale.

Da questo momento in poi, gli antichi costumi militareschi di origine barbarica vennero sempre più temperati dai valori etici del Cristianesimo. Naturalmente non si trattò di una trasformazione indolore: il dibattito su quali azioni e valori guerreschi fossero compatibili con gli insegnamenti evangelici si protrasse accanitamente nel corso del Medioevo. L'elemento religioso, infatti, permeava ogni aspetto della società, e cercò variamente di addomesticare la violenza della cavalleria avvicinandola alle figure dell'arcangelo Michele o di san Giorgio, introducendovi il richiamo all'ascetismo monastico o favorendo l'istituzione degli Ordini cavallereschi, nei cui statuti comparivano molteplici richiami biblici e doveri religiosi. Nonostante questi tentativi di – più o meno fortunata – conciliazione, la Chiesa continuò ancora per lungo tempo a condannare la *militia* secolare della cavalleria e a esortare i guerrieri ad arruolarsi piuttosto nella *militia Dei* per la salvezza della loro anima.

Le due componenti militare e religiosa, tuttavia, trovarono un punto d'incontro allo schiudersi del nuovo millennio, allorché papa Urbano II, nel 1095, bandì la prima crociata,¹¹ uno strumento di potere e di autorappresentazione che fu largamente sfruttato nel corso dei secoli, fino ad arrivare al Cinquecento degli Asburgo. Si trattava di un mezzo polimorfo che si prestava a giustificare le esigenze più disparate:

[...] l'incertezza [su cosa fosse la crociata] era endemica perché la crociata intesa come istituzione esisteva solo come espressione di desideri e di politiche per la realizzazione delle quali la guerra santa era utile ma non prioritaria: le ambizioni ecclesiastiche e politiche dei papi; *le pratiche devozionali del laicato, in particolare della nobiltà; lo sviluppo di un culto cavalleresco e di un codice etico aristocratico fondato sulla stima di sé e sull'onore*; l'espansione economica [...]; le iniziative religiose dei riformatori della Chiesa.¹²

Nelle intenzioni di Urbano II, che mirava a diventare la nuova guida politica all'interno di uno scacchiere statale frammentario,¹³ lo scopo delle crociate era quello di rispondere a richieste provenienti da differenti ceti sociali: egli intendeva, infatti, fornire un'occasione di sfogo alla violenza dei signorotti locali, che esercitavano ancora il diritto barbarico alla guerra privata; offrire un gesto di buona fede nei confronti delle istanze dei movimenti riformatori, che domandavano maggiore aderenza all'esempio di Cristo, convogliandoli invece verso la più ortodossa pratica del pellegrinaggio; infine, si proponeva di rispondere al clima di mobilitazione ideologica diffusi in Europa a causa della *Reconquista* spagnola. La pluralità di motivazioni si rispecchia anche

¹¹ Flori 1999, pp. 163-164.

¹² Tyerman Christopher, *L'invenzione delle crociate*, Torino, Einaudi, 2000, p. 9. Il corsivo è della scrivente.

¹³ Barbero Alessandro, *Benedette guerre. Crociate e jihad*, Laterza Editori, Bari, 2009, pp. 19-20.

nell'incertezza lessicale che accompagnò queste iniziative: mentre il lettore moderno associa il termine *crociato* al cavaliere che combatte gli infedeli in Terrasanta per esclusive ragioni di fede, all'epoca esso indicava semplicemente il pellegrino che indossava il simbolo della croce. I due secoli successivi videro la proclamazione di numerose spedizioni militari nei confronti dei nemici del papato, spesso sovrani europei e cristiani che però rifiutavano di piegarsi al suo volere o eretici come gli albigesi, e il conseguente crollo della fiducia nei confronti del pontefice come infallibile Vicario di Cristo; le crociate, dunque, finirono per sfuggire al controllo della Chiesa di Roma e vennero impugnate dai sovrani, che ebbero dunque gioco facile nel dipingersi come nuovi Messia, inviati da Dio per riportare l'autentica fede cristiana sulla Terra. Le azioni spregiudicate del papato ne minarono l'autorità e la reputazione e vennero rapidamente strumentalizzate dai monarchi che desideravano riacquistare il controllo assoluto all'interno dei propri possedimenti.

Inizialmente gli eserciti crociati non annoveravano tra le proprie fila esponenti dell'élite sociale: la maggior parte dei partecipanti era stata reclutata con la promessa di espiare peccati morali o veri e propri reati secolari, per i quali si vedevano assicurare il perdono, oppure si trattava di fratelli cadetti o di membri di famiglie di basso ceto che partivano nella speranza di fare fortuna in una terra di nessuno, dove le pratiche della razzia e del saccheggio erano molto meno regolamentate in quanto avvenivano ai danni di popolazioni infedeli. Le spedizioni militari erano un conglomerato di esperienze religiose che non si limitavano allo scontro armato, ma che includevano anche il pericoloso viaggio fino alla Terrasanta, i pericoli climatici e le malattie esotiche; i partecipanti perdevano temporaneamente la condizione di laici per entrare a godere dei diritti e della protezione ecclesiastica. L'accezione del pellegrinaggio, nelle sue molteplici sfumature di espiazione, assunzione di uno status simil-clericale, slancio religioso e volontà di seguire l'esempio di Cristo prendendo la croce sulle spalle e offrendosi in sacrificio, rimase sempre intensamente viva nella mente di coloro che partivano per il Medioriente. La concreta possibilità della morte in battaglia, mentre si sterminavano quanti più infedeli possibile, era, a questo punto, non soltanto accettata, ma addirittura abbracciata con entusiasmo, come rivendicavano le *chansons de geste* che orgogliosamente celebravano i paladini caduti come martiri.¹⁴ Proprio questa completa inversione di rotta, che dall'iniziale condanna cristiana dell'omicidio era arrivata a benedirlo come impresa gradita a Dio e immediatamente meritevole del Paradiso, contribuì a ridefinire le crociate come imprese eroiche e che potevano addirittura concedere al soldato lo *status* di martire, la condizione di maggior gloria a cui si potesse aspirare all'interno della società cristiana.

¹⁴ Barbero 2009, pp. 41-53.

Non fu dunque la cavalleria a radunare eserciti per le crociate, né i crociati erano cavalieri: essi, piuttosto, finalmente risposero alle esortazioni di Urbano II, che invitava i bellicosi e peccatori cavalieri secolari ad abbracciare il servizio divino, la *militia Christi*.¹⁵ Di tutti gli argomenti contro la violenza privata che le autorità religiose avevano avanzato negli ultimi decenni, questo era sicuramente quello che più toccava le corde del pensiero guerriero: secoli di feudalesimo avevano infatti abituato i signori locali alla fedeltà vassallatica in cambio di protezione, e la guerra al servizio di Dio rientrava agevolmente all'interno di questo schema gerarchico. Man mano che acquisiva e si riconosceva in questi caratteri di devozione religiosa e difesa della vera fede, la cavalleria venne disciplinata e inquadrata in una categoria professionale con la funzione di proteggere i membri più deboli della società. Come ben sintetizza Tuchman, infatti,

Poiché le normali attività di un cavaliere erano [...] in contrasto con la dottrina cristiana [...], bisognava trovare una *vernice di moralità* che consentisse alla Chiesa di essere tollerante con i guerrieri ma sempre in buona fede e ai guerrieri di perseguire i propri scopi con la coscienza a posto. Grazie all'aiuto dei pensatori benedettini, venne creato un codice che poneva, teoricamente, la spada del cavaliere al servizio della giustizia, del diritto, della pietà, della Chiesa, della vedova, dell'orfano, e degli oppressi. Il cavalierato veniva conferito in nome della Trinità dopo una cerimonia di purificazione, confessione, comunione. Di norma nell'elsa della spada era conficcata una santa reliquia come se, impugnandola per prestare giuramento, il cavaliere potesse così registrare il suo voto in cielo. «Dio e la cavalleria sono in armonia», poteva affermare adesso Raimondo Lullo.¹⁶

Assumendo su di sé questo complesso di valori, la cavalleria iniziò a identificarsi in un vero e proprio codice deontologico e a restringersi in una categoria d'élite progressivamente più inaccessibile. Sebbene, verso la fine del Medioevo, l'ossessione della riconquista dei luoghi santi andasse affievolendosi, il pensiero della gloria crociata e dell'eroismo dei paladini restava ben presente e gonfiava i cuori di orgoglio e di commozione, trovando espressione artistica nelle epiche *chansons de geste* e nel romanzo. L'influenza che questi generi letterari esercitarono sull'autorappresentazione della società del tempo è difficilmente sopravvalutabile, in quanto si verificò un processo virtuoso di tipo osmotico per cui i valori della cavalleria venivano celebrati dalla letteratura, che a propria volta diventava il modello da emulare; tutto ciò che di incomprensibile o sconvolgente avveniva all'esterno dei circoli elitari di matrice arturiana veniva ricomposto in una visione teleologica, che rileggeva le sfortune e gli ostacoli incontrati dall'eroe in una serie di prove che, una volta superate dimostrando fede, coraggio e onore, gli avrebbero dischiuso le porte di un mondo di beatitudine e felicità e l'ammissione all'interno di un sodalizio

¹⁵ Flori 1999, pp. 209-210.

¹⁶ Tuchman Barbara W., *Uno specchio lontano. Un secolo di avventure e calamità. Il Trecento*, Milano, Mondadori, 1979, p. 82. Il corsivo è della scrivente. Cfr. anche Huizinga, cap. III.

fraternali di uomini devoti e valorosi. Questa ricerca di un mondo utopico basato sull'onore era destinata a scontrarsi con una situazione ben più prosaica, che ai nobili scopi morali della crociata opponeva gli evidenti abusi della realtà. Nonostante la riluttanza dei partecipanti a investire emotivamente ed economicamente in questi progetti li condannasse spesso a restare sulla carta, la popolarità di queste iniziative era tale che ancora nel XIV e XV secolo era frequente includere nel proprio testamento lasciti destinati alle esigenze delle spedizioni religiose.

Quella che, all'osservatore moderno, può sembrare una semplice narrazione edificante, era invece una rilettura narcisistica e conclusa di se stessi e della categoria sociale di appartenenza di straordinaria potenza ideologica; la cavalleria rimetteva continuamente in scena i propri valori e rituali all'interno delle opere letterarie e attraverso un cerimoniale specifico, che trovava il proprio momento catartico nel rito della giostra, corrispettivo profano del dramma sacro. Huizinga ritiene che, di tanto in tanto, l'autoconsapevolezza della cavalleria facesse capolino; in particolar modo, egli scrive che

[...] il basso Medioevo è uno di quei periodi terminali in cui la vita sociale delle classi superiori è diventata quasi del tutto un giuoco di società. La realtà è violenta, dura e crudele; la si riporta al bel sogno dell'ideale cavalleresco e su questo poi si crea il giuoco della vita. Si recita recando la maschera di Lancelotto; è un enorme inganno cosciente, che si può sopportare nella sua palese insincerità solo in quanto un lieve scherno smentisce la menzogna. In tutta la società cavalleresca del '400 domina un labile equilibrio fra la serietà sentimentale e il lieve scherno.¹⁷

La rielaborazione borgognona

Di tale complessità, dunque, si faceva portatrice la figura del cavaliere nel tardo Medioevo, e nessuno meglio della raffinata corte borgognona seppe intonare il canto del cigno dei valori cavallereschi agli albori della modernità e riarrangiare questa pluralità di istanze nell'affresco organico di una società.

La stessa rinascita del ducato di Borgogna si doveva a un atto di cavalleria:¹⁸ nel 1363, infatti, il re di Francia Giovanni il Buono l'aveva concesso come ricompensa al figlio minore, Filippo (1342 – 1404), in virtù del coraggio dimostrato sul campo militare. L'eroismo del ragazzo gli aveva fruttato anche il soprannome con cui passò poi alla storia, ovvero *l'Ardito*, forse a causa della prodezza con cui aveva difeso il padre dagli attacchi inglesi durante la battaglia di Poitiers¹⁹ o

¹⁷ Huizinga 1998, p. 103.

¹⁸ Huizinga 1998, p. 128.

¹⁹ Tuchmann 1979, p. 178. Van Loo 2021, pp. 55-56: «Nell'autunno del 1356, una Francia umiliata nel profondo dovette tirarsi su di morale. Le parole "Padre, a sinistra! Padre, a destra!" diventarono un ritornello eroico che conquistò i quattro angoli del regno e valsero al principe Filippo un appellativo con cui egli poté confortarsi: *Le Hardi*, "l'Ardito"».

del carattere indomito che, pur durante la prigionia nelle mani del «Principe Nero» Edoardo, non gli aveva impedito di rivendicare energicamente il primato del sovrano francese su quello inglese.²⁰ L'impazienza e l'impulsività del giovane erano proverbiali e, per la verità, costituivano per lui motivo di vanto; quando, anni dopo, si trovò a dover scegliere un proprio motto prima di salire al trono, Filippo optò per «Il me tarde» («Vado di fretta»), talvolta modificato in «Moult me tarde» («Molto mi aspetta»). Non solo: «nei conti pubblici, una voce speciale era riservata ai cavalli stremati e uccisi dopo aver servito il Monsignore»,²¹ che restava in sella fino a dodici ore al giorno, e agli occhiali che aveva commissionato per ripararsi gli occhi dalla sabbia sollevata dagli zoccoli. Gli affascinanti profili storici dei duchi di Borgogna vedono una costante sovrapposizione tra l'opportunistico calcolo politico e l'atmosfera sognante e lussuosa dei romanzi cavallereschi, come ben dimostrano, rispettivamente, la capacità di influenzare i re francesi e i soprannomi evocativi, che trasfiguravano la violenza della realtà in un mondo fiabesco di eroi. Questa contrapposizione trovò espressione iconografica nel gargantuesco arazzo²² commissionato da Filippo per celebrare la vittoria di Roosebeke sulla coalizione delle città fiamminghe che erano insorte contro il suocero:²³ nonostante si trattasse di un'opera estremamente costosa e destinata a essere appesa alle pareti e trattata con ogni cura, infatti, il duca ordinò impudentermente di utilizzarla come tappeto, «così da poter calpestare quotidianamente il Terzo Stato sconfitto»²⁴ e il cadavere del suo odiato comandante, Philip van Artevelde. Vero e proprio animale politico, il duca comprese lo straordinario potenziale propagandistico delle manifestazioni artistiche nella comunicazione di valori, aspettative e conquiste; figlio cadetto recentemente assunto al potere e sovrano di un regno di nuova creazione, composto da un mosaico di territori molto diversi tra loro, Filippo intendeva

²⁰ Tuchmann 1979, p. 222: «Frattanto re Giovanni si trovava fin dal mese di luglio a Calais, in attesa, prigioniero degli inglesi insieme al figlio più giovane, che veniva ormai chiamato Filippo l'Ardito. Il futuro duca di Borgogna si era guadagnato il soprannome durante un banchetto offerto da re Edoardo ai prigionieri di Poitiers: il giovane principe, alzandosi da tavola di scatto e su tutte le furie, aveva percosso il primo maggiordomo gridandogli: "Dove hai imparato a servire il re d'Inghilterra prima del re di Francia quando sono alla stessa tavola?". "In verità, cugino" commentò Edoardo "voi siete Filippo l'Ardito!" Nel 1361, alla morte di Philip de Rouvre, re Giovanni rilevò per il figlio minore il ducato di Borgogna, donazione foriera di conseguenze fatali.»

²¹ Van Loo 2021, pp. 98-99.

²² L'arazzo (oggi perduto) venne realizzato in un unico pezzo dalle impressionanti misure di 41x5 metri e tagliato soltanto in seguito, poiché lo stesso Filippo aveva constatato che le maestranze del palazzo non riuscivano a gestire un'opera di tali proporzioni e peso. Verso la fine del XIV secolo il settore dell'industria tessile che si era specializzato nella produzione di arazzi creò alcuni – rari – esemplari di dimensioni consistenti, preferendo, pochi anni più tardi, frammentare il soggetto in una pluralità di pezzi, che potevano essere trasportati molto più agevolmente durante gli spostamenti della corte itinerante. Per approfondire si vedano Campbell Thomas P. et al., *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2002, pp. 13-27; Wilson Katherine Anne, *The power of textiles. Tapestries of the Burgundian dominions (1363-1477)*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018. La traduzione delle successive citazioni da tali testi si deve alla scrivente.

²³ Proprio a seguito della morte del suocero Luigi di Male senza eredi maschi, nel 1384, Filippo l'Ardito entrò in possesso dei territori delle Fiandre e dell'Artois e il centro di produzione degli arazzi passò da Parigi ad Arras, configurando presto queste opere come un prodotto tipicamente borgognone, simbolo della raffinatezza e del lusso della sua corte.

²⁴ Van Loo 2021, p. 115.

trasmettere un messaggio inequivocabile agli altri potentati europei. Nel caso specifico, tuttavia, al carattere celebrativo della vittoria e al silenzioso monito che l'opera rivolgeva agli altri grandi d'Europa e ai sudditi ribelli, mettendoli in guardia dall'attentare nuovamente all'ordine costituito, si aggiungeva la sottile, inquietante consapevolezza che l'evento dimostrava la precarietà del controllo del duca sui propri possedimenti.

Per questi motivi la *Battaglia di Roosebeke* rimase sempre esposta, anche quando (o forse proprio perché) il suo soggetto cruento metteva a disagio gli ambasciatori che giungevano a negoziare trattati di pace o alleanza:²⁵ gli arazzi, infatti, grazie alle proprie dimensioni, consentivano la completa riqualificazione degli ambienti, richiamando la presenza e l'autorità del proprietario anche nel caso di una sua assenza fisica. Percorrere gli spazi delle residenze principesche tardomedievali, dalle sale pubbliche alle camere del sovrano, significava compiere un vero e proprio «pellegrinaggio politico»²⁶ che, anche attraverso la decorazione artistica delle pareti, lasciava già presagire il carattere del proprietario e il tenore dell'incontro. Gli arazzi si prestavano particolarmente bene a questo scopo, soprattutto perché, come avvenne in seguito anche nel caso di Carlo V d'Asburgo, il ducato di Borgogna era un insieme di città e stati senza interessi in comune e, dunque, l'unico elemento di coesione era la figura del principe, che doveva quindi spostarsi tra le varie residenze per esercitare un efficace controllo sul regno; questo, naturalmente, comportava la necessità di ridecorare ogni corte per adeguarla alla magnificenza borgognona e di ricorrere a un medium artistico che si potesse facilmente trasportare e che, in un attimo, trasformasse le spoglie pareti di un castello in un ambiente fiabesco e dalla spiccata valenza semiotica. La comprensione di questi aspetti psicologici della comunicazione del potere dimostra l'incredibile modernità del duca: infatti,

[...] nonostante la lunga tradizione continentale di commemorare eventi storici attraverso arazzi e tessuti ricamati – come nel caso del cosiddetto «arazzo» di Bayeux – le commissioni di Filippo sono la prima testimonianza certa in nostro possesso del trattamento di questi soggetti nelle monumentali proporzioni dell'arazzo su richiesta di un committente ancora vivente.²⁷

A ogni modo, i messaggi propagandistici veicolati dalle opere d'arte non erano rivolti esclusivamente ai sudditi del regno e ai rivali politici ma, anzi, intendevano plasmare le successive generazioni di duchi, inserendosi nel più ampio genere degli *speculum principis*. Ogni particolare era minuziosamente predisposto per concorrere alla tessitura del mito della dinastia: i soprannomi dei sovrani, la narrazione in chiave cavalleresca delle loro imprese affidata ai letterati più

²⁵ Campbell 2002, p. 16.

²⁶ Wilson 2018, p. 97.

²⁷ Campbell 2002, p. 16.

importanti²⁸ e l'esibizione del lusso in ogni circostanza – quadri, banchetti, abiti, decorazioni – contribuivano ad alzare sempre di più l'asticella delle doti e dei risultati richiesti ai rampolli di Valois-Borgogna.

Una fondamentale componente di questa propagandistica costruzione del mito ducale consisteva nella liberazione dei luoghi santi, che si poneva ancora come il compito fondamentale dei sovrani dell'epoca; nel caso del ramo cadetto di una dinastia la questione assumeva una rilevanza ancora maggiore, rappresentando un mezzo per colmare il divario nella dignità di rango che separava il ducato di Borgogna dai regni di Francia e Inghilterra. Tuttavia, la progettazione delle spedizioni militari avveniva in un clima di «tensione spirituale» che portava a elaborare «piani romantici»²⁹ che non lasciavano possibilità di successo nei confronti dei guerrieri turchi. La stessa idea di crociata aveva assunto, nella mentalità europea, i tratti di una generica missione per la salvaguardia della fede e per il riscatto dei luoghi santi della religione, ignorando così l'importanza delle basilari conoscenze etnografiche e topografiche su un ambiente così diverso dalla verde Europa centrosettentrionale. Dal momento che le crociate erano divenute poco più che un goffo tentativo di risvegliare il fervore cristiano e la fedeltà a una Chiesa che stava sempre più sprofondando nella corruzione, esse non avevano neppure ben chiare le motivazioni della guerra né l'identità dei popoli da affrontare, tant'è che i cavalieri sospiravano pensando alla «cattività gerosolimitana» ma ignoravano il molto più concreto pericolo rappresentato dalle mire espansionistiche turche sull'Europa sudorientale.

Questa mancanza di consapevolezza provocava, alle volte, fraintendimenti geopolitici che all'osservatore moderno suscitano emozioni di tragica ilarità, come nel caso della spedizione anglofrancese contro la Barberia avvenuta nei primi anni Novanta del Trecento, della quale Tuchman riporta un episodio che consente di comprendere il carattere di pretestuosità che le campagne crociate avevano assunto alla fine del Medioevo.

Poco dopo il ritorno di Carlo [VI detto il Folle, re di Francia] a Parigi, la promessa che aveva fatto di non pensare ad altro se non a riunificare la Chiesa fu accantonata a favore dell'allettante spedizione di Genova contro il regno di Barberia. Si trattava di un'avventura bell'e pronta che non richiedeva oltre tutto le complesse manovre politiche necessarie invece in una eventuale impresa per la causa pontificia. La crociata, anche se aveva ben poco a vedere con la croce, conferiva prestigio ai partecipanti. [...]

²⁸ Giovanni Senza Paura commissionò a Christine de Pizan una biografia del defunto re di Francia, nella speranza di presentarsi come suo naturale successore (cfr. Barbero Alessandro, *Christine de Pizan – Come pensava una donna nel Medioevo?* <https://italia-podcast.it/podcast/il-podcast-di-alessandro-barbero-lezioni-e-confere/-17-christine-de-pizan-come-pensava-una-donna-nel->, consultato per l'ultima volta in data 21/08/2023); Olivier de la Marche (1425/1428 – 1502), cortigiano e ammiratore di Carlo il Temerario, trasfigurò la biografia del mecenate ne *Il cavaliere risoluto* e compose la *Vita di Filippo l'Ardito* (Neri Ferdinando - Enciclopedia Italiana, alla voce *La Marche, Olivier de*, consultabile nella versione online dell'*Enciclopedia Treccani*).

²⁹ Cfr. Huizinga 1998, pp. 129-131.

Sicuri di sconfiggere i disprezzati infedeli, i crociati si accamparono davanti alla città [di Méhédia, in Tunisia] con le loro tende a vivaci colori. [...] Nel frattempo gli assediati, che cominciavano a risentire del blocco, mandarono inviati a trattare [...]. Essi chiesero perché i cavalieri inglesi e francesi fossero venuti a far guerra contro chi non aveva mai fatto loro del male. Affermarono di aver dato disturbo soltanto ai genovesi, cosa naturale tra vicini perché era sempre stata usanza «impadronirsi e strapparsi reciprocamente tutto il possibile». La risposta esigeva cautela perché bisognava esser certi di presentare un buon motivo onde fare una guerra giusta. [I comandanti cristiani si consultarono], dopodiché [...] risposero di essere venuti a far guerra contro i saraceni perché costoro erano miscredenti «senza una fede propria», cosa che li rendeva nemici, e inoltre per vendicarsi dei loro antenati «che avevano crocifisso e messo a morte il figlio di Dio chiamato Gesù Cristo». A questa risposta i saraceni non fecero altro che ridere, replicando che erano stati gli ebrei a crocifiggere Gesù Cristo, e non loro. Le trattative evidentemente finirono lì.³⁰

La capillare penetrazione della fede cristiana in ogni aspetto e momento della vita, tuttavia, garantiva l'autenticità dell'entusiasmo religioso, che coesisteva, apparentemente senza stridori agli occhi della società, con un'estrema estetizzazione dei rituali militari. Il senso del dovere che animava i cavalieri era ulteriormente infiammato dalla sovrastimolazione sensoriale derivante dal tripudio di colori e movimenti degli stendardi svolazzanti e delle armature scintillanti; la realtà di una campagna militare, con le sue lunghe marce sotto il sole mediorientale, gli animali pericolosi, le tempeste durante la navigazione e le malattie, si trasformava così in un episodio tratto direttamente dai romanzi dell'epoca. Ancor di più, l'esordio militare degli eredi al trono era una tappa formativa essenziale, nella quale si sfoggiavano nuovi stemmi, tende, stendardi e livree e si presentavano ufficialmente i giovani agli altri sovrani e alla comunità dei cavalieri, in una sorta di ballo delle debuttanti *ante litteram*;³¹ ancora alla metà del Cinquecento, Carlo V, l'ultimo sovrano della modernità a scendere sul campo di battaglia alla testa delle proprie truppe, si preoccupava di scegliere il momento migliore per il battesimo militare del figlio, affinché quest'ultimo entrasse nel firmamento dei grandi re guerrieri.³² «L'inflessibile, rigido senso di giustizia»³³ degli uomini medievali, che univa allo spirito vendicativo delle società pagane il desiderio di espiazione e l'odio del peccato di matrice cristiana, era profondamente indignato di fronte alla palese violazione delle gerarchie sociali e all'insulto alla maestà divina e veniva in questo modo spinto all'azione.

La purezza della fede e l'eroico coraggio, tuttavia, non potevano compensare l'impreparazione militare, ulteriormente aggravata dalla sottovalutazione – figlia del disprezzo – nei confronti del nemico. Nonostante le dure sconfitte – la più grave delle quali, la battaglia di Nicopoli del 1396, aveva decapitato il fiore della cavalleria franco-borgognona e costretto l'erede al trono a

³⁰ Tuchman 1979, pp. 532-539.

³¹ Tuchman 1979, p. 623.

³² Parker Geoffrey, *L'Imperatore: vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2019, pp. 448, 471.

³³ Huizinga 1998, p. 25. Si consulti comunque l'intero cap. XII.

una lunga prigionia – l’umore crociato era incrollabile e, anzi, aveva effettivamente incrementato il prestigio dei duchi, come testimoniava il nuovo soprannome di Giovanni (1371 – 1419), da quel momento in poi chiamato *il Senza Paura*. «Il fatto che padre e figlio dovessero i propri soprannomi alle due grandi *débâcles* della loro epoca testimonia quanto i borgognoni avessero compreso l’importanza della propaganda»,³⁴ conclude ammirato Van Loo; e non sussistono dubbi sul fatto che la tremenda sconfitta di Nicopoli avesse impressionato favorevolmente i contemporanei se, pochi anni più tardi, il maresciallo di Boucicaut scriveva che i partecipanti alla campagna «non potevano partire per una spedizione più onorevole o più gradita a Dio».³⁵ Giovanni aveva compreso perfettamente la lezione paterna, seguendone le orme al punto che, un quarto di secolo dopo la *Battaglia di Roosebeke*, commissionò a propria volta un arazzo che celebrasse una sua personale vittoria.

Fu tuttavia sotto Filippo il Buono (1396 – 1467), «il re della monarchia teatrale borgognona»,³⁶ che l’apparato propagandistico della dinastia raggiunse il proprio apice. Versato politicante come i predecessori, egli governò per quasi cinquant’anni, riuscendo a influenzare in più occasioni la politica del suo tempo e sviluppando all’estremo gli strumenti comunicativi a disposizione della dinastia, includendovi, ad esempio, l’arte edibile che rese leggendari i banchetti borgognoni. Si trattò anche, di conseguenza, del periodo che maggiormente visse il contrasto tra l’opulenza della quotidianità principesca e la profonda, intima devozione personale che spingeva a voler imitare la vita di Gesù Cristo;³⁷ tra lo sfarzo delle armature di diamanti commissionate per impressionare i rivali nei duelli³⁸ e l’incontro-scontro con Giovanna d’Arco, che ai calcoli politici opponeva la convinzione di essere depositaria di una missione divina.³⁹ Nonostante l’indubbio fiuto politico, infatti, il duca nutriva l’incrollabile convinzione che soltanto la fede avrebbe garantito la vittoria in battaglia, rispondendo, a chi lo incalzava affinché concludesse la preghiera e riprendesse il combattimento, «Se Dio mi ha concesso la vittoria, me la custodirà».⁴⁰ Anche se estremizzato, si trattava di un punto di vista comprensibile alla società medievale, che considerava la battaglia campale come un diretto appello all’arbitrato divino; come vedremo più avanti, il fatto che, centocinquant’anni più tardi, questo fosse ancora l’atteggiamento di Carlo V e Filippo II d’Asburgo

³⁴ Van Loo 2021, p. 187.

³⁵ Tyerman 1979, p. 138.

³⁶ Van Loo 2021, p. 290.

³⁷ È documentato il fatto che Filippo il Buono possedeva diversi esemplari dell’*Imitatio Christi* di Tommaso da Kempis. Cfr. Van Loo 2021, p. 367.

³⁸ Van Loo 2021, p. 238.

³⁹ Giovanna d’Arco scrisse due lettere indirizzate direttamente a Filippo il Buono in cui lo esortava a ripristinare l’armonia tra i cristiani abbandonando lo schieramento inglese a favore del sovrano francese verso la fine della Guerra dei Cent’anni. http://archive.joan-of-arc.org/joanofarc_letters.html, consultato per l’ultima volta in data 20/08/2023.

⁴⁰ Huizinga 1998, p. 246; Van Loo 2021, p. 367.

pone dei dubbi su quanto i due sovrani fossero effettivamente figli della mentalità rinascimentale che considerava l'uomo *faber fortunae suae*. D'altra parte, non era forse scritto nella Bibbia? Il primo libro dei Maccabei riportava le parole di avvertimento rivolte da Giuda ai propri seguaci:

«È facile che molti cadano in mano di pochi, e non c'è differenza dinanzi al Dio del cielo salvare per mezzo di molti o di pochi; perché non dalla moltitudine dell'esercito dipende la vittoria in guerra: la forza viene dal cielo. Essi vengono contro di noi con torme di insolenti e d'iniqui, per portar via noi, le nostre mogli, i figli, e spogliarci. Noi combattiamo per le nostre vite e per la nostra legge, ed egli li abatterà davanti a noi: non abbiate paura del loro numero».⁴¹

Tale fluidità di pensiero, che consentiva di scivolare agilmente dal sacro al profano e dalla sensualità al desiderio di espiazione, era garantita anche da una prossimità fisica con le manifestazioni concrete della religione. I duchi di Borgogna possedevano numerosissime reliquie, tra le quali, enorme vanto, la spada di san Giorgio, che mostrava ancora qualche goccia secca di sangue di drago e rafforzava i propositi di bandire una crociata. La questione era estremamente delicata: se, inizialmente, la Chiesa aveva incoraggiato il culto delle reliquie, si era poi vista costretta a porvi un freno quando, a seguito della conquista cristiana di Costantinopoli, un flusso inarrestabile di membra sante aveva iniziato a invadere gli altari e i mercati di tutta Europa, e aveva stabilito che, innanzitutto, esse avrebbero dovuto essere autenticate da un'autorità ecclesiastica e che, a ogni modo, non sarebbe più stato possibile maneggiarle al di fuori dei reliquiari.⁴² Al di là della proliferazione di truffe e di episodi di profanazione e del concreto rischio dell'insorgenza di fenomeni eretici, la Chiesa temeva di perdere il controllo sulla dottrina religiosa, già provato dalla corruzione del clero e ulteriormente ostacolato dall'astrusità e contraddittorietà delle predicazioni. L'universo medievale, tuttavia, con la sua predilezione per la conoscenza sensoriale della realtà, non si era lasciato scoraggiare facilmente: le reliquie, infatti, consentivano un accesso diretto alle verità sacre e, testimoni concrete delle leggendarie vite dei santi, si prestavano alla venerazione popolare molto meglio dei dogmi teologici. Senza dubbio, questo atteggiamento rientrava in una più estesa visione medievale, che non concepiva interruzioni tra la sfera divina e quella terrestre e, dunque, prevedeva «la santificazione di tutti gli aspetti della vita»;⁴³ contestualmente, essa aveva comportato anche un'ibridazione lessicale e iconografica tra la dimensione papale e quella imperiale.⁴⁴ Nel tentativo di espandere la propria sfera di influenza dall'ambito spirituale a quello temporale, il pontefice aveva iniziato a farsi chiamare *Principe della Chiesa*, a indossare la porpora e a esporre le proprie insegne durante le processioni trionfali in cui cavalcava lungo le vie di Roma; da parte sua,

⁴¹ 1 Mac 3, 19-22.

⁴² Canone LXII del IV Concilio Lateranense (1212-1215): *Le reliquie dei santi devono essere esposte in un reliquiario, le nuove non possono essere venerate senza autorizzazione della Chiesa Romana.*

⁴³ Huizinga 1998, p. 207.

⁴⁴ Cfr. Huizinga 1998, cap. XII, in particolare pp. 215-217, e Kantorowicz 2012, pp. 190-203.

l'imperatore, allo scopo di zittire le opposizioni politiche, aveva adottato i simboli religiosi e i paragoni con la Trinità e istituito un cerimoniale di corte che richiamava quello delle celebrazioni sacre. Come vedremo più avanti, i sovrani Asburgo raccolsero questa eredità con grande entusiasmo, arrivando a identificare la propria volontà con quella di Dio e il proprio ruolo di condottiero militare con la figura messianica di Cristo e stabilendo, in questo modo, un importante precedente verso il cieco assolutismo ribadendo l'infallibilità divina del re.

In epoca medievale, la massima espressione dell'unione tra l'onore della cavalleria e la devozione religiosa era rappresentata dagli Ordini cavallereschi, la cui fondazione era divenuta nel Trecento una vera e propria moda e che, come scrive Huizinga, «racchiudevano confusamente una quantità di significati, dalla santità più elevata alla semplice solidarietà di gruppo». Il cronista Georges Chastellain, che aveva trascorso la propria vita al servizio dei duchi di Borgogna, «chiamava il Toson d'Oro *une religion* e ne parlava sempre con grande rispetto come di un mistero sacro»;⁴⁵ un poeta compose le lodi di Filippo il Buono, che aveva fondato l'Ordine «Non per giuoco né per divertimento, ma perché, prima di tutto, sia data lode a Dio, e ai buoni gloria e alta fama».⁴⁶ Ancora Huizinga:

La ragione per cui il Toson d'Oro sovrastò tutti gli altri Ordini, fu evidentemente la ricchezza della Casa di Borgogna. Vi contribuirono anche lo sfarzo speciale di cui l'Ordine si circondava e la scelta felice del simbolo. Da principio si era pensato soltanto al Tosone della Colchide. Tutti conoscevano la storia di Giasone;⁴⁷

d'altra parte, ricordiamolo, alcune versioni del mito iliaco sostenevano che era stata proprio la compagnia degli Argonauti a provocare la prima caduta della città di Troia, mettendo in modo il complesso di avvenimenti che si sarebbe concluso, molto più tardi, con la conseguente diaspora di Enea e la fondazione dell'Impero Romano;⁴⁸ per non parlare del fatto che Ercole, anch'egli parte della spedizione, era considerato uno dei mitici antenati del re burgundo Gundobado.⁴⁹ Per quanto il mito degli Argonauti appassionasse Filippo il Buono, che, da bambino, era cresciuto ammirando i monumentali affreschi eseguiti sul tema da Melchior Broederlam su commissione del nonno, l'Ardito,⁵⁰

⁴⁵ Huizinga 1998, p.113.

⁴⁶ Huizinga 1998, p. 114, traduzione p. 469.

⁴⁷ Huizinga 1998, p. 115.

⁴⁸ Cfr. Tanner Marie, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press, 1993.

⁴⁹ Van Loo 2021, p. 372.

⁵⁰ Van Loo 2021, p. 293.

come eroe, Giasone era sospetto; aveva tradito la fede, e questo tema si prestava a poco gradevoli allusioni alla politica dei Borgognoni verso la Francia [nella Guerra dei Cent'anni].⁵¹

Il ricorso a un mito pagano, inoltre, strideva con il manifesto di una «confraternita religiosa chiamata a vegliare sul cristianesimo e, se necessario, a essere il motore di una nuova crociata»;⁵² immancabilmente, venne consultata la Bibbia e ripescato il personaggio di Gedeone, che aveva steso a terra un vello di lana domandando a Dio, come prova della loro alleanza e dell'incarico di salvare il popolo dall'idolatria e dagli oppressori, che facesse cadere la rugiada inizialmente solo sul mantello e, in seguito, solo sul terreno.⁵³ Questa associazione, oltre a derivare dal Libro dei Libri, si prestava anche come controfigura del duca come comandante crociato, anch'egli scelto da Dio in persona per liberare Gerusalemme dall'idolatria e dall'oppressore turco. Naturalmente, è anche possibile che Filippo fosse rimasto fedele agli amati miti d'infanzia, o che, tutto sommato, il vello gli ricordasse i boccoli di lana cardata che avevano fatto la fortuna economica delle Fiandre⁵⁴ e gli avevano concesso di potersi confrontare da pari a pari con i regni d'Inghilterra e Francia; dopotutto, il simbolismo medievale – e, in seguito, rinascimentale – si basava sui collegamenti tra i concetti, in maniera tale che era sempre possibile ricostruire la catena di pensieri fino all'inizio e, al contempo, di svelarne la reale natura di gioco erudito.⁵⁵ Il Toson d'Oro, come si è visto nel capitolo precedente, continuò a caratterizzare i ritratti dei duchi di Borgogna e dei loro discendenti ancora per lungo tempo, denotando contemporaneamente la ricchezza, la devozione e l'appartenenza a una categoria superiore di chi li indossava e rinsaldando i legami tra i cavalieri. Il racconto degli Argonauti si fuse in maniera inestricabile con episodi fondamentali del mito asburgico: oltre al Toson d'Oro di Filippo il Buono, esso venne rispolverato in occasione della spedizione di Cristoforo Colombo, patrocinata dai nonni spagnoli di Carlo V con l'obiettivo di avvicinarsi al Medioriente; infine, ancora nella seconda metà del Cinquecento, Filippo II battezzò *Argo* la nave destinata ad affrontare le mire espansionistiche del sultano Selim II e diede ordine affinché fosse costruita e decorata come l'originale letterario.⁵⁶

Nonostante l'indubbia devozione, Filippo il Buono possedeva anche una cinica vena manipolatoria e sapeva istintivamente quali tasti toccare per convincere gli interlocutori ad assecondare i suoi desideri. Nel 1454, ormai giunto a un'età matura, ammirato e rispettato in tutta Europa per la forza della sua fede e la ricchezza delle sue terre, il duca orchestrò una

⁵¹ Huizinga 1998, p. 116.

⁵² Van Loo 2021, p. 294.

⁵³ Gdc 6, 36-40.

⁵⁴ Van Loo 2021, p. 293.

⁵⁵ Wolff Larry, *Reviewed Work: The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor* by Marie Tanner, in *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 4, p. 723.

⁵⁶ Tanner 1993, pp. 5-7.

sofisticatissima coreografia, passata alla storia come «il banchetto del fagiano»,⁵⁷ che aveva lo scopo di convincere i commensali, già intontiti a furia di brindisi e di portate ricche e originali, a fare voto di seguirlo in una crociata.

Lentamente ma inesorabilmente un gigante fece il suo ingresso nella sala [...] come un musulmano proveniente da Granada, una delle poche città spagnole ancora in mano ai Mori. Guidava un elefante, un automa gigantesco sul quale troneggiava una portantina con un'apparizione bellissima. Questa donna, nella sua devozione, si rivelò la personificazione della Santa Chiesa, e si rivolse al pubblico con un lungo compianto: «Il mio dominio è nelle mani degli infedeli... Voi cavalieri che portate il Tosone, non dimenticate il servizio divino... chi mi salva raccoglierà la gloria, l'anima la salvezza». [...] Entrò il Toson d'Oro, un uomo con un'armatura da cavaliere sfavillante. Teneva in mano un fagiano vivo. Intorno al collo dell'animale c'era una catena d'oro ornata di pietre preziose. Era seguito da un corteo di combattenti e di damigelle. Il Toson d'Oro si inginocchiò davanti al granduca dell'Occidente. Un costume ancestrale prescriveva che, in occasione di risoluzioni spettacolari, si doveva prestare giuramento su un pavone, un cigno o un fagiano. Filippo il Buono non se lo fece ripetere due volte. Lentamente il duca cinquantasettenne si alzò e giurò che era determinato più che mai a partire per le crociate, si dichiarò pronto a sfidare a un duello all'ultimo sangue il Grande Turco. [...] Le parole di santa madre Chiesa e il giuramento del duca toccarono a tal punto i cuori che i signori si alzarono l'uno dopo l'altro, con slancio emotivo per prestare solenne giuramento. [...] I signori cavalieri, che fino a poco prima non avevano prestato il benché minimo entusiasmo all'idea di scatenare una guerra santa, fecero a gara a caricare di dimensioni sproporzionate i loro propositi. [...] Al centro era seduto un duca gongolante. [...] Consumato comunicatore, aveva inoltre fatto installare quattro tribune, per far sì che centinaia di nobili e borghesi ricchi che non erano stati invitati alla festa vera e propria potessero essere testimoni di questa mirabile svolta.⁵⁸

La lettura delle cronache delle feste borgognone – la santa madre Chiesa era interpretata da nessun'altri che Olivier de la Marche, regista dell'intera recita –, consente di capire lo scivolamento che il movimento crociato aveva compiuto dagli iniziali desideri di espiazione e di arricchimento a «costume innalzato ad ornamento della vita»⁵⁹ di decadentistico sapore. Soffermandosi sulle singole figure e dichiarazioni, infatti, ci si accorge della profonda ignoranza occidentale nei confronti del nemico, ridotto a uno stereotipato assemblaggio di musulmani arabo-spagnoli e musulmani ottomani turchi e di una retorica volontà di intraprendere una crociata per liberare i luoghi santi. Si trattava di manifestazioni composite, che avevano molto più in comune con la *performance art* contemporanea che con la rigida settorialità tramandata dalla storiografia, e che sopravvivono soltanto nelle testimonianze scritte dell'epoca o in sporadiche incisioni; analizzarle, tuttavia, appare di grande utilità per comprendere lo spregiudicato uso politico dell'arte in epoca tardomedievale e rinascimentale, al contrario della consuetudine lungamente invalsa di studiarle come opere astratte

⁵⁷ Per approfondire: Huizinga 1998, pp. 118-125; Tyerman 2000, pp. 86-87; Van Loo 2021, pp. 372-378.

⁵⁸ Van Loo 2021, pp. 374-376.

⁵⁹ Huizinga 1998, p. 123.

destinate soltanto alla contemplazione estetica. Ancor di più, dovremmo probabilmente iniziare a considerare le forme artistiche «vive», come gli intermezzi teatrali durante i banchetti, le Gioiose Entrate, le giostre e i drammi sacri, come le manifestazioni che più impressionavano la società, grazie al pubblico potenzialmente infinito che poteva assistervi e ai complessi meccanismi che si instauravano tra gli osservatori e gli attori, molto più diretti dei segreti teologici nascosti in un dipinto. Come abbiamo visto, i duchi di Borgogna coltivavano il proprio mito con cura minuziosa e nessun dettaglio era lasciato al caso: una volta appreso che alcuni cronisti avevano preso a chiamarlo «il Leone delle Fiandre», o forse dopo averli incaricati egli stesso, Filippo il Buono fece arrivare un leone in carne e ossa nella sua residenza di Bruges.⁶⁰ Tyerman osserva che, sin dalla prima crociata, i predicatori utilizzavano consapevolmente e spregiudicatamente gli strumenti della psicologia di massa e, addirittura, si scambiavano consigli l'un l'altro:

era necessario ottenere una risposta fisica dall'uditorio; [...] lacrime e promesse di pentimento erano insufficienti. Certe occasioni non potevano essere lasciate al caso: richiedevano una gestione teatrale [...], e non mancavano i consueti miracoli minori a dimostrazione della santità della causa. [...] Come Giacomo di Vitry ebbe modo di osservare in un sermone, per acquisire *crucesignati* era utile avere qualcuno che si facesse prontamente avanti. Umberto di Roman suggerì ai predicatori di dare loro stessi l'esempio necessario.

A dispetto di quanto predicatori e cronisti desideravano far credere al loro pubblico, lungo tutto l'arco temporale della predicazione delle crociate fu evidente la mancanza di spontaneità. [...] È in un contesto di formalità precostituite [...] che vanno comprese e valutate le citazioni dei predicatori. Manifesta è la presenza di un *topos* letterario. [...] La standardizzazione caratterizzò la pratica crociata nel tardo Medioevo.⁶¹

Il ricorso a schemi diffusi e dunque immediatamente riconoscibili, per quanto all'osservatore moderno possano risultare fastidiosamente banali, era tipico di una cultura che basava il proprio senso di identità su una rassicurante ripetizione dei precedenti; nel caso delle predicazioni crociate, tuttavia, questo continuo richiamo indicava probabilmente il lento trascinarsi della spinta ideologica, che mancava ormai di una vera motivazione. Questa agonia dell'ideale si protrasse per decenni, al punto che, nella seconda metà del Quattrocento, le testimonianze coeve iniziarono ad additare stupite chi ancora considerava l'aspirazione cavalleresca alla gloria e all'onore come il principale motore delle proprie azioni, come nel caso dell'ultimo discendente della linea maschile di Valois-Borgogna, Carlo il Temerario (1433 – 1477).⁶² Questi sembrava essere appena uscito dalle pagine di un romanzo: verso il finire degli anni Cinquanta, era «un bell'uomo dallo sguardo fiero»,⁶³ che somigliava al padre ma aveva ereditato i folti capelli neri della madre portoghese; un cavaliere carismatico la cui presenza ai tornei era sempre occasione di spettacolo e ammirazione,

⁶⁰ Van Loo 2021, p. 422.

⁶¹ Tyerman 1979, pp. 114-119.

⁶² Huizinga 1998, p. 91.

⁶³ Van Loo 2021, p. 394.

grazie a una giovinezza spesa a impararne l'arte e a fantasticare sui romanzi cavallereschi; infine, un giovane colto, che parlava diverse lingue, amava la musica e sapeva suonare e comporre melodie. Il duca, tuttavia, proprio come le sue amate letture, faticava a distinguere la realtà dalla fantasia: impaziente di guadagnarsi sul campo di battaglia un soprannome come quello degli antenati, si gettava a capofitto in azioni militari sventate⁶⁴ che, spesso, si concludevano con una sconfitta a causa dell'incapacità di adattare i minuziosi piani alla contingenza del momento.⁶⁵ Ogni volta Carlo poteva riaffermare con orgoglio il proprio motto, «Je lay emprins», *ho osato*;⁶⁶ ciò che non poteva fare, invece, era vantare un seguito fedele come quello del padre, Filippo il Buono, che possedeva un istinto politico molto più sviluppato e che era in grado di valutare il mutare degli eventi. Proprio come i suoi eroi, il duca mostrava una sensibilità esasperata, che univa alla «presenza permanente di una tristezza sottesa [...] una sorta di rancore che non sapeva gestire e che compensava con una forza di lavoro sovrumana e l'aspirazione a obiettivi irrealizzabili».⁶⁷ La campagna propagandistica messa in atto dalle precedenti generazioni di duchi di Borgogna, che si poneva l'obiettivo di dipingere l'azione politica della dinastia come una vocazione messianica, aveva plasmato irrimediabilmente la mentalità di Carlo, il quale, collerico e permaloso, viveva in una bolla in cui aveva sempre ragione e per questo si dimostrava spietato e crudele nei confronti di chi si ribellava al suo governo. In meno di due anni di regno, il duca aveva acquisito fama di essere il più potente e crudele sovrano d'Europa: egli stesso, d'altra parte, ammetteva candidamente di preferire l'odio al disprezzo⁶⁸ e non faceva nulla per nascondere le sanguinarie punizioni che infliggeva alle città ribelli, che, considerate mostruose anche per i canoni dell'epoca, gli avevano valso l'appellativo di «casto duca dalla barba che brucia».⁶⁹

La volontà espansionistica dei sovrani di Borgogna aveva trovato in Carlo il suo più entusiastico propugnatore: tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, infatti, più della metà dei possedimenti ducali si trovava ormai nel territorio del Sacro Romano Impero, e *il Temerario* iniziava ormai a sognare di innalzarsi alla dignità reale.⁷⁰ Egli, dunque, si avvicinò all'imperatore Federico III, proponendogli il matrimonio tra i figli e il passaggio della carica imperiale a Carlo e, dopo di lui, al giovane Massimiliano. Il duca, però, indispetti sin da subito la compagine austriaca presentandosi con un'armatura dorata, un mantello trapunto di rubini e di

⁶⁴ Van Loo 2021, pp. 420-421.

⁶⁵ Van Loo 2021, pp. 481-490.

⁶⁶ Van Loo 2021, p. 324.

⁶⁷ Van Loo 2021, p. 422.

⁶⁸ Van Loo 2021, p. 441.

⁶⁹ Nel duplice riferimento al disinteresse nei confronti della sessualità, che poneva Carlo in contrasto con la schiera di «magnifici bastardi» generati dai predecessori, e al viso glabro, qui imputato agli incendi appiccati alle città ribelli. Cfr. Van Loo 2021, p. 442.

⁷⁰ Van Loo 2021, p. 444.

migliaia di perle e a capo scoperto sotto la pioggia:⁷¹ tuttavia, a differenza di Filippo il Buono, che aveva sempre accompagnato l'ostentazione dello sfarzo personale a una grande generosità in regali, Carlo spendeva soltanto per il proprio lusso, alienandosi potenziali alleati. Il segreto del successo borgognone, fino a quel momento, era stato

[...] la consapevolezza del contributo che [le opere d'arte] potevano dare alla magnificenza del committente. Questo concetto, che si può definire come la pubblica ostentazione di potere e ricchezza attraverso spese e doni lussuosi e raffinati, derivava dall'aristotelica *Etica Nicomachea* [...], che aveva goduto di una rinnovata attenzione in epoca medievale grazie alle traduzioni coeve, tra le quali una, risalente al 1370-1377, a opera di Nicolas Oresme, consigliere e cappellano di Carlo V di Francia.⁷²

Gli ultimi anni del duca ne avrebbero visto la progressiva perdita di contatto con la realtà, soprattutto quando il corso degli eventi non seguiva i piani di Carlo, e la conseguente morte nella neve lorenesa di Nancy, dove il suo cadavere venne prima sfigurato dagli avversari e, in seguito, fatto che diede avvio a una locale espressione popolare, «divorato dai lupi».⁷³ La sconfitta del duca e il trattamento ignominioso riservato al suo corpo suonarono la campana a morto per l'ideale cavalleresco, senza però riuscire a intaccare il fascino che avrebbe continuato a esercitare sulle generazioni successive.

Massimiliano I, un cavaliere esemplare

La figura di Massimiliano, già ampiamente analizzata nel capitolo precedente, si muove in bilico tra l'ammirazione nei confronti dei valori cavallereschi, incarnati dalla figura del suocero Carlo il Temerario,⁷⁴ e un eccezionale fiuto politico che lo avvicinava, invece, alla spregiudicatezza di Filippo il Buono. Così, se da un lato l'imperatore lavorò per tutta la vita alla stesura delle proprie memorie in chiave romanzesca, dall'altro dimostrò una formidabile comprensione dei meccanismi della guerra moderna e delle potenzialità dell'artiglieria; l'argomento lo affascinava al punto da meritare di venire annoverato tra le «lodevoli, benedette e giovevoli cose»⁷⁵ raffigurate all'interno della colonna laterale alla *Porta della Lode* dell'*Arco di Trionfo* (fig. 18). «Inventò le armi più terribili e crudeli / E vi destinò molte ricchezze, / Per radere al suolo castelli e fortezze. / Giustamente è considerato un eroe / Poiché alle imprese cavalleresche / Egli sempre si è trovato

⁷¹ Van Loo 2021, p. 447.

⁷² Campbell 2002, p. 15.

⁷³ Van Loo 2021, p. 497.

⁷⁴ Massimiliano aveva avuto occasione di incontrare di persona il futuro suocero a Treviri in occasione degli accordi sul fidanzamento e sulla successione imperiale; Carlo aveva preso in simpatia il ragazzo quattordicenne e gli aveva insegnato il gioco del tiro a segno e mostrato i nuovi piani messi a punto per rendere più efficiente l'esercito. Cfr. Van Loo 2021, p. 450.

⁷⁵ Gobber Giovanni, *I testi della Porta dell'Onore di Massimiliano I*, in Alberti Alessia et al., *Le finzioni del potere: l'Arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'impero*, Milano, Officina Libraria, 2019, p. 93.

pronto».⁷⁶ L'imbarazzo dell'autore del testo di commento emerge palese: come si potevano conciliare il credo cavalleresco di Massimiliano e il suo entusiasmo nei confronti una tattica militare palesemente vigliacca? Ancora un secolo più tardi, infatti, Miguel de Cervantes dava ironicamente voce allo sdegno cavalleresco nei confronti «di questi indemoniati strumenti di artiglieria» che, senza rispetto alcuno per le regole del duello tra uomini di valore, davano modo «a un braccio infame e codardo di togliere la vita a un prode cavaliere». Fatto ancor più grave, l'artiglieria negava le ragioni stesse della battaglia cavalleresca e, dunque, delegittimava l'esistenza di un'intera classe sociale. «Mi esaspera il pensare che della polvere e del piombo abbiano a negarmi la possibilità di rendermi noto e famoso per il valore del mio braccio e il filo della mia spada»,⁷⁷ proseguiva don Chisciotte nella sua invettiva.

La stessa difficoltà limita la mano dell'artista, che infatti rappresenta l'imperatore come una figurina un po' impacciata posta in mezzo a un accampamento gremito di cannoni di ogni tipo. La controversia venne risolta – o quantomeno attenuata – dalla progressiva accettazione dell'artiglieria all'interno delle tattiche militari e, soprattutto, dalla reiterata celebrazione di Massimiliano come maestro d'armi e dalla raffigurazione individualizzata dei singoli cannoni, ognuno con un proprio nome, una propria personalità e un componimento in versi che ne magnificava le doti e li rendeva più simili a commilitoni che a mostri meccanici senza rispetto per il cerimoniale della battaglia. Questo interessante aspetto è evidente nella cura riservata dal disegnatore alla resa individuale delle singole armi, che tradisce la considerazione dell'artiglieria come una forma artistica a sé stante: i cannoni, infatti, venivano finemente decorati durante il processo di fusione ed era necessario fabbricare proiettili appositi per ognuno di essi poiché non era ancora stata stabilita una standardizzazione dei calibri.⁷⁸

La cavalleria, oltre che dal punto di vista ideologico, era stata messa in crisi come reparto militare e, di conseguenza, come categoria sociale già dall'inizio del XIII secolo, quando avevano iniziato a comparire sui campi di battaglia le truppe mercenarie e gli archi maneggiati dai popolani appiedati.

L'oro minava i tradizionali legami vassallatici fondati sulla fedeltà e sul servizio al legittimo signore, personali e almeno in teoria disinteressati [...]; l'arco, consentendo al plebeo di colpire e uccidere da lontano il nobile a cavallo, vanificava in parte quella storica, soverchiante superiorità del cavaliere nell'armamento,

⁷⁶ Gobber 2019, p. 106.

⁷⁷ De Cervantes Miguel, traduzione di Bodini Vittorio, *Don Chisciotte della Manica*, Torino, Einaudi, 1972, vol. I, cap. 38, p. 431, qui citato attr. De Bernardi Alberto, Guarracino Scipione, *I saperi della storia, vol. 1: Dalla società feudale alla crisi del Seicento*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2006, p. 555.

⁷⁸ Cfr. Silver Larry, *Marketing Maximilian: the Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2008, pp. 160-163.

nell'addestramento, nelle tradizioni e virtù guerriere che fin dalle origini aveva giustificato l'esistenza di una società d'ordini.⁷⁹

L'arco divenne l'arma preferita dai moti ribelli di bassa estrazione sociale, individuali e collettivi: economico e letale, mirava al cuore stesso della gerarchia sociale, privando le battaglie di quella funzione legittimatrice che aveva garantito il predominio dei cavalieri, e rappresentava il riscatto della plebe nell'uso delle armi, «un tempo patrimonio di tutti gli uomini liberi e simbolo della loro dignità».⁸⁰ Nel biennio 1476-1477, i «bovari svizzeri» avevano ripetutamente sconfitto il duca Carlo il Temerario, esperto giostratore, opponendo la bruta forza del numero all'addestramento dei singoli cavalieri e la solidità della formazione all'«esasperato individualismo» dei *bellatores*,⁸¹ ricevendo per questo il plauso di Machiavelli nei *Dialoghi dell'arte della guerra*. Massimiliano rimase a tal punto impressionato dalla temibilità della fanteria svizzera da creare un proprio corpo militare che ne ricalcasse le tattiche, i famigerati *Landsknechte*,⁸² poi italianizzato in *lanzichenecchi*. L'estrema competenza in ambito militare attirò all'imperatore la diffidenza degli altri potentati europei, che avevano compreso come egli stesse cercando di creare una milizia stabile e professionistica per perseguire scopi espansionistici; i propositi di Massimiliano di fidelizzare l'esercito all'Impero, tuttavia, naufragarono contro la volubilità dei mercenari.⁸³

Il progressivo ricorso a truppe sempre più numerose e ad armi di maggiore potenza, inoltre, rese impossibile risolvere gli scontri in una giornata campale, facendo appello all'arbitrato divino; anche l'armatura, ormai superflua contro l'artiglieria e ingombrante nel combattimento corpo a corpo contro più fanti contemporaneamente, venne completamente rivisitata, trasformandosi da strumento bellico perfettamente funzionale a bene di lusso personalizzabile, che doveva rappresentare l'identità di chi la indossava e riplasmarla sul nuovo modello del gentiluomo.⁸⁴

Nonostante la competenza nella moderna strategia militare, Massimiliano incarnava alla perfezione il modello del re combattente che aveva imperversato in Occidente nel Medioevo. A ogni modo, al di là della personale predilezione per i romanzi cavallereschi, il suo intervento sul campo di battaglia era stato reso fondamentale obbligatorio da un'opera composta nel 1446 da Enea

⁷⁹ Puddu Raffaele, *La guerra nel Cinquecento*, in *La storia*, vol. 7, Milano, Mondadori, 2006, p. 353.

⁸⁰ Puddu 2006, p. 353.

⁸¹ Puddu 2006, p. 357.

⁸² Il termine, analizzato dal punto di vista linguistico, apre un curioso spiraglio sulla concezione della cavalleria e, in seguito, dei corpi mercenari attraverso i secoli: esso è infatti composto dai sostantivi tedeschi di *Land*, *terra*, e *Knecht*, *servitore*, a causa del fatto che, allo sgretolarsi dei legami feudali, alcuni servi della gleba cercarono fortuna aggregandosi a compagnie mercenarie, tristemente famose per la loro abitudine di saccheggiare i territori sconfitti. La stessa radice del termine tedesco *Knecht* diede anche origine all'inglese *knight*, rivelando come, all'inizio, il cavaliere fosse un guerriero a cavallo al soldo di un signore.

⁸³ Gerosa Guido, *Carlo V: un sovrano per due mondi*, Milano, Mondadori, 1992, p. 31

⁸⁴ Quondam Amedeo, *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 79-82.

Silvio Piccolomini e dedicata a suo padre, Federico III.⁸⁵ Il futuro papa Pio II, all'epoca *poeta laureato* e segretario dell'imperatore, affermava che, per la salvezza della patria, era necessario compiere dei sacrifici, che potevano consistere nell'espropriazione dei beni privati dei sudditi, delle loro vite e, addirittura, di quella dell'imperatore. D'altra parte, osservava l'autore,

[...] il cittadino comune che si immolava per lo Stato diventava, senza dubbio, un martire la cui *caritas* imitava quella di Cristo. Ma il sacrificio del principe [...] era paragonabile al sacrificio di Cristo in modo più diretto e su un piano diverso: entrambi sacrificavano la vita non solo in quanto membra ma anche in quanto capi dei rispettivi corpi mistici.⁸⁶

Insieme all'agiografia delle *chansons de geste* e ai romanzi cavallereschi, un simile parallelismo religioso – sancito da un papa, nientemeno! – non poteva lasciare indifferente una personalità come quella di Massimiliano; egli iniziò, infatti, a progettare la composizione di una serie di racconti che consentissero al mondo intero di conoscere il suo percorso e l'evidenza della sua predestinazione a imperatore. I tre libri rappresentano un insieme coerente realizzato sulla falsariga del ciclo arturiano⁸⁷ e, come l'originale, mirano a ricondurre gli eventi realmente avvenuti nella vita di Massimiliano ai consolidati temi dell'onore cavalleresco, dell'amor cortese e della fratellanza all'interno di una classe sociale moralmente superiore, alla quale si accedeva soltanto dopo aver dimostrato il proprio valore attraverso una serie di prove e di tentazioni. Affidandosi al sistema semiologico del ciclo bretone, infatti, l'imperatore poteva raggiungere il maggior grado possibile di significato sociale, unendo, come insegnavano tutti i trattati di retorica fin dai tempi di Lucrezio, lo svago all'istruzione. Non si trattava di una decisione senza precedenti: una quarantina d'anni prima, infatti, la penna di Olivier de la Marche aveva descritto come l'incarnazione del cavaliere ideale l'ammiratissimo suocero di Massimiliano, Carlo il Temerario, in un'opera che combinava realtà e invenzione allo scopo di dare vita a un manifesto politico che proclamasse la superiorità aristocratica della cavalleria e ne conservasse i privilegi.

Nella decina d'anni tra il 1505 e il 1516 Massimiliano e i suoi collaboratori, come sempre strettamente supervisionati, diedero alla luce il *Weisskunig*, il *Theuerdank* e il *Freydal*. Il primo, il cui titolo gioca sul duplice significato de *Il cavaliere saggio* o *Il cavaliere bianco*, dal colore dell'armatura del protagonista, venne svolto nella prosa dei romanzi cortesi e, seguendone gli schemi narrativi, ripercorreva la vita dell'eroe dalla nascita alla maturità, sviluppando alcuni temi particolarmente cari all'imperatore, come la giustificazione delle campagne militari, alle quali era

⁸⁵ Kantorowicz 2012, pp. 254 ss.

⁸⁶ Kantorowicz 2012, p. 257.

⁸⁷ Williams Gerhild S., *The Arthurian Model in Emperor Maximilian's Autobiographic Writings 'Weisskunig' and 'Theuerdank'*, in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 11, No. 4, published by *Sixteenth Century Journal*, 1980, pp. 3-22.

stato costretto a prendere parte a causa delle ignobili aggressioni subite dagli altri re, e le qualità necessarie al buon sovrano. Scrive Williams:

Nell'Europa tardomedievale il modello arturiano continuò a rappresentare una solida base concettuale per l'identificazione con un ideale politico e un potente veicolo di propaganda imperiale. Si dimostrò sufficientemente flessibile da adattarsi alle ambizioni imperiali, cavalleresche, principesche e addirittura borghesi. Inoltre dobbiamo riconoscere che Massimiliano era consapevole del potenziale [del prototipo bretone] e lo usò per interpretare la propria stessa vita e, così facendo, cercò di influenzare il pubblico nell'accettare le sue ambizioni. Tali propaganda e idealismo, così come l'incontenibile desiderio [dell'imperatore] di lasciare ai propri discendenti un'immagine della propria vita che fosse più significativa della somma degli eventi che erano trascorsi dalla nascita alla morte, rendono la trilogia una testimonianza unica degli anni turbolenti prima della Riforma.⁸⁸

In questo senso, l'opera scivola silenziosamente verso il genere degli *speculum principis* – o, alla tedesca, *Fürstenspiegel* – soffermandosi sulle numerose attività alle quali Massimiliano si era dedicato nel corso della propria vita: dalle arti liberali alle giostre, dalla caccia all'artigianato, dallo studio delle lingue al conio delle monete, riflettendo – in termini molto moderni – che non esiste competenza abbastanza insignificante da non poter risultare utile al governo dello Stato. Si tenga presente che, al momento della composizione dell'opera, l'imperatore era assorbito dal ruolo di educatore dei nipoti, che, nei suoi progetti, avrebbero dovuto esercitare un potere quale non se ne erano mai visti in Europa. Per questo motivo, all'inizio del Cinquecento le commissioni di Massimiliano iniziarono a manifestare uno spiccato carattere pedagogico: si ricordino non solo le autobiografie letterarie, ma anche il già citato *Arco di Trionfo* e, come vedremo in seguito, anche la serie di arazzi nota come *Los Honores*. Il sovrano, inoltre, aveva già precedentemente manifestato l'intenzione di scrivere una serie di trattati sulle svariate *Künste* che praticava⁸⁹ seguendo l'inimitabile modello del *De arte venandi cum avibus* composto dall'imperatore Federico II di Svevia.

La narrazione del *Freydal* interessa, invece, il fiabesco mondo della vita di corte con le sue giostre e tornei, che offrono al giovane cavaliere il necessario banco di prova dove misurare la sua prodezza. In queste occasioni il protagonista dà sfoggio a tutti gli elementi caratterizzanti dell'epoca, che lo configurano anche visivamente come appartenente a una classe sociale superiore, ovvero il destriero, l'armatura e l'apparato araldico. In un turbinio di feste e balli in maschera, Freydal – alter ego di Massimiliano – deve dare prova di tutto il proprio valore per ottenere la gloria per sé e la propria casata e, infine, per dimostrarsi un degno sposo per la principessa, controfigura di

⁸⁸ Williams 1980, p. 22, traduzione della scrivente.

⁸⁹ Silver 2008, p. 32. L'utilizzo del termine tedesco *Künste* riveste qui una pluralità di significato, indicando, più che le *arti*, le varie conoscenze di tipo pratico e creativo che Massimiliano possedeva: la giostra, la caccia, l'artigianato, la lavorazione dei metalli per realizzare armi e monete ecc.

Maria di Borgogna. Per quanto la sintetica ricapitolazione di questi testi sembri appiattirli sullo stesso piano di centinaia di altri romanzi, i lettori del Cinquecento erano perfettamente in grado di scorgervi in controluce eventi storici effettivamente accaduti, attraversando di continuo il confine tra realtà e fantasia. Prima di concludere, infine, la breve ricapitolazione degli scritti dell'imperatore, è importante tenere presente che la dimensione della finzione cortese e cavalleresca, per quanto funga da ossatura portante dell'intera narrazione, non oscura mai l'autentico, radicato senso del dovere di Massimiliano e la sua granitica convinzione di essere depositario di una missione divina.⁹⁰

Massimiliano I e le crociate: una xilografia di Burgkmair per il *Theuerdank*

Theuerdank, infine, dato alle stampe nel 1517, è un lungo poema in versi che descrive il viaggio compiuto dall'eponimo eroe «dai nobili pensieri» per arrivare in terra straniera e potersi finalmente unire in matrimonio alla principessa Ricca d'Onore, nome parlante dietro cui si celava, naturalmente, Maria di Borgogna; il protagonista, anche in questo caso, era costretto ad affrontare pericoli naturali e soprannaturali e numerosi ostacoli postigli di fronte da tre crudeli nemici, in un percorso formativo che gli avrebbe consentito, in seguito, di accedere al trono. L'importanza attribuita da Massimiliano a quest'opera appare evidente anche soltanto dal dispiegamento di forze messe in campo per portarla a compimento: il testo venne curato dagli stessi intellettuali di corte che si erano occupati del *Freydal* e che stavano lavorando, contemporaneamente, alla progettazione dell'*Arco di Trionfo*, venne elaborato per l'occasione un nuovo carattere tipografico e le centodiciotto xilografie – una per ogni capitolo dell'opera – vennero affidate ad alcuni dei più dotati artisti dell'epoca, tra i quali figurano i nomi di Leonhard Beck, Hans Schäußelein e Hans Burgkmair il Vecchio. Quest'ultimo, come molti altri artisti alle dipendenze di Massimiliano, non risiedeva a Innsbruck come artista di corte, ma dirigeva una propria bottega ad Augusta e lavorava a contratto su commissione di Konrad Peutinger, consigliere dell'imperatore; Burgkmair, dal 1508, fornì i disegni per diverse incisioni, tra cui ricordiamo la coppia *L'imperatore Massimiliano I a cavallo* e *San Giorgio a cavallo* e le centodiciotto per il *Weisskunig*.⁹¹

La squisita xilografia di Burgkmair⁹² che accompagna il penultimo capitolo dell'opera, il centodiciassettesimo (fig. 20), presenta una serie di caratteristiche che illustrano la complessità della rappresentazione equestre nel secondo decennio del XVI secolo, alle soglie della modernità politica ma ancora fortemente legata alle istanze cavalleresche e crociate. La storia di *Theuerdank*, giunta

⁹⁰ Williams 1980, p. 10.

⁹¹ Silver 2008, pp. 4-5.

⁹² L'esemplare qui riportato è tratto dalla prima edizione risalente al 1517 e conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera. L'intero testo è consultabile online <https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00013106/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=561&pdfseite=>

ormai alla conclusione, lo vede partire per una crociata su incitamento della principessa Ricca d'Onore, della quale il cavaliere ha ormai conquistato l'amore. L'immagine, caratterizzata da un perfetto dominio della spazialità grazie al sapiente bilanciamento degli elementi raffigurati, vede il protagonista al centro, in sella al cavallo; la sensazione di un movimento ordinato e ineluttabile, in armonia con la volontà divina, è resa abilmente attraverso la spinta in avanti della zampa e del muso del cavallo e dallo stendardo con la croce di san Giorgio, simbolo crociato per eccellenza, la cui massa bianca e rossa viene ripresa nei colori e nelle dimensioni dal villaggio sullo sfondo e la cui asta traccia una diagonale ideale con la gamba del cavaliere. Dietro di lui marcia una fila compatta di soldati in armatura, la cui coesione è stemperata dalla diversa posizione delle lance e dallo spazio vuoto delle colline verdi di fronte a loro. Parafrasando Silver, l'incisione rappresenta un'interessante metamorfosi della figura di san Giorgio, che assume l'atteggiamento e il comportamento di un cavaliere della finzione letteraria e viene inquadrato nel più ampio contesto dell'intenzione asburgica di bandire una crociata.⁹³ Come abbiamo ricordato nel capitolo precedente di questa trattazione, il santo guerriero era il patrono dell'Ordine cavalleresco fondato da Federico II a scopo difensivo ma che, invece, secondo Massimiliano avrebbe dovuto esercitare un ruolo di promozione attiva di una crociata, proprio come prevedeva lo statuto del Toson d'Oro.⁹⁴ L'idea della crociata, tuttavia, era ormai radicalmente diversa da quella propugnata da Urbano II nel 1095: all'inizio del Cinquecento, infatti, il principale motivo di contrasto tra il Sacro Romano Impero e la civiltà musulmana non consisteva più nella lotta per il controllo dei luoghi santi ma, piuttosto, nelle incursioni turche che minacciavano l'Ungheria e l'Austria. In secondo luogo, la disponibilità economica delle casse dello Stato, garantita dal cadenzato afflusso delle tasse, consentiva ai sovrani europei del primo XVI secolo di schierare e perdere eserciti dalle dimensioni impensabili per i loro corrispettivi medievali,

[...] senza che mai venisse meno la capacità di lotta degli irriducibili leviatani che si contendevano l'egemonia europea. Le strutture del governo e dell'amministrazione erano così solide e il gettito fiscale così cospicuo e regolare da consentire a una monarchia apparentemente prostrata di ricostruire il proprio potenziale militare e di tornare a combattere.⁹⁵

Un simile scenario, che per sua stessa natura negava che fosse possibile giungere a una risoluzione del conflitto attraverso la battaglia campale, non consentiva ai monarchi di disimpegnarsi dal fronte domestico per rivolgersi a lontane questioni religiose, tanto più che, a parte qualche scaramuccia sui mari e le già citate scorrerie nell'Europa centroorientale, la situazione in Turchia e in Terrasanta aveva raggiunto un precario equilibrio. Certo, liberare Gerusalemme dalla

⁹³ Silver 2008, p. 118.

⁹⁴ Silver 2008, p. 114.

⁹⁵ Puddu 2006, p. 371.

presa degli infedeli sarebbe stata un'impresa vantaggiosa per l'immagine del regno e sublime per le anime dei devoti, ma i sovrani occidentali avevano già abbastanza grane all'interno dei loro stessi confini; la situazione, naturalmente, si sarebbe ulteriormente complicata di lì a poco, con l'avvento del protestantesimo.

Infine, l'incertezza semantica che aveva accompagnato il termine *crociata* fin dall'inizio aveva raggiunto un punto critico, di enorme interesse per lo studioso odierno che voglia indagare la percezione del fenomeno attraverso i secoli e il suo intersecarsi con i propositi di riforma religiosa.

All'inizio del XVI secolo il termine era esplicitamente sinonimo di denaro raccolto per una crociata attraverso la vendita di indulgenze; secondo le parole di Leone X, le «indulgentiae sanctissimae cruciatae»; la «sancta cruciata» nell'espressione dell'imperatore Massimiliano del 1518. [...] Francesco I e papa Leone usavano *cruciata* e *croisade* nel medesimo senso dello spagnolo del XVI secolo *cruzada*, una concessione della vendita di indulgenze per il beneficio del sovrano. [...] Il legame spagnolo, già all'inizio del XVI secolo, può non essere stato casuale, ma specifico e fiscale. Quando parlavano di ciò che noi chiamiamo crociate, la maggior parte degli scrittori del XVI secolo usavano *guerre sainte* o *bellum sanctum*, non *croisades*.⁹⁶

La confusione terminologica, dunque, può essere il sintomo della consapevolezza dei contemporanei del vero scopo delle raccolte di denaro promosse dalla Chiesa, di volta in volta mascherate come indulgenze per i peccati o contributi per la liberazione dei luoghi santi, ovvero la semplice avidità. Da questo momento, l'avversione manifestata da schiere sempre più numerose di devoti nei confronti delle crociate prese le sembianze di una più generale richiesta di riforma religiosa.

La xilografia di Burgkmair racchiude un altro snodo fondamentale dello sviluppo dell'ideologia crociata nel corso dei secoli, ovvero la raffigurazione del simbolo stesso della croce.⁹⁷ Inizialmente, infatti, essa era un simbolo universale, un talismano che, richiamandosi alla resurrezione del Figlio di Dio, il mistero più sublime di tutta la dottrina cristiana, assicurava protezione a chiunque lo indossava; all'inizio del Duecento, san Domenico la impose agli eretici riformati, affinché testimoniassero del loro peccato e del loro pentimento; nel Trecento, infine, il termine *crucesignatus* evocava soprattutto la dimensione espiativa, in quanto, spesso, gli inquisitori comminavano crociate penitenziali; a ogni buon conto, non si faceva menzione della necessità di combattere. Naturalmente, il simbolo della croce permeava anche ogni aspetto delle spedizioni militari, sebbene le applicazioni fossero diverse: inizialmente la si indossava sulle spalle, a imitazione della salita di Cristo al Golgota, mentre, a partire dall'inizio del XIII secolo, i cavalieri che attaccarono gli albigesi e i Mori la sfoggiavano con orgoglio sul petto. Anche il colore fu un

⁹⁶ Tyerman 1979, pp. 91-92.

⁹⁷ Tyerman 1979, pp. 126-137.

elemento di discussione, in quanto variava sulla base dei legami vassallatici e delle loro ripercussioni nell'araldica, fino a risolversi nella croce rossa su campo bianco che venne adottata come un'uniforme. Si trattava del *vexillum Sancti Petri*, la bandiera del papato, che veniva consegnata al comandante della spedizione durante la cerimonia di investitura *per vexillum*, riprendendo il cerimoniale feudale di mutuo giuramento tra il vassallo e il signore; il pontefice, dunque, garantiva l'utilizzo della croce bianca e rossa al proprio braccio armato, che agiva per suo conto e doveva rispondere alle sue volontà. In seguito, l'immagine prese il nome di *croce di san Giorgio* dal nome del santo cavaliere patrono delle crociate, svincolandosi almeno un po', anche nominalmente, dal controllo papale.

Massimiliano e San Giorgio: la raffigurazione equestre secondo Hans Burgkmair

Sin dalla sua prima affermazione sullo scenario austro-germanico, la dinastia Asburgo aveva sempre coltivato con cura e pazienza le pubbliche relazioni con la religione. Come si è già ricordato nel capitolo precedente, l'elezione a imperatore di Rodolfo I era stata ottenuta grazie alla scaltra manipolazione dei sentimenti antipapali nutriti dai principi tedeschi e alla promessa al pontefice di comandare una crociata. In seguito, circa cinquant'anni dopo la morte dell'imperatore, si diffuse – o, più probabilmente, venne diffusa ad arte – una leggenda che raccontava che, un giorno, Rodolfo aveva prestato il proprio cavallo a un prete che si stava recando ad amministrare la comunione a un moribondo e, in seguito, glielo aveva regalato adducendo a motivo il fatto che «non avrebbe mai più potuto usare per scopi terreni di guerra o di caccia una bestia che aveva portato in groppa il Signore». ⁹⁸ La storia, apparsa nel momento peggiore delle fortune politiche asburgiche, ovvero dopo l'assassinio di Alberto il Guercio, figlio di Rodolfo, per mano del nipote, aveva lo scopo di avvertire la comunità che presto il Signore avrebbe ricompensato la famiglia dell'eroe austriaco che aveva anteposto il servizio di Dio ai fini personali. Grazie a questa leggenda, inoltre, gli Asburgo «stabilirono un nesso tra il corpo di Cristo e il proprio destino» ⁹⁹ e investirono la solennità del Corpus Domini, dedicata al miracolo della transustanziazione, di un particolare significato per la casata.

Agli occhi dei suoi successori Rodolfo fu il primo modello di pietà asburgica. All'atto della sua incoronazione il nuovo re dei Romani era senza scettro, il simbolo del potere temporale, e così prese un crocifisso dall'altare maggiore e dichiarò: «Questo è il segno che ha redento noi e il mondo intero; che sia questo il nostro scettro». [...] Nelle mani degli storici della famiglia degli Asburgo, ogni singolo elemento della sua vita e della sua leggenda assurse a puntello di questo tema centrale. ¹⁰⁰

⁹⁸ Wheatcroft Andrew, *Gli Asburgo: incarnazione dell'impero*, Bari, GLF Editori Laterza, 2002, p. 28.

⁹⁹ Wheatcroft 2002, p. 28.

¹⁰⁰ Wheatcroft 2002, p. 29.

Un simile *coup de théâtre* lasciava già presagire l'attenzione che i duchi avrebbero sempre dedicato alla costruzione e alla diffusione del mito dinastico. L'entusiasmo medievale per il contatto con le reliquie, che aveva contagiato anche i duchi di Borgogna, non risparmiò neanche Massimiliano, che, ancora una volta, fece immortalare nell'*Arco di Trionfo* il miracoloso ritrovamento, a Treviri, della tunica di Cristo (fig. 19). «A Treviri, la città famosa / Sua Imperiale Maestà / La tunica del Signore Gesù Cristo / Ha trovato, come sapete / Del pari ha esaltato san Leopoldo / Un Margravio d'Austria», recitano i versi sottostanti,¹⁰¹ senza dimenticare di accostare la venerazione della reliquia del Figlio di Dio alla promozione del culto del santo della famiglia. Le fonti, in realtà, attribuiscono la scoperta dell'indumento a sant'Elena, e sono concordi nell'affermare che, una volta giunto a Treviri, sarebbe sempre stato conservato all'interno del duomo, e che il coinvolgimento di Massimiliano si sarebbe limitato a una visita dell'imperatore nel 1512 e al conseguente rinnovamento della devozione popolare.¹⁰² A ogni modo, si trattava di una reliquia dallo straordinario significato religioso e politico, in quanto la tunica era definita *inconsutile*, ovvero realizzata da un singolo pezzo di stoffa senza ulteriori cuciture, e rappresentava l'unità e indivisibilità della Chiesa; naturalmente, a questa altezza cronologica non era ancora esplosa la contestazione luterana, ma il richiamo alla concordia tra cristiani era sempre attuale e, soprattutto, offriva a Massimiliano la possibilità di presentarsi come il garante di questa armonia.

Tale obiettivo venne perseguito sfruttando l'immagine del cavaliere, che, come si è visto, nel corso del Medioevo aveva assunto la funzione di garante dell'ordine sociale e universale, e la commissione venne affidata a Burkgmair, che nel 1508 realizzò la coppia di xilografie che ponevano sullo stesso piano l'imperatore e san Giorgio.¹⁰³ Se l'*Arco di Trionfo*, pur basato sui modelli romani, si sarebbe innalzato con un'esuberanza che ne tradiva l'ibridazione con numerose altre eredità artistiche, la xilografia *L'imperatore Massimiliano a cavallo* (fig. 21) riproponeva con cura filologica gli stilemi dell'antichità classica, ribadita con forza anche dall'iscrizione in latino che campeggia subito al di sotto della volta dell'arco. Il sapore antico dell'architettura, che richiamava prepotentemente l'usuale *translatio imperii*, è perfettamente bilanciato dal carattere esplicitamente contemporaneo dei simboli del potere: sotto al titolo onorifico campeggia l'aquila bicefala e incoronata, l'elmo di Massimiliano sfoggia delle vistose piume di pavone – attributo degli Asburgo – e anche le armature dell'uomo e del cavallo presentano fogge tipicamente primo-cinquecentesche. Come accennato in precedenza, infatti, le battaglie dell'inizio del XVI secolo avevano rapidamente dimostrato l'inconsistenza dell'armatura tardomedievale di fronte

¹⁰¹ Gobber 2019, p. 106.

¹⁰² Cfr. Silver 2008, pp. 134-135.

¹⁰³ L'esemplare del *Massimiliano* qui analizzato è conservato presso il Chicago Art Institute; il *San Giorgio* fa invece parte delle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York.

all'artiglieria e l'ingombro che essa rappresentava nel combattimento corpo a corpo contro una torma di fanti equipaggiati in maniera molto più leggera. Il modello qui rappresentato esemplifica le modifiche apportate da Massimiliano, coinvolto da vicino in ogni aspetto della gestione militare: le forme divennero più arrotondate, in maniera da incrementare la resistenza superficiale del metallo alleggerendo, al contempo, il peso che gravava sul cavaliere, e da far scivolare le lance della fanteria, che invece si incastravano nelle nicchie delle armature tardomedievali dalle linee spezzate.¹⁰⁴ Questo genere di armatura poteva essere indossata sia nei tornei che sui campi di battaglia, diminuendo ancor di più la divisione tra i due mondi.

Molteplici aspetti dell'opera, tra i quali la preziosità dei materiali e l'inclusione della datazione, ci aiutano a comprendere la grande importanza che essa rivestiva nei pensieri imperiali. La xilografia, infatti, venne realizzata con inchiostro nero e dorato su pergamena, rievocando lo sfarzo della corte borgognona e la trionfale entrata di Massimiliano a Gand, nel 1477, sfoggiando un'armatura d'argento con decorazioni d'oro.¹⁰⁵ A quel precedente momento di successo voleva probabilmente richiamarsi l'imperatore scegliendo di includere l'anno 1508, quando si dovette accontentare di essere incoronato *Imperatore Eletto dei Romani* a Trento, in quanto Venezia si era rifiutata di accordargli il permesso di attraversare la Pianura Padana per recarsi a Roma dal papa. L'opera di Burgkmair, dunque, aveva lo scopo di aiutare Massimiliano a presentarsi con la dignità imperiale che meritava e che incarnava, anche se le circostanze non erano ortodosse. Strettamente legato a questa xilografia è il disegno a inchiostro su pergamena conservato presso l'Albertina di Vienna e realizzato l'anno successivo in preparazione a un monumento equestre per Massimiliano (fig. 22); si tratta di uno studio dettagliato e concluso, che testimonia come il progetto fosse giunto a uno stadio avanzato. La statua avrebbe probabilmente dovuto essere collocata nella chiesa dei santi Ulrico e Afra ad Augusta, della quale Massimiliano aveva posato la pietra d'angolo in occasione della Dieta del 1500, e venire eseguita in pietra con dettagli bronzei.¹⁰⁶ La limitazione dovuta al materiale prescelto spiega l'immobilità e la ieraticità della figura, che compensa all'assenza di movimento attraverso la caricata esibizione delle insegne imperiali: lo scettro e il globo crucigero sono posati sul basamento dell'opera, di fronte agli zoccoli del cavallo, mentre Massimiliano indossa una corona molto simile a quella raffigurata nei coevi ritratti di Strigel e stringe in pugno una spada cerimoniale.

Speculare alla xilografia del Chicago Art Institute è il *San Giorgio a cavallo* (fig. 23), realizzato anch'esso nel corso dello stesso anno 1508. Furono, questi, mesi di significativi successi

¹⁰⁴ Silver 2008, p. 163.

¹⁰⁵ Silver 2008, p. 72.

¹⁰⁶ Cfr. Silver 2008, pp. 103-106.

politici, inaugurati in febbraio dall'elezione imperiale e conclusi, in dicembre, dall'istituzione della Lega di Cambrai, che consentiva a Massimiliano di perseguire il duplice scopo di vendicarsi dell'affronto subito da Venezia e di bandire una nuova crociata. Come si è già ricordato nel capitolo precedente, la figura del santo rivestiva una fondamentale importanza nella visione del sovrano, che considerava prerogativa della dignità imperiale – insieme dovere e privilegio – favorire e proteggere la comunità cristiana; il proprio diritto di nascita gli imponeva, invece, di contribuire al prestigio asburgico occupandosi del patronato dell'Ordine di San Giorgio. Questa preoccupazione era così pressante da meritare ben due menzioni all'interno della *summa* della vita di Massimiliano, ovvero l'*Arco di Trionfo*: dal lato della *Porta della Lode*, nei registri superiori della colonna più esterna, due immagini (fig. 16 e 17) mostrano, rispettivamente, l'offerta del modellino di una chiesa da parte dell'imperatore coronato e di quattro cavalieri, mentre due suore in preghiera inquadrano la scena con due stendardi gemelli con la croce di san Giorgio e, al di sotto, Massimiliano stringe a sé la stessa bandiera, attorniato da un gruppo di compagni dell'Ordine. Le accompagna un commento inequivocabile:

In grandi cure e pericoli / Ha dato prova del suo valore. / In ciò Dio gli conservò la vita / Ed egli a Lui fu grato, e così nell'Ordine / Di San Giorgio, da lui fondato, / Molti eroi guerrieri gli divennero fratelli.

Grande impegno egli esercitò / Affinché l'eresia fosse spezzata / Una crociata comune dovevasi fare / Alla quale chiamò tutti i principi / Voglia Dio che lo seguissero / A consolazione di tutta la Cristianità.¹⁰⁷

Anche nel caso del *San Giorgio* l'ambientazione è palesemente di ispirazione classica, ma alla pacata fermezza del *Massimiliano a cavallo* si sostituisce una scena molto più agitata. La stessa architettura contribuisce efficacemente alla connotazione di cristiana lotta all'ultimo sangue attraverso l'exasperata vertiginosità dei molteplici punti di fuga. Una composizione piramidale inquadra i personaggi, conducendo lo sguardo dell'osservatore dalla base, composta dall'intreccio dei corpi del drago, della principessa e dell'agnello, fino al vertice della struttura, risalendo rapidamente fino al volto del cavaliere, la cui espressione intensa e concentrata rappresenta il vero punto focale dell'immagine.

L'opera, inoltre, si configura come un'intelligente rielaborazione, da parte di Burgkmair, del *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*;¹⁰⁸ le puntuali derivazioni verrocchiane includono la postura e lo scarto laterale del cavallo, la tensione del corpo del cavaliere, il cui slancio si impernia sulle staffe, l'espressione determinata del viso, sottolineata dalle labbra serrate, e, infine, la salda impugnatura del bastone di comando, qui trasformato in un moncone di lancia. La lancia stessa, qui

¹⁰⁷ Gobber 2019, p. 106.

¹⁰⁸ Cfr. Silver 2008, p. 112.

ripetuta nelle due metà parallele, costituiva un simbolo semioticamente carico dal duplice punto di vista sacro e profano: se, da un lato, richiamava immediatamente l'arma con cui il soldato Longino aveva trafitto il costato di Cristo crocifisso, una delle più importanti reliquie in possesso dei Sacri Romani Imperatori, dall'altro evocava le immagini e i valori della società cavalleresca, fondendoli assieme ancora una volta. Sin dai tempi tardoantichi dei popoli germanici, le armi avevano sempre goduto di grande importanza per i guerrieri, rappresentando non soltanto un simbolo di distinzione e di investitura sociale, ma diventando anche vere e proprie compagne, con un proprio carattere e proprie abilità speciali, e questa connotazione, lungi dall'essere abbandonata, aveva conosciuto ulteriore fortuna e sviluppo grazie alla materia letteraria dei cicli cavallereschi. Le armi ricevute da Lancillotto, ad esempio, riflettono un preciso simbolismo che viene abbondantemente esplicitato: il doppio filo della spada ricorda al cavaliere che deve combattere sia i nemici della fede che quelli dell'ordine sociale, mentre la punta è simbolo dell'obbedienza che il popolo deve fornire al guerriero, aiutandolo a compiere la propria missione. Un poema duecentesco rincarava la dose: gli speroni devono rendere il cavaliere «ardente al servizio di Dio», la spada a doppio taglio «significa dirittura morale e lealtà perché deve proteggere il povero e sostenere il debole, cosicché i ricchi non possano disprezzarlo».¹⁰⁹ Questo concetto era giunto all'inizio del Cinquecento senza aver subito sostanziali modifiche: «Che cosa [indica]», si chiedeva infatti Erasmo nel 1515, «la spada ch'egli [il principe] porta dinanzi, se non che per la sua protezione la patria deve essere sicura dai nemici e dai malvagi?»¹¹⁰

Oltre alle connotazioni letterarie, il motivo iconografico della spada richiamava immediatamente un intero mondo di notissime figure religiose, associabili, in un modo o nell'altro, a un Cristianesimo inteso come continua lotta: essa era, infatti, attributo iconografico di san Paolo sulla base della già citata *Lettera agli Efesini*,¹¹¹ dell'arcangelo Michele e di Dio, che, nelle rappresentazioni del Giudizio Universale, ha con sé una spada come simbolo dell'amministrazione di una giustizia ineluttabile. L'avvicinamento di queste figure a san Giorgio e all'imperatore indicava l'impegno del sovrano e, più in generale, dell'intera famiglia asburgica nella facilitazione della seconda venuta di Cristo, senza nemmeno dover passare per l'intermediazione del papa.

Le armature del santo e dell'imperatore, tuttavia, apportano una nota di contemporaneità all'opera, in quanto esempi della moderna *kuriss*, una delle numerose innovazioni che Massimiliano aveva apportato all'arte bellica del proprio tempo: la lotta contro i nemici della fede, dunque, viene

¹⁰⁹ Flori 1999, pp. 228-229.

¹¹⁰ Erasmo, *L'educazione del principe cristiano*, a cura di M. Isnardi Parente, Napoli, Morano editore, 1977 [I edizione 1516], p. 101.

¹¹¹ Cfr. nota 4.

attualizzata allo scopo di rendere drammaticamente urgente la necessità politica di una crociata. L'armatura di san Giorgio, in particolare, mostra l'ultimo ritrovato della cavalleria pesante rinascimentale, ovvero la scarsella plissettata, costituendo anche una testimonianza della multiforme produzione di Hans Burgkmair. Come la maggior parte degli artisti del tempo, infatti, egli si occupava di un ampio ventaglio di attività, che includevano anche i disegni per la decorazione delle armature: il cognato, infatti, era Kolman Helmschmid (1470/71 – 1532), il più famoso armaiolo di Augusta, il cui padre aveva assistito Federico III e il cui figlio avrebbe servito, anni dopo, Carlo V. Presso il Palazzo Reale di Madrid è esposto uno dei frutti di questa collaborazione, ovvero un'armatura da cavallo realizzata per Massimiliano I e databile al biennio 1517-1518, riccamente decorata in oro e argento con un motivo delle fatiche di Ercole e delle storie bibliche di Sansone.¹¹² La complessità iconologica della rappresentazione delle armi e delle armature, tuttavia, non è esaurita neppure dal vanto dell'imperatore per le proprie innovazioni militari: ancora una volta, infatti, egli intendeva rendere omaggio a una tradizione che accomunava l'Austria e la Borgogna, ovvero la raffigurazione del principe armato.¹¹³ Di nuovo, Carlo V e Filippo seguirono le orme di Massimiliano I e di Filippo il Bello¹¹⁴ nel farsi ritrarre armati di tutto punto, come angeli vendicatori che avessero per un attimo interrotto la foga della battaglia per rivolgersi allo spettatore intimorito.

Massimiliano e il papato: un rapporto complesso

Come emerge dall'analisi delle decisioni politiche, degli scritti letterari e delle commissioni artistiche, dunque, l'imperatore Massimiliano I possedeva un ego a dir poco ingombrante, nutriva ambizioni di gloria per sé e per la propria famiglia ed era dotato di una volontà ferrea in grado di consentirgli di raggiungere questi obiettivi; tuttavia, man mano che i suoi progetti politici si realizzavano, la sua brama di potere si estendeva ad altri ambiti ancora. Non soddisfatto dall'aver cooptato i simboli religiosi al servizio della propria narrazione artistica, come d'altra parte avevano fatto i suoi predecessori e gli altri sovrani dell'epoca, Massimiliano elaborò una serie di strategie che gli consentissero di ritagliarsi un ruolo più specifico all'interno dell'apparato religioso.

A questa altezza cronologica, d'altra parte, la fiducia nel papato era ridotta ai minimi storici a causa del comportamento spregiudicato, avido di potere e immorale dei suoi esponenti, al punto

¹¹² Godoy José A., *Renaissance Arms and Armor from the Patrimonio Nacional*, in Domínguez Ortiz Antonio et al., *Resplendence of the Spanish Monarchy: Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, The Metropolitan Museum of Art, 1991, pp. 130-137.

¹¹³ Matthews 2003, pp. 59-63.

¹¹⁴ Si tengano presente, a questo proposito, il *Trittico del Giudizio Universale* di Zierikzee, realizzato tra il 1495 e il 1500 dal Maestro di Affligem (conosciuto anche come Maestro delle Storie di San Giuseppe) ed esposto presso il Musées royaux des Beaux-Arts di Bruxelles, e i ritratti di Federico III e di Massimiliano I a opera di Bernard Strigel analizzati nel capitolo precedente.

che i sovrani ebbero gioco facile nell'appropriarsi dell'autorità di incoronarsi, un tempo prerogativa dei pontefici. Questa «svalutazione giuridica delle incoronazioni ecclesiastiche»¹¹⁵ trovò, in seguito, pieno compimento nel rifiuto protestante dei rituali, ma, in realtà, era già stata espressa fin dal XII e dal XIII secolo in numerosi scritti dei canonisti «dualisti». Mentre i papi avevano sempre insistito sulla sottomissione del potere temporale a quello spirituale, con la conseguente subordinazione dell'incoronazione imperiale alla volontà pontificia, a cavallo del Cinquecento il principio di successione dinastica si era ormai affermato, rivendicato com'era dai sovrani dei sempre più potenti e accentrati Stati nazionali; questo concetto risolveva anche l'annoso problema della mancanza di poteri effettivi dell'imperatore prima della sua incoronazione romana, spesso sfruttato per ignorare i diritti e la signoria dell'imperatore stesso. Già ai tempi di Rodolfo I d'Asburgo, i Principi Elettori tedeschi avevano ribadito con forza la propria fiera intolleranza nei confronti delle ingerenze pontificie; nel 1338, durante il regno di Ludovico il Bavaro – per coincidenza, nipote di Rodolfo – essi decretarono «che il potere e la dignità dell'imperatore derivavano direttamente da Dio solo e che chi veniva legittimamente eletto dai principi riceveva tutti i poteri, diritti e privilegi imperiali dalla sua sola elezione, senza bisogno di approvazione o conferma papale».¹¹⁶ Una settantina d'anni prima, anche Francia e Inghilterra avevano rifiutato la mediazione pontificia dell'incoronazione riconoscendo che la successione al trono spettava per diritto di nascita al figlio maggiore del re, senza dover attraversare pericolose fasi di interregno o attendere l'approvazione della Chiesa: secondo un autore dell'XI secolo, infatti, «la nascita era sufficiente per manifestare l'elezione al trono del principe, elezione voluta da Dio e dalla divina Provvidenza».¹¹⁷ Il misterioso disegno divino garantiva, dunque, la legittimità dell'erede, in quanto lo Spirito Santo si era insediato in lui al momento del concepimento, attraverso il seme paterno «dotato di doni miracolosi cui neppure la Chiesa poteva aspirare»,¹¹⁸ trasformandone la natura e convertendone il sangue stesso in un fluido misterioso. Questa dottrina venne ulteriormente elaborata alla corte di Federico II di Svevia, i cui filosofi iniziarono a sostenere che nelle reali vene scorressero «qualità e potenze» in grado di creare «per così dire, una specie umana regale».¹¹⁹

Naturalmente, una simile giustificazione dell'autonomia e della supremazia del sovrano si sposava alla perfezione con i progetti di glorificazione della dinastia di Massimiliano. Come si è visto in precedenza, all'interno dell'*Arco di Trionfo* l'imperatore riservò ampio spazio al ricordo e alla celebrazione dei santi della famiglia, insistendo a tal punto sul concetto di discendenza da far

¹¹⁵ Kantorowicz 2012, pp. 311-330.

¹¹⁶ Kantorowicz 2012, p. 321.

¹¹⁷ Kantorowicz 2012, p. 325.

¹¹⁸ Kantorowicz 2012, p. 327.

¹¹⁹ Kantorowicz 2012, p. 325.

pensare che Massimiliano considerasse la santità come un tratto genetico o che, addirittura, il fatto di avere nelle vene lo stesso sangue dei beati lo rendesse una reliquia egli stesso. Secondo le parole di Silver,

[...] egli si considerava non soltanto la guida della fede cristiana, ma anche un individuo santificato, addirittura santo, talmente qualificato da considerare la possibilità di prendere i voti e di candidarsi al soglio pontificio e degno di essere canonizzato sull'esempio degli antenati Asburgo. In questo senso, Massimiliano desiderava di essere sepolto sotto l'altare di una chiesa, e i suoi materiali autobiografici fanno spesso espliciti paragoni testuali e visivi tra Massimiliano e Cristo.¹²⁰

Il rapporto con l'effettivo capo della Chiesa, ovviamente, non poteva che risentirne. L'opera che maggiormente esemplifica quest'atmosfera di reciproca diffidenza, a mio parere, è *Rosenkranzfest [Festa del Rosario]*,¹²¹ un olio su tavola realizzato da Albrecht Dürer nel 1506 e attualmente conservato presso la Galleria Nazionale di Praga (fig. 24). Il titolo del dipinto è di moderna attribuzione, dal momento che la festa del Rosario venne istituita quasi settant'anni più tardi; il soggetto, piuttosto, intende celebrare l'operato della Confraternita del Rosario, una comunità di preghiera fondata dai frati dominicani, tra i cui primi iscritti figuravano Massimiliano I e suo padre.

L'opera, una pala d'altare destinata alla chiesa di san Bartolomeo a Venezia, venne commissionata dai mercanti del Fondaco dei Tedeschi attraverso la mediazione di Willibald Pirckheimer e fu realizzata durante il secondo soggiorno italiano di Dürer, come appare evidente dai morbidi trapassi tonali e dai giochi coloristici, dall'impianto geometrico della composizione, di derivazione belliniana, dalla figura dell'angelo musicante e dalla resa atmosferica del paesaggio – probabilmente austriaco – sullo sfondo. La corona sollevata dai puttini sulla testa della Vergine, invece, richiama il gusto tipicamente fiammingo per la descrizione dei particolari minuti e per la meticolosa registrazione dei riflessi dei metalli e delle gemme. Il ritratto di Massimiliano, che Dürer non aveva mai incontrato, appare fisionomicamente caratterizzato: ancora una volta, l'imperatore si distingue per il naso aquilino, il labbro inferiore sporgente e i capelli biondo scuro lunghi fino alle spalle e, naturalmente, indossa il collare dell'Ordine del Toson d'Oro su una lussuosa sopravveste scarlatta bordata di pelliccia. La figura del papa, all'epoca Giulio II Della Rovere, è invece tratteggiata in maniera molto più generica, probabilmente per non causare il fastidio dell'imperatore

¹²⁰ Silver 2008, p. 110, traduzione della scrivente.

¹²¹ Cfr. Silver Larry, *Impero, papato e Venezia: strani compagni di letto*, in Aikema Bernard e Martin Andrew John (a cura di), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra tenutasi a Milano nel 2018, Milano: 24 ore cultura, 2018, pp. 45-46. Ricordiamo che, entro un paio d'anni, Giulio II avrebbe affidato a Raffaello l'incarico di affrescare le Sale Vaticane, straordinario esempio di arte propagandistica.

o rischiare di offendere il pontefice con una rappresentazione non di suo gradimento o, semplicemente, per la ben nota indipendenza germanica.

Apparentemente il dipinto rappresenta una scena di perfetta armonia: gli elementi sono perfettamente bilanciati e simmetrici, lo schema triangolare che incornicia i protagonisti indica la concordia dei poteri spirituale e temporale nel perseguimento della salvezza della Cristianità e il centro focale della composizione, costituito dalla Vergine e dal Bambino, consente allo sguardo di perdersi nel confortante blu della veste di Maria, evidente richiamo alla felicità celeste. Proprio questa esasperata simmetria suggerisce un clima di sfiducia – quando non di aperto contrasto – tra i due sovrani, i cui cortei assomigliano piuttosto a drappelli militari che si fronteggiano.

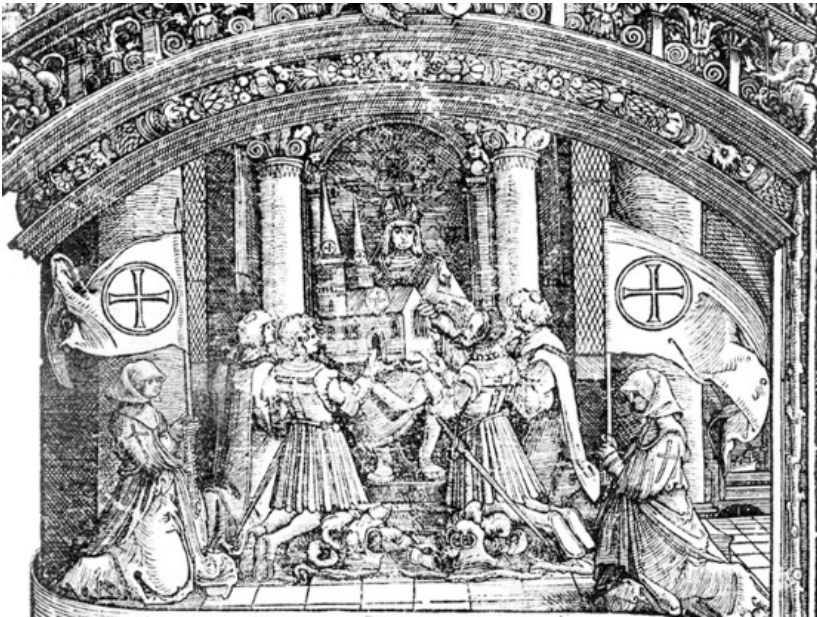
È comprensibile, d'altra parte, come le rivendicazioni e le intromissioni in campo dottrinale ed economico dell'imperatore potessero incontrare l'ostilità del papato. Scrive Parker:

[...] Massimiliano aveva fatto suo l'obiettivo supremo dei Borgogna di «ricostruire un impero mondiale cristiano». Secondo lui per farlo era necessario neutralizzare la Francia, così da poter guidare una crociata per riconquistare Costantinopoli ai turchi. I suoi sogni di grandezza erano sconfinati. Egli stesso si battezzò *Pontifex Maximus* e si augurò di essere canonizzato come santo dopo la morte (come altri suoi imperiali predecessori, incluso Carlo Magno); agì da papa oltre che da imperatore, dispensando prebende e confiscando gli introiti monastici e i proventi delle indulgenze legate alle crociate; trattò i papi come fossero suoi patriarchi, senza mai capire perché (si lamentava lui stesso) «per tutta la mia vita nessun papa ha mai mantenuto la parola con me»; lamentela, questa, che Carlo ripeterà al suo erede, quasi parola per parola, un trentennio dopo.¹²²

Nel 1511, infatti, a seguito della scomparsa della seconda moglie, Bianca Maria Sforza, e delle voci che volevano Giulio II sul letto di morte, Massimiliano prese in seria considerazione la possibilità di prendere i sacri voti e di candidarsi al soglio pontificio; la meticolosa impresa di ricerca genealogica compiuta dagli intellettuali di corte, d'altra parte, lo aveva convinto che la linea di ascendenza ebraica della famiglia Asburgo garantisse una sorta di «santità biologica» [*blessedness*]¹²³ che lo qualificava come il più adatto candidato sulla piazza. Naturalmente, nel 1506 queste riflessioni erano ancora lontane, ma i germi della contesa erano già individuabili nella *Festa del Rosario*.

¹²² Parker 2019, p. 27.

¹²³ Cfr. Silver 2008, pp. 61-62, traduzione della scrivente.

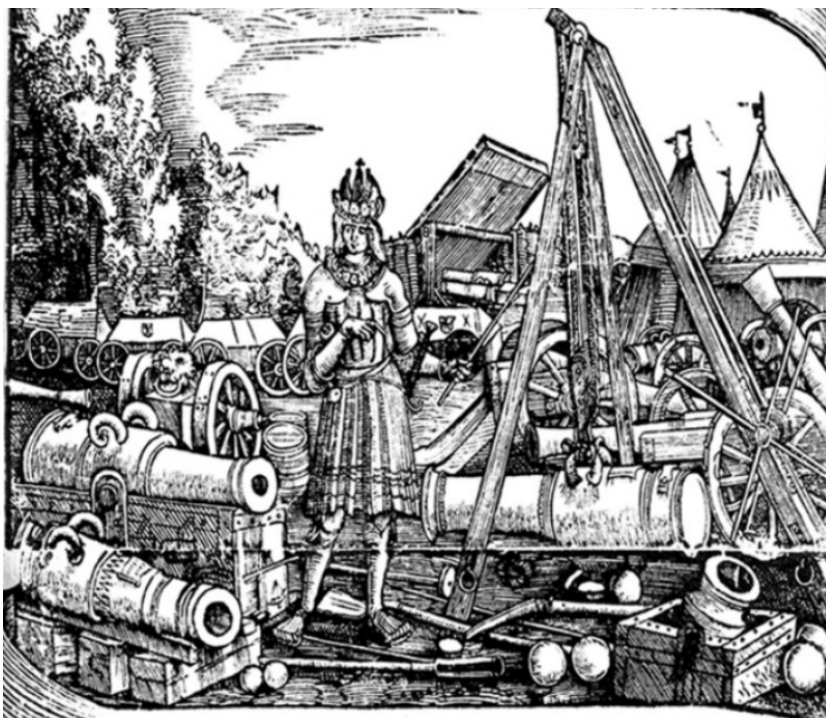


Arco di Trionfo,
colonna esterna dal lato della Porta della
Lode.

16.
*In grandi cure e pericoli
 Ha dato prova del suo valore.
 In ciò Dio gli conservò la vita
 Ed egli a Lui fu grato,
 e così nell'Ordine
 di San Giorgio, da lui fondato,
 molti eroi guerrieri gli divennero fratelli.*



17.
*Grande impegno egli esercitò
 Affinchè l'eresia fosse spezzata
 Una crociata comune dovevasi fare
 Alla quale chiamò tutti i principi
 Voglia Dio che lo seguissero
 A consolazione di tutta la Cristianità.*



18.
*Inventò le armi più terribili e crudeli
 E vi destinò molte ricchezze,
 Per radere al suolo castelli e fortezze.
 Giustamente è considerato un eroe
 Poiché alle imprese cavalleresche
 Egli sempre si è trovato pronto.*



19.
*A Treviri, la città famosa
Sua Imperiale Maestà
La tunica del Signore Gesù Cristo
Ha trovato, come sapete
Del pari ha esaltato san Leopoldo
Un Margravio d'Austria*



20.
Cap. 117
Hans Burkmaier il Vecchio
Theuerdank, edizione 1517
Monaco di Baviera,
Bayerische Staatsbibliothek



21. *L'imperatore Massimiliano I a cavallo*
Hans Burkmaid il Vecchio
1508
Chicago, Art Institute



22. Monumento equestre dell'imperatore Massimiliano I
Hans Burkmaid il Vecchio
Ca 1509
Vienna, Albertina



23. *San Giorgio a cavallo*
Hans Burkmaier il Vecchio
1508
New York, The Metropolitan Museum of Art



24. *Rosenkranzfest*
Albrecht Dürer
1506
Praga, Národní galerie

GLI ASBURGO E LA RELIGIONE: AMORE, ODIO E COMPLESSITÀ ICONOLOGICHE

L'educazione del principe

Nelle intenzioni di Massimiliano, come si è visto, i progetti autocelebrativi non erano stati concepiti come opere in sé concluse, ma avevano lo scopo molto più importante di recare un duplice vantaggio alla dinastia, legittimando le future rivendicazioni e fornendo agli eredi un modello di comportamento. Questa attenzione all'educazione era divenuta ancora più pressante con la morte di Filippo il Bello e la concreta possibilità che Carlo si trovasse a ereditare domini senza precedenti: Massimiliano assunse così il compito di supervisionare l'istruzione del nipote, che da allora prese a chiamarlo «nonno e padre».¹ Mentre Ferdinando venne allevato come principe spagnolo alla corte aragonese del nonno omonimo, Carlo fu educato a Malines secondo le usanze borgognone, sotto la tutela della zia vedova Margherita. Nonostante la corte della nobildonna rappresentasse il principale centro culturale del Nordeuropa, grazie alla presenza stabile di artisti del calibro di Bernard van Orley, Jan Vermeyen e Pieter de Pannemaker e alla frequentazione di personalità di spicco come Albrecht Dürer, Carlo non dimostrò mai, in giovane età, un interesse per il potenziale propagandistico che tanto aveva affascinato il nonno, e le sue commissioni artistiche si datano a partire dai primi anni Trenta del Cinquecento, dopo la morte della zia. Margherita, infatti, come avrebbe poi fatto la sua erede e nipote, Maria, si era sempre preoccupata affinché le immagini dei membri della famiglia che circolavano per l'Europa fossero sempre aggiornate e autorizzate; ella, inoltre, si adoperava per la conservazione della «memoria storica» degli Asburgo e aveva stabilito un vero e proprio centro di studi genealogici nel proprio palazzo, esponendo nelle sale di ricevimento i ritratti dei parenti secondo precise gerarchie e commissionando manoscritti che spiegassero nei dettagli le complesse linee dinastiche e i conseguenti diritti al trono.²

Nonostante le immagini del giovane principe non siano dunque il frutto di un gusto artistico personale, la sua educazione³ merita di essere presa in considerazione almeno brevemente, in

¹ Parker Geoffrey, *L'Imperatore: vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2019, p. 17.

² Sull'argomento si vedano i numerosi studi di Dagmar Eichberger, in particolare Eichberger Dagmar, Beaven Lisa, *Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria*, in *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 2, pp. 225-248 e Eichberger Dagmar, *Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality*, in *Renaissance Studies*, vol. 10, n. 2, *Women Patrons of Renaissance Art, 1300-1600*, pp. 259-279.

³ A questo proposito si tengano presenti Brandi Karl, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 1961 [I edizione 1935], pp. 36-38, Gerosa Guido, *Carlo V: un sovrano per due mondi*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 66-71, Matthews Paul G., *Masks of Authority. Charles V and State Portraiture at the Habsburg Courts, c. 1500-1533*, PhD dissertation, Clare Hall, 2003, pp. 82-92, Parker 2019, pp. 25-37.

quanto, come osserva Federico Chabod, «Carlo V deriva i motivi i motivi più profondi della sua vita intima, nel pensiero e nell'anima, [...] soltanto dalla civiltà borgognona».⁴

Nonostante la solida impronta lasciata dagli ammonimenti del nonno, che insistevano sulla necessità di anteporre il proprio onore a tutte le altre preoccupazioni terrene, l'educazione di Carlo ebbe modo di beneficiare anche degli insegnamenti di Erasmo da Rotterdam, il cui soggiorno a Malines nell'ottobre del 1504 è testimoniato dai conti della tesoreria.⁵ Pur rifiutando di assumere l'incarico di precettore del ragazzo, nel corso degli anni il filosofo gli avrebbe dedicato ben due libri e avrebbe sempre mantenuto una regolare corrispondenza con i cortigiani del principe. La formazione di Erasmo è ben nota: rimasto precocemente orfano, venne educato presso i Fratelli della vita comune, una comunità che esercitava una missione di apostolato laico secondo gli insegnamenti della *Devotio Moderna*. Si trattava di una corrente di rinnovamento spirituale, sorta nei Paesi Bassi nella seconda metà del XIV secolo e inserita in un più diffuso clima di rinascita cristiana; essa, pienamente rispettosa dei dettami della Chiesa, si rivolgeva a una moralità di tipo pratico, invocando il ritorno a una religiosità intima, all'esperienza quotidiana del Vangelo e, soprattutto, all'imitazione della vita di Cristo, in particolar modo nei suoi aspetti di servizio e di sacrificio. Una simile visione religiosa, che intendeva la vita dell'uomo come un instancabile perseguimento della perfezione evangelica, si adattò perfettamente, grazie all'attività intellettuale di Erasmo, alla proliferazione di opere edificanti; tra esse ricordiamo soprattutto l'*Enchiridion Militis Christiani* e l'*Institutio Principis Christiani*, composto, quest'ultimo, nel 1515, in occasione del riconoscimento dell'emancipazione di Carlo e della sua elevazione a duca di Borgogna. Il più vivo desiderio dell'autore era la *pax christiana*, un'armonia che, nel primo quarto del XVI secolo, sembrava ancora raggiungibile grazie alla cooperazione tra gli intellettuali e all'amicizia tra i principi in nome della comune fede religiosa, e in questo senso Erasmo si adoperò per conciliare la filosofia antica e gli insegnamenti evangelici, nel tentativo di influire sulla politica del suo tempo parlando direttamente al cuore dei sovrani.

Nelle pagine dell'*Institutio*, l'autore rimandava continuamente a un confronto con il divino, del quale il principe era «immagine viva»⁶ e al quale sarebbe stato chiamato a dar conto delle proprie azioni. Il sovrano doveva dimostrarsi filosofo, cristiano e soltanto infine monarca: in qualità di filosofo avrebbe dovuto, «disprezzando i falsi miraggi della fortuna, con cuore fermo avere di mira e perseguire i veri beni»,⁷ come cristiano «abborrire ogni vizio» e come principe «superare gli

⁴ Chabod Federico, *Carlo V e il suo impero*, qui citato attr. Parker 2019, p. 34.

⁵ Parker 2019, p. 22.

⁶ Erasmo da Rotterdam, Isnardi Parente Margherita (a cura di), *L'educazione del principe cristiano*, Napoli, Morano Editore, 1977 [I edizione 1516], p. 71.

⁷ Erasmo 1977, p. 64.

altri in onestà e sapienza».⁸ Questi tre ruoli avrebbero dovuto, infine, identificarsi nella figura di un membro della *societas Christi* il quale, «forzato e contro voglia», in quanto consapevole dell'«onere» e della «sollecitudine» richiesti a un governante, assumesse il comando in qualità di «benevolo padre»,⁹ per indirizzare i figli e fratelli nel cammino della sapienza di Cristo. L'opera è caratterizzata da una profonda moralità cristiana che determina netti giudizi assiologici: la concezione erasmiana del mondo, come d'altra parte Cristo stesso, non accetta compromessi di tipo etico. Pur consapevole della «consuetudine [...] largamente invalsa»¹⁰ e, in particolar modo, dei conflitti militari e religiosi che laceravano sempre più di frequente il tessuto europeo, egli perseguì caparbiamente la propria opera di mediazione fra le parti attraverso una nutrita produzione letteraria, prendendo parte a tutte le maggiori controversie morali e religiose della propria epoca, muovendo critiche sociali e politiche e relazionandosi con le più importanti autorità secolari e spirituali.

Per quanto le parole di Erasmo risuonino ancora, a distanza di mezzo millennio, della profonda umanità, comprensione e amore per il prossimo con cui vennero scritte, gli studiosi sono concordi nel sostenere che, per quanto presentate a Carlo dall'amato precettore Adriano di Utrecht, esse rimasero sostanzialmente inascoltate. Era difficile che un adolescente cresciuto leggendo le avventure dei cavalieri arturiani e dei paladini cristiani e immerso nel mito delle imprese degli antenati potesse ritrovarsi nei pacati ammonimenti dell'*Institutio*, soprattutto quando essi implicavano la fallibilità del sovrano, ancor più se giovane. La voce di Erasmo era quella di un industrioso abitante di una libera città dei Paesi Bassi della fine del Medioevo, che, tuttavia, si ritrovava suddito di un potenziale tiranno e intendeva salvaguardare il «pubblico bene»¹¹ educando il principe alla sapienza. A differenza delle elucubrazioni medievali di teologia politica, infatti, Erasmo non si faceva alcuna illusione sulle potenzialità del «mistico seme degli antenati»¹² ma, piuttosto, obiettava che, anche qualora Dio avesse voluto far nascere un principe giusto, il pericolo che questi smarrisse la retta via era sempre in agguato.¹³

[Erasmo] aveva voluto il suo principe Carlo austero: ecco che la corte di Borgogna organizza feste, tornei, cacce; persino una questioncella, come quella se la musica rendesse o meno effeminati, provoca un «torneo tedesco» tra i suoi cortigiani. Aveva voluto Erasmo distogliere il principe dai grandi viaggi in cui si ostentava la ricchezza: ecco che Carlo, già nel 1517, si mette in viaggio e per tutta la vita non farà che muoversi [...], sempre accolto da fastose *entrées*. Aveva voluto vedere il suo principe circondato da saggi

⁸ Erasmo 1977, p. 67.

⁹ Erasmo 1977, p. 74.

¹⁰ Erasmo 1977, p. 151.

¹¹ Erasmo 1977, p. 52.

¹² Cfr. nota 118 del cap. precedente.

¹³ Erasmo 1977, pp. 54-55.

consiglieri: «Entendre moi seul», risponde Carlo. Distaccato da sentimenti terreni: «Il mio onore», risponde l'imperatore. Bisognava, secondo Erasmo, allontanare i cortigiani bramosi di potere: «Duca d'Alba», risponde l'eco. Pacifico il suo principe anche con gli infedeli: ed ecco l'impresa di Tunisi del 1535. Preoccupato di conservare e migliorare il suo regno: «Diventare più potente», rispondeva Carlo V; «Plus outre», rinforzava l'umanista Luigi Marliano, col suo motto creato per l'imperatore.¹⁴

Questo ironico confronto istituito da Parini costituisce solo un piccolo esempio delle innumerevoli volte in cui Carlo sembrò agire nella maniera esattamente antitetica rispetto alle indicazioni erasmiane: i modelli cavallereschi che dominavano la mente del ragazzo, d'altra parte, erano sempre stati combattuti dalla dottrina cristiana, che aveva cercato di addomesticarli in una forza al servizio della Chiesa. Il filosofo olandese, per di più, doveva confrontarsi non soltanto con la mentalità fiamminga dello sfarzo e dell'ostentazione, ma anche con la granitica ideologia familiare asburgica, che imponeva agli eredi di perseguire la gloria della dinastia: ben poco potevano le reprimende contro i principi che dichiaravano guerra per far valere il proprio diritto privato,¹⁵ quando c'era in gioco la riconquista della Borgogna, la terra degli avi! D'altra parte, conclude Tuchman con una scrollata di spalle, «il cristianesimo non è mai stato l'arte del possibile».¹⁶

La formazione del giovane Carlo, per di più, era attentamente sorvegliata dal nonno, strenuo oppositore di una cultura esclusivamente libresca: proprio per questo, commenta uno storico dell'epoca, Massimiliano aveva scelto Adriano come precettore del nipote, perché sapeva che «non avrebbe dedicato più tempo alle lettere che all'insegnamento di commendevoli e onorevoli usanze».¹⁷ L'imperatore, ricordiamolo, aveva composto numerosi scritti sulle competenze utili a un sovrano, che includevano non soltanto la necessità di seguire da vicino gli affari economici e amministrativi, ma anche l'importanza di saper parlare le diverse lingue dei popoli del regno e delle truppe dell'esercito, le migliori tecniche di caccia, falconeria e pesca e l'arte di giostrare, concludendo, con sorprendente apertura mentale, che un saggio governante doveva saper imparare da chiunque, che fossero «contadini e soldati oppure nobili e generali».¹⁸ Adriano di Utrecht, pur di catturare l'attenzione dell'allievo, infarciva il programma scolastico delle storie degli imperatori romani, degli eroi classici e biblici e degli antenati borgognoni tratte dai testi delle biblioteche di Malines e Bruxelles: il risultato, poco sorprendente, fu che il latino di Carlo restò sempre zoppicante, mentre vennero riconosciute e ammirate la sua destrezza con le armi, l'eleganza nel

¹⁴ Perini Leandro, *Il pensiero politico: il principe e la ragion di Stato*, in *La storia*, vol. 7, Milano, Mondadori, 2006, pp. 299-300.

¹⁵ Erasmo 1977, p. 159.

¹⁶ Tuchman Barbara W., *Uno specchio lontano. Un secolo di avventure e calamità. Il Trecento*, Milano, Mondadori, 1979, p. 245.

¹⁷ Parker 2019, p. 35.

¹⁸ Parker 2019, p. 29.

cavalcare e la capacità di conversare in molte lingue. Lo stesso imperatore scriveva sollevato: «Siamo lietissimi che nostro nipote Carlo si dedichi tanto volentieri alla caccia, perché altrimenti si potrebbe pensare che sia bastardo!»¹⁹

Come Margherita e Massimiliano compresero presto, il modo più efficace per entrare in sintonia con l'adolescente arciduca era parlargli con quello stesso linguaggio di lusso, ricchezza e orgoglio dinastico che Carlo ritrovava nei racconti dell'epoca d'oro della Borgogna; fu probabilmente questa necessità a portare alla commissione del più sontuoso *speculum principis* dell'epoca, ovvero la serie di arazzi conosciuta come *Los Honores*.²⁰ Il progetto venne realizzato sotto la supervisione di Pieter van Edingen (o van Aelst), figura di primo piano sulla scena artistica della Bruxelles primocinquecentesca; il complesso ruolo di mercante-imprenditore, nelle sue varie mansioni di collegamento tra le richieste principesche, gli artisti cartonisti e le botteghe tessili, gli aveva valso la nomina a *valet de chambre et tapisser du roy* da parte di Filippo il Bello.²¹ Le dimensioni medie dei singoli pezzi consistono in un'altezza di cinque metri per un'ampiezza dagli otto ai dieci, che portano la superficie complessiva a più di quattrocento metri quadri, affollati da più di trecento figure, rendendo la serie una «Gioiosa Entrata tessuta»: ²² fra i tipici stilemi degli apparati effimeri fiamminghi e brabantini, infatti, si possono riconoscere le architetture simil-teatrali e le bandierine che aiutavano a identificare i personaggi dei *tableaux vivants*. Non a caso, dunque, la prima esposizione pubblica degli arazzi avvenne a Valladolid nel 1527, in occasione del battesimo dell'erede al trono Filippo: quattro pezzi andarono a decorare la chiesa, mentre altri quattro accompagnavano la processione.²³ L'interpretazione della serie come «Gioiosa Entrata tessuta» è ulteriormente confortata dal fatto che il programma iconografico venne probabilmente redatto dallo storiografo di corte, Remy du Puis, che nel 1515 aveva pubblicato una riproduzione della Gioiosa Entrata a Bruges di Carlo. Lo studioso aveva attinto a una molteplicità di fonti classiche, tardoantiche e umanistiche, elaborando un progetto che, in piena accordanza con i diffusi trattati che avevano lo scopo di indirizzare il comportamento del principe, mostrasse al giovane erede al trono le virtù necessarie ad affrontare gli ostacoli della fortuna, a raggiungere la fama, la nobiltà e l'onore e a evitare l'infamia. Il tema della ruota della Fortuna, che faceva

¹⁹ Parker 2019, p. 35.

²⁰ Museo degli Arazzi di Segovia presso il Palazzo Reale della Granja de San Ildefonso.

²¹ Cfr. Bruaene Anne-Laure (van), *Review: Los Honores. Tapestries from the Collection of the Emperor Charles V (Malines, 26 maggio-8 ottobre 2000)*, in *Renaissance Studies*, vol. 15, n. 3, pp. 380-383; Campbell Thomas P. et al., *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2002, pp. 132 ss., Domínguez Ortiz Antonio et al., *Resplendence of the Spanish Monarchy: Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, The Metropolitan Museum of Art, 1991, pp 11-20 e 27-39.

²² Van Bruaene, p. 383.

²³ L'esposizione dell'*Infamia* fu, per ovvie ragioni, debitamente evitata.

indiscriminatamente precipitare i re dai troni,²⁴ aveva conosciuto grande diffusione sin dal VI secolo, a partire dalla sua canonizzazione nel *De Consolatione Philosophiae* di Severino Boezio; la questione, tuttavia, aveva assunto carattere d'urgenza per gli uomini a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento, che avevano attraversato anni di frenetici rivolgimenti imparando quanto in fretta le sorti potessero rovesciarsi; al contempo, l'umanistica fiducia nella possibilità dell'essere umano di essere artefice del proprio destino aveva scalfito l'incrollabile convinzione medievale dell'esistenza di un piano divino in grado di spiegare ogni evento terreno. Era imperativo, dunque, che l'«ordinata virtù» dei principi si ergesse come una diga contro il «fiume rovinoso» rappresentato dalla sorte.²⁵ La progettazione e la destinazione del messaggio ideologico, dunque, ebbero luogo all'interno della stessa cerchia asburgica: per quanto sia evidenziato l'anno 1520 e nonostante fosse stato proprio Carlo a comprare gli arazzi dai Fugger nel 1526, infatti, la complessità del programma iconografico e la realizzazione di un'opera di tale sfarzo richiedevano una gestazione di diversi anni, il cui concepimento risaliva probabilmente agli anni attorno al 1515, subito dopo il riconoscimento dell'emancipazione del principe. Già attorno ai tredici anni, l'adolescente Carlo aveva dimostrato la caparbieta che sarebbe poi divenuta proverbiale: la prima ribellione pubblica nei confronti della zia Margherita si verificò all'inizio del 1514, minando seriamente l'autorità della tutrice e reggente, mentre l'anno successivo il giovane iniziò a sottrarsi alle richieste logistiche ed economiche del nonno.²⁶ Massimiliano scriveva spazientito al nipote, ricordandogli i reciproci obblighi che intercorrevano all'interno della famiglia e imponendogli di consultare la zia:

[...] per natura ed educazione, lei ha a cuore i nostri interessi e il nostro onore, e così pure i vostri: e dunque consideriamo noi tre come se fossimo una medesima persona, con un unico desiderio e affetto.²⁷

L'opportunità di ammonire un ragazzino ribelle e ingrato e, forse, troppo condizionato dai consiglieri, si legava dunque al più generale discorso sui capricci della fortuna e sulle traversie sperimentate dalla stessa Margherita, la cui divisa personale proclamava *Fortune Infortune Fort Une*, dal duplice significato di *La fortuna importuna assai una donna* ma, anche, significativamente, *La fortuna e la sfortuna rendono più forte la donna*.

Ogni arazzo della serie²⁸ segue lo stesso schema: la personificazione della virtù in oggetto è assisa in trono o in piedi su un basamento al centro della composizione ed è circondata da decine di figure che si erano distinte per l'abbondanza o la carenza dell'attributo in questione. Questi

²⁴ Huizinga Johan, *Autunno del Medioevo*, Milano, BUR, 1998 [I edizione 1919], p. 17; Machiavelli Niccolò, Ruggiero Raffaele (a cura di), *Il principe*, Milano, Rizzoli, 2008 [I edizione 1532], cap. XXV.

²⁵ Machiavelli 2008, pp. 213-214.

²⁶ Parker 2019, pp. 40 ss.

²⁷ Parker 2019, p. 48.

²⁸ Il nome della serie deriva dal soggetto del quinto arazzo, *Il Trionfo dell'Onore*, che nel 1526 venne proposto dai Fugger a Carlo V per invogliarlo ad acquistare l'intera opera.

personaggi, come si è detto, sono identificati da un'iscrizione allo scopo di trasformarli in *exempla* riconoscibili a colpo d'occhio e, dunque, paradigmatici. In particolar modo,

Nobilitas (fig. 25) è l'ottavo arazzo della serie e fornisce al destinatario una «meditazione visiva sulla natura della nobiltà, [...] considerata un aspetto della *virtus publica*. Questo, il comportamento pubblico di un principe (invece che la sua etica personale e le virtù private, che erano considerate negli arazzi precedenti della serie) era l'argomento di discussione in opere come *Il Tesoretto* di Brunetto Latini (1266-1268) e l'*Institutio Principis Christiani* di Erasmo (1516). La nobiltà è qui concepita con tre diversi aspetti: teologica (nobiltà conferita da Dio); naturale (buone qualità innate); e civica (conferita dalla comunità). [...] La nobiltà teologica, la più importante manifestazione di nobiltà che un principe dovrebbe possedere, occupa il terzo centrale dell'arazzo [...] L'iscrizione sul cartiglio nella cornice superiore della sezione centrale suggerisce che questa qualità dipenda soprattutto dalla *pietas*, il dovuto onore e timore di Dio.²⁹

La rappresentazione della nobiltà teologica si articola in due scene che si riflettono specularmente ma che non erano mai state rappresentate in un rapporto di stretta prefigurazione dalla letteratura esegetica medievale,³⁰ ovvero gli episodi dell'unzione di Davide e dell'incoronazione celeste della Vergine.

La giustapposizione dei due soggetti, ovvero la scelta, compiuta da Dio, di un sovrano terreno e di uno celeste, era evidentemente volta a sottolineare l'elezione divina dei governanti terreni e, così facendo, conferire nobiltà teologica ai detentori del più alto ufficio. L'unzione di Davide, il primo dei re dell'Antico Testamento che godevano di una relazione personale con Dio, rappresentava un parallelo di forte risonanza nei confronti dei riti pseudomistici che costituivano il cuore della cerimonia di incoronazione imperiale.³¹

Attorno al re veterotestamentario si stringono personaggi biblici e storici, tra i quali vale la pena di ricordare Gedeone, ispiratore e patrono del borgognone Ordine del Toson d'Oro, sant'Elena, madre di Costantino, l'imperatore più grande della prima cristianità, ed Ester, l'eroina che aveva salvato il popolo ebraico dallo sterminio, la cui presenza offre l'occasione di inserire il criptoritratto di Margherita d'Austria,³² la nobildonna che, con tanta abnegazione e spirito di sacrificio, aveva conservato i domini del nipote, che ora gli venivano restituiti. Ancora una volta, l'acuta intelligenza politica della reggente dei Paesi Bassi aveva individuato il *medium* più adatto a immortalare i propri lineamenti; gli inventari, d'altra parte, testimoniano che Margherita aveva già iniziato a sperimentare da tempo le potenzialità ritrattistiche delle varie tecniche artistiche, tra le quali

²⁹ Campbell 2002, p. 178, traduzione della scrivente.

³⁰ Osservazione di Guy Delmarcel, qui ricordato attr. Campbell 2002, p. 178, e Van Bruaene.

³¹ Campbell 2002, p. 178, traduzione della scrivente.

³² L'abitudine al gioco erudito della scoperta delle etimologie conforta l'identificazione di Ester in Margherita: gli abiti della donna sono trapunti di perle, la cui traduzione latina è proprio *margarita-ae*. A metà secolo, anche Anthonis Mor, in un ritratto di Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, usò lo stesso stratagemma per ammiccare al nome della nobildonna.

troviamo alcuni arazzi che raffiguravano esclusivamente il suo volto.³³ Secondo gli studiosi, Bernard van Orley fu l'artista più coinvolto nell'elaborazione dei disegni per questa serie di arazzi e per un'altra, di poco precedente, conosciuta come *Notre Dame du Sablon* che, anch'essa, contiene un ritratto di Margherita; l'arciduchessa, infatti, che nel 1518 era appena stata riconfermata nel ruolo di reggente dei Paesi Bassi, aveva nominato pittore di corte l'artista fiammingo in quello stesso anno; Van Orley, nativo di Bruxelles, pur non risiedendo alla corte di Malines aveva già avuto modo di ritrarre i membri più importanti della famiglia Asburgo. Sebbene tutte le altre commissioni caratterizzino la figura di Margherita con gli attributi-chiave del mento prognato, del leggero, benevolo sorriso, delle gramaglie vedovili e delle ciocche di capelli dorati che fanno capolino dal velo, in questo caso le usuali vesti da lutto vengono sostituite da abiti lussuosi, certamente adatti a Ester, regina dei persiani, ma che, probabilmente, tradivano anche un atteggiamento di rivalse nell'aver riguadagnato la posizione che le spettava per diritto di nascita.

Carlo V protagonista: principe rinascimentale o cavaliere medievale?

Nonostante gli screzi, Margherita era estremamente fiera del nipote, da lei accudito come «vera e amorosa madre»: ³⁴ il 23 ottobre 1520, infatti, nella cattedrale di Aquisgrana, simbolo della gloria di Carlo Magno, del Sacro Romano Impero e, ora, della dinastia asburgica, il giovane arciduca d'Austria venne incoronato imperatore, promettendo solennemente di perseguire «la conservazione della fede tradizionale, la protezione della Chiesa, un regno giusto, la difesa dei diritti dell'Impero, la protezione delle vedove e degli orfani, la devozione al Santo Padre». ³⁵ La formula di rito dimostra come, nel corso dei secoli, i valori della cavalleria come categoria armata e come ideale letterario avessero plasmato la missione dell'Impero.

È difficile fare chiarezza nel groviglio delle motivazioni delle azioni di Carlo, un imperatore appena ventenne nelle cui vene confluivano il sangue e i desideri dei sovrani austriaci e borgognoni, di cavalieri e imperatori, di santi e crociati. Né sarebbe corretto sostenere che le sue ragioni fossero esclusivamente quelle dei suoi eroi letterari, ovvero la ricerca della gloria e dell'onore fine a se stessi: come il nonno e gli antenati, infatti, Carlo era convinto che una «necessità fatale» avesse agito per porlo sul trono e che «il rispetto dovuto alla religione» ³⁶ lo avesse costretto ad accettare un incarico messianico che avrebbe certamente dato lustro alla famiglia ma, al contempo, che gravava sulle sue spalle come una pesante responsabile morale individuale. «Le pretese dinastiche e lo spirito da crociato del cavaliere borgognone [si mescolavano] con un più elevato concetto

³³ Eichberger 1996, p. 266.

³⁴ Parker 2019, p. 20.

³⁵ Brandi 1961, p. 111.

³⁶ Parker 2019, p. 103.

dell'Impero, in cui bisogna sospettare l'intervento [...] di Gattinara. Carlo aspirava a una vocazione di onore e di gloria, mentre Gattinara concepiva la potenza politica dell'Impero come un fattore di pace per la cristianità», conclude Brandi.³⁷ Pian piano, il nuovo imperatore aveva finito per convincersi di essere lui, e non il papa, la figura terrena che agiva per conto di Dio e che, dunque, una stessa strada avrebbe consentito di perseguire contemporaneamente e senza screzi «il suo onore e il bene e la pace della cristianità»;³⁸ dopo più di trent'anni di regno, nel 1552, questa illusione aveva piantato radici così profonde nella mente di Carlo da indurlo a ritenere che esistesse una sostanziale identità tra i due obiettivi e a utilizzare senza remore espressioni quali «per obbedienza a Dio e a me»³⁹ o «la mia reputazione, [che] è come dire il servizio di Dio».⁴⁰

All'indomani del Sacco di Roma nel 1527, il cancelliere imperiale Mercurino Gattinara scrisse a Carlo che «Vostra Maestà dovrebbe ben considerare che, nel trovarvi vittorioso in Italia con un esercito così potente, Dio vi ha messo sulla strada della monarchia universale». Ciò che è significativo di queste dichiarazioni è che esse sposano le precedenti idee erasmiane di pace e giustizia di Carlo con la più antica tradizione ghibellina e dantesca di un autoritario imperatore universale.⁴¹

In parole povere, lo studioso che si approcci all'analisi del pensiero e delle azioni dell'imperatore ha l'impressione di trovarsi di fronte a una personalità estremamente egoriferita, disposta ad accogliere e a considerare i consigli altrui soltanto qualora fossero in accordo a ciò che aveva già deciso; sembra sia stato proprio lui l'iniziatore della consuetudine di convocare un consiglio di teologi che fornissero una giustificazione etica alle deliberazioni dell'imperatore,⁴² o, ancora meglio, ne individuassero la necessità inderogabile. Ciò non significa automaticamente che Carlo utilizzasse la religione in maniera spregiudicata e disillusa all'unico scopo di rendere accettabili quelle che erano, dopotutto, valutazioni meramente politiche: anzi, gli studiosi sono concordi nel sottolineare come il suo entusiasmo messianico fosse autentico e, sicuramente, gran parte del merito era da riconoscere nei valori trasmessigli da Massimiliano, Margherita ed Erasmo. Nonostante le descrizioni lasciate dai vari ambasciatori e cortigiani dipingano un sovrano composto, imperscrutabile e profondamente calcolatore, infatti, c'era anche chi si era accorto che Carlo, da autentico cavaliere qual si considerava, «nulla conosce[va] fuori di Dio, del suo re, del suo onore»⁴³

³⁷ Brandi 1961, p. 95.

³⁸ Lettera di Carlo alla moglie all'indomani della Pace di Cambrai, siglata con la Francia nel 1529. Parker 2019, p. 182.

³⁹ Parker 2019, p. 326.

⁴⁰ Lettera di Carlo all'ambasciatore spagnolo a Roma, Parker 2019, p. 417.

⁴¹ Matthews 2003, p. 188, traduzione della scrivente.

⁴² Parker 2019, pp. 161-162.

⁴³ Brandi 1961, p. 336. Per dovere di completezza, lo storico conclude il pensiero chiosando maliziosamente che, «come borgognone, egli teneva in maggior conto i beni di questo mondo».

e che aveva «stomaco e coraggio e che non prendeva alla leggera le offese»;⁴⁴ cresciuto sognando il momento in cui avrebbe seguito l'esempio degli antenati borgognoni mettendosi alla testa di una crociata contro i Turchi, si ritrovava invischiato nelle guerre interne all'Europa, ridotto a dover difendere i propri diritti naturali da sovrani che gli erano fratelli in Cristo.

Il tentativo di Carlo di ergersi a guida ed esempio per la Cristianità era, dal suo punto di vista, giustificato e giustificabile con il vuoto spirituale lasciato dai papi: il cinquantennio dei pontificati di Alessandro VI Borgia (1492 – 1503), Giulio II Della Rovere (1503 – 1513), Leone X de' Medici (1513 – 1521), Clemente VII de' Medici (1523 – 1534), Paolo III Farnese (1534 – 1549) e Giulio III del Monte (1550 – 1555) avevano, comprensibilmente, annichilito la fiducia dei cattolici nel loro Pastore. In quanto imperatore e, per questo motivo, nobilitato e santificato dall'investitura divina, Carlo era più che qualificato nel concorrere al ruolo di guida della comunità cristiana, arrivando a sostenere che papa Paolo III avrebbe dovuto imparare da lui, Cesare, il «rispetto alla religione et al servitio di Dio».⁴⁵ Né Carlo era l'unico a pensare di rappresentare l'unica speranza per la religione: nel 1520, Martin Lutero aveva affermato speranzoso che «Dio ci ha dato una giovane guida di sangue nobile»,⁴⁶ la cui più importante missione consisteva nel ripristinare la purezza degli insegnamenti di Cristo, anche a costo di una rottura col papato. Le parole del monaco, sicuramente dovute, almeno in parte, alla necessità di ottenere protezione dopo gli attacchi alla Chiesa e la conseguente condanna ricevuta da Leone X, riflettevano al contempo una sincera fiducia nel neoeletto imperatore, tanto più che Lutero non era il genere di pensatore disposto ad accettare compromessi. Le aspettative della comunità cristiana, d'altra parte, erano state sapientemente coltivate dai fedelissimi di Carlo, tra i quali Lope de Soria, ambasciatore spagnolo a Genova, che così si congratulava in occasione della vittoria contro i francesi a Pavia: «[Questa] eccezionale vittoria [...] ha regalato alla vostra maestà l'assoluto potere di dirimere le questioni della cristianità e di dettar legge a tutto il mondo».⁴⁷ Un anno più tardi, il diplomatico aggiungeva che «Ogni danno che vostra maestà potrebbe arrecare a sua santità sembra essere lecito, considerando la sua ingratitudine e lo scarso rispetto che ha per il servizio di Dio e dei buoni cristiani. E poi,» concludeva, «solo vostra maestà può punire un pontefice che non fa il suo dovere».⁴⁸ Gattinara, nel frattempo, spianava la strada a un'eventuale spedizione punitiva nei confronti della Chiesa di Roma ordinando che il carteggio tra il papa e l'imperatore venisse pubblicato in Spagna, in Germania e nei Paesi Bassi con il presuntuoso titolo *Una difesa del divino*

⁴⁴ Lettera di Thomas Spinelly, ambasciatore inglese nei Paesi Bassi nel 1510 e alla corte spagnola nel 1517-1518, attr. Parker 2019, p. 64.

⁴⁵ Introduzione di Federico Chabod a Brandi, 1961, p. XX.

⁴⁶ Parker 2019, p. 113.

⁴⁷ Parker 2019, p. 143.

⁴⁸ Parker 2019, p. 161.

Carlo e con un commento mordace.⁴⁹ In seguito, il trauma generazionale del Sacco di Roma era stato salutato dallo stesso de Soria con irrispettoso entusiasmo: «è chiaro», scriveva, «che Dio tiene la Sua mano sulle azioni di vostra maestà, perché tanto miracolosamente le guida e le fa prosperare», così che tutti i «principi cristiani sappiano che è Sua volontà punirli per mezzo di vostra maestà».⁵⁰

Quando a Tunisi brillarono due Soli

[...] il 12 luglio 1532 [Solimano il Magnifico] lanciò a Carlo una sfida personale: «Il re di Spagna [il sultano rifiutava di riconoscere il titolo imperiale] sostiene da tempo di voler agire contro i turchi; e ora, per grazia di Dio, sto avanzando con il mio esercito contro di lui. Se l'uomo ha le palle e il coraggio, venga e schieri in campo l'esercito contro la mia armata imperiale. Il risultato», concludeva, «sarà quel che Dio vorrà». Carlo raccolse la sfida.⁵¹

Il 1520 aveva visto salire al trono due giovani principi, Carlo e Solimano, le cui azioni sarebbero sempre apparse ai contemporanei come indissolubilmente legate; Erasmo, addirittura, arrivò a sostenere che i due fossero fatalmente destinati a scontrarsi «per il governo del mondo, giacché il mondo non può sopportare più a lungo di avere due soli».⁵²

La prima fase del conflitto si era risolta a favore del sultanato ottomano nel 1526 con la battaglia di Mohács, che aveva visto la morte del re Luigi II Jagellone, cognato dell'imperatore, e la conseguente ascesa di Ferdinando, fratello minore di Carlo, al trono di Boemia e Ungheria. Nel 1529, i due fratelli Asburgo avevano mietuto un primo trionfo liberando Vienna dall'occupazione turca ma, già nel 1530, l'ira di Solimano si era riaccesa a causa dei tentativi austriaci di stringere un'alleanza anti-ottomana con lo scià di Persia e dell'incoronazione romana di Carlo, che, secondo il sultano, aveva usurpato il titolo di *Cesare*.⁵³ A seguito dell'entrata dell'imperatore a Vienna, le truppe turche iniziarono una lunga ritirata verso Istanbul, ma, nonostante la mancanza di scontri diretti, Carlo ebbe modo di dar prova di un notevole valore come condottiero, riconfermando la vocazione crociata della casa di Borgogna e dimostrandosi degno erede di Massimiliano.

Un paio d'anni più tardi, l'alleanza tra Solimano il Magnifico e il suo nuovo *capitano del mare*,⁵⁴ Khayr al-Dīn detto Barbarossa, terrorizzava il Mediterraneo; l'ultima azione del comandante, infatti, aveva visto la conquista di Tunisi, città dotata di una posizione strategica per

⁴⁹ Parker 2019, p.165.

⁵⁰ Parker 2019, p. 167.

⁵¹ Parker 2019, p. 223.

⁵² *The Complete Works of Erasmus. The Correspondence*, a cura di W.K. Ferguson, J. Estes et al., vol. 18, 19-22, Toronto 1974, qui citato attr. Parker 2019, p. 185.

⁵³ Parker 2019, p. 223. Per i successivi riferimenti storici, si veda l'intero capitolo 9 (pp. 221-243).

⁵⁴ Traduzione di *qapudàn-i derya*, il cui significato *capitano del mare* o *capitan pascià* corrisponde all'occidentale grand'ammiraglio.

minacciare la Spagna e l'Italia, e la messa in fuga del sovrano filoasburgico. La morte di Clemente VII, avvenuta nell'autunno di quello stesso anno 1534, venne immediata seguita dall'elezione di Paolo III Farnese al soglio pontificio: il nuovo papa approfittò del primo conclave per conferire alla spedizione tunisina la patina di crociata e, sgomberando il campo da ogni dubbio, esortò Carlo a cogliere «questa meravigliosa opportunità data da Dio».⁵⁵ Dimostrando di avere appreso la lezione asburgica sull'importanza propagandistica delle immagini, l'imperatore aggiunse al proprio vessillo «una pia e splendida scena della crocifissione»,⁵⁶ suscitando l'entusiasmo delle truppe attraverso la teatrale rivelazione che la carica di generale sarebbe spettata a Cristo, mentre Carlo stesso si sarebbe accontentato di quella di luogotenente.

Per quanto la restaurazione di un governo filoasburgico a Tunisi non fosse un risultato poi molto diverso dalle centinaia di assedi che si erano sempre verificati in Europa e, dunque, l'obiettivo di espellere il Barbarossa dai mari cristiani non fosse stato raggiunto, Carlo seppe sfruttare l'occasione per magnificare i propri successi strategici e proporsi come degno erede degli imperatori classici e dei paladini cristiani. La propaganda asburgica raccontava di ventimila schiavi cristiani e di persecuzioni religiose che portavano a efferatezze di ogni sorta, valorosamente spazzate via dall'intervento salvifico di Carlo; la realtà dei fatti, ben più prosaica, consisteva nelle usuali scaramucce tra vicini e in un assedio che si sarebbe trascinato molto più a lungo, se i prigionieri cristiani non avessero abbattuto le cancellate della fortezza, consentendo alle truppe imperiali di fare irruzione e di scatenarsi in massacri, violenze e saccheggi, quelli sì, davvero poco cristiani. A ogni modo, il «tour della vittoria» nelle principali città dell'Italia meridionale fu organizzato come un vero e proprio trionfo romano, al quale vennero però sapientemente aggiunte numerose tappe di pellegrinaggio per dimostrare la devozione del vero crociato; vennero innalzati apparati effimeri per accogliere l'imperatore e il suo passaggio lasciò segni duraturi, come la costruzione delle mura siracusane e la fondazione di alcune cittadine.⁵⁷

Carlo, dimostrando notevole previdenza, stabilì di farsi accompagnare da un nutrito *entourage* culturale, che annoverava cronisti, poeti e l'artista Jan Cornelisz Vermeyen (1500 – 1559) che, una decina d'anni prima, era stato nominato ritrattista di corte di Margherita, forse su consiglio di van Orley. Secondo il rendiconto delle spese presentato all'amministrazione reale dopo la morte della nobildonna, nel giro di circa otto anni il pittore aveva realizzato diciannove raffigurazioni di vari membri della casata asburgica, seguendone gli spostamenti a Cambrai,

⁵⁵ Parker 2019, p. 233.

⁵⁶ Parker 2019, p. 236.

⁵⁷ Parker 2019, p. 241.

Augusta e Innsbruck.⁵⁸ Dal 1530 era entrato alle dipendenze di Maria d'Ungheria, nuova reggente dei Paesi Bassi e anch'ella sensibile committente, e, su suo incarico, si era unito al seguito di Carlo V accompagnandolo prima in Spagna e poi in Africa; probabilmente Maria, come la zia prima di lei, aveva compreso che il fratello non possedeva la sua stessa scrupolosità nel controllare la circolazione della propria immagine e, per questo motivo, aveva deciso di affiancargli un artista fidato e ben consapevole delle richieste della committenza. Verosimilmente, dunque, la partecipazione di Vermeyen alla campagna tunisina fu dovuta a questioni di opportunità, in quanto faceva già parte del seguito imperiale, e la decisione di realizzare un ciclo di arazzi sulla base dei suoi appunti grafici fu presa in un secondo momento: non si spiega, altrimenti, per quale motivo Carlo e Maria avrebbero dovuto affidare a un pittore specializzato in ritratti la commissione della più grandiosa impresa tessile dell'epoca. Grazie alle centinaia di bozzetti, schizzi e veri e propri studi dal vero Vermeyen fu, naturalmente, l'artista più coinvolto nella realizzazione dei disegni preparatori e dei cartoni a grandezza naturale; tuttavia, Maria d'Ungheria reputò prudente affiancargli il molto più esperto Pieter Coecke van Aelst (1502 – 1550), che, oltre a essere figlio del famoso van Aelst nella cui bottega erano stati tessuti gli arazzi di Raffaello, si era formato presso Bernard van Orley e aveva dunque grande familiarità con le problematiche che adattare un disegno su carta a un medium tessile comportava. Non tutti gli studiosi,⁵⁹ tuttavia, condividono il coinvolgimento di Pieter Coecke van Aelst nel progetto tunisino, in quanto lo stile unitario dei cartoni e degli arazzi non manifesta la dicotomia che ci si aspetterebbe dalla partecipazione di mani diverse; inoltre, malgrado una lettera di Maria dell'ottobre 1550 menzioni esplicitamente un «peintre mastre Piere», van Aelst morì nel dicembre di quello stesso anno e dunque la collaborazione tra i due artisti, ammesso che fosse effettivamente avvenuta, avrebbe avuto breve durata. A mio parere, l'uniformità stilistica non rappresenta un ostacolo nell'accettazione del contributo di van Aelst, soprattutto se questi si fosse unito al progetto in una fase di lavoro più avanzata, ovvero al momento della realizzazione dei cartoni per il trasferimento dei disegni sul telaio; inoltre, per quanto la commissione fosse stata affidata in primo luogo a Vermeyen, al quale era stato addirittura proibito di accettare altri incarichi, l'assunzione di collaboratori era non soltanto consigliata, ma addirittura prevista dal contratto stipulato con i fratelli Asburgo.

Il risultato, secondo Hendrick J. Horn, il principale biografo di Vermeyen, rappresenta «una delle più ambiziose commissioni» di «uno dei più importanti artisti del XVI secolo».⁶⁰ La mancanza

⁵⁸ Campbell 2002, pp. 386 ss.

⁵⁹ Veldman Ilja M., *Reviewed Work: Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, by Hendrik J. Horn, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 21, p. 99.

⁶⁰ Veldman 1992, pp. 96-102.

di fonti documentarie, sia da parte dell'artista stesso che da parte di terzi, con l'esclusione di van Mander, pone un grosso ostacolo al lavoro dello studioso; alcune delle date certe in nostro possesso ci raccontano che tra il 1536 e il 1538 Vermeyen acquistò il monopolio sulle raffigurazioni dell'esercito imperiale e dell'impresa di Tunisi e che tra il 1546 e il 1550 lavorò sui cartoni per gli arazzi. A differenza delle altre opere d'arte realizzate per l'imperatore, la serie de *La conquista di Tunisi* ne vide un inedito coinvolgimento emotivo, testimoniato dall'impegno personale nella risoluzione dei contrasti sorti tra l'arazziere Willem de Pannemaker e la gilda di Bruxelles e nella libertà di spesa concessa agli artisti per i materiali e i collaboratori.

L'importanza rivestita dalla commissione, in ritardo di dieci anni rispetto agli avvenimenti, è probabilmente imputabile alla necessità, da parte di Carlo, di magnificare l'unico risultato militare effettivamente raggiunto all'interno della più ampia campagna di ristabilimento della *pax christiana*, un onere che il sovrano sentiva di aver doppiamente ereditato dai nonni spagnoli, i *reconquistadores Reyes Católicos*, e dalla stessa carica imperiale; nella seconda metà degli anni Quaranta, questa volontà pacificatoria aveva perso il carattere di speranza per acquisire quello, molto più amaro, della disillusione.

Allo stesso tempo, *Carolus Africanus* intendeva passare alla storia come un novello Scipione, restauratore dell'armonia nel bacino mediterraneo; il richiamo ai predecessori latini si era fatto sempre più insistente a partire dai primissimi anni Trenta, quando, anche sulla scorta del *Libro aureo de Marco Aurelio*,⁶¹ ennesimo *speculum principis* dedicato a Carlo e composto nel 1528 da don Antonio de Guevara, l'imperatore aveva preso ad accostarsi sempre più di frequente agli antichi modelli romani, arrivando a tagliarsi i capelli e a far crescere la barba per assomigliare agli imperatori classici. Il cambiamento di stile di Carlo, che al lettore contemporaneo può sembrare una futile postilla di costume, comportò invece un completo ripensamento dell'immagine reale nelle raffigurazioni materiali e nella concezione teorica; fino a quel momento l'imperatore si era identificato nel ruolo di cavaliere borgognone, portando i capelli tagliati a caschetto, rasandosi il volto e indossando sempre il collare dell'Ordine del Toson d'Oro, mentre dal 1530, in concomitanza con l'incoronazione bolognese, iniziò a vestirsi e ad acconciare barba e capelli all'italiana.⁶²

⁶¹ Il titolo completo è *Libro aureo de Marco Aurelio emperador y eloquentissimo orador*; l'opera conobbe una notevole diffusione all'interno delle biblioteche aristocratiche almeno per centocinquanta anni; l'autore, don Antonio de Guevara (1480 – 1545) fu un nobile spagnolo, frate francescano, inquisitore, vescovo e consigliere di Carlo. Cfr. Perini 2006, pp. 312-314.

⁶² Si vedano, a questo proposito, i dipinti intitolati *Carlo V con il cane* di Jacob Seisenegger e di Tiziano, entrambi risalenti, probabilmente, all'epoca del soggiorno bolognese nel febbraio del 1530; nel *Ritratto di Carlo V ad Augusta*, eseguito da Vermeyen durante la dieta tenutasi nella città tedesca tra il giugno e il novembre di quello stesso anno, sono evidenti le novità rappresentate dal cambiamento nello stile e dall'atteggiamento concitato di chi è immerso in una discussione.

Questa volontà pacificatoria emerge chiaramente dalla scelta dei singoli soggetti, che prediligono i momenti di operosa preparazione della partenza (fig. 26) e stemperano la ferocia delle battaglie in una calda luce dorata che avvolge le figure e sublima i colori; grazie all'alta linea dell'orizzonte, l'osservatore gode di un punto di vista sopraelevato, abbracciando con lo sguardo l'insieme omogeneo dei personaggi e del paesaggio e derivandone un'impressione di profonda giustizia, come se l'imperscrutabile piano divino si stesse finalmente snodando di fronte agli occhi dei cristiani. L'intelligenza di quest'opera consiste proprio nel perseguire una narrazione così propagandisticamente gonfiata semplicemente attraverso le accorte connotazioni stilistiche, spesso relegando lo stesso imperatore in secondo piano; l'esaltazione del suo ruolo come esecutore del disegno di Dio viene espresso dalla sua presenza ricorrente, che però non arriva mai a sovrastare il coro dei personaggi, e dagli stemmi e motti personali disseminati copiosamente in tutti i pezzi della serie. L'esempio dei cartoni realizzati da Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina aveva spinto gli artisti fiamminghi, capitanati da van Orley, a riflettere sulla maniera italiana, caratterizzata da singoli ma complessi nodi compositivi inseriti armoniosamente all'interno di uno spazio percorribile. Vermeyen, dunque, portò alle estreme conseguenze la lezione del maestro urbinato dando vita a primi piani vivacizzati da movimentati nodi di figure impegnate in imprese eroiche, mentre il secondo piano si apre su un paesaggio pittorico e arioso. Lungi dal costituire un limite, l'esperienza del pittore come ritrattista gli consentì di dar vita a una vivace rappresentazione degli eventi, in cui i personaggi, indipendentemente dal loro rango, agiscono e gesticolano con una esuberante carica espressiva. La strada a questo cambiamento era già stata aperta a partire dalla seconda metà degli anni Dieci del Cinquecento, quando la consuetudine ritrattistica fiamminga che, ancora alla fine del Quattrocento, continuava a perpetuare le espressioni composte – e talora severe – dei Primitivi, venne stemperata dalla ricerca di un maggior calore umano nella rappresentazione dei sovrani; tale risultato fu agevolato – se non addirittura causato – da due eventi quasi contemporanei, ovvero la pubblicazione dell'*Institutio Principis Christiani* di Erasmo e la nomina di van Orley a pittore di corte di Margherita d'Asburgo. Il comportamento che la comunità si aspettava dai governanti, infatti, era drasticamente cambiato nella cinquantina d'anni precedenti a causa delle diverse fasi politiche attraversate dai Paesi Bassi: il fallimento e la morte del feroce e autoritario duca Carlo il Temerario, i tentativi di conciliazione della dolce Maria di Borgogna, le novità militari e amministrative implementate dall'imperatore Massimiliano, il quale, checché se ne dica, sapeva come conquistare i cuori dei sudditi e delle truppe, e, infine, i tentativi del principe Filippo il Bello in direzione di una maggiore autonomia nederlandese. Se, dunque, la realtà storica già evidenziava che non era più possibile né tollerabile governare col pugno di ferro un popolo sottomesso, Erasmo sistematizzò la nuova natura benevola del principe attraverso la ripetizione di

espressioni quali «principe cristiano», «padre dello Stato», «immagine viva di Dio», «benevolo padre», «pubblico bene», «buon padre di famiglia», «affetto e dedizione», «amministrazione, beneficenza, custodia», «è il consenso che fa il principe», «essere insieme principe e uomo buono», «ben meritare dello stato» e «bontà e sapienza».⁶³ Pochi anni dopo, Bernard van Orley traspose la lezione del filosofo olandese nei sorrisi benevoli e, addirittura, materni sul volto di Margherita d'Asburgo, reggente dei Paesi Bassi e nutrice dei nipoti.

Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, inoltre, iniziarono a diffondersi nei Paesi Bassi le cosiddette «camere di retorica» (*Kamers van Rhetorica*), circoli culturali che contribuirono eccezionalmente alla diffusione dei codici della retorica classica all'interno della cultura cittadina.⁶⁴ La ritrattistica fiamminga, che aveva gradualmente abbandonato i cartigli illustrativi nel tentativo di trasmettere l'illusione della presenza del soggetto di fronte allo spettatore, adottò, nella persona di Vermeyen, le convenzioni gestuali della retorica per esprimere il carattere, l'atteggiamento e le azioni – in una parola, l'*ethos* – del soggetto. Come risulta evidente anche nella *Conquista di Tunisi*, questa tecnica si prestava perfettamente sia ai ritratti individuali che a quelli di un gruppo: ai primi conferiva immediata caratterizzazione e riconoscibilità, ai secondi, invece, consentiva di isolare i singoli partecipanti-committenti e di interrompere la monotonia di una teoria di figurine uniformi.

Alla novità della scorrevolezza stilistica, apportata da Vermeyen grazie a un'intelligente sintesi degli insegnamenti di Raffaello e di van Orley, si contrapponevano le caratteristiche intrinseche del medium, qui esasperate in un canto del cigno del regno di Carlo V. La sola scheda tecnica dei dodici arazzi fornisce un'idea dello sfarzo e dell'investimento economico ed emotivo: le dimensioni dei dodici arazzi, infatti, vedono un'oscillazione tra i sette e i dieci metri di larghezza per cinque metri e mezzo di altezza, per una superficie complessiva di circa seicento metri quadri, e la lista dei materiali impiegati annovera una profusione di lane pregiate, sete tinte e fili metallici d'oro e d'argento. L'impressione, per usare la poetica caratterizzazione di Brandi, era quella di «opere magnifiche di colore, in cui di continuo si rivivono i sacrifici durati nella navigazione, l'assedio e le marce compiute nel caldo e nel tormento della sete».⁶⁵ Un'impresa così straordinaria meritava di debuttare in una cornice altrettanto grandiosa: era infatti previsto che la prima esposizione della serie avvenisse nell'estate del 1554, in occasione delle nozze di Filippo II, figlio ed erede dell'imperatore, e di Maria Tudor, regina d'Inghilterra.⁶⁶ All'epoca del matrimonio, Carlo

⁶³ Erasmo 1977, rispettivamente pp. 62, 66, 71, 74, 77, 83, 84, 89, 94, 145, 164.

⁶⁴ Juan Luis González García, *Los límites del retrato*, in Falomir Miguel (a cura di), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 125-145.

⁶⁵ Brandi 1961, p. 358.

⁶⁶ Non è chiaro se ciò sia effettivamente avvenuto: secondo Campbell 2002, p. 428, gli arazzi vennero effettivamente appesi nella cattedrale di Winchester il 25 luglio 1554, nel giorno delle nozze reali; Herrero Carretero, ne

V era un uomo stanco e disilluso, prematuramente invecchiato, i cui sogni di un impero asburgico universale si erano infranti di fronte all'impossibilità di dedicare sufficienti tempo ed energie a dirimere ogni controversia; i rapporti con il fratello Ferdinando si erano incrinati a causa della trasmissione del titolo di imperatore agli eredi e, infine, la *pax christiana* era ormai divenuta un'utopia irrealizzabile in quanto all'opposizione religiosa dei principi tedeschi si era sommata quella politica. Le nozze inglesi, dunque, rappresentavano l'ultima consolazione per l'imperatore prossimo all'abdicazione, poiché promettevano di ricucire lo scisma anglicano riportando l'Inghilterra al cattolicesimo; ormai, tuttavia, questa missione era considerata un'urgenza soltanto all'interno del clan asburgico mentre, per lo più, le altre potenze europee la trattavano come una questione di secondaria importanza, sulla quale si poteva anche soprassedere nel perseguimento degli obiettivi politici. Mentre Filippo II si sottometteva stoicamente alla volontà di Dio e del padre sposando una donna per la quale non provava alcuna attrazione e venendo relegato al ruolo ancillare di principe consorte senza alcun potere effettivo, papa Paolo IV Carafa, strenuo oppositore di Carlo V eletto al soglio pontificio nel 1555, scomunicava padre e figlio, poneva i territori dell'impero sotto interdetto e istituiva un'alleanza anti-asburgica insieme alla Francia, ad alcuni Stati italiani e ai Turchi, nientemeno. I due sovrani reagirono all'affronto con il consueto rispetto tributato alle decisioni del Santo Padre; Filippo, in particolare, scrisse furibondo e amareggiato che le azioni del papa

[...] mancavano di giustificazione, ragione e causa, come appare evidente a tutto il mondo, poiché non solo non gliene ho dato motivo, ma piuttosto Sua Santità mi è debitore di favore e onore per via del modo in cui ho servito e riverito lui e la Santa Sede, sia nel riportare la fede [cattolica] in Inghilterra che in tutto ciò che ho compiuto.⁶⁷

L'ideale di crociata, già duramente attaccato dal punto di vista ideologico da Lutero ed Erasmo, veniva ora definitivamente strumentalizzato ai fini politici e perdeva ogni residuo di credibilità.⁶⁸

La celebrazione dell'impresa di Tunisi, per quanto modesta, consentiva all'imperatore di dimenticare la bruciante disfatta di Algeri, che aveva significato non soltanto il drastico calo del prestigio imperiale agli occhi dei potentati europei, ma anche la messa in discussione dell'effettivo

La Conquista de Túnez, 2017, p. 313, sostiene invece che l'opera non riuscì ad arrivare in tempo per il matrimonio, venendo invece consegnata direttamente nelle mani di Filippo II, un mese più tardi, nel palazzo di Whitehall.

Nel 1558, alla morte di Maria Tudor, la serie originaria degli arazzi tornò in Spagna insieme a Filippo II; mutila di due pezzi, fa ora parte delle collezioni del Patrimonio Nacional ed è divisa tra il Palacio de Oriente e l'Armeria Reale. I cartoni di Vermeyen, dieci anch'essi, sono esposti presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

⁶⁷ Parker Geoffrey, *Imprudent King: a new life of Philip II*, Yale University Press, 2014, p. 51, traduzione della scrivente.

⁶⁸ Cfr. Tyerman Christopher, *L'invenzione delle crociate*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 164 ss.

favore divino alla missione asburgica e il conseguente vantaggio della causa protestante. In realtà, neanche in questa spedizione del 1541 si era verificata l'occasione di uno scontro campale: Carlo V, approfittando dell'assenza del Barbarossa da Algeri, base operativa del comandante ottomano, salpò da Maiorca a metà ottobre ma, pochi giorni dopo, due violente tempeste decimarono la flotta, costringendo l'esercito imperiale a una ignominiosa ritirata. Per quanto gli irriducibili sostenitori di Carlo V cercassero disperatamente una ragione per lodarlo, esaltandone il coinvolgimento personale in ogni aspetto della campagna, la maggior parte degli alleati imperiali scuoteva la testa e criticava l'atteggiamento presuntuoso dell'imperatore. D'altra parte, gli era stato più volte sconsigliato di intraprendere una spedizione navale in autunno inoltrato; la minaccia ottomana in Ungheria, inoltre, avrebbe dovuto spingerlo in quella direzione, invece di cercare di attaccare una singola base militare dalla parte opposta. Quando l'imperatore aveva messo al corrente dei propri piani la sorella Maria, reggente dei Paesi Bassi, ella aveva risposto, con grande buonsenso, che pur ammettendo che la guerra «non è il mio mestiere, [...] per buona e cristiana che sia, l'impresa non dovrebbe essere tentata se non potrà essere vittoriosa».⁶⁹ Mentre la convinzione di Massimiliano I nel sostegno divino ai piani di gloria asburgici era sempre stata sostenuta da un agguerrito piglio decisionale, nel nipote tale idea aveva preso le forme di un'accettazione permeata da una robusta dose di fatalismo; in termini più semplici, dal momento che Carlo prendeva le proprie decisioni governative in base a ciò che riteneva essere la volontà di Dio, non si aspettava niente di meno che beneficiare delle migliori condizioni possibili e di una vittoria smagliante.

Nelle sue note, Gattinara collegava il pigro processo decisionale del suo signore all'imperialismo messianico. Secondo il cancelliere, infatti, l'imperatore sceglieva di lasciare tutto irrisolto «pensando che Dio tutti i giorni sbrogli le vostre faccende per miracolo come ha fatto finora, ma ciò è molto pericoloso, perché demandare tutti i compiti a Dio può farlo adirare».⁷⁰

L'imperatore avrebbe poi trasmesso questa stessa incrollabile convinzione anche all'erede, Filippo II, dettando numerosi *Testamenti politici* zeppi di istruzioni segrete e di indicazioni ferree ogni qualvolta si approssimavano battaglie o malattie. Nel corso del XVI secolo, i miracoli divennero «parte integrante delle strategie politiche della Spagna asburgica».⁷¹

Mühlberg e gli ultimi anni

Nel corso dei secoli, la narrazione della battaglia di Mühlberg, avvenuta nell'aprile 1547, è divenuta imprescindibile dalla tela dipinta da Tiziano l'anno successivo, nel corso del primo soggiorno imperiale del pittore (fig. 27). L'occasione giungeva quasi vent'anni dopo quel primo,

⁶⁹ Parker 2019, p. 267.

⁷⁰ Parker 2019, p. 503.

⁷¹ Parker 2019, p. 503.

infelice incontro avvenuto a Bologna nel 1530, in cui – stando alle fonti – l'imperatore avrebbe mortalmente offeso l'artista offrendogli un compenso minore di quello che ricevevano le sue accompagnatrici notturne;⁷² a seguito della frequentazione diretta tra i due e delle lunghe sessioni di posa, punteggiate da conversazioni in italiano, Tiziano era riuscito a fare breccia nell'indole malinconica di Carlo, guadagnandosi la nomina a cavaliere, una pensione economica e, probabilmente, l'affetto del solitario imperatore.⁷³

Nella parente di nobiltà, egli [Carlo V] paragonò Tiziano ad Apelle e riportò l'aneddoto secondo cui Alessandro Magno si riservò di farsi dipingere soltanto da Apelle. Così facendo, egli potrebbe aver richiamato la memoria di suo nonno, l'imperatore Massimiliano I. Un'iscrizione riguardante il *Ritratto di Massimiliano e della sua famiglia* riporta che, per legge, soltanto Strigel poteva ritrarre Massimiliano, così come, una volta, Apelle aveva detenuto il monopolio sui ritratti di Alessandro.⁷⁴

Poco c'è da aggiungere ai fiumi di inchiostro⁷⁵ già versati per comprendere la complessità di quest'opera e il suo ruolo all'interno della costruzione iconografica del personaggio di Carlo V, dunque in questa sede verranno rievocati gli aspetti più rilevanti per quanto riguarda la rappresentazione equestre e, più in generale, il ruolo dell'imperatore come paladino cristiano.

Il contesto in cui si svolse la battaglia di Mühlberg è di grande importanza per comprendere il vero significato dell'opera; le radici del conflitto, infatti, erano molto più profonde del quindicennio di vita della Lega di Smalcalda ed erano innervate da questioni mai risolte tra i principi tedeschi e l'Impero centrale. Inizialmente, Carlo aveva cercato di risolvere

⁷² La questione è controversa: l'aneddoto è contenuto in una lettera del diplomatico Giovanni Giacomo Leonardi al duca di Urbino, riportata in Parker 2019, p. 188-189 e Matthews 2003, pp. 191-193. Entrambi, stando alle note (rispettivamente: nota 39, p. 608; nota 12, p. 192), derivano le citazioni da Bodart.

Matthews ritiene la testimonianza un'invenzione attribuibile alla campagna diffamatoria che accusava Carlo V di avarizia. Se fosse questo il caso, si sarebbe trattato di un'accusa particolarmente infamante per un cavaliere, quale l'imperatore si considerava, che era invece propenso a ritenere di massima importanza la virtù della liberalità, con cui il principe doveva dimostrare la propria magnanimità. Per quanto l'idea sia intrigante, il lettore è invitato a tenere presente la necessità, da parte dei diplomatici, di riferire informazioni almeno sufficientemente affidabili al proprio signore; in secondo luogo, lo scopo prefissosi da Matthews è quello di «confutare l'idea consolidata secondo la quale Carlo V non fu un committente di rilievo. Si è dimostrato infatti che egli ebbe un ruolo significativo sia come mecenate di ritrattisti che come soggetto delle loro opere [...]» (pp. 223-224, traduzione della scrivente).

Per completezza, si riporta qui il testo parziale della lettera così come citato dai due autori. Matthews: *Lo oratore di Mantova [Benedetto Agnello] molto biasma la maestà Cesarea calumniandola d'estrema avarizia e che lo Illo. condusse Tiziano per fare ritrarre Sua Maestà, quale li feci donare un ducato e che il prefato Illmo per honor suo li donò 150 ducati!* Viene opportunamente tralasciata la conclusione della frase, riportata invece da Parker: ...benché pagasse do ducati per notte a qualunque femina dorma con lei!

⁷³ Campbell Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, 1990, p. 153.

⁷⁴ Campbell 1990, p. 234, traduzione della scrivente.

⁷⁵ Si vedano, ad esempio, oltre al già citato Campbell 1990, anche Romani Vittoria, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia. Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Il Sole 24 ore E-ducation.it, Milano Firenze, 2007, in particolare le pp. 144-147, Wheatcroft Andrew, *Gli Asburgo: incarnazione dell'impero*, Bari, GLF Editori Laterza, 2002, pp. 93-94, Falomir *El retrato...* 2008, p. 388, Falomir, *The Court Portrait*, in Campbell Lorne et al., *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra tenutasi a Londra nel 2008-2009, Londra, National Gallery Company, 2008, pp. 66-79.

diplomaticamente il conflitto religioso, rendendosi disponibile ad ascoltare Lutero e convocando diete in grado di appianare le divergenze ideologiche; presto, tuttavia, il contrasto teologico si era saldato alle rivendicazioni indipendentistiche dei nobili tedeschi, e l'imperatore si era reso conto che, mentre l'eresia era purtroppo sempre esistita, la minaccia all'unità dell'Impero rappresentava tutta un'altra questione. L'educazione ricevuta da Massimiliano e Margherita, infatti, si poteva riassumere in poche parole: dinastia, cavalleria, reputazione e fede. Questi concetti, all'apparenza semplici, erano strettamente legati tra loro, dimodoché, quando uno veniva coinvolto, gli altri si mobilitavano di conseguenza: per esempio, l'*onore cavalleresco* di Carlo non avrebbe mai permesso all'*eresia* di attentare all'*eredità asburgica*, che doveva essere custodita e trasmessa ai successori. L'imperatore, tuttavia, sapeva anche essere estremamente pragmatico e scegliere le proprie battaglie: in questo caso, rendendosi conto che non poteva combattere sia il luteranesimo che la frammentazione dell'impero, scelse come gli era stato insegnato, ovvero *proteggere la famiglia*. Per questo motivo, l'opera di Tiziano ritrae Carlo così come appariva in quel giorno di aprile a Mühlberg: marziale, inarrestabile, nobile, sincero, solenne. Un governante, insomma, disposto a fare ciò che la situazione richiedeva, che guidava la carica della cavalleria lancia in resta e che era uno straordinario combattente, ma che non provava alcuna soddisfazione nel versare sangue cristiano.⁷⁶ In tal senso si legga il carattere politico attribuito all'opera dai contemporanei: noto, infatti, è il suggerimento di Pietro Aretino di includere le allegorie dei nemici sconfitti, così come lo è il rifiuto opposto da Tiziano.⁷⁷ Inoltre, nell'inventario di Maria d'Ungheria, prima proprietaria del ritratto, la descrizione dell'opera fa riferimento a non meglio specificati «ribelli».⁷⁸ La lettura in chiave politica è ulteriormente avvalorata dalla coeva commissione delle *Furie*, un ciclo di allegorie politiche, commissionato a Tiziano dalla stessa Maria, che, da un lato, ammoniva i sudditi delle terribili punizioni che si sarebbero abbattute su coloro che si ribellavano all'ordine

⁷⁶ È possibile ipotizzare che questi fossero i sentimenti celati dietro all'enigmatica espressione di Carlo sulla base di Parker 2019, pp. 144-146. Lo storico riferisce che, in occasione della vittoria sui francesi, avvenuta a Pavia nel 1525, l'imperatore impedì festeggiamenti troppo sfacciati in quanto il trionfo era stato ottenuto a prezzo di sangue cristiano.

⁷⁷ La decisione di Tiziano sarebbe stata condizionata da svariate motivazioni, la prima delle quali, appena menzionata, riguardava la necessità di non inasprire una situazione politico-religiosa già abbastanza compromessa; dal punto di vista stilistico, l'artista avrebbe potuto ricordare la tiepida accoglienza ricevuta dal ritratto allegorico realizzato da Parmigianino nel 1530. L'educazione artistica di Carlo a Malines, inoltre, lo aveva posto di fronte ai sobri ritratti degli avi borgognoni, la memoria dei quali era ancora coltivata dal padre Filippo il Bello e da Margherita di York, terza moglie di Carlo il Temerario, che era morta soltanto nel 1503. Sempre nel primo decennio del Cinquecento, revisionando i disegni propostigli per illustrare la *Historia Friderici et Maximiliani*, Massimiliano aveva annotato a margine «Meglio ricevere lodi postume» (Silver 2008, p. 2). Non si dimentichino, infine, gli ammonimenti di Erasmo di guardarsi dagli adulatori, «pestifero morbo» (Erasmo 1977, pp. 106 ss.), che ben si sposavano con la natura calcolatrice e diffidente di Carlo.

⁷⁸ Falomir, *El retrato...*, 2008, p. 388.

stabilito e, dall'altro, prometteva una nuova epoca di pace e felicità dopo la Gigantomachia avvenuta a Mühlberg.⁷⁹

La formazione veneziana del pittore cadorino lo rendeva il candidato perfetto per convogliare le esperienze della statuaria equestre veneta e l'eredità iconografica germanica in una sintesi accesa di colore. Da un lato, infatti, i ritratti pubblici del *Gattamelata* e del *Colleoni* costituivano, probabilmente, le basi dello studio di ogni giovane artista norditaliano; dall'altro, i viaggi di Dürer e la circolazione dei modelli tedeschi grazie alle stampe sicuramente consentivano a Tiziano di comprendere il linguaggio figurativo più adatto alla trasmissione di un messaggio all'interno dell'Impero. Il dinamismo del cavallo, esasperato dagli svolazzi porpora e oro della gualdrappa, stona splendidamente con la ferma *dignitas* di Carlo che, a dispetto della stanchezza dimostrata dai fili argentei nella barba e dalle profonde rughe attorno agli occhi, segno del sacrificio personale del vero servo del Signore, avanza imperturbabile, conscio di essersi imbarcato in un'impresa voluta e sostenuta da Dio. Nonostante la caratterizzazione in senso politico dell'opera, tuttavia, in controluce si scorgono numerosi riferimenti che, considerati nella loro totalità, rimandano chiaramente a una connotazione religiosa, come l'alba che finalmente illumina la vittoria imperiale, l'orgoglio del paladino cristiano – incarnato dall'emblema del Toson d'Oro – e la lancia, che, attraversando diagonalmente la tela, rappresenta la vera forza dinamica del gruppo. Come si è visto in precedenza, l'attributo della lancia rimandava a una varietà di simbologie religiose, stratificatesi dall'epoca tardoantica fino al Rinascimento: l'occhio coevo era allenato a riconoscervi l'imperatore romano, il soldato Longino ai piedi della croce, il san Giorgio patrono dei paladini cristiani e del bisnonno Federico III, le stampe tedesche di Burgkmair e di Dürer e, più in generale, la figura del *miles christianus* tratteggiata da Erasmo. Questi, il più profondo interprete del sentimento religioso dell'epoca, aveva infatti compreso l'estremo desiderio, da parte dei fedeli, di una devozione quotidiana, scandita da precetti semplici e accessibili, e aveva risposto con l'*Enchiridion militis christiani*, un testo che avrebbe dovuto aiutare i laici a ritrovare il vero significato delle Scritture nell'ordinarietà di tutti i giorni. Il *miles* non è certamente il soldato di professione, dal momento che Erasmo aborrisce la guerra in ogni situazione, ma è «ogni cristiano che vive nel mondo e desidera seguire Cristo».⁸⁰ Nel corso dell'opera, il filosofo si sofferma, ancora una volta, sull'importanza della condotta del principe cristiano, «un Cristo re [...] che ha saputo tenere nascosta questa sua regalità e che ha vissuto in umiltà, non spadroneggiando su nessuno»;⁸¹

⁷⁹ Cfr. Falomir Miguel, *Las Furias: alegoría política y desafío artístico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 25-36.

⁸⁰ Erba Andrea M., *L'Umanesimo spirituale. L'Enchiridion di Erasmo da Rotterdam*, Roma, Edizioni Studium, 1994, p. 47.

⁸¹ Erba 1994, p. 55.

allo stesso modo, lo scopo della tela di Tiziano è dimostrare che le azioni di Carlo, oltre che approvate da Dio, erano giustificate dalla necessità del sovrano di far rispettare i propri diritti e di assicurare il benessere dei sudditi, «come se in lui albergasse un'ingenua bontà e non aspirasse ad altro che a una pace generale».⁸²

Questo messaggio schiettamente propagandistico – limpido, univoco, trionfale – è restituito in maniera impeccabile dalla ristretta tavolozza del pittore, che traccia l'ambientazione per grandi macchie di colore, dimodoché la figura metallica e scintillante dell'imperatore possa emergere in tutta la sua forza pacificatrice. All'instabilità del cielo nuvoloso e all'indefinitezza delle chiome degli alberi, infatti, si contrappone la minuzia con cui è delineato il volto di Carlo, dalle varie sfumature della barba fino alla trasparenza delle iridi azzurre. Il sorriso benevolo e compassionevole mal si adatta alle coeve descrizioni dell'ormai cinquantenne imperatore, prematuramente invecchiato a causa della difficoltà nella gestione dell'impero: quasi incanutito, la barba rada che ormai non riusciva più a mascherare il prognatismo, reso ancora più grottesco dalla perdita di numerosi denti.⁸³ Carlo soffriva di almeno tre malattie croniche, ovvero l'asma, le emorroidi e la gotta; le ultime due, sicuramente, avevano reso un vero inferno restare in sella per ventidue ore sul campo di battaglia, ma le eccezionali prove di forza fisica e di resistenza, riflesse sul volto, contribuivano al carisma esercitato dall'imperatore e lo rendevano meritevole delle più diverse celebrazioni figurative.

Dopo anni di difficoltà fisiche, politiche e religiose, l'abdicazione di Carlo nel 1555 non stupì troppo i contemporanei, anche perché, secondo le testimonianze, l'idea risaliva almeno a vent'anni prima, al momento successivo alla vittoriosa campagna di Tunisi.⁸⁴ Dopotutto, ritirarsi a vita privata, dedicandosi alla preparazione spirituale alla morte e alla riconciliazione con Dio, era spesso la naturale conclusione dell'esistenza dei cavalieri medievali, che espiavano il sangue versato nella santità delle mura di un convento. Nella malinconica opera *Il cavaliere risoluto*, Olivier de la Marche descriveva i preparativi del duello finale tra la Morte e un anziano cavaliere intenzionato a vendicare le dipartite delle ultime tre generazioni dei duchi di Borgogna, ovvero Filippo il Buono, Carlo il Temerario e Maria la Ricca; compiuta quest'ultima missione, egli avrebbe finalmente potuto ritirarsi per sempre in un monastero.⁸⁵ Il poema aveva stregato il piccolo Carlo di Malines e non allentò la presa nemmeno sull'imperatore adulto, che lo citò frequentemente nelle proprie memorie e nelle disposizioni al figlio, ne intraprese personalmente la traduzione in spagnolo

⁸² Van Loo 2021, p. 554.

⁸³ Parker 2019, pp. 380-383, 436-437, 473; Parker 2014, p. 49.

⁸⁴ Parker 2019, pp. 460 ss.

⁸⁵ Parker 2019, p. 33.

e, infine, lo portò con sé nel monastero gerolamino di Yuste, sfondo dei suoi ultimi giorni. La solitudine dei conventi, d'altra parte, esercitò sempre un grande fascino su Carlo, che vi scompariva ogni volta che le istanze del mondo esterno si facevano troppo pressanti, come nel caso della morte della moglie.

Dal 1555, dunque, l'imperatore riabbracciò la propria essenza più intima, quella del cavaliere borgognone, che si trovava ora a deporre l'armatura ai piedi di Dio e a condividere la frugalità e la spiritualità dei monaci, espiando con la preghiera e la mortificazione della carne la vita di violenza del guerriero. Questo desiderio, presentato come la finale preparazione del cristiano alla morte, vero compimento della vita, rischia di distorcere la comprensione della realtà storica: come sottolineato da Perla, infatti, «Carlo voleva un palazzo dove potersi ritirare, non dove morire, un luogo di svago circondato da piante, laghi artificiali e animali».⁸⁶ Insieme al *Cavaliere risoluto*, egli portò con sé anche le opere d'arte che gli erano più care e che lo avrebbero confortato nei momenti difficili: in particolare, quadri a soggetto religioso per favorire la meditazione spirituale, quali *La Trinità* e *l'Ecce Homo* di Tiziano, e ritratti di famiglia, che gli ricordassero quanto aveva compiuto durante il proprio governo e come aveva assicurato la prosperità della dinastia, tra i quali spiccavano i volti della moglie, del figlio e della nuora Maria Tudor.

La *Trinità* (fig.28), commissionata al pittore cadorino nel corso del suo secondo soggiorno ad Augusta tra il 1550 e il 1551, venne conclusa tre anni più tardi, e accompagnò l'imperatore nel suo estremo ritiro. Significativamente, l'ultimo testamento di Carlo V, redatto dieci giorni prima della morte, menziona l'opera con il titolo di *Giudizio Universale*,⁸⁷ dimostrando come, negli ultimi due anni di vita, i pensieri dell'ex sovrano avessero abbandonato la quotidiana preoccupazione per la difesa dell'ortodossia religiosa in favore della meditazione sul prossimo incontro con il Creatore. D'altra parte, non si poteva certo dire che l'abdicazione di Carlo avesse suscitato il tributo del pontefice, che invece lo aveva definito «indemoniato, senz'anima, assetato del sangue dei cristiani, uno scismatico nato per distruggere il mondo».⁸⁸ Il costante desiderio dell'imperatore di ricomporre la frattura religiosa e di riunire i popoli in un'unica comunità cristiana era senza dubbio sincero, ma si scontrava continuamente con lo strapotere dei principi tedeschi e con l'ostinata chiusura al dialogo di Paolo IV. I primi, infatti, consapevoli del fatto che il governo centrale necessitava del loro appoggio a causa della continua minaccia turca nei Balcani, richiedevano a gran voce la libertà religiosa e rifiutavano di accettare la successione al trono imperiale del principe Filippo, poiché questo avrebbe minato la natura elettiva della carica. L'orgoglio nazionalistico degli Elettori

⁸⁶ Perla Antonio, *Anton van den Wyngaerde*, qui citato attr. Parker 2019, p. 466.

⁸⁷ Parker 2019, p. 475.

⁸⁸ Parker 2019, p. 464.

tedeschi, che, al tempo di Rodolfo I, ne aveva consentito l'ascesa, era divenuto di ostacolo alla stessa dinastia asburgica e, in particolare, a quel progetto di accentramento politico definito «servitù bestiale, insopportabile ed eterna».⁸⁹ Era evidente, ormai, che il cuore dell'Impero si era spostato dalla Germania alla Spagna, come dimostrava la stessa educazione di Filippo «alla maniera del principe suo zio, [come] un vero e proprio principe di Castiglia».⁹⁰ Era Ferdinando, re dei Romani, a gestire le continue crisi della metà orientale dell'impero e fu proprio lui a firmare la Pace di Augusta nel 1555, dopo che l'augusto fratello maggiore, trincerandosi dietro agli scrupoli religiosi e alla salute malferma, aveva rimesso l'annosa questione nelle sue mani. Erano in molti ad aver intuito la gravità del collasso fisico e psicologico che aveva colpito l'imperatore nei primi anni Cinquanta: il progressivo isolamento, la perdita di contatto con la realtà – dovuta alla sempre più radicata convinzione che certamente Dio avrebbe provveduto a rimuovere ogni ostacolo alla missione asburgica – e i continui sbalzi d'umore lo avevano esaurito, e la ragione andava rintracciata nel «desiderio di liberare il gregge di Dio in Germania, col ferro e col fuoco, nonché con il balsamo della parola di Dio».⁹¹

Preso atto anche degli ultimi rovesci – l'improbabilità della nascita di un erede anglo-ispanico, la scomunica e l'interdetto subiti da parte di Paolo IV e la perdita di ogni influenza sugli ex cortigiani e sui figli –, l'unica consolazione che restava al vecchio imperatore, nel lusso del suo ritiro spagnolo, era la consapevolezza di aver dedicato la propria vita al servizio inesausto di Dio e di affidarsi ora alla sua misericordia. Questo complesso amalgama emotivo plasma il *Giudizio Universale*, la cui complessità iconologica non trova ancora migliore spiegazione che quella di Brandi:

Questa fu la più umile e tuttavia la più superba espressione del senso vitale dell'imperatore, della certezza di essere stato chiamato dalla suprema volontà di Dio; una potente visione nello stile del Trecento, al quale la Controriforma, di là dell'apice del Rinascimento, si sentiva intimamente congiunta.⁹²

Per una di quelle fortunate congiunture del destino, o forse, semplicemente, respirando la stessa aria di metà secolo, informata dei contrasti religiosi e dell'ossessione del peccato, lo stile di Tiziano si trovava, ancora una volta, magnificamente in accordo con la sensibilità dell'imperatore. Il tormento di Carlo, cavaliere borgognone, paladino cristiano, fedele suddito della Chiesa, sfortunato promotore della *pax christiana*, viene visivamente tradotto nella corona aggrovigliata di santi e profeti che separa il pacifico paesaggio terreno e l'abbagliante fulgore del Paradiso. Le figure del registro inferiore vengono lavorate a sbalzo da una luce artificiale che poco rievoca la

⁸⁹ Parker 2019, p. 421.

⁹⁰ Parker 2019, p. 394.

⁹¹ Parker 2019, p. 453.

⁹² Brandi 1961, p. 639.

tradizione lagunare, ricordando piuttosto, con le loro muscolature titaniche e i colori acidi dei panneggi scultorei, la lezione michelangiotesca del *Giudizio Universale*. Lo sguardo dello spettatore, indirizzato dai gesti concitati dei santi e dei profeti, viene spinto vertiginosamente fino ai tre personaggi vestiti di blu che si stagliano drammaticamente contro la luminosità dello Spirito Santo, per essere poi rimbalzato verso le figure della coppia imperiale. Carlo si protende supplichevolmente verso la divinità, alla quale viene introdotto grazie alla mediazione di un angelo; la significativa opposizione tra la corona imperiale, posata a terra e quasi dimenticata, e lo scettro e il globo nelle mani di Dio Padre e di Gesù Cristo indica come il tempo delle preoccupazioni terrene appartenga ormai al passato e come l'uomo Carlo debba ora confrontarsi con l'unico, vero, eterno potere. Al suo fianco la moglie, Isabella del Portogallo, defunta oltre quindici anni prima, immediatamente riconoscibile grazie alla stessa pettinatura a trecce dei capelli ramati con cui Tiziano ne aveva cristallizzato la memoria in una tela del 1548. Dietro di loro compaiono le tre persone in assoluto più rilevanti nella vita di Carlo: Filippo II, al quale aveva lasciato numerosi *Testamenti politici*, di fondamentale importanza per comprendere il pensiero personale e politico dell'imperatore, e le fedeli sorelle Maria d'Ungheria, col velo vedovile, e la bionda Eleonora, regina prima di Portogallo e poi di Francia, che lo seguirono nell'ultimo ritiro.

Il dipinto, dunque, si pone come il bilancio dell'esistenza dell'uomo e dell'imperatore, della sua fede e dei suoi lasciti politici e, dunque, rientra a pieno titolo in quell'operazione di «riscrittura della storia» che aveva radici antiche nell'epopea asburgica, iniziando con la leggenda del cavallo di Rodolfo I e raggiungendo il massimo potenziale nell'opera di Massimiliano I. Allo scopo di giustificare la scrittura delle proprie memorie, una decisione apparentemente in contrasto con il rifiuto della *vanitas mundi* che costituiva un passaggio obbligato per ogni cristiano giunto alla tarda età, Carlo obiettava di aver «raccontato tutte le sue campagne [...] non motivato da desiderio di gloria o vanità, ma per rendere nota la verità, perché gli storici del nostro tempo [...] l'avevano oscurata, vuoi per ignoranza, vuoi per parzialità e pregiudizio».⁹³ Il messaggio non poteva essere più evidente e inequivocabile, secondo la migliore tradizione controriformata: Carlo era stato un uomo esemplare e ciò che gli si poteva rimproverare assumeva un'importanza molto minore se rapportato alla devozione dimostrata alla fede e alla famiglia. Ora, dopo quarant'anni di regno, soltanto Dio poteva giudicare una vita così straordinaria, che aveva – altrettanto straordinariamente – scelto di concludersi nella santità di un monastero; «ora si potrà vedere fino a che punto era vero quel che molti sostenevano, ossia che desideravo diventare il re del mondo».⁹⁴

⁹³ Parker 2019, p. 409.

⁹⁴ Parker 2019, p. 457.

Al di là del trionfalismo della visione ultraterrena del *Giudizio Universale*, tuttavia, è necessario dedicare qualche riflessione al brusco cambiamento nell'atteggiamento dell'ex imperatore nei confronti del protestantesimo. Carlo V aveva dimostrato grande sensibilità personale e politica nel comprendere e rispettare le differenze linguistiche, amministrative e legislative dei vari popoli che componevano l'impero, attirandosi le loro simpatie quando si rivolgeva loro nella parlata del luogo e scontrandosi con accese ribellioni in risposta alle sue iniziative accentratrici. Dal punto di vista confessionale, sulla scorta dell'ottimismo umanistico di inizio secolo e, in particolare, della fiducia erasmiana nella fratellanza tra i cristiani, aveva sempre creduto nella possibilità di risolvere pacificamente i contrasti interni. Nonostante il robusto pragmatismo di Carlo lo avesse talvolta spinto a sospendere le persecuzioni religiose nei confronti dei *moriscos* o a ignorare i focolai di luteranesimo in terra germanica, con l'obiettivo, rispettivamente, di continuare a tassare i sudditi spagnoli e di ricevere aiuto militare dai principi tedeschi, e per quanto, solo poco prima, avesse tentato di stemperare i toni messianici della *Battaglia di Mühlberg*, in tarda età l'imperatore adottò ben altri punti di vista.

A Giovanna [la figlia reggente del trono spagnolo], Carlo impose di abbandonare la normale procedura di «perdonare [agli eretici] la precedente colpa purché mostrassero rimorso» per i loro errori, e la esortò invece a «procedere contro di loro come fareste con i traditori, i rivoltosi e i disturbatori della pace, senza mostrare loro alcuna pietà» e quindi, «una volta accertata la verità, bruciate vivi i recalcitranti e tagliate la testa a coloro che invece ammettono la colpa».⁹⁵

L'odio di Carlo nei confronti dell'eresia divenne sempre più feroce negli ultimi anni della sua vita e avvelenò in maniera sempre più capillare ogni sua riflessione personale e ogni lettera indirizzata ai figli, al punto che si rende necessario analizzarlo brevemente per comprenderne la duratura influenza sul pensiero di Filippo II. Nei mesi precedenti l'abdicazione, infatti, i pensieri dell'imperatore si erano orientati in direzione della dolorosa necessità di perseguire attivamente il protestantesimo e, «in particolare, di favorire il santo ufficio dell'inquisizione»;⁹⁶ di fronte alla complessità dei problemi dell'impero, era molto più semplice imputarne lo smembramento all'azione divisiva degli eretici piuttosto che ammettere il fallimento del sogno universale asburgico. Allo stesso modo, facendo ricadere la colpa della rovina del rapporto con il fratello Ferdinando sui diabolici principi tedeschi, il comportamento manipolatorio e prepotente di Carlo, che aveva cercato di rimangiarsi la promessa di concedere il titolo imperiale al nipote Massimiliano, veniva largamente scusato. Gli stessi disturbi che affliggevano il fisico dell'imperatore derivavano dall'aver «patito e sopportato così tante sconfitte e spese in Germania, sacrificando in parte la mia

⁹⁵ Parker 2019, p. 472.

⁹⁶ Parker 2019, p. 444.

salute»;⁹⁷ stando alle angosciate testimonianze dei contemporanei, non si trattava semplicemente di un'esagerazione del sovrano.

Chi ha cambiato il nostro imperatore così tanto che lo riconosciamo a malapena? Chi ha reso i suoi capelli bianchi prima del tempo? Chi gli ha fatto venire tutte quelle rughe premature e reso tristi i suoi occhi vivaci? Chi gli ha portato via la carne attorno ai denti e ha paralizzato gambe e mani con la gotta?⁹⁸

Alla fine dell'ottobre del 1555, l'imperatore Carlo V attraversò zoppicando la stessa Sala Grande del Palazzo Reale di Bruxelles, dove più di quarant'anni prima era stata sancita la sua emancipazione, giungendo al proprio scranno appoggiandosi a un bastone e, per ironia della sorte, al braccio del principe Guglielmo d'Orange. Alzatosi in piedi nonostante la difficoltà che ciò comportava, egli diede lettura di un lungo, commosso discorso che ripercorreva i lunghi viaggi intrapresi, le principali preoccupazioni affrontate, le numerose guerre subite e dichiarate e gli invalidanti problemi di salute che gli rendevano ormai impossibile essere il re di cui l'impero aveva bisogno. Dopo aver raccomandato le questioni che gli stavano più a cuore, concluse esortando tutti i presenti a difendere sempre la religione cattolica, poiché «a quali inconvenienti si andava incontro deviando da essa lo si poteva apprendere dalle mani dei vicini».⁹⁹ La confessione protestante, dunque, non era un nemico soltanto dal punto di vista dell'ortodossia religiosa, ma piuttosto l'esecrabile colpevole dell'infrangersi dei miti personali di Carlo: l'unità dell'impero cristiano e la coesione della famiglia Asburgo.

Filippo II: una breve introduzione

Le fondamenta religiose delle azioni asburgiche si irrobustirono durante il regno di Filippo II, nato a Valladolid nel 1527 e destinato a regnare fino alla morte, avvenuta nel 1598. Per quanto il principe fosse stato concepito e allevato in terra spagnola, dalla quale, al contrario del padre, si allontanò raramente, il nome richiamava gli illustri avi borgognoni e il nonno, Filippo il Bello, la cui morte prematura aveva posto fine a quello che prometteva di essere un governo improntato alla valorizzazione dei Paesi Bassi.

La rigidità dell'uomo e del sovrano trova perfetta riflessione nel suo rapporto con la religione e nella produzione artistica di corte. Dalle testimonianze coeve e dagli studi odierni emerge la figura di un burocrate ossessionato dal controllo; nelle due biografie dedicate a padre e figlio, Parker propone la diagnosi di una personalità ossessiva, addirittura freudianamente «anale».¹⁰⁰ Basandosi sulle numerose tracce scritte lasciate da Filippo II, prolifico scrittore di lettere

⁹⁷ Parker 2019, p. 473.

⁹⁸ Frate Cipriano de Huerga, professore all'Università Complutense di Alcalá, Parker 2019, p. 453.

⁹⁹ Parker 2019, p. 455.

¹⁰⁰ Parker 2014, pp. 369 ss; Parker 2019, p. 517.

ai familiari e di dispacci ai collaboratori, e sulle testimonianze degli ambasciatori dell'epoca, lo storico inglese sintetizza i tratti salienti della personalità del re di Spagna. Il ritratto che ne emerge è quello di un uomo inflessibile nelle decisioni, ossessionato dal controllo di ogni dettaglio, estremamente religioso e austero: non certo il tipo di sovrano in grado di comprendere e accogliere la legittimità delle richieste di maggiore indipendenza amministrativa e di tolleranza religiosa che provenivano da varie parti d'Europa verso la metà del Cinquecento. Non si deve essere, tuttavia, troppo severi nel giudizio storico nei confronti di Filippo II, in quanto egli, come nella migliore tradizione tragica, fu il prodotto sfortunato di decenni di azioni compiute in completa buona fede. I primi sette anni della sua vita erano trascorsi sotto la tutela della madre, l'imperatrice Isabella, che, a causa della perdita di due figli maschi in tenera età, reagiva con terrore ogniqualvolta il principe e le sue sorelle si ferivano o si ammalavano; a queste ansie si aggiungeva una forte inclinazione religiosa, che si manifestava nell'impegno a raccogliere il maggior numero possibile di reliquie di santi e nell'affidare la cura dei bambini a due nobildonne che avevano la fama di *beate*. La situazione cambiò poco prima dell'ottavo compleanno di Filippo, quando Carlo V decise che era ora che suo figlio venisse rimosso dal «controllo delle donne»¹⁰¹ per essere affidato a un insegnante di *litterae* e di etichetta e a un istruttore militare. Quando, pochi anni più tardi, Isabella d'Aviz morì di parto, l'imperatore si ritirò in un monastero per un periodo di lutto e, una volta riemerso, decise che era giunto il tempo di prendere in mano le redini dell'educazione del figlio. Da questo momento, come si è detto in precedenza, ogni volta che Carlo avesse temuto per la propria vita a causa di una malattia o di una spedizione militare, avrebbe lasciato al giovane Filippo una serie di *Testamenti spirituali* riguardanti ogni questione di governo. Queste lunghe lettere, tuttavia, mancavano di un aspetto fondamentale per la crescita sana del principe, ovvero quello umano ed emotivo; due dei pochi riferimenti dell'imperatore alla vita personale del figlio riguardano i rimproveri di dedicarsi troppo alla caccia e all'ozio e, in occasione del primo matrimonio del ragazzo, l'avvertimento dei danni che l'attività sessuale poteva procurare a un giovane.

Redatte nel 1539, queste prime *Istruzioni* destinate all'erede dodicenne ne avrebbero plasmato l'azione politica per i successivi sessant'anni: esse abbracciavano ogni tema caro alla dinastia asburgica, ovvero l'importanza di mantenere buoni rapporti tra i vari rami della famiglia, la necessità di salvaguardare l'estensione geografica dell'impero e l'obbligo di difendere la fede cattolica a ogni costo. Tali dettami, tuttavia, contenevano *in nuce* anche quei fattori che avevano incrinato il governo del padre e che avrebbero danneggiato il regno del figlio, ovvero la tendenza alla segretezza, la noncuranza nell'infrangere promesse solenni e la riluttanza a cedere i

¹⁰¹ Parker 2014, p. 11.

possedimenti territoriali che era ormai impossibile controllare. La prima lezione paterna fu che nulla era più importante dell'onore e della reputazione e che valeva la pena perseguirli a ogni costo, nonostante le difficoltà economiche; se il re avesse perso il proprio prestigio di fronte ai sudditi e agli altri potentati, infatti, non ci sarebbe stata somma di denaro in grado di riparare a questa sciagura. Carlo ammetteva inoltre la propria difficoltà nel prendere decisioni di governo, sia per i propri scrupoli di coscienza che per le intrinseche caratteristiche di un impero così vasto, dove si poteva soltanto reagire al sorgere di un problema ma era praticamente impossibile prevenirlo; per questo motivo, Filippo avrebbe dovuto affidarsi all'unica certezza, ovvero Dio, a dispetto delle conseguenze.

Per quanto autenticamente sincera fosse la sua devozione al regno, il principe di Spagna non suscitò mai i grandi entusiasmi riscossi invece dal padre: se Carlo aveva acceso sin da subito l'immaginazione dei sudditi, guadagnandosi il soprannome di *el Dorado*¹⁰² quando, diciottenne, aveva attraversato per la prima volta le vie di Valladolid montando un imponente destriero e indossando un'armatura dorata, il molto meno esaltante appellativo di Filippo divenne *el Prudente*, per la circospezione e l'attenzione quasi maniacale che riservava a qualsiasi suo ufficio e per la determinazione ad assumere personalmente qualsiasi decisione, non importa quanto irrilevante. Allo stesso modo, il motto stoico scelto dal giovane, *Nec spe nec metu*¹⁰³ [*Né con speranza, né con paura*] lasciava presagire un futuro di piatta, anche se scrupolosa, amministrazione burocratica.

Nel 1548 il ventunenne principe lasciò per la prima volta la terra natale per intraprendere un viaggio all'interno del futuro regno, visitando prima l'Italia e poi, per due anni, fermandosi in diverse città dei Paesi Bassi. Nonostante la sfavorevole impressione suscitata nei sudditi, che trovavano Filippo impacciato e altezzoso, il soggiorno nederlandese costituì una tappa fondamentale per lo sviluppo del gusto artistico del giovane: non soltanto ebbe la possibilità di ammirare le straordinarie collezioni del padre e della reggente dei Paesi Bassi, sua zia Maria d'Ungheria, ma, grazie alla mediazione del consigliere Antoine Perrenot de Granvelle,¹⁰⁴ conobbe il pittore olandese Anthonis Mor van Dashorst.¹⁰⁵ La stella di Tiziano e quella di Mor avrebbero riflesso parallelamente alla corte di Filippo II, ognuna erede di una diversa tradizione artistica: il maestro veneziano, la cui produzione tarda stava sbigottendo l'Europa a causa delle corpose macchie di colore che si stratificavano sulla tela, e il giovane pittore olandese, vero padre della

¹⁰² Wheatcroft 2002, p. 125.

¹⁰³ Parker 2014, p. 18.

¹⁰⁴ Questi (1517 – 1586) era un personaggio di primo piano alla corte di imperiale, proprio come lo era stato il padre Nicolas; intrigante consigliere prima di Carlo e poi di Filippo, vescovo di Arras, negli anni successivi si sarebbe imposto come uno dei più importanti e competenti collezionisti d'arte dell'intero XVI secolo.

¹⁰⁵ Utrecht, 1520 – Anversa, 1576 o 1578.

seicentesca ritrattistica di corte, la cui puntigliosa registrazione della realtà, dovuta alla formazione nederlandese, si mescolava a profondi significati simbolici.

Anche nel caso del rapporto con la religione, l'azione di Filippo II si collocò nel solco di quella paterna, inasprendone però le connotazioni di intolleranza e di sorda difesa dello *status quo* che avevano caratterizzato le lettere degli ultimi anni di vita di Carlo V. L'eresia – in particolar modo quella luterana, che aveva fatto breccia in larghe fasce della popolazione – costituiva un grave pericolo dal punto di vista politico e sociale: in un momento storico in cui gli Stati nazionali puntavano a obiettivi di centralizzazione amministrativa e di uniformità di opinione pubblica e di religione, la predicazione di dottrine diverse rischiava di avere un pericoloso effetto destabilizzante sulle strutture del potere.¹⁰⁶ Contemporaneamente, l'elezione al soglio pontificio di ex inquisitori degli ordini mendicanti, tra i quali ricordiamo Paolo IV, Pio V e Sisto V,¹⁰⁷ non aiutò certo a stemperare la situazione. Questi pontefici, per quanto inflessibili nella difesa dell'ortodossia, non incontravano comunque il favore del sovrano spagnolo: Filippo II, infatti, era profondamente convinto di condividere un rapporto speciale con il Signore e dunque di sapere sempre esattamente come agire, in quanto messo a parte del misterioso disegno divino. La necessità di consolidare il governo nelle sue fondamentali basi di centralizzazione e uniformità, dunque, non rientrava nelle immediate preoccupazioni del sovrano, interessato piuttosto a mantenere e a espandere i confini geografici del regno degli avi. Proprio questo continuo sguardo al passato legittimava l'ideologia di Filippo, in quanto, sia per nome che per educazione, egli sentiva una grande affinità con i bisnonni paterni, i *Reyes Católicos* Isabella e Ferdinando, e proprio come loro sosteneva di essere *rex et sacerdos*; le prerogative di questo titolo comprendevano l'amministrazione dei beni ecclesiastici, la designazione dei più alti vertici della Chiesa spagnola e l'*exequatur*, ovvero la possibilità di porre un veto alle disposizioni pontificie. Come ebbe a sintetizzare il presidente del consiglio di Castiglia, in materia di giurisdizione «In Spagna non esiste un papa».¹⁰⁸ La prerogativa di nominare le più potenti cariche religiose era però un'arma a doppio taglio, perché l'autorità che quegli stessi membri esercitavano sul re era talmente soverchiante da influenzarne le decisioni di governo. Il sovrano, inoltre, fece ampio ricorso alla tendenza, inaugurata dal padre, di convocare concili religiosi per ricevere legittimazione alle proprie azioni; tuttavia, a differenza di Carlo, che si era sempre dimostrato consapevole dei secondi fini dei propri consiglieri, Filippo non possedeva la

¹⁰⁶ Per approfondimenti si veda Del Col Andrea, *L'Inquisizione in Italia dal XII al XXI secolo*, Milano, Mondadori, 2006, in particolare le pp. 221 ss. e 285 ss.

¹⁰⁷ Le rispettive durate dei pontificati sono Carafa 1555 – 1559, Ghisleri 1566 – 1572, Peretti 1585 – 1590.

¹⁰⁸ Parker 2014, p. 91. Per approfondire il rapporto di Filippo II con la religione si veda l'intero cap. 5, pp. 80-99.

maturità emotiva e politica per valutare lucidamente le situazioni e le persone. Egli, dunque, aveva creato con le proprie mani la prigione mentale nella quale era rinchiuso.

Oltre ad attentare all'autorità politica del papa, Filippo II costituiva una minaccia sia dal punto di vista geografico, in quanto i possedimenti degli Asburgo e dei loro alleati cingevano in una morsa lo Stato della Chiesa, che ideologico, per via della propaganda di identificazione messianica. Le visioni provvidenziali del re si facevano sempre più apocalittiche, prevedendo un imminente scontro mondiale che avrebbe opposto le forze cristiane e quelle infedeli e demoniache. Ogni battaglia intrapresa da Filippo, di conseguenza, era una lotta all'ultimo sangue per la salvezza delle anime e questa convinzione si può leggere in controtuce in ogni conflitto che egli si trovò ad affrontare; la realtà, bisogna riconoscerlo, sembrava dargli ragione, in quanto il regno spagnolo conobbe soltanto sei mesi di pace nei trentadue anni trascorsi tra l'abdicazione di Carlo e la morte di Filippo.

In questo periodo, dunque, la convinzione degli Asburgo di avere il privilegio di un rapporto diretto con Dio e di essere depositari di una gravosa missione messianica di salvezza e unificazione della comunità cristiana conobbe il proprio apice e, di conseguenza, aprì le porte al declino della potenza spagnola del XVII secolo. Dopo decenni di attenta propaganda, un'intera infanzia trascorsa leggendo i romanzi cavallereschi e le imprese degli avi e il peso delle aspettative paterne, Filippo non avrebbe mai potuto acquisire una lucida capacità di analisi della realtà. Anch'egli, come Carlo, era convinto che non vi fosse differenza tra i propri interessi e quelli di Dio e che le sue azioni non riflettessero l'ambizione personale ma, piuttosto, l'autentico desiderio di servire la religione. Di conseguenza, Filippo non riteneva di dover fare affidamento sui vari fattori che sconsigliavano una specifica linea d'azione né sui pareri degli esperti consiglieri, perché Dio avrebbe provveduto a rimuovere ogni ostacolo dal suo cammino, se necessario attraverso un miracolo. Per questo motivo, l'elaborazione di piani militari di contingenza era severamente deprecata, in quanto denotava un'empia mancanza di fiducia nel disegno divino; come ebbe a sintetizzare il filosofo Tommaso Campanella, il governo spagnolo era «fondato nell'occulta provvidenza di Dio, e non in prudenza e forza umana».¹⁰⁹ Le frequenti disfatte non riuscivano a scalfire la granitica sicurezza del sovrano, che si limitava ad accettarle con rassegnazione e con la convinzione che si trattasse di prove di fede: se avesse perseverato nel proprio cammino virtuoso, senza dubbio Dio avrebbe colmato il divario esistente tra le risorse a disposizione del governo spagnolo e quelle necessarie al perseguimento del

¹⁰⁹ Campanella Tommaso, *Discorsi ai principi d'Italia e altri scritti filo-ispatici*, a cura di Luigi Firpo, 1945, in Ernst Germana, *Campanella, Tommaso*, voce da *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Filosofia*, in Enciclopedia Treccani online, 2012, presso https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-campanella_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Filosofia%29/, consultato per l'ultima volta in data 14/10/2023.

piano divino.¹¹⁰ Filippo riteneva che l'evidenza stessa delle imprese asburgiche testimoniassero il favore divino all'operato della dinastia: all'inizio degli anni Settanta, agli avvertimenti del duca d'Alba di abbandonare il progetto di una campagna militare contro l'Inghilterra di Elisabetta I, il sovrano rispose semplicemente che Dio aveva già dimostrato la propria approvazione alla campagna inglese una prima volta, in occasione del matrimonio tra lo stesso Filippo e Maria Tudor; certamente Egli avrebbe benedetto anche questo secondo tentativo di riportare la monarchia d'oltremania al cattolicesimo, rovesciando il governo di Elisabetta e instaurando il legittimo regno di Maria Stuart.

Sebbene la vostra influenza presso di Noi sia così grande, e nonostante Io nutra la più profonda fiducia nella vostra persona e [nella vostra] prudenza in ogni cosa, e specialmente nell'ambito [militare] in cui voi siete impiegato, e sebbene le argomentazioni che Ci presentate siano così convincenti, Io sono così impaziente di realizzare questa impresa, vi sono così legato nel mio cuore, e sono così convinto che Dio Nostro Salvatore debba abbracciarla come una Sua propria causa, che non posso essere dissuaso, né posso accettare o credere il contrario. Ciò mi adduce a comprendere le questioni diversamente [rispetto a voi] e mi spinge a sminuire l'importanza delle difficoltà e dei problemi che sorgono; dimodoché tutte le cose che potrebbero distrarmi o impedirmi di portare a termine questo affare mi appaiono molto meno minacciose. [...] In materie tanto importanti quanto questa, non sembra giusto intraprendere una dettagliata considerazione dei problemi che potrebbero emergere se dovessimo commettere errori e fallire, senza controbilanciarla con i benefici e i vantaggi che il successo porterebbe – e non si può dubitare che in termini di religione e politica, così come di reputazione e di ogni altro obiettivo che Io posso e devo provare a raggiungere, questi [benefici e vantaggi] sarebbero così grandi e ovvi che non solo Mi portano a supportare e favorire la causa, ma addirittura mi obbligano moralmente [*oblige*] e quasi mi spingono fisicamente [*compel*] a farlo. [...] Sebbene non si possa negare che incontreremo ostacoli e difficoltà, essi pesano molto meno rispetto alle altre molte considerazioni divine e umane che ci obbligano a correre questi rischi e altri.¹¹¹

Per triste ironia della sorte, i continui tentativi spagnoli di rovesciare la regina d'Inghilterra avrebbero avuto l'effetto di spingere quest'ultima a far giustiziare la cugina scozzese, la cui stessa esistenza costituiva ormai una minaccia.

L'eroe di San Quintino?

Proprio come il padre, Filippo II aveva trascorso l'infanzia e la prima giovinezza leggendo avidamente l'epica cristiana e i romanzi cortesi, sognando di mettersi alla testa del proprio esercito e di compiere le stesse valorose imprese degli antenati. Come si è ricordato in precedenza,¹¹² l'esordio in battaglia dell'erede al trono si inseriva all'interno del complesso procedimento di

¹¹⁰ Parker 2014, pp. 365-369.

¹¹¹ Lettera di Filippo II al duca d'Alba, 14 settembre 1571, attr. Parker 2014, p. 368. Le parole in corsivo tra parentesi indicano i termini originari dell'inglese di Parker.

¹¹² Cfr. nota 32 del cap. precedente.

ricerca dell'onore e della reputazione, e il trentenne re scalpitava ormai d'impazienza. L'occasione di mettersi alla prova giunse nell'estate del 1557, allorché si riaccesero le ostilità tra la Francia e la Spagna; Filippo II, tuttavia, perse tempo a pianificare nei dettagli più minuti le operazioni strategiche, militari e logistiche, trovandosi poi alla vigilia della battaglia a sollecitare notizie sull'imminenza dello scontro al comandante delle truppe di terra, il cugino Emanuele Filiberto di Savoia, insistendo affinché «non iniziasse a combattere senza di lui».¹¹³ Nonostante le richieste reali, la battaglia ebbe luogo il giorno successivo, il 10 agosto: la vittoria sulle truppe francesi galvanizzò a tal punto Filippo da indurlo a commissionare il complesso di San Lorenzo de El Escorial, un progetto visionario che era al contempo un monastero, una residenza reale, una galleria artistica, una biblioteca e un pantheon dei sovrani di Spagna. Nella visione del monarca, il palazzo-città era una straordinaria offerta votiva, il cui significato simbolico era ben esemplificato dalla struttura a graticola, in memoria dello strumento usato per il martirio di san Lorenzo, e dalle ininterrotte celebrazioni liturgiche che vi si svolgevano; non si trattava dunque, semplicemente, del cuore del potere asburgico in Spagna, ma anche dell'epicentro della Cristianità. Uno dei biografi di Filippo II, lo storico e teologo padre José de Sigüenza, arrivò a definire l'Escorial un secondo tempio di Salomone:

Qui, come nell'arca di Noè, molte anime verranno salvate [...]. Qui, come nel tabernacolo di Mosè, Dio è presente [...]. Qui, come nell'altro Tempio di Salomone che [...] Filippo II stava imitando [...] i salmi divini vengono cantati giorno e notte, vengono costantemente offerti sacrifici, l'incenso brucia sempre e la fiamma non si estingue mai [...] dinanzi alla presenza divina, e sotto gli altari riposano le ceneri e le ossa di quanti furono sacrificati per Cristo.¹¹⁴

Ancora una volta, il re dimostrò di prediligere la propria lettura degli eventi alla realtà dei fatti: nonostante le lettere ricevute dal padre esprimessero quanto Carlo fosse «sconvolto»¹¹⁵ per l'assenza del figlio dal campo di battaglia e frustrato in quanto questi non aveva saputo approfittare della vittoria, Filippo considerò sempre San Quintino come la propria Mühlberg. Di conseguenza, sulla scorta dell'esempio paterno,¹¹⁶ commissionò ad Anthonis Mor un'opera che lo ritraesse

¹¹³ Parker 2014, p. 52.

¹¹⁴ Tanner Marie, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press, 1993, p. 167.

¹¹⁵ Parker 2019, p. 471.

¹¹⁶ L'atteggiamento di Filippo II nei riguardi di Carlo V ebbe sempre il carattere altalenante tipico dei figli che crescono all'ombra di genitori eroici e ammirati, dai quali, malgrado tutte le richieste, non ricevono mai l'affetto e l'approvazione che desiderano. Questa (in)sofferenza del re di Spagna emerge in maniera significativa anche dal punto di vista artistico, come nota Parker 2019, p. 483: *[Filippo II] non espose mai la magnifica statua in bronzo a grandezza naturale di Carlo V in veste di imperatore romano, commissionata a Leone Leoni nel 1549, che lasciò nell'atelier di Madrid in cui era stata progettata e realizzata, e abbandonò nei magazzini dell'Alcazar di Madrid anche l'imponente «Carlo V alla battaglia di Mühlberg» di Tiziano.*

esattamente com'era stato – o come avrebbe dovuto essere stato – alla testa delle truppe spagnole in quel di Francia.

Un confronto diretto tra il ritratto realizzato da Tiziano pochi anni prima e quello richiesto a Mor nel 1557 servirà a illuminare le differenze fra gli stili individuali dei pittori e fra le diverse tradizioni artistiche dalle quali discendevano; la metà del XVI secolo, infatti, costituisce un nodo cruciale per lo sviluppo della ritrattistica di corte che, semplificando molto, vide una definitiva transizione dalla rappresentazione dei sovrani come esseri umani fisionomicamente ed emotivamente caratterizzati a «maschere dell'autorità»¹¹⁷ in grado di convogliare messaggi univoci sulla dimensione divina del potere regale. Analogamente, l'amalgama di retorica messianica e di immaginario classico che aveva innervato la propaganda di Carlo V venne portato alle estreme conseguenze durante il regno di Filippo II: in occasione dell'abdicazione dell'imperatore e della salita al trono del principe, quest'ultimo aveva sostituito il grigio motto *Nec spe nec metu* con il trionfale *Iam illustrabit omnia [Ora egli illuminerà tutto]*, in cui la Luce Divina e la radiosità di Filippo apparivano inestricabilmente legate, di fatto anticipando di più di un secolo l'ideologia di Luigi XIV di Francia. Una decina d'anni dopo, nel 1566, il veneziano Girolamo Ruscelli sciolse l'enigma ne *Le imprese illustri*, sostenendo che,

affinché il re spagnolo potesse illuminare ogni eresia con la sua luce splendente, Dio aveva imbevuto la sua mente di raggi di sole e gli aveva ispirato quell'emblema, il quale preconizzava che il mondo intero sarebbe stato presto illuminato dalla luce divina attraverso la conversione universale dell'infedele alla vera fede cattolica.¹¹⁸

Il *Ritratto del principe Filippo in armatura* di Tiziano (fig. 29), invece, vide la luce ad Augusta qualche tempo prima, nel 1551, nel corso di quella complicata decade che vide il progressivo passaggio delle funzioni governative dal padre al figlio. Il principe spagnolo si trovava ad Augusta assieme a Carlo V, alla zia Maria d'Ungheria e agli esponenti austriaci della famiglia, lo zio Ferdinando e il cugino Massimiliano; come si è accennato, l'occasione portò alla frattura tra i due rami dinastici a causa del tentativo di Carlo di modificare gli accordi sulla successione al titolo imperiale. Tiziano, che godeva di un accesso privilegiato alle camere e ai pensieri dell'imperatore, ne tradusse in pittura le aspirazioni dinastiche, presentando il ventiquattrenne principe in tutte le potenzialità che prometteva di esprimere. La figura del giovane uomo dimostra di aver subito alcuni sottili cambiamenti per adeguare la verosimiglianza richiesta ai ritratti all'esigenza di offrire una raffigurazione del potere che portasse con sé, se non la perfezione fisica, la *dignitas* necessaria a un essere umano così compromesso con la dimensione trascendente grazie al mistero dell'investitura

¹¹⁷ L'espressione è desunta da Matthews 2003.

¹¹⁸ Wheatcroft 2002, p. 130.

divina. Filippo, dunque, risulta più alto e atletico di quanto non apparisse nelle descrizioni degli osservatori coevi, avvolto da una lucente armatura nera e oro; il suo atteggiamento, con lo sguardo analitico e la postura apparentemente rilassata delle gambe che si contrappone al gesto del guerriero sempre in allerta, tradisce la *sprezzatura* richiesta alla figura del cortigiano dell'epoca. Woodall introduce infatti l'interessante concetto di «principe-cortigiano» e avvicina la rappresentazione di Filippo agli «ideali neo-cavallereschi» espressi durante le festività che nel 1549 Maria d'Ungheria aveva organizzato in onore del nipote nel proprio palazzo di Binche.¹¹⁹ In questo caso, dunque, Tiziano abbandona ogni velleità di analisi psicologica a favore di una pura, filosofica esaltazione della dignità principesca, resa con «un gesto bello di maestà reale», come commentò Aretino a proposito di un ritratto di Filippo di un paio d'anni prima;¹²⁰ in accordo alle ultime teorie sulla ritrattistica, infatti, gli unici soggetti a meritare di venire raffigurati erano le personalità del governo e della cultura.¹²¹

Anche la spoglia ambientazione contribuisce simbolicamente agli scopi di Carlo, ovvero presentare il figlio come proprio naturale successore alla guida dell'impero e della cristianità: al di là del tavolo coperto da una tovaglia rossa, la cui funzione è eminentemente quella di conferire luce e vivacità all'opera, la base di un possente pilastro emerge dalla penombra. L'imponente blocco di marmo rimanda direttamente alla monumentalità e alla solennità dei palazzi imperiali e, di conseguenza, alla funzione della famiglia asburgica di fondamenta della società cristiana; in secondo luogo, esso crea un immediato collegamento al *Ritratto di Carlo V seduto* realizzato dallo stesso Tiziano tre anni prima, dove il profilo di un altrettanto maestoso basamento di pilastro accompagna la transizione dal volto dell'imperatore al paesaggio in lontananza. In questo modo vengono sancite la legittimità e la naturalezza del passaggio delle funzioni imperiali di padre in figlio, anche perché, secondo le dottrine di teologia politica dell'epoca, non vi era effettivamente diversità tra queste due figure, in quanto entrambe erano manifestazioni contingenti di un'idea perpetua di maestà;¹²² l'occhio cinquecentesco, inoltre, riconosceva agevolmente nel pilastro l'allusione alla divisa personale di Carlo V, che raffigurava le colonne d'Ercole circondate dal motto *Plus ultra*. Il tema della colonna, infine, si ritrova nell'*Apocalisse* tra le promesse di Dio ai vittoriosi che, dopo aver superato le prove di fede e affrontato le tentazioni del mondo, sarebbero stati

¹¹⁹ Woodall Joanna, *Anthonis Mor. Art and Authority*, BRILL, 2007, pp. 188-190. Le traduzioni da questo testo si devono alla scrivente.

¹²⁰ Falomir Miguel, *cat. 93, «Philip II» by Titian*, in Campbell 2008, p. 278.

¹²¹ Cfr. Pommier Édouard, *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003, cap. 4; Castelnovo Enrico, *Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra tenutasi a Napoli nel 2006, Napoli, Electa, 2006, pp. 28-35.

¹²² Kantorowicz Ernst H., *I due corpi del re*, Torino, Einaudi, 2012 [I edizione 1957], pp. 290 ss. e 331-332.

ricompensati con l'eterna comunione con il divino;¹²³ un'ulteriore conferma, dunque, della vocazione messianica della dinastia asburgica.

Sempre Woodall propone una suggestiva lettura psicologica, che interpreta la perfezione della figura del giovane principe come un risultato combinato di due distinti artefici, il pittore e il padre.¹²⁴ Come si è detto, il giovane Filippo era cresciuto isolato dalle donne della famiglia, guardato a vista da uomini del padre che lo sottoponevano a rigorosi addestramenti mentali e marziali e, a cadenza regolare, controllato e disciplinato dalle lettere di Carlo V, che giungevano da ogni angolo dell'impero. La formula asburgica di devota fedeltà alla dinastia venne sfruttata dall'imperatore sin dalla giovinezza per manipolare i membri della famiglia: così era stato, per esempio, nell'impedire la relazione tra la sorella Eleonora e il conte palatino Federico II a vantaggio del matrimonio portoghese¹²⁵ o nell'esilio del fratello Ferdinando, allora appena quattordicenne, presso la corte di Margherita nei Paesi Bassi, per evitare che i sudditi spagnoli decidessero che, tutto sommato, preferivano un sovrano cresciuto ed educato presso di loro.¹²⁶ Questa manovra, come le molte altre successive, era stata conclusa e infiocchettata con un'ipocrita «Tutto è stato fatto per il vostro bene e voi dovrete sempre tenere a mente l'amore che vi porto».¹²⁷ Non sorprende, dunque, che, anche nel caso dei rapporti con il figlio, Carlo dimostrasse una spregiudicata attitudine manipolativa, di volta in volta per sollecitare nuove tassazioni nel regno di Castiglia o per costringere il principe a sposarsi.

Il legame tra padre e figlio era, ovviamente, centrale anche per la Cristianità, poiché il concetto di Trinità implicava un amore che trascendeva i normali confini tra le diverse entità. Tuttavia, il rapporto era complesso e potenzialmente insidioso. Dio Padre richiedeva all'amato Figlio sottomissione alla propria Legge e un sacrificio fisico e di sangue per ottenere la vita immortale per l'umanità.¹²⁸

Questa visione dei rapporti familiari, che all'osservatore contemporaneo può sembrare estrema, non rappresentava affatto un *unicum* nella mentalità rinascimentale: Leon Battista Alberti, considerato già all'epoca una delle massime autorità della trattatistica, aveva dedicato il primo capitolo dell'opera *Della Famiglia* alla relazione tra figli e genitori, giungendo a conclusioni simili.

¹²³ Ap. 3, 12: *Colui che vincerà lo farà colonna nel Tempio del mio Dio, ed egli non ne uscirà più; scriverò su di lui il nome del mio Dio, il nome della città del mio Dio, cioè della nuova Gerusalemme che discende dal cielo dal mio Dio, e il mio nome nuovo.*

¹²⁴ Woodall 2007, pp. 186-192.

¹²⁵ Parker 2019, pp. 62-64.

¹²⁶ Parker 2019, pp. 76-82.

¹²⁷ Parker 2019, p. 79.

¹²⁸ Woodall 2007, p. 186.

Il figlio è dunque costituito come prodotto dell'opera e del desiderio del padre, un perfetto ritratto di sé [del padre] che verrà lodato e otterrà il più alto grado possibile di immortalità.¹²⁹

Malgrado Carlo V avesse affidato il trono di Spagna alla luogotenenza di Filippo già nel 1543 e ne avesse riconosciuto l'emancipazione tre anni più tardi, i tentativi del padre di condizionare e blandire il figlio non si interruppero neanche con l'abdicazione. Nel periodo in cui venne eseguito il ritratto, il principe era vedovo già da sei o sette anni ed era giunto il momento che prendesse nuovamente moglie: l'opera, dunque, venne concepita tenendo presente anche l'esigenza di nobilitarne la figura al fine di suscitare una risposta fisica ed emotiva negli spettatori. La moda dell'epoca rispondeva a canoni di sessualizzazione del potere:¹³⁰ scivolando verso una concezione eminentemente assolutistica di governo, l'identità del regno trovava un'incarnazione fisica nel sovrano che, come abbiamo visto, era considerato la manifestazione contingente di un'idea perpetua e incorruttibile. La fisicità, dunque, doveva essere adeguatamente enfatizzata e valorizzata per esprimere l'ideale di potenza del regno stesso. Secondo Matthews, i germi di questo nuovo tipo di rappresentazione del sovrano si possono rintracciare fin dagli anni Trenta del Cinquecento, quando Tiziano iniziò a raffigurare Carlo V a figura intera, in armatura e con l'atteggiamento di un distante semidio, allo scopo di enfatizzarne il carattere sacrale infusogli dalla missione divina.¹³¹ Allo stesso modo, l'incoronazione italiana di Carlo aveva risvegliato uno strumentale interesse nei confronti della rappresentazione statuaria degli imperatori romani¹³² e, in particolar modo, aveva spinto artisti e sovrani ad appropriarsi del carattere di ieratica immobilità delle posture antiche per trasmettere un messaggio di controllo di sé e dei propri impulsi emotivi. Come insegnavano e avrebbero continuato a insegnare la trattatistica di comportamento e la disciplina fisiognomica¹³³ cinque e seicentesche, infatti, nulla poteva ispirare meno fiducia di un uomo incapace di controllare la bestialità dei propri istinti, e ciò era valido a maggior ragione per un sovrano, guida della società e rappresentante divino.

Nonostante la squisita capacità coloristica di Tiziano e l'immediatezza tattile del ritratto, tuttavia, esso non venne accolto favorevolmente da Filippo, che, anzi, inviandone una copia alla zia Maria d'Ungheria, si lamentò del fatto che «la fretta con cui è stato eseguito si vede chiaramente e

¹²⁹ Woodall 2007, p. 187.

¹³⁰ Fischlin Daniel, *Political Allegory, Absolutist Ideology, and the "Rainbow Portrait" of Queen Elizabeth I*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 50, N. 1, pp. 175-206.

¹³¹ Matthews 2003, p. 221.

¹³² Cfr. Morózova Anna V., *La imagen del monarca en el arte español a mediados del siglo XVI*, in *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*, 20/2017, pp. 27-44.

¹³³ Cfr. Pommier Édouard, *Il volto di Lomazzo*, in Pontremoli Alessandro (a cura di), *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003; Pommier Édouard, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, pp. 24-27.

se ci fosse stato tempo glielo avrei fatto rifare». ¹³⁴ La lettera ha scatenato un dibattito non ancora sopito tra gli studiosi, ¹³⁵ che di volta in volta hanno cercato di conciliare l'insoddisfazione del principe con l'indubbia qualità dell'opera, i cui particolari minuti sono ben distanti dalle macchie di colore della maniera tarda del maestro veneto; le diverse ipotesi avanzate dai critici propongono di identificare il dipinto «incriminato» in altri lavori di Tiziano, oggi perduti, oppure ritengono che, a questa altezza cronologica, il gusto di Filippo II si orientasse ormai verso l'astro nascente di Anthonis Mor. Quest'ultima eventualità può avere un fondamento dal punto di vista della ritrattistica, ma sicuramente non è accettabile *in toto*, dal momento che il re spagnolo, in seguito, ricevette ed espose le cosiddette «poesie mitologiche» e i «quadri devotissimi». Un'altra possibile interpretazione riguarda le difficoltà di riproduzione che la tecnica di Tiziano comportava. Dai documenti, infine, risulta che una copia del dipinto venne inviata a Maria Tudor per sondare il terreno in previsione di un possibile matrimonio tra la regina d'Inghilterra e il principe di Spagna; la lettera che la accompagnava, vergata da Maria d'Ungheria, informava che «la somiglianza sarà sufficientemente avvertibile osservandola con la corretta illuminazione e da lontano, come tutte le opere del citato Tiziano, che non sono riconoscibili da vicino». ¹³⁶ Forse, semplicemente, era necessaria una donna dalla sensibile intelligenza come Maria, allevata dall'altrettanto brillante zia Margherita, per comprendere la dirompente novità della pittura di Tiziano.

La «spericolata bravura»¹³⁷ di Anthonis Mor van Dashorst e la ridefinizione del ritratto di corte

Lo studioso che si approci all'analisi dell'evoluzione del genere del ritratto di corte verso la metà del XVI secolo non potrà fare a meno di notare come esistano due periodi ben distinti: il prima e il dopo Anthonis Mor.

L'artista, nato a Utrecht nel 1520 e morto ad Anversa nella seconda metà degli anni Settanta, compì il proprio apprendistato nella bottega di Jan van Scorel, pittore di chiara fama e imprenditore di successo, in grado di conciliare l'ufficio ecclesiastico con la frequentazione dei circoli culturali e aristocratici della città; il rapporto tra maestro e allievo fu sempre proficuo e intenso, tant'è che Mor rimase per alcuni anni alle dipendenze del mentore con la qualifica di *discepolo*, ovvero un assistente qualificato che si occupava di produrre opere nello stile riconosciuto del proprietario della bottega. ¹³⁸ Il percorso formativo dell'artista proseguì con un viaggio a Roma, secondo la

¹³⁴ Per il testo originale in spagnolo si veda Campbell 1990, n. 26 a p. 258. Cfr. anche Woodall 2007, p. 197.

¹³⁵ Cfr. Falomir in Campbell 2008, p. 278.

¹³⁶ Per il testo originale in francese si veda Campbell 1990, n. 129 a p. 272. Cfr. anche Woodall 2007, p. 198.

¹³⁷ L'espressione si deve a Zeri Federico, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957, p. 19.

¹³⁸ Per un approfondimento biografico si veda Woodall 2007, pp. 45-94.

consuetudine che proprio van Scorel aveva contribuito a stabilire; in seguito, nel 1547, Mor si registrò come maestro presso i registri della gilda dei pittori di Anversa e prese servizio dapprima presso Antoine Perrenot de Granvelle, vescovo di Arras e consigliere di Filippo II e, successivamente, degli stessi Asburgo, che arrivò a ritrarre nella quasi totalità dei membri.

Il motivo della sfortuna critica di un artista così dotato e dalla carriera stellare va ricercato nell'opinione che Karel van Mander ne diede nel suo *Schilder-boeck* all'inizio del Seicento¹³⁹ e, più in generale, nella lunga diatriba sulla gerarchia dei generi. La fondamentale opera biografica sconta gli avvenimenti della vita del suo autore, che aveva dovuto abbandonare Anversa a causa delle persecuzioni religiose nei confronti dei protestanti; egli, dunque, pur riconoscendo l'indubbia maestria di Mor e la fama che il suo nome avrebbe meritato dopo la morte, provava un certo imbarazzo nel riferire dei rapporti spagnoli dell'artista. Come è risaputo, il XVII secolo costituì una tappa fondamentale per la formazione dell'identità nazionale olandese, che si coagulò attorno alla lotta per la libertà politica e religiosa e trovò nel sentimento antispagnolo un forte motivo di aggregazione; in questo contesto lo stile di Mor, un caleidoscopio di maniere, appariva sfuggente e, ancora peggio, compromesso con gli oppressori. Non è un caso, dunque, che all'artista siano state dedicate soltanto due monografie, a distanza di un secolo l'una dall'altra.¹⁴⁰ Lo stesso nome del pittore ne indica il respiro cosmopolita, in quanto è molto più frequente trovarlo citato come *Antonio Moro*, alla spagnola; allo stesso modo, Charles Blanc scrisse che, trovandosi di fronte alle opere del maestro olandese, «si direbbe un pittore spagnolo che avesse appreso l'arte a Venezia»,¹⁴¹ riassumendo efficacemente la stessa difficoltà di inquadramento all'interno di una scuola artistica locale o, quantomeno, nazionale.

I prestiti tizianeschi sono molteplici e puntuali: il soggetto viene raffigurato a figura intera o fino alla coscia, ruotato di tre quarti, come se si stesse voltando verso lo spettatore, al quale rivolge uno sguardo penetrante; egli emerge da un'ambientazione spoglia – a eccezione di qualche oggetto di scena che consente un affondo nella sua personalità –, costituita prevalentemente da una tinta scura e disomogenea; la costruzione dell'immagine avviene per via tonale con una tavolozza ristretta, concentrando la luce sul volto e sulle mani per individuare psicologicamente il personaggio. Mor ebbe modo di conoscere e apprezzare la pittura veneta non soltanto grazie agli

¹³⁹ Cfr. Mander Karel (van), Mambro Santos Ricardo (de), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Apeiron Editori, 2000 [I edizione Haarlem 1604], pp. 193-195 e Wamel Marieke (van), *Zóó goed roomsch en zóó goed spaansch. Anthonis Mor and the Problematic Position of Sixteenth-Century Artists with Spanish Patrons in Dutch Art History*, in *Oud Holland*, Vol. 127, No. 2/3.

¹⁴⁰ Mi riferisco, oltre alla già citata Woodall, a Hymans Henri, *Antonio Moro: son oeuvre et son temps*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art & d'Histoire G. Van Oest & C.ie, 1910, un testo che, seppur datato, offre ancora interessanti spunti di riflessione.

¹⁴¹ Citato attr. Hymans 1910, p. 60.

insegnamenti di Jan van Scorel e al viaggio formativo in Italia ma, anche, osservando gli artisti che si erano riuniti ad Augusta al seguito dei membri delle varie corti asburgiche, in occasione delle diete del 1547-1548 e del 1550-1551. La rivalità tra le varie fazioni religiose e, addirittura, all'interno della stessa famiglia imperiale potrebbe benissimo essersi trasferita dai committenti agli artisti, la cui produzione doveva continuamente dimostrarsi di grande efficacia comunicativa; in ogni caso, si trattò sicuramente di una fondamentale occasione di confronto per le diverse maniere europee dell'epoca. Tiziano, come si è detto, nel 1548 realizzò almeno due ritratti di Carlo V, ma, considerata l'amicizia che legava il maestro veneto a Granvelle, sostenitore di Mor, è molto probabile che quest'ultimo avesse già avuto la possibilità di entrare in contatto con il *Ritratto del principe Filippo in armatura*; dal versante orientale dell'impero, invece, erano giunti Ferdinando II e il principe elettore Maurizio di Sassonia, al cui servizio erano impiegati, rispettivamente, l'austriaco Jacob Seisenegger¹⁴² e il tedesco Lucas Cranach il Vecchio.

Per un committente reale, uno dei maggiori vantaggi dello stile di Mor consisteva nell'apparente fedeltà «fiamminga» nella resa dei lineamenti, delle forme e delle consistenze e, di conseguenza, nella facilità, anche da parte di artisti mediocri, di riprodurre le immagini autorizzate velocemente e in grandi quantità per la distribuzione a scopi diplomatici. Questo aspetto diede poi vita alla progressiva uniformità della ritrattistica di corte del tardo Cinquecento e dell'intero Seicento, i cui esponenti si attenevano

scrupolosamente ad un piccolo numero di moduli compositivi abituali, tradizionalmente accettati, e che [...] [riprendevano] senza apportarvi mutamenti di rilievo; reprimendo anzi i dati di grafia e di stile a ciascuno propri ed esaltando invece i mezzi tecnici e le abilità di mestiere atti alla resa del «visibile» nei suoi aspetti più infinitesimali.¹⁴³

Analizzando le opere di Mor ci si rende conto che, al contrario, il suo approccio alla ritrattistica non potrebbe essere più distante dalla mera registrazione della realtà: a questo proposito, Campbell e Woodall hanno dedicato alcune riflessioni al *Ritratto di Filippo II nella giornata di San Quintino* (fig. 30), osservando come l'intera struttura del corpo del sovrano sia riconducibile a proporzioni innaturali e a forme geometriche.¹⁴⁴ Del resto, la dicotomia tra un'arte italiana basata rigidamente sulla prospettiva matematica e una mera «abilità» nederlandese nella sterile ripetizione della realtà materiale continuò a costituire un forte elemento di identità artistica per tutta la durata del Cinquecento, sapientemente ravvivata dagli attacchi di Giorgio Vasari e di Francisco de

¹⁴² Jacob Seisenegger (1505 – 1567) aveva avuto una lunga e illustre carriera come ritrattista presso la famiglia Asburgo; nel 1531 era stato nominato pittore di corte di Ferdinando II e nel 1532 aveva dipinto la prima versione del *Ritratto di Carlo V con il cane*, oggi conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Aveva inoltre lavorato per principi, cardinali e, secondo alcune fonti, per il pontefice. Cfr. Campbell 1990, p. 236.

¹⁴³ Zeri 1957, p. 20.

¹⁴⁴ Campbell 1990, pp. 236 e 243; Woodall 2007, pp. 339-341.

Hollanda. I due pittori e critici, irriducibili ammiratori di Michelangelo, avevano adottato l'antipatia di quest'ultimo nei confronti del genere del ritratto, che, essendo carente della componente di intellettuale elaborazione della realtà, si poneva come un mero scimmiettamento di quest'ultima e non contribuiva in alcun modo all'elevazione spirituale dell'uomo. Van Mander, infine, vibrò il colpo di grazia proprio attraverso le pagine dedicate a Mor, sostenendo che, spesso, era soltanto la brama di fama e di denaro a spingere gli artisti sulla strada della ritrattistica, soprattutto quando essi accettavano di raffigurare gli anonimi, pingui mercanti olandesi che non potevano addurre alcuna motivazione che li rendesse meritevoli di essere ricordati.¹⁴⁵ Il persistente pregiudizio italo-centrico spinge tuttora parte della critica a trascurare la statura artistica di Mor, il cui contributo viene ridotto a una semplificazione e volgarizzazione degli schemi tizianeschi o, addirittura, a semplice anello di congiunzione tra il ritratto di corte del maestro veneto e quello seicentesco di Diego Velázquez.¹⁴⁶

Malgrado questi pregiudizi teorici, l'assoluta perizia fiamminga nella riproduzione della realtà in ogni sua dimensione, consistenza, tinta e luce era internazionalmente riconosciuta e ai committenti piaceva ammirare la propria effigie, dunque il settore della ritrattistica non conobbe mai una vera crisi a partire dalla fine del XIV secolo. Nella seconda metà del Quattrocento, i sovrani delle corti italiane lamentavano infatti di non riuscire a trovare pittori in grado di raffigurarli convincentemente: sono documentate, per esempio, le rimostranze di Ludovico II Gonzaga e di Isabella d'Este nei confronti di Andrea Mantegna, i cui ritratti apparivano privi di grazia e nient'affatto somiglianti,¹⁴⁷ e non era infrequente che i principi italiani invitassero gli artisti locali a intraprendere un viaggio di perfezionamento nelle città nederlandesi o che aprissero le proprie porte a maestri fiamminghi. Nello stesso periodo, paradossalmente, nelle corti dei duchi di Borgogna non esistette un ruolo riconosciuto di «ritrattista di corte» fino a Margherita d'Austria, che nel 1518, come si è ricordato, nominò van Orley proprio pittore personale.

Anche lo sguardo iberico verso l'arte nordica fu sempre caratterizzato da sentimenti di stima e ammirazione; i primi ritrattisti che lavorarono per le corti spagnole dei re cattolici Ferdinando e Isabella furono, ad esempio, Antonio Inglés e Juan de Flandes, artisti alle dipendenze, rispettivamente, di Enrico VII d'Inghilterra e di Massimiliano I d'Asburgo. Entrambi erano stati inviati in missione diplomatica per ritrarre i potenziali futuri sposi, entrambi finirono per fermarsi in Spagna, attratti, normalmente, da una migliore posizione sociale e da un maggior compenso rispetto

¹⁴⁵ Mambro Santos, Van Mander, 2000, p. 193.

¹⁴⁶ Moffitt John F., *The Theoretical Basis of Velázquez's Court Portraiture*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1990, pp. 216-225.

¹⁴⁷ Cfr. Campbell 1990, pp. 149-151. I testi originali delle lettere in questione sono riportati nelle note 20 e 21 a p. 259.

a quelli che percepivano in patria¹⁴⁸ ed entrambi, infine, furono in grado di adattare la propria formazione nordica alle esigenze iberiche, arrivando a ispanizzare il proprio nome. Le opere di Juan de Flandes in nostro possesso¹⁴⁹ testimoniano di una resa miniaturistica dei dettagli ottenuta attraverso pennellate minute e sovrapposizioni di molteplici e sottilissimi strati d'olio, che concorrono a restituire un'atmosfera meditativa e, non si rado, di profonda concentrazione religiosa. Naturalmente, la *Weltanschauung* ispanica differiva profondamente da quella delle altre popolazioni europee, permeata com'era dall'ossessione per l'elemento identitario della *limpieza de sangre*; da sempre convolta in un conflittuale rapporto con i regni musulmani, l'aristocrazia spagnola aveva individuato un modo per riconoscere se stessa e i propri simili nell'antichità, purezza e ortodossia religiosa delle origini nobiliari. A tale scopo, i committenti richiedevano ritratti in grado di veicolare, anche attraverso l'asciutta rispondenza dell'immagine alla realtà, la purezza della propria stirpe e i diritti che ciò comportava all'interno della società.

Come si è detto, tuttavia, questa intenzione venne spesso perseguita dagli artisti attraverso una deliberata distorsione a fini espressivi del dato naturale: nel caso di Anthonis Mor, ad esempio, i personaggi asburgici scorrono di fronte ai nostri occhi come una teoria di figurine tutte uguali, che hanno ceduto la propria identità individuale al concetto superiore di *dinastia*. Le opere presentano alcuni ricorrenti espedienti prospettici e anatomici che concorrono all'uniformità dei ritratti, come la centralità, sulla tela, dell'occhio più vicino allo spettatore, sul quale si impernia spesso la composizione, l'incoerenza dell'orecchio che non risponde alla scorciatoia richiesta, l'exasperazione di alcuni attributi fisici attraverso il rigonfiamento dei tessuti e la fonte di luce, spesso quasi radente, che consente di apprezzare le consistenze materiali e i pochi, simbolici arredi dell'ambiente. Queste caratteristiche, comuni a tutti i ritratti di Mor, si ritrovano, naturalmente, anche nella *Battaglia di San Quintino*; prima di evidenziarle, tuttavia, è necessario approfondire brevemente il contesto di concepimento e di creazione dell'opera.

Essa venne infatti realizzata nel 1557 all'interno di una più ampia campagna propagandistica che si poneva l'obiettivo di facilitare il passaggio delle funzioni di governo a Filippo dopo l'abdicazione di Carlo V nel biennio precedente: lo scopo di raffigurare il nuovo sovrano in armatura, ovviamente, era quello di inserirlo nel pantheon degli eroi militari spagnoli insieme ai predecessori. Nel dicembre del 1554, pochi mesi dopo il matrimonio con Maria Tudor, l'allora ventisettenne principe aveva nominato Anthonis Mor proprio artista personale: si trattava di una

¹⁴⁸ Falomir in Campbell 2008, pp. 69-70; Weiss Jessica, *Juan de Flandes and His Financial Success in Castile*, *Journal of Historians of Netherlandish Art* 11:1, DOI: 10.5092/jhna.2019.11.1.2.

¹⁴⁹ Per un esempio di raffigurazione delle donne della famiglia reale spagnola si vedano il *Ritratto di Giovanna la Pazza* del Kunsthistorisches Museum e di *Isabella la Cattolica* nelle collezioni del Palazzo Reale di Spagna.

manovra vantaggiosa non soltanto per il pittore, che veniva promosso dal generico «servizio della Maestà Imperiale» a una posizione riconosciuta e rispettata all'interno della cerchia intima del futuro re di Spagna, ma anche per lo stesso Filippo, che finalmente prendeva in mano la gestione della propria immagine, stabilendo che Mor sarebbe stato compensato «per i lavori che egli compirà al mio servizio *nelle modalità che io comando*».¹⁵⁰ Questa rivendicazione di autonomia giungeva al termine di un anno particolarmente difficile per il principe, che, nonostante l'età adulta e il desiderio di mettersi al timone del proprio regno, aveva dovuto sottomettersi alla volontà paterna sposando la regina d'Inghilterra e assumendo l'ancillare ruolo di consorte senza poteri effettivi, per di più assoggettandosi a una donna, situazione assolutamente innaturale e contraria alla gerarchia stabilita da Dio. Il 1557 fu, in questo senso, l'anno della rivalsa: lasciata in Inghilterra la moglie, ormai malata e non più in grado di generare eredi, *re* Filippo II aveva tutte le intenzioni di scendere sul campo di battaglia e inseguire gli obiettivi paterni e divini. Il fatto che lo scontro presso san Quintino avesse avuto luogo senza di lui non scoraggiò il nuovo sovrano dal presentarsi come un condottiero vittorioso, sulla scorta degli esempi tizianeschi di *Mühlberg* e del perduto *Ritratto di Carlo V in armatura*. D'altra parte, Filippo poteva contare su quella «fede ordinaria delle masse» per la quale «la presenza d'un'immagine visibile rendeva completamente superflua la dimostrazione intellettuale della verità d'una cosa»:¹⁵¹ il fatto stesso che il monarca venisse raffigurato come un generale della cavalleria leggera, con la corazza, la cotta di maglia e il bastone del comando, era una prova sufficiente della veridicità dell'accadimento e, infatti, numerose copie saranno tratte dall'originale, che rimase il ritratto ufficiale del re fino al 1573, quando sembrò opportuno adattare finalmente la rappresentazione alla più avanzata età del sovrano e si decise di celebrare la nascita del sospirato erede. Questa immagine, comunque, mantenne sempre una grande importanza nei pensieri di Filippo II, tant'è che Pompeo Leoni si basò su di essa per realizzare la scultura del sovrano destinata al cenotafio all'Escorial, e costituì il punto di riferimento per le successive generazioni di re di Spagna. A partire dagli ultimi anni del Cinquecento, infatti, quando si avvertivano già i primi segnali della crisi economica, sociale e spirituale che avrebbe investito il regno nel secolo successivo, alcuni pensatori, conosciuti come *arbitristi*, rivolsero lo sguardo al glorioso passato della Spagna alla ricerca di possibili soluzioni a tale declino; rileggendo i romanzi cavallereschi e i manuali di comportamento di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa e Antonio de Guevara, individuarono in Filippo II il più recente punto di riferimento delle indispensabili virtù maschili della produttività, castità e abilità militare.¹⁵² La propaganda messa a

¹⁵⁰ Woodall 2007, p. 261. Il corsivo è della scrivente.

¹⁵¹ Huizinga 1998, p. 226.

¹⁵² Cfr. Leffeldt Elizabeth A., *Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 61, No. 2, pp. 463-494.

punto negli ambienti reali, dunque, aveva funzionato anche su se stessa, vincolando i futuri sovrani e la classe aristocratica all'imitazione di un modello tardomedievale che, in realtà, non era mai esistito. Significativamente,

allo scopo di enfatizzare la presentazione marziale di Filippo, Mor sfoderò il proprio interesse fiammingo per i dettagli e incluse la cicatrice al di sopra del sopracciglio del re, una caratteristica che non venne riportata nei successivi ritratti di corte del monarca. Il suo significato è simile a quello della *nobilis cicatrix* sul labbro di Vespasiano Gonzaga, ovvero un trofeo di combattimento [legacy of a combat] che Mor incluse nuovamente in un ritratto poco più tardo.¹⁵³

Filippo riteneva che armi e armature fossero fondamentali ai fini della creazione e della conservazione della memoria storica della famiglia, che, per di più, si trovava a dover proseguire nei Paesi Bassi la tradizione identitaria della *Reconquista*; a questo scopo egli fondò l'*Armeria Reale*,¹⁵⁴ un'istituzione che il sovrano, con grande lungimiranza, legò alla Corona come patrimonio inalienabile e che, dunque, esiste ancora oggi nelle forme originali all'interno del Palazzo Reale di Madrid. Lì, dunque, è tuttora custodita la corazza indossata dal re,¹⁵⁵ inserita all'interno di una narrazione cavalleresca che ridipinge i più disparati conflitti della dinastia Trastámara-Asburgo con una vernice di guerra santa. L'importanza attribuita alle armature cinquecentesche era di gran lunga maggiore rispetto a quella che riconosce loro la critica contemporanea: le botteghe dei più famosi armaioli vedevano spesso l'andirivieni del fiore dell'aristocrazia e, perché no, della famiglia reale; il programma iconografico poteva essere ideato dagli intellettuali di corte e realizzato dai grandi maestri disegnatori dell'epoca; il costo dei materiali, che, non di rado, includevano oro, argento e pietre preziose, le rendeva simboli dello status socioeconomico e vere e proprie opere d'arte. Per i committenti, dunque, la loro corretta raffigurazione era importante quasi quanto quella del proprio volto; dal momento che spesso, tuttavia, essi non avevano la pazienza di dedicare ore di posa al proprio ritratto, gli artisti più famosi e fidati potevano vedersi prestare le armature per le lunghe tempistiche di uno studio approfondito all'interno della bottega.¹⁵⁶ A questa pratica tardo cinquecentesca si riferisce probabilmente Zeri, le cui lucidissime righe sulla ritrattistica internazionale meritano di essere menzionate, quando scriveva che

¹⁵³ Pérez de Tudela Almodena, cat. 94, *Portrait of Philip II on Saint Quentin's Day by Anthonis Mor*, in Campbell 2008, p. 281. Le traduzioni da questo testo si devono alla scrivente.

¹⁵⁴ Cfr. Godoy José A., *Renaissance Arms and Armor from the Patrimonio Nacional*, in Domínguez Ortiz Antonio et al., 1991, pp. 95-164.

¹⁵⁵ Patrimonio Nacional, *Armeria Reale, corazza* – 10054379.

¹⁵⁶ Campbell 2008, pp. 151-153. Parafrasando Hymans 1910, p. 49, la dicotomia tra la rapidità delle sessioni di posa imposte dalla mancanza di pazienza dei committenti e le lunghe ore di lavoro nella solitudine dello studio comportava la trasformazione dei bozzetti dal vivo in tele semioticamente dense, molto distanti dalla ripetitiva registrazione della realtà che parte della critica continua a imputare a Mor.

[...] la persona rappresentata, senza perder nulla dei suoi tratti fisionomici, ritorna ai nostri occhi sotto una nuova specie, immutabile e fuori dell'azione del tempo, dove gli attributi dello stato sociale e del censo – nitidamente descritti nell'abito e nei suoi ornamenti – non hanno parte minore di quella che tocca al volto o alle altre parti del corpo. Un modulo insomma che negli esemplari di più felice e completa riuscita *ha più dello stemma o dell'emblema che del ritratto*, della rappresentazione cioè di una persona vivente, tanto rigoroso è il *principio di etichetta* che lo informa.¹⁵⁷

L'etichetta consisteva in una serie di regole e prescrizioni che avevano lo scopo di rendere manifesto l'ordine soggiacente alla realtà;¹⁵⁸ in epoca tardomedievale divenne uno strumento imprescindibile per orientarsi in una babele di staterelli, città indipendenti e piccole signorie, ognuna con una propria legge e, spesso, impegnate in lotte di cui non si conosceva nemmeno la motivazione; in seguito, inoltre, essa venne impiegata per dirimere le questioni dei rapporti tra le dinastie degli Stati nazionali. Il cerimoniale più sofisticato di tutti venne elaborato presso le corti dei duchi di Borgogna e, in seguito, venne importato da Carlo V alla corte di Spagna, dove ricevette nuove disposizioni e una cristallizzazione definitiva durante il regno del figlio, assumendo il nome di *rigor filipino* e mantenendosi pressoché immutato fino alla dissoluzione dell'Impero Austro-Ungarico nel 1918.¹⁵⁹ Il cerimoniale aveva rappresentato la lingua franca dei complessi accordi sul matrimonio anglo-ispanico e sul futuro ruolo di Filippo alla corte Tudor,¹⁶⁰ aveva guidato l'affermazione sulla scena internazionale del nuovo re di Spagna e Inghilterra e infine, come vedremo, avrebbe probabilmente sancito il definitivo allontanamento di Mor dalla corte reale. L'ossessione asburgica per il «sinistro cerimoniale» e la conseguente «atmosfera di spietata violenza» che, secondo l'interpretazione di Friedlander, avevano «permeato l'opera di Mor», «affilandone» l'espressione dei ritratti affinché riflettessero «potere, crudeltà e diffidenza, assieme a una dignità che nascondeva un certo grado di insicurezza»,¹⁶¹ trovò una longeva canonizzazione nella cosiddetta *leyenda negra*, che si compiacque di ritrovare nelle raffigurazioni tardo cinquecentesche indizi di una famiglia spietata e sessualmente deviante.¹⁶²

Attraverso il linguaggio dell'etichetta, dunque, Mor fece scivolare in secondo piano le caratteristiche fisiche che individuavano il soggetto nella sua unicità e particolarità, per concentrarsi

¹⁵⁷ Zeri 1957, p. 20. Il corsivo è della scrivente.

¹⁵⁸ Huizinga 1998, pp. 51 ss.

¹⁵⁹ Cfr. Trevor-Roper Hugh, *Principi e artisti: mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo (1517-1633)*, Milano, Einaudi, 1980, pp. 62 ss; Wheatcroft 2002, pp. 166 ss.

¹⁶⁰ Samson Alexander, *Changing Places: The Marriage and Royal Entry of Philip, Prince of Austria, and Mary Tudor, July-August 1554*, in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 36, N. 3, pp. 761-784.

¹⁶¹ Friedlander Max et al., *Early Netherlandish Painting*, vol. 9: *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, Leida, A. W. Sijthoff, Bruxelles, La Connaissance, 1972, p. 66. La traduzione si deve alla scrivente.

¹⁶² Per approfondire la vicenda di don Carlos, uno dei fattori che contribuirono alla formazione della *leyenda negra* (matrimoni endogamici e relativi disastri genetici, influenza sul re di un'Inquisizione assetata di sangue ecc.), si veda Parker 2014, cap. 10: *The enigma of don Carlos*, pp. 179 ss.

piuttosto sulla resa miniaturistica di «innumerevoli brani, tutti lucidissimi e acutamente individuati, ma a sé stanti come microcosmi senza reciproca dipendenza»,¹⁶³ che rendevano il protagonista dell'opera un «personaggio stemma». Si trattava, insomma, della rappresentazione della carica istituzionale, del *corpo politico* del re che, in questa occasione, si era trovato a incarnarsi nel *corpo fisico* di Filippo d'Asburgo.¹⁶⁴ La capacità di Mor di fondere le esigenze di propaganda istituzionale a quelle di riconoscibilità fisica appare evidente qualora si avvicinino alla tela gli scritti di chi aveva personalmente incontrato il sovrano:

È piccolo di statura, di viso rotondo, con gli occhi glauchi che tendono al bianco, colle labbra alquanto rilevate, e rosso di pelo, ma tutto insieme, molto grazioso, di complessione però flemmatica, e molto delicata e debole, onde spesso patisce alcuna indisposizione.¹⁶⁵

A differenza delle raffigurazioni tardoantiche dell'imperituro *genius imperatoris*, che prevedevano l'attributo del limbo attorno alla testa dei sovrani, l'insegnamento trecentesco di osservazione del dato naturale e la valorizzazione umanistica e rinascimentale del corpo umano nella sua perfezione e bellezza erano eredità troppo pesanti per consentire il ricorso a simbologie evidenti; per questo motivo la ritrattistica spagnola – e, in seguito, internazionale – si risolse a combinare i rituali densi di significato del cerimoniale all'attenzione fiamminga per la realtà. Il risultato è un'immagine straniante, che l'osservatore riconosce come fisicamente simile a sé ma, allo stesso tempo, profondamente estranea nell'essenza; una sensazione volutamente analoga a quella avvertita dagli antichi romani di fronte alle statue di semidei e imperatori, dalla «posa rigidamente aulica, quasi ieratica, che sottrae[va] la figura alla mutevole condizione dell'atto momentaneo e all'instabile riflesso dello stato d'animo».¹⁶⁶ Tale «posa aulica e ieratica» si inseriva all'interno di una più ampia e antica concezione di «conservatorismo pittorico»¹⁶⁷ che si poneva l'obiettivo di evidenziare come il *corpo fisico* dei sovrani non fosse altro che un ricettacolo per il divino; come si è visto, questa rigidità e impersonalità avevano affascinato i sovrani spagnoli sin dall'epoca di Juan de Flandes. In un momento in cui infuriava il dibattito sulle potenzialità delle arti e il genere del ritratto suscitava entusiasmo, curiosità e timore per le proprie capacità di rivelare i segreti e le passioni dell'animo degli esseri umani,¹⁶⁸ i pittori e gli scultori di corte si avviavano risolutamente nella direzione opposta. Questa tendenza si sposava perfettamente con le descrizioni

¹⁶³ Zeri 1957, p. 22.

¹⁶⁴ Cfr. Kantorowicz 2012, tra le altre pp. 78 ss.

¹⁶⁵ Dalla relazione presentata al Senato della Repubblica di Venezia dall'ambasciatore Paolo Tiepolo nel 1563, al termine della sua missione in Spagna, qui citata attr. Casey James, *La Spagna di Filippo II*, in *La storia*, vol. 7, Milano, Mondadori, 2006, p. 448.

¹⁶⁶ Zeri 1957, p. 20.

¹⁶⁷ L'espressione (tradotta dalla scrivente) è di Moffitt 1990.

¹⁶⁸ Campbell 1990, pp. 27-39; Pommier 2001; Pommier 2003, pp. 102-106.

che ci sono pervenute di Filippo II, la cui imperscrutabilità era divenuta un vero e proprio *topos*.¹⁶⁹ nel 1573, al ritorno dalla missione spagnola, l'ambasciatore veneziano Leonardo Donà scrisse al Senato che «il re soffre della stessa malattia di suo padre, ovvero la diffidenza»,¹⁷⁰ mentre fra i sudditi si affermò il proverbiale modo di dire «soltanto un battito di ciglia separa il sorriso e il pugnale del re».¹⁷¹

Il Ritratto di Filippo II nella giornata di San Quintino: un'analisi compositiva

Eccola qui, la perfetta immagine del comandante militare, con il suo nobile naso e la barba virile, le labbra risolte e il mento all'infuori, le sopracciglia minacciose e lo sguardo penetrante. La curva definita tra la narice e l'estremità arricciata del baffo conferisce al volto un ringhio leonino e il distintivo orecchio, minuziosamente descritto senza scorci, appare concentrato a intercettare il più piccolo mormorio di dissenso. Un corpo indurito dall'armatura e ingrossato dalle imbottiture funge da cassa di risonanza per questa possente fisionomia, con le braccia aperte, le cosce e il pene aumentati, le gambe slanciate, i piedi piantati saldamente a terra. Una mano nuda serra il pomolo dell'elsa della spada, mentre l'altra, con il pollice aperto, afferra il lungo, affusolato bastone del comando. L'elsa di un pugnale spunta da dietro la schiena. L'occhio vigile, posizionato centralmente al di sopra del bastone perfettamente orizzontale, occupa il vertice di un triangolo i cui lati sono creati dagli arti superiori.¹⁷²

La suggestiva descrizione di Woodall apre il capitolo intitolato *The sovereign body*, dal duplice significato «il corpo del sovrano» e «il corpo sovrano», tratteggiando, con pochi affondi mirati, i tratti distintivi delle rappresentazioni di Mor. La fisicità del re, oltre a raccogliere e condensare un precipitato di istanze come l'incarnazione del *genius imperatoris*, di valoroso e *vironil* [virile] cavaliere spagnolo e di concreta, materiale barriera tra l'ordine cristiano e il caos degli infedeli, dimostra inoltre la stretta correlazione esistente tra l'esibizione del potenziale sessuale del sovrano e la rappresentazione del potere assoluto; è il caso, ad esempio, dell'esuberante brachetta del perduto *Ritratto di Enrico VIII* di Hans Holbein il Giovane o dell'interpretazione di autonomia sessuale di Elisabetta I nel celeberrimo *Rainbow Portrait*.¹⁷³ Se il *Ritratto di Carlo V con il cane*, di poco posteriore all'incoronazione imperiale, aveva dettato le regole della moda europea a partire dagli anni Trenta del Cinquecento imponendo il «costume-uniforme» costituito da *roba*, *giuppone* e *brache* per evidenziare l'ampiezza e la possenza delle spalle, verso la metà del secolo si assistette a un cambiamento nella foggia dei *braconi*, che si trasformarono in una complessa opera sartoriale che «prevedeva il taglio di larghe fasce di tessuto, rifinite con bordi e fodere, montate poi in verticale l'una all'altra [e] fermate con cuciture solo in vita ed alle ginocchia, per lasciare

¹⁶⁹ Falomir in Campbell 2008, p. 76.

¹⁷⁰ Parker 2014, p. 70.

¹⁷¹ Parker 2014, pp. 289-290.

¹⁷² Woodall 2007, p. 339.

¹⁷³ Cfr. Fischlin 1997.

intravedere la brachetta sottostante».¹⁷⁴ Assecondando un'esigenza molto più cinica, l'importanza visiva della brachetta assumeva il significato di una rivendicazione del proprio potere riproduttivo: dal momento che sembrava ormai assodato che l'anziana e malata Maria Tudor non avrebbe mai generato quel secondo Messia anglo-ispanico destinato a riconciliare la Cristianità e che il primogenito del re, don Carlos, manifestava già segni di squilibrio mentale, era tempo per Filippo di mettere in mostra ciò che la corona asburgica aveva da offrire a potenziali future mogli. Una sapiente fonte di luce da sinistra colpisce inoltre la figura del sovrano, scolpendone gli attributi fisici attraverso ombre affilate e favorendo dunque una lettura tattile dell'opera.

Dal punto di vista compositivo, il pittore e trattatista portoghese Francisco de Hollanda, autore nel 1549 del dialogo *Do tirar polo natural [L'arte di ritrarre al naturale]*, raccomandava agli artisti di sfruttare le potenzialità della posa di tre quarti,

poiché combinava i vantaggi della visione frontale e di profilo e contemporaneamente ne evitava la maggior parte degli inconvenienti. Egli pensava che fosse «la più sicura ma più difficile» posa. La difficoltà principale consiste nel posizionare l'occhio vicino [allo spettatore], perché la sua relazione con il naso non può essere convenientemente mappata seguendo linee di contorno ben definite e anche un disegnatore esperto potrebbe posizionarlo troppo lontano dal naso, troppo in alto o troppo in basso. Nel puro ritratto di tre quarti l'angolo dell'occhio più lontano è tangente alla linea di contorno del naso ma per il resto la testa si può girare fino a raggiungere il profilo o quasi la visione frontale.¹⁷⁵

La lucida valutazione tecnica, figlia di una lunga pratica in prima persona, descrive perfettamente la modalità di lavoro di Mor. De Hollanda sconsigliava invece la visione frontale, «priva di grazia», in quanto sottolineava ogni difetto del volto, e percepita dall'osservatore come «aggressiva» [*confrontational*]. Alcuni artisti, tuttavia, la scelsero consapevolmente proprio per l'intrinseca capacità di intimorire lo spettatore: anche in questa occasione, è d'obbligo riferirsi al magnifico ritratto di Enrico VIII. Nel caso dell'opera di Mor, tuttavia, lo sguardo intenso sotto le sopracciglia aggrottate, il labbro arricciato che sembra voler scoprire i denti, lo sfavillio inquietante del metallo e il gesto minaccioso di afferrare l'arma sono sufficienti a suscitare un forte timore nello spettatore.

L'immediatezza tattile del corpo di Filippo II sembra volersi porre come un insuperabile baluardo fisico nei confronti di chiunque voglia attentare alla santità della fede cattolica o dei domini asburgici, e la costruzione geometrica della figura ne aumenta il senso di maestà e potenza. Come rilevato da Campbell,¹⁷⁶ infatti, il volto del sovrano è individuato come il vertice di un

¹⁷⁴ D'Arbitrio Nicoletta, *La «veste de' nobiltà»: il potere e l'apparire*, in *Tiziano e il ritratto di corte*, p. 100.

¹⁷⁵ Campbell 1990, pp. 86, 90. Le traduzioni da questo testo si devono alla scrivente.

¹⁷⁶ Campbell 1990, pp. 236 e 243.

triangolo i cui lati sono costituiti dagli arti superiori e dal bastone del comando: l'occhio dello spettatore è accompagnato in questo percorso dalla punteggiatura rossa dei polsini e dei nastri alle braccia e al collo del re. Un rigido criterio geometrico informa anche la testa del sovrano, il cui orecchio è deliberatamente posizionato in maniera sbagliata e priva di scorci allo scopo di utilizzarlo come punto di origine di un'unica linea fluida che si conclude nella punta del mento, rendendo il prognatismo di Filippo una necessità costruttiva anziché un difetto da dissimulare. Dal nastro al collo, infine, occhieggia il Toson d'Oro, rivendicazione di *pietas* genealogica e, in questa occasione, promessa di vendetta asburgica sui francesi che si erano indebitamente appropriati dei territori degli avi borgognoni, dove si era svolta la fatale battaglia del 1557.

In conclusione, appare evidente come l'attività di Mor rappresenti un punto di svolta rispetto alla ritrattistica del potere imperante nelle corti europee: rispetto alle sottili analisi psicologiche di Tiziano, i cui personaggi sembrano sempre sul punto di avvicinarsi a noi per confidarci un segreto, le figure di Mor si stagliano salde in una luce radente, che ne evidenzia la carnalità del corpo ma che, al contempo, pone una barriera invalicabile tra noi e loro, che ci ricorda che ci troviamo di fronte a un mistero della teologia politica, ovvero l'incarnazione – in senso quasi cristologico – della perpetuità del potere. Non tutti, però, cadevano nella trappola tesa da Filippo II: gli smalziati ambasciatori veneti, pochi anni dopo, riferivano al Senato che il sovrano spagnolo

Perseguita più che altro principe gli eretici, e fa profession d'esser il più pronto e certo difensore del papa e della sede apostolica, procurando in tutti i modi parer di muoversi sempre nelle sue operazioni, veramente come re cattolico, per coscienza e per zelo di religione; la qual però mai non si separa dall'utile e beneficio suo proprio.¹⁷⁷

Madrid, una corte di leoni

Come mai, dunque, un sodalizio così proficuo come quello tra Alessandro Magno e Apelle, tra Filippo II e Anthonis Mor, si interruppe bruscamente solo pochi anni più tardi? Nell'autunno del 1561, infatti, l'artista abbandonò precipitosamente la Spagna per non rimettervi mai più piede, malgrado le richieste del sovrano; le testimonianze documentali in nostro possesso si limitano a registrare le diverse motivazioni addotte dal pittore per non ritornare a Madrid, ma non forniscono alcuna indicazione sulle origini del primo allontanamento. Le ipotesi proposte spaziano in ogni direzione: la lentezza del Tesoro Reale, sempre in arretrato nei pagamenti dei salari; un'infrazione dell'etichetta commessa da Mor; la preoccupazione dell'artista olandese per la crescente influenza dell'Inquisizione sul sovrano o, specularmente, le minacce ricevute dai consiglieri-inquisitori che temevano che la vicinanza tra il re e il pittore potesse consentire a quest'ultimo di influenzare le

¹⁷⁷ Relazione di Paolo Tiepolo in Casey 2006, p. 448.

decisioni politiche sulla questione nederlandese; forse, a un certo punto, Mor si era reso conto che ritrarre i pacifici borghesi di Anversa comportava molti meno rischi.¹⁷⁸ Van Mander, nonostante la difficoltà di reperire notizie biografiche, riporta un interessante aneddoto dalla conclusione moraleggiante, indicativo della diffidenza olandese nei confronti della corte spagnola:

Dopo la firma del trattato di pace tra la Spagna e la Francia, Mor, che godeva di grande favore presso Filippo, lo accompagnò in Spagna e li dipinse il ritratto del monarca e quello di molti importanti personaggi. Il loro rapporto era di una tale intimità che un giorno, quando il re gli diede una pacca familiare sulla spalla, Moro ribatté con un colpo di appoggiamano, un'azione temeraria, perché non si gioca con i leoni.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Cfr. Woodall 2007, pp. 36 ss.

¹⁷⁹ Mander Carel (van), Hymans Henri, *Le livre des peintres de Carel van Mander : vie des peintres flamands, hollandais et allemands*, 2 vol., J. Rouam, Parigi, 1884, online presso Getty Research Institute Archive [1 edizione Haarlem 1604], vol. 1, p. 278. La traduzione si deve alla scrivente.



25.
Nobilitas, dalla serie *Los Honores*
Disegni di Bernard van Orley
Dopo il 1515

Criotoritratto di Margherita d'Austria come Ester



26.
*Carlo V ispeziona le truppe prima della
partenza da Barcellona,*
dalla serie *La conquista di Tunisi*
Disegni di Jan Vermeyen
1546-1554

Dettaglio dell'imperatore Carlo V a
cavallo



27. *L'imperatore Carlo V a Mühlberg*
Tiziano Vecellio
1548
Madrid, Museo del Prado



28. *Gloria o La Trinità o Il giudizio universale*
Tiziano Vecellio
1551-1554
Madrid, Museo del Prado



29.
Il principe Filippo in armatura
Tiziano Vecellio
1551
Madrid, Museo del Prado



30.
Filippo II nel giorno della battaglia di San Quintino
Anthonis Mor
1557
San Lorenzo de El Escorial

DONNE D'ASBURGO

Introduzione

Le figure femminili della famiglia asburgica vissute nel tardo Quattrocento e nel pieno Cinquecento non risaltano tra le pagine della storia, non compiono le imprese militari o letterarie di una Giovanna d'Arco, una Christine de Pizan o una Maria Teresa d'Austria. Il loro ruolo, sempre svolto all'ombra costrittiva degli uomini, è quello tradizionale di mogli, madri e, più in generale, di controparte compassionevole della sfera maschile; tuttavia, pur sottoposte a pesanti vincoli, esse riuscirono a ritagliarsi ruoli di reggenti, consigliere, istitutrici e patronne delle arti e della religione. Le nobildonne d'Asburgo possono essere suddivise in due macrocategorie – le mogli e le vedove – in base al destino biologico degli uomini della famiglia; ciò che questo capitolo intende dimostrare, tuttavia, è la profonda consapevolezza con cui esse abbracciarono il ruolo che era stato loro imposto per ritagliarsi spazi di autodeterminazione e, soprattutto, l'importanza che attribuirono alla formazione delle successive generazioni femminili.

Naturalmente poteva accadere che, nonostante il condizionamento subito fin dalla più tenera età, una giovane non accettasse di buon grado le decisioni del patriarca, rivendicando la possibilità di decidere del proprio futuro con maggiore autonomia; ciò, tuttavia, non avveniva spesso, in quanto la società si rivoltava con ferocia contro le donne di qualsiasi rango che dimostrassero insofferenza nei confronti dei ruoli che erano stati loro imposti. Né l'universo religioso poteva offrire qualche conforto, costellato com'era di storie truculente di martiri femminili che avevano deciso di evitare a tutti i costi il matrimonio. A differenza della tradizione agiografica delle sante androgine, che rifiutavano le caratteristiche fisiche e morali del proprio sesso e intendevano sottrarsi al mondo e alle sue logiche per dedicarsi all'esclusivo servizio di Dio, le nobildonne cinquecentesche compresero che identificarsi nella parte in cui erano calate avrebbe consentito loro di agire a un livello meno radicale ma più sicuro e duraturo. Come ricorda Viridis Limentani,¹ tra l'altro, il modo in cui le sante riuscivano ad affermare se stesse e a sfuggire al matrimonio terreno avveniva attraverso la mutilazione degli attributi femminili o lo sviluppo di caratteristiche maschili e, generalmente, coincideva con il momento della loro morte; non era certo una strada praticabile, dunque, per una donna che avesse voluto invece affermarsi come agente in prima persona. Anche il mondo dorato delle famiglie reali, tuttavia, presentava pericoli non indifferenti per coloro che osavano opporsi alle decisioni del patriarca, o semplicemente, com'era accaduto a Giovanna di

¹ Viridis Limentani Caterina, *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova, Cleup, 2011, pp. 122 ss.

Trastámara,² che rappresentavano un potenziale ostacolo agli interessi maschili; numerose principesse erano state bollate come «pazze» e rinchiusi in condizioni deprecabili o, come nel famigerato caso di Enrico VIII, erano state falsamente accusate e ripudiate o giustiziate. Nel volgere di poche generazioni, queste punizioni si erano più volte abbattute sulle nobildonne delle maggiori dinastie: la madre e una delle figlie di Isabella di Castiglia erano state considerate mentalmente squilibrate e imprigionate per tutta la loro vita, un'altra figlia era stata degradata da regina d'Inghilterra a concubina del sovrano e una delle figlie dell'imperatore aveva rischiato di bruciarsi le ali al fuoco dell'Inquisizione spagnola.³ Coloro che avevano pubblicamente abbracciato le costrizioni avevano invece beneficiato della soddisfazione maschile, come era successo ad Anna di Clèves, quarta moglie di Enrico VIII, che, di fronte alla formale comunicazione del ripudio, aveva dimostrato «meravigliosa prudenza» adeguandosi immediatamente alla volontà del re; ricompensata con l'onorevole posizione di prima dama di corte, seconda solo alla regina e alle figlie del sovrano, aveva potuto condurre la vita agiata e indipendente di una ricca vedova senza aver dovuto sperimentare le esperienze traumatiche del parto e della morte del marito.⁴

Malgrado queste limitazioni, non era inaudito che le donne fossero ammesse a godere del potere maschile, se non altro in situazioni di necessità, come quando i sovrani si avventuravano nelle spedizioni militari e volevano essere assolutamente sicuri che sul trono sedesse una persona la cui vita dipendeva in tutto e per tutto dalla loro e che avrebbe strenuamente perseguito gli interessi della dinastia, almeno per quanto riguardava la tutela dell'erede al trono. Queste situazioni, per quanto non insolite, non erano nemmeno la norma e testimoniavano della fiducia e dell'affetto che i re nutrivano nei confronti delle mogli che, soprattutto se istruite, si dimostravano spesso ottime amministratrici della corte e del regno. Questo tipo di governo, tuttavia, rientrava comunque nelle mansioni delle regine, che dimostravano così di meritare la propria posizione di mogli del sovrano e che esercitavano il potere di riflesso e in maniera subordinata, come avveniva nella volta celeste tra il Sole e la Luna; la donna restava una figura di complemento, la cui creazione era stata subordinata alla necessità del primo uomo e la cui esistenza non doveva discostarsi dall'ottemperanza a quest'obbligo. L'amara verità restava che, per quanto una regina potesse rivelarsi capace e ottenere il plauso degli ambienti intellettuali, questi avrebbero continuato a vederla come un'eccezione all'ontologica inferiorità del sesso femminile; anche tra coloro che sostenevano l'opportunità

² Ignominiosamente nota come Giovanna *La Pazza*, appellativo che, per ragioni di mancata evidenza documentale e di palese ingiustizia storica, si è qui deciso di non usare, preferendo, piuttosto, identificarla con la sua dinastia – Trastámara – o con l'eredità a cui aveva diritto – i regni di Aragona e Castiglia.

³ Si tratta, rispettivamente, della principessa portoghese Isabella d'Aviz (1428-1496), regina consorte di Castiglia e León; delle spagnole Giovanna di Trastámara (1479-1555), regina di Castiglia e León e duchessa consorte di Borgogna, Caterina d'Aragona (1485-1536), regina consorte d'Inghilterra e d'Irlanda e di Giovanna (1537-1573), Infanta di Spagna e arciduchessa d'Austria, quartogenita dell'imperatore Carlo V e madre del futuro re del Portogallo.

⁴ Fraser Antonia, *Le sei mogli di Enrico VIII*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 366-369 e pp. 378-379.

dell'istruzione delle donne vigeva la granitica convinzione della loro scarsa tempra morale dovuta all'«umore freddo e umido» di cui erano composte.⁵ Di conseguenza, per quanto una principessa fosse istruita, virtuosa e timorata del Signore non avrebbe mai potuto governare una nazione di uomini e, anche qualora i misteriosi piani divini l'avessero posta sul trono, era necessario affiancarle immediatamente un uomo, marito o tutore che fosse. L'orripilato rifiuto di concedere qualsiasi tipo di potere alle donne si scontrava però con una realtà fatta di figlie femmine, regine madri vedove e parenti reggenti, e dovette dunque elaborare un sistema teorico che permettesse di salvaguardare la teoria della disegualianza dei sessi e la stabilità dinastica del regno. Il governo di una reggente era, tutto sommato, abbastanza semplice da spiegare, poiché ella governava esercitando l'autorità di un uomo, del quale si poneva dunque come tramite o riflesso; analogamente, una donna poteva regnare, se si accettava il fatto che si trattava di un'aberrazione, ma di un'aberrazione voluta da Dio, che, nel suo disegno misterioso, aveva permesso che il *corpo politico* del re si incarnasse e redimesse la fisicità manchevole di una donna. A ogni modo, il suo stile di governo non sarebbe stato improntato alla filosofia, come si addiceva alla mente superiore di un uomo, ma avrebbe semplicemente messo in pratica l'imperativo biologico che conduceva ogni donna, senza eccezioni, alla maternità. È questa la chiave di lettura, a mio parere, che consente di comprendere più profondamente i percorsi biografici di Margherita d'Austria, Giovanna d'Asburgo e Maria Tudor: non si tratterebbe, dunque, di eccezioni, ma di donne che batterono in astuzia quella stessa regola androcentrica che le aveva destinate a un preciso ruolo, giocando al suo stesso gioco.

Vedove d'Asburgo

La «nonna d'Europa»: ⁶ Margherita d'Asburgo (Bruxelles, 1480 – Malines, 1530)

Un'analisi delle maggiori figure femminili della casa d'Austria non può prescindere da Margherita d'Asburgo e da una veloce disamina per punti della sua vita.

Nata nel 1480 come secondogenita di Massimiliano I e Maria di Borgogna, rimasta orfana della madre ancora in fasce, l'arciduchessa treenne venne prontamente fidanzata con Carlo VIII di Valois e inviata a vivere alla sua corte per imparare fin da subito le usanze della nuova patria e per fungere da garanzia vivente degli accordi tra i sovrani. Una decina d'anni dopo, tuttavia, venne ripudiata, in quanto il promesso sposo si era reso conto di aver bisogno di una moglie adulta per generare il prima possibile un erede al trono: l'affronto all'onore della fanciulla e di suo padre, il cavalleresco Massimiliano I, macchiò irrimediabilmente i rapporti tra l'Austria e la Francia.

⁵ Moffitt Peacock Martha, *Mirrors of Skill and Renown: Women and Self-Fashioning in Early-Modern Dutch Art*, in *Mediaevistik*, Vol. 28, Peter Lang AG, 2015, p. 326.

⁶ L'espressione è di Ren Briat, qui citata attr. *Van Orley et les artistes de la cour de Marguerite d'Autriche*, catalogo della mostra tenutasi a Bourg-en-Bresse nel 1981, Le Musée de Brou, 1981, p. 6.

L'imperatore, tuttavia, non si perse d'animo, e sfoderò tutta la capacità diplomatica di cui disponeva per combinare le doppie nozze tra i propri figli, Margherita e Filippo il Bello, con i principi spagnoli figli dei Re Cattolici, Giovanni e Giovanna. Ancora una volta, sembrò che il matrimonio non s'avesse da fare, in quanto la flotta che accompagnava l'arciduchessa in Spagna venne sorpresa da una tempesta al largo delle coste inglesi e sembrò sul punto di naufragare, ed ella scrisse alcuni autoironici e coraggiosi versi che poi si legò addosso assieme ai gioielli: «Qui giace la nobil Margherita, due volte maritata / E nonostante questo, morta illibata».⁷ Malgrado i timori, la giovane riuscì a mettere piede sul suolo spagnolo e a sposare l'Infante Giovanni, che però morì dopo pochi mesi di matrimonio, stremato, secondo la versione ufficiale, dall'eccessiva attività sessuale con la moglie;⁸ il trauma della notizia procurò un aborto all'arciduchessa, che si trovava in stato di avanzata gravidanza e che, dopo il triste parto, scoprì che il suocero non le aveva accordato la rendita vedovile né il denaro per il ritorno a casa. La giovane, a ogni modo, riuscì a orchestrare un mesto rientro nella patria dalla quale si era allontanata con la prospettiva di divenire, un giorno, regina di Spagna. Pochi anni più tardi sposò Filiberto II di Savoia, ma anche questa unione ebbe vita breve per la morte improvvisa del duca.

La ventiquattrenne arciduchessa, probabilmente emotivamente esaurita dai burrascosi anni del ripudio francese e dalle morti dei due amati mariti e della figlia, comprese presto che all'orizzonte si profilava per lei un nuovo matrimonio. D'altra parte era ancora giovane, aveva dimostrato di essere una perfetta moglie – accorta, obbediente e fertile – ed era considerata molto bella, con quell'ondulata chioma d'oro e i vivaci occhi castano chiaro;⁹ inoltre conosceva bene le mire espansionistiche del padre, che non avrebbe risparmiato alcuna pedina nel tentativo di stringere alleanze con i potentati europei. Margherita trovò il modo di sottrarsi a un altro matrimonio – che, ricordiamolo, comportava gravi rischi fisici per una donna – riarrangiando tutta la propria vita e la propria identità attorno alla celebrazione del secondo sposo, il duca di Savoia; d'altra parte, il primo e fondamentale dovere di una moglie consisteva nel riflettere e alimentare lo splendore del marito, e il vincolo non si considerava reciso con la morte. Ciò era testimoniato anche visivamente dagli arredi degli ambienti coniugali, da dove occhieggiavano numerosissime le armi e le iniziali intrecciate degli sposi, simbolo di unione spirituale e, soprattutto, dinastica; nel caso di Margherita, la celebrazione dell'indissolubile legame con il secondo marito prese le forme della costruzione di un proprio ambiente – denominato, in seguito, Palazzo di Savoia [*Hof van Savoye*] e

⁷ Testo originale in Gerosa Guido, *Carlo V: un sovrano per due mondi*, Milano, Mondadori, 1992, p. 63: *Ci gît Margot, la gente demoiselle / Qu'eut deux maris, et si mourut pucelle*. Traduzione della scrivente.

⁸ Fraser 1992, p. 34; Reese Alan W., *Learning virginity: Erasmus' ideal of Christian marriage*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 57, No. 3, pp. 555.

⁹ Brandi Karl, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 1961 [I edizione 1935], p. 35.

nell'adozione perpetua delle gramaglie vedovili. Alle profferte amorose del re d'Inghilterra e del duca di Suffolk ella rispondeva poeticamente che «finché fosse vissuta, il suo cuore non avrebbe potuto compiere un'altra scelta».¹⁰ Lo studioso odierno non può permettersi di formulare ipotesi sulla sincerità delle dichiarazioni d'amore dell'arciduchessa, che, stando alle testimonianze coeve, aveva trascorso mesi di spensierata e passionale luna di miele con l'Infante spagnolo e avrebbe in seguito descritto come idilliaci gli anni sabaudi; sia che le motivazioni delle sue scelte successive fossero di natura romantica o calcolatrice, a ogni modo, Margherita si avvolse nel manto protettivo della vedovanza per i successivi ventisei anni della propria vita.

L'arciduchessa stabilì dunque a Malines la propria corte, che divenne presto il fulcro della produzione culturale nordica grazie all'intelligenza della sua patrona e alla frequentazione di personalità d'eccezione nel campo della filosofia, della letteratura e delle arti; basti pensare che le sale del palazzo di Savoia vennero attraversate, tra gli altri, da Erasmo da Rotterdam, da Albrecht Dürer e dal futuro papa Adriano IV. Fu qui che, un paio d'anni dopo, giunsero quattro dei sei figli del defunto fratello dell'arciduchessa, Filippo, che poterono dunque beneficiare di un'educazione di straordinario livello anche per le sue consuetudini dei sovrani dell'epoca. Possiamo immaginare che Margherita fosse immersa in un ambiente così stimolante, anche dal punto di vista della formulazione di nuove teorie artistiche, da rendersi presto conto dell'importanza di amministrare consapevolmente la propria immagine; in primo luogo, tuttavia, era necessario individuare l'iconografia opportuna per una reggente, dal momento che non ve n'era mai stata una. Visto che Maria di Borgogna era morta molto giovane e che negli anni precedenti, travolta dalla guerra di successione, non si era soffermata a valutare le potenzialità propagandistiche delle raffigurazioni artistiche, l'unico vero modello di gestione femminile del potere nella vita di Margherita era stato rappresentato dall'ex suocera, la regina Isabella di Castiglia. Quest'ultima incarnava la definizione di *mujer varonil*, *donna virile*, se mai ve n'era stata una: orfana sin dalla prima infanzia, aveva manipolato il fratellastro affinché dichiarasse illegittima la propria stessa figlia a suo vantaggio, promettendo in cambio di sposare il re del Portogallo e, qualora non avesse avuto eredi, di favorire la successione al trono della nipote, per poi unirsi invece a Ferdinando d'Aragona e usurpare il trono di Castiglia; aveva affrontato una lunga guerra di successione uscendone vittoriosa per poi gettarsi a capofitto nella missione della *Reconquista*. Sin dall'infanzia, la principessa aveva nutrito l'irremovibile convinzione di essere l'unica persona capace e degna di regnare sulla Castiglia e

¹⁰ Cfr Brandi 1961, p. 35; testo originale in Lennep (van) Suzanne Antoinette, *Les années italiennes de Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme*, Ginevra, Editions Labor et fides, 1952, p. 137: *Tant que je vive mon coeur ne changera / Pour nul vivant, tant soit-il bon ou saige, / Fort et prudent, de haut lignaige. / Mon choix est fait, autre ne se fera / Tant que je vive*. Traduzione della scrivente: *Finché vivrò il mio cuore non cambierà / Per chiunque viva, per quanto buono o saggio, / Forte e prudente, di alto lignaggio. / La mia scelta è fatta, non ne farò un'altra / finché vivrò*.

aveva agito di conseguenza,¹¹ incurante dei diritti del fratellastro e della nipote e, anzi, sfruttando e alimentando la campagna diffamatoria sull'impotenza di lui e l'illegittimità di lei; in qualche modo, tuttavia, Isabella era riuscita a evitare lo stigma della *virago*. Questa categoria, per quanto manifestasse virtù che la accomunavano alla sfera maschile – o, forse, proprio per quello –, correva sempre il rischio di essere accusata di voler rovesciare l'ordine naturale delle cose e, di conseguenza, doveva essere soppressa. Per non incappare in tali spiacevoli ripercussioni, la fazione fedele a Isabella decise di spiegare la realtà attraverso una narrazione che si richiamava da vicino ai toni fiabeschi e romantici dei romanzi cavallereschi. Gli ingredienti c'erano tutti: la bella e pia principessa, prigioniera dell'inetto e vizioso fratellastro; il pretendente spiantato, un cavaliere di purissime origini, coraggioso e innamorato; una torma di nobili avidi e traditori; un regno ricco e lussureggiante da restituire alla legittima erede, in accordo alla volontà divina. Naturalmente, al progetto di Isabella mancava ancora il principe destinato ad affiancarla nel suo colpo di Stato e a riassorbirne la spinta aggressiva e spregiudicata nel rassicurante quadro del matrimonio; questi assunse presto le sembianze di Ferdinando II d'Aragona, il cui padre era disposto a rischiare la stabilità del regno e a investire una cospicua somma di denaro per riconquistare le fortune familiari. In qualità di *reina proprietaria*, Isabella riteneva di poter e dover agire esattamente come un uomo, arrivando – lei sì – a rinnegare la propria natura femminile indossando la cotta di maglia e presentandosi incinta sul campo di battaglia o imponendosi di non manifestare dolore durante il parto.

L'atteggiamento della regina di Castiglia nei confronti del marito, tuttavia, oscillava ambiguamente tra la consapevolezza del proprio peso economico e dinastico, sancito da un contratto nuziale che relegava Ferdinando a un ruolo di pressoché nessuna autonomia decisionale, e la profonda devozione cristiana nei confronti della natura divina di ogni matrimonio, «e in particolare del suo, che aveva portato alla fruttuosa unione di due nazioni». Tra i contemporanei Isabella godeva della fama illustre di moglie devota, fedele e sottomessa, che arrivava addirittura a rammendare le camicie del marito con le proprie mani. L'educazione delle sue figlie, seppur rimarchevole, non contemplava la possibilità che esse, un giorno, si ritrovassero al timore di un proprio regno, come era accaduto a lei; probabilmente, come purtroppo capita tutt'ora, Isabella riteneva che, se un'altra donna avesse raggiunto gli stessi traguardi, le sue conquiste sarebbero improvvisamente apparse meno rilevanti. Con lei, a ogni modo, si estinse la figura della regina-guerriera: le sue nipoti inglesi, Maria ed Elisabetta Tudor, non avrebbero mai calcato l'arena fisica

¹¹ Lunenfeld Marvin, *Isabella I of Castile and the Company of Women in Power*, in *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, Vol. 4, No. 2, pp. 57-79.

delle guerre, per quanto fossero apprezzate e stimate per il loro ardimento da «principi» malgrado il «debole corpo di donna».

Tale era, dunque, il modello femminile più prossimo a Margherita d'Asburgo, che dimostrò di aver ben inteso la necessità di reinterpretare la propria intera vicenda biografica secondo pochi, essenziali, inequivocabili punti; il successo della sua iniziativa è tuttora percepibile nella quantità di esemplari derivanti da un'unica, prima immagine autorizzata dipinta da Bernard van Orley nella seconda metà degli anni Dieci del Cinquecento. Matthews¹² ne rintraccia non meno di nove copie in varie collezioni europee, senza contare gli inserimenti in composizioni di più ampio respiro – conferendo le sembianze dell'arciduchessa, per esempio, a una delle pie donne ai piedi della croce – e gli adattamenti dell'iconografia alle esigenze tecniche di numerosi altri medium artistici, come le vetrate di una chiesa, le miniature di un manoscritto e, addirittura, le pedine di una scacchiera. Le tavole, i cui esemplari migliori si trovano presso il Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles (fig. 31) e il francese Musée Municipal de Bourg-en-Bresse (fig. 32),¹³ condividono ogni dettaglio della rappresentazione di Margherita a eccezione delle sue mani, che, di volta in volta, si appoggiano a un parapetto scuro di fiamminga memoria, si congiungono umilmente in grembo, sfiorano pensosamente il velo bianco all'altezza del cuore o sgranano un rosario. Le mani rappresentavano un grosso ostacolo per i ritrattisti, dal momento che, condividendo il colore, la materialità e le dimensioni del volto, rischiavano di distogliere da esso l'attenzione; altri problemi ancora derivavano dal loro posizionamento e dalla necessità di scorciarle. Nel caso della raffigurazione di un membro così eminente della società, infine, non ci si poteva limitare ad arrangiarle in maniera che procurassero il minor disturbo possibile, ma era opportuno sfruttarle per trasmettere ulteriori messaggi e, in ogni caso, assicurarsi che si accordassero al *decorum* richiesto dalla levatura del soggetto. Nel caso di una pia vedova di illustre stirpe, schermirsi con le mani richiamava immediatamente il gesto della Vergine Annunciata, turbata dall'apparizione dell'angelo; portare la mano al cuore, sfiorando l'«uniforme» vedovile, era invece un chiaro segnale della perdurante devozione della moglie nei confronti del marito morto.

Come aveva fatto Isabella, dai cui ritratti non traspare nulla della donna volitiva e impavida sempre abbigliata con la cotta di maglia o con gli abiti più esuberanti e sfarzosi, Margherita decise di insistere sugli attributi femminili, ritenendo – a ragione – che le avrebbero conquistato le

¹² Matthews Paul G., *Masks of Authority. Charles V and State Portraiture at the Habsburg Courts, c. 1500-1533*, PhD dissertation, Clare Hall, 2003, pp. 310-317.

¹³ La questione dell'autografia delle opere non è pertinente ai fini della presente trattazione e non verrà qui discussa; il dibattito non è ancora sopito tra gli studiosi, che si dividono tra coloro che attribuiscono la totalità dei ritratti alla bottega o a seguaci più tardi del maestro (Matthews) e coloro che individuano, in un ristretto numero di esemplari, una qualità tale da inserirli nel catalogo di van Orley (Campbell Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, 1990, p. 77).

simpatie anche di coloro che non ritenevano opportuno che una donna esercitasse la reggenza; dopo anni di contrasti con suo padre, l'imperatore Massimiliano, i sudditi nederlandesi avrebbero forse ritrovato, nella delicatezza dei suoi tratti, il volto della dolce Maria di Borgogna. Il viso pallido dell'arciduchessa emerge timidamente dalla rigida cuffia vedovile grazie a poche note di colore e, analogamente, l'attenzione dello spettatore è indirizzata attraverso le sottili pieghe del velo che copre il petto e le spalle. Non appena il nostro sguardo si posa sul volto di Margherita, l'angelico magnetismo che esso sprigiona ci rende impossibile concentrarci su qualsiasi altro elemento, tale è la delicatezza delle gote rosee e delle labbra piene, il cui contorno è delineato precisamente, a metà strada tra l'innocenza infantile e la sensualità femminile; tale è la dolcezza degli occhi castani e delle ondulate ciocche dorate che sfuggono alla costrizione del velo e incorniciano le tempie. Il leggero sorriso che riscalda il dipinto si presta a due diverse interpretazioni, ovvero l'atteggiamento di benevolenza che, secondo Erasmo,¹⁴ il giusto principe doveva assumere nei confronti dei sudditi e il contegno di timida, riservata amabilità che la donna *prudica* doveva mantenere in ogni momento.

Se accettiamo come *terminus post quem* l'anno in cui van Orley entrò al servizio dell'arciduchessa o in cui venne nominato pittore di corte, il dipinto non può essere stato realizzato prima del 1515 o del 1518, quando Margherita aveva non meno di trentacinque o trentott'anni; per una donna del XVI secolo si trattava di un'età ragguardevole, che comportava una riflessione sui risultati ottenuti come moglie e madre e che, spesso, portava con sé la sfioritura fisica derivante dall'ininterrotto ciclo di gravidanze e parti. Per quanto l'arciduchessa fosse rimasta incinta una sola volta, il suo volto liscio e roseo ricorda più quello di una fanciulla alle soglie dell'età fertile che non quello di una donna matura, il cui valore sociale di procreatrice era di gran lunga diminuito. Tale discrepanza tra la realtà e la rappresentazione non è dovuta soltanto alla vanità ma, probabilmente, si spiega con lo stretto legame che intercorreva tra la vedovanza e la giovinezza di Margherita, che il destino crudele aveva congelato nel tempo e privato della consolazione del matrimonio e della maternità, che costituivano l'autentica vocazione di una donna. Invece, ella era stata chiamata a esercitare la reggenza, una mansione tipicamente maschile; per fortuna, questo potenziale rovesciamento della gerarchia dei sessi era stato compensato dall'arrivo dei quattro nipotini, che l'avevano ricondotta a identificarsi nel ruolo più consono a una donna. Come riassume bene Matthews,

In un certo senso, le raffigurazioni di Margherita a opera di van Orley anticipano i ritratti di Elisabetta I d'Inghilterra: entrambe sono sempre presentate come donne desiderabili che hanno rinunciato ai propri desideri naturali sotto la pressione del destino, del rango nobiliare e della posizione sociale per agire come

¹⁴ Erasmo da Rotterdam, Isnardi Parente Margherita (a cura di), *L'educazione del principe cristiano*, Napoli, Morano Editore, 1977 [I edizione 1516], pp. 74 ss.

madri delle proprie terre. Una è una perpetua Vergine sposata al proprio regno; le gramaglie da vedova e la giovinezza dell'altra rappresentano il momento in cui la *fortuna* l'aveva congelata nel crudele ma virtuoso ruolo di custode dell'eredità dell'erede legittimo, Carlo V. Per entrambe, il rifiuto di risposarsi rappresentava una dimostrazione di costanza.¹⁵

Per lo studioso odierno è difficile comprendere fino in fondo quanto fosse insidioso il percorso intrapreso dall'arciduchessa nella difesa della propria condizione sociale di vedova: in quegli stessi anni, infatti, l'esplosione della contestazione luterana aveva spinto numerosi intellettuali a esaminare con rinnovato interesse le questioni della vita coniugale, saldando il dibattito teologico sul celibato ecclesiastico alle riflessioni umanistiche sul ruolo della famiglia all'interno della società. Spiccano, in particolare, i nomi dell'olandese Erasmo e dello spagnolo Juan Luis Vives, che, stupiti di fronte alla nutrita schiera di principesse, regine e reggenti in posizioni di potere, dedicarono importanti sforzi letterari all'analisi della figura femminile nelle vesti che le erano ontologicamente proprie: vergine, moglie e vedova. Quest'ultimo ruolo aveva risvegliato l'attenzione dei trattatisti poiché, secondo le stime,¹⁶ tra il XV e il XVII secolo le vedove di elevata estrazione sociale dimostravano sempre meno interesse nel contrarre un nuovo matrimonio. Il Cinquecento fu un secolo di intense discussioni e, almeno nel primo trentennio, sembrò che esistesse un modo per conciliare visioni antitetiche; per esempio, il *De Institutione Foeminae Christianae* di Juan Luis Vives, seguace di Erasmo, professore a Oxford e fervente ammiratore di Caterina d'Aragona, oscilla incessantemente tra le due opposte tesi della necessità dell'istruzione delle donne e della ferma convinzione della loro intrinseca inferiorità mentale, spirituale e fisica, coniugando dunque un sincero desiderio di contribuire al miglioramento dell'umanità a considerazioni estremamente misogine. Il perno fondamentale dell'educazione femminile era dunque costituito, nelle intenzioni dell'autore, nello sviluppo dell'autocontrollo della donna, che doveva essere in grado di individuare le proprie ontologiche deficienze per poi rivolgersi alla guida di un uomo;¹⁷ per questo motivo era essenziale che essa venisse inquadrata in uno dei tre ruoli che le erano consoni, ovvero quello di vergine, di moglie e di vedova, da esercitarsi obbligatoriamente tra le mura domestiche, dove l'unica istruzione necessaria sarebbe stata impartita dal marito.

A differenza di Vives, Erasmo criticava l'eccessivo attaccamento alla memoria dello sposo defunto, spingendo piuttosto la vedova a dedicarsi anima e corpo alla relazione mistica con Dio. Il

¹⁵ Matthews 2003, p. 136, traduzione della scrivente.

¹⁶ Numerosi studi sul tema vengono citati da Smith William E. III, *Unintended Bigamies: Holy Widowhood, Marriage, and «Sponsa Christi» in Erasmus's «De Vidua Christiana»*, in *The Harvard Theological Review*, vol. 110, n. 2, pp. 241-264, nella nota 11 a p. 244.

¹⁷ Attreed Lorraine, Winkler Alexandra, *Faith and Forgiveness: Lessons in Statecraft for Queen Mary Tudor*, in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 36, n. 4, pp. 971-989; Lunenfeld 1977, p. 73.

filosofo olandese, dopo aver a lungo frequentato la corte di Margherita, nel 1529 avrebbe composto il *De Vidua Christiana* dedicandolo a Maria d'Ungheria, il cui marito Luigi II Jagellone era morto combattendo contro i turchi e che, a partire dal 1530, avrebbe sostituito la zia nella carica di reggente dei Paesi Bassi. L'umanista, al quale era stato commissionato un testo che tenesse in considerazione la potenza degli attacchi protestanti nei confronti dei voti cattolici e la necessità di ammorbidire i confini tra la sfera ecclesiastica e quella laicale, affronta le questioni in oggetto in maniera alquanto imbarazzata, di volta in volta contraddicendo le proprie stesse premesse. In un passo dell'epistolario erasmiano,¹⁸ l'autore ammise il proprio disagio nel dover magnificare la condizione della vedovanza, in quanto riteneva, sulla scorta di san Paolo, che una giovane fosse «destinata al matrimonio». Nella prima lettera a Timoteo, infatti, l'Apostolo distingue tra «colei che è veramente vedova, e che [...] ripone la sua speranza in Dio e persevera notte e giorno nelle suppliche e nelle orazioni», e «colei che vive in mezzo ai piaceri»; le prime meritano di essere onorate, mentre le seconde devono risposarsi, onde evitare di suscitare maldicenze con il loro comportamento licenzioso e di finire tra le braccia di Satana.¹⁹ Il secondo matrimonio di una vedova, dunque, era considerato un utile strumento di controllo sociale. Nel corso del ragionamento, tuttavia, emerge l'ambivalenza dell'atteggiamento di Erasmo nei confronti del matrimonio, che, sebbene sia indicato come rimedio per la mancanza di continenza sessuale, allo stesso tempo impoverisce la vita spirituale della donna, allontanandola dal legame mistico con Cristo, di gran lunga preferibile a quello con un uomo. Lo stesso san Paolo, d'altra parte, dava adito a questa ambiguità: pur raccomandando un nuovo matrimonio nella lettera a Timoteo, in un'altra, indirizzata stavolta ai Corinzi, egli sosteneva la libertà delle vedove di scegliere se risposarsi o meno, anche se «a parer mio, ella sarà più felice se rimane com'è».²⁰ Erasmo compie un passo ulteriore: nel desiderio di avvicinarsi il più possibile alla donna, Dio causa la morte del marito terreno, e la decisione della vedova di risposarsi significherebbe voltare le spalle a questo immenso onore. Molto più onorevole – concludeva dunque Erasmo – era la «santa vedovanza», che, riproponendo l'«angelica pietà» di coloro che riuscivano a perseguire la continenza sessuale senza doversi per forza sposare, «emulava la vita degli angeli nella purezza del corpo e dello spirito».²¹ A mio parere, tuttavia, per quanto i trattatisti dell'epoca includessero lo status verginale tra le condizioni consone alle donne e gli studiosi odierni si servano tuttora di tale criterio per analizzare le rappresentazioni artistiche di figure come quella di Elisabetta I d'Inghilterra, nel Cinquecento

¹⁸ Smith 2017, n. 8 a p. 244. Le citazioni da questo testo si devono alla scrivente.

¹⁹ 1 Tm 5, 3-16.

²⁰ 1 Co 7, 39-40: *La moglie è vincolata per tutto il tempo che vive il marito; ma se il marito muore, è libera di sposare chi vuole, purché lo faccia nel Signore. Tuttavia a parer mio, ella sarà più felice se rimane com'è; credo infatti di avere anch'io lo Spirito di Dio.*

²¹ Smith 2017, p. 258.

esso venne impiegato in un'accezione diversa da quella che ne ha, generalmente, il lettore contemporaneo. La verginità alla quale si riferivano Erasmo e Vives, infatti, aveva molti aspetti in comune con il concetto di «matrimonio mistico», caratterizzato da un'intensa connotazione erotica, anche se non sempre sessuale; i vividi racconti delle estasi di santa Caterina da Siena, così come la descrizione dello sposalizio con l'anello «della carne sua [di Cristo]»,²² fino ad arrivare alla coppia di statue di Conrad Meit che raffiguravano Filiberto di Savoia e Margherita nelle sembianze di una giovane sposa (fig. 33), non lasciano dubbi. La verginità femminile, intesa come consapevole astensione da ogni tipo di relazione sessuale, non era contemplata dalla mentalità maschile. La stessa conformazione anatomica della donna, infatti, non le permetteva di raggiungere e mantenere autonomamente una condizione di equilibrio, in quanto essa, secondo il *Corpus* ippocrateo, sperimentava il più completo benessere soltanto nei mesi della gravidanza, quando il feto assorbiva gli umori in eccesso nel corpo della madre, e durante il coito, indispensabile affinché l'utero – il più importante organo femminile, attorno al quale si organizzavano tutti gli altri – godesse sempre di quel grado di umidità e calore necessari al suo corretto funzionamento; l'ovvia conseguenza, dunque, era la condanna della verginità perpetua e della prolungata astensione dai rapporti sessuali.²³ Un'eventuale indipendenza fisica della donna, inoltre, sarebbe stata percepita come una violazione delle leggi divine, che avevano posto la donna come aiuto e completamento dell'uomo e che l'avevano creata a partire dalla sua carne. Gli studiosi che individuano lo scardinamento dei tradizionali ruoli di genere in epoca elisabettiana, in particolar modo riferendosi alla presunta autonomia sessuale della regina nel già citato *Rainbow Portrait*,²⁴ sembrano non tenere conto della pervasività della teoria del corpo politico del sovrano. Come si è ricordato, la dignità reale costituiva quasi un *deus ex machina* in grado di compensare le manchevolezze corporali del monarca, come, in questo caso, la stessa condizione femminile; in un famosissimo discorso, inoltre, la stessa Elisabetta aveva sostenuto di avere «il cuore e lo stomaco di un re d'Inghilterra» e di non avere bisogno di un marito in quanto aveva già sposato il proprio regno.

Dal momento che le ambizioni politiche le erano di fatto precluse, Margherita decise di concentrare le proprie energie sul disegno dinastico di Massimiliano sviluppando una strategia su

²² Tuchman Barbara W., *Uno specchio lontano. Un secolo di avventure e calamità. Il Trecento*, Milano, Mondadori, 1979, p. 368. Su questo argomento cfr. anche Pelaja Margherita, Scaraffia Lucetta, *Due in una carne. Chiesa e sessualità nella storia*, Roma-Bari, Prima edizione nella «Economica Laterza» con l'aggiunta di una Premessa, 2014, pp. 77-83.

²³ Tognazzi Giada, *La concezione biologica della donna nel Corpus Hippocraticum: dalla teoria alla terapia*, in *Genre & Histoire. La revue de l'association Mnémosyne, Thèses*, n. 2, a cura di Ernot Isabelle, Rogers Rebecca, <https://doi.org/10.4000/genrehistoire.221>.

²⁴ Cfr. Fischlin Daniel, *Political Allegory, Absolutist Ideology, and the "Rainbow Portrait" of Queen Elizabeth I*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 50, N. 1, pp. 175-206. Per quanto la proposta dell'autore – interpretare come automasturbatori i gesti di Elisabetta dell'afferrare l'arcobaleno incolore «dalla forma fallica» e dell'infilare le dita nelle pieghe dell'abito – sia intrigante, essa non è universalmente accettata all'interno della comunità degli studiosi.

tre fronti, che consistevano nel tentativo di influenzare le decisioni paterne, nell'educazione della generazione successiva di principi e nell'istituzione di una propria corte che, attraverso una sapiente gestione iconografica, fiancheggiasse la narrazione asburgica. La stessa decisione di risiedere a Malines era frutto di un'accorta riproposizione della tradizione, poiché l'arciduchessa aveva scelto di restaurare l'antico palazzo di Margherita di York, terza moglie di suo nonno, Carlo di Borgogna, riacciandosi in questo modo all'eredità materna; all'interno dell'edificio, la piena capacità propagandistica dei ritratti si dispiegava negli ambienti più accessibili ai visitatori, ovvero la *prèmiere chambre* e la biblioteca.²⁵ La prima, la cui funzione fondamentale espositiva si esplicava nella quasi assoluta mancanza di mobilio, ospitava una trentina di tavole – delle circa ottanta registrate nell'inventario – che raffiguravano altrettanti membri delle famiglie reali europee, ai quali Margherita era legata da vincoli di parentela diretta o acquisita attraverso i numerosi matrimoni; i quadri erano spesso dipinti su entrambi i lati, completando le sembianze del soggetto con il suo emblema, e per questo motivo venivano appesi al soffitto con lunghe catene, in maniera che, voltandoli liberamente, lo spettatore avesse a disposizione una vera e propria banca dati. All'opposto, distanziandosi dalle usanze dell'epoca, la biblioteca non faceva parte degli appartamenti personali dell'arciduchessa, ma fungeva piuttosto da contrappunto alla galleria di ritratti; al suo interno, infatti, si potevano consultare numerosi testi che trattavano nel dettaglio le complesse linee genealogiche della famiglia Asburgo e ne individuavano le possibili rivendicazioni territoriali. La cura riservata alle illustrazioni di questi lunghi rotoli ne suggerisce la destinazione espositiva, più che la lettura privata; dal loro numero emerge una copia dell'*Arco Trionfale*, alla cui elaborazione aveva contribuito anche l'arciduchessa.

Per quanto molte delle opere conservate a Malines siano andate disperse dopo la morte di Margherita, avvenuta nel 1530, gli inventari riflettono l'attenzione alla più adatta collocazione di ogni manufatto e consentono di ricostruire l'organizzazione delle sale del palazzo, sia per quanto riguarda gli ambienti pubblici che quelli privati, le cui caratteristiche sono funzionali a esigenze completamente differenti. Nelle camere personali dell'arciduchessa, infatti, le opere non potrebbero essere più diverse le une dalle altre in termini di stili, autori, epoche e tecniche, e il corrispondente inventario si sofferma maggiormente sulle questioni della datazione e della provenienza e sui cenni biografici dell'artista; negli ambienti dove si svolgeva la vita privata di Margherita, dunque, i manufatti rispecchiavano la sua conoscenza artistica e il suo peculiare gusto estetico, configurandosi come un interessante esperimento di proto-collezionismo. Nelle sale di rappresentanza, al contrario, la narrazione diventava molto più uniforme, in obbedienza alle

²⁵ Per approfondire, si vedano gli studi di Dagmar Eichberger citati in bibliografia.

necessità propagandistiche della narrazione asburgica e perpetuando la strategia difensiva della vedovanza. La presenza di Filiberto, infatti, era resa tangibile non soltanto dalla nuova titolazione del palazzo, ma anche dai numerosi ritratti del duca che occhieggiavano da ogni angolo e, addirittura, dalla sua armatura integrale, ospitata nella biblioteca, come a vegliare affinché nessuno insidiasse la virtù e la pudicizia della sua intoccabile sposa con profferte matrimoniali.²⁶

Un aspetto degno di nota, che distingue marcatamente l'azione di mecenate di Margherita da quella dei membri maschili della famiglia, consiste nel caparbio rigore con il quale l'arciduchessa orchestrò l'insieme delle sue comunicazioni attorno alla monocorde immagine della vedova, non soltanto attraverso le commissioni dei ritratti, ma anche con la propria divisa – la già citata *Fortune Infortune Fort Une* – e le riletture iconografiche e letterarie delle proprie vicende personali in chiave biblica. Le difficoltà affrontate da Margherita nel corso della vita – il ripudio francese, la morte di due sposi nel fiore degli anni, la delusione delle speranze di diventare regina, la negazione delle gioie della maternità – vennero così avvicinate alle imprese delle eroine veterotestamentarie Ester, Giuditta e Susanna.²⁷ Le prime due avevano rischiato la vita per il bene del proprio popolo, mentre la terza rappresentava un esempio di trionfo dopo un'ingiusta accusa; la sua rivendicazione di innocenza di fronte a Dio, che interveniva in suo aiuto, suonava dolorosamente familiare all'orecchio dell'arciduchessa, che vi leggeva un'allegoria dell'affronto subito da quello stesso nipote che aveva così affettuosamente allevato; nel 1515, rivendicando la propria emancipazione, Carlo V aveva destituito la zia dalla reggenza dei Paesi Bassi, alla quale era stata però reintegrata appena tre anni più tardi. La storia di Susanna trovò così posto nella decorazione delle vetrate della chiesa del Monastero Reale di Brou,²⁸ la cui fondazione si doveva alla stessa Margherita, che vi era così legata da supervisionare personalmente ogni aspetto della decorazione; il finale della vicenda, tuttavia, venne alterato dall'arciduchessa, che vi inserì la punizione del giudice malvagio, un episodio che non trova riscontro nel testo sacro ma che ben si prestava a riaffermare orgogliosamente l'ottimo lavoro svolto come reggente. Per quanto la vicenda di Margherita si fosse risolta positivamente e nel 1525, all'avvio dei lavori delle vetrate, fosse ormai un ricordo lontano,

²⁶ Sottolineare il legame con Filiberto II aveva anche un risvolto pratico, dal momento che Margherita era impegnata in un contenzioso per la propria dote con la casata dei Savoia.

²⁷ Cfr. Hendrikman Lars, *Reviewed Work: Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria by Dagmar Eichberger*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 148, No. 1241, p. 553 ; Fontaine Marie Madeleine, *Des auteurs pour Marguerite d'Autriche et les dames de la cour de Malines : Olivier de La Marche et Jean Lemaire de Belges*, in Legaré Anne Marie, *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Age et Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 253-264 e Fontaine Marie Madeleine, *Olivier de La Marche and Jean Lemaire de Belges : the author and his female patron*, in Eichberger Dagmar, *Women of distinction : Margaret of York, Margaret of Austria*, Turnhout, Brepols, 2005, qui citati attr. Eichberger Dagmar et al. (a cura di), *Women at the Burgundian Court. Presence and Influence. Femmes à La Cour de Bourgogne: Présence et Influence* [risorsa elettronica], Turnhout, Brepols Publishers, 2010.

²⁸ Per approfondire si veda Poiret Marie-Françoise, *Le vitrail de l'histoire de Suzanne dans l'église de Brou*, in Eichberger 2010, pp. 97-106.

aveva in realtà imposto un grave tributo emotivo all'arciduchessa; oltre all'ingratitude dell'amato nipote, infatti, ella aveva scoperto che alcuni cortigiani cospiravano per infangare la sua immagine in maniera da poter influenzare più facilmente il giovane Carlo. Indignata e ferita, Margherita affrontò di petto la situazione, scrivendo al ragazzo una lunga lettera di fuoco in cui giustificava ogni azione intrapresa e concludendo provocatoriamente:

Siate pur certo, mio signore, che ogni qualvolta volete servirvi di me, trattandomi con rispetto come ragione comanda, io vi servirò bene e lealmente, mettendo a rischio la mia vita e i miei beni, come ho fatto finora; ma se vi piace di credere, senza verificare, a quel che vi si dice di me, e permettere che io venga trattata come ora mi accorgo che accade, allora preferisco dedicarmi ai miei umili affari e andarmene, cosa di cui ho già domandato licenza all'imperatore.²⁹

Per sottolineare la concretezza della minaccia, Margherita fece redigere il completo inventario dei suoi beni. L'amore materno, tuttavia, si dimostrò incurante delle intemperanze del nipote, tant'è che nel 1530, nel suo ultimo giorno di vita, l'arciduchessa gli indirizzò l'estrema, struggente lettera, nella quale lo nominava unico erede, gli riconsegnava i possedimenti ereditari che le erano stati affidati in custodia – «non solo intatti, ma notevolmente ingranditi» – nella speranza di meritare «la divina ricompensa, la Vostra soddisfazione e la riconoscenza dei posterii» ed esprimeva l'unico dolore che angustia le sue ultime ore, ovvero «non poterVi rivedere ancora una volta prima di morire».³⁰

Dalle fonti dell'epoca e dagli studi contemporanei, dunque, emerge una donna consapevole dei propri desideri e delle proprie potenzialità, e, allo stesso tempo, capace di valutare lucidamente in che misura essi fossero effettivamente realizzabili all'interno di una società che reagiva allarmata alla prospettiva che una donna si svincolasse dal controllo maschile. I ventisei anni di vedovanza costituiscono, in questo senso, una straordinaria prova di equilibrismo da parte di Margherita, che riuscì a destreggiarsi tra gli importanti e contrastanti ruoli di governatrice dei Paesi Bassi, tutrice dei nipoti, insostituibile consigliera del padre e illuminata mecenate. Infine, la lezione di autorappresentazione artistica dell'arciduchessa avrebbe lasciato una duratura e fiera eredità a tutte quelle principesse, regine e reggenti che avessero voluto gestire autonomamente la propria immagine per rivendicare almeno un certo grado di libertà. Proprio perché erano costrette a sottostare agli schemi narrativi inventati dagli uomini e, dunque, a identificarsi nella condizione di moglie o di vedova che era loro più consona, le donne del XVI secolo svilupparono una straordinaria sensibilità comunicativa; infatti, a differenza della controparte maschile che, di volta in volta, aveva la possibilità di «dettar legge» in materia di modelli comportamentali e visivi, agendo

²⁹ Parker Geoffrey, *L'Imperatore: vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2019, p. 47.

³⁰ Brandi 1961, p. 310; cfr. anche Parker 2019, pp. 194-195, 213.

prima e giustificandosi iconograficamente poi, le sovrane dovettero agire a posteriori, infilandosi in una delle due vesti possibili per poi aggiustarsela addosso dall'interno.

Giovanna, principessa vedova di Portogallo (1537 – 1573)

Per quanto Carlo V avesse fama, presso i contemporanei, di essere un acuto conoscitore di caratteri, l'analisi dei suoi rapporti familiari rivela che egli dimostrò spesso un'ingiustificata paranoia nei confronti delle persone che gli erano più vicine e che, generalmente, erano disposti a perdonargli ogni sgarbo, considerandolo quasi l'unico sole della loro vita.³¹ Non sorprende, inoltre, che l'imperatore condividesse la diffusa convinzione dell'inferiorità del genere femminile, arrivando a rifiutarsi di nominare reggente di Spagna Maria, la figlia maggiore, «perché non è bene per la gestione degli affari – né per me accettabile – permettere che le donne si occupino di governo a meno che non siano sposate»,³² salvo poi garantirle la propria fiducia poche settimane dopo, quando Massimiliano II l'aveva raggiunta e aveva consumato con lei il matrimonio; inoltre, naturalmente, egli non esitò a sfoderare tutte le principesse asburgiche a propria disposizione per coprire le necessità amministrative di ogni provincia dell'impero. Carlo V, a ogni modo, nutriva un profondo affetto per le sorelle Maria ed Eleonora, con le quali mantenne un'intensa corrispondenza per tutta la vita e alle quali dava ascolto anche per quanto riguardava le questioni familiari e matrimoniali; ciò, naturalmente, non comportava automaticamente che egli desse loro retta ma, d'altra parte, l'imperatore aveva la tendenza a seguire i consigli che più si adattavano a ciò che aveva già deciso. Maria d'Ungheria (1505 – 1558), in particolar modo, non si faceva a scrupoli redarguire il fratello quando riteneva che fosse in errore, come nel caso in cui questi cercò di combinare le nozze tra la nipote Cristina di Danimarca, di appena undici anni, e il quarantenne duca di Milano; in quell'occasione Maria scrisse a Carlo una furibonda lettera in cui definiva il matrimonio «una cosa contraria a Dio e al diritto di natura».³³ L'imperatore, dimostrando la solita insensibilità, commentò salacemente che l'età sarebbe stata «un problema più grande per il duca che per nostra nipote»³⁴ e, in seguito, troncò con durezza le obiezioni della sorella; l'aspetto davvero significativo di questa vicenda, tuttavia, consiste nella libertà con cui Maria si rivolgeva all'uomo più potente del mondo che, solo incidentalmente, era suo fratello. L'ex regina d'Ungheria, rimasta vedova all'età di ventun anni, assunse la reggenza dei Paesi Bassi nel 1530, alla morte della zia che l'aveva educata, per poi ritirarsi soltanto con l'abdicazione del fratello, che decise di seguire in Spagna; i venticinque anni che la videro al potere rappresentarono una felice continuazione del periodo di prosperità inaugurato da Margherita, sia dal punto di vista confessionale – la sua

³¹ Per un approfondimento dei rapporti familiari di Carlo V si veda Parker 2019, pp. 206-217 e il cap. 14.

³² Parker 2019, p. 406.

³³ Brandi 1961, p. 333.

³⁴ Parker 2019, p. 210

accortezza politica impedì che i contrasti religiosi degenerassero – che artistico. Maria, infatti, dimostrò di aver recepito la lezione della zia relativamente alla potenzialità propagandistica delle immagini e, proprio come lei, si impegnò affinché i ritratti imperiali fossero sempre aggiornati, coordinando gli spostamenti degli artisti tra le varie corti europee, come quando incaricò Jan Vermeyen di seguire Carlo in Spagna e poi in Africa o si occupò di supervisionare la realizzazione degli arazzi con le storie della spedizione tunisina. L'attenzione della nobildonna alla promozione politica del disegno asburgico attraverso le attente committenze artistiche si concretizzò anche nel tizianesco ciclo delle *Furie*, destinato a decorare il palazzo reale di Binche; i soggetti delle raffigurazioni riguardavano le punizioni terrene – come la caduta di Fetonte – e infernali – ad esempio il destino di Sisifo e Tizio – che attendevano coloro che, peccando di *hubris*, avevano osato ribellarsi contro l'ordine costituito. Come nel caso della rappresentazione equestre di *Carlo V a Mühlberg*, dunque, la sconfitta dei principi protestanti tedeschi perdeva la connotazione di oppressione religiosa per acquisire quello di vile e ingrata sollevazione contro il legittimo sovrano. Come era accaduto alle altre nobildonne asburgiche che non avevano avuto una propria discendenza – o, come nel caso dell'ultimogenita di Carlo, Giovanna, non avevano avuto l'occasione di creare un vero legame con essa –, Maria d'Ungheria infuse tutte le proprie energie nel tentativo di mantenere e rinsaldare i legami familiari, sia mediando tra i fratelli che commissionando e custodendo i ritratti dei vari membri della dinastia; dopo il ritiro a Yuste, in Estremadura, fu proprio Giovanna a raccoglierne il testimone.

L'infanta, rimasta orfana di madre prima ancora di aver compiuto due anni, venne precocemente separata dai fratelli maggiori, Filippo e Margherita, e costretta dal padre a una peregrinazione senza sosta tra diverse residenze, ognuna più angusta e isolata e dall'altra, affinché nessun nobile potesse indebitamente insidiarne la virtù; venne infine relegata a occuparsi del nipote don Carlos, che aveva solo dieci anni in meno rispetto a lei, e le venne addirittura impedito di ricevere le visite della sorella.³⁵ Queste limitazioni, tuttavia, non impedirono la formazione di profondi legami di affetto fraterno; fu proprio Giovanna, in quanto priva di una propria corte e di una propria famiglia, a favorire i rapporti tra la coppia imperiale – la sorella maggiore Maria e suo marito Massimiliano II – e Filippo II, e, inoltre, si occupò della cura e dell'educazione dei nipoti spagnoli e delle giovani regine di Spagna. La sua morte, nel 1573, venne accolta con grande dolore dai membri della famiglia e, presto, Maria abbandonò la corte austriaca per trasferirsi dal fratello, presso il quale risiedette per tutto il resto della propria vita. Filippo, infatti, angustiato dalla patologica insicurezza instillatagli dall'impossibile confronto con il padre e da un'infanzia in cui

³⁵ Parker 2019, cap. 14, in particolare pp. 395 ss.

aveva sofferto per la mancanza di affetto e per il continuo scrutinio al quale era sottoposto, si aggrappò al sostegno e all'amore della propria famiglia, composta quasi esclusivamente da figure femminili: le due sorelle, le ultime due mogli e le due amatissime figlie di terzo letto. La fiducia che egli nutriva in queste donne contrasta positivamente con l'atteggiamento paranoico e, spesso, apertamente misogino di Carlo V, al punto di infondergli il coraggio di ribellarsi al padre, esautorandolo nelle decisioni sull'assegnazione delle reggenze. Fu questo il caso della diciassettenne Giovanna, che, nel maggio del 1554, venne richiamata in Spagna e se ne vide affidare il governo, poiché il fratello sarebbe dovuto partire alla volta del matrimonio inglese entro l'estate e il padre era ormai troppo fisicamente e psicologicamente provato per potervi fare affidamento. La nobildonna, che nel gennaio di quello stesso anno aveva dovuto affrontare, nel volgere di un paio di settimane, la morte del marito, il principe ereditario del Portogallo, e il parto di un figlio postumo, abbandonò obbedientemente il neonato alle cure della nonna paterna³⁶ e rientrò in patria, dove Filippo, ignorando le proteste di Carlo – la principessa era «altezzosa» e «conduceva una vita disordinata»³⁷ – la nominò reggente. Giovanna avrebbe abilmente amministrato il trono spagnolo per tutta la durata del matrimonio inglese del fratello, ovvero dal 1554 al 1559, guadagnandosi la fama di vedova pudica, austera e pia; i testimoni dell'epoca rimasero impressionati dalla sua bellezza ma, soprattutto, dalla volontà di ferro, quasi *virile*. Oltre a essere descritta come «una delle più belle principesse della Cristianità» e a meritare elogi per il proprio contegno «ricco di maestà» e la figura «slanciata», infatti, le venivano rimproverate l'eccessiva riservatezza e fierezza dell'atteggiamento – forse, quella stessa «altezzosità» di cui si lamentava Carlo. Il comportamento e il carattere di Giovanna contrastavano con il ruolo che la società si attendeva da una donna nella sua posizione, ovvero un'ingenua vedova dimessa e remissiva, facile da manipolare poiché priva della protezione degli uomini della famiglia; quella che si trovarono di fronte, invece, era una giovane volitiva, intelligente e, soprattutto, consapevole del proprio ruolo dinastico. Gli ambasciatori, dunque, riferivano basiti di una principessa dal temperamento duro, «più adatto a un uomo che a una donna», che «repelleva più che attrarre»;³⁸ chissà cosa avrebbero

³⁶ La complessità degli intrecci familiari asburgici è difficilmente sintetizzabile a parole senza appesantire l'intero discorso; per questo motivo, per amor di completezza, si è deciso di riportarla a piè di pagina. I due giovani sposi – Giovanna, infanta di Spagna, e Giovanni, principe ereditario del Portogallo – erano doppi cugini, in quanto figli di due coppie di fratelli, conseguenza della consuetudine (inaugurata da Massimiliano I) dei doppi matrimoni. Carlo V, infatti, aveva sposato Isabella d'Aviz e Caterina era andata in moglie a Giovanni III; i figli di queste doppie unioni avevano, a propria volta, contratto matrimonio tra loro. Il bambino nato nel 1554 sarebbe diventato re con il nome di Sebastiano I ma sarebbe morto in giovane età nel 1578, aprendo la strada alle rivendicazioni di Filippo II, suo zio, al trono portoghese. Fu proprio la nonna del neonato, Caterina, ad allevarlo; ella era, dunque, contemporaneamente zia e suocera di Giovanna.

³⁷ Parker Geoffrey, *Imprudent King: a new life of Philip II*, Yale University Press, 2014, p. 159. Dal cap. 9 sono desunte queste e le successive notizie biografiche su Giovanna.

³⁸ Le citazioni dirette e indirette delle testimonianze degli ambasciatori si devono a García Sanz Ana, *Jeanne d'Autriche fondatrice des Déchaussées royales de Madrid*, traduzione di Vincent-Cassy Cécile, p. 279-294, in Gaude-

scritto se avessero saputo che, a diciannove anni, Giovanna aveva preso i voti ed era stata ammessa – unica donna nella storia – a far parte dell’ordine gesuita! Tale devozione religiosa, per quanto insita nella natura dei figli di Carlo V, poteva essere molto pericolosa nel periodo controriformato, a maggior ragione in Spagna, dove l’Inquisizione godeva di ampi poteri e arrivava a influenzare le azioni e i pensieri dello stesso re; per questo motivo, onde evitare di attirare l’attenzione dei potenti e intriganti religiosi prendendo pubblicamente i voti, nel 1559 l’infanta decise di fondare a Madrid il monastero de las Descalzas Reales, che, in breve, divenne un punto di riferimento per le nobildonne che desiderassero ritirarsi dal mondo per un periodo più o meno lungo, continuando a godere, però, di una vivace attività intellettuale. Sia la terza moglie di Filippo che le sue figlie approfittarono di questo «spazio al femminile» lontano dagli occhi e dai giudizi dei cortigiani e, allo stesso modo, l’ex imperatrice Maria vi si ritirò in tarda età.

Uno spirito così curioso e passionale e una tale sete di conoscenza religiosa, tuttavia, non erano conciliabili con le aspettative sociali nei confronti di una giovane vedova, e l’inquietante esempio della nonna omonima, reclusa da quasi mezzo secolo, continuava a testimoniare. Era impossibile che Giovanna d’Asburgo fosse all’oscuro della sorte della legittima regina di Castiglia, tantopiù che il suo consigliere spirituale, Francesco Borgia, colui che l’avrebbe in seguito accompagnata nel percorso religioso di gesuita, era stato assegnato ancora bambino al servizio della nobildonna imprigionata, e l’avrebbe assistita fino alla di lei morte nel 1555. Naturalmente, è impossibile diagnosticare un disagio mentale – sempre ammesso che Giovanna di Trastámara ne soffrisse – a distanza di cinquecento anni, soprattutto perché nessuno fornì mai spiegazioni chiare sul motivo dell’imprigionamento; a ogni modo, il poco che gli studiosi sono riusciti a rintracciare dai carteggi privati li orienta verso un carattere passionale e impetuoso e un certo anticonformismo religioso in giovane età,³⁹ abilmente sfruttati da diversi uomini della famiglia – il padre, il marito e il figlio – per togliere di mezzo, politicamente parlando, la donna che si frapponneva tra loro e il ricco regno di Castiglia. Per questo motivo, Giovanna d’Asburgo continuò a tenere rigorosamente separate la dimensione privata, in cui approfondiva lo studio delle Scritture, rimbrottava il fratello e ricopriva le nipotine orfane di cure e attenzioni materne, e quella pubblica. Nonostante i diplomatici parlassero dell’infanta come di un enigma che non riuscivano a decifrare, concordavano tutti sullo sconcertante contrasto rappresentato dal suo aspetto deliziosamente femminile e dalla ferrea determinazione virile; tale affascinante stridore appare evidente osservando il ritratto eseguito da

Ferragu Murielle e Vincent-Cassy Cécile, *La dame de cœur. Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l’Europe des XIVe XVIIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pubblicato in OpenEdition Books in data 08/06/2018, <https://doi.org/10.4000/books.pur.45650>.

³⁹ Cfr. ad esempio Espi Forcen Fernando, *The tragic story of Joanna the Mad*, in *Journal of Humanistic Psychiatry*, vol. 2, pp. 19-23; Gerosa 1992, cap. 3; Parker 2019, pp. 51-58.

Anthonis Mor nel 1560, ovvero l'anno successivo al reinsediamento di Filippo II sul trono di Spagna. È proprio la figura del fratello reale quella che si scorge in controtuce nel ritratto di Giovanna: come Tiziano nel 1548 aveva legato le due raffigurazioni di Carlo V e di Maria d'Ungheria grazie alla ripetizione degli stilemi del pilastro e del tramonto, anche in questo caso sembra che il pittore abbia ripreso la silhouette del *Filippo II a san Quintino* e l'abbia rivestita di abiti e lineamenti femminili. La commissione di questo ritratto si deve all'infanta stessa, nelle cui collezioni si trovava anche la raffigurazione militaresca del fratello; alla sua morte, nel 1573, entrambe le opere confluirono nelle collezioni del re. Tutto contribuisce a creare un inequivocabile parallelismo tra le figure di Giovanna e di Filippo: la posizione del corpo, che offre allo sguardo il fianco destro, la struttura compositiva a triangolo individuata dalla testa e dagli arti superiori, le braccia leggermente aperte per garantire maggiore imponenza alla figura, le mani che creano una barriera invalicabile tra il corpo del sovrano e l'osservatore, di volta stringendo il bastone del comando o appoggiandosi al bracciolo del trono, la leggera ruga che parte dalla narice destra e determina una smorfia di avvertimento. Tuttavia, come osserva Woodall,⁴⁰ se Mor aveva già realizzato numerosi legami iconografici per individuare le regine come controparti e *alter ego* del re, cristallizzandone così l'identità nel rassicurante archetipo di consorti, questo caso è diverso: Giovanna non è la figura di moglie-amante che *completa* quella del re, ma la sorella che ne personifica il *doppio*, la lunare, algida Artemide che rappresenta l'altro volto del solare e splendido Apollo, con il quale Filippo aveva preso a identificarsi sin dalla salita al trono. In questo senso, il ritratto dell'infanta dovrebbe essere interpretato come «controparte virile – eppure casta – dell'immediata presenza del potere maschile».⁴¹

Le complesse allusioni simboliche, nascoste in piena vista in un ritratto solo apparentemente banale, ne richiedono una disamina accurata; non si tratta, infatti, di particolari aggiunti alla figura dell'infanta, ma delle intrinseche qualità allegoriche dei suoi lineamenti e degli abiti, le cui squisite connotazioni tattili rischiano di sviarci da una più profonda comprensione. Tutto, nella descrizione di Giovanna, suscita l'impulso di toccarne la figura, per sincerarci della morbidezza del suo incarnato, della rigidità delle *ruches* della camicia bianca attorno al collo e del freddo fruscio dell'abito nero di taffetà; il desiderio dell'osservatore, tuttavia, viene immediatamente frustrato dall'espressione glaciale dell'infanta e dall'atteggiamento imperioso dovuto alla schiena dritta e al braccio destro, che, posandosi con apparente noncuranza sul bracciolo del trono, sbarrando immediatamente la strada. Proprio come aveva fatto nel ritratto di Filippo II, anche qui Mor ritaglia la figura dell'infanta dallo sfondo neutro attraverso una fredda luce radente proveniente dalla nostra

⁴⁰ Woodall 2007, pp. 380-388.

⁴¹ Woodall 2007, p. 388.

sinistra; anche in questo caso, lo straniante risultato ricorda le bidimensionali bamboline di cartoncino realizzate dai bambini, che si reggono poco stabilmente in piedi grazie a una linguetta che funge da piedistallo; proprio come loro, le figure dei fratelli reali si offrono a noi con immediata concretezza e tangibilità ma, contemporaneamente, ci impediscono di girare loro attorno e di entrare nel loro ambiente, pena l'immediato infrangersi dell'illusione della presenza. Il fascio di luce radente consente, infatti, di scolpire l'abito e i lineamenti dell'infanta, ma non la inserisce nello spazio in maniera convincente, tant'è che esso appare più come un fondale scenico dipinto che non come un luogo reale; si tratta, naturalmente, di una precisa scelta di poetica da parte dell'artista, la cui estrema perizia tecnica risalta magnificamente nelle diverse consistenze dei tessuti delle vesti dell'infanta, che vibrano di matericità propria nonostante il rischio di appiattimento dovuto alla monocromia vedovile. Mor riesce a caratterizzare perfettamente ogni brano dell'abito, la cui liscia semplicità del bordo inferiore si increspa, man mano che si risale la gonna, in pieghe accartocciate individuate singolarmente da una specifica riflessione della luce, per culminare nella complessa lavorazione del corpetto; le maniche sono invece di una tonalità più opaca di nero, in quanto spuntano da un lungo taglio del taffetà all'altezza del gomito, che consente al prezioso tessuto di creare una sorta di strascico, lasciando liberi i polsi e le mani dell'infanta. Nonostante la sobrietà della monocromia e della rigidità dell'abito spingano l'osservatore a liquidarlo come un esempio delle mortificanti prescrizioni vedovili, la realtà non potrebbe essere più diversa; infatti, per quanto la condizione sociale avrebbe dovuto imporle di vestire più modestamente, la nobildonna è qui abbigliata secondo i dettami della più aggiornata e lussuosa moda di metà Cinquecento.⁴² Abbandonate le esuberanze rinascimentali del primo quarto di secolo, in corrispondenza dell'ascesa dell'astro di Carlo V si verificò una più generale conversione delle corti europee alla moda spagnola, favorita anche dall'orgoglio nazionalistico delle numerose nobildonne iberiche che lasciavano la patria per sposarsi. I massimi attributi del lusso, all'epoca dell'esecuzione del ritratto, consistevano nei ricchi tessuti di seta – broccato, taffetà, velluto e raso – tinti di nero e lavorati a rilievo con minuscole *ruches* e ricami tono su tono, nei guanti di pelle trattati con ambra aromatica⁴³ e nelle maniche ampie e tagliate per rivelare un prezioso gioco di strati sovrapposti. La monocromia nera degli abiti costituiva una prerogativa delle più importanti famiglie nobiliari, non soltanto per l'alone di *gravitas* e *maiestas* che conferiva a chi la indossava, ma anche da un punto di vista

⁴² La moda, purtroppo, sconta il pregiudizio di essere considerata un'«arte minore», dunque gli studi dedicati non sono molto numerosi, per quanto negli ultimi anni si stia verificando un processo di riconsiderazione. Per quanto riguarda i testi consultati, si tengano presente i contributi – riportati in bibliografia – di L. Campbell (1990, cap. 4), J.A. Thomas (1994), L. Ruiz Gómez (2007), J. Cox-Rearick (2009), L. Mansfield (2018), E. Griffey (2019).

⁴³ Oltre a consentire ai pittori di attribuire una funzione alla rappresentazione delle mani nei dipinti, i guanti avevano lo scopo di informare l'osservatore sulla ricchezza del soggetto ritratto; essi, infatti, erano realizzati in pelle e trattati con essenze di ambra aromatica, e tale era la difficoltà della loro pulizia e manutenzione che, solitamente, venivano gettati via, rendendone necessario un nuovo acquisto.

eminentemente pratico, in ragione della difficoltà richiesta per ottenere una colorazione carica e omogenea. Inoltre, un fondo cupo si prestava magistralmente a valorizzare la lucentezza dei gioielli che, a propria volta, avevano conosciuto una profonda innovazione grazie all'importazione di metalli preziosi dai possedimenti americani; la sperimentazione dei motivi iconografici indigeni del Nuovo Mondo e l'ansiosa ripetizione di quelli cattolici in reazione alle lotte religiose diedero vita a esuberanti e fantastiche ibridazioni che venivano indossate appese al collo, pendenti da nastri colorati e da fili di perle sovrapposti che, al contrario dei rigidi tessuti degli abiti, oscillavano giocosamente a ogni movimento del corpo. Gli stessi sprazzi di spiritosa insolenza punteggiavano anche il contegno solitamente austero di Giovanna, come accadde quando, invitata dal giudice inquisitore a dichiarare la propria età in un processo per eresia che la vedeva come testimone, senza battere ciglio l'infanta rispose di avere cinquant'anni, mentre in realtà tutti sapevano benissimo che ne aveva appena ventisette.⁴⁴ Senza dubbio, la principessa riteneva irrispettosa una domanda di carattere così personale, e aveva da tempo imparato a stroncare sul nascere qualsiasi tentativo maschile di intromissione nella propria vita; analogamente, l'aver commissionato quest'opera in prima persona indica che era esattamente così che l'infanta percepiva se stessa e voleva che gli altri la percepissero. Il punto di osservazione è ribassato rispetto al ritratto del fratello e questo accorgimento, assieme alla rigida struttura conica della gonna e del corpetto, contribuisce a rendere slanciata la figura e a consentirle di sveltare sullo spettatore, che si sente improvvisamente rimpicciolire – letteralmente e figurativamente – di fronte all'altezzoso sguardo della principessa. La consuetudine manieristica di modificare e deformare le proporzioni del corpo umano secondo un preciso canone estetico, infatti, aveva influenzato anche il settore della moda, orientandola a privilegiare costruzioni sartoriali che allungassero e affusolassero le gambe, il collo e le dita delle mani; allo stesso modo, la pittura di Mor aveva recepito questa moderna ricerca di sofisticatezza e artificiosità levigando l'incarnato e conferendovi un perlaceo baluginio. Questa, dunque, era l'impressione che Giovanna voleva dare di sé, non soltanto a chi l'avesse vista di persona ma anche a chi avesse avuto modo di osservare il suo ritratto, che, ricordiamolo, avrebbe dovuto circolare in numerose copie per tutte le corti d'Europa: una nobildonna pia e austera, una casta e intoccabile vedova non priva però di un certo fascino e un agente politico dotato di cospicui mezzi economici propri. La descrizione dell'infanta, tuttavia, pur recependo la lezione dei precedenti esempi femminili della famiglia, si distacca da entrambi, rielaborandoli in una sintesi personale e, così facendo, introducendovi una certa qual nota di ambiguità che venne in seguito riversata nel gran calderone della *leyenda negra*. Come si è visto in precedenza, la prozia Margherita, reggente dei Paesi Bassi nel primo trentennio del Cinquecento, aveva cercato di smorzare, almeno dal punto di

⁴⁴ Parker 2014, p. 159.

vista iconografico, le caratteristiche di virilità che le venivano imputate; ella aveva infatti messo in atto un programma difensivo a tutto tondo attraverso l'onnipresente immagine del marito, le commissioni letterarie che ripetevano la sua storia avvicinandola a quella di ogni casta eroina del repertorio e i ritratti che la dipingevano come una fanciulla innocente congelata nella tragedia. A differenza di Margherita, nelle testimonianze dell'epoca non vi sono indicazioni che Giovanna vivesse nel ricordo del marito defunto, descritto piuttosto come un triste, malaticcio ragazzino che non aveva suscitato alcun entusiasmo nella moglie; similmente, l'infanta non dedicò palazzi o ritratti alla memoria del giovane sposo. La bellezza di Giovanna, inoltre, è rappresentata da Mor in termini molto più maturi e sessualmente suggestivi rispetto alle immagini della prozia lasciateci da van Orley; se il pittore fiammingo aveva declinato la caratterizzazione fisica di Margherita insistendo sulla grazia ingenua e sulla pudicizia della giovanissima arciduchessa, l'olandese descrive l'infanta come una donna adulta e consapevole dello sguardo maschile e si sofferma in maniera quasi lasciva a descriverne il perlaceo incarnato bianco e rosa. La scrupolosa cura nella registrazione di ogni dettaglio anatomico e riflesso luministico del volto è riconducibile, oltre alla vanità di Giovanna, anche alla funzione di legittimazione dinastica che la somiglianza familiare aveva sempre garantito; l'insistenza sul prognatismo asburgico, in particolare, aveva costituito il filo rosso delle diverse rappresentazioni di un'altra influente vedova della famiglia. La zia Maria d'Ungheria, infatti, forte della posizione di amatissima sorella dei due più importanti sovrani della Cristianità, aveva dato disposizione ai diversi artisti che l'avevano ritratta – Vermeyen, Tiziano e i Leoni⁴⁵ – di espungere le caratteristiche di bellezza femminile e di insistere, piuttosto, sulle sobrie gramaglie vedovili e sul mento dinastico. Come si è visto, già i ritratti di Massimiliano I erano fisionomicamente caratterizzati dal prognatismo mandibolare – ritenuto un'eredità della nonna paterna, Cimburga di Masovia – e dal naso aquilino, che si prestava a facili associazioni con l'aquila imperiale e con le profezie un secondo Carlo Magno venuto a inaugurare una nuova età dell'oro; a causa dei ripetuti matrimoni endogamici, tuttavia, si rese necessaria l'elaborazione di una strategia comunicativa che trasformasse le problematiche fisiche che il mento sporgente comportava in un segno di orgoglio dinastico. Le raffigurazioni giovanili di Carlo V, tramandateci da van Orley⁴⁶ e da un gran numero di pittori minori, mostrano un volto adolescente deturpato da un mento sproporzionatamente lungo, tant'è che le labbra non riescono a chiudersi e le posizioni con le quali il maestro tenta di camuffare il difetto non riescono a dimostrarsi efficaci. Nel corso del tempo, gli studiosi hanno messo in discussione la veridicità di queste affermazioni, poiché non riuscivano a

⁴⁵ Rispettivamente, fig. 34, 36 e 35.

⁴⁶ Si vedano i ritratti della seconda metà degli anni Dieci del Cinquecento conservati presso il Musée municipal di Bourg-en-Bresse (inv. n. 980.15.E), appartenente alle collezioni del Museo del Louvre (inv. n. R.F.2031), e presso il Museo di Belle Arti di Budapest (inv. n. 1335).

conciliare le raffigurazioni tizianesche dell'età adulta dell'imperatore, in cui il prognatismo è evidente ma non disturbante, e le descrizioni degli ambasciatori che riferivano di aver assistito orripilati a un pasto di Carlo o di non riuscire a comprenderne l'eloquio.⁴⁷ L'enigma venne sciolto alla fine del XIX secolo, allorché il sarcofago del sovrano, che riposava nella cripta dell'Escorial da ormai trecento anni, venne aperto per i visitatori; in quell'occasione un artista di passaggio trasse un bozzetto a olio del corpo ottimamente conservato (fig. 38), che non lascia dubbi sull'entità del prognatismo imperiale.⁴⁸ Questa particolarità fisica colpì, con diversi livelli di gravità, ogni membro della famiglia Asburgo e si estese anche alle casate che intrecciarono con essa alleanze matrimoniali. Una tale capillare diffusione rese impossibile ricorrere agli stratagemmi artistici che venivano impiegati per mascherare i vizi di un singolo individuo, adeguando la posizione del volto o levigandolo sapientemente, e impose dunque di inglobare il difetto in una più ampia narrazione dinastica. Il prognatismo venne dunque trasformato in un segno fisionomico di maestà, da esibire con orgoglio in quanto sigillo inoppugnabile di legittimità in un'epoca in cui la sicurezza della paternità non poteva mai essere garantita. Lo stretto nesso causale che legava i matrimoni endogamici al prognatismo, tuttavia, lo rendeva il bersaglio ideale di tutti coloro che avessero ragioni di opporsi alle politiche asburgiche, e presto anche questa manifestazione fisica finì per essere risucchiata all'interno della narrazione della *leyenda negra*. Quest'ultima, infatti, si nutriva di ogni elemento che avesse il potenziale di distruggere l'illusione di perfezione messianica che i sovrani avevano costruito attorno a sé, e attaccarne il simbolo di maestà per eccellenza, riconducendo la deformità fisica a una mostruosità interiore che si perpetuava attraverso gli

⁴⁷ Si riportano alcuni esempi: poco prima della partenza per la Spagna, quando Carlo aveva circa diciassette anni, il diplomatico italiano Antonio de Beatis ne descrisse il «volto longo, scarne et con una bocca ciamfecta, quale se non sta bene accorto la tiene volintiero aperta et lo labro de socto sempre calato» (Bellavidis Maddalena, *Il ritratto come propaganda*, in Virdis Limentani Caterina e Novella Macola (a cura di), *Tempo e ritratto: la memoria e l'immagine dal Rinascimento a oggi*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 41). Francesco Corner, il primo ambasciatore veneziano in servizio permanente a corte, riferì, tra le altre cose, che il giovane sovrano «aveva la lengua curta et grossa, che è causa di farlo parlar molto grosso et non senza fatica» (Parker 2019, p. 65). Nel 1525 Gaspare Contarini fornì una lunga descrizione del giovane imperatore: «Il naso un poco aquilino, ma poco, [...] né in lui altra parte del corpo si può incolpare, ecetto [sic] il mento, anzi tutta la mascella inferiore, la quale è tanto larga e tanto lunga, che non pare naturale di quel corpo, ma pare posticcia, onde avviene che non può, chiudendo la bocca, congiungere li denti inferiori con li superiori, ma gli rimane spazio della grossezza d'un dente, onde nel parlare, massime nel finire della clausola [frase], balbutisce qualche parola, la quale spesso non s'intende molto bene» (Seneca Federico, *L'Italia nell'età di Carlo V*, in *La Storia*, vol. 7, Milano, Mondadori, 2006, pp. 37-38). Più o meno nello stesso periodo, il consigliere Frate Antonio de Guevara, nel trattato *Sulla fisionomia e le qualità dell'imperatore*, riportò le «due sfortunate conseguenze» del prognatismo: esso, infatti, «rendeva il suo [di Carlo] eloquio difficile da intendere perché smozzicava le parole e gli rendeva difficile mangiare perché non riusciva a masticare bene e per questo soffriva di cattiva digestione e spesso si ammalava» (citazione e traduzione di Parker 2019, p. 216).

⁴⁸ Parker 2019, pp. 526-530 e fig. 39. *La momia de Carlos V en El Escorial* è visionabile online sul sito del Museo del Prado, che riporta una fotografia ad albumina scattata attorno al 1870-1872 da Juan Laurent y Minier, che a propria volta riproduceva il disegno di Vicente Palmaroli y González. Inv. Nuevas Adquisiciones (iniciado en 1856), núm. 2756.

accoppiamenti incestuosi,⁴⁹ consentiva di colpire al cuore la propaganda iconografica reale facendo leva, al contempo, su una delle peggiori isterie di massa che la storia sociale iberica avesse mai conosciuto. Il concetto di *limpieza de sangre* era, infatti, un'ossessione prettamente spagnola che traeva origine dai secoli di convivenza con gli ebrei e gli arabi, considerati «dispensatori di sangue corrotto» attraverso un sistema esoterico che prevedeva, alternativamente, rapporti sessuali con cristiani ignari e scambi in culla tra neonati legittimi e musulmani dalla pelle chiara, in maniera da contaminare silenziosamente la società; le conseguenze di questo incessante terrore consistevano in un angosciato affidamento all'Inquisizione affinché estirpasse il male che si nascondeva in mezzo alle brave persone e alla progressiva chiusura xenofoba ed endogamica delle case regnanti d'Aviz e di Castiglia e Aragona. Il successo di questa narrazione anti-asburgica – un'affascinante e ripugnante congerie di omicidi, incesti, crudeltà e depravazioni – fu tale che, ancora nel 1905, il medico e microbiologo francese Victor Galippe (1848 – 1922), eminente membro dell'Accademia di Medicina di Francia, ne accettava pienamente ogni racconto, ricevendo anche il plauso, nientemeno, del curatore della Biblioteca Nazionale di Francia.⁵⁰ La sezione più corposa de *L'hérédité des stigmates de dégénérescence et les familles souveraines* è occupata da interminabili elenchi che tradiscono il gusto positivista dell'autore per la classificazione di tutto lo scibile asburgico; gli aneddoti riportati, spesso inesatti e mai verificati, indicano chiaramente che il criterio di selezione risponde più al deliziato raccapriccio puritano dell'autore che non a un vero sforzo storico. La stringata frase che accompagna la menzione del nome dell'infanta, per esempio, ne descrive la «figura allungata [e] il progn[atismo] inf[eriores]» e ne liquida laconicamente il vissuto con «ebbe allucinazioni e un attacco di follia puerperale».⁵¹

Naturalmente, le vicende postume di un'opera d'arte e la ricezione storica e culturale della donna e della dinastia esulano dalle intenzioni e dal controllo di Giovanna d'Asburgo e di Anthonis Mor; a mio parere, tuttavia, vale la pena di impiegare tempo e sforzi per analizzare ciò che a prima vista può sembrare una registrazione pedissequa della realtà, ma che, invece, può rivelarsi un'approfondita riflessione su di sé, sul proprio rango dinastico e ruolo sociale e, di conseguenza,

⁴⁹ A onor del vero, non erano soltanto coloro che si opponevano agli Asburgo a condannare la stretta consanguineità dei matrimoni: nel 1570 Pio V rifiutò di concedere la dispensa papale all'unione tra Filippo e Anna, figlia maggiore dell'imperatrice Maria, giustificandolo con la proibizione biblica delle nozze tra zii e nipoti e aggiungendo che «abbiamo già avuto modo di vedere le sfortunate conseguenze di questi matrimoni tra parenti di primo grado», alludendo direttamente alle vicende di don Carlos. Ricattato dal re di Spagna, che minacciava di sciogliere la Lega Santa contro gli Ottomani, il pontefice diede la propria riluttante benedizione. Cfr. Parker 2014, p. 164, traduzione della scrivente.

⁵⁰ Galippe Victor, *L'hérédité des stigmates de dégénérescence et les familles souveraines*, Parigi, Masson et Cie Éditeurs, 1905. Consultabile online presso l'archivio digitale della Biblioteca Nazionale Francese <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9782789h.texteImage>. Consultato per l'ultima volta in data 02/11/2023.

⁵¹ Galippe 1905, p. 195, traduzione della scrivente. Si tratta uno dei numerosi casi in cui l'autore del testo ricorre alla pura invenzione, attribuendo a piene mani psicosi post partum e frigidity sessuale alle nobildonne e deformità genitali e disfunzioni erettili agli uomini.

una consapevole decisione comunicativa. L'infanta ci restituisce lo sguardo con una franchezza che costringe ad abbassare gli occhi e offre all'osservatore soltanto gli attributi che ha deciso di rivelare, come, appunto, il naso aquilino, il labbro inferiore pieno e il mento prognato, che viene sottolineato dalla perfetta diagonale tracciata dalle balze della camicia stretta attorno al collo, la cui funzione riprende e sostituisce la barba di Filippo II. Giovanna, infatti, non aveva bisogno di attributi esterni che ne legittimassero il governo, poiché il più importante di tutti, un marchio forte e indelebile come quello biblico di Caino, lo portava impresso sul viso; era infatti sua abitudine, come del resto prevedeva la tradizione castigliana per le donne d'alto lignaggio,⁵² presentarsi velata al cospetto di coloro che chiedevano udienza per poi, all'improvviso, scoprirsi teatralmente il volto,⁵³ giustificando così il proprio potere attraverso l'inalienabile condizione naturale di figlia di un imperatore e sorella di un re di Spagna. La prozia Margherita aveva sapientemente bilanciato la propria immagine pubblica tra un'aura di desiderabilità, giocata sul preconetto sessista della vulnerabilità e docilità – anche sessuale – di una giovane vedova, e l'immediata distruzione di ogni illusione di disponibilità attraverso la disseminazione capillare dell'immagine del duca di Savoia all'interno degli ambienti di palazzo, in maniera che gli uomini, che tendevano a non tenere in considerazione la volontà femminile di autodeterminazione, tributassero almeno al marito il rispetto di non avvicinarsi inopportuno alla moglie. Giovanna, invece, infranse sin da subito il tacito accordo secondo il quale una donna non avrebbe dovuto accorgersi della propria bellezza e del proprio potenziale sessuale, dimostrandosi pienamente consapevole dello sguardo impudente e, talora, lascivo di nobili e diplomatici in visita e decidendo autonomamente in quali occasioni e modalità sottrarsi o concedersi, imbrigliando il desiderio maschile ai propri scopi. Una tale, inaudita dichiarazione di indipendenza trova traccia nelle relazioni degli ambasciatori di cui si è già parlato, che registrano – con tono quasi spaventato – le azioni e i commenti di una donna difficile da ricondurre al solito schema rassicurante della figura della vedova.

Come si è visto, i simboli del potere rivestono in quest'opera un significato minore rispetto alla consuetudine dell'epoca; nulla è più essenziale, infatti, del trono vuoto, allusione al periodo di reggenza da poco terminato con il ritorno del legittimo sovrano, e del pendente che congiunge i lembi dello scialle traslucido. Quest'ultimo non risulta facilmente leggibile a causa delle piccole dimensioni e dell'indifferenza del pittore nel tracciarne i dettagli, ma l'aspetto chiaramente maschile della figurina e l'attributo del bastone hanno indotto gli studiosi a riconoscerli di volta in

⁵² Fraser 1992, p. 27. Ironicamente, l'uso del velo «era parte della forte eredità islamica radicata nella cultura spagnola; indipendentemente dalla vittoria militare [Granada, 1492] le nobildonne spagnole di fatto imitavano le usanze delle sofisticate corti musulmane del sud del paese».

⁵³ Woodall 2007, p. 385.

volta un Ercole con la clava, un san Filippo apostolo con il bastone da pellegrino⁵⁴ o un pastore con il vincastro;⁵⁵ rispettivamente, queste identificazioni richiamerebbero le mitiche origini della dinastia asburgica, il fratello per conto del quale e con la cui autorità l'infanta aveva esercitato la reggenza e un richiamo alla devozione cattolica e al ruolo del sovrano come guida della società. Tutte queste ipotesi, per quanto fondate,⁵⁶ non possono essere verificate a causa delle difficoltà tecniche, e non è da escludersi che la commissione non prevedesse un significato univoco; altrettanto facilmente, potrebbe trattarsi di un generico richiamo virile oppure di un semplice espediente pittorico per ovviare al rischio di bidimensionalità dovuto all'uniforme nero dell'abito o per individuare un'ulteriore struttura triangolare fra il trono, il pendente e i guanti ambrati.

È difficile sottovalutare il contributo che Giovanna d'Asburgo fornì all'elaborazione del ritratto delle *donne di potere*. Per quanto riguarda il personale apprezzamento dell'arte, è certo che la sua infanzia e prima giovinezza vennero trascorse tra una moltitudine di residenze diverse, ma sempre piuttosto frugali; in qualità di terzogenita della coppia imperiale, la sua educazione non divenne una questione prioritaria fino a che non ne fu arrangiato il fidanzamento. All'età di quindici anni, in occasione del matrimonio, l'infanta ebbe modo di entrare in contatto con le fastosità della corte portoghese, dove regnava un'altra delle forti personalità femminili della famiglia, la zia e suocera Caterina; per quanto le fonti coeve tratteggino una relazione altalenante, scandita da periodiche incomprensioni dovute alla diversità caratteriale,⁵⁷ l'esuberante regina, un'altra esperta e sensibile mecenate, offrì sicuramente alla nipote molto su cui riflettere. A ogni modo, il caso di Giovanna costituisce un interessante caso di autodeterminazione iconografica al femminile, per quanto, certamente, in linea con il più ampio progetto dinastico; né avrebbe potuto essere diversamente, dal momento che tutta la sua autorità derivava da esso.

Mogli d'Asburgo

Per quanto le vicende delle consorti dei sovrani asburgici risultino meno affascinanti agli occhi del lettore contemporaneo, in quanto costituite, generalmente, da una serie pressoché ininterrotta di gravidanze, aborti, parti e, spesso, letali febbri puerperali, nondimeno i loro ritratti possono rivelare importanti informazioni sulla considerazione femminile nel XVI secolo.

⁵⁴ Questa identificazione e la precedente si devono a Woodall 2007, p. 384.

⁵⁵ Annemarie Jordan-Gschwend, pubbl. in <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/joanna-of-austria/d3d06131-46a4-4331-878f-786a3a8b5736?searchMeta=juana%20mor>, ultimo accesso in data 02/11/2023.

⁵⁶ Personalmente, ritengo che l'ipotesi di Ercole sia la più intrigante, dal momento che il pendente è utilizzato per allacciare lo scialle di Giovanna, proprio come se si trattasse di una *leontè*; questa identificazione strizzerebbe l'occhio al gusto rinascimentale e barocco per i continui rimandi tra aree di conoscenza, tecniche artistiche e concezioni alchimistiche diverse.

⁵⁷ Cfr. Ruiz Gómez Leticia, *In the King's name. The portrait of Juana of Austria in the Bilbao Fine Arts Museum*, in *B'06: Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao: Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum*, no. 2, pp. 85-123.

Innanzitutto, si trattava sempre di immagini che venivano commissionate da una figura di riferimento maschile, solitamente il marito o, nel caso di Maria Tudor, il suocero; non era ritenuto opportuno, infatti, che una donna si abbandonasse alla vanità di ammirare i propri lineamenti o che intendesse proporsi in una veste non conforme a quella che gli uomini della famiglia avevano deciso per lei. Il caso della regina d'Inghilterra rappresenta, dunque, un interessantissimo esempio del ruolo e della considerazione di cui godette una consorte asburgica che si era trovata in una posizione di preminenza rispetto al marito.

Maria I Tudor, regina d'Inghilterra e d'Irlanda (1516 – 1558)

La figura di Maria Tudor rappresenta una sfida per lo studioso a causa della mutevolezza della sua condizione personale, che le fonti coeve registrarono con abbondanza di particolari e di supposizioni, interrogandosi su quale sarebbe stato il destino dell'Inghilterra in mano alle figlie del temibile Enrico VIII. Ecco, dunque, che dalle pagine della storia emerge la figura della primogenita del sovrano: figlia legittima poi retrocessa a naturale, metà spagnola e metà inglese, devota papista ma sottomessa al padre scismatico, vergine di mezz'età trasformatasi in innamorata gelosa, benevola madre del regno e folle *sanguinaria*. Il ritratto di Maria, eseguito da Anthonis Mor verso la fine del 1554 e conservato, anche in questo caso, presso il Museo del Prado, sembra confermare le nostre peggiori aspettative su una sovrana brutta, arcigna e malevola, bramosa di veder bruciare gli eretici e chiunque le si opponesse; come spesso accade, tuttavia, la realtà dei fatti è molto diversa dai racconti che ne fecero i posteri e noi rischiamo di lasciarci influenzare dai metri di giudizio della nostra epoca. La raffigurazione di Maria vuol essere tutt'altro che negativa: si trattava, dopotutto, di una regina cattolica che, riscattatasi dalle alterne vicende della giovinezza grazie alla fede in Dio, era finalmente salita al trono che le spettava per diritto di nascita e prometteva ora di ripristinare la confessione religiosa che il suo scismatico padre e il suo debole fratello avevano bandito dal regno; esempio di pudicizia, aveva malvolentieri acconsentito a rinunciare alla propria verginità e a sposare il principe Filippo per il bene superiore della Cristianità, che sarebbe stata riunita grazie a un matrimonio casto e benedetto e avrebbe accolto un erede messianico. Per comprendere meglio le circostanze in cui l'opera venne concepita e realizzata e in che modo, successivamente, essa finì per essere fraintesa in modo così clamoroso, è necessario ripercorrere brevemente le principali tappe di formazione del carattere di Maria.⁵⁸

Nata nel 1516 dal matrimonio tra Enrico VIII Tudor, re d'Inghilterra, e Caterina d'Aragona, figlia dei Re Cattolici spagnoli, Maria fu sin da subito considerata erede presunta del padre, in

⁵⁸ Dal momento che le notizie biografiche sono state desunte, salvo laddove diversamente specificato, da Fraser 1992, per evitare di appesantire visivamente il testo si è scelto di riportare in nota soltanto le dirette citazioni.

quanto succedeva a un principino nato e morto all'inizio del 1511; ciò significava che, anche se tutti avrebbero preferito una sfilza di maschietti sani e robusti che assicurassero che la guerra delle Due Rose non si sarebbe ripetuta, l'arrivo di una bambina non li angustiava particolarmente, perché avrebbe potuto rappresentare una pedina da giocare sullo scacchiere matrimoniale europeo e, a ogni modo, non era esclusa la successione femminile. Certo, le celebrazioni subirono un forte ridimensionamento e le poesie composte per l'occasione festeggiavano l'arrivo della neonata come una promessa di futuri figli maschi, ma si trattava di un atteggiamento tutt'altro che peregrino per la mentalità cinquecentesca. Almeno fino al 1525, quando la principessa aveva nove anni ed era fidanzata con il cugino Carlo V, le speranze di Enrico VIII ruotavano attorno al sogno di veder diventare imperatrice l'unica figlia. Il re, d'altra parte, amava molto i propri figli, fino a quando, ovviamente, questi non gli disubbidivano, e Maria, in particolare, era sempre stata una bambina adorabile, ubbidiente e affettuosa, che stravedeva per l'onnipotente figura paterna: una vera «perla», come l'avrebbe definita egli stesso. Le fonti coeve, tra l'altro, registrarono più volte l'«amabilità» e il «contegno dignitoso» della principessina, definita addirittura «la bambina più buona [che si sia mai veduta], e la più bella di modi e d'aspetto»;⁵⁹ anche una volta cresciuta, quando ormai la sua posizione dinastica non spingeva più gli adulatori a sperticarsi in complimenti, le descrizioni la dipingevano come «sottile e delicata» e «gradevole nel viso e nella figura».⁶⁰ Tuttavia, a causa del rifiuto di Caterina d'Aragona di ammettere che il proprio matrimonio con il re era invalido e che, dunque, avevano vissuto per vent'anni in una situazione di concubinato, la bambina venne sfruttata da Enrico VIII come strumento per ferire la madre e venne ridotta a una Cenerentola *ante litteram*, costretta a rinunciare alla condizione di figlia legittima del re, al titolo di principessa e alla posizione di erede al trono e a unirsi al seguito della sorellina Elisabetta. Anna Bolena, seconda moglie del sovrano, odiava Maria con particolare trasporto, poiché si accorgeva che il marito continuava a provare affetto per la figlia; per questo motivo la corte riecheggiava delle sue minacce di «fare della principessa una serva in casa sua [...] o di sposarla a un valletto»⁶¹ e delle teatrali dichiarazioni «lei è la mia morte, io sono la sua».⁶² Lo stesso Enrico si dimostrò estremamente duro per costringere la figlia all'obbedienza e al rispetto delle nuove gerarchie reali, impedendole di vedere la madre e minacciandola di rinchiuderla nella Torre di Londra e di farla giustiziare. Soltanto Hymans, nel 1910, si preoccupò di giustificare la bruttezza del «volto scontroso» della regina con la sua giovinezza infelice,⁶³ anche se il suo timido e poco convinto tentativo non avrebbe scalfito la

⁵⁹ Fraser 1992, p. 125.

⁶⁰ Fraser 1992, p. 295.

⁶¹ Fraser 1992, p. 229.

⁶² Fraser 1992, p. 251.

⁶³ Hymans Henri, *Antonio Moro: son oeuvre et son temps*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art & d'Histoire G. Van Oest & C.ie, 1910, p. 73.

propaganda anticattolica e, più in generale, il gusto per il macabro di certa parte della storiografia. La giovane principessa, insicura della propria posizione e priva di sostegni morali e materiali, si dimostrò grata e sollecita in maniera commovente verso chiunque le offrisse un po' d'affetto; per esempio, quando la terza moglie del padre, Jane Seymour, la prese sotto la propria ala protettrice, Maria iniziò a inviarle regolarmente doni che consistevano non soltanto nei beni di lusso previsti dal protocollo, ma anche in pensieri gentili, come un cesto di cetrioli freschi dal suo orto.

Nonostante, alla fine, la principessa avesse avuto ragione dei propri detrattori e fosse finalmente salita al trono che le apparteneva dalla nascita, i danni subiti dalla sua autostima nella delicata fase dello sviluppo erano ormai irreversibili. Per quanto la madre Caterina si fosse premurata che la figlia ricevesse un'istruzione approfondita, degna di un futuro capo di Stato, la successione al trono di una donna nubile era comunque fuori discussione. Come si ricorderà, era stato proprio Juan Luis Vives – l'umanista che nel 1523 aveva steso la *Pedagogia Pueril*, il programma educativo per la piccola Maria – a scrivere che il più importante insegnamento da trasmettere a una fanciulla era quello di esercitare un continuo, serrato autocontrollo sulla propria natura manchevole e di rivolgersi a un uomo per ricevere una guida. Secondo le riflessioni di Lunenfeld, il peggior difetto della principessa inglese era la sua passività, che, malgrado il sangue blu, nei momenti critici le impediva di agire in prima persona. In questo senso,

[...] il matrimonio non costituiva uno strumento per continuare a esercitare il potere, come era stato per sua nonna, Isabella, ma una scusa per evitare di dover prendere decisioni da sola. Non era insolito che le donne, anche quelle di nobile rango, alle quali veniva offerta la possibilità di governare i propri affari preferissero appoggiarsi ai mariti, ai padri o ai figli. Maria Tudor salì al trono a un'età avanzata, dopo aver condiviso l'amaro esilio della madre. Maria scoprì di avere poco talento per regnare e iniziò le negoziazioni per un'unione asburgica per alleviare i propri oneri.⁶⁴

Un giudizio storico così severo risente, probabilmente, dell'influenza delle rivendicazioni femministe degli anni Settanta del Novecento, il periodo a cui risale questo contributo; ciononostante, bisogna evitare a tutti i costi di rileggere le vicende storiche sovrapponendovi la mentalità contemporanea. Secondo i canoni dell'epoca, le azioni di Maria si erano svolte in perfetto accordo a ciò che prescrivevano i maggiori filosofi e teorici politici: una volta assunto il potere, consapevole della propria intrinseca manchevolezza, ella aveva cercato la guida dell'imperatore, che non era soltanto il *defensor fidei* per eccellenza, ma anche un uomo talmente illuminato e meritevole che il suo stesso padre, Enrico VIII, aveva individuato come il miglior partito per lei. La risposta di Carlo all'ex fidanzata, nell'offrirle la mano del figlio, suggeriva che la regina si sposasse per avere al proprio fianco «un marito che prendesse il comando in battaglia e svolgesse altre

⁶⁴ Lunenfeld 1977, pp. 72-73, traduzione della scrivente.

funzioni che non erano adatte a una donna»,⁶⁵ consapevole del fatto che un altro capo di Stato, anche se donna, non avrebbe demandato le proprie prerogative a uno straniero; il contratto matrimoniale, infatti, prevedeva restrizioni molto severe al ruolo che Filippo avrebbe potuto esercitare, qualificandolo come «un aiuto nel governare» ma ribadendo, immediatamente dopo, che il potere sarebbe stato esercitato da colei a cui apparteneva per nascita. Maria, dunque, non era esattamente la fanciulla inetta e spaesata descritta da Lunenfeld: all'inizio del 1554, quando i ribelli che si opponevano al matrimonio spagnolo si erano raccolti attorno a sir Thomas Wyatt e avevano marciato su Londra, ella, invece di fuggire come era stata esortata a fare dai consiglieri, affrontò coraggiosamente la situazione, incitando i propri difensori in una vera e propria *adlocutio*.

Amati sudditi, ciò che sono lo sapete bene. Io sono la vostra Regina, alla quale, alla mia incoronazione, quando *fui sposata con il regno e le sue leggi – e al dito indosso l'anello nuziale*, che finora mai ho tolto, né mai lo farò in futuro – avete promesso la vostra fedeltà e obbedienza. [...] E questo ancora vi dico, *con le parole di un Principe*: non posso dirvi con quanta naturalezza una madre ami i propri figli, perché non sono mai stata madre di nessuno, ma certamente un principe e un sovrano amano altrettanto naturalmente e profondamente i sudditi, come una madre con il proprio figlio. Siate sicuri che io, essendo la vostra signora, sovrana e regina, vi amo profondamente e teneramente.⁶⁶

Più che una richiesta di aiuto da parte di una donna sottomessa e incapace, dunque, la decisione di sposarsi rappresentava per Maria un pesante sacrificio personale, ovvero quello di abbandonare una vita di casta autosufficienza per generare un erede che si occupasse del benessere del regno. La principessa era consapevole del fatto che il titolo di re comportava, per sua stessa natura, la preminenza su quello di regina, e si assicurò che questo non avvenisse mai, come aveva promesso ai propri sudditi. Il popolo inglese, d'altra parte, aveva preso a chiamarla «principe di Galles» sin da quando era apparso chiaro che Enrico e Caterina, con ogni probabilità, non avrebbero avuto altri figli, dunque attribuendole automaticamente il titolo che spetta tuttora agli eredi al trono inglese.⁶⁷ Questa incertezza terminologica, che denotava la difficoltà di concepire che il potere potesse incarnarsi in un corpo femminile, venne da Maria affrontata ribadendo il proprio ruolo di preminenza ogni qualvolta la coppia compariva in pubblico; se l'ideale di co-monarchia esigeva che il re e la regina indossassero abiti di uguale fattura o concedessero udienza assieme, avrebbero vestito colori diversi – oro per Maria, argento per Filippo – o si sarebbero seduti su scranni di

⁶⁵ Parker 2014, p. 43. Per ulteriori dettagli sul contratto di matrimonio si vedano anche le pagine successive.

⁶⁶ Testo originale in *The acts and monuments of John Foxe: a new and complete edition: with a preliminary dissertation, by the Rev. George Townsend, M.A.*, London, published by R. B. Seeley and W. Burnside, sold by L. & G. Seeley, 1838, *The Oration of Queen Mary in the Guildhall, on the First of February, 1554*, pp. 414-415, consultabile online presso <https://archive.org/details/actsmonumentsofj06foxe/page/414/mode/2up>, ultimo accesso in data 04/11/2023. Traduzione e corsivo sono della scrivente.

⁶⁷ Fraser 1992, pp. 123-124.

altezza diversa.⁶⁸ Nonostante la confusione teorica, dunque, visivamente non dovevano esserci dubbi: era lei a occupare il posto del re.

Questa determinazione della regina nel rivendicare il proprio diritto di nascita aveva origini antiche, trasmessele dalla madre: l'orgogliosa Caterina, infatti, era così genuinamente convinta che il proprio destino fosse inestricabilmente legato a quello dell'Inghilterra da arrivare a sfidare il suocero, che, dopo la morte del primo marito di lei, l'erede al trono Arturo, l'aveva trattenuta in ostaggio durante il lungo braccio di ferro con Ferdinando d'Aragona, costringendola per ben sette anni a subire soprusi e a vivere in povertà. Se la principessa spagnola, straniera, vedova, povera e senza appoggi, era riuscita a sopravvivere a quell'ordalia e a coronare il proprio sogno d'amore, per poi dimostrare una tempra d'acciaio nel corso del processo che metteva in discussione la santità del suo matrimonio e la legittimità del suo titolo di regina, c'era da scommettere che sua figlia non si sarebbe comportata diversamente. Proprio questo atteggiamento di Maria rende così problematica l'analisi del ritratto di Anthonis Mor (fig. 39), che, come ha correttamente indicato Woodall, sembra rappresentarla più nelle vesti di una regina consorte d'Asburgo che non come il «principe» che ella stessa si considerava.⁶⁹ Perché mai una regina titolare, incarnazione stessa del potere assoluto all'interno del proprio Stato, avrebbe dovuto farsi ritrarre in maniera così poco lusinghiera e in un ruolo subordinato? La risposta, naturalmente, non è chiara. Lo studio di Woodall affronta la questione proponendo una varietà di ipotesi che si riferiscono, per la maggior parte, alla dottrina dei due corpi del sovrano; fermo restando che, come si è detto, si trattava di una teoria largamente impiegata per giustificare ogni manchevolezza fisica del re, come, appunto, appartenere al genere femminile, non si capisce per quale motivo Maria avrebbe dovuto accettare una registrazione così impietosa dei propri lineamenti. Secondo la studiosa, il fatto che van Mander definisca la regina dipinta da Mor «una donna molto bella» costituirebbe un'indicazione del fatto che i contemporanei erano in grado di leggere l'opera come un'allegoria della moglie virtuosa appartenente al repertorio iconografico asburgico; inizialmente, essa sarebbe stata codificata da Raffaello nel dipinto conosciuto come *Ritratto di Giovanna d'Aragona*,⁷⁰ per poi venire ripresa nelle idealizzate raffigurazioni postume di Isabella, moglie di Carlo V, realizzate da Tiziano. Woodall sostiene che lo schema compositivo delle immagini dell'imperatrice – una donna seduta, rappresentata fino al ginocchio, le cui mani separate riposano sui braccioli del trono o della sedia – costituisca un inequivocabile richiamo all'ideale della moglie virtuosa attraverso l'iconografia dell'annunciazione

⁶⁸ Cfr. Samson Alexander, *Changing Places: The Marriage and Royal Entry of Philip, Prince of Austria, and Mary Tudor, July-August 1554*, in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 36, N. 3, pp. 761-784.

⁶⁹ Woodall 2007, pp. 260-293.

⁷⁰ O, come è stato dimostrato più di recente, *Ritratto di doña Isabel de Requesens y Enriquez*, moglie del viceré di Napoli, conservato presso il Museo del Louvre.

mariana; tuttavia, in questo caso, la regina d'Inghilterra non mostra nulla dell'atteggiamento pudico e dimesso e della figura fanciullesca e quasi «morbida» della Vergine, ma piuttosto siede in maniera rigida e tesa sul bordo del trono. L'affermazione che il ritratto raffaellesco si riferisca direttamente al repertorio visivo mariano è, a mio parere, discutibile, se davvero esso rappresentò un regalo che papa Leone X elargì a Francesco I, nemico giurato di Carlo V, offrendogli simbolicamente la bellissima viceregina spagnola e, con lei, il Regno di Napoli;⁷¹ un ammiccamento goliardico tra uomini difficilmente poteva rivestirsi di un'iconografia mariana senza scadere nell'empietà. Inoltre, nel corso dell'ultima fase della propria carriera, Mor avrebbe ritratto nella stessa posa anche le mogli dei ricchi mercanti di Anversa, con i loro abiti raffinati e i volti tondi e gioviali, per le quali scomodare un parallelismo con la Vergine sarebbe risultato quantomeno un po' azzardato. Infine, la scelta di raffigurare un'autorità politica e spirituale seduta, con le mani posate sui braccioli di un trono o di una sedia, associa l'immagine di Maria Tudor all'iconografia dei pontefici, inaugurata dal *Giulio II* di Raffaello, perpetuata con successo da Tiziano e Sebastiano del Piombo e poi ripetuta, quasi senza variazioni, nei secoli successivi. L'avvicinamento della rappresentazione della regina a quella dei papi difficilmente può essere considerato una coincidenza, configurandosi piuttosto come un'ulteriore dichiarazione della volontà di ricomporre lo scisma anglicano riportando l'Inghilterra sotto l'egida pontificia. Naturalmente, è sempre possibile che Carlo V, che aveva commissionato l'opera a Mor, volesse affiancare la sposa del figlio alla propria, inserendola all'interno di un più ampio discorso sulla virtù delle consorti asburgiche; i ritratti di Isabella d'Aviz, tuttavia, erano stati concepiti per un uso privato di ricordo della moglie defunta, della sua bellezza morale e fisica, che aveva garantito all'imperatore la continuazione dinastica donandogli tre figli, mentre l'aspettativa nei confronti di Maria non riguardava tanto l'aspetto sessuale – la regina era ormai trentasettenne e non godeva di ottima salute – quanto più la riunificazione del mondo cristiano, un obiettivo che Carlo si era lasciato scivolare tra le dita, malgrado la vittoria di Mühlberg contro i principi protestanti. Il matrimonio del figlio, vissuto da quest'ultimo in chiave di sacrificio messianico alla volontà del Padre e per il bene del regno, offriva all'imperatore una seconda opportunità laddove, inizialmente, aveva fallito, e questa potrebbe essere la motivazione alla base della scelta di Carlo di portare con sé a Yuste il ritratto della nuora. Da questo punto di vista, si può concordare con l'interpretazione di Woodall secondo cui Maria, come la sua patrona per eccellenza, la Vergine, si offre come strumento per l'attuazione del piano salvifico di Dio, consentendo, tramite un'unione mistica, l'incarnazione del Figlio. Naturalmente, è tutta una questione di punti di vista: l'ipotesi trova fondamento se si accetta che l'opera fosse già stata ideologicamente definita in ogni dettaglio all'epoca della commissione da parte di Carlo, ma, come si è visto, nel dicembre del 1554 Mor

⁷¹ Woodall 2007, p. 272.

venne nominato pittore personale di Filippo II, con il vincolo di dover operare «nelle modalità che io [Filippo] comando»,⁷² dunque risulta arduo ritenere che il principe, divenuto re d’Inghilterra, non avesse avuto voce in capitolo a proposito del ritratto di sua moglie. Si ricordi, inoltre, che egli stava affrontando un periodo molto frustrante, poiché scalpitava per assumere il potere – si veda, a proposito, la decisione di nominare la sorella minore reggente di Spagna – ma, al contempo, aveva dovuto accontentarsi di una posizione ancillare e di sostanziale impotenza com’era quella del consorte della regina d’Inghilterra; la stessa regina che, a detta dei testimoni, era così poco attraente che «per dirla con franchezza, bere da questo calice richiederà la forza di Dio onnipotente, [...] anche se il re si rende conto che il matrimonio è stato concluso non per i desideri della carne, ma per porre rimedio ai disordini di questo regno [l’Inghilterra] e per conservare i Paesi Bassi».⁷³ Anche se i negoziati si erano svolti rivolgendo l’attenzione ai benefici in termini di sicurezza e benessere dei regni, l’aspetto sessuale non era certamente una questione di poca importanza, poiché, malgrado non si nutrissero grandi speranze nella fertilità di Maria, un eventuale erede si sarebbe trovato nella posizione di succedere a un dominio ancora più sconfinato di quello che lo stesso Carlo aveva ricevuto quarant’anni prima, con conseguenze difficilmente immaginabili sull’assetto geopolitico europeo. A differenza dei ritratti che i fidanzati si scambiavano dopo la promessa di matrimonio, dove si cercava di stemperare l’inevitabile sensazione di costrizione rappresentata da un’unione combinata attraverso immagini lusinghiere che invogliassero i futuri sposi a nutrire almeno un po’ di quel desiderio sessuale indispensabile in un matrimonio dinastico, in questo caso le nozze erano già state celebrate e consumate; non c’era nessun bisogno, dunque, di sollecitare una risposta sensoriale,⁷⁴ quanto piuttosto di giustificare, agli occhi degli osservatori, un’unione che era stata accolta con diffidenza da entrambi i regni. Per questo motivo, probabilmente, l’aspetto esteriore della sposa è, almeno secondo i canoni moderni, così deludente: i vantaggi che l’alleanza inglese comportava per la Spagna risiedevano altrove. Anche stando così le cose, tuttavia, continua a essere difficile comprendere perché Maria – che era pur sempre un essere umano, con le proprie insicurezze e vanità – avrebbe dovuto accettare di farsi ritrarre come una donna poco attraente, dal momento che la bellezza interiore non escludeva automaticamente quella esteriore; anzi, l’antica associazione tra bontà e bellezza costituiva un criterio ancora largamente adoperato per valutare le persone, e, ancor di più, i sovrani.⁷⁵ La mutevolezza dei canoni estetici attraverso i secoli, inoltre,

⁷² Woodall 2007, p. 261.

⁷³ Woodall 2007, p. 266.

⁷⁴ Si tenga inoltre presente il fatto che l’attrazione sessuale tra i coniugi – per quanto dovesse necessariamente essere presente ai fini di soddisfare lo scopo fondamentale del matrimonio, ovvero la procreazione – era generalmente malvista in quanto rischiava di distogliere gli sposi dal perseguimento della castità, elogiata da san Paolo (1 Co 7, 1-9) come la condizione più virtuosa ma più difficile.

⁷⁵ Anche se già Erasmo aveva condannato la pratica di giudicare il carattere dei sovrani a partire dalle loro rappresentazioni, tuttavia il fatto stesso che si sia preoccupato di attaccare questa pratica, l’abbondanza di annotazioni

impedisce una completa comprensione della risposta coeva alle opere: sotto molti aspetti, come il colore chiaro dei capelli e degli occhi, l'incarnato bianco e rosa, la fronte alta e il mento definito, Maria corrispondeva all'ideale femminile del XVI secolo, e la sua voce stentorea, che contrastava con la corporatura minuta, era apprezzata per la connotazione di *gravitas* che conferiva alla figura e che ben si adattava a una sovrana. In generale, la bellezza non era una qualità che ci si aspettava da una regina, i cui compiti consistevano, piuttosto, nel consentire di stabilire un legame di alleanza con un'altra dinastia, nel provvedere a una ricca dote, nel partorire un gran numero di figli sani e robusti e nello svolgere le proprie funzioni di moglie con dignità, rispecchiando lo splendore del consorte; per questo i dispacci diplomatici, generalmente, si profondevano in un florilegio di stupiti complimenti quando il principe o la principessa univano al sangue blu anche un affascinante aspetto fisico. Se la commissione dell'opera fosse giunta direttamente da Carlo, tuttavia, l'assoluta mancanza di idealizzazione dei lineamenti di Maria troverebbe più facilmente una spiegazione, dal momento che il rapporto dell'imperatore con la regina era di carattere paterno e non prevedeva, dunque, un coinvolgimento sessuale. L'ipotesi secondo la quale la totale aderenza alla realtà sarebbe stata una specifica richiesta di Filippo a Mor dopo aver scoperto di essere stato ingannato dai troppo lusinghieri ritratti che la regina aveva inviato in Spagna⁷⁶ sembra non tenere conto del rispetto che il re aveva sempre pubblicamente tributato alla moglie e dell'ossequio con il quale il pittore si sofferma a descrivere ogni dettaglio delle vesti, dei gioielli e del volto di Maria. L'unica spiegazione plausibile, dunque, parte dalla considerazione dello scarto esistente tra l'opera di Mor e i numerosi ritratti eseguiti invece da Hans Eworth, un artista nativo di Anversa attivo alla corte Tudor sin dagli anni Quaranta del Cinquecento:⁷⁷ le due diverse – e contemporanee – commissioni dimostrano l'esistenza e la convivenza di diverse esigenze politiche da parte delle diverse dinastie e la consapevolezza che esse avevano l'una dell'altra, trattenendosi dall'interferire nell'elaborazione e nella gestione dell'immagine altrui a meno che non fosse assolutamente necessario. È impossibile ritenere, infatti, che una nobildonna colta come Maria, che aveva ricevuto un'educazione da

diplomatiche sull'aspetto fisico dei monarchi e la diffusione di trattati di fisiognomica tra la fine del Cinquecento e il Seicento dimostrano con chiarezza che si trattava di un'abitudine diffusa e radicata. Cfr. Campbell 1990, pp. 27 ss.; Pommier Édouard, *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 105 ss.; Pommier Édouard, *Il volto di Lomazzo*, in Pontremoli Alessandro (a cura di), *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003, soprattutto pp. 65 ss.; Woodall 2007, p. 254.

⁷⁶ Woodall 2007, pp. 266 e 273-275. Anche Campbell 1990, p. 197, riporta che, in un colloquio avvenuto nel 1565 con l'ambasciatore austriaco, la regina Elisabetta I avrebbe giustificato la propria sfiducia nell'affidabilità dei ritratti e l'insistenza nell'esaminare i pretendenti di persona poiché «sapeva molto bene come il re di Spagna doveva aver maledetto pittori e diplomatici la prima volta che aveva posato gli occhi sulla regina sua sorella». Oltre alla necessità di infangare la memoria della sorella cattolica, Elisabetta parlava per esperienza personale, dal momento che i suoi ritratti non sono storicamente attendibili per quanto riguardava il suo aspetto fisico: nel suo contributo del 1987, Roy Strong parla del «uso della consolidata iconografia della “maschera di giovinezza” della regina» (qui citato attr. Fischlin 1997).

⁷⁷ Woodall 2007, pp. 275 ss.; Matthews Paul G., *Portraits of Philip II of Spain as King of England*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1162.

principessa del Rinascimento e poteva disporre di una serie di fidati umanisti e diplomatici più che abituati a decodificare le sottigliezze iconografiche delle scuole artistiche straniere, non fosse in grado di capire che la raffigurazione di Mor rispondeva alle richieste asburgiche di celebrare una remissiva regina consorte dallo spiccato potenziale dinastico, inserita come una pedina all'interno del rapporto di successione tra padre e figlio.⁷⁸ Allo stesso modo, Carlo e Filippo sapevano di non aver voce in capitolo se Maria decideva di raccontare in maniera completamente opposta le dinamiche del potere (fig. 40), per esempio facendosi ritrarre assisa in trono, in posizione preminente rispetto al marito, che doveva invece rimanere in piedi e che, spingendo la gamba verso l'osservatore, esibiva con insistenza l'inglese Ordine della Giarrettiera, mentre il resto dell'abbigliamento, compreso il Toson d'Oro, era reso in maniera molto più sbrigativa, rifacendosi, generalmente, a una precedente raffigurazione di Mor.⁷⁹ Bisogna necessariamente concludere, di conseguenza, che questo ritratto fosse una commissione a uso e consumo degli Asburgo, che in Maria vedevano una realizzazione degli obiettivi dinastici di espansione territoriale e di lotta all'eresia; non verrebbe sciolto, altrimenti, il fondamentale nodo della questione, ovvero il motivo per cui la regina avrebbe dovuto farsi ritrarre in una posizione di subalternità o, comunque, di incompletezza senza la figura del marito. Se Maria riteneva di essere «un principe» nello stesso modo in cui lo era stato suo padre e si preoccupava affinché i sudditi sapessero che non intendeva cedere la propria preminenza a un marito straniero – e si è visto che era questo il caso –, la rappresentazione nelle vesti di una regina consorte, il cui scopo principale consisteva nel favorire i piani asburgici, probabilmente non le sarebbe risultata congeniale. La commissione di un'immagine che rispondeva ai nodi fondamentali della politica di Carlo e di Filippo, invece, spiegherebbe anche il profilo del pilastro, emblema personale dell'imperatore, il gioiello al collo di Maria, dono nuziale del marito, e la strana posizione della regina, che siede in un angolo del trono, lasciando libera l'altra metà e proiettando la propria ombra soltanto su una parte dello schienale. Se, come ritiene Woodall, dobbiamo vedere in questo posizionamento una delle precise scelte compositive di tipo geometrico di Mor, ancora una volta Maria sembrerebbe portare in dote agli Asburgo una metà del proprio regno, aspettando nel frattempo l'arrivo di Filippo prima di assumere qualsiasi decisione.

⁷⁸ Naturalmente, non si può nemmeno presumere che la regina trovasse inaccettabile *in toto* questo tipo di raffigurazione, soprattutto dal momento che, in virtù della sua posizione, avrebbe potuto facilmente opporvisi e impedirne la circolazione; alcuni aspetti della caratterizzazione asburgica erano probabilmente condivisi dall'entourage Tudor, come, per esempio, l'investitura divina di Maria, che, proprio come la sua patrona, avrebbe avuto il sommo onore di riconciliare la Cristianità attraverso una casta procreazione.

⁷⁹ L'opera in questione è *Maria I d'Inghilterra e Filippo II*, un esemplare del quale è conservato presso Woburn Abbey, nel Bedfordshire; attribuita ad Hans Eworth, è generalmente descritta come una copia da Anthonis Mor, anche se, più correttamente, le figure dei due sovrani sono riprese dalle raffigurazioni realizzate dal maestro olandese e riarrangiate all'interno di un ambiente di scuola decisamente inglese. Il prototipo a cui l'artista di Woburn fa riferimento per l'immagine del re è da individuarsi nel ritratto facente parte delle collezioni del Museo di Belle Arti di Bilbao (n. inv. 92/253).

Sicuramente la regina non aveva la stessa fiducia in se stessa che aveva contraddistinto, invece, sua madre e sua nonna, né la cosa dovrebbe stupirci, considerate le avversità che avevano funestato la sua infanzia; dal contratto di fidanzamento, dalle sue parole e dall'attenzione che ella aveva prestato a ogni aspetto del cerimoniale sin dal momento in cui Filippo era sbarcato sul suolo inglese, tuttavia, emerge chiaramente l'incrollabile convinzione del proprio diritto di nascita e il fermo rifiuto nei confronti delle ingerenze del marito o di una sua eventuale successione al trono.

È risaputo che la storia è stata scritta dai vincitori: la propaganda anticattolica inglese, sapientemente alimentata dagli ambienti intellettuali elisabettiani, ha cristallizzato la complessa figura di Maria nello stereotipo della *Sanguinaria*. La realtà dei fatti è un po' diversa, dal momento che le esecuzioni non aumentarono di numero durante il regno della prima regina Tudor, ma cambiarono le motivazioni e le modalità: Enrico VIII era stato famoso per la ferocia con la quale aveva fatto giustiziare tutti coloro che avevano anche soltanto poche gocce di sangue blu nelle vene⁸⁰ e anche Elisabetta I avrebbe colpito senza pietà chiunque le avesse sbarrato la strada, ma si trattava di potenziali minacce politiche che vennero decapitate o squartate secondo la consolidata tradizione inglese, non di roghi accesi per bruciare gli eretici. Il regno di Maria, inoltre, durò molto meno rispetto a quello del padre e della sorella – cinque anni contro, rispettivamente, trentotto e quarantaquattro –, dunque non ebbe mai la possibilità di affrancarsi da quella cruenta fase di transizione che aveva accompagnato l'instaurazione del potere dei familiari e, magari, germogliare nelle innovazioni che gli storici riconoscono agli altri governi Tudor.

Conclusioni

Non è mai facile scrivere delle figure femminili, né se si è uomini – e allora è impossibile comprendere profondamente la materia – né se si è donne, in quanto è sempre in agguato il rischio di cadere in un astorico revanscismo. Le questioni di genere sono un terreno di confronto continuamente battuto, e lo studioso che voglia occuparsi di rinfrescare le datate opinioni sulle nobildonne dei secoli passati deve sempre aver chiare le proprie opinioni personali in maniera da sviluppare – come direbbe Vives – un autocontrollo che impedisca loro di prendere il sopravvento e di inquinare l'analisi scientifica che ci si è proposti. Mi sono chiesta più volte se l'impotenza e la rassegnazione delle donne nei confronti del loro destino mi stessero spingendo a cercare, all'interno

⁸⁰ La paranoia del re era tale che nel 1541, con la scusa del timore di un'insurrezione, ordinò una serie di esecuzioni per svuotare la Torre di Londra, dove erano rinchiusi i prigionieri politici. Tra essi vi era Margherita, contessa di Salisbury, una donna di quasi sessantotto anni la cui unica colpa era quella di essere madre del cardinale Reginald Pole; quest'ultimo si era schierato dalla parte del papa ed era fuggito dall'Inghilterra, dunque il sovrano si era rivalso sull'anziana nobildonna, che aveva fatto arrestare e poi torturare per due anni. Cfr. Fraser 1992, pp. 383-384. Margherita era stata madrina di Maria e governante della principessa e della sua casa, mentre il cardinale sarebbe stato al fianco della regina nel suo tentativo di restaurare il cattolicesimo.

delle loro vicende biografiche e commissioni artistiche, inesistenti segni di una resistenza individuale e di una volontà di autodeterminazione. Tuttavia, basandomi sulle numerose – per quanto contraddittorie – fonti storiche e sui precedenti contributi accademici, emergono innegabilmente aspetti che testimoniano degli instancabili tentativi femminili di ritagliarsi un ruolo maggiore di quello che era stato loro riservato. È impossibile, infatti, avvicinarsi alla figura di Margherita d’Austria, di Giovanna d’Asburgo e di Maria Tudor senza restare affascinati dalla loro ostinazione a conservare e a valersi del potere che era stato loro affidato e, artisticamente parlando, della loro capacità di gestire la propria immagine e di comprenderne i meccanismi di comunicazione.⁸¹ La dolce e ferrea Margherita aveva costruito attorno a sé delle mura invalicabili utilizzando quegli stessi mattoni di sessismo che le erano stati lanciati contro; l’orgogliosa, intelligente Giovanna aveva disgiunto con successo la sfera pubblica e quella privata, coltivando il proprio interesse teologico in un’epoca in cui si finiva nel mirino dell’Inquisizione per molto meno; la coraggiosa Maria Tudor, insperatamente salita al trono che le spettava di diritto dopo trentasette anni di delusioni, soprusi e solitudine, per quanto non sapesse ancora, concretamente, gestire gli affari del governo, aveva ben chiari sia il proprio ruolo che le responsabilità che esso comportava e, nonostante fosse stata colta da un’imprevista passione romantica per il giovane e affascinante marito, non cedette mai le proprie prerogative e la propria preminenza. Per quanto, dunque, queste donne furono costrette ad agire all’interno di confini ben delineati, né, del resto, ci si poteva aspettare che l’atteggiamento misogino e sessuofobico della Controriforma avrebbe contribuito ad allargarli, si tratta sicuramente di personalità complesse e sfaccettate, che, proprio per questo motivo, con un enigmatico sorriso sulle labbra lasciarono confusi e perplessi i cronisti dell’epoca.

⁸¹ L’ideazione del ritratto di Maria Tudor non rappresentava, infatti, il contributo del solo Carlo V, ma era frutto di uno sforzo corale tra l’imperatore, il cardinale Granvelle e Maria d’Ungheria.



Ritratto di Margherita d'Austria come vedova
Bernard van Orley
Dopo il 1518

31. Sopra:
Bruxelles,
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

32. Sotto:
Bourg-en-Bresse,
Musée du Monastère Royal de Brou
(o Musée Municipal de Bourg-en-Bresse)





33. *Ritratti di Margherita d'Austria e di Filiberto di Savoia*
Conrad Meit
Ca 1501-1504 (?)
Londra, The British Museum



Ritratti di Maria d'Ungheria

In senso orario:

34. Copia da Jan Vermeyen
Originale del 1530 ca.
New York,
The Metropolitan Museum of Art

35. Leone e Pompeo Leoni
1551-1554
Madrid, Museo del Prado

36. Copia da Tiziano Vecellio
Originale del 1548 ca.
Parigi, Musée des Arts Décoratifs





37.
Ritratto di Giovanna d'Asburgo
 Anthonis Mor
 Ca 1560
 Madrid, Museo del Prado



38.
La mummia di Carlo V nell'Escorial
 Fotografia di Juan Laurent y Minier
 1870-1872
 Del disegno a olio di
 Vicente Palmaroli y González
 1870
 Madrid, Museo del Prado



39. *Ritratto di Maria Tudor*
Anthonis Mor
1554
Madrid, Museo del Prado



40. *Maria I e Filippo II*
Hans Eworth
Ca 1554-1558
Woburn Abbey, Bedfordshire

BIBLIOGRAFIA

- Aikema Bernard e Martin Andrew John (a cura di), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra tenutasi a Milano nel 2018, Milano: 24 ore cultura, 2018.
- Alberti Alessia et al., *Le finzioni del potere: l'Arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'impero*, Milano, Officina Libraria, 2019. Integrazione multimediale <https://durerarcoditriofno.cfs.unipi.it/> Materiali per la mostra LE FINZIONI DEL POTERE (Bibl. Naz. Braidense, Sala Teresiana 7 maggio – 29 giugno 2019).
- Álvarez Gonzalo et al., *The role of Inbreeding in the Extinction of a European Royal Dynasty*, in PLOS ONE, 2009.
- Álvarez Gonzalo et al., *Royal Inbreeding and the Extinction of Lineages of the Habsburg Dynasty*, in *Human Heredity*, vol. 80, n. 2/2015, pp. 62-68.
- Ariosto Ludovico, Sanguineti Edoardo e Turchi Marcello (a cura di), *Orlando Furioso*, Milano, Garzanti, 1964 [I edizione Ferrara 1516].
- Attreed Lorraine, Winkler Alexandra, *Faith and Forgiveness: Lessons in Statecraft for Queen Mary Tudor*, in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 36, n. 4, pp. 971-989.
- Aynsworth Maryan, *Juan de Flandes, Chameleon Painter*, in Chapuis Julien e Faries Molly, *Invention: Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*, 2008, pp. 104-123.
- Azara Pedro, *L'occhio e l'ombra. Sguardi sul ritratto in occidente*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Bailey Meryl, «*Salvatrix Mundi*»: representing Queen Elizabeth I as a Christ type, in *Studies in Iconography*, Vol. 29, pp. 176-215.
- Banks Whitley Catrina, Kramer Kyra, *A new explanation for the reproductive woes and midlife decline of Henry VIII*, in *The Historical Journal*, 53, 4, pp. 827–848.
- Barbero Alessandro, *Benedette guerre. Crociate e jihad*, Laterza Editori, Bari, 2009.
- Baruschi Edi, *Le tecniche artistiche*, ideazione e coordinamento di Corrado Maltese, 25° ed., Milano, Mursia, 2019.
- Bernardi Alberto (De), Guarracino Scipione, *I saperi della storia, vol. 1: Dalla società feudale alla crisi del Seicento*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2006.
- Brandi Karl, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 1961 [I edizione 1935].
- Braudel Fernand, *Carlo V*, Edizioni Ghibli, 1966.
- Bruaene Anne-Laure (van), *Review: Los Honores. Tapestries from the Collection of the Emperor Charles V (Malines, 26 maggio-8 ottobre 2000)*, in *Renaissance Studies*, vol. 15, n. 3, pp. 380-383.
- Campbell Lorne et al., *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra tenutasi a Londra nel 2008-2009, Londra, National Gallery Company, 2008.

- Campbell Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, 1990.
- Campbell Lorne, *The Early Flemish Pictures in the collection of Her Majesty The Queen*, Cambridge University Press, 1985.
- Campbell Thomas P. et al., *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2002.
- Cappelli Guido, *Hércules En La Encrucijada Entre Italia y España*, Actas AHLM, pp. 503-513.
- Caracausi Andrea, Gullino Giuseppe, *Storia moderna: manuale per l'università*, Napoli, Edises, 2014.
- Castiglione Baldesar, Preti Giulio (a cura di), *Il Libro del Cortegiano*, Torino, Einaudi, 1965 [I edizione 1528].
- Chinchilla Rosa Helena, *Juana of Austria: Courtly Spain and Devotional Expression*, in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, New Series / Nouvelle Série, Vol. 28, No. 1, pp. 21-33.
- Col Andrea (Del), *L'Inquisizione in Italia dal XII al XXI secolo*, Milano, Mondadori, 2006.
- Cox-Rearick Janet, *Power-Dressing at the Courts of Cosimo de' Medici and François I: The «moda alla spagnola» of Spanish Consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*, in *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 60, pp. 39-69.
- Crawford Luber Katherine, *Albrecht Dürer's Maximilian Portraits. An Investigation of Versions*, in *Master Drawings*, Vol. 29, No. 1, pp. 30-47.
- Cupperi Walter, *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo: L'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, «TP», Leone e Pompeo Leoni (1530-1558), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Vol. 26, pp. 31-85.
- Domínguez Ortiz Antonio et al., *Resplendence of the Spanish Monarchy: Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, The Metropolitan Museum of Art, 1991.
- Doran Susan, *Religion and Politics at the Court of Elizabeth I: The Habsburg Marriage Negotiations of 1559-1567*, in *The English Historical Review*, Vol. 104, N. 413, pp. 908-926.
- Eichberger Dagmar, Beaven Lisa, *Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria*, in *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 2, pp. 225-248.
- Eichberger Dagmar, *Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality*, in *Renaissance Studies*, vol. 10, n. 2, *Women Patrons of Renaissance Art, 1300–1600*, pp. 259-279.
- Eichberger Dagmar et al. (a cura di), *Women at the Burgundian Court. Presence and Influence. Femmes à La Cour de Bourgogne: Présence et Influence* [risorsa elettronica], Turnhout, Brepols Publishers, 2010.

- Eisler William, *The Impact of the Emperor Charles V upon the Italian Visual Culture 1529-1533*, Arte Lombarda, 1983, Nuova Serie, No. 65 (2), Atti del Convegno: *Umanesimo problemi aperti*: 6 (1983), pp. 93-110, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Erasmus da Rotterdam, De Nardo Adelina Rita (a cura di), *Enchiridion militis christiani*, L'Aquila, L.U. Japadre, 1973 [I edizione Anversa 1504].
- Erasmus da Rotterdam, Isnardi Parente Margherita (a cura di), *L'educazione del principe cristiano*, Napoli, Morano Editore, 1977 [I edizione 1516].
- Erba Andrea M., *L'Umanesimo spirituale. L'«Enchiridion» di Erasmo da Rotterdam*, Roma, Edizioni Studium, 1994.
- Espi Forcen Fernando, *The tragic story of Joanna the Mad*, in *Journal of Humanistic Psychiatry*, vol. 2, pp. 19-23.
- Fachechi Grazia Maria, «*Per asinos ad astra*»: *l'iconografia medievale dell'entrata di Cristo a Gerusalemme dai mosaici alla scultura lignea*, in *Atti del XII Collegio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Padova e Brescia 2006, Tivoli, Edizioni Scripta Manent, 2007, pp. 537-546.
- Falomir Miguel (a cura di), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.
- Falomir Miguel, *Las Furias: alegoría política y desafío artístico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- Ferrari Adam, *Carlo V novello Ercole: la Rotella D63 della Real Armería di Madrid*, in *Gilgameš Giornale Interdisciplinare di Lettere e Linguistica, Geografia, Arte e Archeologia, Musica e Spettacolo* v.1 n. 1, pp. 145-151.
- Fischlin Daniel, *Political Allegory, Absolutist Ideology, and the «Rainbow Portrait» of Queen Elizabeth I*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 50, N. 1, pp. 175-206.
- Flori Jean, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1999.
- Foxe John et al., *The acts and monuments of John Foxe: a new and complete edition: with a preliminary dissertation, by the Rev. George Townsend, M.A.*, London, published by R. B. Seeley and W. Burnside, sold by L. & G. Seeley, 1838.
- Friedlander Max et al., *Early Netherlandish Painting*, vol. 8: *Jan Gossart and Bernart van Orley*, vol. 9: *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, Leida, A. W. Sijthoff, Bruxelles, La Connaissance, 1972 [serie originale 1924-1937].
- Fraser Antonia, *Le sei mogli di Enrico VIII*, Milano, Mondadori, 1992.
- Gaddi Sergio, *Brueghel. Capolavori dell'arte fiamminga*, catalogo della mostra tenutasi a Bologna nel 2015-2016, Milano, Skira, 2015
- Galippe Victor, *L'hérédité des stigmates de dégénérescence et les familles souveraines*, Parigi, Masson Et C^{ie}, Éditeurs Libraires De L'Académie De Médecine, 1905.

Gaude-Ferragu Murielle e Vincent-Cassy Cécile, *La dame de cœur. Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIVe XVIIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pubblicato in OpenEdition Books in data 08/06/2018, <https://doi.org/10.4000/books.pur.45650>.

Gerosa Guido, *Carlo V: un sovrano per due mondi*, Milano, Mondadori, 1992.

Grabski Józef, *The Contribution of Collaborators in Titian's Late Works*, in *Artibus et Historiae*, 2013, Vol. 34, N. 67.

Griffey Erin (a cura di), *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

Hamann Brigitte, *Sissi*, Milano, Edizioni TEA, 1995.

Hand John Oliver, *Joos van Cleve: the complete paintings*, New Haven London, Yale University Press, 2004.

Hendrikman Lars, *Reviewed Work: Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria by Dagmar Eichberger*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 148, No. 1241, p. 553.

Herrero Carretero Concha, *La Conquista de Túnez. El valor histórico de los tapices de Patrimonio Nacional y su proyección expositiva*, in Del Blanco Javier Rodrigo (a cura di), *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*, 2017, pp. 309-324.

Huizinga Johan, *Autunno del Medioevo*, Milano, BUR, 1998 [I edizione 1919].

Hymans Henri, *Antonio Moro: son oeuvre et son temps*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art & d'Histoire G. Van Oest & C.ie, 1910.

Jacobs Fredrika, *The topos of lifelikeness*, in *The Living Image in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2005, pp. 1-15.

Johnston Hope, *Catherine of Aragon's Pomegranate, Revisited*, in *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, Vol. 13, No. 2, pp. 153-173.

Kantorowicz Ernst H., *I due corpi del re*, Torino, Einaudi, 2012 [I edizione 1957].

Kavaler Ethan Matt, *Pieter Bruegel, Bernard van Orley, realism and class*, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 39, No. 1/2, pp. 73-88.

La storia, vol. 5-6-7, Milano, Mondadori, 2006.

Leeflang Micha, *Joos van Cleve: a Sixteenth-Century Antwerp Artist and His Workshop*, Turnhout, Brepols, 2015.

Lehfeldt Elizabeth A., *Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 61, No. 2, pp. 463-494.

Lenep Suzanne Antoinette (van), *Les années italiennes de Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme*, Ginevra, Editions Labor et fides, 1952.

- Loo Bart (van), *Il regno scomparso: quando la Borgogna sfidò l'Europa*, Milano, Mondadori, 2021.
- Lunenfeld Marvin, *Isabella I of Castile and the Company of Women in Power*, in *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, Vol. 4, No. 2, pp. 57-79.
- Machiavelli Niccolò, Ruggiero Raffaele (a cura di), *Il principe*, Milano, Rizzoli, 2008 [I edizione 1532].
- Macioce Stefania (a cura di), *Ori nell'Arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, Roma, Logart Press, 2007.
- Macola Novella, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2007.
- Mander Carel (van), Hymans Henri, *Le livre des peintres de Carel van Mander : vie des peintres flamands, hollandais et allemands*, 2 vol., J. Rouam, Parigi, 1884, online presso Getty Research Institute Archive [I edizione Haarlem 1604].
- Mander Karel (van), Mambro Santos Ricardo (de), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Apeiron Editori, 2000 [I edizione Haarlem 1604].
- Mander Karel (van), Miedema Hessel (with an introduction and translation, edited by), *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the «Schilder-boeck» (1603-1604)*, Doornspijk, Davaco, 1994 [I edizione Haarlem 1604].
- Mansfield Lisa, *Portraits of Eleanor of Austria from Invisible to Inimitable French Queen Consort in Broomhall Susan, Women and Power at the French Court, 1483-1563*, Amsterdam University Press, 2018.
- Mansfield Lisa, *Representations of Renaissance Monarchy: Francis I and the image-makers*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- Masselli Giovanni (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, parte seconda*, David Passigli e socj, Firenze, 1832-1838.
- Matthews Paul G., *Portraits of Philip II of Spain as King of England*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1162, pp. 13-19.
- Matthews Paul G., *Masks of Authority. Charles V and State Portraiture at the Habsburg Courts, c. 1500-1533*, PhD dissertation, Clare Hall, 2003.
- Meijer Bert (a cura di), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi: 1430-1530, dialoghi tra artisti, da Jan Van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, catalogo della mostra tenutasi a Firenze nel 2008, Firenze, Sillabe, 2008.
- Michiel Eva et al., *Press Release: Emperor Maximilian I and the age of Dürer*, Albertina, 2012.
- Moffitt John F., *The Theoretical Basis of Velázquez's Court Portraiture*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53. Bd., H. 2, pp. 216-225.

- Moffitt Peacock Martha, *Mirrors of Skill and Renown: Women and Self-Fashioning in Early-Modern Dutch Art*, in *Mediaevistik*, Vol. 28, pp. 325-352.
- Morózova Anna V., *La imagen del monarca en el arte español a mediados del siglo XVI*, in *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*, 20/2017, pp. 27-44.
- Nero Valerio (Del), *Problemi aperti sul «De Institutione Foeminae Christianae» di Juan Luis Vives*, in *Bruniana & Campanelliana*, vol. 12, n. 1, pp. 11-23.
- Parenti Pellegrini Federica, *Jean Luis Vives: il debito coniugale e la moglie come animale domestico*, in *Archivio Storico Italiano*, vol. 155, n. 2/3, pp. 495-506.
- Parker Geoffrey, *Imprudent King: a new life of Philip II*, Yale University Press, 2014.
- Parker Geoffrey, *L'Imperatore: vita di Carlo V*, Milano, Hoepli, 2019.
- Pelaja Margherita, Scaraffia Lucetta, *Due in una carne. Chiesa e sessualità nella storia*, Roma-Bari, Prima edizione nella «Economica Laterza» con l'aggiunta di una Premessa, 2014.
- Pitman Sophie, *Reviewed work: Sartorial Politics in Early Modern Europe: Fashioning Women*, by Erin Griffey, in *The Journal of Dress History*, Volume 4, Issue 3, pp. 112-114.
- Pommier Édouard, *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Pommier Édouard, *Il volto di Lomazzo*, in Pontremoli Alessandro (a cura di), *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003.
- Pope-Hennessy John, *The Portrait in the Renaissance (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963, The National Gallery of Art, Washington)*, Londra, Phaidon, 1966.
- Quondam Amedeo, *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003.
- Reese Alan W., *Learning virginity: Erasmus' ideal of Christian marriage*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 57, No. 3, pp. 551-567.
- Ricci Maria Teresa, *La Grazia in Baldassar Castiglione: un'arte senz'arte*, in *Rivista di letteratura italiana*, Vol. 32, N. 2, pp. 235-245.
- Romani Vittoria, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia. Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Il Sole 24 ore E-ducation.it, Milano Firenze, 2007.
- Ruiz Gómez Leticia, *In the King's name. The portrait of Juana of Austria in the Bilbao Fine Arts Museum*, in *B'06: Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao: Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum*, no. 2, pp. 85-123.
- Salonen Kirsi, *Impediments and illegal marriages: marriage petitions to the apostolic penitentiary during the pontificate of Pius II (1458-1464)*, in *Quaderni Storici*, vol. 49, n. 146 (2), pp. 533-563.
- Samson Alexander, *Changing Places: The Marriage and Royal Entry of Philip, Prince of Austria, and Mary Tudor, July-August 1554*, in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 36, N. 3, pp. 761-784.

Santa Cruz Alonso (de), *Crónica del Emperador Carlos V*, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militares, Madrid, 1920, consultabile online presso <https://archive.org/details/cronicadelempera01santuoft> [composizione 1550-1552].

Schmitz-von Ledebur Katja, *Emperor Charles V captures Tunis: a unique set of tapestry cartoons*, in *Studia Bruxellae*, 2019/1 N° 11, pp. 387-404.

Scholten Frits, Woodall Joanna, *Netherlandish Artists on the move*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, Vol. 63, pp. 6-39.

Scrimieri Rita (a cura di), *Il Medioevo*, Milano, Minerva Italica, 2002.

Segre Cesare, Martignoni Clelia, *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, vol. 1, *Le origini e l'età di Dante*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2000.

Shearman John, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect...*, Milano, Jaca Book, 1995.

Silver Larry, *Marketing Maximilian: the Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2008.

Silver Larry, *Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor*, in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 12, n.1, 1985, pp. 8-29.

Sims Edna N., *The antifeminist element in the works of Alfonso Martínez and Juan Luis Vives*, in *CLA Journal*, vol. 18, n. 1, pp. 52-68.

Sowerby Tracey A., «A Memorial and a Pledge of Faith». *Portraiture and Early Modern Diplomatic Culture*, in *The English Historical Review*, Vol. 129, N. 537, pp. 296-331.

Smith William E., *Unintended Bigamies: Holy Widowhood, Marriage, and «Sponsa Christi» in Erasmus's «De Vidua Christiana»*, in *The Harvard Theological Review*, vol. 110, n. 2, pp. 241-264.

Talbot Charles, *Reviewed work: Emperor Maximilian I and the Age of Dürer by Eva Michiel et al.*, in *Print Quarterly*, vol. 31, n. 1, 2014, pp. 97-101.

Tanner Marie, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press, 1993.

The Art Institute of Chicago, *Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection*, in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 25, n. 2, 2000.

The Austrian lip, in *The British Medical Journal*, Oct. 27, 1928, vol. 2, n. 3538, pp. 763-764.

Thomas Joe A., *Fabric and Dress in Bronzino's Portrait of Eleanor of Toledo and son Giovanni*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n.2/94, pp. 262-267.

Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci, catalogo della mostra tenutasi a Napoli nel 2006, Napoli, Electa, 2006.

Tognazzi Giada, *La concezione biologica della donna nel Corpus Hippocraticum: dalla teoria alla terapia*, in *Genre & Histoire. La revue de l'association Mnémosyne, Thèses*, n. 2, a cura di Ernot Isabelle, Rogers Rebecca, <https://doi.org/10.4000/genrehistoire.221>.

- Travitsky Betty S., *Reprinting Tudor History: The Case of Catherine of Aragon*, in *Renaissance Quarterly*, vol. 50, n. 1, pp. 164-174.
- Trevor-Roper Hugh, *Principi e artisti: mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo (1517-1633)*, Milano, Einaudi, 1980.
- Tuchman Barbara W., *Uno specchio lontano. Un secolo di avventure e calamità. Il Trecento*, Milano, Mondadori, 1979.
- Tyerman Christopher, *L'invenzione delle crociate*, Torino, Einaudi, 2000.
- Van Orley et les artistes de la cour de Marguerite d'Autriche*, catalogo della mostra tenutasi a Bourg-en-Bresse nel 1981, Le Musée de Brou, 1981.
- Vandevivere Ignace, *Juan de Flandes*, catalogo della mostra tenutasi a Bruges e a Louvain-La-Neuve nel 1985, Credit Communal, 1985.
- Veldman Ilja M., *Reviewed Work: Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries, by Hendrik J. Horn*, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 21, pp. 96-102.
- Vilas R., Ceballos F.C., Al-Soufi L. et al., *Is the "Habsburg jaw" related to inbreeding?*, *Annals of Human Biology*, 2019.
- Virdis Limentani Caterina, *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Padova, Liviana, 1978.
- Virdis Limentani Caterina, *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova, Cleup, 2011.
- Virdis Limentani Caterina, Macola Novella (a cura di), *Tempo e ritratto: la memoria e l'immagine dal Rinascimento a oggi*, Padova, Il Poligrafo, 2012.
- Wamel Marieke (van), *Zóó goed roomsch en zóó goed spaansch. Anthonis Mor and the Problematic Position of Sixteenth-Century Artists with Spanish Patrons in Dutch Art History*, in *Oud Holland*, Vol. 127, No. 2/3, pp. 49-60.
- Weiss Jessica, *Juan de Flandes and His Financial Success in Castile*, *Journal of Historians of Netherlandish Art* 11:1 (Winter 2019), DOI: 10.5092/jhna.2019.11.1.2.
- Weppelmann Stefan, et al., *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, catalogo della mostra tenutasi a Berlino nel 2011 e a New York nel 2011-2012, The Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2011.
- Wheatcroft Andrew, *Gli Asburgo: incarnazione dell'impero*, Bari, GLF Editori Laterza, 2002.
- Williams Gerhild S., *The Arthurian Model in Emperor Maximilian's Autobiographic Writings «Weisskunig» and «Theuerdank»*, in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 11, No. 4, pp. 3-22.
- Wilson Katherine Anne, *The power of textiles. Tapestries of the Burgundian dominions (1363-1477)*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018.

Wolff Larry, *Reviewed Work: The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor* by Marie Tanner, in *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 4, pp. 723-725.

Wolff G., Wienker T.F., Sander H., *On the genetics of mandibular prognathism: analysis of large European noble families*, in *Journal of Medical Genetics*, pp. 112-116.

Woodall Joanna, *Anthonis Mor. Art and Authority*, BRILL, 2007.

Zeri Federico, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957.

SITOGRAFIA

Die Welt der Habsburger <https://www.habsburger.net/>

Kunsthistorischen Museums Wien <https://www.khm.at/>

Massimiliano I, Burgkmair Hans et al., *Theuerdank*, edizione del 1517, esemplare della Bayerische Staatsbibliothek <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00013106/images/>

Massimiliano I, Burgkmair Hans et al., *Theuerdank*, edizione del 1517, esemplare della Staats-und-Universitätsbibliothek "Carl von Ossietzky" di Amburgo https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche/detail?tx_dlf%5Bid%5D=41974&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=177239c39ea6e8f64e4b30c17b01deb5

Massimiliano I, Burgkmair Hans et al., *Theuerdank*, edizione del 1519, a cura di Johann Scheible, edizioni Scheible, Lucerna, 1846
<https://books.google.it/books?id=6K4epEbjGQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/en>

Museo de Bellas Artes de Bilbao <https://bilbaomuseoa.eus/en/exhibitions/portrait-of-isabel-de-valois/>

Walker Hope, *Hans Eworth & the Netherlandish Strangers of Tudor England*, <https://www.hanseworth.com>