

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE



DIUM

(Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale)

LA *TRINITÀ* DI TIZIANO IN CONTESTO

TESI DI DOTTORATO
IN STORIA DELL'ARTE E STUDI AUDIOVISIVI (CICLO XXIX)

di

Isabella Munari

Relatori: Prof. Mino Gabriele, Prof.ssa Linda Borean

Udine, marzo 2017

Isabella Munari

LA *TRINITÀ* DI TIZIANO IN CONTESTO

TESI DI DOTTORATO
IN STORIA DELL'ARTE E STUDI AUDIOVISIVI (CICLO XXIX)

per la candidatura al titolo *Doctor Europaeus*

Relatori: Prof. Mino Gabriele, Prof.ssa Linda Borean

Udine, marzo 2017

Indice

p. 9	Introduzione
	Capitolo 1
	Su Tiziano e sulla <i>Trinità</i>: <i>status quaestionis</i>
p. 15	1.1 Tiziano <i>vs</i> Tiziano: giudizio critico e identità storica
p. 28	1.1.2 L'ipotesi di un Tiziano <i>spirituale</i>
p. 37	1.2 La <i>Trinità</i> di Tiziano per Carlo V: un «manifesto della Controriforma»
p. 41	1.3 Tiziano e Carlo V Asburgo: indagini da fare, tra esordi incerti, depistaggi vasariani e condizionamenti storici
p. 48	1.4 La <i>Trinità</i> tizianesca per Carlo V: alcuni documenti
p. 53	1.5 La <i>Trinità</i> secondo i contemporanei: Vasari e Dolce
p. 55	1.6 <i>Trinità, Giudizio, Paradiso e Gloria</i> : la questione dei titoli
p. 60	1.7 Una <i>Trinità</i> tra Vecchio e Nuovo Testamento: analisi dell'immagine
p. 72	1.8 La <i>Trinità</i> e le sue "immagini satellite": radiografia, disegno, incisione
p. 76	1.8.1 Copia, <i>abbozzo</i> o <i>ricordo</i> ? Una lezione di filologia visiva da un vecchio articolo di Sir Charles Holmes

Capitolo 2

La *Trinità* come manifesto visivo della Controriforma: errori e semplificazioni storiche

- p. 83 **2.1** Harbison e la *Trinità* di Tiziano come manifesto della Controriforma
- p. 93 **2.1.2** *Trinità* e antitrinitarismo: cenni di storia del dogma
- p. 97 **2.2** Sul *De Civitate Dei* di Sant'Agostino
- p. 99 **2.2.1** Panofsky e il *De Civitate Dei*, da Dürer a Tiziano, da Agostino all'agostinismo
- p. 105 **2.2.2** L'idea di un'apoteosi agostiniana controriformista
- p. 110 **2.2.3** Il *Paradiso* e la negazione del nesso con il *De Civitate Dei*
- p. 113 **2.2.4** Tra fonte e interpretazione: una visione infernale dal *De Civitate Dei*
- p. 117 **2.3** La *Trinità* di Tiziano nella storia iconica di Dio
- p. 121 **2.4** Dai *Retratos* alla *Biblia Sacrosancta*: il progetto editoriale di Michele Serveto, Hans Holbein e Jean Frelon e il caso di una peculiare *Trinità* «del salterio»
- p. 130 **2.5** *Malo me sientio*: fonti e immagini a confronto dalle cronache su Carlo V nel Monastero di Yuste
- p. 136 **2.5.1** A Yuste e non *per* Yuste
- p. 138 **2.5.2** La collocazione nel Monastero di Yuste: chiesa o stanza privata?
- p. 143 **2.5.3** Yuste e le presenze converse e giudaizzanti nell'ordine di San Girolamo
- p. 146 **2.5.4** La vera *Gloria* come *aplausus del mundo*: Sigüenza e la *Gloria* di Cambiaso nella volta del coro dell'Escorial

Capitolo 3.

Carlo V da Oriente a Occidente: l'utopia della *Monarchia Universalis*

- p. 151 **3.1** Carlo V e le prospettive internazionali
- p. 154 **3.1.2** Carlo V nella storiografia spagnola: lo «straniero», dall' *olvido consciente* alla mitizzazione
- p. 157 **3.2** L'Europa divisa sotto un'unica croce: Lutero e l'ascesa di Carlo V (1517-1521)
- p. 161 **3.3** Carlo V da Oriente a Occidente
- p. 163 **3.4** La visione di *Monarchia Universalis* di Mercurino di Gattinara: contesto politico e religioso (1516 - 1530)
- p. 170 **3.5** Carlo V e l'umanesimo a corte: dall'*erasmismo* all'*alumbradismo*
- p. 172 **3.5.1** *Gioachimismo* e *alumbradismo*: la centralità dello Spirito Santo nelle profezie della *Monarchia Universalis*
- p. 174 **3.6** Carlo V, un *caballero determinado*
- p. 181 **3.6.1** Carlo V *miles Christianus*
- p. 183 **3.6.2** Un'immagine di Carlo V "Maccabeo" dai *Salmi* di Titelmans
- p. 185 **3.7.** Gli anni cinquanta: ragioni e premesse di un'indagine documentaria sull'ambasciatore Francisco de Vargas
- p. 189 **3.7.1** Quale Francisco Vargas? Confronti
- p. 195 **3.7.2** I ruoli di Vargas: fiscale, ambasciatore, "teologo-giurista" e spia
- p. 198 **3.7.3** Un *caballo sin freno y desbocado*
- p. 201 **3.7.4** Il "teologo-giurista" e la *guerra giusta* contro il Papa: il *Parecer* del 1556
- p. 206 **3.7.5** Francisco Vargas: conclusioni e proposte
- p. 208 **3.8** La *Trinità*: ultima icona di una *Monarchia Universalis*

Capitolo 4.

La *Trinità* di Tiziano tra la *Monarchia Universalis* e i volgarizzamenti biblici aretiniani

- p. 211 **4.1** Tiziano e Pietro Aretino: intrecci critici, scambi di persona e la catarsi della cultura volgare
- p. 220 **4.2** L'Aretino religioso e politico
- p. 225 **4.3** Tiziano garante e mediatore, tra libri al rogo e reclusioni per eresia
- p. 231 **4.4** Il *Genesi* di Aretino e la *Trinità* di Tiziano: una lettura comparata tra testo e immagine
- p. 241 **4.5** La *Trinità* di Tiziano e i *Salmi* di Aretino
- p. 246 **4.6** 1550-1551: un viaggio, una missione, un testo
- p. 255 **Conclusioni: la *Trinità* tra la *Monarchia Universalis* e i volgarizzamenti biblici aretiniani**

Appendice I: immagini

- p. 263 **Appendice II: fonti scritte**
- p. 305 **Abbreviature**
- p. 307 **Bibliografia**
- p. 358 **Sitografia**

Introduzione

Il 10 settembre 1554 Tiziano scriveva una lettera al suo committente Carlo V Asburgo: lo informava dell'invio della *Trinità*, giustificando il clamoroso ritardo con i suoi «travagli» e con la necessità di «guastare due e tre volte il lavoro di molti giorni» prima che l'opera fosse ultimata. Il dipinto a cui Tiziano alludeva corrisponde a quello maggiormente noto come *Gloria*, conservato al Museo del Prado di Madrid (fig. 1).

La sua storia è strettamente legata a quella degli ultimi mesi di vita di Carlo V. Dopo l'abdicazione, con cui affidava gli affari di governo al figlio Filippo II, si era ritirato in meditazione nello sperduto monastero girolamino di Yuste, a Cáceres, dove morì il 21 settembre 1558. Il dipinto viene menzionato in alcune cronache dei monaci sui suoi ultimi giorni, che hanno assunto un carattere leggendario. Narrano che l'imperatore pochi giorni prima di morire aveva chiesto di vedere il *Juycio Final* di Tiziano (altro titolo per la *Trinità*) e che, concentrato in contemplazione, era stato improvvisamente colpito da un malore, che preannunciava l'ora imminente del suo trapasso. L'immagine non presenta però i tratti iconologici di un *Giudizio Universale*, dove normalmente compaiono il paradiso e l'inferno: nella *Trinità* sono tutti beati, c'è un'apoteosi del bene celeste e manca l'opposto complementare della dannazione terrena. Per Carlo V nei suoi ultimi anni l'opera però rappresentava un altro, diverso *giudizio* e ribadiva questo titolo e questo concetto anche nel suo ultimo testamento. Ma

qual è allora il nesso storico, oltre che iconologico, tra il *giudizio*, la *comunità dei beati in paradiso* e la *Trinità*, primo e più ricorrente titolo usato per indicare l'opera nelle fonti coeve? Si potrebbe supporre che le sovrapposizioni dei significati dell'immagine abbiano dato origine a molte interpretazioni diverse. Al contrario, la complessità intrinseca di quest'opera ha generato una sola lettura dominante: quella della *Trinità* come icona dell'"ortodossia" controriformista.

Il metodo dell'*iconologia contestuale* guida, sin dalla stesura del progetto di dottorato, l'approccio ermeneutico di questo lavoro. È stato soprattutto Augusto Gentili a definirne le coordinate e a difenderne lo spirito dal 1991, nella rivista *Venezia Cinquecento*, e nei suoi studi su Tiziano e sugli artisti veneti. La specificità di questo metodo è una dichiarata vocazione interdisciplinare, orientata al recupero di quanto dell'*interpretazione* di un'opera è andato progressivamente perdendosi nella disciplina storico artistica, nel distacco tra la storia (dei manufatti, dei documenti e dei contesti culturali) e la decodificazione dell'immagine, nella sua pluralità di metafore, contenuti e rimandi. L'iconologia classica viene qui integrata dallo studio delle *fonti* (visive, documentarie, letterarie, bibliche), «componendo, o ricomponendo, sequenze logiche e percorsi significanti a fronte di sequenze e percorsi della *storia*» (A. Gentili, nella presentazione di *Venezia Cinquecento*, dicembre 2000). Se, in definitiva, ogni incontro aggiornato della storia con il *significato simbolico* dell'immagine ne legittima nuove interpretazioni, Erwin Panofsky è senza dubbio lo studioso che ha indagato più a fondo le implicazioni metodologiche, sul piano filosofico ed ermeneutico, dell'esegesi di un'opera entro le specifiche coordinate esistenti tra la storia del manufatto, le ragioni dell'artista e dei committenti, e la chiave di lettura dell'interprete. In questo senso, possiamo definire l'*iconologia contestuale* come una variante dell'iconologia panofskiana, che accorpa ed intensifica in essa, però, l'attenzione all'indagine *microstorica* sui contesti. Un concetto

appropriato da chiamare in causa per definire il modo in cui qui si applica e si interpreta questa metodologia è, inoltre, quello di *rete*. La *Trinità* tizianesca costituisce il punto fermo su un piano ideale costituito da frammenti intellegibili, appartenenti a quadri storici più ampi e complessi. Collegati tra loro dall'atto interpretativo, essi vengono interrogati in funzione della ricostruzione del significato dell'immagine nel suo ambito originario: si definisce così la sua *rete contestuale*.

Di primaria importanza per questo lavoro sono alcuni studi recenti su Tiziano, che riguardano in particolare due linee di ricerca: quella che interessa i documenti tizianeschi e quella che indaga nuove letture iconologico-contestuali dei suoi dipinti, e specialmente, per quanto riguarda questo lavoro, quelli religiosi. La forza e la stabilità dell'interpretazione controriformistica e dogmatica della *Trinità* negli studi attuali vengono qui interrogate per mezzo del ragionamento sulle fonti e sul quadro politico-religioso in cui si colloca il rapporto tra il pittore e il committente. Uno dei quesiti fondamentali sullo sfondo è il legame di Tiziano con lo *spiritualismo* valdesiano, che agitava anche in Italia i venti moderati di una Riforma "intermedia", definendo il linguaggio di una "terza via", alternativa tanto all'eresia dello scisma quanto al dogmatismo dello *status quo*. Questo lavoro, attraverso la *Trinità*, indaga l'origine, la motivazione e la collocazione storica di questa tematica nel quadro della committenza asburgica. È quindi a partire da un ribaltamento prospettico che la tradizionale storiografia tizianesca incontra qui anche le storie dell'eresia e della corte, incrociando anche nel proprio percorso la filologia biblica filo-riformata e, soprattutto, lo studio delle *lettere* e degli scritti religiosi di Pietro Aretino, il "volgare" e anticlassico *flagello dei principi* amico intimo di Tiziano.

Lo scritto è suddiviso in quattro capitoli, che costituiscono le quattro tappe argomentative nel percorso di ricostruzione del significato

dell'opera in contesto. 1) Il primo capitolo riguarda lo *status quaestionis* su Tiziano e sulla *Trinità*. Include un'introduzione su alcuni studi recenti nella storiografia tizianesca, che si affronteranno qui attraverso un percorso storico-critico. Affacciandoci sull'ipotesi del Tiziano *spirituale* e della controversa interpretabilità della sua produzione religiosa, si ricostruiranno poi in questa parte i contenuti delle fonti principali, testuali e visive, che ruotano attorno alla *Trinità*, indagando anche, beninteso, il primo documento di cui disponiamo: l'immagine. 2) Il secondo capitolo riguarda l'analisi dettagliata delle principali ipotesi in auge a sostegno della lettura della *Trinità* come "icona della Controriforma". Si affronteranno qui *in primis* le tappe principali della *storia della storia dell'arte* che riguardano l'opera, cercando di ricostruire filologicamente le vie principali, vere e proprie "arterie storiografiche", attraverso le quali si è radicata tale lettura. Entreremo qui nei cavilli dei passaggi, delle fonti e delle loro interpretazioni, in cerca, come da prassi filologica, degli unici indizi leggibili come prove scientificamente attendibili per uno scardinamento storiografico della lettura in auge: gli *errori*. Si indagheranno qui, inoltre, alcune fonti strettamente legate al Monastero di San Jerónimo de Yuste. 3) Nel terzo capitolo si affronterà, soprattutto, l'indagine che ruota attorno al committente Carlo V e alla sua corte, aggiornata agli esiti di alcuni studi storici recenti sulla sua figura. Viene introdotto in questa parte il concetto di *Monarchia Universalis*, come elemento rivelatore per un nesso puntuale tra la committenza e il dipinto, e come quadro di riferimento per un'indagine sul contesto. Questo capitolo contiene anche gli esiti della ricerca biografico-documentaria su Francisco de Vargas, l'ambasciatore spagnolo che fece da tramite tra l'artista e il committente nell'esecuzione dell'opera 4) Il quarto capitolo – ultima tappa argomentativa della tesi - chiude poi il cerchio dell'indagine integrandola con un'altra e complementare proposta interpretativa, che emerge dallo studio degli scritti religiosi di Pietro Aretino e delle

fonti dell'epistolario tizianesco-aretiniano cronologicamente e contestualmente attigue alla commissione dell'opera. Nelle conclusioni si ritrova, quindi, una sintesi per punti sul risultato complessivo della ricerca. Una selezione delle fonti principali, raccolte ed ordinate negli apparati a fine testo, consentirà di ripercorrere i punti nodali della trama della *rete contestuale* della *Trinità* di Tiziano.

Ringrazio tutti coloro che hanno contribuito in qualche modo a questa tesi e al lungo percorso che ne costituisce la premessa: i professori, gli amici, la mia famiglia. E a Cinzia, primo esempio d'indipendente battaglia, dedico questo lavoro.

Capitolo 1

Su Tiziano e sulla *Trinità*

1.1 Tiziano vs Tiziano: giudizio critico e identità storica

Uno dei giudizi critici più interessanti e controversi sull'identità storica di Tiziano¹ è senza dubbio quello espresso dal filosofo esistenzialista Jean Paul Sartre², che su di lui scrisse: «Considero Vecellio un traditore: ha costretto il suo pennello a rappresentare dolori inoffensivi, dolori senza dolore, morti senza morte: a causa sua la Bellezza tradisce gli uomini e si schiera dalla parte dei sovrani»³. Sartre attribuisce a

¹ Tiziano Vecellio (1480/85?-1576). Come noto, la data di nascita di Tiziano non è documentata e le fonti principali da cui a lungo si è dedotto l'anno sono: la famosa lettera di Tiziano a Filippo II del primo agosto 1571 (doc. 33), in cui afferma di avere novantacinque anni; il *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce, in cui sostiene che Tiziano nel 1508, quando lavorò con Giorgione al Fondaco dei Tedeschi, non era ancora ventenne; infine, la biografia tizianesca del Vasari, che dà informazioni del tutto contraddittorie. Poiché nessuna di queste fonti risulta attendibile, l'ipotesi attualmente accettata è compresa tra il 1480 e il 1485: vedasi PANOFISKY, 1969, pp. 176-179; HOPE, 1980, pp. 10-11, 23-26; GENTILI, 1990, pp. 5-9.

² Jean Paul Sartre (1905-1980), figura poliedrica centrale della filosofia esistenzialista filo-marxista del XX secolo. La critica sartriana di Tiziano va inquadrata nella vocazione dell'intellettuale di individuare e determinare nessi tra l'esistenzialismo e l'umanesimo, filosoficamente affini secondo il filosofo. Si veda, a riguardo, il suo celebre saggio *L'existentialisme est un humanisme* (1946).

³ La condanna sartriana a Tiziano viene esposta soprattutto in SARTRE, 1957, poi ripreso in SARTRE, 1964. La traduzione all'italiano che qui riporto è presa da

Tiziano la grande colpa di aver tarpato le ali all'esordiente Jacopo Tintoretto, dalle cui opere fu estasiato nel suo viaggio a Venezia del 1933. A lui solo riconosce una forza rivoluzionaria, autenticamente indipendente e di rottura, soffocata dal monopolio tizianesco sulle gerarchie di potere nella Venezia del Cinquecento. A causa del grande e inattaccabile maestro, Tintoretto sarebbe stato rilegato al ruolo del *sequestré de Venise*⁴, riscattato da Sartre contro quel Tiziano che fu «tiranno abile, traditore e bugiardo»⁵, grande amante del denaro, pronto a vendere l'anima al diavolo per potere e gloria. Sebbene il filosofo non sia esente da un trascinarsi emotivo, che anzi costituisce una delle sue rivendicazioni estetiche, nell'avversione di Sartre per il maestro cadorino parrebbe ravvisabile la conoscenza di un lato del "Tiziano storico"⁶ considerato centrale da molti: la sua ambizione, il suo dissennato amore per il potere e ciò che viene spesso letto nei termini di una pura e semplice avarizia. L'interesse del pittore per il denaro è sufficientemente ridondante, nelle fonti, da essere considerato da alcuni studiosi eminenti come l'aspetto prevalente della sua stessa identità storico-biografica⁷. Gli stratagemmi del pittore per riscuotere i pagamenti insoluti delle opere costituiscono, in effetti, un elemento saliente del *corpus* dell'epistolario tizianesco. La fa da

CHASTEL, 2013, p. 19.

⁴ Dal titolo dell'intervento del 1957 e del 1964 (vedasi nota 3). L'attacco nasce nell'ambito dei suoi studi di estetica, nell'esaltazione critica della figura di Tintoretto. Si veda su questo tema soprattutto SARTRE (Sicard), 2005.

⁵ CHASTEL, 2013, p. 30.

⁶ Uso la formula "Tiziano storico", per riferirmi convenzionalmente all'identità di Tiziano più strettamente legata allo studio dei documenti. Si vedano i lavori di CLOULAS, 1967; MANCINI, 1998; PUPPI, 2012; CHECA, 2015. Per "Tiziano artista", mi riferisco invece, prevalentemente, alla sua identità autoriale, in termini di contenuti iconologici, storici, tecnici e stilistici delle opere, quindi del percorso più marcatamente artistico del pittore e della sua bottega. Si rimanda all'opera completa di Tiziano: PANOFSKY, 1969; VALCANOVER, 1969; WETHEY, 1969-1975; GENTILI, 1990; HUMFREY, 2007; GENTILI 2012.

⁷ Si veda ad esempio, su questo punto, il recente lavoro di PUPPI, 2012, pp. 9-17.

padrona una vera e propria guerra personale per la riscossione dei compensi non pervenuti, che il cadorino porterebbe avanti «con una cocciutaggine imperterrita, pervicace, a volte quasi irragionevole e quasi sempre mal ripagata, e pur sprecando il prezzo di uno sperpero di tempo e di energie, d'una dissipazione di serenità»⁸. Stando a questa lettura, la vecchia condanna critica di Sartre parrebbe quindi trovare una conferma di fondo anche negli studi più recenti sulle fonti.

Ribaltando la prospettiva del nostro discorso, dovremmo tuttavia chiederci se non sia piuttosto l'interpretazione dei documenti a soffrire ancora del condizionamento di posizioni critiche su Tiziano che hanno preso forza, soprattutto, nel secondo dopoguerra. La tendenza a una polarizzazione moralistica tra vincitori e vinti, come tra oppressore e vittima, che Sartre applicava a Tiziano e Tintoretto, stigmatizzava politicamente il recupero di un rapporto tra due artisti cardine della scuola veneta, che aveva proposto prima Bernard Berenson⁹. Entra in questa tematica Pietro Aretino¹⁰, l'amico e collega intimo del cadorino: per Berenson, Tiziano e l'Aretino si comportano come due giornalisti, mentre riconosce il vero umanista del Rinascimento veneziano in Jacopo Tintoretto¹¹. Con l'idea volutamente anacronistica di associare i due ad un'accoppiata di giornalisti, Berenson ebbe il merito di mettere in evidenza aspetti che sarebbero stati riconosciuti come fondamentali solo molto più tardi: l'importanza del carattere e della forza dell'operazione congiunta del pittore e del letterato; l'interesse comune di muoversi ed interagire nell'attualità dell'epoca; la loro capacità di costruire un'operazione culturale e commerciale consapevole, che si

⁸ PUPPI, 2012, pp. 14-15.

⁹ BERENSON, 1947.

¹⁰ Pietro Aretino (1492-1556). Rimando, per i riferimenti biografici, al capitolo 4, nota 1.

¹¹ Si veda anche, dello stesso autore, *Humanity and the Renaissance*, in BERENSON, 1894, pp. 48-49.

snoda ai più alti livelli della diplomazia internazionale, attraverso un uso astuto e spesso strumentale dell'informazione e delle relazioni dentro e fuori le corti, italiane e straniere. Parlando però dei due in una sorta di contraltare con un Tintoretto unico e vero umanista del Rinascimento, Berenson avrebbe dato inizio anche ad una progressiva polarizzazione critica tra un Tiziano umanista e un Tiziano mercante, avido, interessato.

La risposta forse più diretta ed efficace alla condanna di Sartre sarebbe stata firmata da André Chastel in un suo celebre articolo del 1978¹². Qui l'autore recupera, non a caso, proprio il carattere peculiare della vocazione umanistica nella pittura tizianesca e in particolare quanto in essa rivela l'attenzione agli aspetti contraddittori e conviventi dell'essere umano. Chastel, in definitiva, cala i toni della critica del filosofo de *L'Essere e il Nulla*, riabilitando il carattere indagatore, autenticamente innovativo, della pittura tizianesca. Sul piano storico, egli rivendica soprattutto il valore documentario delle immagini; sul piano speculativo, risponde al filosofo con le sue stesse armi, creando un ponte tra umanesimo ed esistenzialismo, costruito su una critica degli umori contrastanti e complementari della psicologia della pittura tizianesca. Lo fa rievocando il carattere interrogativo, scrive Chastel, ovvero d'indagine psicologica, di alcuni ritratti: *Paolo III Farnese e i nipoti* di Napoli (fig. 106)¹³, il *Doge Andrea Gritti* di Washington¹⁴,

¹² Il testo originale in francese dell'intervento di André Chastel dal titolo «Titien» fu pubblicato in *Fables, formes, figures*, Parigi, Flammarion, 1978. Ne uso qui la versione inclusa nella raccolta di testi su Tiziano dello storico francese, a cura di Marco Alessandrini: CHASTEL, 2013, pp. 10-41.

¹³ *Paolo III Farnese e i nipoti*, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli, 1546. Si vedano: WETHEY, 1969-1975, II, pp. 125-126; GENTILI, 2012, pp. 215-218. Di questo dipinto si veda anche lo studio di ZAPPERI, 2009. Nello stesso museo è conservato anche il *Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese*, 1545, uno dei due nipoti del pontefice ritratti da Tiziano. Vedasi su quest'ultimo: WETHEY, 1969-1975, II, p. 97, n°29.

¹⁴ *Doge Andrea Gritti*, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection), Washington, datato 1535-1538. Vedasi: WETHEY, 1969-1975, II, p. 108, n° 50;

l'Aretino «rosseggiante dalla faccia leonina», che corrisponde senza dubbio al ritratto di Firenze (fig. 50)¹⁵. Chastel sostiene che «l'indiscutibile carrierismo di Tiziano era la modalità per comporre la sua commedia umana»¹⁶, particolarmente visibile, ad esempio, nella *Presentazione al Tempio* della Carità¹⁷. Accusa quindi Sartre di un giudizio affrettato, che non teneva conto dell'«esasperato interesse di Tiziano per tutti gli aspetti della vitalità»¹⁸, e che riconosce ad esempio nella violenza degli affreschi della Scuola del Santo a Padova¹⁹, della pala (perduta) di *San Pietro Martire* (fig. 63)²⁰, della *Lucrezia* di Vienna²¹.

GENTILI, 2012, p. 313;

<<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46144.html>>
(consultato il 23 dicembre 2016).

¹⁵ *Pietro Aretino*, Palazzo Pitti, Firenze, 1545. Tiziano ritrae l'amico, intorno al 1548, anche nella versione conservata nella Frick Collection di New York. Vedasi WETHEY, 1969-1975, II, p. 75-76, n°5-6; GENTILI, 2012, pp. 203-210. Sul ritratto tizianesco dell'Aretino rimando allo studio di MOZZETTI, 1996.

¹⁶ CHASTEL, 2013, p. 31.

¹⁷ *Presentazione di Maria al Tempio*, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1534-1538 (vedasi WETHEY, 1969-1975, I, pp. 123-124, n°87; GENTILI, 2012, pp. 157-160). Fu eseguito per la Confraternita della Carità, che alloggiava nella rispettiva Scuola Grande, oggi inclusa nelle stesse Gallerie dell'Accademia. Il dipinto si trova ancora oggi nella sua collocazione originale.

¹⁸ Chastel sintetizza la poetica tizianesca attraverso l'«esasperato interesse di Tiziano per tutti gli aspetti della vitalità, ivi compresa la violenza, ivi compreso il crimine. [...] Tiziano ha cercato tutto: la nobilitazione e l'analisi crudele, l'adulazione e il sospetto, l'immagine dell'individuo e quella della folla», in CHASTEL, 2013, p. 31.

¹⁹ Serie di affreschi coi *Miracoli di Sant'Antonio*, Scuola del Santo, Padova, 1510-1511. Vedasi WETHEY, 1969-1975, I, pp. 128-129 (n° 93-95); GENTILI, 2012, pp.36-40.

²⁰ *San Pietro Martire*, 1526-1530: l'originale, che era conservato nella Chiesa di San Giovanni e Paolo di Venezia, è andato distrutto nell'incendio del 16 agosto 1867. Al suo posto, la copia eseguita da Niccolò Cassana (1659-1713) consente di farci un'idea dell'originale, così come la xilografia di Martino Rota (fig. 63). Vedasi WETHEY, 1969-1975, I, p. 153, n°133; GENTILI, 2012, pp. 116-117.

²¹ *Lucrezia*, Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. GG_67), 1515-16: l'autografia di Tiziano per quest'opera in realtà non è certa, per alcuni improbabile. A lungo è stata attribuita a Palma il Vecchio, ma Longhi nel 1927 la riconobbe come tizianesca: l'opera apparteneva alla Collezione Gonzaga e nell'inventario del 1627 veniva definita come «un quadro con sopra dipinta una Lucretia romana di mano di Tiziano» (vedasi WETHEY, 1969-75, III, p. 220). Le versioni più plausibilmente tizianesche del medesimo soggetto, rappresentato nella scena del momento appena precedente alla violenza, sono quelle del Fitzwilliam Museum di Cambridge e del Kunsthistorisches di Vienna, oltre a quella, con partecipazioni di bottega, del Musée des Beaux-Arts di

Se per Sartre Tiziano è uno schiavo al servizio dei potenti²², per la valutazione di Chastel egli è piuttosto un grande innovatore con i piedi sufficientemente per terra da costruire la novità dal seno della tradizione, in modo così consapevole e privo di tentennamenti, da farne un sinonimo della venezianità. Scrive:

il Cadorino disponeva di sufficiente sicurezza - e il termine è debole - per soppiantare i maestri e correggere le loro opere fino a completarle. Sono numerosi i suoi interventi autoritari. Si ha l'impressione che non avesse paura di nulla. [...] Pur accordandosi alle iniziative degli innovatori, Tiziano resiste vigorosamente a ogni emancipazione anarchizzante. Si assumerà persino il compito di indebolirla, rinnovando la venezianità, offrendone una versione moderna, abbastanza solida da permetterle di assorbire tutto²³.

Il *corpus* dei dipinti tizianeschi, in Chastel, torna ad essere riconosciuto per l'eccezionalità che a lungo era stata riconosciuta al suo autore. Vi si riscopre una lunga riflessione sulla condizione umana, nella complessità della sua dimensione esistenziale. La riconosciamo ancora nella ritrattistica: dei potenti dell'epoca²⁴, delle personalità importanti

Bordeaux. Wethey riconosceva come tizianesche le versioni di Cambridge e Bordeaux (WETHEY, 1969-75, III, pp. 180-182, n°34-35), mentre inseriva quella di Vienna tra le incerte, per l'attribuzione contesa con Palma il Giovane (WETHEY, 1969-75, III, pp. 219-220, n°X-33); vedasi per un confronto GENTILI, 2012, pp. 364-371.

²² Scrive: «la sua insolente felicità, la gerarchia dei poteri e la bellezza del mondo sono ai suoi occhi soltanto una reciprocità di riflessi [...]. Per questo borghesi e nobili l'ammirano: ai tecnocrati di Venezia, offre un alibi [...]». In CHASTEL, 2013, p. 30.

²³ CHASTEL, 2013, p. 18.

²⁴ Tra questi dobbiamo menzionare, *in primis*, i principali ritratti di Carlo V Asburgo: *L'imperatore Carlo V con un cane*, Museo del Prado, Madrid, 1533; il *Ritratto equestre di Carlo V* (fig. 28), Museo del Prado, Madrid, 1548; *Carlo V seduto*, Alte Pinakothek, Monaco, 1548 (WETHEY, 1969-1975, II, pp. 85-91, n°20-22; GENTILI, 2012, pp. 224-232); quello dell'*Imperatrice Isabella di Portogallo* (fig. 29), Museo del Prado, Madrid, 1548, a cui va associato anche il doppio ritratto perduto di *Carlo V e Isabella di Portogallo*, 1548, testimoniato dalla copia di Rubens (collezione dei Duchi d'Alba, Palacio de Liria, Madrid). Vedasi, a riguardo: WETHEY, 1969-1975, II, pp. 110-111, n°53 e pp. 194-195, n°L-6; GENTILI, 2012, pp. 232-234. Si dovranno qui richiamare anche i ritratti di Filippo II Asburgo: *Filippo II in armatura* (fig. 33), Museo del Prado, Madrid, 1550-51; *Ritratto di Filippo II*, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli, 1554 circa; *Filippo II seduto con corona*, Art Museum, Cincinnati, 1551 circa e ridipinto nel 1554-56; *Ritratto di Filippo II a mezzo busto* (fig. 31), Museo del Prado, Madrid, 1553; *Ritratto allegorico di Filippo II* (o *Filippo II che offre l'infante Don Fernando al cielo*), Museo del Prado, Madrid, datato tra 1573-1575. Vedasi su questi dipinti: WETHEY, 1969-1975, II, pp. 126-133, n°78-84. Entrano certamente nel

della Serenissima²⁵, della corte asburgica²⁶ o delle corti italiane²⁷, di

novero della ritrattistica “dei potenti dell’epoca” anche: *Francesco I*, Louvre, Paris, 1539 (su cui: WETHEY, 1969-1975, II, p. 102, n°37) e i ritratti di Paolo III Farnese. Oltre al ritratto con i due nipoti (cfr. nota 13), vanno qui menzionati anche quelli individuali: *Paolo III* “senza camauro”, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli, 1543, che si distingue dalla versione “con camauro”, nello stesso museo napoletano, e dalla versione del Kunsthistorisches Museum di Vienna, entrambi del 1545-1546 (WETHEY, 1969-1975, II, pp. 122-125, n° 72-75; GENTILI, 2012, pp. 212-218). Andrea Donati nel 2012 individuò un’altra versione originale della tipologia “senza camauro”, in una collezione privata inglese (Dorchester):

<https://www.academia.edu/17727751/Tiziano_e_il_ritratto_di_Paolo_III>

(consultato il 23 dicembre 2016), che sarebbe stata poi presentata alla mostra “Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello”, Musei Civici agli Eremitani, Padova (7 luglio-30 settembre 2012), da cui il catalogo, PUPPI-DONATI, 2012. Per quanto riguarda il richiamo alla ritrattistica di Tiziano di alcune tra le più grandi personalità politiche del panorama internazionale, è importante osservare che esse erano spesso in conflitto tra loro: quali erano le implicazioni politiche delle commissioni? Per ragionare sul carattere diplomatico, oltre che artistico e commerciale, della ritrattistica tizianesca, si dovrà qui richiamare l’attenzione, infine, sul ritratto di *Giovanni Federico Elettore di Sassonia* (fig. 107), Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1550-51. Si vedano almeno, per ora: WETHEY, 1969-1975, II, pp.111-112, n°54; GENTILI, 2012, pp. 236-237.

²⁵ Tra questi, i dogi *Andrea Gritti*, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection), Washington, 1535-38, e *Francesco Venier*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1554-1556 (vedasi WETHEY, 1969-1975, II, pp. 108-110, n° 50-51; GENTILI, 2012, pp. 312-313); il capitano della Serenissima *Francesco Maria della Rovere* in armi, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1536-38 (WETHEY, 1969-1975, II, pp. 135-136, n°89; GENTILI, 2012, pp. 140-144). Potremmo menzionare in questo gruppo anche il discusso ritratto dell’ammiraglio e ambasciatore veneziano *Vincenzo Cappello*, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection), Washington, 1540 (WETHEY, 1969-1975, II, pp. 83-84, n°17;

< <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43722.html> >, (consultato il 23 dicembre 2016), e il dipinto che ritrae i maschi della potente famiglia di patrizi veneziani *Vendramin*, National Gallery, Londra (vedasi a riguardo WETHEY, 1969-1975, II, p. 147, n°110; GENTILI, 2012, pp. 293-294).

²⁶ Come *Antoine Perrenot de Granvelle* (fig. 110), Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri), 1548 circa (WETHEY, 1969-1975, II, p. 126, n°77; GENTILI, 2012, p. 308); *Alfonso d’Avalos*, nella versione “col paggio” conservata al Jean Paul Getty Museum, Los Angeles, 1533 e in quella dell’*Allocuzione* del Museo del Prado, Madrid, 1539-1541 (WETHEY, 1969-1975, II, pp. 78-80, n°9-10; GENTILI, 2012, pp. 171-177). Si potrebbe menzionare qui anche *Giovanni Battista di Castaldo* (soldato napoletano del circolo di Alfonso d’Avalos), nella Becker Collection di Dortmund prima di essere venduto all’asta da Sotheby’s, datato al 1548 (vedasi WETHEY, 1969-1975, II, pp. 84-85, n°18 e si aggiorni con la scheda online di FOND. ZERI, n° 42154).

²⁷ Come *Federico II Gonzaga*, duca di Mantova (fig. 108), Museo del Prado, Madrid, 1523 circa (WETHEY, 1969-75, II, p. 107, n°49; GENTILI, 2012, pp. 128-132); il ritratto documentato ma perduto di *Alfonso d’Este*, 1523-1525 circa, plausibilmente affine alla copia del Metropolitan Museum of Art di New York, a lungo considerata un originale (vedasi WETHEY, 1969-1975, II, pp. 94-96, n°26 e si confronti con la scheda del Metropolitan:

umanisti²⁸ e di letterati legati a Pietro Aretino²⁹, di altri artisti³⁰, e di gentiluomini e gentildonne a cui la storia non è ancora riuscita a dare un nome definitivo³¹, tra cui un «singolare amico» di Tiziano che ancora non riconosciamo con certezza (fig. 109)³².

< <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437828> >, consultata in data 12 settembre 2016); *Isabella d'Este*, Kunsthistorisches Museum (Gemäldegalerie), Vienna, 1534-36 circa (WETHEY, 1969-1975, II, pp. 94-96, n°27; GENTILI, 2012, p.132); i duchi di Urbino *Francesco Maria della Rovere* (nota 24) ed *Eleonora Gonzaga*, Uffizi, Firenze, 1536-38 (WETHEY, 1969-75, II, p. 134, n°87), a cui forse è legata anche l'*Allegoria coniugale*, Musée du Louvre, Parigi (GENTILI, 2012, pp. 140-147).

²⁸ Tra questi il ritratto di *Pietro Bembo*, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection), Washington, 1539, che andrebbe accostato al piccolo dipinto, d'incerta attribuzione tizianesca, in deposito nel Museo di Capodimonte di Napoli, 1545-46 (vedasi sui due dipinti WETHEY, 1969-1975, II, pp. 82-83, n°15-16; sul secondo, la scheda online in MDI, riferimento "work_72490", consultata in data 1 giugno 2016); i ritratti di *Daniele Barbaro*, Museo del Prado, Madrid, 1545 (WETHEY, 1969-1975, II, p. 81, n°12); di *Benedetto Varchi*, Kunsthistorisches Museum (Gemäldegalerie), Vienna, 1540 circa (WETHEY, 1969-1975, II, p. 146, n°108); di *Sperone Speroni*, Museo Civico di Treviso, 1544 (WETHEY, 1969-1975, II, p. 140, n°98a). Per un confronto vedasi anche GENTILI, 2012, pp. 201-206.

²⁹ Come *Antonio Anselmi*, Museo Thyssen-Bornemisza, in deposito al MNAC, Barcellona, 1550 circa: Anselmi (1512-1568 circa) è un erudito bolognese, passato dalla segreteria di Pietro Bembo prima, e a quella di Lodovico Beccadelli poi, entrambi ritratti da Tiziano. Il rapporto di Anselmi con l'Aretino è deducibile da alcune lettere, datate tra il 1537 e il 1548: vedasi a riguardo WETHEY, 1969-1975, II, p. 74, n°2. Si veda anche la scheda dell'opera in:

<http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/159> (consultata in data 8 settembre 2016).

³⁰ *In primis*, *Giulio Romano* (1500-1546), Museo Civico di Palazzo Te, Mantova, 1536 circa (in WETHEY, 1969-75, II, pp. 133-134, n° 86, dove è indicata la precedente collocazione londinese, prima dell'acquisto da Christie's nel 1996: vedasi scheda SIRBeC: < <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede-complete/MN030-00328/> >, consultata in data 10 settembre 2016, e GENTILI, 2012, pp.132-136). Nel gruppo degli artisti ritratti da Tiziano rientrano anche *Jacopo Strada* (1515?-1588, figura poliedrica: antiquario di Carlo V, ma anche architetto, orafo, pittore, collezionista), Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1567-1568 (WETHEY, 1969-1975, II, pp. 141-142, n°100) e *Martino Pasqualigo* (c. 1524-1580, assistente dello scultore Leone Leoni), Corcoran Gallery of Art, Washington, 1545-1546 circa (vedasi scheda online FOND. ZERI, n°43402).

³¹ Alcuni di questi ritratti in WETHEY, 1969-1975, II, pp. 103-108, n°40-48; pp. 117-118, n°63-64; pp. 148-150, n°113-117. Si veda anche GENTILI, 2012, pp. 86-93, sulla serie di ritratti di uomini con guanti.

³² Il *Ritratto di un amico di Tiziano*, in deposito al De Young Memorial Museum, San Francisco (inv. 61.44.17). Il titolo dipende dall'iscrizione presente nel foglio che sostiene l'effigiato nell'immagine, in cui è scritto: «Di Titiano Vecellio singolare amico». L'identificazione non è certa: nella scheda Zeri (FOND. ZERI, scheda 42181, consultata in data 5 settembre 2016) si riporta un possibile Francesco Zuccato; nel

Potremmo immaginare, ancora, la dimensione “esistenzialista” di Tiziano descritta da Chastel nell’indagine, costantemente in bilico tra la sublimazione idealistica ed erotica, della caratterizzazione dei personaggi femminili, siano essi biblici, mitologici o ritratti di donne reali³³. Ricorderemo allora due dipinti assunti ad icone della pittura tizianesca: l’*Amor sacro e amor profano*³⁴, che celebrava il matrimonio tra Niccolò Aurelio e Laura Bagarotto, e la *Venere di Urbino*³⁵, nel suo erotismo costruito per l’insistente committente Guidobaldo della Rovere come modello a lui congeniale per la giovanissima Giulia Varano. Tiziano rielabora qui il modello della precedente *Venere di Dresda* (giorgionesca e/o tizianesca)³⁶, che ritroveremo in altra forma anche nella più tarda *Danae* di Napoli per Alessandro Farnese³⁷, in quella dei primi anni cinquanta del Prado, per Filippo II³⁸ e nelle sue altre celeberrime distese³⁹: immagini che rimandano alla sempiterna idealizzazione maschile della bellezza femminile, attraverso la

sito della Kress Collection in cui è conservato, è indicato il nome di Marco Mantova Benavides, evidentemente a partire dall’accettazione dell’ipotesi di DAVIS, 2007; in GENTILI, 2012, pp. 206-207, viene proposta l’identificazione con Diego Hurtado de Mendoza.

³³ Su questo tema si veda soprattutto il contributo di GOFFEN, 1997.

³⁴ *Amor sacro e amor profano*, Galleria Borghese, Roma, 1515 circa. Vedasi almeno: VALCANOVER, 1969, p. 97, n°59; WETHEY, 1969-1975, III, pp. 175-179, n°33; ROSAND, 1983, p. 80; GOFFEN, 1997, pp. 33-44 (riepilogo di studi precedenti); GENTILI, 2012, pp.63-70.

³⁵ *Venere di Urbino*, Uffizi, Firenze, 1538. Vedasi: WETHEY, 1969-1975, III, pp. 203-204, n° 54; GOFFEN, 1997, pp. 146-157; GOFFEN, 1997a; GENTILI, 2012, pp. 147-155.

³⁶ *Venere dormiente*, Gemäldegalerie, Dresda, 1507-1510 circa. La ricostruzione della controversia sull’attribuzione e sulla compartecipazione di Giorgione e Tiziano in: WETHEY, 1969-1975, III, pp. 185-187, n°38; vedasi anche ROSAND, 1983, p. 112.

³⁷ *Danae*, Museo di Capodimonte, Napoli, 1545-46: WETHEY, 1969-1975, III, pp.132-133, n° 5; ROSAND, 1983, p. 122; GENTILI 2012, pp. 220-224.

³⁸ *Danae*, Museo del Prado, Madrid,1552-1553: VALCANOVER, 1969, p. 123, n°361; WETHEY, 1969-1975, III, pp.133-135, n°6; GENTILI, 2012, pp. 258-259; FALOMIR, JOANNIDES, 2014.

³⁹ Vedasi GOFFEN, 1997, pp. 146-169.

connotazione come *venus*. Nelle varie versioni di *Maddalena penitente*⁴⁰ (figg. 58-59) l'idea della redenzione, incarnata nell'erotismo della prostituta che ascende dall'amore carnale a quello divino, ripropone in altra forma lo stesso *topos* della bellezza idealizzata, ma entro il linguaggio della *devotio moderna*.

L'«esistenzialismo» tizianesco di Chastel potrebbe riconoscersi ancora nella forma delle lusinghe d'ozio delle relazioni amorose narrate nelle varie versioni di *Venere e Adone*⁴¹, oppure, in quelle di *Tarquinio e Lucrezia*⁴², nella violenza della caratterizzazione psicologica di lui e nell'erotismo passivo e non consenziente di lei, nell'attimo appena precedente al tradimento, che la macchia di un'ingiusta colpa mortale. Tra «tutti gli aspetti della vitalità» di Tiziano, riconosciamo ancora quelli più oscuri nella straziante violenza del *Sacrificio di Isacco*, del *Caino e Abele* e del *Davide e Golia* della Salute⁴³, nelle «pene infernali»⁴⁴ delle *Furie*⁴⁵, o dell'eccessivamente crudele punizione di *Marsia*, dove Tiziano

⁴⁰ Sulle Maddalene penitenti vedasi almeno: VALCANOVER, 1969 (n° 458-461); WETHEY, 1969-1975, I, pp. 143-151 (n°120-129); ROSAND, 1983, p. 106 (tav. 23: Maddalena Pitti); GOFFEN, 1997, pp. 171-192; REARICK, 2003; BOREAN, 2004; GENTILI 2012, pp. 342-351.

⁴¹ *In primis*, *Venere e Adone*, Museo del Prado, Madrid, 1553-54, eseguito per Filippo II. Su questa e le altre versioni vedasi almeno: WETHEY, 1969-1975, pp.189-194 (n°40-44); ROSAND, 1983, p. 132, n°355 (Prado); GENTILI, 2012, pp. 260-266; FALOMIR, JOANNIDES, 2014.

⁴² Vedasi nota 21.

⁴³ I tre dipinti sono conservati nella sagrestia della Chiesa di Santa Maria della Salute, Venezia, ed è stata proposta per loro la datazione 1542-1544. Vedasi VALCANOVER, 1969, p. 114, n° 240 A-C; WETHEY, 1969-1975, I, pp.120-12, n° 82-84.

⁴⁴ Dalla descrizione dei dipinti contenuta in una lettera di Antoine Perrenot de Granvelle: vedasi a riguardo GENTILI, 2012, p. 240.

⁴⁵ Per *Furie* s'intendono i quattro dipinti che Maria d'Ungheria (1505-1558) commissionò a Tiziano nel 1548 per il suo palazzo di Binche, a Bruxelles, con i personaggi di Tizio, Tantalo, Sisifo e Issione, tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 447-64) e dall'*Eneide* di Virgilio (VI, 457-58). Dei quattro, nel Museo del Prado, dopo l'incendio dell'Alcazar del 1734, restano oggi conservati solo *Tizio* e *Sisifo*. Vedasi: WETHEY, 1969-1975, III, pp.157-160, n°19 A-D; FALOMIR, 2003, pp. 214-215; GENTILI, 2012, pp. 240-243 (in cui viene proposta la riconoscibilità del soggetto del primo dipinto, *Tizio*, come *Prometeo*); FALOMIR, 2014.

si autoritrae come pensieroso Re Mida (fig. 40)⁴⁶. «Dolori senza dolore, morti senza morte»⁴⁷, a detta di Sartre: Chastel pare rispondere, insomma, interrogandolo su quale arte possa parlare di dolore o morte senza sublimarli a simbolo, senza il distacco e l'artificio narrativo che costituisce la quintessenza di ogni componimento tragico. L'«esistenzialismo» di Tiziano ricordato dallo storico dell'arte corrisponde quindi, in definitiva, al più semplice recupero dei contenuti formali e iconologici della pittura, nella decodificazione complessiva dell'identità del suo autore.

Grazie alle visioni opposte e complementari di Sartre e Chastel possiamo mettere in luce un elemento fondamentale, la cui attenta individuazione ha guidato l'approccio a Tiziano e orientato questa indagine sulla *Gloria* del Prado, che chiameremo qui *Trinità* (fig. 1)⁴⁸: la polarità esistente, e ancora ben viva negli studi sul pittore cadorino, tra le valutazioni sul "Tiziano storico" e quelle sul "Tiziano artista" che, pur evidentemente convergenti nell'unica figura di Tiziano, sembrano correre talvolta su binari paralleli. Nelle valutazioni di Sartre il carattere interessato e prevalentemente orientato agli aspetti

⁴⁶ *Il giudizio di Marsia*, Museo Nazionale di Kroměříž, 1570-1576. Si vedano e si comparino: WETHEY, 1969-1975, III, pp. 153-154, n°16; VALCANOVER, 1969, p. 135, n°496; GENTILI, 2012, pp. 374-377.

⁴⁷ CHASTEL, 2013, p. 29.

⁴⁸ *La Gloria* (d'ora in avanti qui come *Trinità*), Museo del Prado, Madrid, 1551-54. La questione del titolo, come si vedrà in dettaglio, costituisce un elemento importante, giacché ne sono stati attribuiti quattro a quest'opera e si è spesso posto il problema di definire quale sia il più adeguato. Per una ricostruzione della storia e dell'iconologia essenziali dell'opera, che andremo, a seconda dei casi, sviscerando, interpretando, completando, aggiornando o tralasciando in questo lavoro, si vedano in particolare: CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 234-236; GRONAU, 1904, pp. 177-180; BEROQUI, 1946, pp. 123-126; BRAUNFELS, 1954, pp. XXXII-XXXIII; WETHEY, 1969-1975, II, pp. 165-167, n°149; HARBISON, 1967; PANOFISKY, 1969, pp. 63-71; HOPE, 1988, p. 53; CHECA 1994, pp. 60-67; CORDONE, 1999; CHECA, 2001, pp. CLXXVI-CLXXVIII; BIERWIRTH, 2002; FALOMIR, 2003, pp. 220-223; CHECA, 2005, pp. 116-118; FINALDI, 2005; CHECA, 2007; MANCINI, 2007, pp. 164-166; BOESPFLUG, 2012, pp. 297-298; GENTILI, 2012, pp. 274-278; CHECA, 2013, pp. 303-326.

economici di Tiziano finisce negli eccessi della sua critica col condannare l'intera produzione pittorica tizianesca, in una sorta di tarda *damnatio memoriae* che, da genio umanistico, trasforma Tiziano in un abile quanto spregevole mercante di se stesso, un lacchè dispensatore di falsa bellezza per il potere. Chastel, pur di fronte all'evidenza di un "Tiziano storico" che nei suoi carteggi non accenna a pressoché nulla che abbia a vedere con l'alta speculazione intellettuale, ci mette invece, ancora una volta, di fronte all'evidenza critica di un "Tiziano artista", che nella pittura, al contrario, conosce, specula, elabora, rinnova modelli consolidati e ne inventa di nuovi, in un modo così peculiare e sicuro da soppiantare i predecessori. Questa polarizzazione tra i due Tiziano si riscontra in qualche modo anche negli studi più recenti nell'ambito accademico italiano: Lionello Puppi, nel suo studio di compendio sui documenti del pittore del 2012⁴⁹, ci restituisce, attraverso un'attentissima analisi delle fonti, gli stratagemmi e le tattiche tizianesche per assicurarsi i pagamenti, ingraziarsi i propri committenti-clienti e cercarne di nuovi attraverso le sue reti di conoscenze. Nello stesso anno, Augusto Gentili pubblica una monografia del cadorino che costituisce l'aggiornato equivalente monografico dell'"opera completa di Tiziano"⁵⁰, in cui i dipinti descrivono un Tiziano altro e diverso, che parla soprattutto per mezzo dei significati simbolici delle immagini. Comparando i contenuti dei due lavori, salta agli occhi che il "Tiziano storico" sta decisamente stretto al "Tiziano artista": se il primo pare unicamente interessato agli aspetti economici, nel secondo torniamo invece a riconoscere la genialità, pur tutta terrena e non certo priva di ambizioni commerciali, di cui la complessità e ricchezza della produzione pittorica del cadorino costituisce il primo documento.

⁴⁹ PUPPI, 2012.

⁵⁰ GENTILI, 2012.

La novità di molti aspetti, formali e contenutistici, della produzione pittorica di Tiziano è di tale entità che ha dato origine a non pochi problemi ermeneutici a chi vi si sia confrontato approfonditamente. Panofsky nel 1969, nove anni prima della tarda risposta di Chastel a Sartre, li aveva sintetizzati nel suo capitale studio su Tiziano, che verteva precisamente sui problemi prevalentemente ma non unicamente iconografici nella sua pittura⁵¹. L'originalità e la vastità di tale apporto è in ogni caso irriducibile alle mere ragioni commerciali, quanto al carrierismo, al potere o al presunto servilismo. Tiziano pare sfruttare piuttosto i vincoli della committenza come occasione per elaborare nuove invenzioni. Si muove abilmente e strategicamente, spesso con la complice mediazione di Pietro Aretino, ma anche da solo, per ampliare la sua rete di conoscenze. Dipinge certamente per mestiere, e per profitto, ma anche e soprattutto per se stesso. Tiziano si muove da Venezia solo quando gli interessa e conviene ed è un fatto noto che egli in varie occasioni rispedisca al mittente prestigiosi inviti a corte che gli garantirebbero pagamenti sicuri e costanti. Evidentemente, il prezzo di lavorare come pittore di corte *stricto sensu* è troppo alto per un artista che ha fatto del suo talento la cifra di autonomia, ricchezza e fama, ma soprattutto della sua libertà d'azione. Dobbiamo muovere ogni successiva valutazione ammettendo quindi, anzitutto, che anche negli studi storici recenti e filologicamente più rigorosi su Tiziano, pesano ancora ed inevitabilmente valutazioni critiche che vanno ricercate nelle increspature della *storia della storia* dell'arte, che si dividono negli stessi studi su Tiziano a seconda dell'approccio metodologico e critico da cui lo si osservi. Definire chi fu realmente Tiziano, facendo convergere quanto sappiamo grazie ai documenti del "Tiziano storico" con quanto deduciamo dalle immagini-

⁵¹ La traduzione italiana - PANOFSKY, 2009 (1969) - non è letterale: *Problems in Titian, mostly iconographic* significa "prevalentemente" iconologici.

documento e dalla lettura critica del “Tiziano artista” è ancora una questione tutt’altro che risolta in una risposta unanime.

Per comprendere i contenuti di questo lavoro, si dovrà allora condividere un presupposto imprescindibile: il prevalente interesse commerciale di Tiziano nel suo rapporto con la committenza, ben testimoniato dal suo epistolario, costituisce la prova, e non la negazione, della sua vocazione a libertà e autonomia. Di conseguenza, per comprenderne le opere si dovrà cercare di pensare ad un artista che cerca, di norma, un compromesso tra le esigenze e le indicazioni della committenza, la tradizione figurativa e il proprio apporto personale. In questo compromesso ricercheremo la storia e i significati di una delle sue invenzioni.

1.1.2 L’ipotesi di un Tiziano *spirituale*

Anche per quanto riguarda Tiziano e la religione, il tentativo di rispondere alla domanda fondamentale su chi sia Tiziano ha dato origine alla convivenza di letture tra loro inconciliabili. Si tratta di un tema assai controverso, che si riflette nel quadro più ampio e complesso delle dinamiche storiche cinquecentesche, tra gli esiti della Riforma luterana, a partire dal 1517, con le sue propagazioni in Europa, e la risposta della cosiddetta Controriforma, per cui s’intende l’insieme delle misure di disciplinamento, controllo e riorganizzazione della Chiesa romana a seguire, che si intensificarono in particolar modo dopo la chiusura del Concilio di Trento del 1563. “Controriforma” è un termine forse filologicamente inesatto ma ormai radicato, assunto a categoria e assai criticato, soprattutto perché tende a stigmatizzare impropriamente in una sorta di schieramento ideologico la sua storia (dei «papisti», dei «rigoristi», dei «cacciatori di eretici», dei «cattolici», ...)

e quella della Riforma (dei «luterani», degli «eretici», degli «scismatici», dei «ribelli», ...) ⁵².

In questo quadro storico complessivo dovremmo collocare le deduzioni tra l'ipotesi di un Tiziano *spirituale* ⁵³, proposta e difesa già ormai da diversi anni dallo stesso Gentili ⁵⁴, e quella di un Tiziano della Controriforma, sostanzialmente, seppur non esplicitamente, ad essa contraria, ben presente nella storiografia contemporanea ⁵⁵. Quest'ultima è stata richiamata in particolar modo per quanto riguarda il rapporto di Tiziano con la committenza asburgica.

Lo *spiritualismo* è stato riconosciuto come l'atteggiamento religioso che, nel pieno degli anni precedenti all'avvio del disciplinamento che segue

⁵² Non mi occuperò qui dell'ampio tema della Controriforma, o Riforma cattolica, se non per analizzare l'uso che della retorica controriformistica è stato fatto in funzione della lettura storica e iconologica della *Trinità* tizianesca. Rimando in particolare, per un inquadramento storico, a PRODI, 1968, PROSPERI, 2001 e BONORA, 2015.

⁵³ Userò il corsivo su *spirituale*, quando s'intende non un sostantivo o aggettivo generico, ma l'adesione alle idee dello *spiritualismo*, corrente religiosa del XVI secolo, conosciuto anche come *alumbradismo* o *valdesianesimo*. Per un primo approccio al tema si vedano le voci "Alumbradismo" e "Valdesianesimo" in DIZIONARIO INQUISIZIONE (PROSPERI), 2010, I, pp. 47-51 e III, pp. 1626-1627. Si vedano anche la voce biografica "Juan de Valdés" (1505?-1541), in DBE, 2009-2013, XLVIII, pp. 923-928 e quella sui due fratelli "Alfonso y Juan de Valdés", in CABALLERO, 1985, IV, pp. 316-319. Rimando altresì a: MENÉNDEZ Y PELAYO, 1992 (1880), I, pp. 1095-1166; CIONE, 1963; BATAILLON (atti), 1976; HAMILTON, 1981; FIRPO, 1990; PASTORE, 2010.

⁵⁴ Vedasi: GENTILI 1993; GENTILI, 1995; GENTILI, 2003; GENTILI, 2008a; GENTILI 2012, pp. 184-201 e 330-356. La controversia tizianesca rientra nel più ampio problema dell'interpretabilità di un'opera religiosa del Cinquecento come *riformista*, *spirituale*, *controriformista*, *ortodossa* o *dogmatica*, *eterodossa* o *eretica* ecc. Gli sviluppi recenti della storia dell'eresia e dell'Inquisizione hanno certamente contribuito a sollevare, in questo senso, una serie di interrogativi storici che stanno dando avvio a nuove linee di ricerca interdisciplinari. Si vedano, in particolare: RINASCIMENTO/RIFORMA (atti), 2005; FIRPO, BIFERALI, 2016.

⁵⁵ Si vedano ad esempio GOLDFARB, 2007 o il recente *Tiziano Vecellio, del alto Renacimiento a la Contrarreforma*, in CHECA, 2013, pp. 171-189. Che l'ipotesi di una lettura in chiave *spirituale* dell'ultimo Tiziano tenda a scardinare quella *controriformistica* in senso stretto in auge è implicito al carattere marcatamente eterodosso dello *spiritualismo*, che emerge soprattutto dalla prospettiva della Storia dell'eresia e dell'Inquisizione e dal suo contrasto dialettico con le ragioni della "difesa del dogma" e con la vocazione disciplinante attribuita alle immagini della Controriforma. Su quest'ultimo tema vedasi MÅLE, 1932.

la chiusura del Concilio di Trento, proponeva una via intermedia di moderato dissenso. Nella descrizione di Gentili lo *spiritualismo* di cui è intrisa la produzione di opere religiose dell'ultimo Tiziano:

si colloca in una posizione intermedia rispetto agli “opposti estremismi” della fuga nell’eresia e della resa al disciplinamento; è dichiaratamente ostile alle norme burocratiche e alle sottigliezze teologiche sia dei “papisti” che dei “luterani”; è nutrito di pacifismo erasmiano; è incline a una religione immediatamente comprensibile, fortemente individualistica, e inevitabilmente inquieta perché soggetta a forme sempre più pressanti di controllo e repressione. È un dissenso vissuto nella sfera privata e non manifestato pubblicamente: va dunque storicamente inquadrato nell’ampia categoria che si usa definire col termine nicodemismo⁵⁶, dal nome di Nicodemo, discepolo occulto di Cristo, che si rivelò e prestò aiuto solo negli ultimi momenti della passione, dalla discesa di croce alla sepoltura.⁵⁷

Lo *spiritualismo* corrisponde, insomma, ad un approccio di tipo intimistico alla fede, *eterodosso* (pur tenendo conto della relatività del termine)⁵⁸, che fa proprio lo scandalo, l’atteggiamento critico e gli insegnamenti della Riforma protestante, proponendo però, in aperta alternativa e avversa all’interesse scismatico dei luterani, la vocazione a una riforma interna al mondo cristiano.

Andrà qui richiamata allora, soprattutto, la produzione religiosa del cadorino e quanto in essa si è riconosciuto di affine a tale vicinanza allo *spiritualismo*. L’*Ecce Homo* di Vienna (fig. 52)⁵⁹, così come emerge dall’importante studio di Flavia Polignano⁶⁰, risulta essere concepito da Tiziano come una grandiosa messinscena teatrale del quadro

⁵⁶ Sul *nicodemismo* vedasi: GINZBURG, 1970.

⁵⁷ GENTILI, 2003, p. 9.

⁵⁸ Il distinguo tra “ortodossia” ed “eterodossia” per gli anni centrali del Concilio di Trento è una questione assai controversa. La vocazione del Concilio, come indica la parola stessa, fu quella di conciliare le diverse e lontane espressioni della Cristianità e non di omologarle ai dogmi preesistenti dello Stato Pontificio e del cattolicesimo romano.

⁵⁹ *Ecce Homo*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1543. Il dipinto fu realizzato per il mercante fiammingo Giovanni d’Anna: si vedano i riferimenti essenziali in WETHEY, 1969-1975, I, pp. 79-80, n°21 (come *Christ before Pilate*).

⁶⁰ POLIGNANO, 1992.

politico-religioso d'allora, costruita sul copione aretiniano dell'*Umanità di Cristo*⁶¹. Qui Pietro Aretino (fig. 50), autore dell'opera, vi compare ritratto nelle vesti di Ponzio Pilato (fig. 51), che nello scritto non è il vile responsabile della consegna di Cristo ad un giudizio ingiusto ma, al contrario, colui che tenta l'impossibile via di conciliazione che potrebbe portare alla salvezza, ma che deve arrendersi, alla fine, all'implacabile verdetto del popolo ebraico⁶². Nella *Deposizione* del Prado per Filippo II (fig. 44)⁶³, Tiziano pare giocare in modo tutt'altro che casuale sull'ambiguità tra Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea⁶⁴ nella definizione del proprio autoritratto, chiaramente riconoscibile nel vecchio barbuto impegnato a sorreggere il corpo esanime di Cristo. *L'Annunciazione* di San Salvador (fig. 53)⁶⁵, oltre a indicare ancora una volta il ruolo fondamentale degli scritti religiosi di Pietro Aretino nella pittura di Tiziano⁶⁶, segnalerebbe l'uso consapevole del pittore e la fruizione altrettanto cosciente della sua cerchia di amici e committenti, di iconologie volutamente e *nicodemiticamente* "rovesciate" nel significato⁶⁷. Andrebbe allora accettata una lettura da inquadrare

⁶¹ *Ibidem*. Uso come riferimento la versione inclusa in ARETINO, 1551, su cui tornerò nell'ultimo capitolo.

⁶² Dopo POLIGNANO 1992, ne scrive, in relazione ad altre opere, anche GENTILI, 1993, pp. 147-148.

⁶³ *Deposizione*, Museo del Prado, Madrid, 1559, voluto da Filippo II il 13 luglio 1558 per sostituire un'altra opera di soggetto analogo persa durante il viaggio. Vedasi WETHEY, 1969-1975, I, pp. 90-91, n°37.

⁶⁴ Vedasi STECHOW, 1964; GENTILI, 2003, p. 9.

⁶⁵ *Annunciazione*, Chiesa di San Salvador, Venezia, 1559 (GENTILI, 2003, p. 9 indica che essa era presente nel testamento di Antonio della Vecchia, il mercante veneziano che l'aveva commissionata, già in data 7 maggio 1559; in WETHEY, 1969-1975, I, pp. 71-72, n°11, con datazione precedente).

⁶⁶ Si è riconosciuto (vedasi GENTILI, 2003) il nesso di quest'opera con *La Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino e in particolare nella descrizione del rapporto tra Maria e l'angelo come fiamma di luce.

⁶⁷ Si tratterebbe di «una cerchia di personaggi, intellettuali e non, schierati su posizioni di moderato e parziale dissenso, interessati a una religione estranea alle imposizioni dogmatiche ma ormai segnata dalla necessità della dissimulazione nicodemitica»: in GENTILI, 2003, p. 10.

entro il rapporto tra Tiziano, l'Aretino, Antonio della Vecchia e l'amico Alessandro Caravia e il loro moderato dissenso, riconoscibile nell'iconologia: l'arcangelo in questa immagine è privo del consueto giglio di castità, mentre gli angeli sbandierano la fascia vermiglia che dovrebbe garantire l'integrità di Maria⁶⁸.

In questo gruppo di opere di dissenso *spirituale* molte sono destinate - e non si tratta di una casualità - alla devozione privata di personalità sempre in qualche modo collegate alla corte spagnola. È questo il caso di diverse versioni di *Cristo*, rappresentato come figura isolata a mezzo busto e con gli attributi della passione (il sangue, la corda, la canna, la corona di spine), di cui un modello potrebbe essere riconosciuto nella versione su pietra del Prado (fig. 54)⁶⁹, che parrebbe riconducibile al *Libro del Monte Calvario* di Antonio de Guevara (1480-1544), frate, predicatore, consigliere, diplomatico e cronista di Carlo V⁷⁰. A questa tipologia e al medesimo orizzonte religioso sono stati ricondotti anche analoghi soggetti realizzati più tardi, a metà degli anni sessanta, tra cui in particolare il *Cristo e il Cireneo* (o *Cristo portacroce*) del Prado (fig. 55)⁷¹, a cui dovremmo aggiungere anche la versione dell'Hermitage di San Pietroburgo (fig. 56)⁷².

Ispirate alla devozione *spirituale*, e non alle necessità di disciplinamento della Controriforma, parrebbero allora anche le versioni tizianesche più tarde di *Maddalena penitente*⁷³, tra cui spicca

⁶⁸ GENTILI, 1993, pp. 154-161.

⁶⁹ *Ecce Homo*, Museo del Prado, Madrid, 1547. Viene di solito riconosciuto in questo dipinto su pietra il *Cristo* eseguito per Carlo V a cui Tiziano accenna nella sua lettera del primo settembre 1548 per il Cardinale Antoine Perrenot de Granvelle (BPR, II-2267, c.110), come riporta WETHEY, 1969-1975, I, pp. 86-87, n° 32.

⁷⁰ GENTILI, 2003, pp. 10-11.

⁷¹ *Cristo e il Cireneo*, Museo del Prado, Madrid, 1565 circa. WETHEY, 1969-1975, I, p. 81, n°24.

⁷² *Cristo e il Cireneo*, Hermitage, San Pietroburgo, 1565 circa. WETHEY, 1969-1975, I, pp. 81-82, n°25.

⁷³ Vedasi nota 40. Si veda in particolare, per questa chiave di lettura: GENTILI, 2012,

quella, con gli occhi arrossati dalle lacrime, di San Pietroburgo (fig. 59)⁷⁴. Il problema delle Maddalene, come noto, riguarda le numerose varianti e copie esistenti, e il ricongiungimento delle fonti alle opere e delle opere ai rispettivi passaggi collezionistici, che consentano ricostruzioni corrette. Dovremmo allora porci delle domande, in questo contesto, sul nesso tra le Maddalene degli anni sessanta e la versione autografa di Palazzo Pitti (fig. 58), che Tietze proponeva plausibilmente di collegare a quella perduta che Tiziano dipinse per Vittoria Colonna su incarico di Federico Gonzaga nel 1531⁷⁵. Questa *Maddalena*, con i seni scoperti, a differenza delle varianti degli anni sessanta, può ragionevolmente considerarsi il prototipo delle versioni successive, come sosteneva Ridolfi⁷⁶. La ricostruzione cronologica e contestuale dell'“origine” delle Maddalene tizianesche nella versione perduta del 1531, e quindi nella versione Pitti, confermerebbe la proposta di associarne l'invenzione al *pathos* e all'*ethos* dello *spiritualismo* cinquecentesco, dato che Vittoria Colonna fu una delle sue prime e più sensibili interpreti italiane⁷⁷. Ne sperimentò e richiese l'“applicazione” nell'arte: ebbe un rapporto privilegiato con Michelangelo⁷⁸, ma si avvicinò contemporaneamente anche a Tiziano⁷⁹. Esistono poi i

pp. 345-351.

⁷⁴ Vedasi WETHEY, 1969-1975, I, p. 146, n° 123.

⁷⁵ *Maddalena*, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze, 1544-45?. Vedasi TIETZE, 1950, p. 371; VALCANOVER, 1969, pp. 143-144: secondo questi autori si dovrebbe trattare di una variante della *Maddalena* dipinta per Vittoria Colonna nel 1531 (cfr. WETHEY, 1969-1975, I, pp. 143-144, n° 120). La *Maddalena* Pitti potrebbe corrispondere a quella vista da Vasari nel 1548 nel guardaroba di Guidobaldo Della Rovere, Duca di Urbino, che aveva forse commissionato in occasione della nascita della figlia Virginia: su questa lettura, GENTILI, 2012, p. 155.

⁷⁶ Cfr. WETHEY 1969-1975, I, p. 143.

⁷⁷ Su Vittoria Colonna (1490-1547) e lo *spiritualismo* vedasi: BRUNDIN, 2008; SAPEGNO, 2016.

⁷⁸ Si vedano in particolare CAMPI, 1994; FORCELLINO, 2009.

⁷⁹ Su questo tema vedasi: AGOSTI, 2005. Il nome di Tiziano è apparso anche recentemente accanto a quello di Michelangelo e lo *spiritualismo*, nella sala dedicata a Vittoria Colonna della mostra *D'après Michelangelo, la fortuna dei disegni per gli*

carteggi relativi all'invio di una Maddalena tizianesca per Antoine Perrenot di Granvelle⁸⁰ nell'ottobre 1554 (doc. 20), su cui non ci sono grandi dubbi: Francisco de Vargas⁸¹, informa il Granvelle dell'invio congiunto della sua *Maddalena*, inviata «dentro del mayor», ovvero della grande *Trinità* per Carlo V (fig. 1), e insieme anche a un *Adonis* per Filippo II, in cui riconosciamo il dipinto della *Venere e Adone* del Prado. Non sappiamo quale sia, né se esista ancora, la versione del Granvelle, ma pare plausibile che si tratti di una versione analoga a quelle citate. Wethey ne riconosceva, entro le varianti, tre tipi fondamentali: la Maddalena “Pitti type”, a cui riconduce anche la versione conservata all'Ambrosiana; la “Naples type”, in cui rientra solo la versione del Museo di Capodimonte; e infine, da ultima, la “Hermitage type”, a cui sono riconducibili le versioni Candiani, Getty, Durazzo-Pallavicini, oltre alle due perdute dell'Escorial e di collezione privata⁸². Nel passaggio tra il primo e l'ultimo tipo, e rovesciando la prospettiva del Tiziano della Controriforma nell'ipotesi del Tiziano *spirituale*, più che riconoscere negli anni sessanta una copertura «controriformistica» delle nudità che erano più esplicite negli anni trenta, dovremmo forse indagare la libertà che Tiziano si prende nell'aggiustare e riattualizzare soggetti che aveva creato e interpretato sull'onda del moderato dissenso. Raggiava così, secondo una prassi

amici nelle arti del Cinquecento (Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo, Milano, 30 settembre 2015 - 10 gennaio 2016).

⁸⁰ Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), vescovo di Arras, cardinale, arcivescovo di Malinas e di Besançon, primo consigliere di Carlo V e Filippo II. Vedasi la sintesi biografica in DBE, 2009-2013, XLI, pp. 391-396. Sulla corrispondenza del Granvelle con artisti, letterati e stampatori italiani, rimando inoltre a: FERRARINO, 1975; D'AMICO, 1996.

⁸¹ Francisco de Vargas y Mejía, Mexía o Messía (1500-1566). Vargas, in quanto ambasciatore imperiale a Venezia tra il 1552 e il 1558, fu il principale responsabile della mediazione tra Carlo V e Tiziano nell'esecuzione e la consegna della *Trinità*. La nota biografica completa si trova qui all'interno del cap. 3 (nota 108) in cui si affronterà più dettagliatamente lo studio del suo profilo.

⁸² WETHEY 1969-1975, I, p. 143-151, n°120-129.

dell'atteggiamento *nicodemita*, il disciplinamento avviato in quegli anni. Osservazioni analoghe a quelle proposte per le Maddalene, entro la galleria di pitture tizianesche presumibilmente *spirituali*, si potrebbe applicare all'altro grande penitente destinato all'apprezzamento da parte della committenza tizianesca e quindi alla riproposta in molte repliche, fino agli ultimissimi anni di vita del pittore: *San Girolamo nel deserto*⁸³. Viene rappresentato come eremita studioso e anch'egli, come la Maddalena, viene collocato in un deserto, in questo caso animato da locuste, scorpioni o lucertole. Se ne ricordano entro questa ipotesi principalmente tre versioni: quella di Brera (fig. 42)⁸⁴, che fu eseguita tra il 1557 e il 1560⁸⁵ per la cappella della chiesa di Santa Maria Nova a Venezia e per Enrico Helman, cognato di Giovanni d'Anna, che era stato a sua volta committente dell'*Ecce Homo* di Vienna (fig. 52); la pala per Filippo II, che corrisponde alla versione dell'Escorial, del 1575⁸⁶; la versione del Thyssen (fig. 41)⁸⁷, che costituisce una variazione di quella di Brera. Anche in questo caso, la prima produzione tizianesca di *San Girolamo*, vecchio tema frequentato anche da Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, tra altri, per Tiziano è legata *in primis* agli anni trenta⁸⁸.

⁸³ Rimando a GENTILI, 2012, pp. 351-356.

⁸⁴ *San Girolamo nel deserto*, Pinacoteca di Brera, Milano, 1557-1560. WETHEY, 1969-1975, I, pp. 135, n°105.

⁸⁵ Vedasi SAPIENZA, 2008.

⁸⁶ *San Girolamo nel deserto*, Escorial, Madrid, 1575. WETHEY, 1969-1975, I, p.136, n°108.

⁸⁷ *San Girolamo nel deserto*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1570-76. WETHEY, 1969-1975, I, pp. 135-136, n°107.

⁸⁸ Si veda la lettera di Federico Gonzaga a Tiziano del 5 marzo 1531: D'ARCO, 1857, I, p. 112 (doc. 145); PUPPI, 2012, p. 56 (doc.19). Esiste, quindi, una sostanziale continuità di alcuni temi nella pittura religiosa di Tiziano tra gli anni trenta e gli anni sessanta, a cui qui accenno in particolare per le *Maddalene* e i *San Girolamo*. La lettura in chiave controriformistica del Tiziano degli anni sessanta sembra anticipare un clima di disciplinamento più tardo ma, soprattutto, sembra prescindere anche dalla cronologia relativa alla scelta dei temi. Spero di poter sviluppare altrove, con indagini più dettagliate, questa tematica, interrogandone i nessi con la fortuna e le ragioni dello *spiritualismo* in Italia.

Le ultimissime opere religiose, dipinte da Tiziano probabilmente per se stesso, dato che furono ritrovate nella sua bottega, chiudono la nostra panoramica con l'*Incoronazione di spine* di Monaco (fig. 43)⁸⁹ e, soprattutto, con la *Pietà veneziana* (fig. 45)⁹⁰, che Tiziano aveva destinato alla cappella del Crocifisso in Santa Maria dei Frari, in cambio della sepoltura. La volontà del pittore, come noto, non ebbe seguito e l'opera finì nelle mani di Palma il Giovane, che avrebbe cercato di finire ciò che Tiziano aveva volutamente lasciato *infinito*, o *non finito*⁹¹. Tiziano qui si autoritrae, molto probabilmente e come aveva già fatto in altre occasioni, come un San Girolamo penitente e adorante, in contemplazione del Cristo morto (fig. 45)⁹².

I dipinti qui menzionati andrebbero quindi interpretati complessivamente come immagini di moderato dissenso *spirituale*. Se tale ipotesi fosse avallata, dovremmo confrontarci nientemeno che con una revisione storico-ermeneutica sull'intera produzione religiosa (e non solo) di Tiziano, e specialmente dell'ultima. Lo *zeitgeist*, lo "spirito del tempo", è un valido alleato nella decodificazione del significato delle immagini; ma la percezione di un'epoca è soggetta, inevitabilmente, a cambiare con l'avanzamento degli studi storici. Se la Controriforma accorpa e fa proprie le istanze della Riforma, su quali basi si assume che lo *zeitgeist* da cui scaturiscono i dipinti religiosi di Tiziano corrisponda al rigore dottrinale e di disciplinamento controriformista? Entro questo quadro, indagheremo il significato e quindi il "posizionamento" politico-religioso della *Trinità* di Tiziano per Carlo V

⁸⁹ *Incoronazione di spine*, Alte Pinakothec, Monaco di Baviera, 1570-76. Vedasi: WETHEY, 1969-1975, I, p. 83 (n°27); GENTILI, 2003, p.17; GENTILI, 2012, p. 380.

⁹⁰ *Pietà*, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1576. Vedasi WETHEY, 1969-1975, I, pp. 122-123 (n°86); GENTILI, 2012, pp. 384-386.

⁹¹ Sulle vicende legate alla sepoltura, tra altri, vedasi ROSAND, 1983, p. 154; sull'uso strumentale del linguaggio del "non finito" tizianesco nell'opera: GENTILI, 2012, pp. 382-386.

⁹² GENTILI, 2012, p. 386.

(fig. 1). Essa costituisce l'immagine del repertorio religioso tizianesco che forse più d'ogni altra viene letta come un'icona del dogmatismo di Carlo V. Proprio l'etichetta storiografica ancora in auge per la *Trinità* e il contrasto con l'ipotesi di un Tiziano *spirituale* ne rivela la sua potenziale funzione disvelatrice: l'immagine sarà qui usata come il veicolo privilegiato attraverso il quale inquadrare il problema delle contraddizioni (concettuali, interpretative, linguistiche e in definitiva storiche), che riguardano quanto della produzione religiosa di Tiziano viene riconosciuto come evidente manifestazione d'"ortodossia" e che potrebbe invece essere definito in termini opposti. Non ci proporremo qui, evidentemente, di far luce con risposte definitive sulla dimensione intima e personale dello *spiritualismo* tizianesco, né di verificarlo. Attraverso lo studio della *Trinità* e addentrandoci nella controversia religiosa degli anni cinquanta, oltre che nelle sue premesse negli anni della Riforma, tenteremo però di indagare il contesto da cui scaturì l'*inventio* tizianesca per l'imperatore Asburgo e di problematizzarne gli aspetti politico-religiosi.

1.2 La *Trinità* di Tiziano per Carlo V: un «manifesto della Controriforma»⁹³

La *Trinità* (fig. 1)⁹⁴ è da tempo considerata il testamento visivo, insieme religioso e dinastico, di Carlo V Asburgo. In quanto tale, viene spesso

⁹³ Quanto qui si introduce sinteticamente sarà affrontato nel secondo capitolo, interamente dedicato all'analisi e alla revisione di questo aspetto centrale dello *status quaestionis*.

⁹⁴ Vedasi qui nota 48.

descritta come un «manifesto della Controriforma»⁹⁵.

Realizzata tra il 1551 e il 1554 per l'imperatore, si tratta di un *unicum* nella produzione tizianesca, per vari aspetti: la costruzione dell'immagine, associata talvolta all'*Assunta* dei Frari (fig. 8)⁹⁶ e alla *Pala Gozzi* (fig. 9)⁹⁷, ricorda solo vagamente le celebri pale d'altare del cadorino di trent'anni prima, specialmente per l'impianto verticale e soprattutto per quell'illuminazione nel punto più alto, d'un giallo oro simile a quello della *Trinità* (fig. 10), chiamata a segnalare la sfera del divino. Nell'*Assunta* la luce accompagna la visione di Maria di Dio Padre, che la sovrasta, mentre nella *Pala Gozzi* circonda la Vergine col bambino e gli angeli, irradiando anche gli altri personaggi e una veduta di Venezia sullo sfondo⁹⁸; nella parte superiore della *Trinità*, una simile luce dorata accompagna un'altra, diversa, visione celeste. Non manca qui la presenza mariana, in piedi e ben visibile nella sua veste blu, con lo sguardo rivolto all'indietro (fig. 7), che guida il percorso verso le figure del Padre e del Figlio in trono nel punto più alto (fig. 3). Oltre all'uso della luce, però, non esistono nella produzione tizianesca altre immagini che presentino un'iconologia analoga e, elemento ben più rilevante, essa viene considerata una delle *invenzioni* iconologiche di

⁹⁵ Il primo tra i contemporanei che mi risulti usare questa semplificazione («ein Manifest der Gegenreformation») è BRAUNFELS, 1954, p. XXXII, da cui provengono analoghe letture successive, tra cui soprattutto quella contenuta in VON EINEM, 1960. PANOFSKY, 2009 (1969), pp. 65-74 include nel suo contributo la più esplicita e controversa lettura «controriformista» di HARBISON, 1967. Da questi studi provengono le analoghe valutazioni di CHECA 1994, pp. 60-67; CHECA, 2005, pp. 116-118; CHECA, 2007; CHECA, 2013, pp. 303-326. Su questo tema, un ragionamento a parte va fatto per il lavoro di BIERWIRTH, 2002, che si affronterà più approfonditamente nel secondo capitolo.

⁹⁶ L'*Assunta*, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia, 1516-18, fu commissionata dal guardiano fra Germano da Casale e collocata il 19 maggio 1518 (GENTILI, 2012, p. 99).

⁹⁷ *Pala Gozzi*, Pinacoteca Civica F. Podesti, Ancona, 1520. Il dipinto fu eseguito per la chiesa di San Francesco ad Alto in Ancona per Alvise Gozzi. Sulla lettura iconologico contestuale di quest'opera vedasi: GENTILI, 2012, pp. 105-106.

⁹⁸ *Ibidem*.

Tiziano⁹⁹.

Nella *Trinità* si è riconosciuta un'immagine complessa, non solo per la composizione, ma anche e soprattutto per l'iconologia, a partire dalla relazione tra l'oggetto della contemplazione nel dipinto, la Trinità, e gli altri personaggi che popolano l'immagine. Il Dio uno e trino viene rappresentato per mezzo di una scelta iconologica assai peculiare per quest'epoca. Il Padre (fig. 5) e il Figlio (fig. 4), quasi identici, sono separati dalla colomba dello Spirito Santo, che però Tiziano non dipinge là dove dovrebbe stare, tra l'uno e l'altro, ma suggerisce come sagoma che emerge dal fondo (fig. 114). La scelta di questa tipologia di Trinità è stata considerata come un evidente segnale del carattere dogmatico dell'immagine¹⁰⁰.

La complessità iconologica del dipinto si è riconosciuta in particolare nella convivenza tra una Trinità già "controriformista" e i suoi adoranti, tra i quali la maggior parte di quelli riconoscibili per qualche attributo sono chiaramente e prevalentemente veterotestamentari. La loro presenza ha messo in luce uno dei tratti distintivi dell'opera: la centralità del tema della convivenza tra l'Antico e il Nuovo Testamento. Si tratta di una questione che ha dato luogo a non pochi cavilli interpretativi, a sostegno di una lettura in chiave controriformistica di quest'immagine, ancora in auge, che però si scontra con l'assenza dei Santi Pietro e Paolo, o del Papa, che normalmente accompagnano immagini a vocazione dottrinale e di disciplinamento, e soprattutto con la presenza centrale, certa e in primissimo piano nella *Trinità*, di Mosè, con le tavole della legge, di Noè, che fa svettare al centro l'arca dell'alleanza, o di David, sul lato destro, riconoscibile dalla cetra (fig. 34).

⁹⁹ Vedasi a riguardo soprattutto l'interesse di Panofsky per quest'opera, entro i ragionamenti sui problemi di iconologia: PANOFSKY, 1969, pp. 63-71.

¹⁰⁰ Soprattutto a partire dal contributo di HARBISON, 1967.

Agli aspetti contenutistici si uniscono poi gli elementi convergenti di una complessità più marcatamente storica. L'idea della *Trinità* viene generalmente attribuita a qualche teologo di Carlo V, come un'immagine devozionale e contemporaneamente celebrativa della dinastia Asburgo, creata *ad hoc* per il suo ritiro alla vita contemplativa nel Monastero di San Jerónimo di Yuste, nei pressi di Cáceres¹⁰¹. L'immagine viene concepita, effettivamente, entro i piani di abdicazione di Carlo V e del ritiro in un monastero, che costituirà la seconda ma principale collocazione della *Trinità*, più strettamente legata alla sua fama successiva¹⁰²; tuttavia, non è certo che essa nasca come pala d'altare per quel monastero¹⁰³.

Questi elementi, sommati ad altri che andremo sviscerando nel testo, hanno contribuito a rilegare la *Trinità* all'incomprensione: si tratta di un'opera poco accessibile, con un'iconologia inconsueta. Anche l'osservatore di cultura medio-alta che si ritrovi a contemprarne significato e forme ne riconosce sulle prime un dipinto tanto difficile, stando all'interpretazione in auge, quanto, tutto sommato, meno attraente di altri. Il valore intrinseco di quest'opera e la sua funzione

¹⁰¹ Per quanto riguarda il contesto girolamino di Yuste, per questa tesi si sono indagati, soprattutto, i documenti, la storia dell'ordine e le cronache su Carlo V: ALBORAYA, 1906; CODICILLO CARLO V (Fernández Álvarez), 1558 (2000); FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1973-198; HERRERO, 2001; SÁNCHEZ LORO, 1957-58; SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000.

¹⁰² La *Trinità* viene prima inviata nel 1554 a Bruxelles, al Palazzo di Coudenberg, e vi rimane almeno fino al 1556. Solo successivamente viene trasferita nel Monastero di San Jerónimo de Yuste, dove Carlo V morì il 21 settembre 1558.

¹⁰³ Panofsky ricordava che l'opera poteva (o meno) essere stata concepita in un primo momento per la Cappella Reale della Cattedrale di Granada (PANOFSKY, 1969, p. 64). Vi erano stati sepolti i Re Cattolici e anche l'imperatrice Isabella, la consorte di Carlo V morta nel 1539 e, stando al suo testamento del 1554, era lì che voleva essere sepolto anche l'Asburgo. Su questo punto si è soffermato più recentemente anche Bierwirth, che ha argomentato in una lunga nota (BIERWIRTH, 2002, nota n°170) i motivi per i quali escludere che Granada fosse la destinazione pensata in un primo momento per il dipinto. L'autore ha dedotto quindi dal suo ragionamento - su cui torneremo - che Yuste sia l'unica opzione possibile come collocazione "originale" della *Trinità*.

rivelatrice vanno però ricercati, a mio avviso, proprio nella sua “poco appetibile” complessità formale, iconologica, teologica, religiosa e politica.

L’etichetta che accompagna la *Trinità* è strettamente legata, beninteso, anche al suo committente, Carlo V Asburgo: per iniziare a scandagliare il peso onnicomprensivo del “paradigma controriformistico” che ricade su Tiziano, vale la pena di abbozzare un ragionamento sulla questione controversa dell’origine del suo rapporto con l’Imperatore.

1.3 Tiziano e Carlo V Asburgo: indagini da fare, tra esordi incerti, depistaggi vasariani e condizionamenti storici¹⁰⁴

A lungo si è fatto risalire il primo incontro tra Tiziano e Carlo V al 1530, a Bologna e all’incoronazione dell’imperatore da parte del Papa, il 24 febbraio: fu un fatto epocale, letto come la cerimonia che segnò l’alleanza tra il Sacro Romano Impero e lo Stato Pontificio e che sarebbe stato considerato a posteriori come un evento-icona della sincera alleanza controriformistica tra il Papa e l’Imperatore. Si tratta di una visione completamente avulsa dalla storia reale di quegli anni: solo tre anni prima, nel 1527, i lanzichenecci di Carlo V avevano messo a ferro e fuoco Roma, costringendo Clemente VII a rinchiudersi a Castel Sant’Angelo¹⁰⁵. L’incoronazione fu la celebrazione politica del dominio

¹⁰⁴ Questa parte costituisce un’introduzione ad un tema assai più ampio di quanto si potrà affrontare in questa sede, che necessita di ulteriori indagini e approfondimenti. Resta valida tuttavia, salvo ulteriori sviluppi e precisazioni, la proposta dei collegamenti documentari che abbozzo in questo *status quaestionis* e la decodificazione di questa tematica entro il problema della “retorica controriformistica” che ci riguarda.

¹⁰⁵ Sul Sacco di Roma, l’arrivo di Carlo V a Bologna e l’incoronazione (1527-1530), si vedano e si confrontino, in particolare: RUSCONI, 1866; RODRÍGUEZ VILLA, 1875; MARTIN, 1911; CHASTEL, 1960; CONTI, 1980; ZANARDI, 1983; CHASTEL, 1984;

incontrastabile degli Asburgo in Italia, a cui Carlo V non aveva sottratto nemmeno la città eterna, e non certo, quindi, di una pacifica alleanza guidata da un Dio cristiano pacificatore e *super partes*.

La fonte principale da cui si è dedotta l'informazione secondo la quale Tiziano sarebbe venuto in contatto con Carlo V a Bologna, nel 1530, è Vasari¹⁰⁶, la cui credibilità su questo punto è stata da tempo e opportunamente messa in dubbio da Hope¹⁰⁷, ripreso poi da Bodart¹⁰⁸; ma a far coincidere l'incontro con l'incoronazione ci avrebbe pensato, molto probabilmente, il paradigma onnicomprensivo ed auto-legittimante della Controriforma. Ciò che le fonti ci dicono con certezza è che Tiziano è a Ferrara, e non a Bologna, il 12 giugno 1529, e non ancora per conoscere Carlo V ma per esaudire i desideri di Federico Gonzaga¹⁰⁹, che avrebbe predisposto più tardi l'incontro con l'imperatore. Il primo colloquio, secondo le ricostruzioni dello stesso Hope, fu a Parma nell'ottobre del 1529. Il 10 ottobre il Gonzaga invitava Tiziano a recarsi a Mantova il più presto possibile, per dipingere un ritratto dell'imperatore. Una lettera del 13 novembre di quell'anno all'ambasciatore imperiale a Venezia confermerebbe che Tiziano era già stato lì. In questa stessa lettera il Gonzaga chiedeva all'ambasciatore di iniziare le negoziazioni con i monaci di San Giorgio Maggiore per alcuni terreni che voleva acquistare per Tiziano e anche il pittore

CADENAS Y VICENT, 1985; PRODI, 1994; D'AMICO, 1995; D'AMICO, 1998-99; D'AMICO, 1999; DISCOURS, 1999; RIGHI, 2000; D'AMICO, 2001; RIVERO, MILLÁN, 2001; PRODI, 2002.

¹⁰⁶ VASARI (Giuntina), 1568, II, p. 810: «Dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo Quinto imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ipolito de' Medici Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là; dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi: de' quali bisognò che poi desse la metà ad Alfonso Lombardi scultore, che avea fatto un modello per farlo di marmo, come si disse nella sua Vita».

¹⁰⁷ HOPE, 1977, pp. 551-552.

¹⁰⁸ BODART, 1998, in particolare p. 262.

¹⁰⁹ Lettera di Tiziano a Federico Gonzaga, Ferrara, 1529: in PUPPI, 2012, p. 48 (doc. 11).

avrebbe parlato poi direttamente con i monaci a riguardo. Si dovrà ammettere però che non è chiaro come questo «implies that the artist had accompanied Federico on a brief trip to Mantua to meet Charles V in Parma at the end of October»¹¹⁰, per dopo rientrare a Venezia. È possibile che Tiziano sia stato a Mantova su richiesta del Gonzaga, forse anche a Parma, e che il primo incontro con Carlo V risalga all'ottobre 1529 come proposto da Hope, ma resta tuttavia un'ipotesi che presenta una serie di incertezze documentarie che sembrerebbero non ancora del tutto messe a fuoco¹¹¹.

Lasciando aperta l'ipotesi di un primo incontro parmigiano nel 1529, si può tranquillamente scartare, in ogni caso, che l'informazione vasariana dell'incontro in occasione dell'incoronazione di Carlo V sia attendibile¹¹². Tiziano scrive da Venezia al Gonzaga il 17 gennaio 1530; da Mantova Nicola Maffei scrive a Tiziano (che dovrebbe essere, ancora, a Venezia); e ancora da Venezia il pittore scrive sia al Gonzaga che al Maffei il 3 marzo 1530: ciò significa che è assai improbabile che Tiziano sia a Bologna per l'incoronazione dell'imperatore il 24 febbraio, dato che subito prima e subito dopo risulta a Venezia.

La prima lettera che Tiziano scriverà da Bologna sarà il 12 luglio 1530¹¹³, ma non c'è ancora traccia nei carteggi di eventuali lavori in corso per l'Asburgo. È questo, peraltro, un viaggio a vuoto, che Tiziano fa su richiesta del Gonzaga, per ritrarre Cornelia Malaspina per il suo

¹¹⁰ HOPE, 1977, p. 551.

¹¹¹ Le ricostruzioni di Hope (HOPE, 1977, pp. 551-552) vanno confrontate con quelle successive contenute in BODART, 1998, pp. 58-65; HOPE, 2005, pp. 90-91; FALOMIR, 2010, pp. 41-42; CHECA, 2006, p. 90; SASSU, 2000, p. 222, nota 6; MANCINI, 2006a; SASSU, 2007, pp. 142-150; FALOMIR, 2010, pp. 41-42; BODART, 2011, pp. 61-67; SASSU, 2012; SASSU 2012a.

¹¹² A questa conclusione arriva da ultimo SASSU, 2012, che la definisce una «mezza favola»: aggiungiamo qui che se di mitologia si tratta, con ogni evidenza essa è legata alla retorica controriformistica con la quale si legge e decodifica tutt'oggi il rapporto tra Tiziano e Carlo V.

¹¹³ PUPPI, 2012, p. 54 (doc. 17).

devoto Francisco de los Cobos e che però non si trova in città¹¹⁴. Come segnala Puppi, Vasari sembra confondere il viaggio bolognese di Tiziano del 1530 con quello del 1532-1533, che corrisponde anche ad un secondo viaggio a vuoto, almeno per quanto riguarda l'incontro con l'Asburgo. Recatosi a Bologna nel novembre del 1532, vi sarebbe rimasto fino a marzo del 1533¹¹⁵, quando, pronto a spostarsi a Mantova in attesa di Carlo V che vi doveva alloggiare, e che però era impegnato nella conquista di Genova e cambiò i propri piani, scrisse a Federico Gonzaga che non si sarebbe recato nella città, perché il suo «venir a Mantova sarebbe stato soverchio, non ci essendo Vostra Eccellentia» e sarebbe quindi tornato a Venezia¹¹⁶. Nonostante il mancato incontro con Carlo V e al di là di ogni ragionevole dubbio su quando sia stata la primissima occasione in cui il pittore sia riuscito a incontrare l'imperatore, pare plausibile che il rapporto di committenza possa dirsi avviato, seppur a distanza, solo in questo momento, all'inizio del 1533.

Nella lettera del 10 marzo Tiziano accenna al futuro invio di una «copia del ritratto di Sua Maestà» che corrisponde al *Carlo V col cane*, oggi al Prado, copia tizianesca (lo afferma del resto lo stesso Tiziano nella sua lettera) del medesimo soggetto dipinto da Jacob Seisenegger, datato al 1532¹¹⁷. L'assenza di dati sui primi ritratti¹¹⁸, unita alle informazioni documentarie sui viaggi a vuoto di Tiziano, e infine alla necessità di ricorrere ad altri dipinti per rispondere alla richiesta dell'imperatore di

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ PUPPI, 2012, p. 73 (doc. 33).

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Su questo tema esiste un più ampio dibattito, su cui si vedano almeno: PANOFSKY, 1969, pp. 182-184; FERINO PAGDEN, BEYER, 2005; MANCINI, 2006a; MANCINI, 2010, pp. 209-224 e relativa bibliografia.

¹¹⁸ Sul problema dei ritratti di Tiziano nei due soggiorni italiani di Carlo V si veda PUPPI, 2012, pp. 73-74 (nota 1).

ottenerne, mi sembrano segnalare abbastanza inequivocabilmente che Tiziano in questa fase, visti gli impegni bellici dell'Asburgo, cerca una soluzione per avvicinarsi a distanza. Anche se privato della possibilità di dipingere dal vero e quindi di dover ricorrere ad altre effigi, si rende disponibile a dimostrarli le sue abilità ritrattistiche: e così, pur in mancanza del vero Carlo V, Tiziano riesce in qualche modo a nobilitare d'una nuova fierezza finanche il rigido ritratto di Seisenegger.

La committenza diretta in questo frangente riguarda più il Gonzaga e Francisco de los Cobos che Carlo V, che invece desidera che Tiziano diventi suo pittore di corte. Solo una settimana dopo, Rodrigo Niño, il primo degli ambasciatori imperiali con cui Tiziano entra in contatto e che resterà a Venezia fino al 1533¹¹⁹, scrive che sta mettendo pressione al pittore per portare a termine i dipinti incaricati dal Cobos, tra cui una *Lucrezia* che non si è identificata con certezza.

Se è vero che la presenza di Tiziano nella corrispondenza con gli ambasciatori imperiali inizia solo nel 1533¹²⁰, il rapporto con l'imperatore è fortemente mediato, nella primissima fase, dal Cobos. Al 1533 risalgono anche le prime e lunghissime trattative (che saranno completamente disilluse) dell'ambasciatore Lope de Soria ma su spinta del Cobos, di portare Tiziano alla corte di Carlo V, per poter eseguire dei ritratti ed esaudire quindi il primo desiderio dell'Imperatore¹²¹. Tiziano sfrutta più che può questo desiderio, attuando una strategia che userà spesso per trarre beneficio dal suo committente, prima di cedere alle sue richieste: lo mette in attesa e si nega, fintanto che

¹¹⁹ MANCINI, 1998, p. 132 (doc. 1, nota 1). La lettera in questione è quella scritta da Rodrigo Niño a Francisco de los Cobos il 17 marzo 1533.

¹²⁰ Si veda soprattutto MANCINI, 1998, pp. 132-137.

¹²¹ Lettera di Lope de Soria a Francisco de los Cobos, Venezia, 3 settembre 1533. Il Soria parla della consegna di una lettera di Carlo V al Doge per far ottenere la licenza a Tiziano di spostarsi da Venezia, che però non ottenne per l'impegno di Tiziano a Palazzo Ducale. È qui che si scrive che l'Imperatore e l'Imperatrice vogliono che Tiziano li raggiunga, per nessun altro motivo «sino para hazer retratos».

ottiene i pagamenti o i possedimenti promessi con concessioni che spesso, di fatto, rimanevano sulla carta.

Il primo episodio documentato in questo senso riguarda proprio i primissimi anni di committenza. Nel 1534 Tiziano ottiene da Carlo V un bosco, e manda il fratello a verificarne l'ottenimento a Vienna da Ferdinando I, fratello di Carlo V¹²². Evidentemente, il modo con cui Carlo V intende assicurarsi i futuri servizi del pittore è un pagamento che riguarda l'attività dei Vecellio in Cadore nella vendita del legname¹²³. Tiziano però, abile negli affari oltre che nella pittura, non si fida, e manda il fratello in "missione" a verificare che questo possedimento sia reale. Indugia così per la sua partenza, strategicamente, fintanto che il fratello non torni con la certezza dell'acquisizione. Lope de Soria attiva allora la macchina diplomatica per farlo ripartire, in modo tale che «no tenga escusa dicho Ticiano»¹²⁴. Il fratello è già rientrato a Venezia il 4 novembre¹²⁵ e Tiziano manda a ringraziare Ferdinando I per alcuni «favori» ricevuti; non sappiamo, però, se i Vecellio ottengono o meno il bosco promesso. Non credo sia fino ad oggi stato osservato che a questo episodio potrebbe essere legato il rifiuto di Tiziano di trasferirsi alla corte di Carlo V negli anni trenta, come parrebbe plausibile (e legittimo) per un pittore che in questi anni è sulla cresta dell'onda a Venezia e che prima di spostarsi - anche solo per un lungo viaggio *ad hoc* - può permettersi il lusso di verificare se gli convenga. Con l'Asburgo, come con altri committenti, Tiziano pare adottare una strategia di "moderata accondiscendenza",

¹²² Le fonti, pubblicate prima da Voltellini alla fine del XIX secolo, sono state ricollegate al *corpus* dei documenti tizianeschi da MANCINI, 1998, pp. 140-141 (docc. 9-13).

¹²³ Vedasi su questo tema soprattutto: PUPPI, 2007; TAGLIAFERRO, 2011.

¹²⁴ Lettera di Lope de Soria a Ferdinando I, Venezia, 24 ottobre 1534 (MANCINI, 1998, p. 141, doc. 12).

¹²⁵ Lettera di Lope de Soria a Ferdinando I, Venezia, 4 novembre 1534 (MANCINI, 1998, p. 141, doc. 13).

che gli consente di trarre profitto dalla relazione, mantenendo salde quella libertà e autonomia di cui si è scritto, e che evidentemente, per Tiziano, coincidono con l'attività della sua casa-studio veneziana.

Il desiderio di Carlo V di far uscire Tiziano dalla laguna e dall'Italia sarà esaudita, infatti, solo a gennaio del 1548¹²⁶, quindi ben quindici anni dopo. A questa data risale il primo viaggio di Tiziano ad Augusta, fino circa ad ottobre dello stesso anno, che corrisponde anche ad una fase d'inflessione della vita e dell'attività del cadorino¹²⁷. Tiziano scrive ad Antoine Perrenot da Venezia il 6 novembre dello stesso anno¹²⁸, dopo un viaggio di ritorno che aveva previsto alcune tappe, tra cui certamente una località vicino a Füssen, in Baviera, dove pare fosse stato in compagnia di Otto Truchsess von Waldburg, vescovo di Augusta¹²⁹, e Innsbruck, dove invece era stato in contatto con Hieronimo Hieremia¹³⁰, di cui non si sa molto, se non che è in relazione col Granvelle, e a cui scrive peraltro nel medesimo periodo dello stesso anno, in una lettera conservata nella Biblioteca Nacional¹³¹. Lo avevano accompagnato, almeno, Orazio e Cesare Vecellio, due delle «sete boche»¹³² da sfamare che il pittore portò con sé e di cui non sono note le altre cinque: Tiziano ne scrive nella sua lettera a Perrenot del primo settembre. Non è chiaro quando e come il seguito di Tiziano sia rientrato a Venezia, né se con lui o prima di lui. Il primo viaggio

¹²⁶ PUPPI, 2012, p. 142 (nota 1).

¹²⁷ Vedasi MANCINI, 1998, p. 35; GENTILI, 2012, p. 224, scrive: «Non più giovane e non più padrone della scena pittorica veneziana, privo di impegni importanti e di referenti sicuri, cederà piuttosto facilmente alle insistenze degli ambasciatori spagnoli, prima Diego e poi Juan Hurtado de Mendoza, oltre che alle garanzie di un viaggio ben speso».

¹²⁸ PUPPI, 2012, p. 165 (doc. 127).

¹²⁹ PUPPI, 2012, p. 159 (nota 6).

¹³⁰ PUPPI, 2012, p. 160 (doc. 124, nota 2).

¹³¹ BNE, MSS/7909/169.

¹³² Vedasi PUPPI, 2012, pp. 155-157 (doc. 120).

augustano interessò soprattutto la realizzazione del famoso *Ritratto equestre di Carlo V* (fig. 28)¹³³, noto come una celebrazione dei successi di Carlo V nella battaglia di Mühlberg contro i principi protestanti e cristallizzazione dell'immagine leggendaria dell'imperatore come *miles Christianus* contro l'eresia luterana. Questa interpretazione, che sembrerebbe alimentata dal paradigma controriformista che ruota attorno alla figura di Carlo V e di conseguenza a Tiziano, corrisponde ad un altro e diverso caso di studio per la tematica che ci riguarda, su cui torneremo con qualche osservazione e spunto nel terzo capitolo. Si noti per ora che, per essere una celebrazione di *Carlo V nella battaglia di Mühlberg*, un dato obiettivo è che non c'è traccia di alcuna battaglia in corso.

1.4 La *Trinità* tizianesca per Carlo V: alcuni documenti

Il secondo viaggio tizianesco ad Augusta, tra novembre 1550 e agosto 1551¹³⁴, su invito di Filippo II¹³⁵, fu dedicato soprattutto alla realizzazione del *Ritratto di Filippo II in armi* (fig. 33)¹³⁶, oggi conservato al Museo del Prado, ma anche alla commissione, forse al progetto iniziale, della grande *Trinità* (fig.1) per l'imperatore. Questo secondo viaggio fu prevalentemente motivato dai generosi pagamenti di

¹³³ Vedasi per ora, a riguardo, i riferimenti essenziali nella nota 24.

¹³⁴ MANCINI, 1998, p. 36. WETHEY, 1975, p. 127 indicava invece maggio come mese del rientro; in PUPPI, 2012, pp. 191-197 non si trova un riscontro su questo punto.

¹³⁵ L'informazione si trova nella lettera di Filippo II a Juan Hurtado de Mendoza del 3 luglio 1550, in MANCINI, 1998, pp. 203-204 (doc. 80), a cui ne segue un'altra del 12 settembre, *ivi*, p. 204 (doc. 81).

¹³⁶ Vedasi nota 24.

Filippo¹³⁷.

I documenti ad oggi noti della *Trinità* riguardano l'invio, quindi il *post quem* dell'opera, che risale al 1554, mentre per quanto riguarda la commissione non esistono, ad oggi, fonti dirette, se non una lettera di Tiziano di sedici anni dopo (doc. 31)¹³⁸. Da questa lettera è possibile stabilire l'*ante quem* del dipinto al 1551, per cui si è arrivati alla corretta deduzione che sia stato commissionato durante questo soggiorno di Tiziano ad Augusta. Bierwirth propone, più precisamente, la prima settimana di maggio del 1551, ma con qualche incertezza¹³⁹. Ciò che non si è scritto né indagato è che questo viaggio fu anche l'occasione di una vera e propria "missione tizianesco-aretiniana", stando a quanto testimoniato dagli scambi epistolari tra i due. Il 4 novembre 1550 Tiziano scrive a Pietro Aretino, informandolo d'essere giunto sano e salvo ad Augusta, come conferma la risposta del suo compare (doc. 6)¹⁴⁰ a questa prima lettera, perduta, e ad un'altra che Tiziano aveva scritto l'11 dello stesso mese (doc. 5)¹⁴¹. In quest'ultima il pittore allude ad una lettera dell'Aretino che egli consegnò a Carlo V e che questi «lesse in modo che la intese l'Altezza del figliuolo, il Duca d'Alva, Don Luigi d'Avila, con il resto de i Signori de la Camera»¹⁴². Si

¹³⁷ Vedasi a riguardo MANCINI, 1998, pp. 41-43.

¹³⁸ Lettera di Tiziano ad Alessandro Farnese, Venezia, 16 gennaio 1567, PML, R.V. *Autographs* (Artists, a.v.). In PUPPI, 2012, pp. 285-286 (doc. 233).

¹³⁹ BIERWIRTH, 2002, p. 14 riporta che Tiziano accettò l'incarico per la *Trinità* e la *Mater Dolorosa* nella sua partenza da Augusta, all'inizio o a metà del maggio del 1551. Nei conti realizzati il 5 maggio e il 13 di maggio da Tiziano e suo figlio riscontra un indizio di un possibile *ante quem* nel fatto che non si ripeta il nome di Tiziano in altri documenti. Tale deduzione *in absentia* sembrerebbe però congetturale. Non è possibile, con le fonti note, stabilire una data né un mese esatti, ma per quanto riguarda l'anno esso fu, senza dubbio, il 1551.

¹⁴⁰ ARETINO, 1609, VI, p. 32v (doc 43); ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, VI, p. 58 (doc.44); PUPPI, 2012, p. 193 (doc. 155); in appendice, doc. 6.

¹⁴¹ In appendice, doc. 5; ARETINO, 1552, I, pp. 147-148; ARETINO (Procaccioli), 2003-2004, I, p. 155 (doc. 154); CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 149-150; PUPPI, 2012, p. 191 (doc. 154); in appendice, doc. 5.

¹⁴² *Ibidem*.

tratta, insomma, di una questione importante, di cui indagheremo i contenuti al momento opportuno; per ora, ci limitiamo a collegare questo viaggio e queste lettere alla commissione della *Trinità*.

Anche se la questione dei titoli con cui viene designata quest'opera ha bisogno di un approfondimento a parte, è col termine *Trinità* che essa viene riconosciuta nella maggior parte dei documenti coevi. Oltre all'ambasciatore imperiale Francisco de Vargas, anche Tiziano nella sua lettera a Carlo V del 10 settembre 1554 (doc. 15)¹⁴³, riferendosi al dipinto finalmente pronto per essere consegnato, usa il titolo *Trinità*, coerente all'identificazione iconografica del gruppo che troneggia nella parte superiore del telero, come si accennava, nello schema di Padre e Figlio seduti uno vicino all'altro, con la colomba che vola tra loro (fig. 3). Anche nel circolo veneziano degli amici di Tiziano, l'opera era conosciuta come *Trinità*, come riporta l'accenno presente nel *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce, stampato il 12 agosto del 1557¹⁴⁴, così come la lettera di Pietro Aretino all'imperatore di dicembre del 1554 (doc. 22)¹⁴⁵. Lo stesso titolo sarà usato da Tiziano anche nella lettera del 16 gennaio 1567 al cardinale Alessandro Farnese (doc. 31)¹⁴⁶, il cui richiamo ad un'opera di sedici anni prima dipende dalla nuova produzione di una serie di incisioni che Tiziano fa eseguire a Cornelis Cort a partire da alcune sue *invenzioni*, tra cui la *Trinità* (fig. 12)¹⁴⁷. A

¹⁴³ Lettera di Tiziano a Carlo V, Venezia, 10 settembre 1554: AGS, Est. Leg. 1472, f. 1. CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, pp. 186-187; CLOULAS, 1967, p. 224; FERRARINO, 1975, p. 40 (doc. 55); MANCINI, 1998, p. 229 (doc. 108); PUPPI, 2012, pp. 209-210 (doc. 174); qui doc. 15.

¹⁴⁴ DOLCE, 1557, p. 206.

¹⁴⁵ ARETINO (Procaccioli), v. 6, p. 411 (n°475); qui doc. 22.

¹⁴⁶ PML, R.V. *Autographs* (Artists, a.v.); in PUPPI, 2012, pp. 285-286 (doc. 233); qui doc 31.

¹⁴⁷ Esistono vari esemplari conservati di quest'incisione. La nostra versione di riferimento sarà quella conservata in BNE, n° 1849, in appendice. Segnalo anche, per un confronto con la scheda e l'immagine on line, quella di Como, 1566, in SIRBeC: < <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/1q030-00137/> >, consultato il 23 dicembre 2016; soprattutto, quella del 1969 conservata al Museo Correr

questa lettera va associata anche quella di cinque mesi più tardi per Margherita d'Austria Farnese (doc. 32)¹⁴⁸, dove ancora si annuncia l'invio dell'incisione.

Stando alle ipotesi in auge, la decisione di Carlo V di abdicare era già matura nel 1551 e sin dal primo momento della commissione dell'opera egli l'avrebbe concepita quindi come l'immagine devozionale che lo avrebbe accompagnato nel suo ritiro in un monastero. Tiziano la realizzò poi interamente a Venezia tra il 1551 e settembre del 1554 e la inviò quindi all'imperatore, tramite l'ambasciatore Francisco de Vargas, l'11 ottobre di quell'anno (doc. 19)¹⁴⁹. Ne sarebbe stata poi ratificata la ricezione solo a gennaio del 1555 (doc. 23)¹⁵⁰. Fino almeno al 1556, essa rimase nel palazzo di Coudenberg di Bruxelles, come testimoniato dalla sua presenza nell'*Inventario di vasellame, dipinti e oggetti liturgici* di Carlo V (doc. 27)¹⁵¹, per poi essere trasferita al Monastero di Yuste, dove fu conservata tra il 1557 e il 1574, anno in cui Filippo II decise il trasferimento dell'opera all'Escorial¹⁵². Vi rimase fino al XIX secolo,

di Venezia, di cui si veda la scheda in CHIARI, 1982, pp. 51-52. Vedasi altresì, a riguardo, BIERWIRTH, 2002, pp. 108-113. I primi esemplari noti dell'incisione risalgono al 1566, ma già nel *Dialogo* di Ludovico Dolce, pubblicato nel 1557, si menziona il progetto di esecuzione di una stampa di rame dalla *Trinità*. Vedasi: DOLCE (Barocchi), 1557, p. 204.

¹⁴⁸ BCF, *Raccolte Piancastelli*, Autografi sec. XII-XVIII, b. 57. In PUPPI, 2012, pp. 285-286 (doc. 233); qui doc. 32.

¹⁴⁹ Lettera di Francisco de Vargas a Carlo V, Venezia, 15 ottobre 1554: AGS, Est. Leg. 1322, f. 191. In CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, pp. 187-188; CLOULAS, 1967, p. 225; FERRARINO, 1975, p. 41 (doc. 56); MANCINI, 1998, p. 232 (doc. 11); qui doc. 19. L'ambasciatore scrive di aver inviato l'opera quattro giorni prima, quindi l'11 ottobre.

¹⁵⁰ Carlo V a Francisco de Vargas, Bruxelles, 5 gennaio 1555: AGS, Est. Leg. 1498, ff. 44-45. In CLOULAS, 1967, p. 228; FERRARINO, 1975, p. 42 (doc. 59); MANCINI, 1998, p. 235 (doc. 114); qui doc. 23.

¹⁵¹ Bruxelles, 18 agosto 1556: AGR, Chambre des Comptes, leg. 96, f. 10v, 11rv. In INVENTARI (Checa), 2010, I, pp. 265-266; qui doc. 27.

¹⁵² Vedasi in LIBROS ENTREGAS (Checa), 2013, p. 212 (f. 198): «Otro lienzo en que esta pintado el Juyzio con los retratos del Emperador Carlos quinto que este en gloria y del rey nuestros señores de mano de Tiziano que tiene treze pies de alto y diez de ancho». Qui indicato come *Giudizio*, viene menzionato nel libro del primo invio (1571-1574) e occupava all'Escorial l'*Aula de Escritura* (vedasi, nello stesso testo, CHECA,

prima della sua collocazione definitiva, nel 1838-39, al Museo del Prado¹⁵³.

Dato il momento e le circostanze in cui l'opera fu commissionata (1551, corrispondente alla decisione di Carlo V di abdicare e ritirarsi alla vita contemplativa), lo scopo (devozionale e celebrativo) e la destinazione principale (il monastero girolamino di Yuste), da sempre viene riconosciuto alla *Trinità* un importante significato funerario. Carlo V morì nello stesso monastero il 21 settembre 1558 e il valore simbolico dell'opera come testamento visivo dell'Asburgo è comprovato da diversi documenti. Nel suo *Codicillo* testamentario di quello stesso anno (doc. 28)¹⁵⁴, Carlo V chiese di usare il dipinto di Tiziano, nel caso di sepoltura nello stesso monastero, come modello per la realizzazione di un altare di marmo o alabastro; nel caso di sepoltura altrove, avrebbe desiderato in ogni caso che venisse realizzata una copia pittorica dello stesso dipinto per l'altare maggiore del Monastero girolamino. In entrambi i casi, però, nessuno ha scritto (certamente non Carlo V) che questo dipinto dovesse essere usato come pala d'altare per la sua sepoltura, come si è voluto dedurre forzando i contenuti della fonte.

Un elemento interessante per la decodificazione del significato del dipinto è stato notato nel fatto che, per la prima volta, nel suo *Codicillo* del 1558 Carlo V si riferisce all'opera che aveva commissionato come *Trinità*, usando il titolo *Juycio Final* (vedasi doc. 28). La corrispondenza tra i due titoli a questo stesso dipinto può essere verificata in una voce dell'*inventario post-mortem* di Carlo V (doc. 29)¹⁵⁵, l'ultima tra quelle pertinenti che riporto in appendice. Viene qui specificato, a scanso

2013a, p.19 e MANCINI, 2013, p. 48).

¹⁵³ CHECA 2007, p. 138.

¹⁵⁴ CODICILLO CARLO V (Fernández Álvarez), 1558 (2000), qui doc. 28.

¹⁵⁵ AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, primera época, leg. 1145, f. 14v, 15r, pl. 5c., in INVENTARI (Checa), 2010, I, p. 299; qui doc. 29.

d'equivoci, che si tratta della medesima opera: «un lienço grande de mano de Tiziano que es de la Trinidad y es tambien el juicio que el dicho dia mes e año dicho se entrego al dicho guardajoias de Su Magestad»¹⁵⁶.

1.5 La *Trinità* secondo i contemporanei: Vasari e Dolce

È stato osservato per la *Trinità* che un incarico così importante da parte di Carlo V avrebbe garantito a Tiziano di giocare una nuova mossa nell'antagonismo con Michelangelo¹⁵⁷. Se nella prima edizione delle *Vite* del 1550, che conteneva una celebrazione e analisi dettagliata del *Giudizio Universale* sistino, Vasari aveva rilegato Tiziano a poco più di un breve accenno alla fine della vita di Giorgione, secondo Checa la *Trinità* tizianesca per Carlo V ne avrebbe costituito poi una esplicita risposta¹⁵⁸. Tale lettura va forse ridimensionata: la *Trinità* anche solo accostata idealmente al *Giudizio* sistino ne uscirebbe probabilmente sconfitta, quanto meno per le dimensioni. È un fatto però che più tardi Vasari decida di pubblicare nella biografia tizianesca della seconda edizione delle *Vite*, del 1568, una descrizione dell'opera:

In Vinezia, di ordine di Carlo Quinto, fece in una gran tavola da altare Dio in Trinità dentro a un trono, la Nostra Donna e Cristo fanciullo con la colomba sopra, et il campo tutto di fuoco, per lo Amore, et il Padre cinto di Cherubini ardenti: da un lato è il detto Carlo Quinto e dall'altro l'imperatrice, fasciati d'un panno lino, con mani giunte in atto d'orare, fra molti Santi, secondo che gli fu comandato da Cesare, il quale, fino allora nel colmo delle vittorie, cominciò a mostrare d'aver animo di ritirarsi, come poi fece, dalle cose mondane, per morire veramente da cristiano timorato de Dio e desideroso della propria salute. La quale pittura disse a Tiziano l'imperatore che volea metterla in quel monasterio dove poi finì il corso della sua vita; e perché è cosa rarissima, si aspetta

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ CHECA, 2007, p. 139.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

che tosto debba uscire fuori stampata¹⁵⁹.

L'indicazione riguardante il «Cristo fanciullo», che non corrisponde all'immagine, conferma che Vasari non aveva visto il dipinto, che del resto a quell'epoca doveva trovarsi ancora nel lontano e poco accessibile monastero spagnolo. Altre dissonanze tra testo e immagine, spesso presenti nelle descrizioni di Vasari, si riconoscono poi nella collocazione dei due ritratti dell'imperatore e della sua consorte ai due lati del dipinto, quando li ritroviamo entrambi, invece, sul lato destro (figg. 3-23) e nel riconoscimento generico della presenza di «molti Santi». Vasari sembra però a conoscenza dell'incisione che Tiziano aveva fatto fare a Cornelis Cort (fig. 12), anche se l'annuncio della sua pubblicazione pare attardato, nel 1568, dato che queste stampe erano già pronte nel 1566¹⁶⁰.

Nel quadro dell'antagonismo tra Tiziano e Michelangelo – oltre a quello del rapporto tra il dipinto e l'incisione – dovremo collocare anche l'accento all'opera presente nel *Dialogo della Pittura* del Dolce¹⁶¹. L'Areino sostiene qui le ragioni della superiorità della pittura tizianesca, contro un poco convinto sostenitore di Michelangelo, Giovan Francesco Fabrini, che esordisce nel *Dialogo* sostenendo che «chi ha veduto una sola volta le pitture del divino Michelagnolo, non si dovrebbe invero più curar, per così dire, di aprir gli occhi per vedere opera di qualsivoglia pittore»¹⁶². Nel *Dialogo*, l'Areino avrebbe chiuso le sue argomentazioni sulla grandiosità di Tiziano, citando per primo, tra i quadri eseguiti per l'Asburgo, proprio la *Trinità*:

Certo, Fabrini, che si può dire verissimamente che non fu giamai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla pittura; perciocché, conoscendo egli il valer suo, ha sempre tenute in grandissimo pregio le sue pitture, non si

¹⁵⁹ VASARI (Giuntina), 1568, II, p. 814.

¹⁶⁰ Vedasi qui nota 147.

¹⁶¹ Uso qui l'edizione DOLCE (Barocchi), 1557.

¹⁶² DOLCE (Barocchi), 1557, p. 145.

curando di dipingere se non a grandi uomini et a persone che con degni premi le potessero riconoscere. [...] Sarebbe anco lungo a ragionare de' quadri che sono nelle stanze del Collegio; e così delle molte pitture da lui fatte a Cesare et al re d'Inghilterra: come del quadro della Trinità, della Madonna che piange, del Tizio, del Tantalò, del Sisifo, di Andromeda e dell'Adone, il cui esempio tosto uscirà fuori in istampa di rame, e di altre istorie e favole; lavori egualmente divini, sì [di] disegno, come di colorito e d'invenzione. Ma io vado ritenuto e scarso nelle sue laudi, sì per essermi amico e compare, e sì perché in tutto è orbo chi non vede il sole. Né voglio tacere che Tiziano dipinse in Mantova al duca Federico la effigie dei dodici Cesari, traendogli parte dalle medaglie e parte da marmi antichi. E sono di tanta perfezzione, che vanno infiniti in quella città solamente per vederli, stimando di vedere i veri Cesari e non pitture.¹⁶³

L'intento del Dolce è, evidentemente, celebrare l'"amico e compare" Tiziano richiamando, a riprova del talento unico e superiore a quello dei suoi contemporanei e almeno equivalente a quello di Michelangelo, il fatto che i suoi dipinti fossero voluti e richiesti da personalità importanti: *in primis*, il Cesare Carlo V e il Re d'Inghilterra, suo figlio Filippo II. In questo passaggio si noti però anche un altro elemento importante: l'allusione elogiativa del Dolce alla *Trinità* ne annuncia la riproduzione in «istampa di rame»¹⁶⁴. Ciò significa che già nel 1557 l'esecuzione dell'incisione di Cornelis Cort dal dipinto (fig. 12), la cui prima versione nota è del 1566, era già prevista da Tiziano sin dal decennio precedente¹⁶⁵.

1.6 *Trinità, Giudizio, Paradiso e Gloria: la questione dei titoli*

È oggi ben noto lo slittamento semantico riguardante il titolo con cui la *Trinità* viene riconosciuta nelle fonti coeve e di poco successive.

¹⁶³ DOLCE (Barocchi), 1557, p. 204.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Cfr. nota 147.

Anche se l'opera continua ad essere riconosciuta in Europa, soprattutto, come *Gloria*, resta aperto il problema di quale sia il titolo più appropriato per il dipinto. Come si accennava, il titolo più ricorrente nei documenti coevi è infatti, senza dubbio, quello con cui è maggiormente conosciuta nel mondo anglosassone, *Trinità* (o *Adorazione della Trinità*) che ho scelto di utilizzare come principale anche in questo lavoro, per certi versi compiendo una virata lessicale rispetto ai principali studi recenti d'ambito europeo. Si tratta di una scelta di tipo filologico, che pare tanto più necessaria quanto è certo che quest'opera fu concepita, prodotta, consegnata e inventariata come *Trinità* e che, nonostante la sovrapposizione di altri titoli, è questo quello che viene usato per primo, con maggiore frequenza e da tutti i protagonisti direttamente implicati nell'opera. Oltre che nella fase di esecuzione a Venezia, usato da Tiziano e Vargas nelle comunicazioni all'imperatore riguardanti l'invio, nei riferimenti successivi dell'Aretino, del Dolce e del Vasari, nella lettera di tredici anni successiva di Tiziano al cardinale Alessandro Farnese, solo per citare le fonti principali, appare con questo titolo anche negli inventari di Carlo V. Le ragioni dello slittamento semantico furono ipotizzate (e ridimensionate) da Wethey:

Likewise the late inventory of pictures which Philip II sent to the Escorial in 1574 specifically describes it as the "Judgment with portraits of the Emperor Charles V who is in glory" (heaven) ("el Juycio con los retratos del Emperador Carlos quinto que está en gloria"). To speak of a deceased person as "está en gloria" is common Spanish usage and therefore does not imply any esoteric iconographical significance¹⁶⁶.

Nessun «significato iconologico esoterico», scrive Wethey, ma neanche non esoterico, aggiungiamo, è implicito al titolo *Gloria*, la cui origine dovrebbe quindi risalire all'uso del termine "estar en gloria" come sinonimo di paradiso o aldilà, usato nell'inventario di Filippo II del

¹⁶⁶ WETHEY, 1969-1975, II, p. 165. Cfr. nota 152.

1574 per indicare che il padre, ritratto nel dipinto, era morto sedici anni prima. Da qui, secondo Wethey, ebbe origine la deduzione di Padre Sigüenza¹⁶⁷, confessore di Filippo II, che fu il primo a riconoscere l'opera come "la gloria del Tiziano"¹⁶⁸ nel 1605, descrivendola poi, in ogni caso, come una *Trinità* con la famiglia reale¹⁶⁹.

Non mi è dato sapere se quando Wethey si riferisce ad un «significato iconologico esoterico» collegato al titolo *Gloria* sottenda una critica latente all'interpretazione panofskiana (che tuttavia non cita nella sua bibliografia di riferimento). Il catalogo dei *Religious Paintings* tizianeschi dello storico dell'arte statunitense e lo studio sui *Problems in Titian* dell'iconologo tedesco vengono pubblicati entrambi nel 1969¹⁷⁰, entro il contesto accademico nordamericano. Il dubbio parrebbe legittimato dal fatto che proprio Panofsky è colui che più a fondo s'interroga sulla convergenza lessicale tra i titoli per indagare il significato iconologico dell'opera¹⁷¹, a cui, oltre a quelli citati, va aggiunto anche un altro, ennesimo titolo, *Paradiso*, che Tiziano usa in una lettera al doge Girolamo Priuli del 1566 (doc. 30)¹⁷². In questo

¹⁶⁷ José Martínez de Espinoza (1544-1606), maggiormente noto come José de Sigüenza, fu priore, bibliotecario e storico dell'Ordine di San Girolamo. Vedasi: DBE, 2009-2013, XXXIII, pp. 299-302. È l'autore della *Vida de San Jerónimo* e della *Historia de la orden de San Jerónimo* (SIGÜENZA, 1595; SIGÜENZA, 1600; SIGÜENZA, 1605). Ne useremo qui l'edizione critica SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000.

¹⁶⁸ SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, p. 671.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Tra gli studi panofskiani del 1969 ve ne sono alcuni scritti precedentemente.

¹⁷¹ Vedasi PANOFSKY, 1969, p. 63-71.

¹⁷² Lettera di Tiziano al doge Girolamo Priuli e alla Signoria di Venezia, Venezia, fine 1566: ASV, *Senato terra*, filza 48; in PUPPI, 2012, p. 284 (doc. 232); qui doc. 30. Scrive: «[...]humilmente son comparso a supplicarla, che havendo alli giorni passati novamente fatto metter a stampa di rame a comune comodo de' studiosi della pittura un disegno del Paradiso et diversi altri pezzi di diverse altre inventioni con mia gran fatica et spesa, neuno altro, se non che avrà cagione da me, possa intagliare di detti disegni nelle città di questo Illustrissimo Dominio, né altrove intagliati vendere sotto qualsivoglia forma et modo per XV anni continui.» Secondo BIERWIRTH, 2002, p. 96, *Paradiso* sarebbe il titolo più esatto per l'opera.

scritto egli chiede il privilegio esclusivo delle stampe tratte da un disegno dell'opera, corrispondenti a quelle che aveva fatto eseguire lo stesso anno a Cornelis Cort (fig. 12). È grazie anche all'uso di questa ulteriore denominazione, ci indica Wethey, che il titolo *Gloria*, nel senso del termine come paradiso nell'uso spagnolo, si è cristallizzato e legittimato come denominazione principale del dipinto.

Analizzando quanto scrive Panofsky su questo dipinto, egli tenta soprattutto un recupero dell'«interpretazione imperiale» dell'opera tizianesca come *Juicio Final*¹⁷³, cercando di dedurre anche gli altri titoli (*Trinità*, *Gloria* e *Paradiso*) s'intersechino e confluiscono in una lettura iconologica coerente:

L'interpretazione imperiale tende ad essere trascurata dagli studiosi moderni. Effettivamente, essa diverge sotto vari aspetti dal quadro, in particolare perché in un vero Giudizio Universale Cristo dovrebbe apparire, secondo le parole di Sant'Agostino, «non nella forma in cui Egli è uguale al Padre, ma nella forma in cui Egli è Figlio dell'Uomo». Tuttavia Carlo V non impiegò il termine «Giudizio Finale» senza buone ragioni; e alcuni dei caratteri che distinguono *La Gloria* da tutte le analoghe composizioni si possono spiegare con il desiderio dell'imperatore di possedere un quadro che combinasse in un'unica rappresentazione i due ultimi capitoli del *De Civitate Dei* di Sant'Agostino: un'opera che suggerisse l'«Eterna beatitudine della Città di Dio» (da cui il «Paradiso» di Tiziano), dove il tempo non esiste più, e contemporaneamente alludesse al *Giudizio Universale*, che segna il momento in cui il tempo sta per finire ma non è ancora stato eliminato a favore dell'eternità.¹⁷⁴

Il padre dell'iconologia sembra muovere anzitutto le sue valutazioni da una domanda: in che senso l'opera rappresenta un *Giudizio*? Questo titolo è stato riconosciuto come quello più intimo e personale, più affine al significato che Carlo V attribuì al dipinto nei suoi ultimi giorni a Yuste, indissolubilmente legato alla funzione ascetica e al significato escatologico che gli furono attribuiti nel momento della morte dell'imperatore. L'indicazione della *Trinità* come *Giudizio* è tuttavia

¹⁷³ PANOFSKY, 1969, p. 68.

¹⁷⁴ Uso in questo caso, per facilitare la lettura, l'edizione italiana: PANOFSKY 2009 (1969), pp. 66-67.

eccezionale. Panofsky sembra dedurre che il suo uso straordinario fosse da leggere come un indizio ermeneutico, fino ad allora sottovalutato, interpretato come una sorta di forzatura o errore del committente, dettato dalla vocazione di adattare il significato dell'immagine alla sua personale volontà di contemplare l'opera nei suoi ultimi istanti di vita, immaginandola come la visualizzazione terrena del giudizio che l'avrebbe atteso al trapasso.

A sostegno dell'idea dell'“errore”, ha avuto un certo peso il fatto che l'indicazione imperiale della *Trinità* come *Giudizio* è anche quella, in sé e per sé, iconograficamente più improbabile: mancano tutti gli elementi classici dello schema fondamentale dell'opposizione tra i beati e i dannati, generalmente risolto, nelle rappresentazioni tradizionali di *Giudizio Universale*, attraverso figure che salgono in paradiso e altre che cadono negli inferi. Diverge inoltre, come si accennava, dal titolo con cui il dipinto viene indicato negli *Inventari* dei beni di Carlo V. Tuttavia, come si vedrà, non sbaglia affatto Panofsky a considerarlo come un indizio ermeneutico.

È interessante notare come proprio dalla sovrapposizione dei titoli Panofsky deduca uno gli argomenti della lettura del dipinto, che rimane ad oggi, pur con alcune variazioni e adattamenti, quella maggiormente accreditata. Secondo la lettura del padre dell'Iconologia, proprio nella congiunzione tra i temi di *Trinità*, *Paradiso* (o *Gloria*) e *Giudizio* sarebbe riconoscibile una parafrasi visiva del *De Civitate Dei* di Sant'Agostino¹⁷⁵, chiave di lettura ad oggi accettata per spiegare la singolare iconologia del dipinto e l'ancor più singolare sovrapposizione di tanti e diversi titoli.

¹⁷⁵ Sant'Agostino, *De Civitate Dei (La città di Dio)*, scritto tra il 413 e il 426. Ne ho usato per un confronto l'edizione italiana AGOSTINO (Carena), 1992. Per una panoramica sui contenuti dell'opera rimando ad AGOSTINO (Fitzgerald), 1999, pp. 408-418.

1.7 Una *Trinità* tra Vecchio e Nuovo Testamento: analisi dell'immagine

Inizieremo l'analisi dell'immagine (fig. 1)¹⁷⁶, coerentemente alla centralità e ricorrenza rilevata nei titoli coevi dell'opera, dal dettaglio con la *Trinità* (fig. 3), che svetta, nella parte superiore. Assai peculiare è la scelta (del pittore, del committente o di chi per loro sarà un'ipotesi che affronteremo più in là) di rappresentarla attraverso la tipologia detta "del Salterio"¹⁷⁷. In questo schema, di cui riporto alcuni esempi in appendice (figg. 74-77), compaiono le tre persone della *Trinità*, di cui due, il Padre e il Figlio, sono figure antropomorfe, mentre lo Spirito Santo, nel mezzo, appare in forma di colomba. Le persone del Padre e del Figlio sono spesso simili tra loro, ma distinguibili anzitutto dalla posizione: il Figlio è sempre seduto alla destra del Padre, come da indicazione del Salmo 109, che in molti casi accompagna quest'immagine nelle bibbie illustrate¹⁷⁸.

Le due figure sono talvolta identiche tra loro (fig. 77); in altri casi solo il Padre presenta l'attributo del globo (fig. 76), oppure vengono differenziate più chiaramente attraverso la caratterizzazione del Padre come più vecchio del Figlio (figg. 74-75). Tiziano adotta quest'ultima soluzione: Cristo, seconda persona della *Trinità* (fig. 4) è caratterizzata come più giovane della prima, Dio Padre (fig. 5), grazie anche alla barba

¹⁷⁶ Il confronto, per la lettura iconologica, con le interpretazioni dell'opera in auge riguardano in particolare: CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 234-236; BRAUNFELS, 1954, pp. XXXII-XXXIII; HARBISON, 1967; PANOFSKY, 2009 (1969), pp. 65-74; WETHEY, 1969-1975, II, pp. 165-167, n°149; CHECA 1994, pp. 60-67; CORDONE, 1999; BIERWIRTH, 2002, pp. 30-80; CHECA, 2005, pp. 116-118; FINALDI, 2005; CHECA, 2007; MANCINI, 2007, pp. 164-166; BOESPFLUG, 2012, pp. 297-298; GENTILI, 2012, pp. 274-278; CHECA, 2013, pp. 303-326.

¹⁷⁷ Su questa tipologia si veda BOESPFLUG, 2012, pp. 178-186 e 297-298. Come riporta l'autore, «uno studio completo della diffusione della *Trinità* del Salterio non è ancora stato realizzato, così come non esiste un repertorio sistematico delle immagini corrispondenti» (p. 178). Cfr. con: RÉAU, 1955 -1959, v. 4, pp. 42-52;

¹⁷⁸ *Ibidem*.

più corta. Tra loro, domina la scena un triangolo luminoso da cui emerge per contrasto la sagoma della colomba dello Spirito Santo, più suggerita che dipinta, riconoscibile per il leggero contrasto cromatico che la fa risaltare dal fondo chiaro (fig. 73).

Seguendo la sintesi grafica del dipinto qui proposta (fig. 2), potremo facilmente osservare che esiste nella costruzione complessiva dell'immagine uno schema di diagonali, che tracciamo idealmente tra i vertici opposti della tela, e un gioco di piani, che useremo come linee guida.

Partendo dal basso, l'orizzonte del paesaggio si trova appena sotto il piede di uno dei protagonisti di questo dipinto, Noè, facilmente riconoscibile dall'arca dell'alleanza, sormontata da una colomba con l'ulivo della pace, che solleva verso la *Trinità* (fig. 61). Questo piede tocca il punto più basso, realmente e simbolicamente più vicino alla terra (fig. 62). Osserviamo quindi, anzitutto, due "dimensioni" nell'immagine: quella di in uno spazio altro, paradisiaco (da cui l'accezione al quadro anche come *Paradiso* o *Gloria*), in cui si collocano i personaggi che popolano l'immagine, e quella di un piano tutto terreno, collocato nell'estremità inferiore, in cui è possibile distinguere tre piccolissime figure (fig. 64), non ben identificate, ma per lo più riconosciute come figure di viaggiatori colpiti dalla visione celeste. Sulla scorta della lettura controriformista di Harbison¹⁷⁹, su cui torneremo, la scena è stata talvolta riconosciuta come una citazione del soggetto della pala tizianesca perduta col *Martirio di San Pietro da Verona*, di cui abbiamo testimonianza grazie all'incisione di Martino Rota (fig. 63) e alcune copie¹⁸⁰.

Salendo nella ricostruzione grafica (fig. 2) verso il Dio uno e trino, riconosciamo l'esistenza di un secondo piano o livello, fino circa alla

¹⁷⁹ HARBISON, 1967.

¹⁸⁰ Cfr. nota 20.

metà dell'altezza dell'opera. In questo piano Tiziano colloca, nell'idea di una visione dal basso verso l'alto, i personaggi di dimensioni maggiori in assoluto, nonché gli unici chiaramente accompagnati da attributi che ne consentano il riconoscimento. A destra David, vestito col manto d'ermellino blu (fig. 47), è riconoscibile soprattutto dalla cetra che stringe nella mano sinistra e che sembra suonare o accordare con la destra (fig. 46). Su questa cetra, o salterio, vale la pena di soffermare l'attenzione, proprio per il nesso, tanto evidente quanto puntualmente trascurato, con la tipologia iconologica di Trinità scelta, appunto, "del Salterio". David è l'autore di molti dei salmi penitenziali, tra cui il Salmo 109 del Figlio seduto alla destra del Padre, da cui dipende la Trinità che svetta nella parte superiore dell'immagine. Si tratta di un collegamento fondamentale, su cui torneremo nel quarto capitolo, che riconosciamo per ora e più chiaramente, per la prima volta, sia sul piano visivo (si noti ad esempio la scelta non casuale di raccordo tra il blu delle vesti del Padre, del Figlio e di Maria e della veste d'ermellino di David), sia sul piano contenutistico e iconologico (nel nesso tra la scelta di una Trinità "del salterio" e la figura e la funzione di David).

Al centro torniamo a soffermarci su Noè (fig. 61), che sembra quasi appoggiarsi alla vicina figura, connotata come Mosè. È chiaramente riconoscibile dalla tavola della legge che regge sulla sua gamba sinistra e la seconda che afferra con la mano destra, in uno sbilanciamento (fig. 65) che ha fatto supporre un debito iconografico col *Gallo caduto*¹⁸¹. Il suo luminosissimo profilo (fig. 67) viene connotato dalle caratteristiche "corni" di luce che connotano questo personaggio, come anche, ad esempio, il *Mosè* michelangiolesco di San Pietro in Vincoli (fig. 67)¹⁸². Assai peculiare è il fatto che egli regga una delle due tavole dividendola

¹⁸¹ PANOFKY, 1969, p. 65.

¹⁸² Ringrazio Isidro Bango Torviso per avermi fatto notare in un colloquio questo importante dettaglio iconologico.

col personaggio con turbante (fig. 68) nell'estremità sinistra, che sormonta un'aquila e che regge il cartiglio con la firma di Tiziano (fig. 69). È stato lungamente dibattuto se si tratti di Ezechiele, come da suggerimento di Panofsky¹⁸³, o di San Giovanni Evangelista. La presenza di Ezechiele in questo punto era stata proposta dall'iconologo tedesco sulla base di una maggiore coerenza al resto dei personaggi "sovradimensionati", per lo più chiaramente veterotestamentari, e il riconoscimento dell'aquila (Ezechiele, 17:3), del rotolo (Ezechiele, 2:8) e soprattutto del turbante come possibili attributi del profeta; altri, da ultimo Bierwirth, hanno invece proposto di attenersi alla chiarezza dell'associazione dell'aquila con Giovanni Evangelista¹⁸⁴.

Ancora più dubbia è l'identificazione dell'ultima figura di grandi dimensioni in questo livello, la donna inginocchiata di spalle e vestita di verde, accanto a David, la cui peculiarità è certamente il gesto con cui si spinge verso l'alto, allungando il braccio destro (fig. 57). Si tratta della figura che Sigüenza definiva la *donzella hermosa*, e che riconosceva come personificazione della Chiesa¹⁸⁵, ma per cui sono

¹⁸³ PANOFSKY, 1969, p. 65. Questa lettura è stata confermata recentemente anche da GENTILI, 2012, p. 274.

¹⁸⁴ BIERWIRTH, 2002, pp. 36-48 dedica ampio spazio alla questione, sostenendo che l'aquila, in ogni caso, non compare mai come attributo di Ezechiele e che l'associazione al profeta è quindi infondata.

¹⁸⁵ Da SIGÜENZA, 1605, deriva anche la lettura settecentesca della figura come Chiesa di Acisclo Antonio Palomino (1655-1726), autore del trattato *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), di cui esistono vari esemplari conservati al Museo del Prado e nella BNE (uno anche in BDH < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047461&page=1> >, consultato il 23 dicembre 2016). Per il passaggio sulla *Trinità* tizianesca, PALOMINO (Ceán y Bermúdez), 1988, p. 68: «En el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial hay también muchas, y en especial aquel célebre cuadro de la Gloria, que está en la Aulica, y es como de tres varas de alto, y dos de ancho, y en él está la Trinidad Santísima, y la Virgen a la mano derecha, algo más abajo, y en medio del cuadro la Iglesia en figura de donzella hermosa, que está ofreciendo a Dios los héroes del Viejo, y del Nuevo Testamento, y entre ellos muchos de la imperial Casa de Austria [...]». Un più tardo riconoscimento della figura femminile in primo piano come Chiesa compare anche nella lettura di VON EINEM, 1960, p. 30.

state proposte altre identificazioni: Maria Maddalena¹⁸⁶ o Sibilla Eritrea¹⁸⁷. Accanto a lei, pur meno visibile, rientra in questo gruppo, per dimensioni e posizione, anche il personaggio sulla destra, sopra David, l'unico che distoglie lo sguardo dalla visione trinitaria: la mancanza di attributi non consente un'identificazione, ma è stata proposta una possibile attinenza di Daniele¹⁸⁸.

Sulla sinistra invece, alla stessa altezza, ma chiaramente di dimensioni più piccole, un anziano barbuto è intento nella lettura di un testo sacro: anche in questo caso, l'identificazione non è supportata dalla presenza di attributi chiari. Per la sua fisionomia e, soprattutto, per la vicinanza di Carlo V all'ordine girolamino, che determinerà la sua scelta di Yuste per il ritiro contemplativo nei suoi ultimi anni, è stato proposto il suo riconoscimento come San Girolamo¹⁸⁹.

Prima di passare al livello successivo, si dovrà evidenziare un altro elemento in primo piano nell'immagine: la convergenza degli assi diagonali e della linea mediana dell'opera sull'arca dell'alleanza e la colomba dello Spirito Santo (fig. 2). Nei termini della logica essenziale dell'immagine delineata nella sintesi grafica, pare evidente che l'intera struttura dell'opera porti l'osservatore a percorrere con lo sguardo una

¹⁸⁶ CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 235 (con un punto interrogativo accanto all'identificazione come Maddalena); WETHEY, 1969-1975, II, p. 165; BIERWIRTH, 2002, pp. 54-59.

¹⁸⁷ HARBISON, 1967, p. 245; PANOFSKY, 1969, p. 65; CHECA, 1994, p. 63; GENTILI, 2012, p. 215; CHECA 2013, p. 315.

¹⁸⁸ GENTILI, 2012, p. 276.

¹⁸⁹ BIERWIRTH, 2002, p. 46; CHECA, 2013, p. 316. Quest'ultimo dà di questa presenza una lettura controriformistica: «Inmediatamente por encima de las manos juntas de Moisés e San Juan, es fácilmente identificable San Jerónimo. Nada más sencillo que explicar su presencia. Los jerónimos eran la orden que regentaba el convento de Yuste; el padre de la Iglesia es, junto a San Agustín, el que en mayor medida contribuyó a asentar la ortodoxia en los primeros tiempos, y su versión latina, Vulgamam fue adoptada como oficial por la misma Iglesia. Es muy natural, por tanto, su aparición en este momento de discusión entre protestantes y romanos, y que lo haga situándose encima de las figuras, unidas por las manos, de Moisés (Ley Antigua y Antiguo Testamento), que confluyen en la ortodoxa Vulgata de San Jerónimo».

traiettoria dal basso verso l'alto, e a focalizzarsi, nel centro geometrico pressoché esatto della scena, sulla bianca colomba di pace sorretta dall'arca e da Noè. Tale centralità è confermata inoltre dal chiaro parallelismo (compositivo, prima che iconologico) tra questa colomba, bianca e "reale" (fig. 118) e quella, "incolore" o "indipinta", "assente" e simbolica che svetta in alto in asse, giusto sopra alla prima (fig. 114). Una conferma di quest'analisi compositiva e figurativa e della centralità del rapporto tra le due colombe, quella «dello Spirito» e quella «dell'alleanza», mi pare riscontrabile anche dal confronto tra i due dettagli nel dipinto e nell'incisione di Cornelis Cort (figg. 116-117), realizzata oltre dieci anni dopo, in cui pare tutt'altro che casuale la scelta di eliminare la colomba reale che prima poggiava sull'arca, facendola ora svettare in alto, tra Padre e Figlio, in tutta la sua corporalità. Nel quadro riconosciamo: la posizione perfettamente centrale e l'asse simmetrico tra le due colombe, la contrapposizione tra la resa dettagliata dell'una e la stilizzazione dell'altra; nell'incisione: la scomparsa della colomba sull'arca e, contemporaneamente, la definizione della colomba dello Spirito come unica, centrale e verosimile.

Nel livello successivo, dopo il primo del paesaggio terreno (fig. 64) e quello successivo con i grandi profeti veterotestamentari (fig. 34), possiamo distinguere chiaramente, per funzione e caratterizzazione, il gruppo di destra da quello di sinistra. Superato l'asse centrale su cui svetta la colomba (fig. 2), si apre anche lo scorcio di cielo in cui un'imponente nube segna contemporaneamente la distanza e il collegamento del gruppo trinitario con altri personaggi: più in alto tra tutte, sulla sinistra, è collocata la figura di Maria (fig. 7). Coperta da una lunga veste che le copre il capo dello stesso blu del Padre e del Figlio, è ad essi direttamente collegata, come mediatrice del regno dei

cieli¹⁹⁰. Maria non guarda alla Trinità, ma ne sembra, piuttosto, una parte, come rievocato simbolicamente dalla scelta di risaltarne la figura con gli stessi colori usati per le due figure antropomorfe del gruppo trinitario.

Accanto a lei, leggermente più in basso sulla sinistra, è riconoscibile San Giovanni Battista¹⁹¹ (fig. 6), più per la posizione che per la presenza di attributi, giacché non indossa la pelliccia che normalmente lo caratterizza, sostituita da una tunica bianca che gli copre la parte inferiore del corpo. Il Battista in piedi o in ginocchio in contemplazione della Trinità allarga le braccia verso il basso, con il palmo della mano destra aperto, come nell'atto di accogliere la luce divina emanata dal Dio uno e trino. È questo un gesto d'apertura che apre la via a Maria: la sua coerenza in questo punto pare evidente, come «ultimo profeta del vecchio mondo e primo del nuovo»¹⁹².

Non sono riconoscibili altrettanto facilmente, invece, i personaggi più in basso rispetto al Battista rappresentati in questo gruppo (fig. 70): nell'estremità sinistra riconosciamo un martire, che ostenta la palma del martirio, non meglio identificabile; accanto a lui, ripete il gesto con le braccia tese il personaggio con il turbante a torso nudo. Assai diverso è l'atteggiamento degli altri due: quello seduto, coperto in parte da una tunica bianca e giallo ocra, che poggia la testa sul braccio sinistro, lasciandosi cadere su una lunga tavola; e, dietro di lui, il personaggio barbuto che sembra osservare il martire, aprendo il suo braccio sinistro quasi a impedire il passaggio oltre, creando una cesura visiva tra il piano in cui si collocano Maria e il Battista e quella in cui si

¹⁹⁰ Su questa funzione d'intermediazione e intercessione concordano pressoché tutti gli studiosi, sin dal pionieristico studio su Tiziano di CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 234-235.

¹⁹¹ Questa indicazione non compare in CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 234-236, ma è condivisa da molti autori: si vedano, tra gli altri citati, BIERWIRTH, 2002, p. 50; GENTILI, 2012, p. 276; CHECA, 2013, p. 313.

¹⁹² GENTILI, 2012, p. 215.

trovano il martire e i santi. In questo gruppo dovremmo osservare anche, lì accanto, la figura ritagliata nell'estremità sinistra, a mani giunte, di cui emerge il timido profilo. Il primo personaggio non ha attributi ma viene definito visivamente come melanconico, e potrebbe quindi plausibilmente essere riconosciuto come Geremia, qualora si confrontasse la caratterizzazione del profeta nel *Giudizio* sistino (fig. 72)¹⁹³. Il secondo, per lo stesso motivo, potrebbe coincidere forse con Isaia (fig. 71)¹⁹⁴.

Spicca sul lato destro, parallelo a questo gruppo, la fisionomia del personaggio di profilo, che viene da tempo riconosciuto, senza dubbio, come un autoritratto di Tiziano (fig. 38). Seminudo, coperto solo da una bianca tunica, il pittore si ritrae nelle vesti del penitente spoglio, inginocchiato in adorazione della Trinità. Sorprende, nel confronto con l'incisione, l'opposta caratterizzazione di Tiziano, qui riccamente vestito (fig. 36).

Un discorso a parte merita la figura a lui vicina, che a partire dalla proposta di Crowe e Cavalcaselle¹⁹⁵ viene spesso riconosciuta come il plausibile ritratto di Francisco de Vargas (fig. 35), l'ambasciatore che fece da tramite per l'esecuzione e la consegna di questo dipinto¹⁹⁶. La presenza di Vargas nella *Trinità* dipende dal fatto che egli chiese a Tiziano di inserirvi la propria effigie, come testimoniato dalla lettera autografa del pittore a Carlo V del 10 settembre 1554 (doc. 15). Un'altra

¹⁹³ Questa osservazione coincide con la proposta di GENTILI, 2012, p. 215, che pare più convincente di quella di BIERWIRTH, 2002, p. 48, che riconosce solo genericamente in questa figura un profeta tra i quattro maggiori e ipotizza senza troppi argomenti che si potrebbe pensare al primo, Isaia.

¹⁹⁴ Lo propone GENTILI, 2012, p. 215 e seppur non esplicito credo che tale riconoscimento sia dovuto al confronto con i profeti sistini.

¹⁹⁵ CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, p. 232.

¹⁹⁶ Cfr. nota 81.

ipotesi, proposta da Wethey¹⁹⁷ e ripresa recentemente¹⁹⁸, è che il ritratto dell'ambasciatore sia riconoscibile nel volto dell'uomo con la barba scura rivolto verso di noi nel lato sinistro, accanto a Maria (fig. 70). Il personaggio vicino a Tiziano – Giobbe, secondo Von Einem, Cloulas e Panofsky¹⁹⁹ - sarebbe invece riconoscibile quindi, secondo Wethey, come Adamo²⁰⁰, associato alla vicina figura femminile, proposta come Eva. In questo Giobbe/Adamo sarebbe riconoscibile invece, secondo alcuni, un altro ritratto: quello di Pietro Aretino²⁰¹.

Dato che non esistono ritratti di Francisco Vargas che consentano un'identificazione, è plausibile anche che il ritratto originale nel dipinto sia stato coperto²⁰². Egli potrebbe essere riconoscibile, quindi, nelle sembianze del personaggio di profilo, nella medesima posizione, che compare nell'incisione di Cornelis Cort (fig. 36) e che fu probabilmente eseguito in una fase precedente rispetto alla versione definitiva del quadro, come si può osservare nel confronto con la radiografia (fig. 19)²⁰³, in cui compare un profilo del tutto simile. Dai confronti, la proposta che mi sembra più plausibile è quella di Von Einem, secondo la quale il ritratto di Francisco de Vargas è quello coperto, in corrispondenza della figura dipinta accanto a Tiziano. L'ipotesi comunque resta tale, per la mancanza di confronti. Mi sembra invece improbabile che in questo personaggio sia riconoscibile Pietro Aretino,

¹⁹⁷ WETHEY, 1969-1975, II, p. 206, n° L-34.

¹⁹⁸ FALOMIR, 2003, p. 220.

¹⁹⁹ VON EINEM, 1960, p. 90; CLOULAS, 1967, p. 244, nota 5; PANOFSKY, 1969, p. 66, nota 21.

²⁰⁰ WETHEY, 1969-1975, II, p. 206, n° L-34; ripreso in FALOMIR, 2003, p. 220.

²⁰¹ Quest'ipotesi si trova da ultimo in FALOMIR, 2003, p. 220.

²⁰² Questa proposta si trova prima in VON EINEM, 1960, p. 90, poi avallata da CLOULAS, 1967, p. 244, nota 5.

²⁰³ La *consecutio temporum* di questa coincidenza tra incisione (1566) e radiografia (che ci mostra una scelta originale ma precedente a quella che conosciamo oggi) dipende dal fatto che la matrice per la stampa fu eseguita, con ogni probabilità, sulla base di un disegno preparatorio, come indicato dallo stesso Tiziano. Cfr. doc. 30.

la cui fisionomia è ben nota (fig. 50): c'è una vaga somiglianza, e la presenza di un ritratto di Pietro Aretino nel dipinto è assai plausibile, ma non è a mio avviso nel *Giobbe/Adamo/Vargas* accanto all'autoritratto di Tiziano che lo si riconosce.

Giungiamo ora, in questa ascesa verso la Trinità sul lato destro, ad osservare il gruppo con i membri della famiglia imperiale (fig. 23). Carlo V è chiaramente riconoscibile dal confronto, tra altri possibili, con i suoi ritratti tizianeschi (ad esempio, fig. 28). L'imperatore viene qui rappresentato in un bianco sudario, senza corona, inginocchiato e in preghiera verso la Trinità. Accanto a lui Isabella, altrettanto facilmente riconoscibile grazie al ritratto tizianesco del Prado (fig. 29), anch'ella coperta da un manto bianco, ma accompagnata da un angelo, che ci segnala che era già morta²⁰⁴, a differenza degli altri componenti della famiglia imperiale presenti.

Se, come è emerso dallo studio dei documenti, i contenuti del codicillo di Carlo V hanno suggerito che il dipinto dovesse accompagnare la sepoltura dell'imperatore, ciò è dipeso soprattutto dalla coincidenza della descrizione dei ritratti dei due sovrani, lì contenuta, con il dipinto. Vi si accennava al:

«[...]bulto de la Emperatriz y el mío, questemos de rudillas con las cabeças descubiertas y los pies descalços cubiertos los cuerpos como con sendas sábanas del mismo relieve de los bultos con las manos juntas».²⁰⁵

Egli però desiderava queste effigi per una custodia di marmo o alabastro, dove i due apparissero inginocchiati e ricoperti da «sábanas», letteralmente «lenzuola», ovvero panni bianchi: come nella Trinità, quindi, ma per una custodia funebre in marmo. Esempi analoghi alla

²⁰⁴ Segnala MANCINI, 2007, p. 164 che il gesto dell'angelo corrisponde alla postura tradizionale utilizzata nell'iconologia veneziana per il santo eponimo che accompagna il suo protetto.

²⁰⁵ Vedasi qui doc. 28.

sepoltura desiderata da Carlo V si potrebbero riconoscere nel *Sepolcro di Juan de Padilla* per il Monastero di Fres de Val, oggi conservato nel Museo di Burgos (fig. 26), dove l'effigiato è similmente rappresentato inginocchiato, in preghiera, o il *Sepolcro di Giovanni II e Isabella del Portogallo* nella Certosa di Miraflores (fig. 26), per la presenza dei due consorti, che dovremmo immaginare in questo caso scolpiti in ginocchio, secondo gli adattamenti specifici richiesti. Ma soprattutto, il desiderio di Carlo V per la sua sepoltura sarebbe stato realizzato da Pompeo Leoni, tra il 1592 e il 1598, nel gruppo bronzeo del *Cenotafio dell'Escorial*²⁰⁶.

Sulla destra, anche la presenza di Filippo II è facilmente riconoscibile dal confronto con i suoi ritratti tizianeschi del Museo del Prado (figg. 31, 33). Dal confronto con la radiografia (fig. 32a) e con l'incisione (fig. 12), in cui compare di profilo, e soprattutto osservando l'incredibile sproporzione tra le dimensioni del volto e quelle delle mani nella *Trinità* (fig. 32), mi pare plausibile ipotizzare, tuttavia, che questo dettaglio non sia opera di Tiziano. Il ritratto di Filippo II nell'opera potrebbe essere stato fatto rimaneggiare da qualche pittore alle sue dipendenze. Questa ipotesi, oltre che essere basata sull'osservazione e sul confronto con l'incisione e con la radiografia, pare giustificabile storicamente dalla vocazione di Filippo II di comparire con maggiore evidenza nel dipinto di cui venne in possesso alla morte del padre, e che lo vedeva probabilmente, in un primo momento, in una posizione relativamente defilata sul margine. Nella radiografia si nota chiaramente il profilo della "prima" effigie nell'ombra che taglia longitudinalmente il ritratto definitivo; si può notare anche, in questo punto, il pentimento (che parrebbe essere piuttosto un rimaneggiamento di altri) sulla posizione

²⁰⁶ Pompeo Leoni e collaboratori, *Cenotafio di Carlo V*, Basilica del Reale Monastero di San Lorenzo al Escorial, 1592-98. Vedasi a riguardo lo studio di PÉREZ DE TUDELA, 2012.

delle mani giunte, che nella radiografia si vedono come raddoppiate sulla destra (fig. 32a).

Nella velata di profilo, dentro il gruppo della famiglia imperiale, viene spesso riconosciuta Maria d'Ungheria²⁰⁷. Dal confronto con la statua di Leone Leoni commissionata pochi anni prima, nel 1548 (fig. 25), il riconoscimento pare in effetti plausibile, giacché la regnante d'Ungheria aveva scelto in questa occasione il velo e il libro di preghiera, caratterizzandosi per l'auto-rappresentazione ufficiale con vesti simili a quelle di una monaca o mistica. Con le medesime vesti fu ritratta poi anche nel *Cenotafio di Carlo V* di Pompeo Leoni.

Analoghe incertezze riguardano l'altra figura femminile del gruppo, in cui sarebbe riconoscibile secondo alcuni una sorella di Filippo II non meglio identificata²⁰⁸, secondo altri Eleonora, sorella di Carlo V e quindi zia di Filippo²⁰⁹. La presenza delle due sorelle di Carlo V nel dipinto è plausibile: il loro destino fu strettamente collegato a quello del fratello nei suoi ultimi anni, giacché decisero entrambe di seguirlo al Monastero di Yuste, morendo tutti, peraltro, nello stesso 1558, a distanza di pochi mesi (Eleonora il 18 febbraio, Carlo il 21 settembre, e per ultima Maria, meno di un mese dopo, il 18 ottobre).

Si osservi, infine, che l'intera composizione del dipinto è concepita attorno alla geometria del triangolo. Tracciando due diagonali ideali tra i vertici opposti della tela (fig. 2) e seguendone l'andamento dal basso verso l'alto e viceversa, pare lampante che sia questo l'intento di Tiziano nella composizione per guidare il nostro sguardo. Osserviamo ad esempio in un dettaglio (fig. 34) come Tiziano definisce il modo in cui il mantello blu bordato d'ermellino di David cade sulla nuvola che

²⁰⁷ Già in CROWE, CAVALCASELLE, 1877, p. 235, e a seguire molti tra gli studiosi che successivamente si sono occupati del dipinto (cfr. nota 176).

²⁰⁸ CROWE, CAVALCASELLE, 1877, p. 235.

²⁰⁹ CHECA, 2013 e GENTILI, 2012, p. 215.

lo sorregge, seguendo una linea diagonale, in una forzatura tanto “irrealistica”, quanto funzionale alla costruzione simbolica dell’immagine, e che non ha ragioni altre che disegnare e definire la diagonale attraverso un gioco di contrasti tra figure e sfondo. L’importanza nell’immagine di una logica compositiva basata sul triangolo si riconosce anzitutto nella stessa coerenza dell’elemento triangolare con il soggetto, nonché il titolo più ricorrente nelle fonti, sottolineato dall’uso che il pittore fa della medesima geometria per circoscrivere la colomba dello Spirito. Se questo elemento non è mai stato preso in seria considerazione nelle sue relazioni centrali con la composizione è forse proprio per via del caos ermeneutico generato dall’uso di diversi titoli, di cui si è scritto, e che ancora oggi tende a mettere in secondo piano la centralità della questione trinitaria. Sarà necessario allora concludere questa prima tappa del percorso, proponendo la legittima restituzione all’immagine del suo primo titolo: *Trinità*.

1.8 La Trinità e le sue “immagini satellite”: radiografia, disegno, incisione

Per uno studio completo della *Trinità* tizianesca pare necessario il confronto con la serie di “immagini satellite” collegate al dipinto, che raggruppiamo e studiamo come tali in quanto strumenti utili sia per la decodificazione iconologica che per la comprensione del processo esecutivo e dei vari cambiamenti a cui è stata sottoposta l’idea alla base dell’originale tizianesco. La radiografia (fig. 13) del Museo del Prado²¹⁰

²¹⁰ Ringrazio Miguel Falomir e i responsabili del Gabinete Técnico del Museo del Prado per la disponibilità nel farmi osservare la radiografia e gli altri materiali fotografici del Museo, mettendo a disposizione i loro mezzi per la ricerca.

mostra l'esistenza di vari pentimenti sotto lo strato pittorico definitivo. Esiste un ripensamento evidente sul volto di Cristo, che pare inizialmente concepito forse di dimensioni più grandi e certamente di profilo, in modo simile a come viene rappresentato nell'incisione di Cornelis Cort del 1566 (fig. 12). In corrispondenza della figura di Mosè, Tiziano sposta la linea del ginocchio su cui regge la tavola della legge leggermente più in alto, come evidente dall'effetto di "raddoppiamento" visibile nel punto corrispondente della radiografia. Altri riaggiustamenti simili, ma di pochi centimetri e meno evidenti, sono poi riconoscibili nella mano destra di David e in quella della vicina figura femminile in primo piano di spalle, in cui si notano leggeri pentimenti dal basso verso l'alto e da sinistra a destra. Un altro "raddoppiamento" dell'immagine, rivelatore del pentimento, è visibile poi nel volto dell'angelo che accompagna la figura riconosciuta come un ritratto dell'Imperatrice Isabella, inizialmente pensato poco più a destra. Si tratta, in questi casi, di aggiustamenti meramente formali e compositivi, che non apportano nessuna novità sostanziale alla lettura dell'immagine. Più interessante è il dettaglio della radiografia in corrispondenza del personaggio posizionato da Tiziano accanto al proprio autoritratto, sul lato destro, su cui si è scritto *supra*, come possibile ritratto di Francisco de Vargas.

L'unico disegno cinquecentesco della *Trinità* ad oggi conosciuto è quello conservato al Louvre (fig. 21)²¹¹, indicato negli inventari del XVIII e XIX secolo come originale tizianesco,²¹² ma la cui autografia è stata ragionevolmente messa in dubbio: anzitutto per la tecnica²¹³, inusuale per

²¹¹ Louvre, Paris, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, INV 5563, r.

²¹² Così nell'inventario Jabach, che prende il nome dal banchiere Eberhard Jabach (1610-1695) a cui apparteneva la collezione di 5542 fogli che egli avrebbe venduto nel 1671 a Luigi XIV. Vedasi: BIERWIRTH, 2002, pp. 114-117.

²¹³ Inchiostro e acquerello marrone con riflessi bianchi e tracce di matita nera su carta avorio, 00,395m x 00,272m. Vedasi:
AG < <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7927-La-Trinite-en->

Tiziano, oltre che per ragioni stilistiche. Nella scheda del Louvre lo si trova attribuito a Battista Franco²¹⁴; secondo Rearick si tratterebbe invece di un disegno di Orazio Vecellio, il figlio prediletto di Tiziano, e da questo disegno Cort avrebbe copiato l'immagine per l'incisione²¹⁵; similmente, Bierwirth propone che l'autore del disegno sia un allievo o un assistente di Tiziano, e che esso sia stato rivisto dal maestro²¹⁶, ma indica anche come possibile la precedente attribuzione a Lambert Sustris²¹⁷. Più recentemente Wivel ha invece proposto con convincenti paragoni con altre opere un'attribuzione del disegno a Giulio Bonasone²¹⁸.

Se per quanto riguarda il disegno non esistono ipotesi accertate e definitive, l'incisione di Cornelis Cort (fig. 12) è invece ben documentata: Tiziano alla fine del 1566 invia una richiesta al doge Girolamo Priuli e alla Signoria di Venezia (doc. 30) per ottenere i diritti sulle stampe da poco prodotte, «un disegno del Paradiso et diversi altri pezzi di diverse altre inventioni con mia gran fatica et spesa». Lo scopo è che per quindici anni, scrive Tiziano: «neuno altro, se non che avrà cagione da me, possa intagliare di detti disegni nelle città di questo Illustrissimo Dominio, né altrove intagliati vendere sotto qualsivoglia forma et modo»²¹⁹. La risposta della Serenissima sarebbe arrivata il 4 febbraio 1566 *more veneto*, ovvero 1567, pertanto gli eredi di Tiziano avrebbero continuato a poter godere dei diritti sulle stampe per oltre sei anni dopo la sua morte, fino al 1582. Nella lettera del 13 marzo 1567 di Domenico

Gloire > (consultata il 6 agosto 2016).

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ REARICK, 2001, pp.144-150.

²¹⁶ BIERWIRTH, 2002, p. 116.

²¹⁷ BIERWIRTH, 2002, p. 117.

²¹⁸ WIVEL, 2014.

²¹⁹ ASV, *Senato terra*, filza 48, in PUPPI, 2012, p. 284 (doc. 232).

Lampsonio si deduce che Tiziano possiede le lamine di Cort e che quindi è il responsabile degli aspetti commerciali legati alle stampe²²⁰. Oltre alla richiesta del privilegio, le fonti più importanti legate a questa incisione sono due lettere di Tiziano rispettivamente ad Alessandro Farnese (doc. 31) e a Margherita d'Austria (doc. 32). Esse spiegano quanto il recupero dell'immagine della *Trinità* che egli aveva eseguito per Carlo V nella nuova incisione di Cort sia legata alla vocazione di Tiziano di raggiungere, ovvero recuperare, la vecchia committenza Farnese, e in particolare di Alessandro, che egli aveva già ritratto almeno in due occasioni negli anni quaranta, nella serie di ritratti legati a Paolo III, tra cui ricordiamo in particolare il già menzionato *Paolo III e nipoti* (fig. 106)²²¹.

La stampa della *Trinità* - qui *Paradiso* - (fig. 12), ha dimensioni del tutto eccezionali, comprese tra 517 e 535 mm d'altezza e 373 e 384 mm di larghezza e, fatto assai peculiare e interessante, è l'unica stampa tizianesca di Cort a non essere invertita²²²: è stata quindi eseguita un'apposita matrice al contrario, ovvero, più precisamente, un disegno "a specchio" (probabilmente da un disegno preparatorio), poi inciso sulla lastra. Risale, come abbiamo scritto, al 1566, ovvero a ben dodici anni dopo l'invio dell'originale a Bruxelles: Carlo V è già morto da ben otto anni e il recupero dell'immagine da parte di Tiziano per raggiungere nuove possibili committenze legate all'Asburgo, così come i relativi cambiamenti iconografici che egli fa apportare al Cort rispetto all'originale, la dicono lunga anche sulla consapevolezza del maestro sulla sua *inventio*²²³.

²²⁰ BIERWIRTH, 2002, p. 108.

²²¹ Vedasi nota 13.

²²² BIERWIRTH, 2002, p. 108.

²²³ Non rientra in questa indagine, ma potrebbe costituirne uno sviluppo, la questione più complessa del rapporto tra Tiziano e Cornelis Cort e del controllo delle riproduzioni a stampa. Questo tema anche per quanto riguarda l'ipotesi del "Tiziano spirituale", esposta all'inizio di questo capitolo, merita certamente nuovi e specifici

1.8.1 Copia, *abbozzo* o *ricordo*? Una lezione di filologia visiva da un vecchio articolo di Sir Charles Holmes

Nel febbraio del 1927, Charles Holmes scriveva nel *Burlington Magazine*²²⁴ a proposito di un dipinto che la National Gallery di Londra aveva recentemente acquisito dalla collezione di Samuel Rogers (fig. 14)²²⁵: una versione preparatoria, scrive, della *Trinità*.

Holmes, poliedrico e raffinato conoscitore dell'arte italiana del Rinascimento, nel suo articolo difende la paternità tizianesca di questa tela, contro il giudizio di Crowe e Cavalcaselle²²⁶, secondo i quali si trattava, senza ombra di dubbio, di una copia, peraltro di datazione incerta e probabilmente tarda. Ragioni stilistiche e storiche hanno portato la critica successiva ad accettare l'ipotesi dei due studiosi di Tiziano, e a bollare la lettura di Sir Holmes, e chi prima di lui, come strumentale, per diversi motivi: si tratta di un dipinto forse troppo piccolo rispetto all'originale (1,31 x 1 m, contro i 3,46 x 2,40 della *Trinità* del Prado), di scarsa qualità, che certamente ha colori sporchi e "melmosi"²²⁷; soprattutto, c'è il sospetto legittimo che Holmes, che dirigeva in quegli anni il museo londinese, avesse tutte le ragioni di convenienza per riconoscere la mano del maestro nella sua recente acquisizione. Il dipinto è ora conservato nel deposito della National Gallery, come copia anonima da Tiziano, probabilmente tardo seicentesca.

studi. Rimando all'articolo di MANCINI, 2008 e alla recente monografia di LÜDEMANN, 2016.

²²⁴ HOLMES, 1927. Menziona questo tema PANOFSKY, 1969, p. 63 (nota 17).

²²⁵ N° inv. NG4222. Il dipinto è conservato nel deposito della National Gallery di Londra: ringrazio Matthias Wivel per la risposta alla mia richiesta di poter vedere di persona l'opera. La riproduzione è disponibile nel sito della NG: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-titian-the-trinity-la-gloria>>, consultato il 23 dicembre 2016.

²²⁶ CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, p. 237.

²²⁷ HOLMES, 1927, p. 53 scrive che il dipinto era coperto da una "thick dirty varnish".

La questione parrebbe quindi ampiamente risolta, eppure rileggendo senza pregiudizi quel vecchio articolo di Holmes e confrontando ogni singola argomentazione con le tre immagini di riferimento - l'originale del Prado (fig. 1), la presunta copia di Londra (fig. 14), e l'incisione di Cornelis Cort (fig. 12) - e comparando le sue deduzioni con quanto oggi visibile dalla radiografia (fig. 13), vien da chiedersi se il conto sia stato veramente chiuso; anzitutto, perché Holmes fu il primo ad aver dedotto correttamente, proprio sulla base dell'esistenza di quest'opera, che le varianti iconologiche dell'incisione fossero precedenti, e non successive, all'originale, nonostante la stampa di Cort risalga al 1566 e la *Trinità* al 1551-54.

Holmes non dubitava dell'autorevolezza dell'*expertise* di Crowe e Cavalcaselle, ma si limitava a rilevare nei pentimenti quanto prima di quel momento era impossibile vedere con chiarezza. Solo dopo la pulizia che seguì l'acquisizione della pittura da parte del museo londinese, era stato infatti possibile disporre dell'immagine "liberata" dagli accumuli di vernice sporca che ne limitavano la lettura. Le ragioni dell'autore, secondo cui era stato il cattivo stato di conservazione del dipinto ad indurre i due studiosi ad escludere l'autografia tizianesca, sembrerebbero in effetti reggere il confronto tra le figure. Ripercorriamo quindi la lettura comparata dei pentimenti nelle tre immagini, così come indicati nell'articolo del *Burlington Magazine*, invitando a partecipare, con sguardo attento e mente sgombra, all'esemplare lezione di filologia visiva di Sir Charles Holmes.

Il primo dettaglio tra quelli presi in esame si trova nella Trinità, nella parte superiore centrale del dipinto (fig. 3), rappresentata secondo lo schema medievale di Padre e Figlio in trono - in questo caso un trono di angeli - separati dalla colomba dello spirito. Nell'attributo del globo di Cristo, seduto alla destra del Padre (quindi a sinistra, per l'osservatore) è ravvisabile il primo pentimento indicato dall'autore: se nell'inci-

sione il globo poggia sul ginocchio destro (fig. 12), nella versione definitiva del Prado, poggia invece sul ginocchio sinistro (fig. 3). Nel dipinto della National Gallery, è stato dipinto prima sul ginocchio destro e poi spostato sul sinistro, in modo tanto evidente, scrive Holmes, che sembra che i globi siano due (fig. 16).

Il secondo pentimento si trova nella figura femminile in primo piano, nella parte inferiore destra del dipinto, che Holmes identifica come Maddalena²²⁸, e che rivolge lo sguardo e il gesto verso Dio Padre. Nell'incisione di Cort sfiora con la mano destra la veste di Carlo V (fig. 12), in ginocchio nella parte in alto a destra, mentre nella versione definitiva viene spostata leggermente a sinistra (fig. 57), perfezionando la chiarezza compositiva. Anche in questo caso, nel dipinto della National Gallery è visibile lo slittamento da destra a sinistra, tanto che la mano «appears to have six or more fingers»²²⁹ (fig. 17).

Con questa sequenza chiara nella mente, risulteranno più comprensibili gli altri pentimenti, proposti da Holmes come indizi coerenti che porterebbero alla decodificazione di uno stesso processo esecutivo. Ne riscontra un altro nel dettaglio dell'angelo che supporta e abbraccia la figura di Isabella, l'imperatrice morta anni prima, nel 1539. Nell'incisione di Cort (fig. 12), come nel dipinto della National Gallery (fig. 18) e diversamente dalla versione definitiva del Prado (fig. 23), lo sguardo dell'angelo è rivolto verso l'imperatrice, rivelando nell'intimità della prossemica la sua funzione originale di attributo distintivo della defunta dai viventi.

Osservando la radiografia del dipinto del Prado (fig. 13), parrebbe in effetti ravvisabile un'ulteriore prova della legittimità dell'interpretazione di Holmes su questo punto, poiché anche sotto lo strato pittorico

²²⁸ HOLMES, 1927, p. 53.

²²⁹ *Ibidem.*

della *Trinità* è visibile il pentimento sulla posizione del volto. Similmente a quanto descritto per il globo di Cristo e le dita della figura femminile di spalle, la bocca dell'angelo sembra raddoppiata sulla destra, a testimonianza di uno spostamento del volto verso sinistra.

Altra riprova del medesimo processo pare infine riscontrabile nel personaggio barbuto collocato nella parte intermedia, nel lato destro del dipinto, che abbiamo visto corrispondere, secondo Panofsky e altri, al ritratto di Francisco de Vargas. Abbiamo notato che nell'incisione lo stesso personaggio, indicato da Holmes come Lazzaro o Giobbe, ma la cui identificazione iconografica resta incerta, ha una fisionomia evidentemente diversa (fig. 36), come distinte sono anche la posizione e la caratterizzazione fisionomica.

Anche in quest'ultimo caso Holmes sembra aver visto anzitempo ciò che oggi possiamo confermare grazie ad immagini ad alta definizione e radiografie: con un semplice zoom sul dettaglio nella foto del dipinto della National Gallery (fig. 20)²³⁰, possiamo osservare come siano visibili entrambe le figure contemporaneamente. Il primo volto di profilo, meno visibile perché corrispondente ad un primo stadio, appare nella stessa posizione in cui si trova nell'incisione, impegnato nella conversazione con Tiziano; l'altro, corrispondente all'ultimo stadio, parrebbe qui appena abbozzato ed è riconoscibile come tale per analogia con l'originale, nell'atto di volgere lo sguardo all'apparizione della Trinità. Nella radiografia, nel medesimo punto, appare lo stesso "personaggio bicefalo", che non è altro che la traccia del pentimento del pittore, dovuto forse alla richiesta di Vargas di essere ritratto nel dipinto e quindi alla necessità di un aggiustamento. Aveva quindi ragione Holmes? Se così fosse, potremmo allora considerare il ritratto attualmente visibile nell'originale del Prado come l'effettivo ritratto di Vargas.

²³⁰ Vedasi a nota 225 il link per la visualizzazione nella pagina della NG.

La corrispondenza tra le due immagini in questo punto è così evidente, che parrebbe che il nostro copista abbia dedotto la sua “sintesi”, più che da un adattamento dall’incisione all’originale, direttamente dalla radiografia: cosa impossibile, evidentemente, quanto invece pare probabile, da questi confronti, che il piccolo e malmesso dipinto possa corrispondere, come sosteneva Holmes, ad un bozzetto intermedio tra il disegno preparatorio da cui è tratta l’incisione e la versione definitiva del Prado.

La sequenza delle scelte di Tiziano nel processo di ideazione e definizione dell’iconografia della *Trinità* sembra ripercorribile nelle tre immagini e nella radiografia con chiarezza: se l’incisione di Cort (o meglio, il disegno preparatorio da cui è tratta) viene certamente prima e il dipinto del Prado è la versione finale, la piccola versione della National Gallery sembrerebbe corrispondere, effettivamente, ad uno stadio intermedio, almeno stando alla sequenza dei pentimenti.

Vi sono contenute una serie di scelte che non sembrano rispondere all’ipotesi secondo cui questo piccolo dipinto sia stato eseguito sulla base dell’incisione e poi corretto di fronte all’originale. È assai curioso, nel confronto con la radiografia, che il nostro copista corregga alcuni dettagli secondari, come la posizione della mano della figura femminile, e ne tralasci altri importanti, come l’angelo che accompagna il ritratto di Isabella; che più che correggere il volto del presunto Vargas, ne studi il modo per trasformare il primo profilo rivolto verso l’autoritratto di Tiziano, nel secondo volto di tre quarti rivolto verso la *Trinità*, abbozzandolo. Pare indicativo inoltre che le radiografie abbiano confermato la tesi della peculiare *consecutio temporum* del rapporto tra originale e incisione, avanzata da Holmes, senza tecnologie, nel 1927. Tale idea poteva certamente sulle prime sollevare perplessità, per il semplice fatto che proporre senza fonti che un’incisione da un dipinto preceda la sua fonte (o le sue fonti) poteva e può risultare un’assurdità. Eppure

essa era destinata ad essere comprovata, successivamente, dalle radiografie, che mostrano chiaramente, sotto la superficie pittorica dell'originale noto, come Tiziano avesse inizialmente pensato ad una soluzione iconografica diversa da quella oggi visibile, in certi punti analoga a quella dell'incisione. La vocazione di un copista è in genere quella di attenersi, il più possibile, all'originale, come avviene nella copia di Antonio de Segura (fig. 22) e nel caso della piccola versione della *Trinità* della National Gallery ci sono delle incompatibilità evidenti con tale scopo.

La comparazione aggiornata dei dati tecnici, iconologici e storico-contestuali sembrerebbe legittimare l'ipotesi secondo cui il dipinto della National Gallery preceda cronologicamente l'originale. Ciò corrisponde ad accettare, quanto meno, che è del tutto plausibile che si tratti di un *abbozzo* eseguito tra il 1551 e il 1554, nel processo di definizione dell'iconologia della *Trinità* per Carlo V, oppure di un *ricordo* eseguito prima di uno dei tanti momenti in cui Tiziano sembrava a punto d'inviare l'opera.

La distinzione tra le due categorie fu messa a punto da Terisio Pignatti nel 1993, nella descrizione del caso del *Diana e Atteone* De Conti²³¹: se gli *abbozzi* sono studi per pitture di dimensioni maggiori che Tiziano era solito tenere per sé nella sua casa a I Biri, i *ricordi* sono più simili a vere e proprie copie di piccole dimensioni, realizzate per tenere in bottega una memoria veloce dei dipinti inviati all'estero. Ridolfi riporta che Tiziano era solito consentire ai garzoni di eseguire copie dei suoi lavori più importanti, che collezionava e che «da lui ritocche passavano per sua mano». Si potrebbe ipotizzare quindi, per quanto visto, per le dimensioni e per le conferme riscontrate nel confronto con le radiografie della *Trinità* del Prado, che il dipinto della National Gallery possa

²³¹ PIGNATTI, 1993.

essere un *ricordo* di bottega realizzato in uno stadio intermedio, riutilizzato come *abbozzo* per mettere a punto le modifiche per la versione definitiva per Carlo V. Ciò non corrisponderebbe affatto a rivendicarne la qualità, ma soprattutto a riscattarne la funzionalità: senza nulla togliere al *genio* Tiziano, si tratterebbe soprattutto di concederci il beneficio del dubbio sull'utilità dei *pentimenti* e sul ruolo della macchina complessa della bottega nei processi esecutivi²³².

²³² Un altro tema assai vasto della storiografia tizianesca che qui rientra solo marginalmente è quello del rapporto di Tiziano con la bottega. Rimando soprattutto agli studi contenuti in BOTTEGHE TIZIANO, 2009.

Capitolo 2

La *Trinità* come manifesto visivo della Controriforma: errori e semplificazioni storiche

2.1 Harbison e la *Trinità* di Tiziano come manifesto della Controriforma

Nel celebre articolo *Counter-Reformation Iconography in Titian's "Gloria"*, pubblicato nell'*Art Bulletin* del 1967¹, Harbison argomentava l'idea che la *Trinità* coincidesse ad una sorta di manifesto visivo della Controriforma². Lo faceva sulla base, soprattutto, di due elementi dell'immagine: il dettaglio con la rappresentazione della *Trinità* (fig. 3) e quello con le figure in scala ridotta nell'estremità inferiore del dipinto (fig. 64).

La particolare scelta di Tiziano nel rappresentare il gruppo della *Trinità*, corrispondente alla tipologia «del Salterio»³, viene spiegata da Harbison come il primo evidente segnale del dogmatismo controriformista. Secondo l'autore tale schema:

¹ HARBISON, 1967.

² Cfr. cap. 1, nota 95.

³ Cfr. cap. 1, nota 177.

literally represents the doctrine of the consubstantiality of the first two persons of the Godhead. First formulated at the Council of Nicea in 325, this doctrine was in specific opposition to the ideas proposed by the heretical Arians. The Arians not only denied the divinity of Christ but also believes that the Son was not one essence, nature, or substance with God; that in fact Jesus was not consubstantial with the Father and therefore neither like him nor equal in dignity nor co-eternal, nor within the real sphere of the Deity. Titian's *Trinity* is specifically anti-Arian with reference to each of these points⁴.

Si tratterebbe, insomma, per la somiglianza tra le figure del Padre e del Figlio, di una clamorosa rappresentazione del principio agostiniano della *consustanzialità* trinitaria e, in quanto tale, di una manifestazione dichiaratamente controriformistica e anti-ariana⁵. Per quanto riguarda il dettaglio in basso, Harbison azzarda, a sostegno di tale lettura, la corrispondenza del soggetto rappresentato con quello del *Martirio di San Pietro*, dipinto da Tiziano venticinque anni prima⁶, sostenendo che questi fu un persecutore degli ariani. Sugli errori storici torneremo tra un momento, mentre varrà la pena osservare subito che tra l'immagine

⁴ HARBISON, 1967, p. 244.

⁵ Per *consustanzialità* s'intende l'unità numerica, e non solo generica, tra le tre *persone o sostanze* che compongono la Trinità di Padre, Figlio e Spirito Santo, stabilita attraverso la strutturazione logica dei rapporti esistenti tra di esse, da cui deriva la sintesi dogmatica della descrizione del Dio Cristiano come *uno e trino*. Il problema teologico e le implicazioni storiche della formazione e discussione della Trinità sono assai più complessi di come vengono esposti da Harbison: si tratta nientemeno che di uno dei concetti teologici più discussi della storia del Cristianesimo. Introdotto tardi sia cronologicamente, che concettualmente, esso fu il frutto del sincretismo del nascente Cristianesimo con l'Ebraismo e la cultura ellenistica (DIZIONARIO T.E., 1999, p. 997). La Trinità segna anche la peculiarità del Dio cristiano, oltre che rispetto al Dio giudaico veterotestamentario, anche a quello musulmano, criticata da ambe parti come reminiscenza triteistica che entrava in conflitto con la vocazione monoteistica del Cristianesimo. La Trinità è quindi un concetto spesso considerato paradossale entro gli stessi dibattiti teologici patristici, pre e post agostiniani, laddove proprio le giustificazioni teologiche di Sant'Agostino, sviluppate soprattutto nel *De Trinitate*, vengono unanimemente considerate il punto di svolta delle riflessioni occidentali sul tema complesso della definizione di Dio. Vedasi una sintesi sul tema in DIZIONARIO T.E., 1999, pp. 997-1000 e FRIES, 1979, II, pp. 821-838; per la trattazione più esaustiva sulla storia del dogma, TURMEL, II, pp. 7-424.

⁶ Cfr. cap. 1, nota 20.

(fig.63) e il dettaglio (fig. 64) esistono notevoli differenze, come evidenziato da Wethey⁷. Nel dipinto si vedono tre figure piccolissime, forse monaci⁸, di cui due, sulla sinistra, sono in ginocchio e con le braccia alzate, mentre un terzo, spostato verso la nostra destra, è in procinto di cadere all'indietro. Sembra trattarsi, soprattutto, della descrizione di un'*estasi* legata alla visione della scena soprastante e non quindi di un martirio.

Se è vero che il dogma trinitario risale all'accettazione della formulazione di Sant'Agostino al Concilio di Nicea⁹, l'associazione della *consustanzialità* alla tipologia di Trinità scelta da Tiziano costituisce una pura e semplice deduzione di Harbison. Essa sarebbe stata destinata ad un'incredibile fortuna, nonostante non abbia riscontri filologici¹⁰ e sia fondata su premesse palesemente erronee¹¹. Egli si

⁷ WETHEY, 1969-1975, I, p. 166.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Al Concilio di Nicea (325 d.C.) sarebbe poi seguito il Concilio Costantinopolitano del 381 d.C., in cui si sarebbe formalizzato dogmaticamente il problema della definizione teologica della divinità dello Spirito Santo. Da questi due concili ebbe origine il Simbolo niceno-costantinopolitano, che tutt'oggi descrive il dogma trinitario. Una trattazione complessa del processo concettuale e storico che portò all'accettazione e alla formulazione della Trinità si trova in SESBOÛÈ, WOLINSKI, 1995, pp.187-221.

¹⁰ Non esiste, che mi risulti, un collegamento diretto tra l'iconologia della Trinità "del Salterio", che dipende dal Salmo 109 del *Cristo seduto alla destra del Padre*, e il tema della *consustanzialità* agostiniana. Tale collegamento sembra dovuto ad un'interpretazione di Harbison di quanto scrive Braunfels (BRAUNFELS, 1954, pp. XXXII-XXXIII), circa il nesso con la *Città di Dio* di Sant'Agostino. Harbison, quindi, pare recuperare la connessione agostiniana proposta dallo studioso tedesco, dimenticando il nesso iconologico e scritturale fondamentale con i Salmi, per poi adattare arbitrariamente l'immagine al concetto agostiniano di *consustanzialità*, esposto soprattutto in un altro testo di Agostino, il *De Trinitate*. Sembrerebbe trattarsi di libere associazioni intuitive assunte a verità dall'autore e sostenute dal mero riconoscimento della somiglianza tra due delle tre figure della *Trinità* tizianesca.

¹¹Una *consustanzialità* di sole due delle tre Persone della Trinità costituisce una contraddizione concettuale e terminologica, soprattutto qualora si intenda rivendicarne il significato "dogmatico" e controriformistico. Esiste, nella genesi del simbolo nicenocostantinopolitano, un cosiddetto "modello binario" del Padre e del Figlio, che corrisponde soprattutto alla formulazione di Ireneo e precede quello "ternario" alla base della Trinità, ma in ogni caso la questione non sembrerebbe collegata al significato iconologico e filologico dell'immagine. Sui due modelli:

basa, per le sue veloci conclusioni teologiche, sulla *Catholic Encyclopedia* pubblicata a New York nel 1913¹². Non sorprende tanto, in questo senso, riscontrare un errore di fondo in questa lettura, quanto verificare che a distanza di quasi cinquant'anni essa continui ad essere citata, per provare interpretazioni controriformistiche dure a morire ma fondate su basi del tutto opinabili.

Nei punti compresi nella citazione qui riportata, Harbison non prende in considerazione temi importanti: *in primis*, il dogma della *consustanzialità*, per essere tale, prevede che siano le tre persone della Trinità ad essere riducibili ad una co-essenza, in cui il *Figlio* e lo *Spirito Santo* sono fatti *della stessa sostanza del Padre*. Sembra quindi ingiustificata la “selezione” delle due sole del Padre e del Figlio da lui scelte arbitrariamente per adattare tale dogmaticità all'immagine di Tiziano.

Se l'articolo di Harbison coincide al *non plus ultra* dell'interpretazione controriformistica, paradossalmente, è anche quello in cui si trovano i primi elementi d'interesse contrari a questa stessa lettura. Secondo Harbison, la scelta di recuperare una Trinità “anti-ariana” nel dipinto di Tiziano dipenderebbe dalla “svolta” controriformista di Carlo V, dopo la pubblicazione dei *Commentaria* del 1549 di Giovanni Cocleo¹³, teologo e umanista tra i più accaniti nella polemica antiluterana. L'autore segnala che nel testo di Cocleo, avversario di Lutero, viene menzionato Miguel Servet¹⁴, primo esponente dell'antitrinitarismo

SESBOÛÈ, WOLINSKI, 1995, pp. 67-68.

¹² HARBISON, 1967, p. 244 (nota 3).

¹³ Giovanni Cocleo (1479-1552). Il testo a cui si riferisce Harbison è: COCLEO, 1549.

¹⁴ Miguel Servet Conesa o il “Villanovano” - dal luogo di nascita, Villanueva de Sigüenza, Aragona - (1511-1553), figura cardine e poliedrica dell'umanesimo ispanico ed europeo: i suoi contributi, per lo più filologici, riguardano l'ambito medico, teologico e teologico-politico, cosmologico-geografico, astronomico e astrologico, ermetico. Si veda la voce in DBE, 2009-2013, XLVI, pp. 708-713. I suoi scritti più celebri

cinquecentesco, ma soprattutto che in esso compare l'accusa di una relazione tra Carlo V e l'eretico. Servet era infatti presente alla cerimonia d'incoronazione come Sacro Romano Imperatore a Bologna del 1530, impiegato al servizio di Juan de Quintana, confessore personale di Carlo V¹⁵. Più che come un rapporto, Harbison descrive questa relazione nei termini di una "contaminazione" indiretta, tramite il confessore:

How could Charles be sure that his former confessor, who had an admittedly direct connection with the anti-Trinitarians, had not *infested*¹⁶ his own mind with some of these heretical doctrines?¹⁷

Dal sospetto di questa *contaminazione antitrinitaria*, che secondo

sono quelli che lo avrebbero consegnato alla storia come eretico antitrinitario: SERVET, 1531; SERVET, 1532; SERVET, 1553. Quest'ultimo testo sulla *Restituzione del Cristianesimo* è particolarmente indicativo della convergenza dei temi teologici e medici negli studi di Servet, giacché contiene quella che viene ricordata nella Storia della Medicina come la prima descrizione scientificamente corretta della microcircolazione sanguigna nei polmoni, che avrebbe consentito successivamente la scoperta dell'apparato circolatorio. Questo scritto è anche l'ultimo di Servet, prima della condanna al rogo come eretico, inflitta per volontà di Giovanni Calvino, il 17 ottobre 1553. La sua figura fu studiata in un primo momento nel XVIII e nel XIX secolo e divenne poi celebre in ambito ispanico storico soprattutto a partire dagli studi di Menéndez y Pelayo: vedasi MENÉNDEZ Y PELAYO, 1992 (1880), I, pp. 1219-1298. Si veda anche la recente edizione italiana dello studio di BAINTON, 1953, in BAINTON (Prosperi), 2012.

¹⁵ Non compare nel DBE 2009-2013 una voce biografica dedicata a Juan de Quintana, che si trova però menzionato in quella del Servet (DBE, 2009-2013, XLVI, p. 708) come dottore dell'Università di Parigi e confessore di Carlo V, «representando en esta etapa juvenil de Servet el ideal del sabio humanista, un ideal incubado en plena ola del erasmismo (1527-1533) que provocó en España una fuerte corriente de libertad religiosa». Servet fu inserito da Quintana nel seguito di Carlo V nel momento in cui questi si preparava, nel 1529, a raggiungere l'Italia per l'incoronazione bolognese da parte di Clemente VII (febbraio 1530). L'esperienza diretta del lusso cortigiano che circondava il Papato spinse Servet a radicalizzare le sue posizioni, fino ad allontanarsi dalla corte imperiale e da Quintana per spostarsi a Basilea, dove l'anno dopo (1531) consegnò alle stampe il suo *De trinitatis erroribus*. Ivi, pp. 708-709. Vedasi sui nessi tra Quintana, Servet e l'alumbradismo che qui ci interessano il contributo di MÁRQUEZ, 1989.

¹⁶ Il corsivo è mio.

¹⁷ HARBISON, 1967, p. 245.

l'autore sarebbe un'emanazione diretta di Lutero¹⁸, dipenderebbe la svolta controriformista di Carlo V e quindi la scelta iconologica della *Trinità* tizianesca. In questo punto l'autore introduce un primo elemento sul nesso tra l'opera e gli aspetti controversi del ruolo di Carlo V nel processo di autolegittimazione della Riforma protestante in Europa.

È anzitutto nella terminologia usata da Harbison, in una vera e propria area semantica della malattia (*infested*), che possiamo individuare i preconcetti sul vasto e controverso significato dell'*eterodossia* nella storia religiosa del Cinquecento, che ritroviamo implicitamente ripetuti e avallati assai di frequente anche nell'uso contemporaneo del termine e del concetto opposto di *ortodossia*. Fu precisamente in difesa dell'*ortodossia* della Trinità che Calvino condannò Miguel Servet al rogo, come segnala l'inequivocabile titolo della *Defensio* calvinista del 1554 (fig. 91), eppure difficilmente potremmo per questo considerare Calvino un precursore della Controriforma, dato che egli fu uno dei principali protagonisti della Riforma. Esiste, insomma, una fluidità storica tra i concetti e quindi tra le categorie di *eterodossia* ed *ortodossia*, che impone di relativizzare i contenuti in base al contesto e ai profili. Nel nostro caso, è forse prima Harbison (interprete) che Carlo V (oggetto dell'interpretazione) a considerare i contributi di Servet come *eresia* -

¹⁸ *Ibidem*. In realtà sulla tematica della definizione trinitaria in senso stretto Lutero, agostiniano, aveva una posizione di tipo conservativo, simile a quella di Calvino, ragione per la quale nella Storia dell'Inquisizione il posizionamento teologico di Servet e dell'antitrinitarismo cinquecentesco viene classificato come caso isolato ed indipendente, quando non affine alla *Riforma Radicale* e al suo carattere settario. Si veda la descrizione dell'*antitrinitarismo* in DIZIONARIO INQUISIZIONE (Prosperi), 2010, pp. 68-69: «Data la precoce affermazione del dogma trinitario, che si può considerare già formulato con i Concili di Nicea (325) e di Costantinopoli (380) e perfezionato dalle dottrine cristologiche del concilio di Calcedonia (451), si può comprendere facilmente come la contestazione o il rifiuto totale della Trinità, in età medievale e soprattutto moderna, fossero per lo più prerogative di radicali e di settari, oppure di singoli intellettuali giunti a livelli straordinariamente alti di speculazione teologica».

altro concetto “fluido” nel Cinquecento – e alla stregua di una malattia virale e contagiosa.

È ben noto che nella corte umanista di Carlo V una figura centrale fu Erasmo¹⁹, e il profilo di Servet non è in contrasto, ma al contrario del tutto affine all’orientamento *erasmista*²⁰ che viene spesso attribuito a figure che orbitavano in quella corte. La propensione filologica e polemica dell’*erasmismo* è difficilmente assimilabile al rigorismo controriformista romano di cui parla l’autore, che al contrario pare impensabile per quegli anni, quei protagonisti, quel contesto, e che pur resta irrimediabilmente altro rispetto al Protestantesimo.

Dobbiamo a Wethey una prima e lucida critica ai grossolani argomenti con cui Harbison sosteneva la lettura controriformistica: la stroncava già nel 1969, con ottime ragioni, che però l’autorevole e contemporaneo avallo di Panofsky²¹ aveva in qualche modo ridimensionato. Alla svista dell’erudito iconologo tedesco su questi errori dobbiamo probabilmente la successiva sopravvivenza dell’idea dell’attendibilità di questo studio e la sua fortuna critica, nonché la ragione per cui l’articolo di Harbison costituisce ancora oggi uno tra i contributi più citati nelle interpretazioni correnti della *Trinità* tizianesca, nonostante vi si riscontrino delle pure e semplici invenzioni dell’autore.

Gli argomenti di Wethey vanno ad aggiungersi a quelli qui proposti. Egli individuava, anzitutto, la presenza di un errore storico nella convinzione di Harbison dell’esistenza di un collegamento diretto tra

¹⁹ Erasmo da Rotterdam (1466?-1536). Su questa figura, centrale per comprendere l’orientamento politico-religioso della corte di Carlo V, si vedano almeno: HUIZINGA, 1924 (da cui la traduzione italiana, HUIZINGA, 2002); BATAILLON, 1937; FIRPO, 1967; HALKIN, 1969; HALKIN, 1971; MARGOLIN, 1973; GODIN, 1981; GODIN, 1982; SAIDEL MENCHI, 1987; GARIN, 1988; HALKIN, 1988; ERASMO (atti), 1990; GODIN, 1992; MILLÁN, 2003.

²⁰ Su Servet e l’*erasmismo* vedasi, in particolare: MARCOS ANDREU, 2006.

²¹ PANOFSKY, 1969, p. 64, nota 17a.

l'uccisione di San Pietro Martire, che costituirebbe il soggetto del dettaglio della *Trinità* nella parte inferiore, e gli ariani, tra cui invece esiste un divario cronologico di ben mille anni, e che egli sembra confondere con i catari²². L'errore secondo Wethey dipenderebbe dalla traduzione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine scelta dall'autore, che invece nell'originale latino si riferisce ai persecutori del domenicano San Pietro, più generalmente, come *infedeli* o *eretici*²³. Si tratta quindi di un'ennesima associazione intuitiva non fondata, simile a quella che l'ha portato ad associare la Trinità "del salterio" alla *consustanzialità*, sulla base della mera somiglianza delle due figure. Wethey sottolineava, in secondo luogo, la differenza tra l'arianesimo e l'antitrinitarismo di Servet, che al contrario si distanziava da Ario nei suoi scritti. Segnalava inoltre, correttamente, il distinguo tra le posizioni dell'antitrinitario e quelle di Lutero (oltre a quelle di Calvino, da cui dipese la stessa condanna di Servet, nel 1553). Ma soprattutto, Wethey per primo, e senza grossi dubbi, indicava che:

no documentary or other contemporary evidence exists to suggest that Charles V orders the subject with the intention of establishing himself as a defender of the orthodox view. Nor is it essential that he selected the particular saints and Old Testament figures, although he surely specified the inclusion of the portraits of the royal family²⁴.

A sostegno di tale affermazione, accennava ai conflittuali rapporti di

²² WETHEY 1969-1975, p. 166: «Harbison characterizes the murderers of the Dominican St. Peter Martyr (died 1252) as Arians, although that heretical sect had died out half a millennium earlier. [...] In actual fact the heresy combated by the mediaeval Inquisitor St. Peter Martyr was Catharism, a late form of Manichaenism [...]».

²³ *Ibidem*. Ancor più probabile è che tale "errore" o scelta in Harbison sia strettamente legata alla citazione della medesima fonte negli studi di Panofsky su Dürer (vedasi per un confronto PANOFSKY, 1948, I, p. 126).

²⁴ *Ibidem*.

Carlo V tanto con Clemente VII²⁵ quanto con Paolo III²⁶, e alla protezione che egli offrì ad Alonso de Virués²⁷, suo predicatore quando l'Inquisizione l'accusò di essere un luterano, nel 1538²⁸. Lo stesso Wethey proponeva, infine, che la ragione della commissione di questo dipinto non fosse nulla di diverso dalla devozione privata e che non vi fosse riconoscibile nessuna ragione di "pubblica difesa" del dogma. Vedremo nella parte dell'indagine dedicata alle cronache su Carlo V a Yuste, in questo capitolo, che la sua lettura era assai lucida e verosimile e che c'entra in questo contesto l'implicito nesso con le numerose presenze di *eterodossi* nella corte asburgica.

La nuova attenzione di Harbison alla figura del medico aragonese dipendeva probabilmente dall'apporto degli studi di Roland Bainton su Servet²⁹, entro le indagini sugli *eterodossi* nel Cinquecento; anche la scuola di studi storici italiani ha avuto (e continua ad avere oggi) un

²⁵ Clemente VII, ovvero Giulio de' Medici (1478-1534). Fu eletto il 19 novembre 1523, dopo il pontificato di Adriano VI. Quest'ultimo era il «pio e dotto prelado fiammingo già precettore di Carlo V che le contingenze della politica e le rivalità tra i cardinali avevano portato al vertice di una sbalordita e furente curia romana» (in FIRPO, BIFERALI, 2009, p.3). Se Adriano VI era il papa voluto da Carlo V, l'elezione del Papa Medici segnava l'apertura del conflitto tra l'Imperatore e gli ambienti della curia romana che sarebbero sfociati nel Sacco di Roma (cfr. cap. 1, nota 105).

²⁶ Paolo III, ovvero Alessandro Farnese (1468-1549). L'atteggiamento generale del Farnese verso Carlo V dopo il Sacco fu quello di "preservare l'equilibrio tra Francia e Spagna [...] per riunire un concilio non subalterno agli interessi di Carlo V" (FIRPO, BIFERALI, 2009, p. 96).

²⁷ Alonso de Virués (1493-1545), monaco benedettino, teologo e vescovo delle Canarie. Fu uno dei predicatori di Carlo V, con cui era stato in Germania nel 1529. Conosceva Erasmo, di cui tradusse in castigliano i *Coloquios familiares* e a cui scrisse in diverse occasioni. Nel 1527 fu tra coloro che furono chiamati ad esaminarne la dottrina; egli stesso sarebbe stato poi, però, tra i sospettati per eresia, sin dal 1533. Accusato di essere luterano, fu incarcerato a Siviglia dall'Inquisizione (dicembre 1534-maggio 1538). In questa occasione Carlo V scrisse in diverse occasioni all'Inquisitore Alonso Manrique per il suo scarceramento, avvenuto solo nel 1538 e a cui seguì la sua elezione a vescovo delle Canarie. Vedasi su queste vicende la voce biografica in DBE, 2009-2013, L, p. 292.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ BAINTON, 1953. Vedasi: HARBISON, 1967, p. 244, nota 6.

ruolo importante nello sviluppo di questa prospettiva storiografica relativamente recente. Il primo impulso fu dato da Delio Cantimori³⁰ alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove viene oggi portata avanti quella tradizione con nuovi ed importanti contributi³¹. Lo studioso aveva instaurato con Bainton un'amicizia ed una corrispondenza transatlantica, da cui emergono anche i timori dello studioso italiano di trattare, nel pieno del secondo conflitto mondiale, studi sui riformatori³². Nell'ipocrisia dell'"iper-scientismo" contemporaneo possiamo fingere che la storia ereticale, nei nessi con quella politico-religiosa di cui è parte, costituisca un oggetto d'indagine scientificamente neutro, ma non lo è mai stato, e ancor meno nell'Italia della seconda guerra mondiale, o nella Spagna franchista, da cui quella attuale ha uno scarto di soli quarant'anni. Nei nostri orientamenti religiosi e sociali contemporanei, nella nostra storia recente, dobbiamo ricercare le ragioni del radicamento inconsapevole di visioni parziali o erranee.

³⁰ Delio Cantimori (1904-1966), figura fondamentale per l'avvio degli studi sulla storia ereticale e dell'Inquisizione in Italia. Sul secolo che ci interessa, si veda anzitutto il suo *Eretici italiani del Cinquecento. Prospettive di storia ereticale del Cinquecento*, del 1939 (qui indicato nell'edizione CANTIMORI, 2002); e altri successivi, tra cui in particolare CANTIMORI, 1975; CANTIMORI, 1976.

³¹ Una recente impresa editoriale e storica importante nata in quest'ambito è quella del *Dizionario storico dell'Inquisizione* – DIZIONARIO INQUISIZIONE (Prosperi), 2012 – a cura di Adriano Prosperi, che fu allievo di Cantimori.

³² La corrispondenza è stata pubblicata in TEDESCHI, 2002. Non entreremo qui nel dibattito sulle posizioni politiche di Cantimori, su cui si è discusso molto, per il suo passaggio (in realtà assai frequente tra gli intellettuali dell'epoca) dal Nazionalsocialismo al Comunismo, e la decodificazione della storia dell'eresia nel quadro più complesso di una storia della tolleranza politico-religiosa. Le ragioni dello studio del Cantimori politico sono legate, evidentemente, alla lettura ed analisi della sua ricerca storica, come ben segnalava Prosperi in un suo articolo del 2007 su *La Repubblica* (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/09/19/cantimori-il-grande-peso-delle-ideologie.html> , consultato il 23 dicembre 2016).

2.1.2 Trinità e antitrinitarismo: cenni di storia del dogma³³

Ciò che Harbison “liquida” in una frase, «the doctrine of the consubstantiality of the first two persons of the Godhead»³⁴, sintetizza con un errore la complessissima *dottrina delle relazioni* che sta alla base della formulazione agostiniana. Con essa ammutolisce oltre un millennio di dibattiti e di apporti patristici e scolastici sui rapporti tra il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo; sull’origine e la sostanza del *Verbo*; sul *filioque*; sul *credo*; sull’*Incarnazione*; sull’*umanità* di Cristo e sulla sua *divinità*. C’è dietro l’intera questione *crisologica*, che ha creato una miriade di posizioni, oltre a quella *ariana*, sulla natura di Cristo; che ha interessato i concili di Nicea, di Costantinopoli, di Calcedonia e altri concili minori; che ha implicato nientemeno che lo Scisma d’Oriente ed Occidente. E da quale altro dibattito se non quello trinitario e crisologico avrebbe origine il controverso tema protestante della *giustificazione*, discusso al Concilio di Trento, se non dagli sviluppi di Lutero sulle riflessioni agostiniane circa la congiunta *divinità* ed *umanità* di Cristo? È la *dottrina delle relazioni* agostiniana nel suo nesso con la *crisologia* che costituisce la precisa ragione dello scontro tra le diverse posizioni in merito alla Trinità che riemergono, non a caso, nel Cinquecento: si ha la netta sensazione, insomma, che la questione sia più complessa³⁵.

³³ Ho indagato prima questo tema di fondo soprattutto nella mia tesi di laurea all’Università di Venezia, *L’assenza trinitaria. Sant’Agostino, l’Antitrinitarismo e la Gloria di Tiziano*, Venezia, 2013, che costituisce la premessa all’indagine di dottorato e agli esiti che vengono qui esposti. Questo sotto-capitolo costituisce la sintesi, l’aggiornamento e il riadattamento di quelle prime riflessioni sui nessi storici tra Trinità e Antitrinitarismo alla luce dell’apporto della storia ereticale, dell’Inquisizione e del dogma: vedasi lì, in particolare pp. 6-31.

³⁴ HARBISON, 1967, p. 244.

³⁵ Per un inquadramento su questi temi si veda *in primis*: BATAILLON, 1937, pp. 243-299.

La Trinità, concetto cardine della Cristianità, così come concepito prima delle formulazioni di S. Agostino, non prevedeva un'annessa *dottrina delle relazioni*³⁶. Il tema della *consustanzialità*, perno della concezione trinitaria agostiniana, sostenuta dal criterio della relazione, si fondava sull'idea della comune *sostanza* divina delle tre persone. Essere cristiani *prima* di Agostino significava credere in una Trinità e in un unico Dio, senza porsi il problema di definire il rapporto tra l'una e l'altra concezione e tra le tre persone divine; *dopo*, sarebbe equivalso a credere che Dio e Trinità coincidono, e che la fede nell'illogicità di una somma in cui $1+1+1$ non fa 3, ma fa sempre 1.

Tale connotazione, senza la quale ci sarebbe oggi assai difficile discutere di Trinità in senso più o meno dogmatico, all'epoca di Agostino era tutt'altro che unanimemente condivisa. Essa tagliava corto sulle dipendenze gerarchiche del Figlio e dello Spirito Santo rispetto al Padre e, con esse, tagliava corto su ciò che anche negli scritti di molti Padri della Chiesa costituiva l'unico modo in cui la nuova fede nella Trinità cristiana non entrasse in contrasto con l'antico credo in un unico Dio. La *consustanzialità* entrava in conflitto anche, e soprattutto, con la questione dell'*umanità* di Cristo, centrale per la formazione del cristiano secondo il modello dell'*exemplo Christi*, giacché prevede che Cristo, in quanto fatto della stessa sostanza di Dio, sia un essere *divino*³⁷, spiegando la *resurrezione* ma in qualche modo

³⁶ TURMEL, 1931-1933, p. 21: «On peut étudier collectivement la Trinité à partir de saint Augustin. Avant ce docteur, la seule chose possible est de prendre l'un après l'autre chacun des membres du divin collègue et de raconter ses origines». Non sarà necessario, fino a Sant'Agostino, occuparsi della Trinità come compenetrazione tra tre persone divine: l'unità generica non prevedeva una dimostrazione "matematica" o "logica" dei suoi elementi, pertanto il problema principale, prima, fu definire la natura di Cristo e dello Spirito Santo, senza discutere sulla dipendenza gerarchica dal Padre, e i rapporti di interconnessione tra i tre.

³⁷ L'affermazione della divinità di Cristo implicita al concetto della *consustanzialità* è da sempre risultata in conflitto con l'*incarnazione*, quindi con la tematica cristologica dell'umanità del messia tipica della religione cristiana. Da tale conflitto interno deriva, precisamente, la necessità della sua definizione dogmatica. Il *paradosso cristologico*

entrando in contrasto nientemeno con la “veridicità” della sua *passione* e morte come uomo tra gli uomini. Temi evidentemente complessi, che andavano spiegati e formulati dogmaticamente: dopo Sant’Agostino si arrivò a stabilire che Cristo doveva essere congiuntamente *umano* e *divino*, altro tema teologicamente importante da giustificare, senza incappare nell’idea che il messia cristiano coincidesse con una sorta di semidio greco.

La “divinizzazione” di Cristo apportata da Agostino nel *De Trinitate* aveva ragioni storiche e pratiche evidenti, per essere assunta a dogma, legate all’autolegittimazione del Cristianesimo. Risolveva da un lato il problema dell’accusa di triteismo implicita alla Trinità, riconducendo le tre persone ad un unico Dio; garantiva, dall’altra, il distinguo tra il Dio cristiano, specificatamente trinitario, e quello giudaico, a cui altrimenti sarebbe stato in qualche modo assoggettato nei secoli, come sua derivazione o “appendice”, scritturale e storica. Con la *consustanzialità* il Dio giudaico veniva inglobato nel nuovo credo; senza, il rapporto gerarchico sarebbe stato diametralmente rovesciato. Nel complesso tema teologico della *dottrina delle relazioni* è contenuto insomma, se visto da una prospettiva storica, nientemeno che il problema del distinguo tra la Vecchia e la Nuova legge, tra Ebraismo e Cristianesimo.

L’errore di fondo nello scritto di Harbison viene confermato, oltre che nel suo (pre)concetto di *dogma*³⁸, anche in quello di *eresia*: nel *Sermonem Arianorum* non vi è la generica negazione di una Trinità di Padre, Figlio e Spirito Santo, che risulta al contrario oggetto di

si rispecchia in questo senso nel rapporto complementare tra dogmatismo ed eresia (non solo *ariana*, ma anche *monarchista*, *modalista*, *unitarista*, *gnostica*) che accompagna la *Trinità* sin dalle sue prime formulazioni.

³⁸ Sul dogma, l’idea della sua immutabilità storica e al contrario la sua storicizzazione e interpretabilità, vedasi DIZIONARIO T. I., 1985, I-II, pp. 851-870; FRIES, 1979, pp. 361-377.

venerazione, ma l'opposizione al tema della *consustanzialità*, fondata sull'argomentazione centrale della distinta condizione di Cristo, uomo tra gli uomini, rispetto a Dio, quindi della sua inferiorità relativa. Ario non negava quindi la Trinità (giacché sarebbe stato come negare Dio), ma rifiutava l'idea che Cristo fosse della stessa essenza *divina*, non *umana*, del Padre.

Lungi dall'esaurirsi nella polemica antiariana, e nella formalizzazione del simbolo niceno-costantinopolitano, il tema trinitario rimase a lungo sospeso negli scontri che abbracciavano l'una o l'altra tesi relativa alle *relazioni* tra le persone. La processione dello Spirito Santo *dal Figlio*, quale si tramanda nella liturgia cattolica del *Credo*, portava con sé la celebre disputa sul *filioque*, su cui la Chiesa ortodossa prese le distanze dalla Chiesa latina, nel processo di separazione del Grande Scisma del 1054.

Nel Cinquecento ciò che conosciamo come *antitrinitarismo*³⁹ (bollato come tale, ma che non costituisce mai, come potremmo pensare, ad una negazione *tout court* della Trinità) è indissolubilmente legato al tema dell'*umanità di Cristo*. Esso torna in auge soprattutto grazie al processo di ridefinizione filologica, prima che dottrinale e dogmatica, a cui furono sottoposte le Sacre Scritture nel corso dell'ondata riformistica, e non necessariamente e solo dal versante Protestante, che sulla questione trinitaria condivideva per lo più la "soluzione" agostiniana. Indipendentemente dalla maggiore o minore strumentalizzazione delle dispute dottrinali nella definizione politica di nuovi assetti, ciò che interessa qui ricordare è che se nel cristianesimo alto medievale era comunemente accettata, diffusa e condivisa l'idea di una Trinità generica, il tema dei singoli rapporti tra le parti era al contrario tutt'altro che risolto; e se la questione trinitaria non viene

³⁹ Cfr. nota 18.

risolta all'epoca di Agostino, essa non lo è, men che meno, all'epoca di Tiziano e della *Trinità* per Carlo V, in cui al contrario questo tema torna ad essere oggetto di discussione.

2.2 Sul *De Civitate Dei* di Sant'Agostino

Il *De Civitate Dei* (*La Città di Dio*) è l'opera di Agostino «più lunga e più comprensiva»⁴⁰, che in ventidue libri, scritti tra il 413 e il 427, affronta e analizza un tema specifico: la relazione tra potere spirituale e temporale nel Cristianesimo, entro la cornice del piano divino dell'antagonismo del bene e del male. Il titolo è preso dal Salmo 87, che recita: «di te si dicono cose stupende, città di Dio» (Vg. 86,3), risposta ironica alle calunnie dei pagani⁴¹. La questione verte sulla radicale differenziazione tra una città di Dio come rappresentazione simbolica e mistica del bene e una città terrena che corrisponde a Babilonia, la “città del diavolo”: gli universi opposti e complementari del bene di Dio e del male del mondo vengono a incontrarsi e radicarsi entro la riflessione agostiniana sul potere spirituale e temporale.

La città di Dio più che essere geograficamente e storicamente definita, consiste nel luogo ideale, filosofico e mistico, della giustizia divina. Si tratta di un modello inesistente nella realtà, una condizione di perfezione raggiungibile soltanto al di fuori della dimensione terrena dell'esistenza, anche se la morale cristiana può condurre ad una sua anticipazione in vita. È stata notata l'analogia con la città ideale di Platone che, pur non assimilabile del tutto alla città di Dio agostiniana,

⁴⁰ AGOSTINO (Fitzgerald), 1999, p. 408.

⁴¹ AGOSTINO (Fitzgerald), 1999, pp. 408-409.

ne costituisce certamente il più chiaro precedente diretto⁴². La città terrena è, al contrario, il luogo dell'individualismo, della carnalità, delle mere necessità materiali del vivere: sebbene possiamo collocarla nella polarità del "male", nello schema agostiniano, essa incorpora una condizione naturale, implicita all'esistenza, che va al di là della coscienza umana e del libero arbitrio.

Troviamo una rappresentazione esemplificativa delle due città come polarizzazione del dualismo tra bene e male in un incunabolo quattrocentesco conservato nella Biblioteca Nacional de España (fig. 92)⁴³. Riconosciamo a sinistra Syon, la città di Dio, nella chiesa, sormontata dalla croce, con due cherubini a difenderla e Abele buon pastore col suo gregge che vigila e prega. Al di là del torrente, nella città terrena, domina la scena un edificio o una casa in fiamme, sormontata da esseri diabolici all'attacco della città vicina; a vigilarla c'è solo il malvagio Caino, rappresentato come un contadino svogliato (con la zappa) che ha lasciato il suo terreno incolto e pietroso, laddove poteva essere, come nella città del bene, un pascolo rigoglioso. Ai lati due iscrizioni latine: nella città santa «Urbs dicata Deo Abel fundatur sanguine iusti» (traducibile come «la città dedicata a Dio fu fondata da Abele con il sangue del giusto»), dall'altra parte «in Sathane sedem Cayn istam condidit urbem» («nella dimora di Satana Caino fondò questa città»). A definire la relazione tra le due l'iscrizione che sta sopra: «Insulat Babylon Syon urbs ut sancta resultet» («la città di Babilonia insulta Syon per farla diventare santa»). È uno dei pensieri cardine che soggiacciono il pensiero agostiniano del *De Civitate dei* sulla

⁴² AGOSTINO (Fitzgerald), 1999, p. 413.

⁴³ Si tratta di un'edizione tardo quattrocentesca (1480-1490) commentata del *De Civitate Dei* agostiniano: BNE, Inc/2227; Digitalizzata in BDH: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106683&page=1> >. Questa medesima immagine compare anche in altri esemplari, come quello dell'Incunabolo E 376 della Biblioteca del Museo Correr, Venezia (indicato in GENTILI, 2012, p. 190, fig. 25).

contrapposizione tra le due città: l'esistenza del male costituisce l'elemento comprovante la santità del bene, la prova perpetua a cui il cristiano è sottoposto. È proprio nel *De Civitate Dei* che è racchiusa forse la più pregnante riflessione agostiniana sulla *guerra giusta*: se il tema della giustizia è in sé uno dei temi principali della questione del dualismo tra bene e male, il tema della legittimità di una guerra come necessaria per raggiungere il fine ultimo della giustizia è una delle specificità agostiniane più interessanti e controverse. Si tratta del concetto fondante (o «giustificante») dell'idea di *guerra santa*, che sottende all'autolegittimazione della *crociata* come guerra del bene contro il male.

Privo di qualsivoglia vocazione utopistica, Agostino vede la guerra come un male inevitabile, insito alla natura materiale e terrena dell'essere umano. L'ideale più alto raggiungibile per il genere umano è la *concordia*, termine che dovremo tenere a mente per indagarne il senso nella politica di Carlo V, che prevede una convivenza pacifica e amichevole di città una vicino all'altra (*civ. 4, 15*), più facilmente raggiungibile, secondo Agostino, se la fede cristiana fosse condivisa da tutti⁴⁴.

2.2.1 Panofsky e il *De Civitate Dei*, da Dürer a Tiziano, da Agostino all'agostinismo

Le interpretazioni attuali della Trinità tizianesca, come si accennava nel primo capitolo, dipendono per lo più dalla lettura di Erwin Panofsky del 1969. Dagli indizi documentari e iconologici della *Trinità*, egli

⁴⁴ Sullo scopo "pratico" della missione universalistica cristiana secondo Agostino, vedasi: AGOSTINO (Fitzgerald), 1999, p. 414.

deduceva che il dipinto appartenesse «alla categoria di quelle rappresentazioni di Ognissanti dove, sotto la rinnovata influenza della *Civitas Dei* di Sant'Agostino, la Comunità dei Beati viene raffigurata mentre adora la Trinità (oppure Dio Uno e Trino) invece che l'Agnello dell'Apocalisse»⁴⁵. Nonostante tale indicazione venga ripetuta incessantemente in numerosi studi (tendiamo tutti a confidare, e non a torto, nella sterminata erudizione panofskiana), capire esattamente che cosa intenda Panofsky, a cosa alluda e risalire alle ragioni del suo nesso filologico è questione tutt'altro che scontata.

Nel primo capitolo si accennava alla questione del titolo usato da Carlo V, *Juycio Final*, e al fatto che questo sia uno degli elementi fondamentali della decodificazione ermeneutica di Panofsky di un nesso dell'immagine con gli ultimi due capitoli del *De Civitate Dei*, che rispondevano alla vocazione di combinare «l'eterna beatitudine della Città di Dio»⁴⁶ con il momento del Giudizio. Precisiamo ora che l'altro elemento indispensabile per capire l'interpretazione panofskiana, sul piano delle immagini, complementare a quello delle fonti, è il nesso con i suoi studi precedenti su Dürer. Sebbene l'ipotesi sia stata ripresa e avallata da più parti, trasformandola, specialmente sulla scorta delle invenzioni di Harbison, in un argomento a sostegno dell'ortodossia controriformista di Carlo V, è alla *Pala Landauer* di Dürer (fig. 11)⁴⁷, di

⁴⁵ Dall'edizione italiana, PANOFSKY, 2009 (1969), pp. 66-67.

⁴⁶ PANOFSKY, 2009 (1969), p.70.

⁴⁷ Albrecht Dürer, *Pala Landaüer*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1511. Il titolo dipende dal nome del committente, Matthaues Landauer, che l'aveva commissionata per la "Allerheiligen-Kapelle" del suo "Zwölfbrüderhaus", istituzione caritatevole fondata dallo stesso Landauer con Erasmus Schilkrot, come "casa degli artigiani vecchi e indigenti" a Norimberga (PANOFSKY, 1948, I, p. 125). L'opera veniva accompagnata da una cornice che è oggi conservata nel Germanisches Nationamuseum di Norimberga; soprattutto, essa rientrava entro un programma iconografico più complesso, collegato alle finestre dell'ambiente, dove veniva rappresentata una Trinità, ma con altro schema, quello tricefalo, adorato da angeli; il Sacrificio di Isacco e San Michele che lotta contro demoni; gli Evangelisti e gli Apostoli che intercedono con Cristo e Maria Mediatrice; le Vergini sagge del Vangelo

cui Panofsky si occupa nel suo studio del 1948, che risale la principale decodificazione del nesso con il *De Civitate Dei* agostiniano. La *Trinità* di Tiziano ne viene in buona sostanza considerata una variante. Ne riconosceva, in qualche modo, delle similitudini, che sembrano fondate⁴⁸, soprattutto se valutiamo un dato di fatto, su cui ci soffermeremo: sia l'immagine di Dürer che quella di Tiziano vengono considerate tra i primi esempi di una tipologia di immagine priva di una reale tradizione iconologica decodificata, protagoniste di una nuova tappa della *tradizione iconica di Dio*, come la definirà Boespflug. Tra la *Pala Landauer* di Dürer (fig. 11) e la *Trinità* di Tiziano (fig. 1) esistono degli elementi di connessione. *In primis* il soggetto, la Trinità, pur rappresentato con due tipologie diverse: in Dürer “del trono di grazia”⁴⁹, in Tiziano “del salterio”. In secondo luogo, vi compare una simile combinazione tra personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Riconosciamo nel dipinto di Dürer alcuni degli stessi personaggi chiave: David, Mosè e San Giovanni Battista sono qui rappresentati a destra, accanto al gruppo trinitario; a sinistra invece riconosciamo, in una posizione simile al dipinto di Tiziano, la *Maria mediatrix*. Il nutrito gruppo di donne che l'accompagna è composto da sante e martiri, come parrebbero connotare in modo assai chiaro le numerose palme del martirio, forse profetesse e sibille⁵⁰. Tra le figure più chiaramente riconoscibili vediamo, appena dietro a Maria, anch'ella connotata come martire, e che rientra in questo gruppo aprendo la strada verso la Trinità, Santa Caterina d'Alessandria, con l'inequivocabile ruota.

di Matteo (Matteo, 25, 1-13) e la famiglia Landauer in Paradiso raccomandata al cielo dagli angeli. Un'iscrizione nelle finestre invoca l'intercessione dell'intera “Corte Celeste” e l'ammissione in Paradiso. Vedasi: PANOFSKY, 1948, II, pp. 9-10.

⁴⁸ Non la pensa così Bierwirth (vedasi BIERWIRTH, 2012, pp. 89-97).

⁴⁹ Sulla tipologia “trono di grazia” vedasi BOESPFLUG, 2000, pp. 192-207.

⁵⁰ PANOFSKY, 1948, I, p. 126.

Nell'estremità sinistra, invece, la figura in piedi vestita di verde è evidentemente Santa Barbara, riconoscibile dalla coppa eucaristica. Più vicina alla Trinità nel "trono di grazia", appare Sant'Agnese, con l'agnello, mentre la figura accanto, che regge il cesto, potrebbe corrispondere a Santa Dorotea⁵¹.

Nel registro inferiore dell'immagine riconosciamo invece ritratti di persone reali, tra cui il committente, Matthaeus Landauer, vicino al margine sinistro, connotato come penitente devoto, specialmente se comparato con il ricco cardinale che gli sta accanto. Soprattutto, come ben evidenziava Panofsky, «it should be noted that some of the most exalted dignities are represented twice; they are possibly two Emperors and certainly two Popes»⁵². I due papi sono facilmente riconoscibili dalle due tiare papali, quella del personaggio riccamente vestito in primo piano e quella dietro di lui; i due imperatori sarebbero riconoscibili nelle due figure sul lato destro, una rivolta verso l'osservatore, l'altra inginocchiata sul lato destro a mani giunte, in una posizione che ci ricorda vagamente quella scelta da Carlo V per la sua rappresentazione nella *Trinità* di Tiziano. Lì però il nostro Imperatore, Carlo V, si toglie vesti, guanti e corona, per auto-rappresentarsi come penitente devoto. Si tratta, evidentemente, di un'iconologia del tutto peculiare, a cui la vocazione alla ricerca di Panofsky cercava di trovare una spiegazione plausibile.

Lo studioso cerca su questa via esempi analoghi di immagini in cui compaia una suddivisione tra la corte celeste con "Ognissanti" e la rappresentazione di laici ed ecclesiastici che, a differenza della *Trinità* tizianesca, in Dürer viene chiaramente suddivisa tra registro superiore e inferiore. Ne riconosce alcuni specialmente tra i Libri d'Ore di

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

provenienza parigina, tra cui emerge per analogia soprattutto il testo delle *Heures a l'Usage de Rome* del 1548 di Philippe Pigouchet (fig. 78)⁵³. A quest'immagine in particolare parrebbe riconducibile il nesso filologico panofskiano alla nostra *Trinità*, che presenta, effettivamente, elementi in comune anche con la *Pala Landauer*⁵⁴. Condivide con quest'ultima l'esistenza di una suddivisione chiara tra due registri, quello superiore con una rappresentazione di Trinità circondata da "Ognissanti"; e quello inferiore, dominato dalla presenza del Papa, a sinistra, con la tiara, accompagnato da vescovi e cardinali e dall'Imperatore, a destra, con i suoi alti dignitari, entrambi di fronte ad una cappella gotica che segna il collegamento con il registro superiore, ultraterreno. In Dürer però i papi e gli imperatori sono due e la comunità degli "uomini del mondo" viene elevata alla dignità celeste di Santi e Profeti. L'unico che sta ben piantato coi piedi per terra è lo stesso artista, Dürer, che si autoritrae in basso a destra. Con la *Trinità* di Tiziano quest'immagine (fig. 78) condivide, oltre all'idea generica di "Ognissanti", la scelta della Trinità "del salterio" con le figure di Padre e Figlio in trono, nella parte centrale e superiore della scena, con la colomba dello Spirito tra loro. Si tratta di una Trinità che compare spesso, per il suo nesso con i Salmi, nei Libri d'Ore, di cui riscontro vari esempi anche tra gli esemplari conservati nella Biblioteca Nacional de España (figg. 74-77).

Ma come si spiegano queste differenze tra il *prototipo*⁵⁵, riconosciuto da

⁵³ In PANOFSKY, 1548, II, fig. 173. Grazie alle digitalizzazioni della BNF, ne possiamo oggi facilmente osservare l'edizione del 1501 (vedi GALLICA, n° BP16_100052, f. 53v).

⁵⁴ Questo nesso non viene indicato quasi mai negli studi sulla *Trinità* tizianesca, per il fatto che Panofsky nel suo testo del 1969 su Tiziano usa un altro esempio, che lascia i nessi filologici decisamente più sfuggenti; che sia da qui, in realtà, che l'iconologo tedesco deduce i primi nessi con il *De Civitate Dei* lo si deduce dalla descrizione dettagliata contenuta nel suo testo su Dürer del 1548, ben cinquantuno anni prima: PANOFSKY, 1948, II, pp. 125-131.

⁵⁵ PANOFSKY, 1948, II, p. 127.

Panofsky nell'immagine del Libro d'Ore parigino (fig. 78), e la *Pala Landauer* (fig. 11)?

To understand this difference between Dürer's altarpiece and what appears to be its prototype we must consider the theological concepts involved in the light of Augustinian doctrines. It was St. Augustine who had formulated the dogma of the Trinity in stating that wherever the Christian speaks of "God" he means "niether the Father nor the Son nor the Holy Ghost, but the one and only and true God, the Trinity Itself"; and it was he who had written the constitution and traced the past and future history of the Christian community which he calls the "City (or State) of God." The iconography of these concepts is therefore inextricably connected with St. Augustine's teachings, especially after a vigorous revival of Augustinianism had set in towards the end of the thirteenth century, and an illustrative tradition had developed, from about 1350, in the manuscripts of the *De Civitate Dei*.⁵⁶

In altre parole, secondo Panofsky la differenza tra i contenuti della Pala di Dürer e la famiglia d'immagini da cui proviene dipende dall'apporto dell'agostinismo, quindi dalla prolifica produzione d'immagini che ad esso è collegata, specialmente per quanto riguarda la fortuna del *De Civitate Dei* come testo di riscoperta della Comunità Cristiana.

In questa osservazione l'apporto di Panofsky era e resta fondamentalmente attendibile e verosimile: ciò che non lo è, è la trasformazione successiva dell'agostinismo in argomento della Controriforma, dovuta più agli intermedi contributi di Braunfels e poi di Harbison che alle originali ragioni ermeneutiche di Panofsky, che dipendono da Dürer, ma che ritroviamo poi incluse, quindi in qualche modo avallate, nelle sue tarde riflessioni su Tiziano.

Quando in merito alla *Trinità* tizianesca lo studioso rimanda per analogia ad una comunità dei beati che adora l'agnello dell'Apocalisse, egli sta effettuando un collegamento ideale che passa per la *Pala Landauer* di Dürer e risale al pannello centrale dell'*Altare di Gand* di Van Eyck (fig. 79), o alle rappresentazioni di *Paradiso* di Stephan

⁵⁶ *Ibidem*.

Lochner e Rogier van der Weyden⁵⁷. Si tratta di un “salto” geografico, culturale ed ermeneutico dalla Venezia tizianesca tutt’altro che scontato e che infatti rimarrà sostanzialmente incompreso, trasformato per mezzo delle infinite vie dell’interpretazione in carattere distintivo della romanità controriformista.

Da che cosa dipende quindi l’idea di un’associazione del *De Civitate Dei* alla *Trinità*, e della *Trinità* alla Controriforma? Prima a Panofsky e a Dürer, poi alla marginalizzazione successiva di Dürer, in parte dovuta allo stesso Panofsky e, credo, alla successiva “spagnolizzazione” di quell’interpretazione di Checa Cremades, che passa per Braunfels e Harbison. Soprattutto, dipende da un incontro/scontro tra prospettive storiografiche, scuole, riferimenti, tra la tradizione figurativa tedesca e fiamminga, quella italiana e quella spagnola, prevalse in un “controriformismo” più di principio che di fatto, applicato ad un’immagine che nasce invece nel seno di un sincretismo culturale, religioso e figurativo riconducibile agli apporti umanistici provenienti dalla corte “ibrida” di Carlo V.

2.2.2 L’idea di un’apoteosi agostiniana controriformista

L’interpretazione di Panofsky costituirà la base delle principali letture successive, tra cui in particolare quella di Checa Cremades, che inizia a occuparsi dell’opera negli anni novanta, e che modifica leggermente negli anni le sue letture, fino all’ultima del 2015.

Lo studioso spagnolo conferma il debito della *Trinità* tizianesca con il *De Civitate Dei*, ma di fatto allarga l’ambito dei possibili nessi anche

⁵⁷ PANOFSKY, 1948, I, p. 127.

all'agostinismo dei testi in volgare quando s'ispira per la sua ricostruzione, che potremmo considerare una variante di quella panofskiana, alla *Guía de Pecadores* di fra' Luís de Granada⁵⁸. Si tratta di un'opera pubblicata nel 1556, dedicata a Caterina del Portogallo, altra sorella di Carlo V e che quindi non può essere il riferimento diretto di Tiziano, giacché la *Trinità* viene inviata nell'ottobre del 1554, come segnala lo stesso autore. Tuttavia, Checa vi riscontra molti elementi di connessione, in particolare nel capitolo IV «De la gloria de los Bienaventurados», in cui il frate recupera temi agostiniani del *De Civitate Dei*, e che mostra diversi collegamenti con il dipinto, in particolare per quanto riguarda l'uso «strutturale» della luce che Tiziano fa nella composizione della *Trinità*⁵⁹. Suggerimento già presente nei suoi studi degli anni novanta e riproposto in quelli più recenti, questo resta un apporto importante dello studioso spagnolo: di fatto, pur non proponendo una fonte plausibile della *Trinità*, per ragioni meramente cronologiche, questo riferimento apre la strada dell'indagine ai volgarizzamenti coevi e suggerisce che il riferimento agostiniano riscontrato dagli studiosi tedeschi vada spostato entro le possibilità, ben più vaste e più coerenti al contesto, dell'agostinismo cinquecentesco nei testi religiosi coevi in volgare.

Il riferimento di Checa al *De Civitate Dei* di Sant'Agostino - un testo, scrive l'autore «en el que la Iglesia había fijado su imagen oficial de varias de las Postrimerías, concretamente el Infierno, el Juycio y la

⁵⁸ Luís de Granada (1504-1588) fu frate domenicano, teologo, umanista. Nel 1582 ricevette la benedizione di papa Gregorio XIII, che legittimava la sua dottrina, dopo che il suo nome era fino tra quelli degli autori dei *libros prohibidos* messi all'indice nel 1559. Tra le sue opere ci sono la *Guía de pecadores*, un *Libro de profesiones*, un *Libro de oraciones*, un *Compendio de doctrina cristiana* e una *Introducción del símbolo de la fe* in quattro volumi. Vedasi: BDE, 2009-2013, pp. 311-315.

⁵⁹ Sulla questione della luce in questo contesto specifico: CHECA, 2007, p. 142. Su questo aspetto formale non mi soffermerò oltre in questo studio perché già affrontato, oltre che dallo stesso Checa, anche da BIERWIRTH, 2002, pp. 84-88.

Gloria»⁶⁰ - intende tuttavia confermare l'idea secondo la quale il testo costituisca l'ispirazione essenziale della *Trinità* e, in questo recupero, Checa preferisce quindi avallare le ipotesi preesistenti.

Lo studioso spagnolo sposta allora l'attenzione che Panofsky aveva focalizzato sugli ultimi due libri (XXI e XXII) sul libro XX, dedicato al Giudizio⁶¹. Si tratta del capitolo in cui si parla della convergenza di Nuovo e Antico Testamento nel momento del Giudizio, di cui riconosciamo un possibile nesso in particolare al paragrafo 4, dove Agostino descrive il precetto della precedenza del Nuovo al Vecchio⁶². Si focalizza in particolar modo sul tema dominante della resurrezione del cristiano, che Sant'Agostino descrive come una doppia resurrezione: la prima avviene nel momento della morte e tocca solo a coloro che sono già destinati alla beatitudine; la seconda avviene invece alla fine dei tempi, attraverso, appunto, il Giudizio Universale. Se la prima è una resurrezione di *misericordia* delle anime, la seconda è invece una resurrezione di *giudizio* che agisce sui soli corpi. Per questo motivo la resurrezione più importante per il cristiano, secondo lo schema agostiniano, sarebbe la prima, quella che agisce nel momento della morte, non solo quindi perché più urgente e immediata, ma perché decide sulla definitiva salvezza dell'anima. Alla prima morte accedono solo i beati, alla seconda accedono tutti. Argomentata attraverso i Vangeli e il testo dell'Apocalisse di San Giovanni, ma scoperta nella rielaborazione cristiana di concezioni dominanti della cultura platonica, Sant'Agostino argomenta la dottrina della doppia resurrezione, nell'idealizzazione di un'escatologia per gradi, o stadi, verso la salvezza. L'ultimo stadio, che si concretizza nel Giudizio, è una condizione universale di pace, una vita altra nel tempo dei tempi in cui le anime

⁶⁰ CHECA, 2007, p. 140.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Vedasi AGOSTINO (Carena), 1992, p. 954.

perdono ogni corporalità.

Nell'integrazione dello studioso spagnolo della lettura panofskiana, il quadro costituisce una rappresentazione ideale delle anime dei personaggi della famiglia reale nel momento immediatamente successivo alla loro morte. Si tratterebbe quindi della prima resurrezione, che garantisce la seconda ed ultima resurrezione nel giorno del *Giudizio*. Tale lettura viene argomentata dall'autore con l'osservazione del fatto che tutti i componenti della famiglia erano vivi al momento dell'esecuzione del dipinto (fatta eccezione solo per l'imperatrice Isabella, che era morta nel 1539). Nella logica di tale idealizzazione, questo dipinto costituirebbe quindi un'immagine agostiniana coerente di giudizio, dove l'assenza dei dannati, presenti nelle rappresentazioni canoniche, si spiegherebbe con una sorta di visione, in cui il committente compare, con la sua famiglia, nel paradiso della comunità dei beati. L'autore vede una conferma dell'ipotesi della rappresentazione dei membri della famiglia imperiale come *almas de los bienaventurados*, protagonisti della prima resurrezione agostiniana, nella scelta di rappresentare tutti i componenti del gruppo imperiale (o la maggior parte di essi) vestiti di bianco, che corrisponde a una modalità tradizionale di rappresentazione dell'anima cristiana ⁶³. Anche i gesti dei *bienaventurados* parlano della devozione delle anime: Carlo V, Filippo II, Maria d'Ungheria ed Eleonora del Portogallo sono tutti in preghiera con le mani giunte verso la Trinità⁶⁴ e Isabella è l'unica nel gruppo che sembra stringerle al petto, forse in un *mea culpa* (fig. 23).

Nell'opera si ritrovano numerosi riferimenti alla Trinità, che Checa riconduce anche all'opera di Sant'Agostino più specificatamente dedicata al tema, il *De Trinitate*. Per quanto riguarda l'iconologia, pur

⁶³ CHECA, 2007, p. 141.

⁶⁴ *Ibidem*.

nei distinguo descritti, arriva ad una conclusione simile a quella di Panofsky: Carlo V e i suoi teologi optarono per una rappresentazione del momento della fine ultima dell'uomo diversa da quella del giudizio finale "classico" della *terribile* opzione michelangiolesca, e racchiusa entro lo schema di un adattamento di tipo dinastico di temi agostiniani e in particolare del *De Civitate Dei*.

L'assenza nel dipinto di un ritratto di Ferdinando, il fratello di Carlo V, con cui c'era stata una disputa familiare relativa al passaggio dinastico, è stata letta come l'elemento rivelatore di una interpretazione che vuole la *Trinità* incorporare nell'immagine, e in questa assenza, la diatriba familiare⁶⁵. Questa sembrerebbe però una tesi creata interamente a partire da un elemento che sembra marginale rispetto alla concezione complessiva dell'opera. Si finisce così col ribadire l'etichetta della *Trinità* come immagine "dogmatica" della Controriforma, nonostante anche lo stesso contributo originale di Checa Cremades riguardi un testo in volgare. Luís de Granada con l'Inquisizione spagnola ebbe qualche problema e i contenuti dei testi del domenicano sono profondamente intrisi di quel sentimento *erasmista* che spesso caratterizzava i volgarizzamenti dei predicatori spagnoli legati alla corte asburgica. Questi contrasti, come vedremo meglio, dipendono dal difficile superamento del precetto storiografico su un Carlo V controriformista e persecutore degli eretici, che si è iniziato a scardinare e decodificare in ambito storico solo in tempi relativamente recenti.

⁶⁵ Da ultimo CHECA, 2013, pp. 312-313.

2.2.3 Il *Paradiso* e la negazione del nesso con il *De Civitate Dei*

È Michael Bierwirth nella sua monografia del 2002 dedicata al dipinto⁶⁶ che avvia la prima opera di riorganizzazione dei dati disponibili sulla *Trinità*. Fa il punto della situazione, raccoglie le fonti, e ne indaga l'iconologia, comparando figura per figura le principali proposte precedenti con altri esempi. E arriva ad una conclusione: secondo lo studioso i riferimenti tizianeschi hanno più a che vedere con la tradizione veneziana delle rappresentazioni del *Paradiso*, di cui un prototipo veneziano sarebbe riconoscibile nell'affresco del Guariento a Palazzo Ducale, semi-distrutto nell'incendio del 1577 (fig. 82), che a quelli proposti da Panofsky.

Una prova di questa corrispondenza, secondo Bierwirth, si riscontrerebbe nel fatto che dopo l'incendio a Palazzo Ducale, per la sala del Gran Consiglio fu richiesta un'opera il cui soggetto fosse una "Gloria dei Beati in Paradiso". Gli autori del programma alludevano ad una rappresentazione simile a quella del Guariento e la rinuncia ad una descrizione dettagliata indicherebbe che un veneziano sapeva cosa rappresentare quando gli veniva richiesto un "Paradiso" o una "Gloria dei Beati in Paradiso"⁶⁷.

È sensato e condivisibile, mi pare, il riscontro di Bierwirth di una familiarità generale tra l'impianto corale complessivo delle immagini tradizionali di *Paradiso*, che al centro presentano per lo più scene di incoronazione della Vergine: un *prototipo* del tutto simile a quello del Guariento citato dall'autore si può osservare meglio nella tavola del Maestro di Ceneda conservato alle Gallerie dell'Accademia (fig. 83). Entro questo schema, con le figure di Cristo e di Maria isolate al centro della scena, rientra anche il successivo *Paradiso* del Tintoretto nella

⁶⁶ BIERWIRTH, 2002.

⁶⁷ BIERWIRTH, 2002, p. 96.

sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale (fig. 84). Ed è quest'ultimo dipinto, soprattutto, che corrisponde all'oggetto del reale collegamento ideale che Bierwirth propone con la *Trinità* tizianesca, e rispetto al quale cerca un collegamento storico-artistico nella precedenza dell'immagine distrutta del Guariento, come a voler inserire in una catena cronologica ideale e tutta veneziana le tre immagini, aprendo poco a poco il cammino verso le paradisiache glorie già seicentesche. Ma è esattamente in questo punto che verificiamo che l'indagine di Bierwirth ha uno scopo diverso, forse diametralmente opposto, a quello di Panofsky: il primo ha cercato le vie della continuità iconologica, il secondo indagava le ragioni della sua discontinuità, dell'*inventio*. Per questo motivo, il riscatto di Bierwirth della tradizione veneziana di rappresentazione del *Paradiso* è in sé tutt'altro che errato, eppure la ricostruzione storica e filologica su questo punto, che è il principale, pare insufficiente come ipotesi alternativa a quella panofskiana, quale si propone: dovremmo piuttosto considerarla complementare.

Del *Paradiso* del Guariento resta visibile una traccia e ciò che si vede si distanzia in alcuni punti evidenti con l'iconologia della *Trinità* di Tiziano: manca *in primis* proprio la Trinità, che è invece, come indicano inequivocabilmente le fonti, quanto l'impianto compositivo dell'immagine, un suo elemento imprescindibile. Ciò che Panofsky ricercava era una continuità iconologica di questo elemento e della sua associazione con Maria mediatrice, proprio perché non si tratta di un mero dettaglio, ma del veicolo privilegiato di decodificazione del significato dell'invenzione tizianesca, ovvero delle ragioni specifiche, contestuali, della sua iconologia. In questo senso, Bierwirth sembra non tener conto del fatto che l'ipotesi panofskiana evidentemente implicava, e non escludeva, le immagini tradizionali di *Paradiso*: che il termine di paragone siano Dürer e le rappresentazioni (di *Paradiso*, beninteso) del *De Civitate Dei*, Guariento o il Maestro di Ceneda, il problema era e resta la comprensione delle ragioni storiche e contestuali della variante tizianesca. Il

contributo di Bierwirth resta però fondamentale: è il primo che, dopo una dettagliatissima indagine iconologica su ciascuno dei personaggi, arriva finalmente ad individuare uno degli elementi fondamentali di sostanziale difformità della *Trinità* tizianesca dalle rappresentazioni del *De Civitate Dei*: quella che definisce come una «sorprendente» mancanza di figure come Pietro e Paolo, o una rappresentazione del Papa, che normalmente rientrano nell'immaginario della *comunità dei beati in Paradiso* delle rappresentazioni della *Civitas Dei*. L'autore azzarda anche di avere il sospetto che nell'immagine in modo cosciente si dovesse evitare una relazione con la Chiesa romana,⁶⁸ avvicinandosi in questo punto, per la prima volta, ad una valutazione indipendente sull'implicita centralità della questione riformistica-controriformistica. Le ragioni della prudenza scientifica lo inducono poi, però, non solo a lasciare aperta questa ipotesi senza indagarla oltre, ma a rincarare, per altre vie, la già altissima dose di "controriformismo" delle letture precedenti, suggerendo un nesso testuale dell'immagine con la bolla *Benedictus Dei* di Papa Benedicto XII del 29 gennaio del 1336 e l'idea della *visio dei* in essa contenuta⁶⁹.

La questione di fondo è però che uno studio analitico della *Trinità* tizianesca tende a negare e non a confermare l'idea che essa sia un "manifesto della Controriforma". Se lo è diventata, è per tre motivi principali: il fatto che essa costituisce una delle straordinarie invenzioni tizianesche, soggette a spiegazioni che hanno spesso a che fare con le proiezioni culturali di chi interpreta; l'associazione erronea ed anacronistica dell'agostinismo cinquecentesco alla Controriforma in senso cattolico-romano; il peso della connotazione controriformista delle glorie paradisiache barocche del XVII secolo.

⁶⁸ BIERWIRTH, 2002, p. 89.

⁶⁹ BIERWIRTH, 2002, p. 97.

2.2.4 Tra fonte e interpretazione: una visione infernale dal *De Civitate Dei*

L'associazione della *Trinità* al *De Civitate Dei* agostiniano dipende in origine, come abbiamo visto, dal riconoscimento dello stesso Panofsky di un nesso con la *Pala Landauer* di Dürer, ma per decodificare i passaggi intermedi di questa lettura dovremmo risalire anche ad altri protagonisti del dibattito della scuola tedesca, e in particolare a Braunfels⁷⁰. È al suo contributo che risale infatti la prima indicazione della vicinanza iconologica tra la *Trinità* di Tiziano e il trittico di Jacob Cornelisz van Oostsanen⁷¹ a Kassel (fig. 81), del 1523. In effetti, possiamo confrontare l'uso dello schema "del Salterio", simile a quello scelto da Tiziano, anche se qui il Padre e il Figlio sono più chiaramente distinguibili. Riconosciamo anche David, col salterio, in posizione analoga in basso a destra e Mosè, con le tavole della legge, in primo piano sulla sinistra. Grande assente rispetto alla *Trinità*, in cui ricopre una posizione centrale, è invece Noè. Maria mediatrice è qui spostata nel pannello sinistro del trittico e, poco più sotto, compaiono anche Adamo ed Eva, riconoscibili in tutta la loro nudità, con Eva che nasconde alla visione celeste la mela del peccato originale. Riconosciamo Giovanni Battista nel pannello a destra, coperto da una tunica e con l'agnello sacrificale e, come nella *Trinità* di Tiziano, schiere angeliche con trombe e arpe accompagnano con musica gloriosa la scena di un corale *Te Deum* congiuntamente vetero e neotestamentario. Rivelatrice è la presenza della croce di Cristo che sormonta il globo al centro, tra le due figure: un segnale inequivocabile del nesso tra il tema

⁷⁰ Si è qui visto: BRAUNFELS, 1954, XXXII-XXXIII.

⁷¹ Jean Cornelisz Van Oostsanen (1497?-1567), pittore olandese. Riporta DESCAMPS, 1753, I, pp. 48-49, che il nome è legato al luogo di nascita, il borgo d'Oost-Sanen e che morì nel 1567, all'età di settant'anni. Si dedicò soprattutto alla pittura di soggetti religiosi.

dell'*umanità di Cristo* e una Trinità la cui dogmaticità è stata spesso riconosciuta, al contrario, nella sua associazione alla divinità consustanziale.

È in risposta a Panofsky che lo studioso ribadisce la validità per Tiziano del nesso dell'immagine con le rappresentazioni del *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, ma in senso dichiaratamente controriformistico. In questa famiglia di immagini, spiega Braunfels, vengono introdotti i Santi ordinati introdotti dal Papa e dall'Imperatore, e vari esempi dal XIV al XVI secolo presentano la Trinità del salterio di Tiziano, anziché quella del trono di grazia di Dürer⁷².

Con argomenti legati al dogmatismo viene quindi proposto da Braunfels il collegamento della *Trinità* con l'immaginario della comunità dei beati in Paradiso delle rappresentazioni del *De Civitate dei*, di cui viene ripresa la miniatura di un manoscritto della Bibliothèque National de France (fig. 89)⁷³. Vi si ritrovano la Trinità "del salterio", in alto, e Maria in posizione analoga. Scendendo, poco più sotto, vi ritroviamo al centro Adamo ed Eva, accanto a David, qui con la corona e col salterio, e a destra ancora Mosè con le tavole della legge, e San Giovanni Battista con l'agnello. Nel livello più in basso riconosciamo San Pietro e poco più a destra San Paolo, con cui si trova tradizionalmente associato, con il libro e la spada. Nel livello più in basso, il quarto scendendo dal primo in alto con la Trinità, riconosciamo senza dubbio San Sebastiano trafitto dalle frecce, e accanto a lui San Cristoforo, nella sua caratterizzazione tradizionale che a partire dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine lo descrive come il gigante buono che trasportò Cristo bambino sulle proprie spalle, consentendogli di superare l'ostacolo del fiume. Al centro della scena

⁷² BRAUNFELS, 1954, XXXII-XXXIII.

⁷³ BNF, Département des manuscrits, Français 9186, f. 301 r. Disponibile dal 2015 anche in GALLICA: < ark:/12148/btv1b10722043w >.

in questo livello riconosciamo San Giacomo, riconoscibile dalla conchiglia, e tutt'attorno figure di santi, padri della Chiesa, martiri, profeti: senza soffermarci su ognuna delle numerose figure presenti, possiamo complessivamente riconoscere una commistione di figure di Antico e Nuovo testamento, ma anche dell'abbondante presenza di Santi che provengono dalla tradizione apocrifa.

Sarà sufficiente fare una piccola indagine su questa fonte, per scoprire che il nostro testo agostiniano controriformista di riferimento è in realtà uno scritto datato tra XV e XVI secolo, in volgare francese, di storia romana, in cui sono contenuti dei riferimenti al testo agostiniano⁷⁴. Si tratta insomma di un volgarizzamento e lo si può dedurre anche dal testo sottostante l'immagine che accompagna il capitolo XXXV di questo compendio di storia romana, che descrive in francese: «De paradis et des joixs qui y sont perpetuelment», appunto, nella *Città di Dio* agostiniana, come il Paradiso del bene, privato dei mali del mondo. Il contraltare del male entro lo schema dualistico del testo agostiniano viene rappresentato, invece, qualche folio prima (fig. 87)⁷⁵, in un *Inferno* fatto di macabre impiccagioni, corpi arrovellati, calderoni ardenti ricolmi di nude umanità sofferenti: dettagli che ci ricordano le straordinarie descrizioni infernali di Hieronymus Bosch⁷⁶,

⁷⁴ I contenuti sono ben sintetizzati dalla relativa scheda della BNF: "L'abregié et effect des trois décades de TITUS LIVIUS, avec l'abregé de la premiere Punique entre les Rommains et les Cartaginois; Histoires rommaines, empires et autres royaumes, tant du viel et nouvel Testament, recitées tant par Mgr. St AUGUSTIN en son livre de la *Cité de Dieu*, que par Me Raoul DE PRAELES, translateur d'icelui livre..., compilé et abregé par Me Henry ROMMAIN, licencié en droit canon et civil, et chanoine de Tournay; Le livre de SENEQUE des quatre vertus cardinales, translaté en françois, à Paris, l'an 1403, par feu maistre Jehan Courtecuisse, docteur en théologie, et archevesque de Vienne; CICÉRON, dialogue de la Vieillesse; traduction française de Laurent de Premierfait".

⁷⁵ BNF, Département des manuscrits, Français 9186, f. 298 r.

⁷⁶ Rimando alla sezione del catalogo dell'esposizione monografica del Museo del Prado, Madrid, giugno-settembre 2016 (BOSCH, 2016) e in particolare per questo tema alla sezione di Larry Silver, *Crímenes y castigos. Los infiernos del Bosco*, pp.

come quella del *Trittico del Giudizio Finale* di Vienna (fig. 80)⁷⁷.

Nella rappresentazione dell'*Inferno* nella sezione agostiniana nel manoscritto, in basso sulla destra è visibile la descrizione della soglia che lo collega al Limbo, dove un gruppo di peccatori sono sul punto di accedere, chi fornicando e chi leggendo, come il tale che viene bloccato dalla figura mostruosa che vigila i limiti del maligno, e che gli fa cadere un libro dalle mani. Soprattutto, sopra, in bella evidenza, nell'*Inferno* materiale e contraltare della *Città di Dio*, compare anche un nutrito gruppo di vescovi, cardinali, e frati di bianco vestiti, impegnati nella compravendita di fogli di carta, le tanto criticate indulgenze, mentre uno di loro viene piegato dal peso degli enormi denari che il vicino vescovo gli passa, col benessere di un diavolo, che osserva la scena (fig. 88). È precisamente a questo tipo di critica alle gerarchie ecclesiastiche, già ben presente sin dal XIV e XV secolo⁷⁸, che prenderà forma la polemica antipapale della Riforma protestante. Siamo ancora certi che l'analogia riscontrata con questa fonte si possa considerare una prova incontrovertibile del significato controriformistico della *Trinità* tizianesca?

È qui che entra in gioco il problema storico di fondo della lettura di Braunfels, Harbison e quelle analoghe dopo di loro, ancora in auge: l'inconsapevole o forse deliberato uso strumentale dei testi di Sant'Agostino come argomento inconfutabile della presenza di dogmatismi controriformistici. Tra l'uso dogmatico di Agostino (nel Concilio di Nicea, 325 d.C.) e l'epoca di cui si sta parlando (1551-1554)

115-133.

⁷⁷ Hieronimus Bosch, *Trittico del Giudizio Finale*, Akademie der bildnen Künste, Vienna, 1500-1505.

⁷⁸ John Wyclif (1331-1384), Geert Grote (1340-1384) e Jan Hus (1371ca-1415), considerato il precursore di Lutero, sono alcune tra le personalità di spicco dei movimenti precedenti alla Riforma protestante, legati alla *devotio moderna*.

passano oltre 1200 anni, e Lutero, principale *leader* della Riforma protestante, era precisamente un agostiniano. Esiste, insomma, un divario incolmabile tra l'Agostino alto medievale e l'agostinismo cinquecentesco ⁷⁹, che certamente non quadra con i dettami controriformistici, come conferma il riscontro iconologico sulla fonte da cui proviene l'immagine cinquecentesca citata da Braunfels a sostegno di tale tesi.

Il problema di fondo non sta quindi nel negare o provare una familiarità della *Trinità* con i temi agostiniani, ma nel capire che essa dipende dal riconoscimento di tematiche di un cattolicesimo "nordico" legato alla *devotio moderna*, che si fonderà con i caratteri del misticismo ispanico *alumbrado* nell'epoca di Carlo V, disegnando i confini culturali di una religiosità "intermedia", pur cattolica ma irrimediabilmente lontana da Roma. La grande questione è quindi decodificare correttamente il sincretismo culturale, teologico e storico da cui scaturisce l'idea tizianesca, destinata con altre ad inaugurare nella sua *inventio* nientemeno che una nuova tappa della storia iconica di Dio.

2.3 La *Trinità* di Tiziano nella storia iconica di Dio

Varrà la pena trattare ora più approfonditamente il tema dell'immagine di Dio nel Cinquecento. Dovremo rimandare, anzitutto, allo studio di Boespflug, che ha dedicato al tema molti anni di ricerche, convogliate in un testo recentemente tradotto anche in italiano⁸⁰. Vi compare, nel

⁷⁹ Il recupero di Agostino ha a che fare con il tema fondamentale della *conoscenza di Dio* (vedasi una panoramica storica su questo tema in FRIES, 1979, I, pp. 232-242), per questo se ne riconosce il recupero anche nell'ambito della Riforma.

⁸⁰ BOESPFLUG, 2012.

capitolo nono, una riflessione ponderata e lucida, su *La figura di Dio in discussione*⁸¹, che inquadra il problema dell'interpretazione iconologica entro la tematica Riforma/Controriforma che qui ci interessa.

Per quanto riguarda le semplificazioni controriformistiche di cui si è scritto, si dovrà condividere, anzitutto, la considerazione dell'autore che segue:

Alcuni hanno sostenuto che l'arte religiosa all'indomani del concilio di Trento si sia trovata in un clima di terrore poliziesco e che gli artisti a partire da quel momento siano stati strettamente sorvegliati. È un'esagerazione, e anche poco plausibile. Quand'anche l'avesse voluto, la Chiesa di allora non aveva abbastanza personale qualificato per dedicarsi con efficacia a un simile controllo. Alcuni «affari di immagini», in particolare a Roma, non ci permettono di concludere che vi fosse un sospetto generalizzato su tutto il territorio cattolico romano. Le visite pastorali dimostrano che l'attenzione dei vescovi non andava al di là di una rapida ispezione delle opere esposte nei luoghi di culto, e che raccomandavano soprattutto di restaurare le opere danneggiate o rovinate dal tempo e di conseguenza «indecenti». Restaurare all'epoca significava fare di nuovo, copiando il modello prima di distruggerlo. Un'altra soluzione consisteva nell'allontanare l'opera indesiderata per sostituirla con un'altra più adatta ai gusti del momento. [...] Non dobbiamo immaginare un controllo sistematico e approfondito dei contenuti. Uno studio sul ruolo dell'Inquisizione spagnola sulla condanna di alcune immagini dimostra che in generale venivano prese di mira le scritte, non le immagini in sé, né i loro motivi o schemi compositivi⁸².

Se il *clima di terrore poliziesco* che spesso si associa a ben più blande misure di disciplinamento per le immagini prodotte *dopo* la chiusura del concilio di Trento (1563) non pare avere nessun tipo di riscontro storico, parlare di dogmatismo controriformista (cattolico romano) per gli anni cinquanta del Cinquecento, per l'ambito ispanico, per Tiziano e anche per Carlo V ci mette di fronte ad una serie di problemi, specialmente per un dipinto che viene collocato esattamente all'inizio di questo nuovo immaginario, fatto di *selezioni e attualizzazioni* figurative.⁸³ Da dove ha origine la scelta tizianesca di attualizzare uno

⁸¹ BOESFLUG, 2012, pp. 253-309.

⁸² BOESPFLUG, 2012, p. 282.

⁸³ Rimando su questo argomento a BOESPFLUG, 2012, p. 197.

schema trinitario che fino ad allora era rilegato ai testi o a tradizioni figurative nordiche, ma che non appartiene alla tradizione veneziana né italiana in genere? Sebbene l'iconologia della Trinità dell'intronizzazione del Figlio possa talvolta essere fusa con quella dell'Incoronazione della Vergine⁸⁴, e potremmo quindi spiegare con questa fusione il debito di Tiziano con l'immaginario tradizionale veneziano del Paradiso proposto da Bierwirth, resta irrisolto il problema filologico dell'origine dell'invenzione, che risiede precisamente nello scarto tra l'una e l'altra scelta.

Nella Storia delle immagini di Dio possiamo trovare una prima ragione storica all'associazione della *Trinità* all'immaginario della Controriforma, che dipende probabilmente dal fatto che essa costituisce, con l'*Altare Landauer* di Dürer (fig. 11), già non a caso collegato al dipinto da Panofsky, e la *Disputa del Sacramento* di Raffaello, con cui invece la *Trinità* era stata messa in relazione da Braunfels⁸⁵, uno dei primi esempi che segnano l'inizio della «nuova tappa della storia iconica di Dio che deve essere posta sotto il segno della gloria»⁸⁶: una *gloria* che però non equivale già a «Controriforma», se non per mezzo di letture a posteriori che tendono a minimizzare il distinguo geografici e politici in un'idea onnicomprensiva e omologante al cattolicesimo romano. Si tratta di immagini che non hanno antecedenti diretti e definiscono quindi una novità, che ha origine proprio nei primi decenni del secolo, nasce con l'ondata riformistica e, paradossalmente, dalla critica tendenzialmente iconoclasta sottesa alla filologia biblica filo-riformata, che portò anche ad una riscoperta del significato delle immagini delle sacre scritture, alla loro reinvenzione e riadattamento alle nuove esigenze, spesso divulgative,

⁸⁴ BOESPFLUG, 2012, p. 183.

⁸⁵ BRAUNFELS, 1954, p. XXXII.

⁸⁶ BOESPFLUG, 2012, p. 254.

legate anche ai volgarizzamenti biblici.

Un problema ermeneutico di cui dovremmo tener conto, nel facile slittamento tra tesi e antitesi di cui si è scritto, è che le prime forme di disciplinamento sulle immagini provenivano proprio dagli ambienti protestanti⁸⁷ e che finanche nell'ultima sessione del Concilio di Trento del 1563 viene promulgato un decreto che nasce in difesa della tradizionale venerazione delle immagini e non già ad un'azione di censura sui contenuti.

Da un punto di vista puramente iconologico resta un'impresa assai ardua stabilire quando ci troviamo di fronte ad una Trinità filo-protestante, filo-*spirituale*, cattolico-romana, o altro, perché i medesimi linguaggi figurativi cambiano, si ribaltano, si rinnovano nel significato entro il contesto specifico, ma associando alla ricerca iconologica l'indagine storica possiamo procedere per esclusioni ed approssimazioni.

È un fatto che molte immagini successive della Controriforma elaboreranno il carattere diafano e glorioso del Dio trinitario tizianesco, ma un'immagine per molti versi analoga di Dio come pura luce si ritrovava prima a Venezia nella straordinaria invenzione di Lorenzo Lotto (fig. 115), che è senza dubbio, per dirla con Boespflug, «il tentativo più originale e più forte che sia stato fatto da un pittore del XVI secolo per suggerire che il Padre invisibile si manifesta attraverso il Figlio visibile».⁸⁸ E Lotto non fu l'interprete d'idee propriamente «ortodosse»⁸⁹. Data la fortuna che ancora oggi ha la lettura di Harbison, secondo la quale la Trinità «del salterio» usata da Tiziano è chiaramente sinonimo di consustanzialità, dogma e rigore, vale la pena di osservare un caso emblematico che certamente non può dirsi controriformista: il

⁸⁷ BOESPFLUG, 2012, p. 253.

⁸⁸ BOESPFLUG, 2012, p. 297.

⁸⁹ Vedasi a riguardo lo studio di FIRPO, 2001.

frontespizio dal testo di Martin Lutero *Von Jhesu Christo eine Predigt* pubblicato a Wittenberg nel 1533, con l'incisione di Lucas Cranach il Vecchio, che rappresenta una *Trinità, due profeti e la nascita di Cristo* (fig. 85), in cui compare questo medesimo schema.

Sappiamo oggi che la Trinità “del salterio” nel Cinquecento può essere associata a Sant'Agostino ma non ha nulla a che vedere con la *consustanzialità* e difficilmente in quest'epoca può coincidere con il dogmatismo controriformista: al contrario, si potrebbe ipotizzare che la sua riscoperta sia legata agli apporti filologici della Riforma, rielaborata entro posizioni intermedie, e alla preferenza che la caratterizza per immagini che abbiano riscontri scritturali.

2.4 Dai *Retratos* alla *Biblia Sacrosancta*: il progetto editoriale di Miguel Servet, Hans Holbein e Jean Frellon e il caso di una peculiare Trinità “del salterio”

Un caso ancor più emblematico di Trinità “del salterio” nell'ambito ispanico è quello contenuto nei *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo* (fig. 93)⁹⁰, un testo illustrato in rime castigliane, pubblicato a Lione nel 1543 dallo stampatore Jean Frellon. Il testo, che corrisponde a passi biblici scelti con la corrispondente traduzione in versi in spagnolo, è accompagnato da incisioni di Hans Holbein il Giovane, tra cui quella che qui presento (fig. 94), in corrispondenza del Salmo 109. L'immagine sta esattamente tra il passo in latino e la sottostante scrittura in versi, in un raccordo testuale e visivo che

⁹⁰ Vedasi HOLBEIN, SERVET, 1543, BNE, ER/1671, digitalizzato in BDH: <bdh0000062510 >.

evidentemente risponde agli scopi principali dei volgarizzamenti: divulgare, illustrare, spiegare⁹¹.

Trasposizione visiva della tematica del Figlio (seconda persona della Trinità) seduto su un trono di nuvole alla destra del Padre (prima persona), e tra loro la colomba dello Spirito Santo (terza persona), si tratta del medesimo schema utilizzato da Tiziano nella sua Trinità per Carlo V. Qui il Padre, più anziano e barbuto, presenta come attributo il globo celeste, mentre Cristo, più giovane, con lo sguardo rivolto al Padre, regge uno stendardo con la croce.

Nel 2001 il medico e storico spagnolo Francisco Javier González Echeverría ne pubblicò un'edizione anastatica⁹², accompagnata dal commento critico, in cui ne proponeva ed argomentava la corrispondenza con il *Resumen español* o la cosiddetta opera «perdida clásica española»⁹³ di Miguel Servet⁹⁴, a cui attribuiva quindi, con buoni motivi, il testo, che sarebbe il primo volgarizzamento biblico in lingua spagnola.

Servet tra il 1543 e il 1553 lavorava con i fratelli Jean e François Frelon, stampatori di quest'opera, a Lione, quindi è assai probabile che il volgarizzamento biblico spagnolo dei *Retratos* sia legato al periodo lionese dell'umanista. Quello con Jean Frelon fu un rapporto di amicizia reale, non limitata alle circostanze, come testimonia il ruolo di intermediazione dell'editore tra Servet e Calvino, fino al momento in cui, dopo la pubblicazione del *Christianismi Restitutio*, questi decise la morte sul rogo del Villanovano come eretico: condanna questa che non proveniva dai venti disciplinatori romani della Controriforma, ma dal

⁹¹La tematica delle Bibbie a stampa e i volgarizzamenti è assai vasta. Per una panoramica si vedano almeno: GABRIELE, 1991; ENGAMMARE, 1994; FRAGNITO, 1997.

⁹² HOLBEIN, SERVET (Echeverría), 2001.

⁹³ HOLBEIN, SERVET (Echeverría), 2001, p. 22.

⁹⁴ Cfr. nota 14.

radicamento del potere calvinista a Ginevra.

Quando Servet si trova a Lione e pubblica, senza firmarli, i *Retratos*, sono già passati oltre dieci anni dai suoi primi libri polemici: il primo, *Gli errori della Trinità*, era stato pubblicato nel 1531 e l'anno successivo aveva dato alla luce *I dialoghi sulla Trinità*. All'anno della condanna, 1553, e alle sue ragioni, è strettamente legato invece il suo ultimo testo, *La restituzione del Cristianesimo*, ricordato nella storia dell'eresia come il libro *radicale*⁹⁵ che portò Servet alla condanna al rogo per i suoi contenuti antitrinitari e contemporaneamente, nella storia della medicina, come il libro illuminato e precursore in cui è contenuta la prima descrizione scientificamente corretta della microcircolazione del sangue nei polmoni. Se ne riconosce a Servet la scoperta, fondamentale, che avrebbe posto le basi per gli studi che avrebbero portato poi alla definizione dell'esistenza nel corpo umano dell'apparato circolatorio.

Per comprendere la vocazione teologica di Servet, bisognerà risalire al 1525, anno in cui entrò al servizio di Juan de Quintana⁹⁶, più tardi confessore di Carlo V, e che ebbe un grande ascendente sul giovane anche nella scelta dei suoi primi studi in *utroque iure*, diritto civile e canonico, a Tolosa, nel 1527, probabilmente per un biennio.

La sua presenza a Bologna per l'incoronazione di Carlo V a Sacro

⁹⁵ L'antitrinitarismo cinquecentesco nella Storia dell'Inquisizione è stato spesso associato all'anabattismo, da cui deriva principalmente l'avvicinamento concettuale alla *Riforma Radicale*. Comune alle due dottrine è l'idea della *Restitutio* che, contrapposta alla *Reformatio*, segnerebbe uno dei principali caratteri distintivi tra i "radicali" e i "riformatori": vedasi DIZIONARIO INQUISIZIONE (PROSPERI), 2010, p. 58. Servet tenderebbe quindi, stando a tale suddivisione, al "Radicalismo". Essa però appare insufficiente, soprattutto qualora si prenda in considerazione proprio la distanza tra la figura di Servet e fenomeni considerati radicali, quali la comune anabattista di Münster. Alcune espressioni di ciò che ora classifichiamo entro i parametri del radicalismo sembrerebbero piuttosto avvicinarsi, almeno per quanto riguarda l'antitrinitarismo ispanico, all'*erasmismo* e all'*alumbradismo*. La *Restitutio* va intesa soprattutto come riavvicinamento alla Chiesa delle origini insieme spirituale, nella pratica devozionale, e filologico, nello studio delle Sacre Scritture.

⁹⁶ Cfr. nota 15.

Romano Imperatore, diversamente da quanto deduceva Harbison⁹⁷, non sembra però costituire un'eccezione o una grande anomalia, o almeno non tanto da spingere Carlo V a rinchiudersi a Yuste in un *mea culpa* risolutore. La presenza del «Villanovano» nelle cerchie imperiali, apparentemente inconciliabile con le aperte posizioni riformate (per alcuni «radicalmente riformate») che avrebbe assunto, costituisce al contrario il momento di una svolta consapevole nella definizione del profilo intellettuale dell'umanista. È plausibilmente proprio negli ambienti della corte *erasmista e spirituale* di Carlo V di quegli anni che poté trovare terreno fertile per lo sviluppo delle proprie dottrine. La presenza di Servet nella corte di Carlo V nella metà degli anni venti, poco prima del Sacco di Roma e nel pieno della fase d'ascesa di Carlo V guidata dal gran cancelliere Mercurino Arborio di Gattinara è coerente al quadro di quegli anni e non contraria. Siamo infatti nel pieno dell'attuazione di quella straordinaria macchina politico-religiosa della *Monarchia Universalis*, di cui ci occuperemo nel terzo capitolo, che il Gattinara aveva disegnato su misura per l'Asburgo.

Alla metà degli anni trenta risalgono gli studi di Servet in Medicina, a Parigi, dove si sarebbe avvicinato alla pratica della dissezione anatomica, che costituisce una delle grandi novità dell'epoca e che avrebbe cambiato radicalmente la concezione dell'essere umano, da *microcosmo* divino, infinitesima parte del creato ad immagine e somiglianza di Dio, a *macchina* composta e scomponibile in apparati, sistemi e sezioni. Nel 1539, Günter von Andernach, professore di Servet e Vesalio⁹⁸, nella Prefazione alla terza edizione delle *Institutiones anatomicae*, informava dell'apporto di Servet in quell'ambito:

⁹⁷ HARBISON, 1967, pp. 244-248.

⁹⁸ Questo tema è particolarmente interessante per quanto ci riguarda, perché anche Tiziano sembra aver lavorato per le tavole anatomiche di Vesalio: vedasi MURARO, 1980. Spero di poter approfondire altrove questi nessi.

En esta tarea (de revisar el libro a la luz de numerosas disecciones), nada fácil, me ha ayudado, ante todo, Andrés Vesalio, un joven ¡por Hercules!; muy diligente en anatomía y profesor de medicina pura, por quien no hay por qué preocuparse: recientemente, al publicarse esta obra en Venecia, la ha corregido excelentemente, junto a él, Miguel Villanovano (Miguel Servet), quien me asisitio en disecciones amistosamente: un hombre que sería honor en cualquier rama de las letras y que es segundo a nadie en doctrina galénica. Con ayuda de ambos examiné en muchos cuerpos humanos las partes interiores y las exteriores, los músculos, venas, arterias y nervios, y se los mostré a los estudiosos”⁹⁹.

A questi studi va ricondotta la scoperta di Servet della circolazione polmonare, che descriverà per la prima nel suo *Christianismi Restitutio*: il titolo è rivelatore della stretta correlazione, difficilmente comprensibile per i contemporanei ma propria della cultura dell'epoca, esistente tra l'elemento politico-teologico e quello medico-scientifico, che in Servet costituiscono le due facce di una stessa vocazione, che potremmo definire come, contemporaneamente, conoscitivo-gnoseologica e divulgativo-rifformatrice.

All'*entourage* umanistico di Erasmo va ricondotto anche il rapporto di Servet con Hans Holbein e l'editore Jean Frellon, che risale probabilmente al biennio 1530-1532, a partire dal momento in cui, nell'ottobre del 1530, il medico navarro fu alloggiato a Basilea, in casa del riformatore ed ebraista di Erasmo, Ecolampadio. Fu Jean Frellon, suo «amico e fratello», come si definisce, a distribuire il testo a Francoforte, nel 1553¹⁰⁰. Holbein conobbe Erasmo nel 1523, e fu grazie alla mediazione di questi con Tommaso Moro che poté fuggire alla carestia artistica portata dai venti della Riforma¹⁰¹.

⁹⁹ HOLBEIN, SERVET (Echeverría), 2001, p. 11.

¹⁰⁰ HOLBEIN, SERVET (Echeverría), 2001, p. 25.

¹⁰¹ Grazie a Tommaso Moro, tesoriere di Enrico VIII, Holbein si assicurerà il posto di artista di corte in Inghilterra negli anni successivi, dove produrrà prevalentemente ritratti. Alla fazione erasmista della Riforma appartengono le sue satire, come il *Lutero come Ercules germanicus*: è in questo clima che Tommaso Moro scrive e teorizza il concetto di *Utopia*, il non-luogo della felicità. Sulla corrispondenza tra Erasmo e Moro vedasi ERASMO (Cavallotto), 2004 e GANGALE, 2016.

Negli anni '40 Servet formalizzerà la sua collaborazione con i *Libreros* di Lione: è sulla base di questo contratto, principalmente, oltre che dei documenti dell'amicizia con Jean Frellon, che lo studioso Francisco Javier Gonzáles Echeverría propose nel 2001 l'attribuzione al Servet dei *Retratos o tablas de las historias del testamento viejo*.

Qualche anno più tardi, lo stesso studioso avrebbe reperito un secondo testo, dal titolo *Ymagine*¹⁰², pubblicato ad Amberes nel 1540 presso lo stampatore Steelsius o Stelsio, che costituisce l'antecedente in prosa dell'edizione lionese in versi dei *Retratos* del 1543, nonché della versione successiva nota, stampata dagli stessi Frellon nel 1549.

Proponiamo qui, inoltre, più come indicazione che vera e propria analisi, la chiara correlazione di questi testi con la Vulgata girolamina pubblicata da Jean Frellon a Lione nel 1551, di cui ho individuato il nesso grazie ad un confronto con l'esemplare conservato nella Biblioteca Nacional de España (fig. 96)¹⁰³. Dalla comparazione delle immagini, dalla coincidenza dell'editore e dalla cronologia, questa Vulgata si presenta come un'evidente prosecuzione ed evoluzione del medesimo progetto editoriale dei *Retratos*. Stando agli studi di Echeverría, si può dedurre che l'autore del testo sia lo stesso Servet, che si era precedentemente occupato di vulgate illustrate, come la *Biblia Sacra cum glossis* del 1545, stampata da Gaspard Trechsel e Antoine Vincent; l'autore delle incisioni o di parte di esse è invece lo stesso Holbein¹⁰⁴. Prima le *Ymagine*s del 1540 e poi i *Retratos* del 1543 sembrerebbero quindi parte di un medesimo progetto editoriale in

¹⁰² SERVET, 1540. Vedasi ECHEVERRÍA, 2002.

¹⁰³ BNE, 3/543916.

¹⁰⁴ Holbein il Giovane muore nel 1543, ma una buona parte delle incisioni racchiuse in questa Bibbia illustrata corrispondono a quelle già a lui attribuite prima dei *Retratos* e delle *Ymagine*s.

crescendo, che si sviluppa pienamente nella Vulgata del 1551¹⁰⁵.

Mi limito qui ad osservare la coincidenza tra molte delle incisioni tra i *Retratos* e la *Biblia Sacrosancta* de***lla Biblioteca Nacional segnalando qui unicamente quella della Trinità “del salterio” (fig. 94), che ritroviamo in corrispondenza del Libro dei Salmi, sempre in corrispondenza del Salmo 109 (fig. 97)¹⁰⁶.

E val la pena di soffermarsi sul suo significato contestuale: dall'attribuzione a Servet emerge una convergenza tra immagine, testo e contesto, peculiare e unica nel suo genere, di una Trinità del tipo “del salterio”, che accompagna un testo scritto da Servet, la cui opposizione aperta e ferma al dogma costituisce una delle cifre distintive di una delle menti più brillanti e peculiari del Cinquecento. Questa *Trinità* si presta quindi ad essere un caso del tutto eccezionale nella trattazione del problema dell'interpretazione dell'iconologia religiosa nel Cinquecento, nella complessa decodificazione delle variazioni di significato in determinate epoche, luoghi e contesti culturali, implicite al carattere polisemico dell'immagine¹⁰⁷. I rovesciamenti simbolici dei significati furono collaterali, fino alla chiusura del Concilio di Trento e all'avvio delle politiche di disciplinamento sul repertorio figurativo, all'inesauribile proliferazione teologica e filologica dell'epoca della Riforma. La Vulgata lionese del 1551 della Biblioteca Nacional dovrebbe coincidere con quella che fu messa all'indice dall'Inquisizione Spagnola nel 1559¹⁰⁸, e il fatto non sorprende, soprattutto qualora se ne osservi l'attenzione illustrativa riservata ai simboli ebraici, come la Menorah (fig. 98).

¹⁰⁵ Segnalo che l'esemplare di Tudela usato da Echeverría pare analogo a quello di BNE, 5/12280.

¹⁰⁶ BNE, 3/543916, p. 75.

¹⁰⁷ Su questo tema, si veda il saggio di DI MONTE, 1998.

¹⁰⁸ Si veda l'*Index* in BUJANDA, DAVIGNON, STANEK, 1984, p. 323.

Per quanto riguarda la tradizione delle Bibbie illustrate, vi compare spesso la selezione del Salmo 109, in quanto tradizionalmente associato all'immagine di Trinità "del salterio" e alla tematica del Figlio-*Adonai* seduto alla destra del Padre-*Yaveh*, come nel caso, esemplificativo, del precedente in volgare italiano, della *Biblia Vulgare Istoriata* del 1490 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (fig. 95). La sua riscoperta è quindi intrinsecamente legata anche all'ambito dei volgarizzamenti biblici illustrati, come sembra dimostrare questo caso specifico¹⁰⁹.

La scelta dell'uso di questa tipologia iconologica sembrerebbe, più che testuale, «tipologica», dovuta al fatto che il Salmo 109 è generalmente all'inizio di una delle due parti in cui veniva suddiviso il Libro dei Salmi: da questo dipenderebbe il fatto che esso si ritrova spesso illustrato nelle Bibbie, tanto da creare una tipologia a sé¹¹⁰.

Ma indaghiamo il senso dell'immagine nei testi: nella Trinità dei *Retratos* (fig. 94) la trascrizione latina «CHRISTUS sedet ad dextera

¹⁰⁹ Data la vocazione divulgativa di Servet, che già più di dieci anni prima aveva pubblicato il suo «manifesto» sugli errori della Trinità, espressione di una posizione teologica che porterà avanti fino alla morte, si sono poste delle domande sul senso di questa scelta iconologica specifica. Francisco Javier González Echeverría dà un suo parere sul tema: «Podríamos comentar como aquí Serveto es católico en su interpretación de la Trinidad y no puede explicar lo que mostró en su "Sobre los errores de la Trinidad" (*Trinitatis Erroribus*) y su "Diálogos de la Trinidad" (*Dialogorum de Trinitate*), obras que imprimió en Hagenau, entonces Alemania, en 1531 y 1532. Servet no podía opinar en una obra divulgativa católica como la actual, su interpretación de la Trinidad. Sin embargo nos llama la atención el que elija "precisamente" este Salmo, que parece ser de David también, como el anterior, pero con introducción "yahvista", ya que según el texto, en su original hebreo se distingue textualmente a Dios Padre o "el Eterno" y a "Adonai", como "el Señor". Es decir, para Serveto el citado salmo es muy importante pues cita, no en latín ni en español sino en el texto hebreo, perfectamente, a dos Personas: *Yavéh* y *Adonai*, "el Eterno" y "el Señor". También, [...] Serveto lo eligió "especialmente" pues podemos ver la interpretación teológica que dio en "La restitución del cristianismo" y lo importante, como buen hebraísta que era Serveto, de la diferencia en el texto hebreo entre: el Eterno o Dios Padre (*Yavéh*), y Jesucristo (*Elohim, Adonai*), cfr., *Biblia hebreo español*, p. 1063, en hebreo. El Salmo, en toda su extensión, con las referencias a "la orden de Melquisedec" es del mayor interés y Serveto así lo refirió en sus obras anteriores y posteriores a la presente», in ECHEVERRÍA, 2001, pp. 163-164.

¹¹⁰ BOESPFLUG, 2012, p. 179.

patris. DEUS pater filio suo sacerdotalem dignitatem in æternum duraturam ex passionis præmio tradit» (Cristo è seduto alla destra del Padre. Dio Padre mostra a suo Figlio la dignità sacerdotale, ora e per sempre, del beneficio della sua Passione) viene parafrasata da Servet, sotto l'immagine di Holbein, in cinque versi spagnoli in rima ABAAB: «CHRISTO esta en la Trinidad / Cabe el padre y a su diestra, / Dios padre la dignidad / Misterio y eternidad / Del sacerdocio le muestra.». Una considerazione plausibile è che l'insegnamento del volgarizzamento biblico sia giocato sull'ambiguità dei codici e dei livelli di lettura. Ve ne sono qui almeno due, solo nel testo: il termine *Trinidad*, la cui assenza nelle sacre scritture costituì una delle argomentazioni filologiche cardine degli studi e della posizione religiosa del Servet, appare nella parafrasi in volgare ma non nella trascrizione latina, che riporta il tema del Cristo seduto alla destra del Padre. La semplice comparazione intuitiva tra testo latino e volgare nell'opera, ancor prima di un pur utile raccordo con le fonti ebraiche esterne, consente di isolare facilmente il termine (e quindi il concetto che ne deriva) come un'interpolazione, e non come parte originale del testo latino. Sappiamo che l'individuazione degli *errori* nella comparazione (in questo caso tra vulgata e volgarizzamento spagnolo in versi) costituisce la base del metodo filologico, pertanto è possibile che, secondo il gusto dell'epoca, il testo fosse destinato anche a lettori già eruditi in materia biblica.

Una conferma di questa lettura si ritrova nel confronto con la didascalia che accompagna la medesima immagine nella *Biblia Sacrosancta* del 1551: «Christi regnum post glorificationem. Christus sacerdos. Christus iudex in Evangelii hostes. Christi glorificatio per pasiones». Tutte le glorie di Cristo vengono associate a quest'immagine, tranne quella della sua divinità: qui si parla della glorificazione di Cristo per mezzo della passione, richiamo alla sua *umanità*. Ma è soprattutto il contesto che ci dà informazioni su questo schema,

segnalando che la Trinità “del salterio” nel Cinquecento pare costituire una cifra caratteristica, soprattutto, dei volgarizzamenti biblici. Tale connessione dipende dal fatto che i *Salmi* furono tra i pochissimi testi biblici di cui era consentita la traduzione in volgare con fine liturgico¹¹¹ e furono per questo uno degli oggetti di studio privilegiati degli studi filo-riformati.

2.5 *Malo me siento*: fonti e immagini a confronto dalle cronache su Carlo V nel Monastero di Yuste

Il Monastero di Yuste, fondato nel 1408, si trova nei pressi di Cáceres, in Extremadura, regione nella Spagna occidentale: è qui che Carlo V decide di ritirarsi dopo la sua abdicazione. Si tratta di un monastero dell’Ordine di San Girolamo, votato alla regola agostiniana, specificatamente ispano-portoghese e strettamente legato alla fortuna degli Asburgo: a questo stesso ordine Filippo II affiderà il Monastero di San Lorenzo all’Escorial.

Oltre ai carteggi coevi, la fonte ad oggi considerata più antica e dettagliata in cui si trovi una descrizione della *Trinità* è strettamente legata alla storia dell’ordine e della fondazione del monastero di Filippo II: si tratta di un passaggio relativo all’Escorial scritto da Frate José di Sigüenza, bibliotecario e priore del monastero di Filippo II, nella sua *Historia de la orden de San Jerónimo* e che sarebbe stato il primo a chiamare il dipinto “*Gloria*”. Scrive:

En el aula del conuento está aquella famosa pintura que llaman *La Gloria* del Tiziano, cuadro grande, donde se muestra la santísima Trinidad y la Virgen junto a ella algo más bajo. Y en medio del cuadro la Iglesia, en figura de una doncella hermosa, que está como presentando a Dios los

¹¹¹ Vedasi FERNÁNDEZ DE CASTRO, 1928, p. 31.

principes del Nuevo y Viejo Testamento, y muchos principes y personas de la casa de Austria: el emperador Carlos V con la emperatriz y su hijo, el rey don Felipe, y la princesa doña Juana y otras personas de la misma casa, que aunque están muy altas, y como con rostros llenos de gloria y bañados de luz, se conocen los retratos, historia de gran ingenio y artificio. Lindas posturas y habitudes, los movimientos propisimos, las ropas y el colorido y labrado de gran excelencia [...]¹¹²

Sigüenza concentra le sue informazioni iconologiche soprattutto su un personaggio, la *doncella hermosa* vestita di verde, che appare in primo piano di spalle nel registro inferiore del dipinto (fig. 57) che corrisponderebbe secondo il girolamino alla «Chiesa [...] che presenta a Dio i principi del vecchio e nuovo Testamento, e molti principi e persone della casa d'Austria»¹¹³. È evidente che ciò che interessa al Sigüenza, più che una valutazione storica o iconologica reale del dipinto in sé, è presentare l'immagine come un esempio celebrativo della casa d'Austria, focalizzandosi soprattutto sulla presenza di una Chiesa in realtà assai improbabile in queste vesti, per poi focalizzarsi sui ritratti dei membri della famiglia imperiale (fig. 23), in primis Carlo V, la consorte Isabella e Filippo II.

Dal Sigüenza deriva anche il racconto de *La muerte del emperador Carlos V y algunas cosas de particular consideración que sucedieron en ella*, che corrisponde al capitolo XL del primo libro della terza parte della sua *Historia de la orden de San Jerónimo*¹¹⁴, secondo il quale Carlo V nei suoi ultimi giorni di patimento, il 31 agosto del 1558 (sarebbe poi morto il 21 settembre) chiese di contemplare prima un *ritratto dell'imperatrice*, poi un «retablo o pintura» dell'*Orazione nell'orto* e infine la tela del *Juycio Final*, e guardandoli avisò il suo medico di sentirsi male:

El mismo día que el Emperador pasó esto con su confesor, no sé con que impulso y sentimiento, en saliendo de allí mandó llamar al guardajoyas,

¹¹² SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, p. 671.

¹¹³ La traduzione è mia, dal passaggio che precede.

¹¹⁴ SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, pp. 171-175.

y venido le dijo que le trajese el retrato de la Emperatriz, su mujer; estuvo un rato mirándolo: - Cogedle - dijo luego -, y traedme el retablo o pintura de la Oración del huerto. Estúvose un gran espacio contemplando en él, echándosele de ver en el semblante de fuera el alto sentimiento que tenía en el alma. Mandó coger el lienzo del Juicio Final. Aquí fue mayor el espacio, la meditación más larga, tanto que estuvo el médico Matisio por decirle que mirase no le hiciese mal suspender tanto tiempo las potencias del alma que gobiernan las operaciones del cuerpo, y entonces volviéndose al médico le dijo con algún estremecimiento del cuerpo: -Malo me siento. Era esto el último de agosto, a las cuatro de la tarde. Tomóle el pulso Matisio, hallóle un poco de accidente, lleváronle luego a la cama y desde aquel punto se fue agravando el mal, donde parece que tuvo algunas señas del Cielo para hacer todo lo que hemos dicho¹¹⁵

Secondo Bierwirth, da ultimo, il testo del Sigüenza è la fonte più antica, entro il contesto girolamino, in cui si accenni all'opera; tuttavia Sánchez Loro, nella sua ricostruzione delle fonti sulla morte dell'Imperatore e gli ultimi anni a Yuste, informa che Sigüenza si rifece, com'è plausibile, ad altre fonti precedenti.

La prima è la cronaca di Fray Martín de Ángulo, *Vida y fin que ha tenido la cesarea, sacra y real majestad de nuestro señor don Carlos, en este monasterio de San Jerónimo de Yuste*, del 1558, il cui originale è andato perduto ma che è testimoniato da varie trascrizioni, di cui Sánchez Loro fa una sintesi nel suo testo¹¹⁶. La cronaca, secondo il Sandoval,¹¹⁷ fu scritta dal girolamino su richiesta di Juana, figlia di Carlo V, di cui era stato confessore e che nello stesso 1558 in cui morì Carlo V era stato nominato priore di Yuste. La principessa chiese infatti a Fray Martín che le inviasse una relazione della vita che fece a Yuste suo

¹¹⁵ SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, pp. 171-172.

¹¹⁶ SÁNCHEZ LORO, 1957/58, pp. 24-25 e note 3-6: il manoscritto di Fray de Angulo fu usato da Padre Sigüenza nel suo *Historia de la orden de San Jerónimo*; da Prudencio de Sandoval come appendice del suo *Historia de Carlos V*, in cui il girolamino sostiene di riportare fedelmente il testo originale del 1558; Francisco Gonzáles de Andía, Marchese del Valparaíso, ne *El perfecto desengaño*, dichiara di copiare dal Sandoval; infine Juan Antonio de Vera y Figueroa, conte della Rocca, lo copia nel 1622 nella *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V*. Sánchez Loro trascrive il testo, deducendone l'originale dai vari testimoni (SÁNCHEZ LORO, 1957/58, pp. 27-79).

¹¹⁷ Fray Prudencio Sandoval sosteneva di avere a disposizione l'originale: vedasi SÁNCHEZ LORO, 1957/58, p. 24 (nota 4).

padre prima di morire: ne risulta un racconto di spiritualità estrema, evidentemente caricato anche di una vocazione celebrativa che implicava un'enfatizzazione retorica di Carlo V come devoto. Nella caratterizzazione dell'imperatore a Yuste, lo vediamo nello scritto di Fray Martín, come in Sigüenza, egli ne risulta completamente dedito alla vita contemplativa, spogliato dei suoi averi, delle sue vesti, delle sue ricchezze: è ampiamente documentato che la realtà fu almeno in parte diversa e che il ritiro di Carlo V a Yuste, pur dedicato alla vita contemplativa, fu accompagnato da un seguito di circa cinquanta o sessanta persone, agi e ricchezze.

È interessante comparare quanto scrive Sigüenza con ciò che Fray Martín, tramite Sandoval e quindi Sánchez Loro, riporta circa l'episodio della richiesta da parte di Carlo V di vedere la *Trinità* (qui *Juicio*) di Tiziano:

Habiale dejado la gota por muchos tiempos y un día, parece que con impulso misterioso, mandó que le trajesen un retrato de la emperatriz. Estuvo un poco contemplándole: debía pedirle que le previniese lugar en el alcázar glorioso, en que habitar. Hizole colgar y traer una tabla de la Oración del Huerto. Más profunda contemplación fue la suya en este objeto. Pidió otro de Tiziano, del Juicio Final. Puso en él su autor todos los efectos de esperanza y temor; y en el juicio de Carlos V hicieron admirable rapto. Tanto se internó en su contemplación, que le quiso suplicar el médico que no permitiese que suspensión tan larga de las potencias le hiciese daño. Pero previno esta diligencia el mismo suceso, porque, vuelto al doctor, le dijo: Malo me siento. Tómole el pulso y hallóle con calentura. Vínole una terciana. En último de agosto siguiente, confesó y comulgó. Tenía hecho testamento [...]¹¹⁸

Questa cronaca pare più precisa: appare anzitutto e correttamente il nome di Tiziano, tra i dipinti voluti per le contemplazioni dell'imperatore del 31 agosto. Possiamo riconoscere chiaramente almeno due opere menzionate: nel ritratto dell'Imperatrice, il dipinto di Tiziano del Museo del Prado (fig. 29) e nel *Juicio Final*, la *Trinità* (fig. 1). Per quanto riguarda l'*Orazione nell'orto*, essa non è riconoscibile

¹¹⁸ SÁNCHEZ LORO, 1957/58, pp. 30-31.

nell'opera conservata al Prado, che Tiziano invierà a Filippo II solo nel 1562¹¹⁹, ma potrebbe trattarsi forse dell'opera dello stesso soggetto che è tutt'oggi conservata all'Escorial.

Sánchez Loro informa che, oltre alla relazione di Fray Martín de Angulo, esiste anche un'altra relazione più prossima cronologicamente alla morte di Carlo V rispetto al Sigüenza, da cui questi ricava le informazioni, scritto anonimamente da un monaco del monastero, riconosciuto in fray Hernando del Corral¹²⁰. Nella *Historia breve y sumaria de cómo el emperador don Carlos V, nuestro señor, trató de venirse a recoger al monasterio de San Jerónimo de Yuste*¹²¹, vi si ritrova la medesima storia dell'episodio in cui Carlo V manda a prendere i dipinti di Tiziano, tra cui il *Giudizio*, ma aggiunge un commento finale:

[...] mandó traer el retrato de la emperatriz. Y, habiéndole mirado un poco, mandó también traer el de la Oración del Huerto, y estuvo mirando y contemplando en él grande rato. Ultimamente, mandó traer el del Juicio. Y, estándole mirando, volvió el rostro al médico Mathisio y dijole, estremeciéndosele el cuerpo: -Malo me siento, doctor. Y de allí lo llevaron a la cama, de donde no se levantó, si no es para la sepultura. De manera que, de sólo mirar el retrato del Juicio pintado en un lienzo, se le recaeció su enfermedad. Pregunto: ¿qué hiciera, si se viera, como después se vido, a los 21 de septiembre, en el verdadero (juicio), a las dos horas y media de la noche, en que murió, a los 58 años y siete meses, menos tres días,

¹¹⁹ Museo del Prado, inv. P00436.

¹²⁰ SÁNCHEZ LORO, 1957/58, pp. 73-79. Questo documento, di cui non ho potuto consultare l'originale, è stato riconosciuto nel manoscritto conservato in AGR, Manuscrits divers, 805, A-b. Si dovrebbe trattare di una copia manoscritta di un italiano (per la presenza di italianismi), per cui sono stati proposti vari possibili autori: lo stesso Fray Martín de Angulo, fray Juan de Regla (confessore di Carlo V), fray Lorenzo del Losar o fray Miguel de Torralba, ma secondo Sánchez Loro non può trattarsi di nessuno di questi, perché il testo narra le vicende da un arco cronologico precedente all'arrivo di Carlo V (1557), fino al trasferimento del corpo all'Escorial del 1574: con un ragionamento convincente e soprattutto grazie al Sigüenza, il testo viene attribuito a fray Hernando del Corral.

¹²¹ Il titolo completo è lunghissimo: *Historia breve y sumaria de cómo el emperador don Carlos V, nuestro señor, trató de venirse a recoger al monasterio de San Jerónimo de Yuste, que es la Vera de Plasencia; y renunciar sus estados en el príncipe don Felipe, su hijo; y del modo y manera que vivió un año y ocho meses menos nueve días, que estuvo en este monasterio, hasta que murió; y de las cosas que acaecieron en su vida y muerte.*

de su edad? ¡Oh, miserables de nosotros y cuán dormidos estamos, sin pensar en lo que sin duda a ser, cuando más descuidados estemos!¹²²

L'autore nel suo ultimo commento si riferisce al racconto, non si sa se leggendario e frutto unicamente della fantasia o realmente accaduto, che narra che Carlo V fece una simulazione del proprio funerale da vivo, con l'occasione di una messa funebre per la consorte Isabella e i suoi defunti genitori. L'episodio del funerale viene narrato come segue:

[...] No pareció sino que quiso su majestad pronosticar su muerte, mandando hacer las honras de sus padres, y las suyas, y la de su mujer, en vida, y que él las viese y se hallase presente a ellas. Estando, pues, un día muy contento en verse con salud y con buena disposición, mandó llamar al padre fray Juan Regla, su confesor, y díjole: Fray Juan, hame parecido hacer las osequias y honras de mis padres y de la emperatriz, pues estoy bueno agora y aliviado y sin dolor: ¿qué os parece? [...] También querría hacer las mías, y que las viese yo y me hallase presente en vida a ellas: ¿qué os parece? Entonces, el buen fray Juan Regla se enterneció mucho, y comenzó a llorar, y no pudo responder sino con lágrimas. Y, vuelto en sí, le dijo como pudo: ¡Viva vuestra majestad muchos años, plega a Dios, como deseamos: no nos quiera vuestra majestad anunciar su muerte antes de tiempo!¹²³.

Ritroviamo questo episodio in tutte le fonti menzionate, appena prima del racconto della contemplazione del *Juycio* da parte di Carlo V, e dell'ultimo malore aggravato dall'osservazione del quadro. Secondo il racconto di Hernando del Corral, la simulazione del funerale sarebbe avvenuta nella cappella maggiore di Yuste, con un tumulo sistemato per l'imperatore, ancora vivo, nella cappella maggiore, tra fiaccole e candele, e con i servitori vestiti a lutto. Il monaco riporta la data del 31 agosto 1558 e questo funerale del Carlo V sarebbe stato celebrato la mattina. È nel pomeriggio dello stesso giorno che all'Imperatore viene il desiderio di recarsi nell'alloggio verso occidente, in cui stava l'orologio che aveva fatto Juanelo e, stando lì seduto in una sedia, chiede che gli

¹²² SÁNCHEZ LORO, 1957/58, pp. 125-126.

¹²³ SÁNCHEZ LORO, 1957/58, pp. 124-125.

vengano portati i tre quadri.

2.5.1 A Yuste e non *per* Yuste

Tra le fonti italiane, il primo a riportare una corretta indicazione del luogo di destinazione del dipinto nel monastero di Yuste, che egli chiama “San Giusto”, sarà Carlo Ridolfi, che si riferisce all'opera come *Paradiso*:

In questo mentre è a petitione di Cesare fece...& vna gran tela col Paradiso, nella sommità della quale figurò le tre Diuine Persone circondate da numero di Cherubini e Serafini & Angeletti, la Vergine, S. Giouanni oranti dalle parti, e lo stesso Imperadore e l'Imperatrice con le man giunte inuolti in panni lini, tenendo à piedi le deposte Corone, e più basso si ritrasse Titiano, diuisando il rimanente di quella nobil tela co' Santi del vecchio e nuouo Testamento. Eraui Noè con l'Arca, Mosè con le tauole della legge, della cui fronte vscivano luminosi splendori. Dauid accordano il Salterio con la melodia del Cielo. Gli Euangelisti co' loro scritti in mano, diuisati in belli ignudi, valutosi in quelli il Pittore d'alcuni torsi e teste antiche, e finseui à piedi vn naturale Paese di piaceuole orizzonte, quale fu mandata dall'istesso Imperadore in Ispagna nel Monasterio de' Monaci di S. Girolamo, detto S. Giusto, longi sette miglia da Piacenza, nella Prouincia d'Estremadura, oue terminò la vita, che fù poi fatta trasportare da Filippo II. figliuolo all'Escuriale, per rendere maggior decoro à quel maestoso edificio¹²⁴.

Assai interessante è l'attendibilità e la correttezza sostanziale del Ridolfi, non solo su Yuste ma anche nella descrizione del quadro, soprattutto se comparato a quella presente nella seconda edizione delle *Vite* vasariane. Considerato che Ridolfi, a quanto si sa, non viaggiò mai in Spagna e forse nemmeno fuori dal territorio veneto risulta assai ben informato e probabilmente aveva visto l'incisione di Cort¹²⁵. Oltre all'indicazione iconologica, accenna anche al dettaglio contenuto nella parte inferiore del dipinto, un «naturale Paese di piaceuole orizzonte»

¹²⁴ RIDOLFI, 1914, p. 185.

¹²⁵ Su questi temi vedasi BIERWIRTH, 2002, pp. 7-12.

(fig.64), ma soprattutto riporta correttamente l'invio dell'opera al Monastero di Yuste da parte di Carlo V, a poi a quello dell'Escorial per volontà di Filippo II. Si noti che già Ridolfi evidenziava un aspetto che non è ancora stato del tutto chiarito o accettato, nonostante l'abbondanza di fonti contrarie: l'opera fu trasportata a Yuste, che non corrisponde a sostenere che Carlo V commissionò quest'opera già nel 1551 come pala d'altare *per* il Monastero di Yuste, come cercheremo di dimostrare attraverso le fonti e la ricostruzione cronologica.

Solo nel 1554-55, quando l'opera era già stata terminata, Carlo V decide definitivamente di recarsi a Yuste e di far adattare il luogo per il proprio arrivo: Gaspar de Vega vi avrebbe costruito il *Cuarto Real*, la stanza di Carlo V, collocata in continuità della chiesa, in modo da potervisi recare comodamente, ma nessuna fonte riporta che la *Trinità* sia stata collocata nell'altare maggiore della Chiesa. È comunemente accettato che già alla fine del 1553 o inizio del 1554 l'idea del trasferimento a Yuste fosse matura¹²⁶, ma che già nel 1551, nell'anno in cui commissionò la *Trinità* tizianesca, Carlo V prevedesse la sua collocazione in questo monastero non è certo. Nella lettera che Tiziano scriverà al Cardinal Alessandro Farnese il 16 gennaio 1567, riferendosi alla lontana commissione dell'opera da parte di Carlo V, specifica che l'imperatore già all'epoca e due anni prima aveva previsto il suo ritiro in un monastero, ma è possibile che all'epoca della commissione si trattasse di un'idea generica, non strettamente legata a Yuste, che sarebbe stato individuato in anni successivi.

Questi dati ci mettono di fronte alla necessità di adattare interpretabilità e metodo di lettura dell'immagine al caso specifico: normalmente un dipinto viene incaricato per una determinata chiesa o monastero, con lo scopo specifico di essere collocato in un altare, una

¹²⁶ BIERWIRTH, 2002, p. 18.

cappella, o altrove, e di conseguenza possiamo trarre informazioni dirette dal contesto della collocazione. Questo non vale per la *Trinità*: dato che ancora nel 1554, negli stessi mesi in cui Carlo V attende con pazienza il clamoroso ritardo di Tiziano nell'invio del dipinto, arrivando anche a pensare che egli sia morto, i lavori di ampliamento di Yuste e la definizione degli spazi per l'Imperatore sono ancora in una fase iniziale, e che nei carteggi non si menziona nemmeno un eventuale posizionamento del dipinto a Yuste e un adattamento dell'altare maggiore a tal scopo, dobbiamo leggere il collegamento tra opera e prima collocazione (in realtà la seconda, giacché fu inviato da Venezia a Bruxelles) in modo del tutto eccezionale.

2.5.2 La collocazione nel Monastero di Yuste: chiesa o stanza privata?

È stato giustamente sottolineato che gli oggetti presenti o meno nella chiesa di Yuste non possono essere verificati, poiché i documenti originali sono stati distrutti¹²⁷. Bierwirth segnala poi che nelle cronache superstiti sull'altare maggiore non ci sono riferimenti a una *Trinità*, *Paradiso*, *Giudizio* o *Gloria* o più generalmente a un dipinto,¹²⁸ così come manca qualsiasi riferimento all'opera anche nei progetti di adattamento del monastero del 1554-1555. Ciò che si sa è che Carlo V aveva scelto di avere accesso e vista diretta dalla propria camera da letto all'altare della chiesa¹²⁹, ma che il dipinto originale di Tiziano

¹²⁷ BIERWIRTH, 2002, p. 140 (nota 174); sulla distruzione dei documenti: SÁNCHEZ LORO, 1957/58, vol.2, pp. 621-634; ALBORAYA, 1906, pp. 329-347.

¹²⁸ BIERWIRTH, 2002, p. 140 (nota 174); SÁNCHEZ LORO, 1957/58, vol.2, pp. 632, 255.

¹²⁹ BIERWIRTH, 2002, p. 140 (nota 174).

fosse collocato, anche prima della morte di Carlo V, nella stessa posizione in cui è oggi collocata la copia di Antonio de Segura è un dato tutt'altro che accertato, né verificabile.

Comparando le fonti e la bibliografia essenziale sull'opera, pare possibile che tale convinzione sia stata dedotta (e poi consolidata) per la convergenza di alcuni fattori: 1. la collocazione della copia del dipinto fatta eseguire da Filippo II nell'altare della chiesa di Yuste (fig.22), che ha spinto a immaginare che anche il dipinto originale fosse collocato lì; 2. il carattere devozionale dell'opera che, unito alle sue grandi dimensioni e all'aspetto leggendario assunto poi dalla letteratura sulla morte di Carlo V a Yuste soprattutto a partire dal Sigüenza, ha indotto a dedurre che l'opera fosse stata concepita sin dall'inizio per l'altare maggiore; 3. un'interpretazione non letterale, ma evocativa e simbolica, di quanto Carlo V scrive nel *Codicillo* testamentario del 1558 (doc. 28). Effettivamente, mettendo insieme l'immagine e la collocazione della copia, l'esaltazione del Sigüenza di un Carlo V a Yuste come penitente devoto, in estasi di fronte alla *Trinità*, le dimensioni del dipinto e la menzione nel *Codicillo* del *Juicio Final* nell'ambito delle sue ultime volontà per la sepoltura, che l'opera fosse destinata a un luogo di tutto rispetto come l'altare maggiore parrebbe una deduzione logica. Da un'altra fonte importante, però, se ne può ricavare una lettura diversa. Carlo V arriva a Yuste il 3 febbraio 1557 e vi resterà fino alla sua morte, il 21 settembre 1558: si tratta quindi di un periodo non superiore a 18 mesi, ed è improbabile che la *Trinità* sia stata inviata molto prima del suo arrivo a Yuste, dato che ancora il 18 agosto 1556 si trova tra i beni dell'inventario di Bruxelles (doc. 27) e, anche in caso di un invio appena successivo, dovremmo ipotizzare, con i tempi di trasporto dell'epoca, che non possa arrivare a Yuste molto prima di fine anno. La fonte più importante e diretta di cui disponiamo per chiarire questo tema è stata del tutto sottovalutata anche negli studi più recenti ed esaustivi: si tratta dell'*Inventario post-mortem* di Carlo V (doc. 29) scritto a partire

del 28 settembre 1558, solo sette giorni dopo la morte dell'imperatore, che ci può dare quindi l'idea più precisa dello stato delle cose al momento della sua morte. Fray Juan de Regla, Luís Quijada e Martín de Gaztelu in presenza dello scrivano Juan Rodríguez iniziano quel giorno a inventariare tutto quanto sia di proprietà dell'imperatore a Yuste, dalle cose più preziose sino al vestiario intimo¹³⁰. Si tratta di un lavoro scrupoloso, che lascia poco spazio all'immaginazione, e che vede il coinvolgimento di una vera e propria *equipe* composta da coloro che avevano la responsabilità degli oggetti e della cura personale dell'imperatore, dall'aiutante di camera fino al barbiere, all'antiquario o al *guardajoyas*, a cui era affidato il compito di custodire gli oggetti preziosi. L'operazione si conclude il primo novembre di quell'anno, dopodiché il *guardajoyas* Juan Estique inizia il trasferimento dei beni di Carlo V a Valladolid e già il 19 novembre il tutto viene messo al sicuro in una stanza del Collegio di San Paolo¹³¹. I servitori di Carlo V consegnano l'inventario a Filippo II solo dopo il suo rientro dai Paesi Bassi, e questi annota le cose che desidera tenere per sé in un altro documento, conservato nell'Archivio di Simancas, il *Sumario de lo que montan las cosas que su majestad señaló se le guardasen y no se vendiesen, de los bienes de Yuste*¹³²: tra queste vi è anche la *Trinidad*, valutata in 75.000 maravedì¹³³. Filippo II chiese che tutti i beni che suo padre conservava a Yuste fossero portati a Simancas e da lì iniziò la suddivisione tra quelli che voleva tenere per sé e quelli che andavano

¹³⁰ Una ricostruzione e la trascrizione con note si trova in SÁNCHEZ LORO, vol. 2, pp. 467-540: il riferimento alla *Trinità* è a p. 506; La trascrizione moderna degli inventari degli Asburgo si trova in INVENTARI (Checa), 2010 e il riferimento al dipinto qui si trova a p. 299.

¹³¹ SÁNCHEZ LORO, vol. 2, pp. 470.

¹³² L'informazione in SÁNCHEZ LORO, vol. 2, p. 471 (nota 5).

¹³³ SÁNCHEZ LORO, vol. 2, pp. 506 (nota 156).

lasciati ad altri, tra cui lo stesso Monastero¹³⁴. Notiamo che è nella parte del *guardajoyas* che ritroviamo la *Trinità*, insieme ad altri dipinti di Tiziano, e non solo¹³⁵: è quindi possibile, data la carenza documentaria e informazioni diverse e visto il tempo limitato in cui l'opera si trova a Yuste, che essa non sia mai stata sull'altare maggiore, ma che fosse conservata tra i beni preziosi di Carlo V, probabilmente insieme a quelli che l'Imperatore si era fatto portare da Simancas.

Questa lettura dei fatti è simile a quella descritta dalla litografia di José Vallejo y Galeazo, catalogata come *Carlos V en Yuste contemplando el cuadro del Juycio final pintado por el Ticiano*¹³⁶ (fig.30), che mostra Carlo V in una stanza privata, seduto in contemplazione di un grande dipinto, che stando al titolo dovrebbe essere la *Trinità* (qui *Juycio final*) sorretto da due monaci girolamini, mentre altri sono intenti nel muovere e spostare altre tele, tra cui è riconoscibile una copia del ritratto di Isabella del Portogallo fatta da Tiziano (fig. 29). L'idea che Carlo V disponesse di una o più stanze private in cui conservava i propri dipinti, per lo più opere devozionali e ritratti, pare effettivamente più coerente a quanto indica l'*Inventario post-mortem*, in cui l'opera viene inventariata insieme ad altre di Tiziano, tra cui, come correttamente illustrato nella litografia, «Otra pintura entera de la enperatriz hecha de mano de Tiçiano». Se la *Trinità* si fosse trovata sin dal primo momento nella chiesa del Monastero di Yuste, certamente dovrebbe essere indicato nel dettagliatissimo *Inventario*, dove invece tale informazione non compare, confermando un dato assente anche nelle cronache superstiti sull'altare.

La deduzione, inoltre, oltre che dalla lettura dell'*Inventario* pare

¹³⁴ SÁNCHEZ LORO, vol. 2, p. 471.

¹³⁵ INVENTARI (Checa), 2010, p. 299.

¹³⁶ BNE, invent/27189, disponibile anche in BDH <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000164641&page=1>> (consultato il 23 dicembre 2016).

confermata anche dalla cronaca di fra' Hernando del Corral citata *supra*, poi recuperata dal Sigüenza, in cui si parla della richiesta di Carlo V di farsi portare il *Giudizio* di Tiziano, specificando che il luogo deputato per questa contemplazione era l'alloggio verso occidente.

Ci sono, pare, troppe ragioni per ignorare che l'ipotesi secondo la quale l'opera non sia mai stata posizionata nell'altare maggiore, o almeno non prima della sepoltura di Carlo V, sia la più probabile: 1. la carenza di fonti che indichino il contrario, nonostante l'abbondanza di cronache girolamine sulla vita dell'imperatore a Yuste e l'esistenza di carteggi relativi alle opere di adattamento del Monastero al trasferimento di Carlo V; 2. L'invio da Venezia e la permanenza dell'opera a Bruxelles, e non a Yuste, dal gennaio 1555 fino almeno all'agosto 1556, più probabilmente febbraio 1557 (se l'opera fosse stata concepita sin dall'inizio come pala d'altare per Yuste, per quale motivo inviarla a Bruxelles, peraltro dopo un'esecuzione tizianesca in ritardo di almeno un anno oltre il tempo massimo, alla fine del 1554, ovvero quando i lavori a Yuste erano già iniziati?); 3. il tempo limitato, di soli diciotto mesi, che l'imperatore trascorre a Yuste; 4. il fatto che il dipinto non fu mai concepito come un'opera da lasciare al Monastero, ma come un'opera privata, come conferma la possibilità per Filippo II di tenerla per sé e la scelta di Carlo V di non lasciarla ai girolamini; 5. ancora nel 1554 Carlo V pensa di essere sepolto a Granada con la consorte Isabella e non a Yuste; 6. se i resoconti dei girolamini Hernando del Corral, Martín de Angulo e Sigüenza sono attendibili, l'idea che l'altare maggiore fosse soggetto a montaggi e smontaggi pare improbabile, nonché poco rispettoso e poco adatto a quell'aura di misticismo che caratterizza la vita monacale dei girolamini; 7. *L'Inventario post mortem* conferma l'informazione riportata dai girolamini, indicando la *Trinità* vicino ad altre opere di proprietà di Carlo V, tra cui il *Ritratto dell'Imperatrice* e *l'Orazione nell'Orto* citati da Corral e Angulo, fonti del Sigüenza. Rispetto a queste deduzioni logiche derivate dalla lettura dei

documenti citati, si può quindi sostenere, senza troppi dubbi, che la *Trinità* non sia nata sin dal 1551 come pala d'altare per il Monastero di Yuste, ma per la devozione privata dell'Imperatore, che all'epoca già prevedeva di ritirarsi alla vita monacale, ma che non aveva ancora fatto la sua scelta definitiva.

2.5.3 Yuste e le presenze converse e giudaizzanti nell'ordine di San Girolamo

Da quanto riportato nel paragrafo precedente, e per ragioni strettamente cronologiche e documentarie, si può dedurre che Yuste abbia una rilevanza molto più relativa nella concezione dell'opera di quanto non si sia scritto e commentato fino ad oggi. Ciononostante, è un fatto che il contesto girolamino sia tanto strettamente legato alla storia dell'opera quanto, soprattutto, di Carlo V. Questo contesto costituisce un veicolo per indagare relazioni e idee che portarono il committente a isolarsi proprio in questo monastero dell'Extremadura, nonostante le sfavorevoli condizioni climatiche che vi si trovavano, e il carattere della religiosità dell'ambiente a cui il sovrano fu legato.

Sebbene non si abbia nessuna notizia della presenza di Carlo V a Yuste prima del 1551, pare che i suoi contatti precedenti in quell'area furono principalmente a Oropesa¹³⁷. Dopo la morte della consorte di Carlo V

¹³⁷ Oropesa è una località situata a una sessantina di chilometri da Yuste. Una prima ricostruzione su questo tema in relazione al dipinto si trova BIERWIRTH, 2002, pp. 18-19 e 139-142 (note 170-207). Riporta Bierwirth che il conte di Oropesa allora era Fernando Álvarez de Toledo, alla cui vicinanza con l'imperatore si deve forse la stessa decisione di Carlo V di installarsi nel monastero. La famiglia di Fernando Álvarez era stata strettamente collegata a Yuste sin dal momento della sua fondazione, di cui il conte, con Maria Pacheco, aveva finanziato la costruzione, terminata nel 1525. Nel 1554, solo pochi anni prima che Carlo V si spostasse nel monastero, erano terminati i lavori di ristrutturazione e in quella data il vincolo con gli Álvarez de Toledo si era

Isabella del Portogallo, il primo maggio 1539, Carlo V aveva frequentato il Monastero di Santa María de Sisle, un altro monastero girolamino, ulteriore segnale del legame di Carlo V con l'ordine.

Carlo V meditava l'idea del ritiro già da molto tempo prima del 1551: ne aveva accennato per la prima volta l'intenzione al conte di Gandia e a Francesco Borgia, a Monzón, Aragona, in un insospettabile 1542¹³⁸. Dopo questa conversazione ne avrebbe parlato in un altro incontro anche poco prima di spostarsi a Yuste: secondo Bierwirth sarebbe a loro che il Sigüenza si riferisce quando parla di una lega di uomini saggi che per incarico di Sua Maestà più di 12 anni prima avevano esplorato la casa, il luogo e il clima del Monastero di Yuste¹³⁹.

Più che comprovare o meno se la *Trinità* nacque sin dall'inizio per quel luogo specifico, ciò che qui interessa è il tipo di contesto in cui ci troviamo. L'ambiente cinquecentesco girolamino, principalmente sulla scorta del Sigüenza e riflettendo le mitologie che ruotano attorno a Carlo V, continua ad essere letto come una sorta di tempio controriformista, nonostante risalga già al 1991 il *punto della situazione* di Sophie Coussemacker sui *Convertis et judaïsants dans l'ordre de Saint-Jérôme*¹⁴⁰, che ci dà un quadro ben diverso. L'ordine si era distinto per la sua aperta accettazione di ebrei conversi, sin dal XV

ampliato ulteriormente: Francisco Álvarez e Enrique Álvarez de Toledo erano stati inviati con Don Diego Hurtado de Mendoza a Trento (BIERWIRTH, 2002, note 189-190). Il conte, che era uno dei personaggi della cerchia più ristretta dell'imperatore, fu vicino all'amico anche nel momento della sua morte. Secondo le ricostruzioni dello studioso, un altro personaggio che rientra in questa cerchia è Luís Ávila y Zuñiga, altra persona di fiducia di Carlo V: è possibile che Carlo V fosse già a conoscenza, per mezzo dell'Ávila a lui vicino, del territorio nel quale sorgeva il monastero di Yuste (BIERWIRTH, 2002, p. 18).

¹³⁸ BIERWIRTH, 2002, nota 199.

¹³⁹ Si riferisce a: SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, p. 671.

¹⁴⁰ COUSSEMACKER, 1991. Si tratta di un aspetto della ricerca che richiede ulteriori indagini. Un altro contributo che ci riguarda, per i nessi tra Sigüenza, l'agostinismo e l'ordine di San Girolamo è il contributo di RENOUX-CARON, 2011.

secolo, come confermano gli atti dell'ottavo Capitolo Generale:

Item ordenaron que por rason de nacion o de linaje alguno no sea Repelido de la entrada de nuestra orden, mas [...] que lo Resçiban caritativamente e los que contra esto fisieren sean punidos grauemente¹⁴¹.

Due dei monaci più potenti e rispettati dell'ordine, Alonso di Oropesa e Fernando di Talavera, furono autori di trattati in difesa degli ebrei conversi. Questa apertura portò ad una forte presenza di ebrei conversi nell'ordine girolamino, che vennero a galla soprattutto nel 1485, ma che continuò con quella tradizione anche più tardi. La presenza di Michele Servet tra i girolamini, grazie alla protezione di Juan de Quintana, non dovrebbe quindi sorprendere e far gridare allo scandalo, quanto piuttosto darci indicazioni sul contesto, rispetto al quale egli sembra la regola, e non l'eccezione. Si tratta, evidentemente, di una questione assai controversa e su cui c'è ancora molto da capire. Pare però esistere un nesso tra le espressioni medievali di *devotio moderna* e l'eresia giudaizzante ispanica del XVI secolo, che proprio in quest'ordine trovarono terreno più fertile. La forza dei girolamini fu, appunto, la protezione e la simpatia dell'alta nobiltà castigliana e della monarchia di cui tradizionalmente godeva, e che aveva concesso loro libertà e privilegi.

Per ora, dobbiamo prendere atto del fatto che gli apporti giudaizzanti diedero vita ad una sorta di sincretismo vetero e neotestamentario che fu parte della stessa identità dell'ordine.

Si osservi allora, per un confronto con le immagini che sono parte di questa storia e di questi nessi, il frontespizio de *La vida de San Geronimo*, del 1595, che viene considerata la prima parte della *Storia*

¹⁴¹ COUSSEMACKER, 1991, p. 5 (nota 1).

dell'ordine del Sigüenza, e che iniziava con la vita del santo¹⁴², ma sotto il segno inequivocabile di *Yahveh* (fig. 112). Assai interessante in questo senso è il confronto con l'incisione firmata Hhondius¹⁴³, più tarda della stampa dalla *Trinità* tizianesca di Cornelis Cort che riproduce, sostituendo però il gruppo trinitario che sovrasta l'immagine con il nome ebraico di Dio (fig. 113). Questa associazione, che meriterebbe altri e più approfonditi confronti che non si possono affrontare qui, va letta come un ponte concettuale e visivo che ci aiuti a percepire la distanza esistente tra la controversa identità religiosa del contesto girolamino dall'epoca di Carlo V e di Tiziano, a quella successiva di Sigüenza e Hhondius, fino alle contemporanee semplificazioni «controriformistiche».

2.5.4 La vera *Gloria* come *aplausus del mundo*: Sigüenza e la *Gloria* di Cambiaso nella volta del coro dell'Escorial

Il riconoscimento della *Trinità* tizianesca come *Gloria*, lo abbiamo visto nel primo capitolo, risale al Sigüenza, ma a cosa dobbiamo l'uso di questo titolo, nel seicento, che ci tramanda il monaco girolamino e che tutt'oggi viene usato come titolo principale dell'opera? E quanto hanno influito tale titolo e la sua fonte nella decodificazione iconologica controriformistica in auge e nei nessi riscontrati con l'immagine del *De Civitate Dei*?

Wethey, come si è scritto, proponeva che la sua deduzione dipendesse dalla trasposizione dell'uso dell'«*estar en gloria*» come sinonimo di

¹⁴² Anche Erasmo si occupò della Vita di San Girolamo: vedasi a riguardo ERASMO (Godin), 2013.

¹⁴³ Joost de Hondt (1563-1612), italianizzato Jodocus Hondius il Vecchio, incisore fiammingo e importante cartografo.

Paradiso, nella voce dell'*inventario*. Sebbene tale ipotesi resti plausibile, indagando e comparando i contenuti della *Historia de la Orden de San Jerónimo* troviamo tuttavia una ragione ancor più palese.

Siamo nel 1605 e la descrizione del Sigüenza della *Trinità* di Tiziano per Carlo V rientra nella vocazione di ricostruire storicamente la storia dell'ordine, includendo, evidentemente, la "tappa", importantissima in tale storia, che aveva riguardato meno di cinquant'anni prima la scelta di Carlo V di ritirarsi nel monastero girolamino di Yuste. Siamo però già nel contesto dell'Escorial, ed è soprattutto in funzione celebrativa del Monastero, che viene scritta la storia dell'ordine.

Nel 1583 Luca Cambiaso (1527-1585) era stato chiamato da Filippo II a decorare la volta del coro della chiesa dell'Escorial, che dopo la morte dell'artista genovese sarebbe stata portata a termine da Zuccari e Tibaldi¹⁴⁴. Si tratta di un'impresa monumentale, di cui la riproduzione fotografica in appendice (fig. 90) ci restituisce solo un'idea indicativa. A differenza della *Trinità* tizianesca, quella di Cambiaso costituisce una vera e propria rappresentazione di Ognissanti, popolata da un numero assai superiore e più eterogeneo di presenze, organizzate entro uno schema compositivo del tutto simile a quello presente nell'immagine della *Civitas Dei* che, con intricati cavilli ermeneutici, si è collegata alla *Trinità* tizianesca (fig. 89). Basti comparare le due immagini, accostate a tal fine in appendice, dell'esempio di *Civitas Dei* a cui viene associata la *Trinità* di Tiziano, di cui abbiamo indagato la provenienza, e la decorazione del coro dell'Escorial di Cambiaso: vi riscontriamo decisamente un altro tipo di similitudine e affinità. Questa di Cambiaso è una vera e propria *Gloria dei beati in Paradiso* tardo-cinquecentesca, rispetto alla quale l'opera di Tiziano sembra, in termini descrittivi e

¹⁴⁴ Un approfondimento in MULCHAY, 1992, pp. 81-111 (e in particolare, sull'influenza della *Trinità* di Tiziano sulla *Gloria* di Cambiaso, pp. 94-95); RINCÓN ÁLVAREZ, 2010.

tipologici, una versione assai “ridotta”, e con cui pure esiste una familiarità ma non una corrispondenza. Che c’entri qualcosa la mediazione con l’immagine del testo del Sigüenza, prima fonte in cui si descrive il dipinto?

Non sembra una pura casualità né fantasioso assumere che la principale *Gloria* che Sigüenza conosce, quella dell’Escorial di Cambiaso, finisca col condizionare la sua lettura del dipinto che ci interessa, di cinquant’anni prima, e di cui al contrario, per stessa ammissione del monaco, egli conosce assai poco: «había mucho que decir en este cuadro, si fuera de mi profesión y supiera ponderarlo todo; quédese para los que tienen más gusto del arte»¹⁴⁵. Che egli abbia in mente questa *Gloria* dell’Escorial quando ci fornisce la sua descrizione della *Trinità* tizianesca, pare evidente dal confronto con la lunga descrizione contenuta nella sua *Historia de la orden de San Jerónimo* e che riporto in appendice (doc. 36).

Ne parla come di una vera rappresentazione di «toda la gloria del Cielo», in cui compare «la Trinidad santísima en un trono de luz y resplandor inaccesible, compuesto de aquellos espíritus soberanos, tronos, querubines y serafines»¹⁴⁶, rappresentata nello stesso schema scelto prima da Tiziano, e dove similmente compare anche «la madre Virgen soberana, levantada sobre las demás criaturas [...]»¹⁴⁷. Vi appare una medesima descrizione dell’aspetto musicale riconosciuto nella *Trinità* tizianesca, laddove nella *Gloria* di Cambiaso vengono riconosciuti i «tonos y melodías muy de otro género que las que entre nosotros agradan a las orejas»¹⁴⁸, una vera e propria musica divina che dobbiamo immaginare come realmente riecheggiata dalle voci del coro

¹⁴⁵ SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, p. 671.

¹⁴⁶ SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, pp. 640-641 (da app. II, doc. 36).

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

in cui questa *Gloria* trova la sua naturale collocazione. E qui riconosciamo anche la folta ed eterogenea schiera di figure elevate ad una reale pace già quasi «controriformistica», o comunque più plausibilmente leggibile come tale, in cui superati i conflitti entrano «patriarcas, profetas y doctores; luego mártires, confesores, vírgenes, casados, viudos, hasta los santos mártires niños inocentes y otros infinitos que en bautizándolos volaron al Cielo»¹⁴⁹; troviamo anche «Moisés, aquel gran siervo de Dios fiel en toda su casa, con sus tablas de la Ley escrita de tanta dignidad, que vino el Hijo de Dios a cumplirla toda»¹⁵⁰ e poi David che «está tocando el arpa, porque sus versos y música será por siempre grata a las orejas divinas y de todos los bienaventurados»¹⁵¹. Soprattutto, troviamo qui «religiosos de mil suertes y hábitos, hasta los de las religiones militares, papas santísimos, padres de religiones, emperadores y reyes, que en medio de aquella gloria y aplauso del mundo, traían la mortificación de Jesucristo en sus cuerpos y almas y juntaban la riqueza temporal con la pobreza de espíritu, que no es imposible a Dios hacer esto, ni pasar el camello por el ojo de la aguja»¹⁵².

È osservando in dettaglio questa *Gloria*, che troveremo anche l'immagine di Carlo V ritratto in pacifico dialogo con Pio V (fig. 99), che è considerato il primo vero papa del disciplinamento cattolico romano della «Controriforma». Pio V fu però papa dal 1566 al 1572 e Carlo V era già morto e sepolto dal 1558. Si tratta, insomma, di una visione a posteriori costruita durante il governo di Filippo II, e che si scontra invece con la realtà del rapporto conflittuale che l'imperatore Asburgo mantenne con i vescovi della Chiesa Romana nel corso del suo governo.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Ibidem.*

L'uso di Sigüenza del titolo *Gloria* si può facilmente spiegare, quindi, non tanto con le ragioni proposte da Wethey, quanto con l'associazione del monaco, tutta visuale, alla ben più monumentale immagine della volta del coro della chiesa dell'Escorial. A quest'associazione dobbiamo anche e soprattutto, quindi, quella che si configura con ogni evidenza come una lettura a posteriori della *Trinità*, eseguita da Tiziano per Carlo V tra il 1551 e il 1554, per mezzo dell'associazione a categorie e contesti legati agli anni ottanta, a Filippo II, e soprattutto ad un altro dipinto: la *Gloria* di Cambiaso.

Capitolo 3

Carlo V da Oriente a Occidente: l'utopia della *Monarchia Universalis*

3.1 Carlo V e le prospettive internazionali

Carlo V¹ è entrato nel nostro immaginario collettivo come una delle massime figure della «Controriforma», categoria entro la quale tradizionalmente inquadrriamo l'immagine del grande Imperatore come il *miles Christianus*, difensore della Cristianità contro la barbarie dell'eresia protestante e della minaccia turca. È in tempi assai recenti, nell'epoca delle prospettive storiografiche internazionali, che si sono iniziate ad incrociare e confrontare le diverse tradizioni nazionali che riguardano la sua figura. Vi si sovrappongono, talvolta confermandosi, altre contraddicendosi e spesso integrandosi, nientemeno che le storiografie ispanica, tedesca e austriaca cattolica, tedesca luterana,

¹ Carlo d'Asburgo nacque a Gante il 24 febbraio del 1500 e morì a Cuacos de Yuste, presso il Monastero girolamino (seconda ma principale destinazione della *Trinità* tizianesca), il 21 settembre del 1558. Sono numerosi gli studi recenti sulla sua figura. Per la prospettiva d'indagine che qui interessa si vedano e si confrontino in particolare: SCHILLING, 1999; SOLY, BLOCKMANS, 1999; KOHLER, 2000; MILLÁN, 2000; MILLÁN, 2001; MILLÁN, 2003; D'AMICO, 2004; BLOCKMANS, 2015; CROUZET, 2016.

franco-belga, anglosassone e mediterranea². La convergenza di tante prospettive storiografiche, unita agli apporti interdisciplinari, ha prodotto un'indubbia moltiplicazione di "risposte" o informazioni, prima rilegate a prospettive ideologicamente e geograficamente delimitate, ma ha anche generato una serie di domande, tra cui quelle riguardanti l'aspetto religioso. Carlo V perseguì il Protestantesimo o lo legittimò? Fu alleato della Santa Sede o suo nemico? Il Concilio di Trento fu l'espressione della coesione dottrinale tra l'Impero e lo Stato Pontificio, o al contrario delle loro divergenze? L'anno 2000, in occasione del cinquecentenario della nascita di Carlo V, vide l'avvio di vari ed importanti confronti internazionali su questo monarca, la cui vita e governo corrispondono, per la vastità dei territori in cui dominò e dei ruoli che assunse, alla chiave di volta per comprendere la congiuntura internazionale – geografica, politica, religiosa e culturale – di un quarantennio³ centrale della storia europea del XVI secolo⁴.

² Su questo tema vedasi in particolare: FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1999, pp. 27-43; KOHLER, 2000, pp. 8-14; SCHMIDT, 2001, pp. 111-129 (premessa); BLOCKMANS, 2015, pp. 11-15, oltre agli studi su Carlo V (nota 1). Un tema legato alla frammentazione e alla quantità delle fonti sull'Asburgo è il problema linguistico: comparare i documenti che tracciano la storia dell'Impero asburgico del XVI secolo significa poter conoscere e gestire informazioni in tedesco, olandese, italiano, spagnolo, inglese e francese. L'implicazione linguistica e geografica, oltre al peso e alla vocazione politica delle prospettive nazionalistiche, di cui si scriverà per il caso spagnolo, ha determinato una costante eppure inevitabile parzialità delle prospettive storiografiche su questa figura.

³ Per quarantennio s'intende, per approssimazione, il periodo compreso tra il 1516, anno in cui furono unite in suo nome le fino ad allora divise corone di Castiglia ed Aragona, fino al 1555, anno della sua abdicazione in favore di Filippo II.

⁴ Lo IULCE (Istituto Universitario las Cortes en Europa) dell'Universidad Autónoma de Madrid costituisce uno dei principali centri di ricerca di Storia Moderna spagnoli. Attraverso la prospettiva della Storia della Corte e approcci interdisciplinari, dallo IULCE sono emersi importanti contributi sulla figura di Carlo V, che costituiscono il riferimento fondamentale di questo capitolo (si veda *in primis* MILLÁN, 2000).

Se i rapporti dell'Impero con l'Italia e con i Paesi Bassi meridionali⁵ sono tra i meno indagati nelle storiografie tedesche⁶, negli studi storici spagnoli e italiani ha assunto un peso importante il tema delle relazioni tra la Spagna di Carlo V e l'Italia⁷, in particolare per il suo ruolo a Milano e nell'Italia padana⁸, fino a Bologna⁹ e Firenze¹⁰, per la natura dei suoi rapporti diplomatici con Roma¹¹, con le corti di Mantova e Ferrara¹², fino a Napoli e il Mediterraneo¹³. È ormai noto e accettato che la relazione di Carlo V con lo Stato Pontificio permase tesa e conflittuale pressoché in tutta la durata del suo governo¹⁴. La

⁵ Sul tema di Carlo V nei Paesi Bassi vedasi MILLÁN, 2000, II, pp. 63-67; COOLS, 2001; SCHEPPER, 2001. Sulla Riforma in Belgio all'epoca di Carlo V vedasi soprattutto: HALKIN, 1957.

⁶ BLOCKMANS, 2015, pp.12-13.

⁷ Si vedano i contenuti del Convegno di Roma, 5-7 aprile 2001, in CANTÚ, VISCEGLIA, 2003.

⁸ In MILLÁN, 2000, I, vedasi in particolare sull'attività di Lope de Soria nel nord Italia, pp. 264-268; sulla battaglia di Pavia, pp. 268-272; in MILLÁN, 2000, II: sull'annessione di Milano (1535) e le conseguenze del conflitto Asburgo-Valois in Italia, pp. 155-170. Si vedano inoltre i contributi in CANTÚ, VISCEGLIA, 2003, pp. 255-387 e, sul tema degli "usi ed abusi" nell'amministrazione di Milano durante il governo di Carlo V, vedasi CHABOD, 1958.

⁹ In questo quadro rientra il tema dell'ingresso bolognese del 1529 e l'incoronazione di Carlo V del 1530 trattata nel primo capitolo nella relazione con l'avvio del rapporto con Tiziano: vedasi cap. 1, nota 105.

¹⁰ Vedasi: D'AMICO, 2002.

¹¹ Rimando a CANTÚ, VISCEGLIA, 2003, pp. 433-577 e ad altri importanti contributi di Maria Antonietta Visceglia sulla diplomazia tra Roma e la Spagna: VISCEGLIA, 2008; VISCEGLIA, 2010, da integrare con VISCEGLIA, 2013 e GIANNINI, 2013. Sul rapporto tra Carlo V e il Papato nel contesto della *Monarchia Universalis*, di cui si scriverà in questo capitolo, vedasi MILLÁN, 2000, I, pp. 275-282; MILLÁN, 2000, II, pp. 11-42 e pp. 171-185; sull'egemonia ispanica in Italia fino all'epilogo romano della guerra contro Paolo IV, MILLÁN, 2000, II, pp. 189-208; sul quadro politico-religioso degli anni Cinquanta: MILLÁN, 2000, II, pp.267-277.

¹² Vedasi FRIGO, 2001.

¹³ Su questo tema fu incentrato il convegno di Napoli dell'11-13 gennaio 2001, da cui GALASSO, MUSI, 2002; vedasi anche i contributi contenuti in CANTÚ, VISCEGLIA, 2003, pp. 579-657.

¹⁴ Cfr. nota 11. Sugli aspetti più conflittuali della relazione tra Carlo V rimando in particolare a: SIGNOROTTO, 2001; BARTOMEU MASIÁ, 2009 (sulla cosiddetta «guerra segreta» di Carlo V contro il Papa Paolo III, entro la disputa su Parma e Piacenza) e soprattutto BONORA, 2014 (sugli aspetti politici del rapporto tra Carlo V e papato e i nessi con le corti italiane).

complessità delle sfaccettature storiche del rapporto tra i papi del Cinquecento e l'Imperatore dipese da fattori diversi e convergenti all'interno della congiuntura socio-politica europea tra il 1519, anno in cui fu eletto a guida del Sacro Romano Impero il giovanissimo Carlo, fino all'abdicazione in favore del figlio, Filippo II, avvenuta il 25 ottobre 1555 a Bruxelles. La politica dinastica degli Asburgo raggiungeva con Carlo le sue massime possibilità d'estensione, nella coincidenza strategica della corona di Sacro Romano Imperatore con quella di Re di Spagna, che concedeva un accorpamento esteso come mai prima d'allora dei territori europei e delle rispettive colonie. Ciò avrebbe determinato da parte di Roma, specialmente dopo il Sacco del 1527¹⁵, il costante e giustificato timore di un'invasione.

3.1.2 Carlo V nella storiografia spagnola: lo «straniero», dall'*olvido* consapevole alla mitizzazione

Per un territorio così vasto nelle mani di un solo monarca, l'ingerenza delle relazioni cortigiane influiva fortemente nelle dinamiche di successione dinastica, orientando il corso degli eventi¹⁶.

Gli scontri tra *élites* erano prevalsi sin dalla decisione di nominare Carlo come erede di Ferdinando il Cattolico: la scelta secondo la quale dovesse essere l'Asburgo, e non l'Infante don Fernando, ad ereditare il

¹⁵ Cfr. cap.1, nota 105.

¹⁶ La prospettiva della *storia della corte*, in questo senso, gode di un grande vantaggio metodologico, per indagare l'universo che ruota intorno alla figura di Carlo V. Occuparsi delle relazioni tra singole personalità ed *élite* di potere, facendo emergere i meccanismi di ciò che potremmo definire una *fenomenologia* delle relazioni cortigiane, consente di moltiplicare le sfaccettature storiografiche sulla figura, sempre mitizzata, del monarca, attraverso la ricostruzione dei meccanismi dipendenti da deleghe di potere, funzioni di rappresentanza, gruppi o singole personalità direttamente interferenti col potere.

titolo, dipese dall'opera di convincimento dei suoi consiglieri, che gli avevano fatto annullare un testamento che aveva già scritto nel 1512 e in cui aveva preso decisioni diverse. Giunta la notizia della morte di Ferdinando il Cattolico all'Imperatore Massimiliano, egli si sarebbe affrettato a conferire a Carlo, a Bruxelles, il titolo di Re¹⁷. Ciò avvenne con il risentimento di parte dell'entourage cortigiano della Castiglia, che rivendicava il fatto che la madre di Carlo, Juana, fosse ancora in vita, e che quindi spettasse a lei portare avanti l'eredità del padre, nonostante fosse da tempo estranea allo scenario della politica internazionale, isolata e rinchiusa a Tordesillas, accusata di essere pazza e quindi non in grado di governare¹⁸. Vi fu anche un bizzarro tentativo di occultare la notizia della morte del padre a *doña Juana*, "la loca". Nella sua casa castigliana, fu convocato un frate fattucchiere, pronto a spergiurare l'improvviso risanamento della regina da quella pazzia presunta, che l'aveva esautorata dalle politiche dinastiche del padre e del marito¹⁹. Provvedimenti questi, che raccontano il disperato tentativo da parte dell'*élite* castigliana di evitare il passaggio di potere a Carlo V, e al suo seguito cortigiano, che avrebbe finito col cedere la corona ispanica in mano allo "straniero" Asburgo. Il diciannovenne sarebbe stato prima coronato come Re di Spagna, nel 1516, come Carlo I, e avrebbe assunto tre anni più tardi il titolo di Carlo V per il Sacro Romano Impero: ciò corrispose in un primo momento ad una sconfitta dell'autonomia della Castiglia.

La scacchiera delle politiche di successione dinastica e il fenomeno delle lotte intestine interne alle varie anime della nuova "corona ibrida"

¹⁷ Per un quadro più completo vedasi «La conflictiva representación de los reinos en el servicio de Carlos V (1516-1522)», in MILLÁN, 2000, I, pp. 141-206.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Sulla rivolta nella casa di Juana, MILLÁN, 2000, I, pp. 145-146. Sul tema, interessante per la storia - non solo di genere - della presunta pazzia di Juana di Castiglia, uno tra i primissimi studi è quello di Karl Hillebrand, *Une énigme de l'histoire. La captivité de Jeanne la Folle d'après des documents nouveaux*, Paris, 1869, da cui la versione italiana: HILLEBRAND, 1986.

di Carlo V, insieme aragonese, castigliana, borgognona, fiamminga e tedesca, si articola ulteriormente qualora si consideri la *storia della storia*, e l'inevitabile parzialità delle prospettive nazionalistiche applicate a questo frammento complesso della storia europea. Un ruolo importante in questo processo di mitizzazione è stato ricoperto dalle storiografie nazionali otto e novecentesche, a cui dobbiamo in gran parte la stigmatizzazione della figura di Carlo V, necessaria per lo più allo scopo della creazione di un sentimento nazionalistico²⁰. La prima reazione storiografica spagnola alla figura dell'Asburgo, fino alla Restaurazione, fu ciò che è stato definito un *olvido consciente*²¹, una rimozione consapevole della sua figura dalla storia di Spagna, a cui seguì la vocazione contraria e complementare, negli anni centrali del XX secolo, di una reintegrazione fondata sull'esaltazione di alcuni elementi riconosciuti come palesemente "ispanici". Tra questi ritroviamo, *in primis*, l'*idea imperiale*, memore della politica estera del nonno paterno di Carlo, e soprattutto, per quanto ci interessa qui, l'elemento religioso²². I due aspetti convergono nella crociata ideologica

²⁰ In MILLÁN, 2000, I, p.17, l'autore esordisce in questo modo: "A pesar de la admiración que produjo la inmensa extensión de territorios que logró unificar bajo su persona, a pesar del asombro que suscitaron los acontecimientos políticos y bélicos en los que intervino o infuyó, a pesar de las manifestaciones ideológicas y artísticas surgidas durante su reinado, que tuvieron tanta trascendencia en la historia europea posterior, el emperador Carlos V no ha gozado de una atención proporcional en la historiografía española y cuando, finalmente, ésta se le ha concedido (sobre todo en las décadas centrales del siglo XX), buena parte de tales estudios han adolecido de gran deformación de su persona y de su actuación política, según se desprende de un análisis desapasionado y sin prejuicios de tales trabajos". Per una ricostruzione critica della prima storiografia spagnola su Carlo V, si veda l'introduzione, in MILLÁN, 2000, I, pp. 17-41.

²¹ Vale a dire, una *dimenticanza consapevole*: "...la dinastía se había integrado a partir de Felipe II, mientras que el emperador había quedado en un *olvido consciente* sin saber como integrarlo, siendo considerado aún como un intruso", in MILLÁN, 2000, I, p. 30.

²² L'esaltazione dell'aspetto religioso è legato al processo di incorporazione dell'Asburgo, nel XX secolo, alla storia di Spagna, da cui era stato estromesso prima, in ragione di «planes y proyectos preconcebidos por parte de las elites dirigentes, que surgieron con las revoluciones burguesas, a la hora de dar cohesión a la sociedad», in linea con la funzione delle storiografie nazionalistiche del XIX secolo. Si veda in particolare: *La idea de Imperio. La definitiva incorporación de Carlos V a la historia de*

fondata sul principio della *paz entre los cristianos y guerra contra los infieles*²³, massima in cui sono converse anche le ragioni della costruzione e della resistenza del mito di un Carlo V controriformista, persecutore dei protestanti, grande difensore di una Cristianità che in questa esaltazione sarebbe stata assimilata al paradigma già “cattolico romano”, che inizierà non prima di Filippo III²⁴.

3.2 L'Europa divisa sotto un'unica croce: Lutero e l'ascesa di Carlo V (1517-1521)²⁵

La Riforma nel XVI secolo fu certamente e «sopra ogni cosa», come ebbe a scrivere Delio Cantimori, «un risveglio religioso», in cui l'afflato di devozione, misticismo, profetismo e messianismo la ricorda come «l'ultima grande espressione della religiosità medievale»²⁶. Tuttavia, una tale catarsi dello spirito collettivo non fu privo di implicazioni politiche di rilievo. Se l'inizio della Riforma si fa convenzionalmente risalire all'affissione delle tesi di Lutero sul portale della cattedrale di Wittenberg nel 1517, fu nell'estate del 1520 con la pubblicazione de *La*

España, in MILLÁN, 2000, I, pp. 28-32. Si veda per un confronto su questi temi vedasi almeno SCHILLING, 1999.

²³ *Pax inter christianos, bellum contra paganos* è un lemma tradizionalmente legato a Carlo V e alla storia religiosa degli Asburgo (vedasi FERNÁNDO COLLADO, 2007, pp. 87-159 e in particolare p. 107).

²⁴ Sul passaggio dal paradigma “cattolico ispano” a quello “cattolico romano” vedasi MILLÁN, 2008. Una metamorfosi storica importante, in questo contesto, è anche quella che riguarda il precedente passaggio dall'umanesimo carolino al successivo confessionalismo filippino: MILLÁN, 2001b. Sul rapporto tra Filippo II e l'Inquisizione: MILLÁN, 1995.

²⁵ I contenuti di questa parte costituiscono una revisione e riadattamento di quanto scritto nelle prime indagini della mia tesi di laurea, nella parte dedicata all'inquadramento dell'antitrinitarismo cinquecentesco: *L'assenza trinitaria. Sant'Agostino, l'Antitrinitarismo e la Gloria di Tiziano*, pp. 62-68.

²⁶ Dall'*Introduzione* di Delio Cantimori, in BAINTON (Cantimori), 1960, pp. 17-18.

cattività babilonese che Erasmo decretò la rottura irrimediabile con la Chiesa romana, prevedendo gli esiti scismatici che sarebbero avvenuti più tardi.

Le ragioni della rottura definitiva della Riforma, più che religiose, sono legate alla convenienza politica. Per la Santa Sede l'elezione di Carlo V non era una buona notizia: il candidato preferito da Leone X era l'elettore Federico di Sassonia, detto Il Saggio, che fu grande protettore di Martin Lutero e Melantone. E perché, ci si chiederà, il Papa avrebbe preferito appoggiare un luterano alla guida del Sacro Romano Impero anziché il cristianissimo Carlo Asburgo? La risposta è evidentemente politica: la Riforma, in sé e per sé, portava avanti la lunga tradizione polemica ed "eterodossa" (secondo la prospettiva occidentale) della cristianità orientale – tema che affronteremo meglio tra poco – e il mantenimento di questa alterità costituiva una garanzia di sopravvivenza del primato della Chiesa romana nei suoi territori di pertinenza e non, paradossalmente, una minaccia.

In altri termini, con l'elezione di Federico il Saggio la Riforma era destinata a rimanere un problema geograficamente e politicamente lontano da Roma, una semplice prosecuzione dello storico antagonismo tra Papato e Impero; con l'elezione di Carlo V invece il problema si faceva serio e molto vicino. Fu infatti solo nel 1520, dopo l'assestamento di questa situazione politicamente pericolosa per Roma, che Papa Leone X emise la bolla *Exsurge Domine*, in cui veniva imposto a Lutero un atto di sottomissione, e che il monaco agostiniano, il 10 dicembre 1520, avrebbe dato alle fiamme²⁷. Le trattative per convocare Lutero ad un'udienza alla dieta di Worms del neoeletto Carlo V avevano previsto proprio l'intermediazione del suo protettore Federico il Saggio. La dieta e il confronto con Lutero sarebbe avvenuta prima in sessione ristretta il 17 aprile 1521, per poi riaprirsi in una

²⁷ BAINTON (Cantimori), 1960, p. 65.

sessione più affollata il giorno seguente. Quando gli si chiese di ripudiare i contenuti de *La cattività babilonese* e di altri scritti, Lutero rifiutò, usando tra gli altri l'argomento principe dell'individualismo protestante: «Il papa, - disse, - non è arbitro in materia pertinente alla parola di Dio e alla fede. Il cristiano deve esaminare e giudicare per sé»²⁸. Le rivendicazioni di Lutero erano destinate a farsi portavoce di un sentimento antipapale diffuso.

L'azione riformatrice del Protestantismo, sin dal 1517, viaggiava sul doppio binario della riformulazione dottrinale e della riorganizzazione istituzionale. Le 95 tesi di Wittenberg, ufficialmente accusate di eresia, sembravano essere per molti, in quegli anni, il segno tangibile di un cambiamento, finalmente non solo vaneggiato nell'eterna polemica della sovrapposizione tra il potere temporale e quello spirituale dello Stato Pontificio, ma attuato attraverso un vero e proprio scisma dalla Chiesa di Roma. La promessa implicita alle tesi di Lutero era la costruzione collettiva di una nuova Chiesa, libera dai vizi di gerarchie ecclesiastiche secolari ed oscurantiste, interessate principalmente al mantenimento del proprio potere e all'accrescimento dei propri privilegi²⁹. Attraverso l'*Exemplum Christi* delle Scritture, il movimento protestante dimostrava l'inconciliabilità esistente tra Chiesa romana e Cristianità, nei termini di un distacco anomalo della forma dal contenuto, del significante dal significato, ovvero, la dissociazione del corpo cristiano dal suo spirito. Il suo carattere interventistico si giocava sulla promessa ambivalente di rinnovare il corpo e depurare lo spirito della Cristianità, attraverso un'azione catartica mossa sul piano politico delle alleanze, quanto sul piano teologico delle tesi dottrinali.

²⁸ BAINTON (Cantimori), 1960, p. 67.

²⁹ Sulla convergenza di dottrina e politica in Lutero, si vedano, tra una bibliografia assai vasta, alcuni classici: FEBVRE, 1928 (da cui l'edizione italiana FEBVRE, 2003); BAINTON (Cantimori), 1960; CANTIMORI, 1965. Per un approfondimento sul tema da una prospettiva storico-filosofica vedasi anche COTTA, 2002.

Secondo la bolla papale del 1521, l'eresia luterana consisteva in un'attualizzazione delle tesi di Jan Hus³⁰, il predicatore boemo messo al rogo dal Concilio di Costanza nel 1415, che un secolo prima predicava l'incongruità delle guerre sante, della vendita delle indulgenze e della condotta delle gerarchie ecclesiastiche con il messaggio e l'esempio di Cristo. L'accusa, per quanto strumentale, non era priva di fondamento: l'idea della giustificazione per fede, baluardo del Protestantesimo, così come l'utopia di una chiesa di stampo universalistico, in cui i fedeli e le loro guide fossero parimenti depositari della verità divina, erano state teorizzate da Hus, un secolo prima, nel suo *De ecclesia* del 1414, in cui indicava alcuni segni della cattiva condotta ecclesiastica che ogni buon cristiano avrebbe saputo e dovuto rigettare. Oltre alla contiguità ideologica tra Lutero ed Hus, esiste una comune discendenza, sul piano teologico, dalla filosofia di Sant'Agostino, similmente rievocata dall'"eretico" del quattrocento e dal "riformatore" del cinquecento, come base teorica un approccio individualistico e razionalistico alla fede³¹. È evidente che la stessa scelta di eleggere Carlo V a Sacro Romano Imperatore è strettamente legata ai fatti della Riforma luterana: contestualmente all'aspetto territoriale, esisteva un interesse assai chiaro sul piano di una potenziale autolegittimazione *spirituale* per l'Asburgo, che passava per l'autorità religiosa del Sacro Romano Impero e quindi della Chiesa Imperiale, e che si prestava ad essere l'unica alternativa reale di una "nuova Cristianità"³².

³⁰ Jan Hus (1371?-1415), su cui si veda in particolare il recente studio di COMI, 2007.

³¹ L'apporto dell'eresia hussita va letto entro il più ampio quadro della *devotio moderna*: cfr. cap. 2, nota 77.

³² Vedasi la sintesi fondamentale di GUI, 2003. L'autore vi espone una serie di considerazioni del tutto condivisibili, che consentono di individuare, nel quadro storico precedente la convocazione del Concilio, non tanto un «bipolarismo ortodossia romana – eresia protestante», quanto una «tripolarità sostanziale», in cui il "terzo gruppo", tra papisti e luterani, è rappresentato dalla Monarchia Spagnola, che con

3.3 Carlo V da Oriente a Occidente

Per chiarire il quadro, dovremo integrare a prospettive storico-politiche anche l'apporto della Storia del Cristianesimo. La convergenza tra l'autorità ereditata sulla Chiesa Imperiale³³, nel 1519 con quella precedente di Monarca Cattolico conferiva a Carlo V una legittima autorità politico-religiosa nei suoi rapporti con la Santa Sede che non aveva precedenti e che non avrebbe avuto eredi: Carlo V risponde ad una congiuntura unica nel suo genere nella Storia del Cristianesimo. Mai prima d'allora si era intravista una possibile ricongiunzione geografica tra la Chiesa d'Oriente (o Chiesa Imperiale) - che con l'elezione di Carlo V a sua guida e i domini che egli ereditava dalla parte spagnola arrivava ora fino all'Italia meridionale - e la Chiesa d'Occidente (o Chiesa Romana), allora sotto la guida di Leone X, il Papa Medici.

Le relazioni tra Stato Pontificio e Impero che avevano costituito «las dos columnas sobre la que se asentó la Cristiandad medieval»³⁴, rispettivamente detentrici del potere temporale e di quello spirituale³⁵,

Carlo V si presta ad essere l'espressione di una religiosità intermedia: GUI, 2003, p. 65.

³³ Alla Chiesa Imperiale corrisponde la primissima fase di radicamento del Cristianesimo in Europa, a partire dalla liberazione del culto, concesso con l'editto di Costantino. Lo stesso imperatore sarebbe stato battezzato nel 337 d.C., dando avvio ad una nuova espansione ed istituzionalizzazione della religione cristiana nei territori dell'Impero. La suddivisione tra la parte orientale ed occidentale risale alla fine del IV secolo: Roma fu la Sede Apostolica della parte occidentale-latina, mentre più frammentata fu la parte greco-orientale, suddivisa in Patriarcati, che sarebbero stati uniti successivamente sotto il più importante Patriarcato di Costantinopoli (Primo Concilio di Costantinopoli). Al Concilio di Sardica del 343-344 corrisponde invece la definizione del riconoscimento della prima autorità del Cristianesimo al Primo Vescovo di Roma, garantendo però l'autonomia giurisdizionale di Costantinopoli e della parte orientale. Agli Imperatori, tradizionalmente, era concessa la convocazione dei concili ecumenici o universali: si trattava di laici, che però sin dagli esordi del Cristianesimo avevano avuto il ruolo di garanti della sua istituzionalizzazione, nella definizione dei rapporti tra potere spirituale e temporale. Per una ricostruzione sintetica: ORLANDIS, 1998-2000; ORLANDIS, 2001.

³⁴ ORLANDIS, 2001, p. 81.

³⁵ *Ibidem*.

a partire dal 1519 trovarono la spinta di un nuovo antagonismo. L'Impero di Carlo V non solo cavalcò la polemica protestante contro l'autorità spirituale di Roma, ma cercò di incorporarne la fortuna alla causa di una nuova Cristianità, che si proponesse come risolutiva unione del potere spirituale e di quello temporale di tutti i cristiani, in un unico rappresentante. La congiuntura dinastica e territoriale si prestò all'occasione irripetibile di una rivalsa della Cristianità orientale su quella occidentale, che sempre più si configurava come profondamente inadatta al primato dottrinale che tradizionalmente, e proprio da Oriente, si era riconosciuto alla figura del Vescovo di Roma. È l'assetto politico internazionale che spiega perché all'Asburgo dovesse corrispondere necessariamente l'immagine del *conciliatore* e non quella del *castigatore*. Recuperando il tradizionale ruolo che la Storia del Cristianesimo aveva assicurato agli Imperatori³⁶ Carlo Primo nel diventare Quinto avrebbe agito alla stregua di un novello Costantino, incaricato di liberare e rinnovare una nuova fase del Cristianesimo. Sotto la sua guida, la Cristianità Universale sarebbe finalmente guarita dalle vecchie fratture tra Oriente e Occidente, quanto da quelle nuove apportate dagli scismatici.

Nella politica della *concordia* che accompagna l'ingresso di Carlo V nella scena religiosa internazionale, potremmo identificare e distinguere, entro questa prospettiva, due livelli. Se il primo livello prevede inizialmente l'intermediazione tra gli scismatici e Roma, il secondo livello della *concordia* carolina prevede l'unione tra Chiesa Imperiale e Chiesa Romana, entro una vocazione universalistica.

A questo progetto di ricongiunzione dei poteri del Cristianesimo avrebbe tentato di rispondere il progetto "utopistico" della *Monarchia Universalis*, e in questo quadro dovremo leggerne anche le derive che sarebbero state classificate poi come *eterodosse*.

³⁶ Vedasi qui nota 33.

3.4 La visione di *Monarchia Universalis* di Mercurino di Gattinara: contesto politico e religioso (1516 - 1530)

Mercurino Arborio di Gattinara³⁷ nella sua *Autobiografia*³⁸ racconta del suo ritiro spirituale nel monastero di Nostra Signora della Grazia di Bruxelles, nel 1516, dove si sarebbe rinchiuso per pura devozione e afflato mistico³⁹. In realtà egli fuggì anche per ragioni meno spirituali, per scappare dalla persecuzione giudiziaria dei nemici in Borgogna, dove s'era installato nel castello di Chevigny. Chiuso nel monastero di Bruxelles, secondo quanto riportano le sue memorie, gli apparve Carlo V nelle vesti di Imperatore trionfante sulla Cristianità, iniziatore di una nuova epoca della pace universale e della concordia: una nuova età dello spirito, che costituiva la promessa di un'epoca della salvezza a venire, antecedente al giudizio finale, in cui il giovane monarca sarebbe stato la guida terrena del Regno di Dio.

La visione di *Monarchia Universalis* di Mercurino di Gattinara, imperniata sulla filosofia di Gioacchino da Fiore⁴⁰, si basava sull'idea

³⁷ Mercurino Arborio di Gattinara (1465-1530), gran cancelliere di Carlo V. Un grande impulso allo studio sulla sua figura venne dal convegno di Gattinara (Vercelli) del 1980, di cui si vedano gli atti: GATTINARA (atti), 1982. Si vedano, in relazione al progetto della *Monarchia Universalis*: HEADLEY, 1983; MILLÁN, 2000, I, pp. 275-282; MILLÁN, RIVERO, 2000; HEADLEY, 2001; RIVERO, 2005; D'AMICO, 2010; D'AMICO, 2012c. Di particolare interesse è l'archivio personale del Gattinara, che nel 1980 i marchesi di Arborio di Gattinara consegnarono all'ASVE, creando un fondo specifico (FAG, Famiglia Arborio di Gattinara), costituito da otto faldoni numerati dal 3 al 10 (RIVERO 2005, p. 161).

³⁸ L'*Autobiografia* del Gattinara fu smarrita per molto tempo, sottratta dall'Archivio della famiglia Gattinara a Vercelli; fu poi recuperata nel 1907 dal Marchese Dionigi di Gattinara, e quindi studiata da Carlo Bornate, che la pubblicò in BORNATE, 1915. L'originale però versava in un cattivo stato di conservazione, per cui lo storico ricostruì i contenuti integrando l'originale con una copia incompleta ed altri documenti contenuti nel fondo dell'Archivio di Vercelli. Per una ricostruzione recente sulla questione, si veda RIVERO, 2001.

³⁹ Sull'episodio del ritiro vedasi BORNATE, 1915, pp. 244-270. La versione italiana, forse trascritta da Giovanni Giacomo Gattinara, si trova nell'archivio familiare come *Vita del Gran Cancelliere Mercurino*: ASVE, FAG, mazzo 3, ff. 19-23.

⁴⁰ Gioacchino da Fiore (1130?-1202). Il pensiero dell'abate, dal forte carattere profetico ed apocalittico, è all'origine del successivo *gioachimismo*. Vedasi a riguardo: DE LUBAC, 1979-1981; su Gioacchino da Fiore vedasi almeno: RIEDL, 2004; RIEDL,

escatologica di una storia dell'umanità basata su tre epoche, corrispondenti alle tre persone della Trinità - il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo - che coincidono in tale profezia ai tre stadi progressivi verso la salvezza. Vi vengono riconosciuti, in relazione alle tre persone, gradi successivi della storia umana e cristiana: il primo corrisponde all'Antico Testamento, all'età che prende avvio con il *Genesi*; il secondo del Figlio coincide con l'età del verbo rivelato di Cristo, il Nuovo Testamento; il terzo ed ultimo stadio dell'età dello Spirito costituisce l'ultima era escatologica prima del Giudizio Universale, contraddistinta dalla conoscenza diretta di Dio, dalla concordia tra cristiani, dalla riforma delle istituzioni ecclesiastiche. Vista nell'ottica profetica di Mercurino di Gattinara, nel suo adattamento di Gioacchino da Fiore, la figura di Carlo V, oltre a presentarsi come nuovo Carlo Magno, veniva ad incarnare anche il ruolo di un nuovo messia, incaricato direttamente da Dio di portare a compimento la missione della pace tra i Cristiani. L'ascesa politica di Carlo V corrispondeva quindi al compimento della terza età dello Spirito. Si trattò evidentemente di un progetto che faticheremmo a definire "ortodosso" anche nell'uso più elastico del termine e fu infatti una posizione che scandalizzò i castigliani⁴¹.

Frutto di una designazione divina era anche, secondo il Gattinara, l'incarico che gli fu attribuito come guida e mentore di Carlo V nell'attuazione di questo piano. L'*Autobiografia* rivela la mentalità del suo autore, intrisa di un profetismo totalizzante e del tutto irrazionale,

2015. Sui riadattamenti in chiave *erasmista* del profetismo *gioachimita* nella *Monarchia Universalis* vedasi CAPELLINO, 1982; sull'aspetto profetico e politico della politica carolina rimando anche agli studi recenti di Juan Carlos D'Amico e in particolare a: D'AMICO, 1999; D'AMICO, 2001; D'AMICO, 2002; D'AMICO, 2012c. Segnalo inoltre qui, per un inquadramento storico-concettuale di più ampio respiro sui nessi tra profetismo ed elezione - alla base anche del concetto di *Monarchia Universalis* e della sua propaganda - gli atti del convegno sui "popoli eletti", a cura di Giorgio Politi (POLITI, 2015): è in questo contesto che si ritrova il contributo di Riedl sull'"albero dell'elezione" di Gioacchino da Fiore.

⁴¹ MILLÁN, 2000, I, p. 184.

in cui bene e male sono gli opposti complementari a cui riconduce momenti specifici e assai diversi della propria storia personale, dall'esito della battaglia giudiziaria per ottenere la dote della moglie Andretta Avogadro, al tentato omicidio subito durante il viaggio dell'Imperatore in Italia nel 1529⁴², che percepisce come segnali del dualismo tra verità e giustizia, riconducibili al divino. Nella concezione di Gattinara, non esiste una concatenazione logica di causa e conseguenza, ma una predestinazione dell'individuo guidato e deciso dalla Provvidenza. Morto Ferdinando il Cattolico da qualche giorno, questa visione aveva assunto i connotati di una premonizione, che il Gattinara s'affrettò a comunicare al suo futuro sovrano. Quando nel 1519 la politica dinastica degli Asburgo raggiunse le sue massime possibilità d'estensione, nella coincidenza strategica della corona di Sacro Romano Imperatore nell'unica figura di Carlo V, Gattinara vi intravvide il manifesto segnale della venuta della terza età gioachimita dello Spirito.

Il sogno della *Monarchia Universalis*, che il gran cancelliere Gattinara sostenne per tutta la vita, lungi dall'essere il piano di una mera occupazione territoriale, aveva un'ambizione ben più alta: fare di Carlo V la nuova guida di una Cristianità europea che accorpasse e attenuasse i distinguo e le tensioni tra le diverse anime al suo interno, nella creazione di un'età della *concordia* prossima a venire. Il suo scopo è ben segnalato nella memoria di Barcellona del 12 luglio 1519: «reduire luniversel monde soubz ung pasteur»⁴⁷. In altri termini, lo scopo principale della *Monarchia Universalis* è unire la Cristianità sotto la guida del Sacro Romano Imperatore, alternativa e non complementare a quella del Papa.

Nella visione del Gattinara il piano implicava in modo assai chiaro,

⁴² In RIVERO, 2001, nota 40, p. 211.

⁴⁷ In MILLÁN, 2000, I, p. 276.

specialmente alla luce dei conflitti con Roma, la vocazione tacita di predisporre, nell'autolegittimazione di Carlo V come guida universale della Cristianità, l'implicita opera di pubblica delegittimazione del primo Vescovo di Roma. Nell'attuazione di questo progetto, su cui vi furono pareri e atteggiamenti assai contrastanti dentro allo stesso *entourage* più ristretto di quegli anni dell'Imperatore, un ruolo di primo piano ebbero le strategie, promosse dal Gattinara, per difendere la parte d'eredità che Carlo V riceveva per parte paterna da Massimiliano I⁴⁸, predisponendo ciò che potremmo definire una politica filo-imperiale, i cui tratti dominanti furono la ferma posizione anti-francese e l'interesse per i possedimenti italiani.

Nel breve periodo compreso tra il febbraio del 1526 e il dicembre del 1527, il Gattinara entrò in disgrazia all'Imperatore, per un frangente tanto limitato nel tempo, da segnalare che le ragioni reali di tale raffreddamento dei rapporti siano da ricercarsi forse proprio nelle tensioni legate alla politica anti-papale da lui promossa, e nello scontro di questi con la fazione della corte che promuoveva la linea "morbida", che tendeva a rigettare attacchi bellici contro lo Stato Pontificio. Non a caso, il recupero della fiducia e della *grazia* di Carlo V da parte del Cancelliere è concomitante al processo che portò al Sacco di Roma (maggio 1527), segnale di una vittoria, in questo frangente, della linea politica promossa dal Gattinara⁴⁹.

Carlo V avrebbe ottenuto poi da Papa Clemente VII, non certo in un clima di distesa e pacifica alleanza ma attraverso la coercizione e la minaccia del Sacco di Roma, l'incoronazione come Sacro Romano Imperatore, il giorno del suo compleanno del 1530⁵⁰. Si tratta di un

⁴⁸ Cfr. MILLÁN, 2000, I, p. 277.

⁴⁹ Sulle ragioni di tale vittoria varie sono le ipotesi: secondo Marcel Bataillon, la linea del Gattinara fu l'unica percorribile soprattutto in quanto imposta dagli avversari. In MILLÁN, 2000, I, p. 33.

⁵⁰ Cfr. cap. 1 nota 105.

riconoscimento formale, glorioso e plateale, che il nonno Massimiliano, che pur lo aveva desiderato e che aveva ricoperto il medesimo ruolo, non aveva mai ottenuto, se non dopo l'incoronazione da parte del suo cancelliere Matthäus Lang, approvata da Giulio II solo in un secondo momento⁵¹.

Gattinara morì nel 1530 e nello stesso anno iniziarono anche le lunghe trattative con cui Carlo V espresse a Clemente VII – che era stato suo ostaggio (1527) e suo protettore (1530) e che era soprattutto il suo antagonista – la volontà di convocare un concilio universale⁵². Tale desiderio sarebbe stato a lungo disatteso, per ragioni ovvie. Il Concilio⁵³, nelle sue premesse entro la congiuntura internazionale d'allora, si prestava ad essere uno strumento potentissimo nelle mani dell'Imperatore, nell'attuazione del piano della *Monarchia Universalis*. Per affilare la lama di ciò che Francisco de Vargas definirà *armas espirituales*, ovvero i dibattiti conciliari usati a scopo politico, egli avrebbe dovuto far leva anche sull'apporto dei protestanti, oltre che della vasta schiera di “delusi”, non scismatici, che non riconoscevano più nulla, nelle politiche romane, che fosse rappresentativo della Cristianità dei fedeli di Dio, e che vi vedevano ormai solamente la mera espressione d'umanissimi scontri di potentati familiari o singoli ego. Da questo quadro emerge più chiaramente il primo ruolo di Carlo V come mediatore tra il «partito» degli *eretici* luterani e quello dei *papisti*⁵⁴, strettamente legato all'idea di *Monarchia Universalis*, come la posizione più adatta ad una rivalsa storica che implica anche, su scala più vasta, il riavvicinamento “universale” delle due parti divise della

⁵¹ Si veda su questi temi, oltre ai testi citati, WHEATCROFT, 2002.

⁵² Oltre al già menzionato GUI, 2003, si veda anche MILLÁN, 2000, I, p. 172.

⁵³ Su cui vedasi soprattutto SARPI (Vivanti), 1974. Di particolare interesse per questa tesi sono anche gli studi di Constancio Gutierrez sui documenti del Concilio di Trento (GUTIÉRREZ, 1981; GUTIÉRREZ, 1995 – 2000). Si vedano, dello stesso autore, anche GUTIÉRREZ, 1945 e GUTIÉRREZ, 1951.

⁵⁴ Cfr. nota 32.

Cristianità d'Oriente ed Occidente. Sul piano "interno", questa via religiosamente e politicamente intermedia ha un'altra motivazione logica e strategica di fondo evidente: consentiva di scendere a patti d'alleanza tanto con i Principi Elettori quanto con la Santa Sede, e di allontanarsene al momento opportuno, secondo l'occorrenza, assicurandosi un presupposto tattico per l'espansione su vari fronti. Tra questi, beninteso, quello che col Regno di Napoli arrivava alle porte della Città Santa e prevedeva di occuparla.

Se il sentimento anti-romano alla base della Riforma portò perfino Lutero, in un primo momento, ad individuare in Carlo V la nuova figura di riferimento per la difesa della Cristianità, tale scelta si sarebbe scontrata con le necessità dell'Imperatore di mantenersi in una posizione di apparente alleanza con il Papa, che dissimulasse la pressione politica e territoriale reale di quegli anni sullo Stato Pontificio. Le politiche territoriali dell'Imperatore comprimevano sempre più il potere temporale di Clemente VII, in una morsa che spingeva da nord e da sud nella penisola, minando la sopravvivenza stessa del potere temporale del Papa, nella minaccia di un'occupazione di fatto mai così tangibile. Solo pochi anni prima, nel 1527, lo stesso papa Medici era stato costretto a ritirarsi a Castel Sant'Angelo per diciotto giorni, mentre le truppe lanzichenecche mettevano a ferro e fuoco la città.

Il girotondo delle alleanze del Papa per salvaguardare i propri territori si tradusse per Carlo V, nel corso del secolo, nell'alternanza tra aperti attacchi a Roma (il Sacco di Roma, 1527) e il costante tentativo di controllo diretto sull'elezione dei pontefici; nell'insistenza della richiesta di Carlo V a Clemente VII di convocare un Concilio (1530), perseguita attraverso un'intensa attività diplomatica a questo scopo⁵⁵; nell'organizzazione di un cerimoniale che costituisse una sua pubblica

⁵⁵ MILLÁN, 2000, II, p. 173.

legittimazione da parte del Papa (l'incoronazione di Bologna del 24 febbraio 1530), a cui sarebbero seguite, solo un mese più tardi, la Dieta di Augusta (22 marzo 1530) e la *confessio augustana*, che può considerarsi come il momento in cui i protestanti assunsero coscienza della propria forza e libertà confessionale⁵⁶. Quest'ultima sarebbe stata rettificata da Carlo V anche nella pragmatica di Nuremberg (agosto 1532), contestualmente al ruolo che i protestanti avevano avuto nella liberazione di Vienna dall'offensiva turca, accanto all'Imperatore.

Il posizionamento «intermedio» è quindi implicito alla politica internazionale di Carlo V, che ritroveremo ancora pienamente in vigore, come si vedrà in alcuni documenti di Francisco de Vargas, negli anni Cinquanta, quindi nell'ultima fase del suo governo e dopo oltre un ventennio dalla morte del Gran Cancelliere. Solo l'abdicazione di Carlo V avrebbe segnato la definitiva presa di coscienza del fallimento dell'utopia universalistica del Gattinara sul piano religioso. Il Principe Filippo era inevitabilmente destinato, viste tali premesse escatologiche e riformatrici, ad avere un peso politico-religioso imparagonabile a quello del padre, che era stato assunto quasi a *messia* di una nuova Cristianità. *In primis*, egli avrebbe perso il titolo di Sacro Romano Imperatore, eredità che sarebbe spettata a Ferdinando, fratello di Carlo V, e che aveva garantito al padre la sua influenza su Roma. Gli obiettivi non raggiunti da Carlo V sul piano religioso avrebbero finito con l'alimentare il successivo confessionalismo della monarchia ispanica,

⁵⁶ La Dieta di Augusta fu convocata da Carlo V, che si presentava in questo momento come mediatore tra la parte protestante – inizialmente ridotta a pochi principi e a territori ridotti – e quella cattolica dominante. I cattolici rifiutarono la *Confessio augustana*, e chiesero all'Imperatore di rettificarla, attraverso una *Confutatio*. Carlo V accettò, convertendo la mediazione tra le due parti in difesa della parte dominante, cattolica, dell'Impero. L'apertura iniziale dell'Imperatore, che aveva lo scopo di risolvere le fratture confessionali, finì col mettere in luce da un lato la sua fragilità politica in materia religiosa e, dall'altro, la forza e la coesione del gruppo protestante, che si sarebbe presto coalizzato nella Lega di Smalcalda (27 febbraio 1532). Si veda, sul tema, MILLÁN, “La lucha en el contexto de la *Monarchia Universalis*: la defensa del catolicismo”, in MILLÁN, 2000, II, pp. 171-185.

che inizia con Filippo II, ombra fragile di quell'Impero su cui il sole iniziò a tramontare proprio con lui⁵⁷.

3.5 Carlo V e l'umanesimo a corte: dall'erasmismo all'alumbradismo

Un tema fondamentale all'interno di questa riflessione è il ruolo storico degli umanisti nelle corti di Carlo V⁵⁸. L'umanesimo cristiano di Erasmo⁵⁹, che nel primo Cinquecento si era espresso negli *Adagia*⁶⁰, ma soprattutto nell'*Enchiridion*⁶¹, il “manuale” del cristiano militante, o nelle *Institutio principis christiani*⁶², sarebbe stato destinato a trovare espressione nella corte di Carlo V, tanto che ormai essa viene definita spesso, per approssimazione, come una *corte erasmista*, inglobando una serie di posizioni analoghe alla religiosità individuale e riformista dell'umanista di Rotterdam⁶³.

Erede della *devotio moderna*, l'*erasmismo* si prestava ad essere la soluzione intermedia che garantiva di farsi portavoce di un rinnovamento della Cristianità. L'apporto umanistico di Erasmo avrebbe costituito da un lato la premessa del Protestantesimo, e sarebbe stato destinato, dall'altro, e proprio per la vicinanza

⁵⁷ Sul processo di trasformazione dalla *Monarchia Universalis* alla “Monarchia cattolica” vedasi MILLÁN, 2016.

⁵⁸ Su cui: MILLÁN, 2001. Per un'introduzione su questi temi vedasi anche COROLEU, 1998; YNDURÁIN, 1994, pp. 207-209 e 426 ss.

⁵⁹ Vedasi riferimenti cap. 2, nota 19.

⁶⁰ Erasmo, *Adagia*, 1500 e ristampe successive.

⁶¹ Erasmo, *Enchiridion Militis Christiani*, 1503. Per la prospettiva che qui interessa e per i collegamenti con Carlo V vedasi BATAILLON, 1937, pp. 179-242.

⁶² Erasmo, *Institutio principis christiani*, 1516.

⁶³ Rimando a MILLÁN, 2003.

speculativa e polemica con le ragioni della protesta, a proporsi quale valida alternativa con cui la parte cattolica dell'Impero avrebbe tentato di spegnere e delegittimare la vocazione scismatica luterana. È anche attraverso lo studio del ruolo di Erasmo nella corte dell'Asburgo che è emersa l'incompatibilità col contesto storico dell'immagine di Carlo V come persecutore degli *eretici* in senso stretto e che ha portato poi a definire ulteriori sfumature e distinguo. Un apporto importante al dibattito scientifico è venuto certamente dagli studi storici sull'Inquisizione e l'eresia, che si sono spesso confrontati con tematiche e personalità legate all'ambito della corte spagnola di Carlo V, facendo luce sulle relazioni di alcune figure di *eterodossi* con il potere. È questo il caso, specialmente, di Juan de Valdés e dell'*alumbradismo*⁶⁴, tradizionalmente enunciato tra gli *eterodossi spagnoli*, che ebbe un nesso intrinseco con le politiche caroline, ben più di quanto ebbe probabilmente lo stesso Erasmo.

L'*erasmismo* e l'*alumbradismo* vengono spesso associati tra loro, ma si tratta di un'indicazione approssimativa, per orientarci in un universo altro e poco conosciuto in cui il termine "eterodossia" è chiamato a definire una categoria storiografica che accorpa posizioni eterogenee, cifra fondamentale e onnicomprensiva di tutto ciò che è stato escluso dall'ambito della "legittimità" e, conseguentemente, dalla Storia religiosa, dalla Storia dell'arte, dalla Storia *tout court*. Nel passaggio dall'*erasmismo* all'*alumbradismo* riconosciamo nientemeno che la trasformazione dalla pura speculazione della polemica erasmiana all'applicazione politica e riformatrice *spirituale*: nelle loro differenze dovremmo quindi cercare i distinguo tra i due orientamenti, che riflettono premesse del tutto analoghe nei contenuti, ma implicazioni assai diverse nella pratica.

⁶⁴ Vedasi cap. 1, nota 53.

Nel *Dialogo della Dottrina Cristiana* del 1529 non ritroviamo una satira o un esercizio filologico e polemico, quanto un eco del Sacco di Roma; nel *Dialogo della Lingua* del 1535 riconosciamo le premesse della *Confessio augustana*, della *confutatio pontificia* e della Dieta di Augusta (1530); nell'*exploit* dei "manuali" valdesiani pubblicati nel 1545 - l'*Alphabeto Cristiano*, lo scritto su *Qual maniera si dovrebbe tenere a informare insino della fanciullezza i figliuoli de Christiani delle cose della religione*, e quello sul *Modo che si de tenere nell'insegnare et predicare il principio della religione christiana* - riconosciamo gli esiti intermedi della Dieta di Ratisbona (1541) e, contestualmente, del *Libro di Ratisbona*. È qui che possiamo riconoscere il momento in cui la parte cattolica e protestante dell'Impero sembrarono arrivare, finalmente, ad un accordo dottrinale, salvo poi riconoscere divergenze inconciliabili, sul capitolo quinto, nella famosa *giustificazione della fede*⁶⁵.

3.5.1 Gioachimismo e alumbadismo: la centralità dello Spirito Santo nelle profezie della *Monarchia Universalis*

In una relazione inviata al Senato veneziano nel 1525, Gasparo Contarini scriveva che il Gran Cancelliere Mercurino Arborio «la sera mai non cena, scrive quasi ogni cosa che occorre, di sua mano»⁶⁶. Interesse fondamentale del Gattinara fu quello di annotare, trascrivere, commentare tutti gli avvenimenti occorsi durante la giornata con il sovrano, in una vocazione scrittoria che era alimentata dalla reale convinzione di essere parte di un piano divino, che voleva Carlo V come novello Carlo Magno e messia dell'età della conciliazione.

⁶⁵ MILLÁN, 2000, II, p. 177.

⁶⁶ RIVERO, 2001, p. 211.

Per il Gattinara: «la vida, en definitiva, no era tanto experiencia propia como un discurso con varios niveles de lectura – como proponía Dante al lector de la Biblia - : el literal, el moral y, más allá, el alegórico».⁶⁷ La Provvidenza costituisce il *leitmotiv* della concezione del Gattinara, secondo cui Carlo V coincideva all'avvento messianico profetizzato da Gioacchino da Fiore, sulla base di un'assai peculiare interpretazione del dogma trinitario, come l'Imperatore dell'ultimo tempo della storia dell'umanità, precedente al Giudizio Universale. Come abbiamo visto, è stata messa in luce, entro il quadro della *Monarchia Universalis*, la relazione tra l'erasmismo e il gioachimismo⁶⁸; il nesso specifico tra il recupero del profetismo di Gioacchino da Fiore e l'*alumbradismo* è però ancora più stretto ed evidente. Esso è legato al rapporto e ai rispettivi ruoli dei due fratelli Valdés, Alfonso e Juan, ciascuno in modo diverso protagonista della strategia anti-romana promossa dal Gattinara⁶⁹. Il primo fu segretario della cancelleria imperiale e, soprattutto, segretario personale del Gran Cancelliere Gattinara, a lui così vicino da essere nominato nel suo testamento tra gli eredi⁷⁰; il secondo fu il principale mentore dell'*alumbradismo*.

La figura di Juan de Valdés come mistico e riformatore va quindi ricondotta all'ambito della corte di Carlo V e al rapporto con il suo *alter ego*, com'è stato definito⁷¹, riconoscibile nel fratello Alfonso. All'incarico "istituzionale" del segretario nella corte asburgica e nel suo ruolo complementare o sostitutivo del Gattinara, va associato quello "culturale" del fratello nella stesura e diffusione del nuovo sentimento

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ CAPELLINO, 1982.

⁶⁹ Vedasi BATAILLON (atti), 1976.

⁷⁰ MILLÁN, 2000, I, p. 32. Sul testamento di Mercurino Arborio di Gattinara: PROMIS, 1879 (la presenza di Alfonso de Valdés a p. 89).

⁷¹ MILLÁN, 2000, I, p. 32.

religioso *alumbrado* in Italia⁷², su cui Carlo V avrebbe fatto leva, soprattutto, a partire dal 1530. È questo l'anno dell'incoronazione bolognese e dell'avvio delle trattative e delle insistenze con Clemente VII per la convocazione di un Concilio universale inizialmente evitato da tutti, tranne che dal “pacificatore” Asburgo, che su di esso investiva le speranze dell'attuazione completa del sogno eretico della *Monarchia Universalis*.

Oltre al legame tra i due fratelli Valdés, esiste poi un evidente nesso concettuale tra il gioachimismo e lo *spiritualismo*, che risiede nella centralità, come indica il termine stesso, dello Spirito Santo. Non si tratta di una casualità, ma della comune convergenza nell'idea (e nel suo uso propagandistico) di un'imminente terza età dello Spirito, di cui Carlo V era stato designato dalla volontà celeste ad essere l'unico portavoce.

3.6 Carlo V, un *caballero determinado*

La complessità delle tradizioni storiografiche riguardanti Carlo V, a cui si è accennato all'inizio di questo capitolo come di un *melting pot* non ancora del tutto complessivamente codificato, vale anche, evidentemente, per il repertorio figurativo⁷³. Se le prime biografie

⁷² Vedasi cap. 1 nota 53

⁷³ Per una visione completa ed analitica dovremmo comparare tradizioni figurative e storiografiche dei diversi territori dell'Impero asburgico, oltre che prendere in considerazione il gioco degli opposti: le immagini celebrative, ma anche quelle satiriche; i nessi tra immagine ufficiale e letteratura popolare. Un contributo assai interessante e lucido, da questo punto di vista, è quello di Diane Bodart su *L'immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti* (BODART, 2003). Segnala Blockmans (BLOCKMANS, 2015, p. 351, nota 1) alcune indagini tedesche sull'immaginario popolare, che non ho qui preso in considerazione, ma che segnalo: M. Fuchs, *Karl V. Eine populäre Figur? Zur Rezeption des Kaisers in der deutschsprachiger Belletristik*, Münster, 2002; H. Lox, *Van stropdragers en de pot van*

ispaniche dell'Imperatore restituirono alla storia l'immagine del grande *miles Christianus* Carlo V, difensore della Cristianità e persecutore dei protestanti in senso controriformista, entrata nell'immaginario collettivo, l'icona più celebre associata a tale idea è, senza dubbio, il ritratto equestre di *Carlo V nella Battaglia di Mühlberg* (fig. 28)⁷⁴, dipinto da Tiziano nel 1548, associato agli esiti vittoriosi della battaglia in cui l'Asburgo sconfisse la Lega di Smalcalda, il 24 aprile 1547.

L'evento, che è stato a lungo visto come una guerra marcatamente religiosa e non politica, in cui l'Asburgo e i suoi sconfissero i protestanti, nella trasposizione storico artistica ha trasformato l'immagine tizianesca in un'icona del Carlo V *miles Christianus* persecutore dell'eresia luterana. Si tratta, com'è stato notato, di una visione parzialmente distorta o quanto meno incompleta, giacché anche l'esercito di Carlo V era costituito da protestanti, e la battaglia, come è stato messo in luce, fu di natura prevalentemente politica⁷⁵. Si ha la sensazione che le interpretazioni controriformistiche di quest'opera, similmente a quelle della *Trinità*, abbiano preso il

Olen. Verhalen over Keizer Karel, Lovania, 1999; AA.VV. *Mise-en scène. Keizer Karel en der verbeelding van de negentiende eeuw*, Gante, 1999.

⁷⁴ Sull'opera si vedano almeno: WETHEY, 1969-1975, II, pp. 87-90; HOPE, 1980, pp. 110-113; CHECA, 2001a; FALOMIR, 2003, pp. 210-213; MANCINI, 2001; MANCINI, 2010, pp. 222-240.

⁷⁵ Del tutto condivisibile è la valutazione di Miguel Falomir su questo punto: «La propaganda imperial presentó la campaña contra la Liga de Smalkalda como un conflicto político y no religioso destinado a castigar a quienes se habían sublevado contra su legítimo señor; de hecho, destacados nobles luteranos, como Mauricio de Sajonia, apoyaron a Carlos, en cuyo ejército eran mayoría los protestantes. Además, mientras Tiziano pintaba el retrato en Augsburgo, Carlos auspiciaba en la ciudad la celebración del Interim, concluido el 12 de marzo de 1548, en un último intento por aproximar a católicos y protestantes. En esa tesitura la corte no deseaba proyectar una imagen de Carlos como campeón del catolicismo o arrogante vencedor de sus propios súbditos, sino la de un emperador capaz de gobernar un heterogéneo conjunto de estados y religiones. De ahí la ausencia de referencias a la batalla y el rechazo a las propuestas de Pietro Aretino, quien sugirió al pintor mostrar al vencido bajo las pezuñas del caballo del emperador. Conviene también recordar que el retrato fue propiedad de María de Hungría, en cuyo inventario post mórtem de 1558 era descrito en términos políticos y no religiosos, al señalar que Carlos *estaba en la suerte que yba contra los reveldes.*», in FALOMIR, 2008, p. 388.

sopravvento sull'onda di un'esaltazione retorica di Carlo V che dura fino ai giorni nostri, ma che andrebbe contestualizzata e aggiornata al dibattito storico internazionale sulla sua figura. È indubbio che il dipinto celebri la vittoria di Mühlberg⁷⁶, ma l'aspetto religioso va ridimensionato. È ben noto che i principi elettori protestanti furono, a seconda delle occasioni, nemici ma anche alleati di Carlo V e spesso la protezione imperiale determinava la vittoria di un gruppo di potere protestante contro un altro altrettanto protestante. È questo il caso proprio di Mühlberg: a guidare la Lega protestante di Smalcalda era Giovanni Federico di Sassonia, principe elettore dal 1532 al 1547⁷⁷; e anche uno dei principali capi dell'esercito imperiale contro la Lega, Maurizio di Sassonia, era protestante. Fu lui il principe elettore dal 1548, quindi successore del primo e suo sostituto⁷⁸. Si trattava insomma di una battaglia giocata tra i detentori di poteri locali che, a seconda dell'occorrenza, giocavano a favore o contro l'ingerenza del potere centrale dell'Impero asburgico.

Una prospettiva politica spiega meglio perché esistano, contemporaneamente, un dipinto tizianesco che celebra il “vincitore” Carlo V (fig. 28), e un altro che ritrae il “vinto” Giovanni Federico (fig. 107)⁷⁹, a distanza di pochissimi anni. La ritrattistica tizianesca seguiva con Carlo V i repentini cambiamenti delle alleanze e dei conflitti, in una realtà politica che aveva poco a che fare con precetti controriformistici sulle immagini, che non trovano nessuna verifica in questi anni, e men che altrove entro il contesto della monarchia di Carlo V, che proprio sulla “terza via” tra papisti e luterani aveva

⁷⁶ Si veda l'ancora valida ricostruzione di WETHEY, 1975, II, pp. 87-90, n°21 e il più recente *status quaestionis*, con relativa bibliografia in MANCINI, 2010, pp. 222-240.

⁷⁷ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1973-1981, v. 4, p. 535 (nota 157).

⁷⁸ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1973-1981, v. 4, p. 534 (nota 156).

⁷⁹ Vedasi riferimento in cap. 1, nota 24; si veda inoltre, a riguardo, MANCINI, 2010, pp. 241-243.

fondato i presupposti della buona riuscita delle proprie espansioni. L'Asburgo, che qui indossa l'armatura realizzata nel 1545 da Desiderius Helmschmid (1513-1579), in cui compare la consueta immagine della Vergine col bambino⁸⁰, viene rappresentato come cavaliere della Cristianità: è stato proposto da tempo, e opportunamente, il nesso con l'*Enchiridion Militis Christiani* di Erasmo⁸¹. Visto quanto messo in luce nel secondo capitolo circa l'uso e i contenuti della *retorica controriformista*, dobbiamo allora riconoscere che Carlo V *miles Christianus* non è riconoscibile come tale sulla via del dogmatismo cattolico-romano, ma su quella degli *eterodossi* spagnoli.

Proponiamo qui, inoltre, procedendo sulla "via" segnata dall'associazione con l'*Enchiridion*, la possibile attinenza dell'immagine con un altro testo, ma illustrato e in volgare spagnolo, che Carlo V amò particolarmente, in cui compare un modello del tutto analogo a quello dell'immagine. Mi riferisco a *El caballero determinado*⁸², traduzione in castigliano di Hernando de Acuña (1518-1580) de *Le chevalier délibéré*⁸³ di Olivier de la Marche (1422 ca-1502)⁸⁴. La versione castigliana a stampa risale al 1553, mentre l'originale francese di cui era in possesso Carlo V doveva essere del tutto analogo ad alcuni esemplari conservati nella BNF, come quello cinquecentesco di cui

⁸⁰ FALOMIR, 2008, p. 388.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² DE LA MARCHE (Acuña), 1553.

⁸³ DE LA MARCHE, 1500.

⁸⁴ Si veda sul testo il recente contributo di RUBIO ÁRQUEZ, 2013; sulle edizioni spagnole: CLAVERÍA, 1950; un'edizione critica recente del testo francese in: DE LA MARCHE (MESSERLI), 2010; sull'Acuña petrarchista: MORELLI, 1976; sull'Acuña traduttore di Ovidio: RÍO TORRES-MURCIANO, 2012; sulla ricezione del testo nel Cinquecento: SPEAKMAN SUTCH, 2006. Segnalo inoltre il contributo di RODRÍGUEZ SALGADO, 2007, in cui viene usato il tema del *Caballero Determinado* come sostrato metaforico di una ricostruzione storica e artistica sugli ultimi anni di Carlo V.

riporto un'immagine in appendice (fig. 27)⁸⁵.

Una traccia diretta del debito di Carlo V, e Tiziano per lui, importante per la possibilità di un confronto per immagini, si ritrova anche, in quell'«otro libro de rromance de mano del caballero determinado que traduxo don Hernando de Acuña con sus figuras iluminadas y cubierto de cuero colorado y blanco», che compare nell'inventario *post-mortem* di Carlo V⁸⁶ e che coincide senza dubbio con questo testo. Quella a cui accenna nell'inventario è, con ogni probabilità, una versione illustrata con miniature, plausibilmente precedente a quella dell'edizione a stampa in volgare castigliano, di cui la prima nota è del 1553: la voce sembra alludere ad un'edizione "originale", dipinta, che costituì forse il prototipo delle successive⁸⁷.

Dell'edizione a stampa in spagnolo esistono tre esemplari nella Biblioteca Nacional de España, della versione pubblicata nel 1573 «en Salamanca en casa de Pedro Laso», che sono quelli che ho potuto consultare⁸⁸. La versione precedente nota, del 1565⁸⁹, fu pubblicata a Barcellona, *en casa de Claudio Bornat, al Águila Fuerte*⁹⁰.

Non sono note, ad oggi, versioni in castigliano precedenti al 1553, sulla base delle quali si possa supporre un debito diretto dell'immagine di Tiziano del 1548 al testo cavalleresco di Acuña. Certamente però, all'epoca era ben noto l'originale in francese del testo da cui l'autore aveva tratto la sua traduzione castigliana, scritto nel 1483, che ebbe

⁸⁵ Da DE LA MARCHE, 1500, conservato nella BNF e digitalizzato in GALLICA: ark:/12148/bpt6k713939 (consultato il 23 dicembre 2016).

⁸⁶ INVENTARI (Checa), 2010, I, pp. 287-288.

⁸⁷ Non mi è dato sapere se questo esemplare è conservato o meno: sembrerebbe di no, giacché nella bibliografia sul testo i riferimenti sono per lo più alle edizioni a stampa e non ho trovato accenni a manoscritti miniati. Dovremmo quindi considerarlo perduto o disperso, salvo altre indicazioni.

⁸⁸ BNE, R/6868; R/10556; U/2845, di cui l'ultimo è l'esemplare digitalizzato, consultabile in BDH.

⁸⁹ DE LA MARCHE (ACUÑA), 1565.

⁹⁰ Voce Acuña (D. Hernando de), in GALLARDO, 1865, pp. 26-28.

una straordinaria fortuna editoriale, ristampato in varie edizioni nel XVI secolo, tra cui quella pubblicata a Bruxelles nel 1547. Se la prima edizione a stampa della versione in castigliano risale al 1553, è del tutto plausibile supporre che l'originale miniato a cui allude la voce d'inventario sia anteriore e con ogni probabilità proprio della fine degli anni quaranta. È quindi possibile che la commissione del ritratto equestre a Tiziano da parte di Carlo V sia contemporanea alla traduzione in castigliano del testo di Olivier de la Marche richiesta dallo stesso Imperatore all'Acuña. La conoscenza e l'interesse dell'Imperatore per questo testo sono ben documentate, tanto da aver alimentato la teoria, tra gli studiosi di letteratura che se ne sono occupati, che egli in prima persona fosse coautore della traduzione con il poeta petrarchista e cavaliere della sua corte borgognona⁹¹, sulla base soprattutto dell'indicazione di un suo fedele servitore, Guillermo van Male, che scrisse:

Caesar maturat editionem libri, cui titulus erat gallicus: Le chevalier delibéré. Hunc per otium a se ipso traductum tradidit Ferdinando Acuña, Saxonis Custodi, ut ab eo aptaretur ad numeros rithmi hispani: quae res cecidit felicissime; Caesari sine dubio debetur primaria traductionis industria, non solum linguam, sed et carmen et vocum significantiam mire expresserit.⁹²

Senza addentrarci nella critica letteraria, e comunque sia, certamente fu lo stesso Carlo V a commissionarne la traduzione⁹³. Nel *Ritratto di Carlo V nella battaglia di Mühlberg*, non c'è traccia di nessun conflitto e di nessuna battaglia: si tratta prevalentemente di un ritratto equestre⁹⁴ in cui, con ogni probabilità, influì molto la letteratura

⁹¹ Per l'analisi comparativa e la critica a questa ipotesi: RUBIO ÁRQUEZ, p. 113.

⁹² Riporto qui da RUBIO ÁRQUEZ, 2013, p. 113.

⁹³ Vedasi BARANDA, INFANTES, 2000.

⁹⁴ L'immagine non ha precedenti nella pittura italiana, per cui viene spesso messa in relazione con la statuaria classica: FALOMIR, 2008, p. 388; MANCINI, 2010, pp. 222-240.

cavalleresca di stampo medievale dell'epoca e credo, in particolare, per le ragioni che ho esposto, la letteratura del *Caballero determinado* che tanto affascinò Carlo V, e di cui commissionò la traduzione.

Se i precedenti cinquecenteschi di questo immaginario cavalleresco sono stati ricondotti specialmente alla tradizione tedesca - *Il cavaliere e la morte* di Dürer; le rappresentazioni del Sacro Romano Imperatore, come il *Massimiliano a cavallo* (1508) e il *Progetto di statua equestre di Massimiliano* (1509-10)⁹⁵ - in termini iconologico-contestuali il riferimento più prossimo sono le anonime incisioni che accompagnano il *Cavallero determinado* dell'Acuña, che corrisponde anche all'azione di recupero diretto da un vasto e consolidatissimo repertorio cavalleresco medievale, quale ad esempio quello rievocato, in ambito ispanico, dal *Libro de los Caballeros de la Cofradía del Santísimo y Santiago* del 1338.⁹⁶

Nell'ambito della pittura veneziana tale immaginario, che richiama da ultimo il *San Giorgio* di Vittore Carpaccio, risulta ormai del tutto obsoleto alla fine degli anni quaranta. È Tiziano che lo attualizza e lo rinnova, rendendolo nella sua trasposizione su tela una "novità", che consiste, a ben guardare, proprio nella decontestualizzazione del cavaliere Carlo V dalla battaglia di Mühlberg, il cui nesso con l'immagine è noto per via documentaria e cronologica, e non iconologica. L'origine dell'interpretazione tizianesca del tema cavalleresco è da ricercarsi, secondo quanto si è esposto, oltre che nella statuaria classica o nella pittura precedente, proprio nei libri illustrati, da cui Tiziano sembra attingere alcune di quelle "invenzioni" o "novità", che hanno dato adito ai panofskiani *problemi di iconologia* nella decodificazione delle immagini del cadorino.

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ Si veda ad esempio il facsimile del manoscritto originale, conservato nella Cattedrale di Burgos, in BNE, 9/221684.

3.6.1 Carlo V *miles Christianus*

Sul piano contestuale, l'immagine del *caballero determinado* è coerente a quella del *miles Christianus*, che andrà letta, quindi, in chiave *erasmista*, ma che comprenderemo meglio nei suoi nessi "romani"⁹⁷ nel quadro politico dell'epoca. È ormai accettata l'idea che l'immagine pubblica di Carlo V fosse fondata sul principio della *concordia*, della conciliazione, della quiete religiosa: come viene scritto a chiare lettere in una medaglia attribuita a Gebel Mathes del 1530, egli doveva apparire come il *fundator quietis*⁹⁸. Meno noto è invece che l'intera concezione tale immagine sia strettamente legata alle imprese dell'Asburgo in Italia⁹⁹. È a partire dal 1529 che, su consiglio del Gran Cancelliere Mercurino Arborio da Gattinara, egli deve necessariamente incarnare l'immagine dell'Imperatore romano e cristiano della pacificazione e tale urgenza era legata, evidentemente, agli interessi bellici¹⁰⁰.

In questo senso entra tra i nostri quesiti sulle questioni di fondo anche una riflessione sul senso originario della convocazione del Concilio di Trento: bisognerà evidenziare che esso non fu un mero passaggio precedente al dogmatismo controriformista e che, al contrario, proprio nel Concilio di Trento è racchiusa tutta la tensione politico-religiosa

⁹⁷ I nessi "romani" da un punto di vista iconologico sono ad oggi legati principalmente all'associazione dell'immagine con la scultura equestre di Marco Aurelio: vedasi a riguardo CHECA, 2001, pp. 49-50; MANCINI, 2010, pp. 232-233.

⁹⁸ Si veda il contributo di Matteo Mancini ne *La Repubblica*: < http://www.repubblica.it/repubblicarts/carlov/testo_ita.html > (consultato il 23 dicembre 2016).

⁹⁹ Per un quadro sintetico dell'immagine di Carlo V entro una prospettiva storica: BLOCKMANS, 2015, pp. 322-349. Sulla nascita dell'immagine di Carlo V come imperatore e sul debito di tale immagine a Mercurino da Gattinara, nel medesimo testo, p. 322.

¹⁰⁰ Gli studi su Carlo V a Roma nel contesto delle guerre d'Italia (cfr. in questo capitolo note 7-14) s'incrociano con le ragioni dell'*erasmismo* in Italia (su cui vedasi soprattutto l'ormai classico studio di SAIDEL MENCHI, 1987) e con quelle convergenti della *Monarchia Universalis*.

apportata dal potere onnicomprensivo di Carlo V e che vi sono incarnati l'antagonismo storico e i conflitti congiuntamente temporali e spirituali tra il Sacro Romano Impero e lo Stato Pontificio. Carlo V, Imperatore e contemporaneamente Re Cattolico, per la prima volta nella storia aveva l'autorità, giuridica, formale e di sangue, per convocare uno di quei concili che tanto avevano influito sulla definizione dei dogmi e sulla storia del Cristianesimo, mai come in quest'epoca richiamata ed indagata nella ricerca di una spiritualità che si era persa nella vocazione nepotistica dei Papi di Roma. Questa convergenza, che dipese da una congiuntura dinastica che fu, come abbiamo visto, voluta e decisa anche per catalizzare la propagazione protestante, minava come mai prima d'allora la stabilità politica e religiosa europea, che con Carlo V versò in uno stato reale di assoluta ed eccezionale precarietà. A questa instabilità, congiuntamente dinastica, territoriale e religiosa, e al potere assunto da Carlo V, dobbiamo ricondurre anzitutto le ragioni del successo della Riforma, prima che le forme della sua repressione. La rivalità apparente tra il Papato e i Protestanti fu quindi, in questo quadro, l'espressione della maschera religiosa con cui lo Stato Pontificio difese con tutte le armi diplomatiche a propria disposizione la minaccia reale dell'ingerenza asburgica sui territori di sua pertinenza.

Il cattolicesimo ispanico e quello romano, a lungo ridotti dalla in un *continuum* indistinto, per linguaggio, scopo e dottrina, e da cui è emersa l'immagine mitologica di un'unità politica e spirituale tra le due parti, per gran parte del secolo furono protagonisti di un antagonismo che assunse non di rado i toni dell'aperto conflitto, e con Carlo V mai come prima né dopo di lui. Qual è allora il significato contestuale dell'immagine di Carlo V come *miles Christianus*, oltre la retorica controriformista?

3.6.2 Un'immagine di Carlo V "Maccabeo" dai *Salmi* di Titelmans

Nel frontespizio di un testo di Frans Titelmans¹⁰¹ pubblicato ad Amberes nel 1531 col titolo *Elucidatio in omnes Psalmos*¹⁰², un'incisione illustra in modo emblematico l'immagine di un re inginocchiato al cospetto della mano di Dio, che gli offre una spada e sorregge con la mano sinistra il globo con la croce, mentre tende la destra verso l'arma che la Provvidenza divina gli avvicina dall'alto (fig. 86)¹⁰³. Abbandonati gli attributi del potere temporale della corona e lo scettro, si appresta a ricevere dal cielo l'incarico divino. Si tratta di Carlo V, come indicano chiaramente gli attributi delle due colonne d'Ercole, separate tra loro dall'aquila bicefala, il Toson d'oro e il motto *Plus Ultra*.

Due pergamene, una in corrispondenza della mano divina e l'altra che esce dalla bocca del sovrano, riportano rispettivamente le frasi «Accipe sanctum gladium munus a Deo, in que dencies aduersarios populi mei. 2. Machab. 15», messaggio del divino, e «Da mihi Domine virtutem, contra hostes tuos»¹⁰⁴, che accompagna invece la figura di Carlo V. La prima riporta la frase che Geremia pronuncia nella consegna al Maccabeo della spada (Maccabei, 2-15, 15), con cui salvare gli avversari del popolo d'Israele: il Maccabeo è il combattente veterotestamentario che si batte contro i nemici di Dio e in particolare

¹⁰¹ Frans Titelmans (1502-1537), nato ad Hasselt, nella diocesi di Liegi, morto ad Anticoli, Fiuggi. Tra le sue opere, vi sono un'*Apologia* per l'edizione in volgare della Bibbia, e dei *Commenti sui Vangeli*, Parigi 1546, oltre a uno *Scritto intorno l'Epistola di San Paolo*, che l'ha reso celebre soprattutto per la sua controversia con Erasmo. Sui diverbi tra Erasmo e Titelmans: SARTORI, 2003.

¹⁰² TITELMANS, 1531. Nella BNE sono conservate edizioni successive del medesimo testo: quella del 1540 (BNE, 3/10407); del 1545 (BNE, 3/69180); del 1548 (BNE, R/21647); del 1553 (BNE, 7/11828); del 1573 (BNE, P/1042).

¹⁰³ L'incunabolo è conservato nel Museum Catharijneconvent, Utrecht; l'immagine (BMH Sp pi15,1) è digitalizzata in DEN: <[http://data.collectienederland.nl/page/aggregation/catharijneconvent/BMH-Sp-pi15\(1\)](http://data.collectienederland.nl/page/aggregation/catharijneconvent/BMH-Sp-pi15(1))> (consultato il 23 dicembre 2016).

¹⁰⁴ Vengo a conoscenza di questa incisione grazie a MINGUEZ, 2014.

del re di Siria Nicanore, e chi come lui tentava d'ellenizzare il popolo ebraico. Il secondo riferimento, che accompagna il combattente Carlo V "Maccabeo" è invece un verso dell'*Ave Regina Caelorum*, preghiera mariana legata alla liturgia delle ore. Si tratta di una citazione che ci riporta immediatamente alla "seconda età" del Figlio, come in una preghiera. Carlo V quindi è un "Maccabeo neotestamentario", chiamato a ricongiungere i Cristiani di tutto il mondo sotto l'unica croce di Cristo, come segnala assai chiaramente il globo che regge nella sua mano sinistra. Nell'atto di ricevere la spada dall'unico Dio (lo stesso di ebrei, cristiani e dell'umanità universale), egli è chiamato a difenderne la dignità e a liberare il popolo di Cristo dalla persecuzione. Carlo V molto probabilmente conosceva il testo di Titelmans, giacché tra i libri della sua biblioteca personale compaiono «dos libros de la exposición de Titelman sobre los Salmos cubiertos de cuero». ¹⁰⁵

La familiarità che Carlo V aveva con i volgarizzamenti biblici; con i testi *erasmisti* ed *eterodossi*; l'associazione frequente della sua figura all'immaginario veterotestamentario, di cui quest'immagine costituisce un caso (e ricordiamo qui quanto scritto sulle presenze converse e giudaizzanti nell'ordine di San Girolamo); la vicinanza ideologica di Juan de Valdés alla causa e all'origine della *Monarchia Universalis*; la protezione degli *alumbrados*; il riconoscimento della presenza di Michele Serveto come contigua, e non in contrasto, con tale contesto... tutti questi elementi ci mettono di fronte ad una serie di quesiti storiografici evidentemente irrisolti o quanto meno ancora fortemente "schiacciati" dal peso del mito controriformista di Carlo V. L'imperatore doveva essere il portavoce universale delle diverse anime della Cristianità da Oriente a Occidente, come abbiamo scritto: da questa trasversalità dipende l'intera politica della *concordia*, che coincide con uno *spiritualismo* ampiamente previsto, disegnato e propagato entro il

¹⁰⁵ INVENTARI (Checa), 2010, I, p. 288.

piano di *Monarchia Universalis*. Se Carlo V è un *miles Christianus* lo è quindi sulla via di San Paolo, di Erasmo, di Valdès e degli *eterodossi*.

3.7 Gli anni cinquanta: ragioni e premesse di un'indagine documentaria sull'ambasciatore Francisco Vargas

Le indagini documentarie presso l'Archivo General de Simancas sono state concentrate principalmente, oltre che su Tiziano, su Francisco Vargas¹⁰⁶, ambasciatore imperiale a Venezia dal 1552 fino al 1558, intermediatore tra il pittore e Carlo V per la *Trinità*¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Francisco de Vargas y Mejía, Mexía o Messía (1500-1566), giureconsulto, fiscale del Consiglio Reale di Castiglia (1545) e rappresentante di Carlo V e Filippo II al Concilio di Trento, ambasciatore a Venezia (1552-1558), ambasciatore straordinario a Roma (1559) e ordinario nella stessa corte (1554-1563), parte integrante della rete di spionaggio internazionale asburgica. Nonostante l'importanza di questa figura nella storia politica e religiosa dell'epoca, manca uno studio monografico. La ricostruzione bibliografica più recente si trova in GIANNINI, 2008, p. 118 (nota 23); l'ultima ricostruzione biografica è quella di Santiago Fernández Conti, "Vargas Mexía, Francisco de", in MILLÁN, MORALES, 1998, p. 497, da confrontare con riferimenti anteriori: Feliciano Barrios, "Francisco de Vargas Mexía", in BARRIOS, 1984, p. 323; Constancio Gutiérrez, "Francisco de Vargas Messía", GUTIERREZ, 1951, pp. 478-494. Sull'ambasciatore vedasi anche SERRANO, 1924, pp. 1-65. I primi riferimenti si trovano in HINOJOSA, 1889; José Antonio Álvarez y Baena, "Francisco de Vargas Mexía (*Dr.*)", in ÁLVAREZ Y BAENA, 1789-1791, pp. 91-95; Nicolás Antonio, "Franciscus de Vargas Mexía", in ANTONIO, 1783-1788, pp. 493-494.

¹⁰⁷ I documenti che lo riguardano hanno interessato soprattutto, ad oggi, gli studi sul Concilio di Trento di Constancio Gutiérrez: GUTIERREZ, 1981; GUTIÉRREZ, 1995 – 2000, che costituiscono il punto di partenza di questa parte dell'indagine. La ricerca ha incluso documenti contenuti nella sezione Estado, Venezia, dei seguenti faldoni: leg. 1319; leg. 1320; leg. 1321; leg. 1322; leg. 1323; leg. 1496, in cui si trovano gran parte dei documenti tizianeschi sulla *Trinità*. Per una sintesi dei contenuti dei *legajos*: MAGDALENO, 1976, pp. 40-61 e 169-171. L'indagine documentaria non può certamente dirsi conclusa: i limiti di tempo imposti dal nuovo programma di dottorato si scontrano con la lunga pratica paleografica richiesta dalla familiarizzazione con fonti cinquecentesche spagnole, quanto con i tempi tecnici della loro corretta trascrizione e della comprensione esatta dei contenuti, in questo caso storico-teologici e assai complessi. Si tratta, quindi, di una parte necessariamente modesta del contributo di questa tesi. Rispetto allo scopo per il quale era prevista, sin dall'inizio, come integrazione e verifica sul contesto da cui emerge la *Trinità* tizianesca, essa risulta tuttavia imprescindibile: apporta informazioni utili a chiarire il clima politico-religioso degli anni cinquanta e inquadrare chi fosse l'intermediatore tra Tiziano e Carlo V. Al fine di trasmettere i contenuti salienti su Vargas nella tesi,

All'origine del mio interesse ci sono ragioni di tipo documentario, storico e filologico: Francisco de Vargas, come riporta Tiziano in una lettera (doc. 15), chiede di inserire nell'opera un proprio ritratto, e gestisce in prima persona la lunga mediazione, fino all'invio dell'opera, nell'ottobre del 1554.

La richiesta di Vargas di inserire la propria effigie nel dipinto, assai peculiare per quella che doveva essere una mera figura d'intermediazione, e che come tale è stata trattata sempre, mi sembrava potenzialmente rivelatrice. Il "mediatore" Vargas, su cui non esiste uno studio monografico, dopo qualche ricerca iniziale si rivelava come una figura chiave attraverso la quale individuare una strada maestra d'analisi ed interpretazione contestuale¹⁰⁸.

Gli scritti di Vargas degli anni centrali del Concilio di Trento, come sostenitore e rappresentante della causa imperiale nei rapporti diplomatici (e mai pacifici) con lo Stato Pontificio, sono rivelatori di un profilo controverso dal punto di vista di un'ormai riduttiva e fallace contrapposizione tra Riforma e Controriforma, in quanto contribuisce a mettere in luce la presenza, entro gli ambienti della corte asburgica e finanche nelle sfere della rappresentanza istituzionale, di figure e posizioni che tra l'ortodossia ed l'eterodossia si collocano dichiaratamente, e non segretamente, in una posizione al limite¹⁰⁹.

ho scelto di focalizzarmi sui documenti in cui ho riscontrato elementi d'interesse per l'indagine biografica e quindi selezionare e contestualizzare solo alcuni contenuti particolarmente rilevanti per il quadro storico descritto in questo capitolo, attraverso la mediazione dei testi di Gutiérrez.

¹⁰⁸ In effetti, lo è stato: è a partire dall' "isolamento" dell'indagine su Vargas che hanno avuto origine le ricerche presso lo IULCE ed è in questo contesto che ho approfondito gli studi sulla corte di Carlo V. Grazie alle indicazioni del Professor Martínez Millán, è quindi emerso il nesso con la questione trinitaria gioachimita, entro il quadro della *Monarchia Universalis*.

¹⁰⁹ Tali posizioni sono certamente ma solo in parte legate alla figura di Erasmo: la nozione ormai accettata della «corte erasmista» di Carlo V porta a far convergere nell'*erasmismo* una moltitudine di posizioni filo riformate, spesso di matrice ispanica, come quella degli *alumbrados* e delle espressioni giudaizzanti della tradizione conversa *sefardita*.

Una delle prerogative di Vargas fu quella di mediare e promuovere per via conciliare ciò che spesso chiama *Reformación*, per cui non s'intende, evidentemente, un allineamento alle posizioni scismatiche protestanti, né a quelle romane, ma una revisione istituzionale, insieme politica e dottrinale, che muoveva dal dialogo tanto con i riformatori, quanto con Roma: sembrerebbe, insomma, uno dei principali esponenti del "terzo gruppo", o della "via intermedia"¹¹⁰.

Negli anni trenta tale dialogo aveva preso forma nella *Confessio augustana* di Melantone e nella successiva *Confutatio pontificia* che, a discapito del nome, non fu una risposta del Papa o delle autorità ecclesiastiche, ma di Carlo V e dei suoi teologi¹¹¹. Tale presa di posizione, criticata fortemente dai protestanti, costituisce uno dei primi passaggi formali nel controverso processo di ridefinizione dell'*ortodossia* cattolica, su cui vertevano le speranze della conciliazione, e che sarebbe sfociato oltre quindici anni più tardi nell'apertura del Concilio di Trento, poi continuato per altri diciotto. La figura di Vargas, in questo contesto, è una tra le più longeve e costanti. Il suo lavoro di intermediazione è contraddistinto dalla conoscenza della storia conciliare, a cui richiama spesso nei suoi scritti e a cui ricorre nella stesura di resoconti, *parecer* e clausule. Il suo ruolo di intermediazione con i riformatori e di rappresentanza formale degli Asburgo, oltre ad uno zelo tenace e costante verso la causa della *Reformación*, gli avrebbe fatto assumere i connotati di una figura scomoda ai Papi che si succedettero sullo scranno pontificio durante il suo lungo mandato, una sentinella protetta dal potente Carlo V, e poi da Filippo II, posta a vigilare e informare sulle attività del Concilio, e a garantirne uno svolgimento favorevole all'interesse del monarca.

¹¹⁰ Vedasi nota 32.

¹¹¹ MARCOCCI, 2005, p. 108.

L'avversità pontificia verso gli ambasciatori degli Asburgo, del resto, non costituiva una novità: fu questo, prima di Vargas, anche il caso del suo predecessore Juan de Figueroa¹¹² e soprattutto di Don Diego Hurtado de Mendoza¹¹³. La continuità dello scontro e del rifiuto da parte dei papi degli ambasciatori imperiali nel corso del Cinquecento è rivelatrice dell'inasprimento di una tensione che non dipendeva dall'iniziativa o dal temperamento dei singoli. Se talvolta, come nel caso di Don Diego Hurtado de Mendoza, la tensione portò anche a perdere il favore imperiale¹¹⁴, la continuità del conflitto tra rappresentanze diverse è sintomatica di una strategia politica giocata volutamente, e strategicamente, sul filo dello scontro: insomma, la spinta della *Monarchia Universalis* non si esaurisce alla morte di Mercurino Arborio di Gattinara¹¹⁵.

Le tensioni di una rappresentanza a Roma così poco diplomatica rientra nel quadro delle relazioni conflittuali tra la corona ispanica e la Santa Sede, mitigate dalle necessarie misure a sostegno della reciproca necessità di un'alleanza che fu, nel corso del XVI secolo, tanto altalenante quanto fragile, giocata sull'orlo di un'implicita minaccia di appoggio formale allo scisma, che costituiva un espediente coercitivo per il controllo politico sullo Stato Pontificio. Dopo il sacco di Roma del 1527, l'inasprimento delle tensioni e infine l'incoronazione di Carlo V da parte del Papa a Sacro Romano Imperatore avevano cambiato irrevocabilmente le regole del gioco diplomatico con Roma e a favore del conflitto negli anni cinquanta fu Vargas che argomentò le ragioni

¹¹² Vedasi a riguardo GIANNINI, 2008.

¹¹³ Diego Hurtado de Mendoza (1503/04-1575), letterato, umanista e diplomatico al servizio di Carlo V e Filippo II: vedasi *in primis* DBE, 2009-2013, XXVI, pp. 536-540. Rimando inoltre, per un inquadramento della sua figura negli studi tizianeschi, a MANCINI, 1998, pp. 28-34 e MANCINI, 2010, p. 77 (nota 177 e relativa bibliografia). Per gli aspetti conflittuali a cui qui accenno vedasi soprattutto: PASTORE, 2008.

¹¹⁴ BERTOMEU MASIÁ, 2006, p. 24.

¹¹⁵ Si veda l'interessante contributo di CANTÚ, 2003, concentrato sugli anni 1535-1542.

della *guerra giusta* contro il Papa Paolo IV, attingendo da testi patristici quanto dalla storia dei concili.

La minaccia latente della guerra si rispecchiava, giocoforza, nelle politiche di rappresentanza dei suoi ambasciatori e nell'ostilità che essi incontrarono, puntualmente, a Roma. Vargas, come alcuni suoi più celebri predecessori, incarnava la figura scomoda di rappresentanza dell'«invasore», visto come tale durante tutti i pontificati, fino all'ultimo di Pio IV, nel corso del quale dell'ambasciatore spagnolo si disse apertamente che «Il suo negoziare è poco grato in questa corte, anzi dispiace assai a Sua Santità et a tutti li ministri apostolici»¹¹⁶. L'ostilità reale dello Stato Pontificio, nascosta dalla cautela di un'amicizia formale al fine di evitare la sottomissione, dipendeva anche, beninteso, alla necessità di Carlo V di includere nei giochi diplomatici internazionali anche i protestanti, che da un lato perseguiva politicamente, e con cui dall'altro, e specialmente sul piano dottrinale e più apertamente diplomatico, trattava, mediava, patteggiava.

3.7.1 Quale Francisco Vargas? Confronti

A dispetto del suo ruolo centrale nella politica internazionale di Carlo V prima, e di Filippo II poi, relativamente poco si sa sulle origini di Francisco Vargas. Nato nel 1500¹¹⁷, si crede a Toledo o a Madrid, e morto nel 1566¹¹⁸, la confusione documentaria sul periodo precedente all'ingresso nella corte asburgica è dovuta, in parte, ad un evidente

¹¹⁶ SERRANO, 1924, p. 17.

¹¹⁷ AGS E 892, 62, lettera al vescovo Quadra del 16 agosto 1562. Parlando della sua malattia, scrive di averla contratta a 62 anni. Vedasi GUTIÉRREZ, 1951, p. 478.

¹¹⁸ Il 20 aprile 1566 Arco informava l'Imperatore Massimiliano che in Spagna era giunta la notizia della morte di Vargas: GUTIÉRREZ, 1951, nota 948, p. 493.

problema di omonimia, che tende a confondere le informazioni biografiche tra diversi Francisco Vargas, tutti più o meno direttamente rientranti nell'orbita di Carlo V. Oltre al nostro, giureconsulto, portavoce imperiale in materia religiosa durante il Concilio di Trento e ambasciatore a Roma e a Venezia, dove fu anche, contestualmente, uno dei protagonisti per gli Asburgo delle attività di spionaggio, altro è il Francisco Vargas segretario e fiscale regio di Fernando il Cattolico fino al 1516, poi passato alla corte di Carlo V, fino alla sua morte nel 1524. A questi si riferisce il motto «averigüelo Vargas», divenuto così celebre in Spagna nel linguaggio comune, da rivelare quanto la memoria del nostro sia stata occultata dalla fama dell'omonimo predecessore, a partire dalla storiografia del XVIII e XIX secolo¹¹⁹.

Ad Álvarez y Baena risale il riconoscimento dell'ambasciatore nella casata dei Vargas Mejía¹²⁰ di Madrid, di cui ricostruisce l'albero genealogico, poi ripetuto nelle compilazioni biografiche successive, e rimasto invariato sino ai giorni nostri. Figlio di Antonio de Vargas e *doña* Juana de Vargas Mejía, appartenerrebbe a una delle casate dei Vargas di Madrid della Parrocchia di Santiago, dove il fratello Juan de Vargas aveva fondato un *mayorazgo*¹²¹. Lo storico non indica la sua fonte ma, con ogni probabilità, secondo quanto ho potuto ricostruire,

¹¹⁹ Per la biografia del segretario si veda: MILLÁN, 2000, III, pp. 442-445.

¹²⁰ Mejía, Mexía o anche Messía o Mesía, in ANTONIO, 1783-1788, p. 493 e ÁLVAREZ Y BAENA, 1789-1791, p. 91. La biografia essenziale riportata in questi primi lavori viene tendenzialmente ripetuta senza variazioni di rilievo anche negli studi recenti, ma diversi storici che hanno lavorato, per altri temi, sui documenti di Vargas hanno messo in luce alcune incongruenze di questa biografia con i contenuti documentari: in particolare, LUCIANO, 1924, nota 3, p. 2 e GUTIÉRREZ, 1951, pp. 478-493, di cui si veda, in particolare, nota n. 921 p. 478. Il cognome Mejía appare anche, senza ricostruzione genealogica, in ANTONIO, 1783-1788. Segnalo inoltre che sulla casata dei Vargas esiste un riferimento nel *Nobiliario* manoscritto di Diego Barreiro, del 1650: *Certificación de las armas y nobleza del apellido Vargas*, BNE, MSS/11693, f. 5v, 18 v., in cui però viene preso in considerazione il più noto Francisco Vargas fiscale regio di Ferdinando e Carlo V, e non il nostro.

¹²¹ Juan de Vargas Mexía, Cavaliere di Santiago di Madrid, investito nel 1577, ambasciatore spagnolo in Francia dalla fine del 1577 al luglio 1580, anno della morte.

si tratta della trascrizione settecentesca dei testamenti di Juan de Vargas, che fu ambasciatore imperiale in Francia¹²². Secondo le verifiche fatte in un'indagine incrociata tra i riferimenti storiografici e i documenti, l'indicazione non sembra però del tutto affidabile: è possibile che sia il frutto di una sovrapposizione del fratello di Juan, "don Francisco Vargas", con il nostro ambasciatore omonimo. Le due figure dal confronto con altre testimonianze non sembrano però coincidere. Nel suo testamento Juan de Vargas scrive:

quiero que goze de este beneficio Don Geronimo de Vargas, hijo natural de Don Francisco de Vargas, mi hermano mayor, y sus descendientes legitimos de legitimo matrimonio nacidos [...] ¹²³

L'elemento discorde più evidente riguarda il numero dei figli di Francisco Vargas, che secondo questo documento, e come dedusse Álvarez y Baena, dovrebbe essere uno solo, Gerónimo¹²⁴. Da alcuni documenti conservati nell'Archivo General de Simancas, in cui il

¹²² Il riferimento al ramo dei Mexía, a cui possiamo oggi risalire più facilmente grazie alle ricerche informatiche e ai metadati, sembra dovuto alle *Clausulas de los testamentos y Cobdicios ortogados por D. Juan de Vargas Mexía, cavallero que fue del orden de Santiago y Embajador en Francia por la corona de España*, Universidad Complutense, Madrid, 1704 (d'ora in poi: VARGAS (JUAN), 1704). Ne esiste una digitalizzazione in G.L. I sottotitoli descrivono il contenuto dei quattro testamenti: *El primero en Madrid à 12 de octubre del año de 1577. El segundo en Portugalete, à 13 de Noviembre del mismo año. El tercero, en Paris à 24 de Junio de el 1580. Y el Cobdicio, que asimismo ortogò en Paris à 5 de Septiembre de el año de 1581.*

¹²³ VARGAS (JUAN), 1704, f.6 v.

¹²⁴ Su questo punto già Luciano notò incongruenze documentarie importanti. Vedasi LUCIANO, 1924, nota 3, p. 2: «Alvarez y Baena y otros dicen fué soltero; pero por el ms. 1039, fol. 142, vemos que en Roma se le tenía por casado, viviendo a la sazón su mujer, a la cual buscaba asilo en un convento para facilitarse la consecución del capelo cardinalicio, que pretendió de Pio IV. También se ha dicho que tuvo un solo hijo, llamado Jerónimo de Vargas (Alvarez y Baena, p. 94); pero o erró el nombre este autor, o debe afirmarse que fueron dos los hijos, pues una carta de Felipe II al Papa Pio V, con fecha 3 de septiembre 1570, recomienda a Francisco de Vargas, hijo del embajador, que iba a Roma con deseo que el Pontífice le empleara en su servicio (Arch. Vat. Principi, vol. 31, fol. 202 orig.)". Non ho verificato questi documenti, ma il contenuto riportato dallo studioso risulta coerente con il quadro descritto. Ricontriamo qui una legittimazione a quanto scritto da Luciano, in VARGAS (JUAN), 1704, f.6 v., in cui compare, non a caso, lo stesso riferimento a Jerónimo de Vargas come figlio di Francisco de Vargas.

nostro Vargas scrive per chiedere la *grazia* e la garanzia di un impiego per i suoi figli, emerge però che i figli di Vargas furono almeno tre.

Filippo II nel giugno del 1553 scrive all'ambasciatore per rassicurarlo sul futuro del figlio maggiore, destinato a lavorare per gli Asburgo in Italia:

En lo que toca a vuestros hijos yo terne la memoria que es razon y, otras vezes, os havemos significado y al dicho ortiz se le ha encomendado una compañía de las que agora sellevan¹²⁵ a Italia para que la entregue a vuestro hijo el mayor como lo supplicais y en las otras cosas que nos scrivis no aya que satisfazer mas de agradecer el cuydado que teneis de avisarnos de todo y encargaros lo continueys como lo hazeis¹²⁶.

Da Venezia, nell'agosto del 1553, Vargas manda i suoi ringraziamenti per l'attenzione rivolta al maggiore, e gli ricorda anche gli altri, facendo sapere al sovrano che l'unica e migliore eredità ch'egli può lasciare ai figli è un impiego nella corte:

Beso pies y manos a Vuestra Alteza por la merced que me hizo con la carta de XIII de Junio y memoria de mis hijos y merced hecha al mayor de la compañía. Todo es por la dignación de Vuestra Alteza sin meritos mios, pero conforme a mi animo y desseo de emplear la vida una y muchas vezes en servicio de Vuestra Alteza y assí teniendo por cierta la merced del asiento de mis hijos, aguardare que Vuestra Alteza quando sea servido le mande despachar porque no pienso dejalles otra mijor herencia que esta. [...].¹²⁷

Quattro mesi dopo, il 16 dicembre, Vargas torna ancora sulla questione, specificando che al minore spetta un posto da paggio e insistendo per l'ennesima volta sulla mancanza di un'eredità alternativa da lasciare ai figli:

sea servido mandar que se despache luego el asiento de mis dos hijos y traer consigo el menor que ha de ser paje. Muchas mercedes spero de V. Alteza, aunque yo no las merezco y particularmente confio se me hara esta en la ocasion presente pues V. Alt ha sido servido tanto tiempo ha

¹²⁵ Leggasi "se llevan".

¹²⁶ AGS, Est. Leg. 1321, f. 300.

¹²⁷ AGS, Est., Leg. 1321, f. 221.

de mostrar voluntad a ello y para mis hijos no tengo otro bien ni herencia que dejalles sino es el amparo de su Magestad y de Vuestra Alteza¹²⁸.

L'incongruenza sui figli, oltre a quanto esposto, sembrerebbe l'indicatore di un problema a monte, che mette in dubbio l'intero collegamento del giureconsulto al ramo dei Mejía: che Juan de Vargas fu un Mejía è certo, ma che Francisco de Vargas sia il fratello non sembra implicito né scontato.

L'associazione sembra giustificata dalla presenza di una folta schiera di omonimi nella stessa epoca, di cui alcuni ricoprirono incarichi importanti, che ha reso difficile, evidentemente, una lettura corretta dei documenti. La frequenza del nome Francisco Vargas, del resto, è evidente anche nel confronto le fonti pertinenti all'ambito relativamente circoscritto della corte di Carlo V. Con il medesimo nome compaiono, oltre i più noti citati, un paggio della regina Giovanna, il cappellano della casa castigliana dell'Imperatore, un panettiere e un contino di Carlo¹²⁹, a cui dovremmo aggiungere uno dei figli dell'ambasciatore, che chiamerà col suo stesso nome¹³⁰.

Sembra che la biografia di Álvarez y Baena del nostro Vargas sia dedotta, in particolare, oltre che all'associazione con il fratello di Juan de Vargas Mejía, anche un Francisco Vargas Dottore in Teologia ad Alcalà de Henares. Dal Baena dipende infatti, oltre al primo consolidamento dell'associazione con il ramo dei Mejía, che credo erronea, anche la prima associazione dell'ambasciatore all'ambito del Colegio Mayor di San Ildefonso di Alcalà, informazione assente, peraltro, nella ricompilazione di poco precedente della *Bibliotheca Hispana Nova*.

¹²⁸ AGS, Est., Leg. 1321, f. 162.

¹²⁹ MILLÁN, 2000, IV, pp. 378-379.

¹³⁰ Vedasi nota 124.

Questo “terzo” Francisco Vargas fu Dottore in Teologia e professore nel Colegio di San Ildefonso ad Alcalà de Henares il 16 ottobre 1525¹³¹, e la «sovrapposizione doppia» in Álvarez y Baena si evince dal fatto che, contestualmente, nel suo studio del 1790 troviamo anche il primo riconoscimento storiografico del nostro Francisco Vargas come Dottore. È questa un’indicazione di per sé coerente ad alcune fonti, ma non necessariamente legata all’ambito universitario di Alcalà de Henares¹³².

Questo altro Dottor Francisco Vargas, nativo di Sigüenza¹³³, verrà collegato alla figura che con Egidio e Costantino fu uno degli esponenti della Riforma sivigliana¹³⁴, «a quien todos citan y de quien nadie da más puntual noticia», come scriveva Menéndez y Pelayo e citava Klaus Wagner, nel suo celebre studio del 1976 e che, secondo i reperti documentari dello studioso, morì prima del 1546¹³⁵. Se il Riformatore di Sevilla morì nel 1546 non può, evidentemente, coincidere con il nostro Vargas, ma la confusione documentaria è tale che le due

¹³¹ Vedasi AHN, Univ. Lib. 397 F, f. 11v.

¹³² Il nostro Vargas si firma spesso, nei carteggi, come *Doctor Vargas*. Anche nelle fonti coeve viene esaltato tra i partecipanti al concilio di Trento come “Dottore”, ad esempio in CALVETE DE ESTRELLA, 1552. Il confronto con l'*Indice de los colegiales* di Alcalà di José de Rújula y de Ochotorena riporta per il periodo d'interesse tra i collegiali un solo Francisco de Vargas, nativo della diocesi di Granada, collegiale a San Ildefonso nel 1532: Lib. 1233, f.24 (da RÚJULA, III, p. 854). Oltre a questi, vi si riporta un Francisco Vargas e un Francisco de Vargas, rispettivamente di Granada e Tordesillas, attivi nel 1577 e nel 1596 nel Colegio di Sant' Antonio. Non ho individuato, per il momento, riferimenti o documenti di altri “Dottor Francisco Vargas” ad Alcalà. Dato il profilo di Francisco Vargas come “teologo-giurista”, che emerge soprattutto dai suoi documenti del Concilio di Trento, non escluderei che egli possa provenire dall'ambito dell'Università di Salamanca.

¹³³ Lo riporta l'elenco conservato nell' AHN, Univ. Lib. 397 F, f. 11v.

¹³⁴ WAGNER, 1976. Sulla riforma sivigliana vedasi: CIVALE, 2007.

¹³⁵ WAGNER, 1976, p. 313. Anche Constancio Gutierrez ha rilevato prima la possibile sovrapposizione biografica con un diverso Francisco Vargas nell'ambito di Alcalà, ma lo identifica con un altro (ennesimo) omonimo di Madrid che li ottenne un *bachillerato* in Canones: AHN, Univ. Lib. 398, foglio non numerato, in GUTIÉRREZ, 1951, nota 921, p. 478. Mi pare più plausibile, per quanto ho scritto e specialmente per il titolo di Dottore, che la sovrapposizione di Álvarez y Baena sia con il Dottor Francisco Vargas riformatore di Siviglia. Si tratta, comunque ed evidentemente, di questioni non ancora chiarite.

personalità sembrano essersi fuse. Pur avendo dedicato varie settimane alla questione, non sono riuscita a risalire su questo punto a una risposta chiara e mi devo limitare, pertanto, a segnalare le incongruenze documentarie che ho qui sintetizzato.

3.7.2. I ruoli di Vargas: fiscale, ambasciatore, “teologo-giurista” e spia

Le fonti più attendibili su Vargas, il “nostro”, e qualunque siano le sue origini, sono contenute nell’immenso *corpus* di lettere dell’ambasciatore conservate prevalentemente nell’Archivo General de Simancas, rivelatrici dei diversi ruoli ed incarichi affidatigli nel corso sua vita da Carlo V e dal figlio, grazie alla mediazione del Cardinal Granvelle, suo protettore¹³⁶. A Vargas, dopo il primo ruolo da fiscale del Consejo Real de Castilla nel 1543, furono affidati incarichi di sempre più delicati: segnale inequivocabile della fiducia e della stima di cui egli godeva da parte dei monarchi e del Granvelle. Nel 1547-48 rappresentò l’Imperatore Carlo V nel Concilio di Trento in cui, con il Dottor Velasco e Juan de Quintana¹³⁷, fece parte del gruppo di protesta per lo spostamento del concilio a Bologna. Fu a Trento anche per la sessione del 1551-52, assistendo l’ambasciatore Don Francisco de Toledo¹³⁸. È dai documenti relativi al Concilio di Trento che emerge il profilo di Vargas come “teologo-giurista”, tipica della formazione in

¹³⁶ Antoine Perrenot de Granvelle (cfr. cap. 1 nota 80) è, evidentemente, il protettore di Vargas, come si evince dalla raccomandazione a Filippo II, (AGS, Est. Leg. 646, 92), in cui predispone la continuazione della carriera giureconsulto anche dopo l’abdicazione di Carlo V.

¹³⁷ Cfr. cap. 2, nota 15.

¹³⁸ I documenti di questa sessione del concilio sono stati raccolti e trascritti in GUTIÉRREZ, 1981, I, II.

utroque iure, che prevedeva il dominio del diritto canonico e del diritto civile.

Al termine della seconda fase del Concilio, dal 1552, fu nominato ambasciatore a Venezia, fino al 1558. All'incarico diplomatico formale viene associata anche un'intensa attività di spionaggio, orientata al controllo, in particolare, su alcuni dei temi caldi della politica internazionale degli Asburgo di questi anni, rispetto a cui Venezia costituiva una posizione strategica: l'avanzata turca, la guerra di Siena e il controllo sui territori italiani, nell'antagonismo con la Francia, e la posizione reale, e non diplomatica, dello Stato Pontificio in queste dinamiche. A Vargas era affidato il compito di decodificare, interpretare e quindi comunicare agli Asburgo, quale fosse la sua opinione sui giochi di alleanze del Papa, sui tempi strategici d'attesa e d'intervento, sui movimenti reali o presunti di una diplomazia tesa in un antagonismo con Roma costantemente giocato tra l'occupazione territoriale, la supremazia politica e la disputa teologica. Vero e proprio ago della bilancia nell'assetto geo-politico sui territori italiani, la questione dell'orientamento più o meno amichevole dei Papi Giulio III e Paolo IV verso gli Asburgo costituisce uno dei *leitmotiv* dei numerosissimi passaggi cifrati contenuti nelle lettere per i monarchi di questi anni¹³⁹.

Fu probabilmente la familiarità di Vargas con il linguaggio sottile, nascosto e duplice con cui era costruita la "guerra segreta di Carlo V contro il Papa"¹⁴⁰, e che va inquadrata nel progetto di *Monarchia Universalis*, che nel 1559 alla morte di Juan de Figueroa lo avrebbe reso il candidato ideale per sostituire il predecessore nell'incarico di

¹³⁹ Mi riferisco, in particolare, ad alcuni cifrati sciolti nei documenti stessi, conservati all'Archivio General de Simancas. Sulla comunicazione cifrata vedasi: TELLECHEA IDÍGORAS, 1984-2000, pp. 41-56.

¹⁴⁰ Dal titolo di BERTOMEU MASIÁ, 2009.

ambasciatore a Roma, che ottenne su indicazione del Cardinal Granvelle¹⁴¹.

Poco prima, agli inizi del 1559, Filippo II aveva formalizzato la centralità del ruolo di Francisco Vargas nella corte con la nomina nel *Consejo de Estado*. Utile alla causa imperiale, l'“ufficialità” di questo incarico risponde alla chiara vocazione di Filippo II di garantirgli la *grazia*¹⁴². Il ruolo di Vargas nelle intermediazioni per Filippo II con la Santa Sede sarebbero rimaste poi analogamente centrate sugli interessi della monarchia, che servì fedelmente fino alla morte, senza cedere alle lusinghiere offerte arrivategli da Roma. Lo ricorda nella sua lettera a Filippo Asburgo del 2 novembre 1563, quando scrive che «por servir con más limpieza y libertad, ni de Julio Tercio, ni Paulo Quarto, ni de Su Santidad (Pio IV) no he querido rescebir, como es notorio, cosa alguna de quanto me ofrescian por la Iglesia»¹⁴³. Solo nell'anno della chiusura del Concilio, Vargas ottenne di ritirarsi nel Monastero di Santa Maria de Sisle, nei pressi di Toledo, dove sarebbe morto nel 1566¹⁴⁴.

¹⁴¹ Si vedano i riferimenti alla lettera di Vargas a Juana di Castiglia del 25 agosto (AGS, Est. Leg. 518, 32) e quella a Filippo II del 14 agosto, in FERNÁNDEZ CONTI, 1998, p. 59.

¹⁴² FERNÁNDEZ CONTI, 1998, p. 241.

¹⁴³ AGS, Est, Leg. 895, 60.

¹⁴⁴ È a quest'ultimo periodo che risale il *Responsum* pubblicato lo stesso anno presso Paolo Manuzio. Ne esiste un esemplare nella BNE: *Francisci Vargas catholicae maiestatis rerum status a consiliis, & eiusdem apud sanctiss. d. n. Pium III oratoris de episcoporum iurisdictione, et pontificis max autoritate, responsum*, BNE, R/9653. Meritorio di un approfondimento a parte che non possiamo affrontare in questa sede, mi limito, per il momento, a segnalarlo.

3.7.3 Un caballo sin freno y desbocado: la diplomazia di Francisco de Vargas con Giulio III

Il primo marzo 1550, Vargas riporta al segretario Granvelle in forma anonima¹⁴⁵ la notizia dell'elezione di Giulio III, di cattivo auspicio per gli imperiali¹⁴⁶, per varie ragioni che descrive:

[...] Las principales son porque era de la facti3n francesa, y por hauer sido tan contrario en las cosas del conçilio, y por tenerse a ello y a reformaci3n, y porque se 3 tenido por agrauiado, diziendo que le hauían quitado el obispado de Pauía, y porque es hombre rezi3 de condiçión – aunque sabio y prudente – y de los que menos deseauan y pensauan para esta dignidad; y finalmente, porque dezian que se hauía hecho sin voluntad de Su Magestad [...]¹⁴⁷

L'elezione di Giulio III era stata a dir poco sofferta: cinque cardinali avevano abbandonato il conclave¹⁴⁸, e morì il cardinal Ridolfi, probabilmente per avvelenamento, come confermarono i medici che «para este effecto le abrieron, y que tenía el hígado como assado y hendido, el corazón podrido lleno de manchas, hinchado y negro todo lo demás [...]»¹⁴⁹. Questo significa, come spiega Vargas senza mezzi termini: «que un cardenal de su misma facti3n francesa le despachó, porque entendió que últimamente el rey de Francia se hauía resuelto en él»¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Il documento è AGS Est. 1496, 40. Pubblicato in GUTIÉRREZ, 1981, I, pp. 66-71. Viene attribuito a Vargas, dallo stesso Gutiérrez, a p. 66. È frequente, negli scritti di Vargas, la mancanza della firma, specialmente nelle lettere contenenti riferimenti “compromettenti” e non cifrati.

¹⁴⁶ Giulio III, ovvero Giovanni Maria Ciocchi del Monte (1487-1555), pontefice in carica dall'8 febbraio 1550 fino alla morte. L'elezione di Giulio III era appoggiata soprattutto dai francesi. Carlo V sperava invece nell'elezione del Cardinal Reginald Pole, che in era ad un passo dalla vittoria, ma a cui fu impedita per sospetti di *eterodossia*. Su questi fatti vedasi una sintesi in FIRPO, BIFERALI, 2009, pp. 190-191, da integrare con gli studi storici di Maria Antonietta Visceglia e in particolare: VISCEGLIA, 2010; VISCEGLIA, 2013.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ GUTIÉRREZ, 1981, I, p. 68.

¹⁴⁹ AGS, Est. Leg. 1496, 40.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Sebbene il nuovo papa fosse palesemente filo-francese, egli adottava una politica di diplomazia apertura alle richieste di Carlo V, con tante e tali dimostrazioni d'essere «amigo se Su Magestad», da mettere in crisi la fazione francese sulla stabilità dell'alleanza, implicitamente anti-asburgica, col nuovo Papa: «están corridos y se tienen por burlados en la elección, y que no la entendieron»¹⁵¹.

Un'apertura formale da parte del Pontefice viene dimostrata anche sulle dispute dottrinali, ma Vargas mette in luce al Granvelle l'interesse strategico, e non sostanziale, del nuovo Papa rispetto ad un Concilio che tra i fidati definisce un *cavallo senza freno e sboccato*:

haze esto para conseruar su Estado, y para quitar de en medio como mejor pudiere este conçilio – al qual diz que llama *cauallo sin freno y desbocado*, y por no caer en el yerro de su predecessor, y por hazer su casa, y porque al presente no tiene dineros, ni essas fuerças que serían necessarias, aunque quisiesse romper, y que toda refoamación que publica y dize que quiere hazer, es por impedir que el conçilio no se entrometa en ella[...]¹⁵²

Un episodio accaduto due anni prima, agli inizi del 1548, rivela il clima reale, e non istituzionale, di quegli anni: Vargas aveva ricevuto minacce dirette dal vescovo Jacobo Jacomellis, commissario papale al Concilio, di farlo strangolare o farlo gettare in un precipizio qualora avesse persistito nell'opera di opposizione allo spostamento del concilio a Bologna. Il Legato apostolico Monte era stato poi costretto a rimediare all'imbarazzo diplomatico offrendo a Vargas la sua casa, una guardia che ne garantisse l'incolumità e qualsiasi cosa egli avesse richiesto¹⁵³, ottenendo di appianare le controversie.

Interesse di Vargas nella fase precedente alla riapertura del Concilio, nell'estate del 1550, fu tra altri quello di ottenere la licenza per i libri

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Questo episodio in GUTIÉRREZ, 1981, I, nota 39, p. 451.

proibiti¹⁵⁴ e di mediare nella convocazione dei prelati alla riapertura del Concilio nel 1551-52¹⁵⁵. Fu in questa fase un acceso sostenitore dell'autonomia delle discussioni conciliari dall'autorità papale: in diversi documenti Vargas sottolinea la necessità di vincolare la partecipazione del Papa alla rappresentanza dei Legati, com'era da tradizione dei consigli ecumenici, e fare in modo che egli non fosse presente in prima persona alle discussioni. Diversamente, si sarebbe incorso in un'invalidazione di fatto del Concilio nella sua vocazione universale, che rischiava d'essere l'ennesimo dei *conçilios domésticos* di Roma e, come l'ultimo Concilio Lateranense, *más oeconómico que oecuménico*¹⁵⁶.

Come tipico degli scritti di Vargas, costruisce e argomenta le sue ragioni nella storia della Chiesa, e nell'originaria supremazia degli Imperatori nelle discussioni conciliari:

Porque todo lo que diré es en materia de conçilio huniversal o oecuménico, que todo se es vno, presupongo que, aunque todo conçilio donde el Papa o sus Legados asisten, doquier que se haga, se diga general y universal por razón del effecto, pero por excelencia quando se dize huniversal se entiende de los que andan en qüenta por auer sido tan çelebres y de tan grande autoridad y çelebrados en lugar libre con llamamiento y concusso de todas naçiones. Y assí desde el Niceno, que fue en tiempo de Siluestro y Constantino, hasta el octauo, que fue en tiempo de Adriano 2º, se tuuo esta qüenta; y todos ellos fueron congregados por Emperadores, y estuuieron presentes Legados de los Summos Pontífices [...]¹⁵⁷

Anche i Legati pontifici entrano nel mirino di Vargas, che li accusa di tenere nascoste ai partecipanti al Concilio le bolle e i brevi papali contenenti decisioni non prese all'unanimità¹⁵⁸, come quella con cui

¹⁵⁴ Vedasi AGS, Est. 1496, 43.

¹⁵⁵ GUTIÉRREZ, 1981, I, pp. 123-124.

¹⁵⁶ Vedasi GUTIÉRREZ, 1981, I, p. 20.

¹⁵⁷ GUTIÉRREZ, 1981, I, p. 206 (da AGS, Pr. 22, 108). Vargas ripeterà quest'argomentazione anche nel suo *Parecer* per Filippo II, di cui parleremo, sul tema della guerra giusta contro il Papa.

¹⁵⁸ GUTIÉRREZ, 1981, I, p. 221.

era stato deciso il trasferimento del Concilio a Bologna, a cui si era poi opposta la schiera dei rappresentanti di Carlo V, tra cui Vargas e Juan de Quintana, che fu, ricordando quanto ho esposto nel secondo capitolo, il maestro e protettore di Michele Serveto.

Tema ampiamente discusso fu anche la partecipazione dei luterani al Concilio: il suggerimento di Vargas è che nelle discussioni «siempre los protestantes sean actores», diversamente dalla volontà del Papa che spinge per arginarli o evitare del tutto la loro partecipazione. L'ascoltarli, secondo quanto deciso, almeno, dalla fazione del Granvelle e Vargas, dev'essere:

[...] *ad finem ut doceantur et instruantur*, [...] por demonstrar lo mismo, sin embargo que lo más dello está ya determinado por otros concilios, de tal manera que, si no fuese para el efecto dicho, no podrían los catholicos tornallo a refricar. Assí que, haziéndose de otro arte, vernían estos hombres sin efecto, y no a escuela sino a juicio solamente¹⁵⁹

La presenza protestante al Concilio, resa obbligatoria da una pena capitale in caso di rifiuto, sarebbe passata attraverso la mediazione del giureconsulto Vargas, che scrisse il testo del loro salvacondotto, adattandolo alle loro richieste «[...] para que estuuiesen seguros de no ser castigados por sus heregías, pero que no les permitiese, sino que se les tolerase por esta vía»¹⁶⁰.

3.7.4 Il “teologo-giurista” e la guerra giusta contro il Papa: il *Parecer* del 1556

Se le attività e i ruoli di Vargas nella corte asburgica furono molteplici - fiscale, ambasciatore, giureconsulto, spia - gli scritti relativi al

¹⁵⁹ GUTIÉRREZ, 1981, I, p. 423.

¹⁶⁰ Dalla lettera originale di Vargas al Granvelle del 12 ottobre 1551, in GUTIÉRREZ, 1981, I, p. 444.

Concilio di Trento e alla disputa teologica restituiscono un evidente profilo complessivo del “teologo-giurista” della Spagna del XVI secolo. Tipica della scuola che viene generalmente ricondotta all’Università di Salamanca e a esponenti di spicco quali Francisco de Vitoria e Domingo de Soto, considerati precursori del Diritto, essa ebbe un particolare rilievo durante il governo di Carlo V, che ai “teologi-giuristi” affidò le valutazioni sulle questioni più controverse legate all’espansione territoriale¹⁶¹. All’ambito di Salamanca si deve l’elaborazione filosofica della tematica del *bellum iustum*, generalmente collegata alle implicazioni morali della *conquista*: l’episodio forse più noto in ambito ispanico è costituito dalle *reales cédulas* con cui Carlo V convocò a Valladolid, il 7 luglio 1550, teologi-giuristi e letterati, per risolvere la disputa tra Juan Ginés de Spúlveda e Bartolomé de las Casas sulla controversa giustificazione, in termini di *iustitia* divina, dell’occupazione dei territori del Nuovo Mondo e della sottomissione delle popolazioni indigene.

Uno degli altri grandi temi per cui venne richiesto il parere dei teologi-giuristi fu la gestione delle controversie con il Papa, che aveva implicazioni etiche e religiose evidenti. Gli studi di Vargas lo rendevano un candidato ideale per servire l’interesse imperiale nelle faccende in cui l’intermediazione tra i due diritti e la padronanza delle loro leggi consentisse di intervenire sul piano temporale della Chiesa, nell’intermediazione con quello spirituale. Numerosi e densi di contenuti sono i documenti di Vargas sulle tematiche relative ai dogmi, ai sacramenti, alle discussioni dottrinali e teologiche erudite, chiamati in causa soprattutto nei momenti più critici della tensione con Roma. Uno di questi momenti fu il 1556, quando i «dubbi di coscienza» di Filippo II riguardavano la legittimità di una guerra contro Paolo IV¹⁶²,

¹⁶¹ Per un inquadramento vedasi PIANO MORTARI, 1978; PIANO MORTARI, 1980; sull’“umanismo giuridico” di Carlo V (nei Paesi Bassi) vedasi SCHEPPER, 2001.

¹⁶² Vedasi a riguardo GUTIÉRREZ, 1995 – 2000, pp. 137-176.

per cui chiese un parere a Vargas, che ritroviamo espresso nel suo *Parecer*¹⁶³. Tale conflitto aveva, beninteso, implicazioni morali del tutto peculiari: riapriva la ferita mai rimarginata, e vecchia quasi trent'anni, del Sacco di Roma, palesando la rottura politica tra i poteri temporali del Re di Spagna e del Papa, e catalizzando implicitamente quel che era stato l'antagonismo dei rispettivi poteri spirituali. Vargas era favorevole alla guerra, mentre la contemporanea opinione di Melchior Cano era opposta: Filippo avrebbe proteso per lo scontro, che ebbe inizio nel settembre del 1556 e durò fino al 12 settembre 1557, data a cui risale la pace di Cave. Viene ricordata talvolta come la *guerra del sale*, per i dazi sulle saline siciliane, ma si tratta di fatto di un conflitto tra la Monarchia spagnola e lo Stato Pontificio che rientra nel quadro delle lunghe e più complesse tensioni tra le due parti, giocate tra il piano temporale e spirituale.

Per confermare quest'osservazione basti indagare i contenuti del *Parecer* di Vargas, in cui mette per iscritto «lo que en su presencia dije acerca de estas materias del Papa», cercando di essere il più sintetico possibile. Individua due punti fondamentali della questione: 1. «que justificación tiene lo echo y de que Armas y remedios podría su Magestad usar contra el Papa», ovvero la giustificazione giuridica di una guerra contro Paolo IV; 2. «en que hablará y ará instancia, quando se viniese ala Paz, que lo que en reformación y remedio de España y de los otros Reynos de su Magestad», vale a dire come usare questa

¹⁶³ Ho iniziato a focalizzarmi su questo *Parecer*, in un primo momento, attraverso il reperimento e lo studio della copia, forse seicentesca, conservata in BNE, MSS/11265/13 e la lettura di un passaggio assai interessante per quanto ci riguarda sulla Trinità, su cui mi soffermerò. In questo testimone il manoscritto viene indicato con data 1555 e come destinatario viene indicato Carlo V. Il collegamento contestuale ai fatti del 1556 e a Filippo II viene indicato nello studio che di questo documento fece Constanancio Gutierrez (GUTIÉRREZ, 1995 – 2000, pp. 357-382), comparando altri testimoni e basandosi in particolare su BNE, MS/12975/19. L'autore ricorda che a questa stessa consultazione rispose Melchior Cano nel 1556, che la guerra contro il Papa iniziò nel settembre del 1556 e che i riferimenti nel documento che alludono ad una pace indicano che esso fu scritto prima del 1557: si dovrebbe trattare quindi di un documento scritto alla fine del 1556.

guerra, in tempo di pace, come strumento coercitivo per il raggiungimento della *Reformación*.

I vari *presupuestos* contenuti nel *Parecer* costituiscono le risposte di Vargas a questi due punti fondamentali, e nel sesto, in particolare, arriva al punto della questione: premesso che ogni guerra difensiva è giusta, anche quella offensiva può esserlo, senza far differenze tra il Papa ed altri principi, perché la Religione, secondo il teologo-giurista Vargas, non dovrebbe essere il pretesto per una tirannia. Le ragioni di una guerra giusta della Monarchia spagnola contro il Papa vanno quindi ricercate sulla via di San Paolo:

Presupuesto que la guerra sea justa (digo ofensiva, que la defensiva como he dicho siempre lo es) no hay diferencia que sea con el Papa, o con otro principe temporal, por que el Papa no tiene, ni se le dió para pecar ni tiranizar poder, ni con el prétexto de la religión en que es príncipe en toda la Iglesia, y assi se ha de entender¹⁶⁴, y en de fe no ha de hacer violencias e injusticias, por ser su poder (como dice San Pablo) para edificar, y no para destruir. Y así quando lo quisieran definir los theólogos, no saben otra descripción sino que tanta es aquella plenitud de potestad, cuanta Cristo entendió, que había de ser para provecho de su¹⁶⁵ Iglesia y no mas conviene a saver para edificación, y no destrucción¹⁶⁶.

Per questi motivi, precisa Vargas, dobbiamo credere che Dio, come un buon padre di famiglia, solo in questo senso abbia potuto affidare il suo potere come Vicario in terra al Papa, a cui obbedire solo in ciò che egli apporta di buono. Nei suoi mali, al contrario, non dovremmo riconoscere Dio se non piuttosto la *persona privata*, il singolo individuo:

Y de poco entendimiento, seria pensar que Nuestro Señor, que como buen Padre de familias fundaba su Iglesia y Republica Ecclesiastica, diese poder a su Vicario de otra manera. De donde se sigue, que aun que en lo bueno o que está en duda, se le deba obediencia; no se le debe en lo puramente malo por reputarse en en ello no Papa, sino privada

¹⁶⁴ In GUTUIÉRREZ 1995 – 2000, p. 360, riporta “tener”, ma parrebbe più corretto “entender”, come appare segnalato in MSS/11265/13.

¹⁶⁵ In GUTUIÉRREZ 1995 – 2000, p. 361, “la” Iglesia e non “su” Iglesia.

¹⁶⁶ BNE, MSS/11265/13.

persona¹⁶⁷.

A queste rivendicazioni personali, e non al volere divino, va quindi ricondotto, secondo Vargas, ciò che il Papa rivendica ingiustamente o tirannicamente con il pretesto religioso:

Y poco hace al caso, que el Papa quiera cubrir lo que así hace injusta y tiránicamente con pretesto de religión y Sede Apostólica, pues va muy fuera de ellas; y este lenguaje está ya de algunos tiempos a esta parte, muy entendido, después, que en aquella sede cesaron Papas mártires y otros de Santa vida, y tomaron por principal negocio la Sangre y la Carne y Dominaciones en Italia, teniendo por accesorio y para servirse de ello todo lo de la religión y Oficio Pastoral. *Unde falli, labi, decipi humanum est; sed sub specie religionis, turpissimum*¹⁶⁸.

Per Vargas, in altri termini, il Papa usa il suo potere spirituale per scopi di mantenimento ed ampliamento del suo potere temporale. Uno dei primi motivi d'interesse per questa fonte per la ricerca sulla *Trinità* tizianesca è stata l'osservazione di un passaggio assai controverso nel *Parecer*, che riguarda la storia conciliare e in particolare l'epoca di Sant'Agostino. Sembra in qualche modo ripercorrere la storia del dogma trinitario, quando scrive:

[...] ellos no veían que en el concilio Niceno tal cosa se hubiese estatuido, ni hallaban en él más de veinte cánones donde ninguna mención se hacía de las apelaciones, pero por reverencia del Papa ellos querían deferirle en el entretanto que se hacía la examinación y se buscaba aquel canon; el cual, por más diligencias que hicieron los unos y los otros – en que Cirilo con otros se fatigó mucho – no se pudo encontrar¹⁶⁹.

Qual è il canone che non si poté trovare nonostante lunghe e appassionate ricerche, in una discussione teologica che «dura hasta ahora»? Due sono le posizioni in merito descritte da Vargas:

unos diciendo que había muchos indicios y testimonios de Atanasio y Julio I de que se había estatuido así en el concilio Niceno, y otros

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

afirmando que en ninguna sínodo se estatuyó, sino en el Sardicense, donde se halla escrito. Del cual sínodo en aquella diferencia nunca se hizo mención, o porque el canon no estaba allí, o si estava, porque en aquel tiempo no se tenía por legítima hasta que por la octava sínodo fué aprobada¹⁷⁰.

Atanasio fu, come noto, colui a cui si deve il simbolo atanasiano che descrive i rapporti consustanziali della divinità trinitaria; l'*ottavo sinodo* citato sarebbe il Concilio Costantinopolitano¹⁷¹, in cui, dopo quello di Nicea, anch'esso menzionato, sarebbe stato approvato e definito il dogma della consustanzialità trinitaria. Ma il quadro della tematica che interessa Vargas è l'autonomia provinciale da Roma, come chiarisce all'inizio della sua *proposición*:

[...] antiguamente se deferían al Papa de todas las provincias y reynos las causas mayores [...] Pero todas las otras causas medias o inferiores se determinaban y fenecían en las provincias. Y esto fué así astatuído por la Iglesia – como aparece por los concilios Niceno, Sardicense, Milevitano y otros – con perpetua costumbre de la Iglesia; y para el dicho efecto y otros se celebraban en las provincias frecuentemente los concilios provinciales y nacionales, y se escusaban las costas y gastos que ahora se siguen en tantas maneras de traerse cada cosa por pequeña que sea a Roma, aunque sea de lo último de la tierra [...]¹⁷².

Sembrerebbe esistere un nesso, che passa per la Storia conciliare, tra la tematica dell'autonomia delle province da Roma e la storia del dogma, in quanto entrambe le questioni passavano per Nicea, Sardica e Costantinopoli.

3.7.5 Francisco Vargas: conclusioni e proposte

Dall'indagine condotta su Francisco Vargas, qui necessariamente

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ GUTIÉRREZ, 1995 – 2000, nota 18, p. 377.

¹⁷² BNE, MSS/11265/13.

limitata, per ragioni di tempo e necessità, alla definizione del contesto della *Trinità* tizianesca oggetto di questa ricerca, è emerso un profilo che risulta di primaria importanza per vari livelli e tematiche attuali negli studi storici. Lo è certamente, in particolare, per la diplomazia tra Italia e Spagna nel XVI secolo; per gli aspetti politici impliciti al Concilio di Trento e quelli religiosi chiamati in causa nei conflitti territoriali tra le due potenze; per le prospettive legate alla storia dell'eresia interessate alle figure di eterodossi nella corte di Carlo V; per l'integrazione della Storia della Chiesa nella politica del XVI secolo, e viceversa; per le indagini sul raccordo tra Riforma protestante e Riforma cattolica o Controriforma e il ruolo chiave della «posizione intermedia» della Monarchia spagnola, che ha origine con il progetto di *Monarchia Universalis*.

I documenti di Vargas, i cui contenuti sono strettamente legati alla sua personalità ma anche al suo ruolo, sono spesso lunghe riflessioni teologico-giuridiche che richiedono, per una comprensione integrale, di mettere in campo la Storia della Chiesa e dei suoi Concili, quanto quello delle sue controversie e delle sue eresie, entro una primissima storia del Diritto.

Tale densità di contenuti è la ragione a monte, credo, dell'assenza di studi su una figura tanto importante quanto complessa, la cui grafomania e una buona dose di pedanteria (giustificata e richiesta dal suo ruolo), oltre all'abbondante presenza di parti cifrate nei documenti, che non facilitano certamente il lavoro, hanno finito col rilegarne la memoria come comparsa in studi su frammenti di storie più vaste, in particolare dell'Inquisizione e del Concilio di Trento. Nuovi studi su Francisco de Vargas dovranno quindi mettere in campo, necessariamente, conoscenze e competenze interdisciplinari.

3.8 La *Trinità*: ultima icona della *Monarchia Universalis*

Francisco Vargas ricoprì probabilmente un ruolo importante nella concezione della *Trinità* di Tiziano per Carlo V. Non sembrerebbero essere conservati ritratti dell'ambasciatore-teologo, ma Tiziano certamente ne fece uno, proprio negli anni dell'esecuzione del grande dipinto per Carlo V. Pietro Aretino in una delle sue lettere, dell'ottobre del 1553, mandava all'amico un suo sonetto in cui ne celebrava l'effigie (doc. 12):

Questo è il Vargas dipinto e naturale: / Egli è sì vivo in la nobil figura /
Ch'a TIZIAN par che dica la natura: / L'almo tuo stil più che il mio fiato
vale. / In carne io l'ho partorito mortale, / Tu procreato divino in pittura;
/ Il da te fatto la sorte mia non cura, / Il di me nato il fin teme fatale. /
L'esempio, invero, ha gli spiriti e i sensi / Raccolti in l'arte, e chi il mira
comprende / Ciò che a lo in vece di Cesar Conviensi. / Nel guardo suo
certa virtù risplende, / Che con l'ardor dei desideri intensi / Di Carlo in
gloria ogni intelletto accende¹⁷³.

Il ritratto nel dipinto, in qualsiasi volto sia esso nascosto, è il segnale evidente del suo interesse a far parte dell'opera. Visto il profilo di Vargas, che delle discussioni conciliari e dei suoi segreti politici nel quadro della *Monarchia Universalis* era tra i più profondi e fidati conoscitori, mi pare assai plausibile che questa richiesta sia anche un segnale della sua possibile partecipazione all'iconologia.

Il concetto di *Monarchia Universalis*, in cui il gioachimismo e l'*alumbradismo* valdesiano partecipano ad una politica chiaramente anti-papale, definisce il contesto politico-religioso da cui emerge la *Trinità* tizianesca. Grazie all'idea universalistica e teologico-politica alla base del progetto del Gattinara per l'Imperatore, è possibile anzitutto verificare perché proprio la *Trinità*, come sottolineato sin dall'inizio di questa indagine, costituisca il soggetto principale del dipinto e il veicolo

¹⁷³ In ARETINO, 1609, VI, p. 193r (doc. 290); ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, VI, p. 272 (doc. 29); PUPPI, 2012, p. 204 (doc. 169); qui doc. 12.

imprescindibile della sua decodificazione iconologico-contestuale.

L'impianto filosofico, teologico e politico della *Monarchia Universalis* di Gattinara, come abbiamo visto, è infatti interamente basato sulla Trinità; si tratta, però, di un'idea assai specifica, fondata su un profetismo di matrice gioachimita adattato alle necessità storiche contingenti. Essa non solo non è assimilabile ad alcun "dogmatismo controriformista", ma nasce al contrario dagli antagonismi tra Carlo V, contemporaneamente monarca cattolico e Sacro Romano Imperatore, e lo Stato Pontificio. È, insomma, una concezione trinitaria che sta dichiaratamente e volutamente al limite tra l'"ortodossia" e l'"eterodossia".

La centralità dell'elemento trinitario e in particolare della tipologia "del salterio" nel dipinto (fig. 3), su cui mi sono soffermata soprattutto nel secondo capitolo, indica chiaramente un collegamento con i testi dei *Salmi*. Questo elemento ritorna qui nel rimando, del tutto coerente al contesto descritto, alla tradizione del testo più celebre del grande ispiratore della *Monarchia Universalis* Gioacchino da Fiore: il *Salterio a dieci corde*¹⁷⁴.

La relazione con la tematica del *Giudizio* con cui Carlo V definisce il dipinto (doc. 28), di cui abbiamo parlato sia nel primo che nel secondo capitolo, costituisce inoltre l'ennesima conferma del nesso esistente tra l'opera e la filosofia alla base di questo piano: nella profezia di Carlo V come l'ultimo Imperatore dell'età precedente alla fine dei tempi, iniziatore dell'epoca della *concordia* tra i Cristiani, guidato dallo *Spirito Santo*, è ravvisabile una chiara coerenza tematica.

La *Trinità* sembrerebbe quindi coincidere a tutti gli effetti con la cristallizzazione in un'immagine dell'utopia (destinata al fallimento) di un'era della conciliazione. La via «intermedia» in cui si colloca nasceva

¹⁷⁴ Vedasi GIOACCHINO DA FIORE (ED. CRITICA), 2004.

dalla crisi con l'autorità di Roma e si autolegittimava con il potere della Chiesa Imperiale: essa stava quindi solo *ufficialmente*, ma non certo *realmente* al fianco di Roma nelle questioni dottrinali, in quanto esse rispecchiavano e muovevano anche gli interessi ed orientamenti politico-territoriali.

Consideriamo quindi la visione del Gattinara, nel suo adattamento delle profezie di Gioacchino da Fiore per la missione del governo universalistico di Carlo V, come il primo punto fermo del nostro viaggio iconologico-contestuale. Esso ci porta a riconoscere la *Trinità tizianesca* non come un manifesto della Controriforma, ma come l'ultima icona della *Monarchia Universalis*.

Capitolo 4

La *Trinità* di Tiziano tra la *Monarchia Universalis* e i volgarizzamenti biblici aretiniani

4.1 Tiziano e Pietro Aretino: intrecci critici, scambi di persona e la catarsi della cultura volgare

È ormai ben nota l'amicizia sincera che legava Tiziano al suo «compare» o «fratello», come lo definiva, Pietro Aretino¹: se l'esordio di questo studio, nel primo capitolo, riguardava la *damnatio memoriae* di Tiziano ad opera di Jean Paul Sartre, varrà ora la pena di chiudere il cerchio, specificando che essa dipendeva, in buona misura, dalla crescente consapevolezza storiografica della stretta relazione tra il pittore e il

¹ Pietro Aretino (Arezzo, 19 o 20 aprile 1492 – Venezia, 21 ottobre 1556), conosciuto come il “Divino” dai suoi contemporanei e che l'Ariosto nell' *Orlando furioso*, XLVI, 14, 3-4, avrebbe definito «il flagello de' principi, il divin Pietro Aretino». Si tratta, come noto, di una figura controversa sia sul piano critico-letterario che su quello storiografico: «non è [...] riconducibile alle figure del poeta o del trattatista o del drammaturgo, né a quelle del cortigiano o del politico, anche a volersi attenere alla convenzione cinquecentesca». Difficilmente collocabile è anche la sua produzione, rigorosamente in volgare, che include scritti che vanno dalla pornografia, alle pasquinate, agli scritti religiosi: viene spesso definito, per questa eterogeneità, un *poligrafo*. Si veda, per prima, la sintesi biografica contenuta in PROCACCIOLI, 2010a.

*flagello de' principi*².

Questa «nuova coscienza» avrebbe portato a definire due tendenze storiografiche attuali, tanto strettamente legate tra loro, quanto inconsapevolmente considerate indipendenti: la prima riguarda la progressiva comparsa dell'*anti-mito* tizianesco, di cui si è scritto; la seconda contempla la crescente riabilitazione letteraria (e non solo) di Pietro Aretino³.

Il *Divino* Pietro fino a tempi assai recenti godeva di una pessima fama: noto soprattutto come l'autore dei pornografici *Sonetti Lussuriosi* e delle *Pasquinate*, poemi satirici contro la curia romana, fu

² Forse il più precoce e sensibile interprete dell'importanza dell'amicizia tra Pietro Aretino e Tiziano per la lettura delle opere fu Fritz Saxl, che ne scrisse per la sua *Lecture* al Courtauld Institute nel marzo del 1935 (SAXL, 1965). Nella storiografia artistica la questione sembra del tutto marginale fino almeno al 1957, anno in cui convergono la divulgazione dello scritto di Saxl nei due suoi volumi di *Lectures*, pubblicati postumi dal Warburg Institute (SAXL, 1957), e la pubblicazione delle *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di Ettore Camesasca – vedasi ARETINO (Camesasca), 1957. Si tratta dello stesso anno a cui risale anche, e non credo sia una casualità, la famosa critica di Sartre, di cui si è scritto. Successivamente, la definitiva consacrazione della vicinanza tra Aretino e Tiziano, negli studi italiani, sembrerebbe dipendere dall'inclusione delle *Lettere sull'arte* negli studi di Rodolfo Pallucchini su Tiziano (PALLUCCHINI, 1969). Nello stesso anno, anche Panofsky avrebbe suggerito l'uso dell'epistolario aretiniano per il reperimento di informazioni di prima mano, sottolineando come esso fosse assente nella bibliografia dell'opera completa di Valcanover (PANOFSKY, 1969, p. 173): è questo un segnale evidente di quanto sia recente l'attenzione a questa tematica. Possiamo asserire che la recente accettazione e il consolidamento dell'importanza del nesso storico tra Tiziano e Pietro Aretino ebbe un forte impulso, soprattutto, a partire dalle pubblicazioni del 1557 e si consolidò negli studi tizianeschi italiani della fine degli anni sessanta. Successivamente, altri contributi si sarebbero focalizzati sul sodalizio tra i due, ormai ampiamente accettato e riconosciuto su vari livelli - artistico, politico-religioso, economico - ma che fu dettato *in primis* da un sincero rapporto di amicizia. Si vedano anche, sul tema, alcuni contributi più recenti: GREGORI, 1978; ANDERSON, 1984; FREEDMAN, 1990; GENTILI, 1995; MOZZETTI, 1996; CAIRNS, 2005; MANCINI, 2010, pp. 67-95.

³ La condanna storico-critica di Pietro Aretino dipese per lo più dalla ricostruzione biografica di MAZZUCHELLI, 1741. Gli studi contemporanei su Pietro Aretino sono assai numerosi e la vocazione interdisciplinare di questa indagine non consente, evidentemente, di esaminarli tutti. Ho scelto quindi, per affrontare la ampia tematica aretiniana, di usare prevalentemente gli studi di Paolo Procaccioli, profondo conoscitore di Aretino e della cultura letteraria volgare del Cinquecento, e di Élise Boillet, che si è occupata a lungo dei suoi testi religiosi, che verranno qui chiamati in causa. Sulla convergenza cronologica tra la "debilitazione" tizianesca e la "riabilitazione" aretiniana, vedasi le considerazioni qui racchiuse nella nota 2.

probabilmente proprio la storiografia artistica a contribuire alla sua riabilitazione critica⁴. La condanna sartriana di Tiziano emerge, non a caso, nella fase di consolidamento dell'attenzione storiografica rivolta al suo vincolo con l'Aretino, che sembra stare all'origine di una progressiva riabilitazione del letterato, quanto di una sorta di tendenziale debilitazione dell'artista. Entrambe parrebbero parimenti riconducibili al reciproco "bagno di verità" portato dalla comprensione di quanto essi furono intimamente mossi da stile, linguaggio, idee e vocazioni comuni, e di come le relazioni dell'uno fossero spesso determinanti per gli interessi dell'altro.

La questione ha anche, beninteso, implicazioni e ragioni metodologiche: la maggiore attenzione attuale ai documenti nella Storia dell'Arte ha portato diversi studiosi ad interessarsi all'epistolario tizianesco⁵, in costante aggiornamento, che va indagato per mezzo del confronto con quello aretiniano, per lo più raccolto nelle *Lettere*.⁶ Le relazioni, gli interessi e le vicende dei due sono così strettamente legate, che i due epistolari vengono oggi, e a ragione, considerati

⁴ Un interessante contributo su questo tema si trova in CAIRNS, 1978.

⁵ Il *corpus* delle lettere del pittore è oggetto di costanti aggiornamenti, reperimenti e studi da parte degli storici, tanto da aver dato origine ad una vera e propria settorializzazione indipendente negli studi sui "documenti di Tiziano", per cui s'intendono non solo le fonti autografe, ma tutte quelle pertinenti alla biografia e alle opere tizianesche. Si vedano e si comparino soprattutto: FABBRO, 1968; CLOULAS, 1967; FERRARINO, 1975; FABBRO, 1977; MANCINI, 1998; PUPPI, 2012; CHECA, 2015. In questi studi, ha una particolare importanza il tema dei documenti tizianeschi conservati negli archivi spagnoli, che costituiscono una parte cospicua dell'epistolario: tale specificità dipende, evidentemente, dalle implicite condizioni della committenza a distanza degli Asburgo e dei membri delle loro corti.

⁶ Pietro Aretino è tra i primi autori - secondo alcuni il primo - a pubblicare libri di lettere, motivo per il quale viene spesso considerato uno dei precursori del genere epistolare (vedasi, a riguardo, INNAMORATI, 1957; BALDASSARRI, 1995). Il suo primo libro di *Lettere* fu pubblicato tra dicembre del 1537 e gennaio del 1538. Sono varie le edizioni delle *Lettere* di Pietro Aretino: la più ricorrente negli studi e la più completa, in sei volumi, è quella a cura di Paolo Procaccioli, che usiamo anche qui: ARETINO (Procaccioli), 1997-2002. Seguì poi, dello stesso autore, la pubblicazione delle lettere scritte a Pietro Aretino: ARETINO (Procaccioli), 2003-2004.

complementari⁷.

Se Tiziano fu implicato in una lunga ed importante committenza a distanza con gli Asburgo – fatto assai peculiare per l'epoca –, producendo e lasciandoci un quantitativo di lettere del tutto fuori dalla norma, la sua amicizia con il *poligrafo* forse più prolifico e più politicamente influente del Cinquecento, che ci ha regalato ben sei libri di *Lettere*, non ha solo arricchito le nostre conoscenze, ma ha letteralmente moltiplicato il bacino delle fonti su Tiziano, fornendoci una grande quantità di nuovi contenuti, che non sono ancora emersi del tutto e che si prestano a diverse nuove letture. È altresì comprensibile che la necessità quanto la relativa “novità” del confronto storico, documentario e iconologico tra Tiziano e Pietro Aretino si presti oggi ad una sovrapposizione che tende quasi a fondere le due identità, in modo non sempre cristallino. Quest'ultimo problema emerge con forza, in particolare, nella complessa questione della paternità delle lettere di Tiziano⁸.

A partire dalle osservazioni di Erica Tietze-Conrat del 1944⁹, che sottolineavano, sulla scorta di Ridolfi, la presenza di Pietro Aretino e di Giovanni Mario Verdizzotti nella stesura delle lettere di supplica del pittore, si è andata progressivamente delineando l'idea che Tiziano non fosse in grado di elaborarne in modo autonomo e che la sua cultura fosse troppo elementare e “rozza” per scritti di quel grado e livello¹⁰.

⁷ Il primo lavoro sistematico di confronto e dialogo tra i due epistolari, tizianesco ed aretiniano, è recentissimo: PUPPI, 2012.

⁸ Lo *status quaestionis* recente su questo tema si trova in HOPE, 2012.

⁹ Il problema dell'autorialità delle lettere tizianesche fu messo in luce per la prima volta da Erica Tietze-Conrat, in un suo intervento nell'*Art Bulletin* (TIETZE-CONRAT, 1944).

¹⁰ Charles Hope nel suo contributo sul tema (HOPE, 2012), che è contenuto negli studi recenti di Puppi sull'epistolario tizianesco (PUPPI, 2012) ed è ad essi strettamente legato, ha proposto, in aggiunta alle prime proposte di Tietze-Conrat riguardanti l'Aretino e il Verdizzotti, la presenza nelle lettere di Tiziano di Orazio Vecellio, Giovanni Alessandrini e Ludovico Dolce. Questa pluralità di autori, ovvero di ipotetici co-autori o *alias* tizianeschi, mi pare però rivelare che si tratti di un

Altri studiosi, al contrario, continuano a considerare il *genio* Tiziano alla stregua di un umanista, che preferì il pennello alla penna quasi per diletto, ma che se la cavava benissimo anche con la scrittura retorica colta, tanto da definirlo un *pittore aulico*¹¹.

In questa diatriba, forse mai giunta ad un sotterraneo livello di contrasto come quello attuale, proprio per la progressiva e recente emersione di un *anti-mito* tizianesco prima inesistente, finiscono inevitabilmente col sovrapporsi problemi paleografici, filologici e di critica letteraria e artistica, da risolvere nei nessi con la storia sociale, linguistica e culturale del Cinquecento. Insomma, si tratta di una tematica complessa e stratificata, che non si risolverà certamente qui in modo compiuto e definitivo.

Una considerazione su questo punto, però, appare necessaria: proprio il grado d'amicizia di Tiziano con l'Aretino, la loro affinità culturale, e la loro capacità, agilità ed autonomia nel muoversi negli ambienti delle corti italiane ed internazionali, a stretto contatto con le personalità più importanti dell'universo umanistico, politico e religioso dell'epoca, con cui dialogano e si confrontano, sono indicativi di un grado culturale ed intellettuale evidentemente assai elevato di entrambi. È il quadro storico dei contenuti delle lettere tizianesche ed aretiniane e delle loro relazioni che ci dovrebbe consentire di prescindere dalla necessità di scovare il "vero" Tiziano, in questo o quell'errore grammaticale, o di

problema storiografico non solo irrisolto, ma probabilmente mal posto, frutto dell'incrocio tra diverse tradizioni e posizioni critiche. La sua importanza sembrerebbe essere fondata, in particolare, sulla volontà di provare o smentire i precetti esistenti sul grado (alto) di cultura del pittore. Ciò mi pare confermato dalla posizione di Hope in merito, quando scrive che: «Tiziano scriveva in modo diretto e grossolano, senza l'eleganza che era allora la norma nelle lettere tra persone molto istruite» (HOPE, 2012, p. 346). Questa posizione sembrerebbe simile a quella di Lionello Puppi (PUPPI, 2012, pp. 9-15).

¹¹ Così viene descritto, ad esempio, in CHECA, 2015, p. 208, sulla scorta dell'idea tradizionale del Tiziano "umanista". Sul tema del Tiziano "epistolografo", com'è stato definito, segnalò anche i contributi di: BRANCA, 1979; PADOAN, 1990; MANCINI, 1998a; BERTOLDI LENOCI, 1999; MANCINI, 2010, pp. 21-55.

dilungarci in infinite ricerche sugli autori ipotetici nascosti dietro la sua firma, dopo la morte dell'Areino nel 1556, per confermare l'*antimito*, che sembra assai improbabile, di un Tiziano "montanaro" (con tutti gli stereotipi del caso).

Ma soprattutto, chi è il "colto" e chi il "semplice" e quali sono i nostri criteri di definizione del grado di cultura "alta" o "bassa" nel Cinquecento? Non è forse questo il momento in cui il recupero del Classicismo fa da contraltare all'emersione di nuovi linguaggi, anticlassicisti, che nel rigetto dell'*aulico* trovano legittimità, uso e consumo?¹² E non è proprio Pietro Areino, l'*alter ego* di Tiziano, com'è stato definito, ad essere una delle voci più schiette e decise di questo nuovo linguaggio, giunto agli estremi di ciò che in letteratura viene spesso definito un *Antirinascimento*¹³?

Egli ha evidentemente poco a che vedere con quella *nobiltà* stilistica, ma anche di classe e di rango, che si tende ad associare all'*aulico*, categoria contraria allo spirito del *Divino* Pietro, quanto poco adatta a Tiziano¹⁴. Gli scrittori *aulici* erano precisamente coloro che l'Areino amava definire *pedanti*, e in opposizione a costoro, oltre che alla curia romana, egli avrebbe sposato il linguaggio satirico delle *Pasquinate*¹⁵, da cui avrebbe tratto «una tribuna e uno stile, una maschera e una

¹² Vedasi PROCACCIOLI, 1999; PROCACCIOLI, 2010.

¹³ Per l'associazione alla categoria di *Antirinascimento* di Pietro Areino ed autori dalle caratteristiche analoghe (Franco, Doni, Lando, tra altri): PROCACCIOLI, 1999, pp. 7-

¹¹ Più generalmente rimando a questo contributo di PROCACCIOLI, 1999, pp. 7-30, per i nessi tra le espressioni letterarie "antirinascimentali" o "anticlassiciste" e le correnti eterodosse e nicodemitiche. A questo concetto viene spesso associato anche il carattere "antipetrarchista" di Areino: su questo tema vedasi PROCACCIOLI, 2007.

¹⁴ Rimando, ancora una volta, ai contenuti di SAXL, 1965: prima e contro la maggior parte dei suoi contemporanei e finanche di molti nostri, proprio nel merito del recupero dell'antico in Tiziano approfondiva il nesso paradossale, quanto fondamentale, con l'Areino "anticlassico".

¹⁵ Su Pasquino e le "pasquinate": EX MARMORE (atti), 2006; PROCACCIOLI, 2010b.

funzione», come ha scritto Paolo Procaccioli¹⁶. Il letterato che, come noto, si definiva *figlio di cortigiana, con anima di re*, aveva trovato nella cultura volgare e nella lingua diretta e tagliente di Pasquino non solo una cifra stilistica e una chiara posizione politico-religiosa, ma anche lo strumento principe di riscatto e riconoscimento sociale.

La tematica religiosa torna e s'innesta nelle rivendicazioni linguistiche: la convergenza storica dei venti della *Riforma* ebbe, evidentemente, un peso notevole sull'emancipazione del volgare italiano,¹⁷ come delle altre lingue europee che erano, *in primis*, le lingue dei popoli. La sublimazione culturale del volgare riguardò anche gli ambienti cortigiani: per necessità politiche e sociali, più o prima che letterarie, si ricercava un degno sostituto del latino¹⁸. Ma il senso fondamentale del messaggio universalistico della catarsi della Cristianità rinnovata verteva soprattutto sull'accessibilità linguistica delle Sacre Scritture anche, e non solo, ai semplici. I volgarizzamenti, dopo la rivoluzione culturale della stampa a caratteri mobili di Gutenberg, completavano la spinta ad un accesso popolare alla cultura cristiana. Riforma e volgarizzamenti sono, quindi, fenomeni cronologicamente e culturalmente interdipendenti, segnali diversi e complementari dei cambiamenti socio-politici europei che presero avvio nei primi decenni del secolo. Sono del 1516 le prime *Regole grammaticali* in volgare del Fortunio, che sarà ricordato come il «primo volgare grammatico» italiano¹⁹.

¹⁶ PROCACCIOLI, 2010a, p. 92.

¹⁷ Vedasi sul tema soprattutto: RINASCIMENTO/RIFORMA (atti), 2005.

¹⁸ POZZI, 1988, p. 10.

¹⁹ POZZI, 1988, p. 9. Nella linguistica tradizionale vengono indicate tre posizioni teoriche: quella «arcaizzante» di Pietro Bembo, quella «cortigiana» e quella «toscanista moderna». Questa suddivisione si trova in MIGLIORINI, 1988 ed è stata successivamente criticata e specificata, ad esempio, in TROVATO, 1994. Il Fortunio avrebbe cercato il fondamento della lingua unificata nei toscani e per questo, tra le

Tale rivoluzione culturale sarebbe stata strettamente collegata anche ai volgarizzamenti biblici, che nel corso del secolo impegnarono e divisero i più importanti umanisti dell'epoca, incaricati di trasmettere e veicolare nientemeno che la parola di Dio a masse di fedeli, che venivano improvvisamente in contatto diretto con i contenuti delle Sacre Scritture. Il volgare italiano, in questo senso, non era solo destinato a diventare la lingua unificata dei nuovi colti, ma ad essere lo strumento principe di orientamento politico-religioso dei popoli.

Se gli interessi di Pietro Aretino nel cercare Carlo V sono pressoché scontati (denaro, protezione, legittimazione politica ed intellettuale), dobbiamo rievocare il quadro delle mire in Italia dell'Asburgo e le ragioni della sua propaganda per comprendere perché la penna di Pietro Aretino servisse alla sua causa, che sul piano religioso risiedeva, come abbiamo visto nel terzo capitolo, nella via di una religiosità «intermedia» tra i papisti e i luterani²⁰.

Sarà necessario allora, anzitutto, rivalutare l'importanza del fenomeno della cultura volgare nel Cinquecento, senza surclassarla a sottocategoria di un Umanesimo altro e rigorosamente *alto*, per poter “collocare” Tiziano, con Pietro Aretino, oltre i rispettivi *miti* ed *anti-miti*. Solo operando questa apertura eviteremo finalmente di pensare a Tiziano come ad un pittore avaro, interessato e quasi-analfabeta, o a sognarlo come un quasi-umanista; ed accantoneremo forse anche la

diverse posizioni teoriche sulla questione della lingua del primo Cinquecento, egli si colloca tra i *toscanisti moderni*.

²⁰ È questo un tema assai trascurato nella storiografia critica sull'Aretino, ma esso costituisce, di fatto, l'anello di congiunzione che spiega e colloca questa figura, tuttora considerata “inclassificabile”, entro gli esiti della propaganda asburgica in Italia legata alla *Monarchia Universalis* e le sue implicazioni eterodosse. Mi sembrano confermare questa lettura due contributi recenti di Procaccioli: quello sull'Aretino “politico” e “custode delle reputazioni regie” (PROCACCIOLI, 2014a) e, soprattutto, quello sul “profeta di un tempo nuovo” (PROCACCIOLI, 2014). Il carattere profetico è strettamente legato al gioachimismo, di cui si è scritto nel terzo capitolo, della *Monarchia Universalis*.

necessità morale di dover riabilitare le carnali passioni aretiniane con l'idea di una reale *conversione*²¹ e della successiva *redenzione*²², che riscatti criticamente i suoi testi religiosi e spieghi le sue ambizioni cardinalizie²³, prestando invece maggiore attenzione al fatto che dai *Sonetti Lussuriosi* a *La Vita di Maria Vergine*, più o prima che un salto contenutistico, esiste una coerente e dichiarata continuità culturale, linguistica, editoriale. In questo senso, perfino il contrasto tra le opere aretiniane edite nel 1534 - *Il Ragionamento*, *La Cortigiana*, *La Passione* e *I Salmi* - è, com'è stato scritto, più *sotterraneo* che sostanziale²⁴.

Tiziano e Pietro Aretino rappresentano la forza innovatrice e rigeneratrice dei due linguaggi, rispettivamente visivo e parlato, della catarsi della cultura volgare.

²¹ Lo stesso Aretino giustificò il proprio slancio religioso, che ebbe inizio nel 1534, con l'idea di una *conversione*: si tratta però, com'è stato ben messo in luce, di una conversione sulla via di Damasco, quindi di San Paolo e in pratica di Erasmo (vedasi PROCACCIOLI, 2005a), e oggi possiamo dire anche di Juan de Valdés. S'avvicina più di tutti Procaccioli quando scrive che gli sembra probabile che l'Aretino «si sia trovato a svolgere una sua particolare militanza nel campo dell'evangelismo italiano in ragione non solo (o non tanto) di un'adesione a quelle idealità morali e religiose, quanto piuttosto in conseguenza di una serie di scelte di campo fatte negli anni e tra loro indipendenti. Per esempio, a seguito di un approssimarsi progressivo alla parte imperiale sanzionato tanto clamorosamente con la pensione, e prima ancora [...] a ragione dell'appoggio pieno alle linee maestre della politica veneziana e della prossimità a Bembo come al vate locale. O anche a seguito di una adesione alle posizioni [...] erasmiane, che insistevano soprattutto e notoriamente sulla tolleranza» (ivi, pp. 134-135). Per spiegare a fondo questo quadro dovremo allora iniziare ad inserire nei nostri ragionamenti il concetto, le implicazioni e la storia poco nota, quanto sotterranea eppure centrale, della *Monarchia Universalis*. Aretino in questa conversione, forse intima e certamente opportunistica, cavalca l'onda della possibilità di riscatto e di "passaggio di *status*" da scrittore commerciale ad intellettuale offerto dal servizio alla causa di Carlo V in Italia.

²² Di *redenzione* aretiniana si scrive sulla scorta, soprattutto, della lettera a Paolo III Farnese del 21 aprile 1539: vedasi MARINI, 2011, pp. 9-10.

²³ Sulla questione, su cui torneremo tra poco, vedasi PROCACCIOLI, 2005.

²⁴ Vedasi PROCACCIOLI, 1999a, p. 162.

4.2 L'Aretino religioso e politico

Il 27 agosto 1542 Pietro Aretino scriveva una lettera, ormai celebre, al suo amico ed editore Marcolini, in cui si lamentava del «gracchiar dei frati» contro i suoi scritti religiosi:

Che è a me, o compare, il gracchiar de i frati, che dicono che io non so disputare de la fede? Certo che io so meglio credere a Cristo che essi non san parlare, onde aviene che da i miei discorsi non si ritranno dubbi, e mi sforzo aver più tosto Iddio nel core tacito che ne la bocca vocifera [...]²⁵

La polemica a cui accenna qui l'Aretino è legata al successo di queste opere: agiografie e prose in volgare, talvolta romanzate, di racconti biblici²⁶. È stato notato, opportunamente, che sarebbe sbagliato attribuirgli una vocazione dottrinale o teologica²⁷. Sta di fatto, però, che per l'epoca di cui stiamo parlando, ovvero il periodo compreso tra il primo e l'ultimo di questa serie di testi (1534-1552), data la loro diffusione e visto soprattutto chi erano l'autore e chi i dedicatari, dare a questo progetto un'interpretazione puramente letteraria rischia di lasciare irrisolti una serie di quesiti storici d'interesse.

La Passione di Gesù (1534), poi ampliata nel *Dell'Umanità del Figliuolo di Dio* (1535); la *Parafrasi sopra i Sette Salmi della Penitenza di David* (1534); *Il Genesi con la visione di Noè nella quale vede i misterii del Testamento Vecchio e del Nuovo* (1538); la *Vita di Maria Vergine* (1539); la *Vita di Santa Caterina vergine e martire* (1540); la *Vita di San Tomaso d'Aquino* (1543) sono le prime edizioni degli scritti religiosi aretiniani, alcuni dei quali ristampati in diverse occasioni successivamente.

Questi testi conversero tutti nelle due opere complete pubblicate a

²⁵ ANDERSON, 1984, p. 275.

²⁶ Si veda, sugli scritti religiosi dell'Aretino, lo studio e lo *status quaestionis* messo a punto da BOILLET, 2007.

²⁷ ANDERSON, 1984, p. 276 e p. 278.

Venezia presso i figli di Aldo Manuzio, rispettivamente nel 1551 e nel 1552, dedicate a Giulio III: la prima comprende *Il Genesi, l'Humanità di Christo e i Salmi* (fig. 103); la seconda, invece, accorpa le tre *Vite* (fig. 104).

Aretino attribuì la sua nuova vocazione letteraria ad una chiamata di Cristo al pentimento, avvenuta nella domenica delle palme del 1534, quando improvvisamente, inginocchiato di fronte a un crocifisso «con gli occhi della mente piangeva i torti, ch'io gli havea fatti»²⁸. Ma fu veramente così? Non abbiamo motivo per dubitarne, in linea di principio, ma è un fatto che la storia politico-religiosa del Cinquecento sia popolata di un gran numero di vocazioni, chiamate, conversioni e, soprattutto, politiche, guerre e invasioni divinamente ispirate, tra cui ricordiamo il sogno con cui il Gran Cancelliere Mercurino Arborio di Gattinara aveva disegnato e giustificato nientemeno che il progetto della *Monarchia Universalis*, con cui Carlo V si preparava ad occupare Roma.

Durante il Sacco la città era diventata, come scrisse lo stesso Aretino, la «coda mundi»²⁹. Egli avrebbe accusato in un primo momento l'Imperatore Asburgo di aver lasciato la città «in man di cani et de spietati mostri», e gli avrebbe chiesto di ridare «quel ch'è di Christo a Christo»³⁰; ma, in una lettera allo stesso Carlo V del 20 maggio 1527, avrebbe spiegato l'accaduto come un segnale profetico, che non proveniva «da la insolenzia de la guerra, ma dal cielo»³¹. Questa posizione sarebbe stata espressa dall'Aretino anche allo stesso Clemente VII, in una sua lettera del 31 maggio, in cui scrisse che il

²⁸ ANDERSON, 1984, p. 278. La citazione è presa da Pietro Aretino, *La passione di Giesu con due canzoni, una alla Vergine, et l'altra al Christianissimo* (Venezia: Marcolini), 1535, fol. Aiii.

²⁹ In FIRPO, BIFERALI, 2009, p. 62; LARIVAILLE, 1997, pp. 132 e sgg.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Sacco aveva finalmente reso pubblicamente nota «a tutto il mondo la giustizia con cui il cielo corregge gli errori»³². Che l’Aretino scrivesse a Clemente VII, ostaggio del Sacco, che esso era stato cosa buona e giusta, parte di un disegno divino di tipo “correttivo”, alla luce del quadro descritto nel terzo capitolo, è emblematico della consapevolezza della sua adesione ai piani della *Monarchia Universalis*, oltre che di una libertà che era strettamente legata alla chiara protezione imperiale.

L’Aretino negli anni trenta è nel pieno dei contatti con i rappresentanti in terra veneta dell’Asburgo e si tratta anche, come abbiamo visto, degli anni in cui Tiziano avvia il suo rapporto con Carlo V (teoricamente dal 1529, in pratica non prima del 1533). Il quadro di queste lettere aretiniane del 1527 sembra indicare in modo assai chiaro che Tiziano accede alla committenza asburgica grazie a Pietro Aretino, oltre che al Gonzaga, e che, in ogni caso, dobbiamo pensare ad un unico gruppo, politicamente e religiosamente orientato. Nei momenti appena successivi al Sacco si andavano delineando sempre più, negli ambienti delle corti italiane, posizioni filo-asburgiche (useremo talvolta, come sinonimo, filo-ispaniche) e filo-papali, nettamente ed inequivocabilmente opposte e contrarie le une alle altre³³. Aretino, Tiziano, e probabilmente gran parte del loro “circolo” veneziano, tra cui l’amico comune Sansovino, sposarono, senza ombra di dubbio, la causa imperiale in quella religiosità «intermedia» che viene spesso collocata al limite tra “eterodossia” ed “ortodossia”³⁴.

³² FIRPO, BIFERALI, 2009, p. 70; ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, I, pp. 62-65.

³³ Su questo tema si veda l’interessantissimo studio di BONORA, 2014. Il quadro lì descritto dell’opposizione, negli anni trenta e quaranta del Cinquecento, tra un’“Italia dell’Imperatore” e un’“Italia del papa”, va integrato e compreso con gli studi esistenti, citati nel terzo capitolo, sulla *Monarchia Universalis*, che definisce il sostrato concettuale, teorico, politico e religioso di questa divisione.

³⁴ Rimando alle prime valutazioni sull’ipotesi di Tiziano spirituale e relativa bibliografia in cap. 1, a cui si aggiunga ora DOUGLAS-SCOTT, 2005; NICHOLS, 2005. Sulle correnti eterodosse a Venezia, si veda soprattutto MARTIN, 1993. Per fare chiarezza sul circolo veneziano di Pietro Aretino risulta ancora fondamentale il

Per il legame tra Juan de Valdés e il fratello Alfonso, che fu tra i più stretti collaboratori del Gattinara nell'attuazione della *Monarchia Universalis*, non dobbiamo stupirci se l'*alumbradismo* costituiva la voce, pur morbida e suadente, della propaganda di un'occupazione territoriale, che passava per la via religiosa dell'intermediazione tra papisti e luterani, ma che sarebbe diventata poi, negli anni sessanta, un'*eresia*. Non dobbiamo stupirci neanche se questa occupazione, nel clima di una decadenza del papato che era sotto gli occhi e nelle bocche di tutti, fosse vista da molti come un'occasione di rinnovamento. Anche in questo caso, l'ennesima riprova dell'adesione di Aretino alla causa spagnola e imperiale si trova nelle sue *Lettere*, quando scrive «né Chietino mi sento, né Luterano», ed aggiunge che si tratta di un «vanto concesso a pochi» (doc. 3)³⁵: questa è precisamente, come abbiamo visto, la posizione della terza via della *Monarchia Universalis* di Carlo V.

È a partire dai primi anni quaranta che egli, con ogni probabilità, inizia a prendere piena coscienza del peso della produzione religiosa, in cui i suoi nemici avevano trovato facile materia per demolirlo. I piani politico, religioso e filologico-letterario si intersecano: Aretino forse non conosceva il latino³⁶, e Niccolò Franco avrebbe rivendicato che le traduzioni dagli originali su cui si basavano i grandi successi editoriali del *Genesi* aretiniano erano sue³⁷.

contributo di CAIRNS, 1985 e sull' "immaginazione visuale" del *Divino*, CAIRNS, 2005. Sul trio Sansovino, Tiziano e Aretino, i loro ritratti scolpiti sulla porta della sagrestia di San Marco e le implicazioni nicodemitiche ed erasmiane: DAMIANAKI, 2005.

³⁵ Lettera di Pietro Aretino a Paolo Giovio, Venezia, febbraio 1545. In appendice, doc. 3: in ARETINO 1546, 99v-100r; ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, pp. 159-161 (n°152).

³⁶ Esistono pareri contrastanti sulla questione: vedasi su questo tema PROCACCIOLI, 1999a, pp. 149-172.

³⁷ Franco fu assistente di Aretino dal 1538 al 1540, quando stava scrivendo il *Genesi*. Su questo episodio, ricordato in ANDERSON, 1984, p. 275, vedasi LUZIO, 1897. Più

Agli scontri tra letterati si univano in questi anni accuse formali e preoccupanti di eterodossia: nella lettera a Paolo Giovio del febbraio del 1545 Aretino lamentava il fatto che tre prelati, in presenza di Tiziano come testimone, avevano destinato i suoi scritti religiosi al rogo. Il suo modo di difendersi è evidente: si crea una «corazza» sociale e pubblica che contemporaneamente amplifica e smorza i toni di tutte le possibili accuse. La stessa pubblicazione delle *Lettere* rientra in questa logica, che risuona come un'autolegittimazione, un'autoaffermazione e contemporaneamente, com'è evidente in questa missiva a Paolo Giovio, un'autodifesa pubblica, che passa per l'importanza dei nomi dei suoi lettori, amici, protettori e dedicatari. L'Aretino li chiama in causa tutti, dal Re di Francia, alla Regina di Navarra, al Marchese del Vasto, Alfonso d'Avalos, a cui attribuisce la richiesta di scrivere le vite di San Tommaso e di Santa Caterina d'Alessandria:

Ecco il *Genesis*, e l'*Umanità di Cristo* non pur translati in idioma Gallico, ma quello intitolato al di Francia Re, e questa dedicata a la di Navarra Reina. Onde a le lor maestadi, piu che a la mia [99 v] indegnitade, verrà a far onta la ingiuria. De l'istoria del beato d'Aquino e de la Santa di Alessandria non parlo; peroché l'avermi imposto cotali composizioni il giusto Principe del Vasto, e di sì lodate fatiche ristoratomi, è da stimare ch' elle siano di merito³⁸.

Il vero e principale protettore (e finanziatore) di Aretino era però Carlo V³⁹, e per lui soprattutto Antoine Perrenot de Granvelle, tramite gli ambasciatori a Venezia. Il ruolo dello scrittore nella causa imperiale è ben segnalata in una lettera, conservata nell'AGS, in cui Juan Hurtado de Mendoza lascia le istruzioni a Vargas, che si apprestava ad assumere l'incarico veneziano nel 1552, accertandosi che Pietro

recentemente sul lavoro di Franco e Dolce per Aretino (ma nella correzione delle *Lettere*): PROCACCIOLI, 1996.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Si vedano i seguenti studi di Juan Carlos d'Amico: D'AMICO, 2005a; D'AMICO 2010a; D'AMICO 2012b.

Aretino continuasse a godere della pensione di duecento ducati che egli percepiva regolarmente⁴⁰.

4.3 Tiziano garante e mediatore, tra libri al rogo e reclusioni per eresia

Se nel 1545 Tiziano aveva fatto da testimone e “garante” della fede dell’amico Pietro Aretino, per la dubbia ortodossia dei suoi scritti religiosi, quattro anni più tardi sarebbe stato l’amico ad interpellare Tiziano per unirsi a lui e scagionare insieme il loro comune confessore, finito in carcere (doc. 4)⁴¹.

Fra’ Currado, dell’Ordine dei Minori conventuali, è il protagonista di questa vicenda: fu accusato di comportamenti ereticali e in particolare, stando a quanto scrive l’Aretino, il frate avrebbe affermato che «de jure divino non è la confessione santissima»⁴². L’altra accusa rivolta al Frate è che «in cambio del confermare nel voto una giovane, che come vecchia soleva entrare in monisterio, ha fatto sì ch'ella s'è maritata a un secolare, e non a un religioso»⁴³.

L’Aretino spiega a Tiziano i motivi per cui il Confessore si potrebbe

⁴⁰ AGS, Est. Leg. 1320, 114. Si tratta del *Memoriale* che lasciò Juan Hurtado de Mendoza a Francisco de Vargas su questioni dell’ambasciata, databile al 1552. Riporto la mia trascrizione di un appunto dal documento originale: « [...] al Aretino que lo tenga el embajador por encomendado y le conosca por muy aficionado servidor de su Magestad pues le tuve por tal el emperador y le acuda con el salario de los docientos ducados [...] los quales se le pagavan en quatro tercios del año al nuestro depostas que le satisfagan los gastos que no cumplen con él en Milan y lo [...] de su hacienda».

⁴¹ ARETINO, 1609, IV, p. 198 (doc. 371); ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, V, p. 285 (doc. 362); PUPPI, 2012, p. 183 (doc. 145).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

scagionare: «ne la prima colpa imita il predicator de la carità»⁴⁴; quanto alla seconda questione, la soluzione per scarcerare il confessore - l'accusa era di aver spinto a sposarsi con un laico una giovane che aveva preso (o forse stava per prendere) i voti - è più classicamente tattica: riversare il "peccato" sulla donna. Il confessore, in questo caso, aveva semplicemente «seguita la prudenzia sua propria, imperoché nel conoscerla dedita più a la carne che a lo spirito, la consigliò secondo l'ordine di Lutero, e non in quanto a la legge di Chieti»⁴⁵. In altre parole, per scarcerare Fra' Currado, bisognava spiegare che egli, una volta intuito che la giovane era propensa ai piaceri carnali, aveva prudentemente preferito suggerirle di seguire direttamente le vie terrene del peccato che incamminarsi, con l'alto rischio d'inciampare, in quelle divine dello sposalizio mistico. Si tratta della seconda occasione in cui Tiziano viene chiamato in causa dal compare Pietro Aretino per intervenire in difesa da accuse di eresia, prima rivolte ai suoi libri religiosi, nel 1545, poi, nel 1549, rivolte al comune confessore Fra' Currado.

Nello stesso 1545 delle accuse d'eterodossia a Pietro Aretino, Tiziano finì davanti ai giudici ecclesiastici in modo autonomo, per sua volontà e per motivi diversi, legati ad un contenzioso economico con i canonici di Santo Spirito in isola, per una pala d'altare che ancor prima d'essere conclusa inizia a «crostarsi e crepar li colori» e «far vissighe»,⁴⁶ probabilmente a causa dell'umidità della parete su cui poggiava.

⁴⁴ È assai difficile stabilire a chi si riferisca Pietro Aretino; un predicatore che ebbe una certa fortuna a Venezia e che fu probabilmente ritratto nell'*Ecce Homo* di Tiziano, con l'Aretino, è Bernardino Ochino (vedasi su questa interpretazione del dipinto POLIGNANO, 1992; sull'Ochino vedasi almeno la biografia di BAINTON (Gianturco), 1940). In termini puramente speculativi e congetturali, potremmo ipotizzare che si riferisca a lui.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Vedasi su questo tema: SAMBO, 1980; le citazioni dai documenti si trovano a p. 386.

Secondo Alessandra Sambo, che trovò e pubblicò i documenti del processo, la scelta di Tiziano di rivolgersi al tribunale ecclesiastico dipendeva dai suoi “buoni rapporti” con Giovanni della Casa⁴⁷, che nell’agosto del 1544 era stato nominato Nunzio apostolico a Venezia⁴⁸, e che poteva velocizzare pratiche che in sede civile sarebbero state più lunghe⁴⁹.

Quella tra i due non sembrerebbe affatto, però, un’amicizia, ma una relazione palesemente clientelare e di convenienza, che aveva riguardato la *Danae* di Tiziano per Alessandro Farnese, di cui il Della Casa fu intermediario,⁵⁰ e un ritratto di Tiziano andato perduto, che è anche l’unico documentato del Monsignore⁵¹. Claudia Terribile ha messo in luce i problemi legati alla sua effigie e all’erronea associazione con il volto del dipinto attribuito a Pontormo alla National Gallery di Washington⁵²; gli equivoci storico-artistici descritti da Terribile paiono assai plausibili, dato che anche l’interesse per il profilo storico e letterario in senso ampio e interdisciplinare del Della Casa è relativamente recente, se non recentissimo.

Nella lettura dei nessi complessi tra Venezia, l’Impero, Roma e

⁴⁷ Giovanni della Casa (1503-1556). Su questa figura si veda la voce “Della Casa, Giovanni” a cura di Claudio Mutini (MUTINI, 1988), in DBI, ora disponibile anche *on line*: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-della-casa_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-della-casa_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 23 dicembre 2016).

Si vedano, inoltre, per un approfondimento sul suo profilo letterario, i contributi contenuti in QUONDAM, 2006 [atti del congresso, Roma, 2003], tra cui, in particolare, per i temi che qui interessano: TERRIBILE, 2006; GIGANTE, 2006.

⁴⁸ Da voce in DBI (nota 47); sul ruolo di nunzio a Venezia vedasi anche: SANTOSUOSSO, 1978 e TERRIBILE, 1997, pp. 77-84.

⁴⁹ SAMBO, 1980, p. 385.

⁵⁰ Vedasi sul tema ZAPPERI, 1991.

⁵¹ TERRIBILE, 2006, p. 79.

⁵² Su questa ed altre questioni riguardanti l’immagine di Giovanni Della Casa, vedasi TERRIBILE, 1999 e TERRIBILE, 2006. Sul ritratto attribuito a Pontormo, che tradizionalmente ed erroneamente viene associato al Della Casa, vedasi la riproduzione nel sito della NG:

< <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46182.html> >

l'Inquisizione negli anni quaranta, e per valutare come la diplomazia finisse con riguardare Pietro Aretino e Tiziano, è necessario chiarire, almeno per sommi capi, il profilo di Monsignor Giovanni della Casa. Il cortigiano di buone maniere, autore del *Galateo*, fu uno dei protetti di Alessandro Farnese, certamente un «chietino», nella suddivisione delle fazioni d'allora. Aveva un passato letterario assai burrascoso alle spalle con l'Accademia dei Vignaioli, in cui s'era distinto per un'appassionata produzione libertina, e in cui imperversava un chiaro gusto per l'osceno.

Tale passato gli avrebbe impedito di diventar cardinale e i suoi stessi libri sarebbero finiti all'*Indice* nel 1559. Il fatto può sembrare paradossale, dato che egli fu prima autore di un altro *Indice* e il primo vero inquisitore a Venezia, una città in cui l'esplosione di una produzione editoriale tra le più importanti d'Europa e la forza politica di una Repubblica storicamente votata all'indipendenza dallo Stato Pontificio avevano garantito fino ad allora l'inesistenza di reali pressioni inquisitoriali.

Il monsignore dalle buone maniere non si tirava indietro dallo sporcarsi le mani (o macchiarsi i guanti) col lavoro più sporco del controllo pontificio sul focolaio eterodosso veneziano: è ormai noto il suo ruolo nelle vicende di Pier Paolo Vergerio, costretto nel 1544 a rifugiare a Mantova, protetto da Ercole Gonzaga, proprio per l'insistente persecuzione del monsignore⁵³, o in quelle del frate agostiniano Angelico da Crema, che voleva morto a tutti i costi. Della Casa, volto oscuro e mano rigida delle più ipocrite trame politiche dello Stato Pontificio, mascherate da ortodossia religiosa, fece un uso talmente subdolo e politico dell'Inquisizione, sin dagli anni quaranta, da arrivare ad accusare d'eterodossia perfino uno dei tre “deputati all'eresia”: più

⁵³ Da voce in DBI (nota 47).

che colpire il dissenso religioso, il loro compito era quello di tenere a bada l'influenza pontificia in città e, in questo caso, di controllare l'insopportabile nunzio⁵⁴.

È altresì stato notato che il modo del Della Casa di svolgere le sue mansioni era del tutto personalistico, come da buona scuola nepotistica farnesiana, tanto «da non mostrarsi insensibile alle raccomandazioni dell'Aretino in favore di un eretico, da non rompere la familiarità col Carnesecchi, anche prendendo le dovute distanze»⁵⁵. Pietro Carnesecchi, come noto, sarebbe stato condannato a morte dall'Inquisizione romana nel 1567, durante il pontificato di Pio V, che avrebbe segnato la reale svolta delle politiche romane in senso controriformista⁵⁶.

Possiamo dedurre, almeno superficialmente, dal quadro descritto, il rapporto di Pietro Aretino e di Tiziano con il Della Casa⁵⁷. Le vicende qui raccolte e sintetizzate sembrerebbero collegate. Il primo ritratto di Tiziano di Paolo III “senza camauro” (1543); l'arrivo del Della Casa a Venezia (agosto 1544); il successivo «spauracchio» inquisitoriale a Pietro Aretino e la minaccia di bruciare i suoi libri religiosi (febbraio 1545); la decisione di Tiziano di rivolgersi al tribunale ecclesiastico per recuperare i suoi crediti con Santo Spirito (1545); la ripresa dei dipinti di Tiziano per Paolo III (1545-1546)⁵⁸.

Dalla lettera al Giovio dell'Aretino non si deduce che egli colleghi l'accusa d'eresia implicita al rogo dei suoi scritti religiosi al Della Casa, a cui non fa menzione alcuna, ma vista la cronologia e data la condotta

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567) sono stati studiati e pubblicati in FIRPO, MARCATTO, 2000.

⁵⁷ Si veda su questo tema soprattutto ZAPPERI, 1991.

⁵⁸ *Ibidem.*

veneziana del nunzio, è assai probabile, mi pare, che dipendesse da lui.

Considerato il passato letterario del Della Casa e le sue sboccate produzioni giovanili, che certamente non erano sfuggite all'acuto Aretino – che si era distinto altrettanto brillantemente negli esercizi più letteralmente volgari del volgare italiano, e a cui certo non mancava l'abilità di demolire a bisogno i suoi avversari – potremmo pensare che egli si scagionò da solo, non cercando l'amicizia del nunzio, ma più plausibilmente con la minaccia, arte in cui il *Divino* era maestro⁵⁹. È assai plausibile anche che, come spesso accadeva, Tiziano e Aretino si facessero scudo l'un l'altro e che il pittore avesse avuto un ruolo di mediatore e garante, legittimato dall'interesse che Paolo III, protettore e mandante del Della Casa, aveva avuto nel farsi ritrarre dal pittore.

La condotta congiunta dell'Aretino e di Tiziano mi pare ben esemplificata nell'episodio legato alla protezione di Fra' Currado (o almeno, alla volontà di proteggerlo, dato che non sappiamo come finì la vicenda). La consapevolezza che l'Aretino esplicita nella sua lettera del 1549, nel chiamare Tiziano in soccorso del loro malcapitato confessore, sembra definire un quadro in cui i due, grazie alla protezione pressoché diretta dell'Asburgo di cui godevano, sapevano di essere influenti a Venezia e di poter condizionare perfino lo strapotere del nunzio⁶⁰. Quello tra Tiziano e Pietro Aretino è un rapporto di reciproco spalleggiamento a tutti i livelli. Si veda ad esempio come Tiziano “usa” l'amico per il gioco diplomatico e vittimistico – ma non è escluso che a scrivere per Tiziano sia lo stesso Aretino – con cui avanza

⁵⁹ Si veda a riguardo, PROCACCIOLI, 2007a.

⁶⁰ Non posso qui soffermarmi sulle mutevoli posizioni che il Della Casa assunse, a seconda delle congiunture storiche, verso Carlo V: sebbene egli venga spesso definito filo-francese, le sue posizioni sarebbero spesso rimbaltate nei giochi delle dense alleanze e dei frequenti contrasti di quegli anni. Una sintesi su questo tema, che meriterebbe un maggiore approfondimento, rimando alla voce biografica in DBI.

ad Antoine Perrenot de Granvelle la richiesta di elargirgli le pensioni milanesi promesse e mai ottenute (fig. 111, doc. 17)⁶¹. Lamenta di dover insistere per ottenere i propri compensi, quando invece «al signor Aretino vengono portati sino a casa profumati»⁶². In questa stessa lettera, scritta al Granvelle il 10 settembre del 1554 contestualmente all'invio della *Trinità*, egli annunciava di mandare al Cardinale una sua *Maddalena* e procedeva, come sua prassi, ad attivare la diplomazia per riscuotere vecchi pagamenti insoluti. Tra i vari, c'era la sua pensione spagnola di 500 scudi che corrispondeva, secondo Tiziano, ad «una possessione in aere», perché «dovendosi andare per mezzo del Papa» era impossibile ottenerla, perché questi «non la dona se non a chi esso vuole»⁶³. Tiziano, evidentemente, non era tra i protetti del Papa.

4.4 Il *Genesi* di Aretino e la *Trinità* di Tiziano⁶⁴: una lettura comparata tra testo e immagine

Nel 1538 veniva pubblicata a Venezia presso Marcolini una versione

⁶¹ BPR, II-2270, c. 329 *integrale*. Riproduzione in app. I, fig. 111; in FERRARINO, 1977, pp. 37-38 (doc. 20); MANCINI, 1998, pp. 230-231 (doc. 109); PUPPI, 2012, p. 212 (doc. 176); qui App, I, fig. 111, app. II, doc. 17.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Questo sottocapitolo costituisce un aggiornamento dalla mia tesi di laurea, *L'assenza trinitaria. Sant'Agostino, l'Antitrinitarismo e la Gloria di Tiziano* (Università di Venezia, 2013), pp. 92-103. Sin da quel primo studio, mettevo in luce le ragioni di un possibile nesso tra il *Genesi* aretiniano e la *Trinità* tizianesca, che riporto anche qui, approfondendo e verificando una pista suggerita prima da Jaynie Anderson (ANDERSON, 1984), e poco considerata negli studi sul dipinto. Ritrovo nella mia analisi d'allora, dopo le ricerche di questi anni, alcune inesattezze, che correggo qui alla luce delle nuove indagini.

del *Genesi*⁶⁵ scritta da Pietro Aretino (fig. 100)⁶⁶. Il *Genesi* aretiniano godette di una buona fortuna editoriale, giacché fu ristampato nel 1539 (fig. 102)⁶⁷, nel 1541⁶⁸, e nel 1545⁶⁹; dieci anni più tardi, nel 1551, lo scritto fu poi inserito nella raccolta di opere dedicate a Giulio III con *Il Genesi, l'Humanità di Christo e i Salmi*, stampato presso gli eredi di Aldo Manuzio⁷⁰ (fig. 103).

Il Genesi di M. Pietro Aretino con la visione di Noè, nella quale vede i misterii del Testamento Vecchio, e del Nuovo, diviso in tre libri, come recita il titolo completo, costituisce una riscrittura della *Genesi*, che sconfinava nella descrizione di una visione di Noè di ispirazione biblica ma di fatto letteraria⁷¹, popolata di fatti, personaggi e simboli dell'Antico e del Nuovo Testamento.

Il Primo Libro ne parafrasa con piglio poetico e descrittivo i principali episodi, dalla Creazione del Mondo, *machina di deità sacra*, al Peccato Originale, al Diluvio e la costruzione dell'Arca. Un passo importante dello scritto aretiniano è quello in cui viene descritta la simbologia della bianca colomba di pace col ramoscello d'olivo, a testimoniare la fine, dopo quaranta giorni, del flagello del Diluvio:

⁶⁵ ARETINO, 1538. Ne ho consultato la versione conservata nella BNM (invent. ANT 8452).

⁶⁶ Il secondo frontespizio in appendice (fig. 102) è tratto dalla digitalizzazione G.L. dell'edizione del 1539:
<https://books.google.it/books/about/Il_Genesi_Di_M_Pietro_Aretino_Con_La_Vis.html?id=KONfAAAAcAAJ&redir_esc=y>

⁶⁷ ARETINO, 1939. In BNM (invent. ANT 56905).

⁶⁸ ARETINO, 1541. In BNF (A-7930 e A-6709 - 1).

⁶⁹ ARETINO, 1545, in MDZ e consultabile in GL:
<https://books.google.fr/books?id=vfw7AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

⁷⁰ ARETINO, 1551: reca lo stemma degli stampatori con scritta "Aldi filii". In MDZ, consultabile in GL:
<https://books.google.it/books?id=yS08AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>

⁷¹ Vedasi, sul sogno letterario del Noè aretiniano, BOILLET, 2003.

Noè aperse la finestra, e lasciò andar fuora il corbo: e non tornando indietro, spedi la colomba: la quale fendo anchora la terra inondata, per non trovare in che riportarsi, rivenne a lui: e egli sieso la mano prendendola, le rimesse dentro. Varcati sette altri dì, licentiolla di nuovo: e perché ritornò in dietro con uno ramoscello di oliva verde nel becco, colmò ognuno di letitia ineffabile.⁷²

Tale passo è importante per due ragioni: anzitutto, esso costituisce la reale cesura, sul piano narrativo, che separa la prosa biblica dall'invenzione letteraria di una visione di Noè in cui «Iddio consolò il sonno di lui col mostrargli nel sogno gli honori, e le gratie de i successori suoi»⁷³, che trova forse un qualche lontano appiglio scritturale nell'episodio dell'ebbrezza ed il sonno di Noè, che svegliatosi coperto dai mantelli dei due figli Sem e Iafet si scaglia con ira contro il figlio Cam e la sua prole (Gen 9, 18-27). Nel sogno premonitore, il Noè aretiniano vede Mosè e le piaghe d'Egitto raccontate nell'Esodo, con «i nuvoli delle zanzare, [...] gli sciami importuni delle mosche, [...] le piaghe delle gonfiate vesiche, [...] lo smisurato della grandine [...] la confusione delle locuste», e gli appare l'esercito degli Israeliti di fronte a cui vede «seccarsi tutto il liquido del mar Rosso»⁷⁴.

La descrizione della visione prolettica continua fino al momento saliente della consegna a Mosè delle tavole della legge:

Vidde Noé e senti, con la gratia della prophetica indovinatione, fumare di condensato odore tutto il gran Sinai, vidde dentro alla clarità dei fumi nel purificato del divino fuoco, la immensa luce del Signore, onde il monte divenuto terribile, respingeva indietro le luci del cerchio, che sognandolo veramente lo scorgeva; ma ecco tre tuoni, ecco un teatro di lampe, e di lucerne ardenti, ecco nel centro delle lucerne, e delle lampe sostenute dallo invisibile de gli Agnoli, il Santo de i Santi. Parla il Signore nello idioma di Dio, risponde Moisé in lingua di huomo, più che huomo: intanto il dito del Creatore ha scritto, nelle due tavole concie dalla mano di Moisé con forbita diligenza, Adora Iddio Solo. Non Nol mentovar indarno. Santifica il Sabbath. Honora il Padre e la Madre. Non commettere adulterio. Non fornicare. Non rendere falsa testimonianza. Non uccidere.

⁷² ARETINO, 1539, f. 32.

⁷³ *Ivi*, f. 33.

⁷⁴ *Ivi*, f. 34.

Non involare. Et ama il prossimo⁷⁵.

Questo passaggio costituisce uno degli elementi che segnalano la relazione dello scritto con la *Trinità* tizianesca: la centralità della figura di Noè, che alza l'arca dell'alleanza con la bianca colomba che svetta, nel centro geometrico esatto del dipinto, con il verde ramoscello d'ulivo, costituisce il primo e più evidente segnale del debito dell'iconografia tizianesca con lo scritto dell'amico Pietro Aretino.

Nella grandiosa macchina della *Trinità*, la preponderante presenza di profeti dell'Antico Testamento trova riscontro nel testo soprattutto nella prima parte del sogno di Noè, dove compare una vera e propria armata di profeti maggiori e minori: vi si ritroveranno, primi tra tutti, Mosé e David, seguiti da Giona, Giobbe, Isaia, Michea, Abacuc, Aggeo, Zaccaria, Daniele, Osea, Ezechiele, Gioele, Malachia e Baruc.⁷⁶

Altre conferme della stretta correlazione tra il *Genesi* e la *Trinità* sono riscontrabili nell'analisi comparata tra testo e immagine; in particolare, per quanto riguarda il dubbio riconoscimento della figura femminile in primo piano come la Sibilla Eritrea, si potrà riscontrare nel testo una interessante descrizione di Giuditta che sembra calzare quasi a pennello alla figura di spalle della *Trinità* (fig. 57), connotata dai «drappi delle sue allegrezze», dalle dita ornate «col pregio degli anelli, nel cui cerchio i rubini, gli smeraldi, e i diamanti sono quasi occhi dell'oro» e da una testa che «risplende [...] nel fulgido delle trecchie, che nel candore delle perle, e delle gemme, le fanno ghirlanda». Anche l'atteggiamento della Giuditta immaginata da Pietro Aretino, che «sosteneva la sveltezza della vita con destrissima attitudine», sembra parafrasato dal gesto della mano e dalla posizione del corpo della figura tizianesca, protratta come nessun altro verso l'alto, letteralmente

⁷⁵ *Ivi*, f. 37.

⁷⁶ *Ivi*, ff. 33-50.

«aiutata dal valore celeste, che le mosse il braccio», come quando tagliò la testa di Oloferne. Certamente la presenza della «Donna di Dio, liberatrice dei suoi popoli» sarebbe coerente ai significati molteplici e congiunti del dipinto.

Le immagini isolate di Giuditta e Maria Maddalena sono spesso connotate in modo simile e certamente sono le uniche figure bibliche spesso rappresentate con il seno scoperto. Sarà forse per questo che è ravvisabile un'evidente autocitazione visiva di Tiziano di questa figura nella Maddalena della sua ultima *Pietà* (figg. 57, 60), passato inosservato forse per il fatto che la prima è di spalle, mentre la seconda è rivolta verso l'osservatore. Oltre la posizione, però, simile è il colore e la tipologia della veste che le copre, stretta in vita dalla stessa cintura e, soprattutto, del tutto identico è il gesto con cui ambe figure sollevano il braccio destro verso l'alto allargando il sinistro verso il basso, connotandole con un estremo dinamismo, determinante, in ciascuna delle immagini, per la lettura visuale. Entrambe le figure vengono dotate, insomma, della *destrissima attitudine* della Giuditta aretiniana. Aretino usa uno straordinario espediente letterario per segnare il passaggio dal Vecchio al Nuovo Testamento:

Dico, che Noè nel vedere, e nello hudire di cotali uomini, e de si fatti detti, tocco dal maggiore spirito, presago della futura religione, e indovino della comune salute, rotto il duro del sonno, senza aprir punto gli occhi, stette alquanto con la mente stupida per le cose viste, non senza confusione di quel non so che restante nella memoria di colui che dopo il sogno non si può disgiungere dal sonno, del quale è desto, e non desto: onde si addormenta, come si addormentò Noè. Onde il sogno convertito in visione, gli fece mostrare dalle sue verità lo Agnolo mandato da Dio in Nazzaretthe⁷⁷.

Inizia a questo punto la descrizione della visione dei principali episodi evangelici di nascita, passione, morte e resurrezione di Cristo, tra cui compare però anche David, che interviene a raccontare «Quella gioia

⁷⁷ *Ivi*, ff. 50-51.

ineffabile, quel giuoco incomprendibile, e quel piacere irracontabile, che provarono le colonne, e le squille della legge vecchia, quando la misericordia di Giesù gli trasse del Limbo»⁷⁸.

È questa una delle prime chiare indicazioni del testo che segnalano la sovrapposizione del tema dell'unione di Antico e Nuovo Testamento, con quello della divisione tra Inferno, Limbo e Paradiso. Rivelatore è il passaggio in cui Noè vede Gesù rivolgersi a Pietro per «dargli come a pastor buono la cura delle sue pecore, dicendo: quegli saranno assoluti in Cielo, che tu assolverai in terra», e vede poi

soffiare il Santo Spirito nel volto dei fratelli, onde intesero la diversità dello idioma di nuove lingue. Udi commettergli che battezzassero nel nome della Trinità al fine di ciò, che gli fece comprendere la visione. Vidde ascendere al padre suo, e al nostro. Egli lo vidde salire al Paradiso, mentre stava in sul monte in mezzo degli Apostoli, e perché le compassioni delle sue misericordie, e la pioggia del sangue piovuta delle sue vene, menò seco i prigionieri del Limbo, Noè converso tutto nella figura della visione, che gli mostrò sì fatto misteri, salì in Cielo del numero degli eletti⁷⁹.

Solo a questo punto, quasi come da traghettaggio dantesco, si sale con Noè, Pietro e i prigionieri del Limbo nel «Cielo del numero degli eletti», o Paradiso. Vi si ritroverà per primo «il fervore della gratia», che ben si addice al ruolo della *Maria mediatrix*, in posizione stante accanto a Cristo, che

usciva del mirabilissimo aspetto di Christo, sedente alla destra del Padre, circondato dai Chori, dalle Dominationi, da i Troni, dalle Potestà, dalle Virtù, da i Cherubini, da i Seraphini, da gli Agnoli, da gli Arcagnoli⁸⁰.

Entrato nella corte dei beati, Noè «mirava i seggi voti dal peccato dei seguaci di Lucifero dedicati ai seguaci di Giesu», i «falsi Profeti», che pur agendo nel nome di Cristo non erano riusciti a garantirsi un posto

⁷⁸ *Ivi*, f. 56.

⁷⁹ *Ivi*, f. 58.

⁸⁰ *Ivi*, f. 58.

in Paradiso, e osservava poi «scendere dal Cielo la Colomba, che spargendo dalla bocca raggi di fuoco divino, bipartì le lingue degli Apostoli, predicatori nel nome di Giesu»⁸¹.

Lo scritto dell'Aretino risuona in questi passi come una sorta di manifesto *spirituale*, che individua come elemento di intersezione tra il Nuovo Testamento e l'età dello Spirito, che costituisce il significato autentico della visione prolettica di Noè, l'episodio della discesa dello Spirito nel giorno della Pentecoste, raccontato negli Atti degli Apostoli (2,1-11).

Anche nel passaggio in cui viene citata la Trinità, bisognerà notare che ciò che fa realmente comprendere a Noè la sua stessa visione è il fatto di vedere «soffiare il Santo Spirito nel volto dei fratelli», per comprendere la «nuova lingua»: questa nuova lingua è, evidentemente, quella dello *spiritualismo*, che accompagnava la *Monarchia Universalis*.

Particolarmente significativo, nell'ordine letterario e teologico degli stadi della visione di Noè, è osservare che tutti gli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento vengono eloquentemente narrati prima del Paradiso, dove un San Pietro-Caronte beato per misericordia è una figura d'intermediazione, rilegato a traghettare i prigionieri del Limbo. Non si dovrà quindi essere tratti in inganno, come da abile intento nicodemita, nel leggere come una manifestazione di ortodossia controriformista una Trinità che è il semplice accostamento di Padre, Figlio e Spirito Santo, che vengono descritti nel testo come «una voce di giustizia e una di misericordia», principio di giustizia ed equilibrio, di equità e compassione che accompagna la fine del tempo e la fine del giudizio (doc. 2)⁸².

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, ff. 64-65.

Difficilmente si potrebbe immaginare una rappresentazione più pertinente della *Trinità* per quel «Christo in su le nuvole condensate del trasparente suo lume» e per la presenza di una Trinità di Padre, Figlio e Spirito, descritta da Aretino come principio dualistico degli uguali e degli opposti, severità e misericordia della giustizia, rappresentata da Tiziano come due figure uguali e distinte, sedute in trono e circondate da una corte celeste di Angeli (doc. 2). Sono salvi nella corte celeste Carlo V e i componenti della famiglia imperiale, venuti dal Limbo alla grazia dello Spirito, avvolti in «quegli lenzuoli miserabili, con i quali le madri, le mogli, i fratelli, e gli amici sotteranno i figliuoli, i martiri, le sorelle e i compagni»⁸³.

Si sarà forse già notato che nel Primo Libro del *Genesi*, e in particolare nella descrizione della visione di Noè della Trinità, Aretino usa riferimenti agostiniani, rendendo onore a Panofsky che aveva quindi individuato non una fonte diretta di Tiziano o di ignoti teologi di Carlo V, ma la traduzione visiva tizianesca di una citazione dell'Aretino dal *De Civitate Dei*: sono portata a credere che a questo testo, in particolare, più che a Sant'Agostino, si debba il collegamento del dipinto con il Paradiso e, più generalmente, con l'idea della Corte celeste che, come abbiamo visto, compare anche qui, ma entro il quadro, maggiormente pertinente all'immagine, di una centralità della figura di Noè, che è invece del tutto marginale o assente, al contrario, nelle immagini della corte celeste del *De Civitate Dei*⁸⁴.

Tale debito dell'Aretino con l'agostinismo risulta particolarmente riconoscibile proprio nel tema del dualismo di *giustizia e misericordia* che egli usa per descrivere le due voci di Padre, Figlio e Spirito e che si ritrova nella teoria agostiniana della doppia resurrezione del libro XX e

⁸³ *Ivi*, f. 62.

⁸⁴ Si rivedano, a riguardo, le considerazioni contenute nel cap. 2.

negli sviluppi di quest'idea dei capitoli successivi. Si spiegherebbe così perché in una fantomatica rappresentazione ortodossa e “controriformistica” della *Trinità* i teologi di Carlo V non si fossero affidati al ben più pertinente *De Trinitate*.

Un'ultima, importante conferma della pertinenza semantica e visiva di tutti gli elementi del dipinto nel senso del tema della dialettica spiritualistica di giustizia e misericordia, mi pare riconoscibile poi nella scena in scala ridotta della parte inferiore del dipinto⁸⁵ (fig. 64). Una nuova proposta, in questo senso, è imposta dalla lettura comparata col *Genesi* di Aretino, in cui ho riscontrato l'unica, puntuale, indicazione possibile nel passo in cui Noè:

Vide Saùl, il quale caduto nello spavento, mercé del non gli havere il Signore risposto, ne per sogni, ne per Sacerdoti, ne per Propheti, trovata la Donna dallo Spirito Phitonico fece, con la possanza della sua arte, apparirgli Samuel ristretto nel manto solito, e inteso dalla sua verità, come Iddio era partito dallui, il di seguente passò se stesso con il proprio ferro, e ciò gli avvenne per il prevaricare nella vittoria di Amalech città, egli salvando altri contro la volontà del Signore, volle che la pietà sua superasse la giustizia di Dio⁸⁶.

Aretino parafrasa qui l'episodio narrato nel libro di Samuele (1-28) in cui Saul, dopo la morte di Samuele nella battaglia contro i Filistei, cade spaventato alla vista dell'esercito nemico, invoca invano l'aiuto di Dio e infine, ordina di trovare un'indovina, incoerente ai suoi stessi provvedimenti che avevano bandito ogni forma di negromanzia. Gli viene indicato un nome, e si avvia quindi verso la sua casa, camuffato e accompagnato da due uomini, per ottenere una divinazione. Lì, attraverso la sua mediazione, gli apparirà Samuel, che gli predirà la

⁸⁵ Un dettaglio così piccolo non è forse da considerarsi come un elemento fondamentale di decodificazione iconologica. Tuttavia, bisogna prendere in considerazione le ipotesi sull'uso tizianesco di dettagli piccolissimi come veicoli di messaggi di dissenso, come quella argomentata in TAGLIAFERRO, 2008.

⁸⁶ARETINO, 1539, f. 42.

caduta del regno d'Israele nelle mani dei Filistei, per volontà di Dio, che lo punisce per non aver saputo attuare la volontà divina nella battaglia contro Amalech.

Tale interpretazione del dettaglio, che ho dedotto grazie alla mediazione del testo del *Genesi*, mi pare perfettamente coerente a ciò che dell'immagine risulta ancora leggibile, vale a dire la figura di destra, Saul, che cade dallo spavento, e i due accompagnatori a sinistra, forse di fronte alla casa dell'indovina. Il passo citato del testo e la sua coerenza col dettaglio nella parte inferiore della *Trinità* conferma, ancora una volta, l'interesse di Aretino e Tiziano sul tema dell'accostamento e del confitto tra *giustizia* e *misericordia*, che compare per l'ennesima volta, come commento e non come parafrasi biblica, quando Aretino scrive che Saul «salvando altri contro la volontà del Signore, volle che la pietà sua superasse la giustizia di Dio».

Nel testo del *Genesi* si trova qualche eco del tema in un passo che è una sorta di apologia spiritualistica della giustizia universale, ambientato nel Limbo dell'attesa del Giudizio, dove:

i gradi, le corone, e gli scettri hanno perso l'honore, e l'ubidienza, la nobiltà, e la plebe non danno più cura dell'altezza, ne della bassezza, la volontà non desidera, e lo ingegno non si industria, solo il pensiero della salute e della dannatione si esercita in altrui. I termini dei campi cascano, le facultà divise si rimescolano, le ricchezze perdano il pregio, e la virtù la gloria, la gentilezza e la rusticità non ha chi la guardi, né chi la schivi.

E ancora:

La speranza, che scorgeva i giusti, che giubilando e godendo alzavano il viso, e guardavano il Cielo, chiusa ne i suoi panni, benediva i giorni dedicati al sacrificio: gli intitolati alle armi, i consacrati agli hermi, le vergini, le vedove, le spose, le monache, le romite, le meretrici: ogni sesso, ogni ordine e ogni età si rimescolarono insieme⁸⁷.

A segnare il distinguo tra i prigionieri del Limbo e i liberi del Paradiso è anzitutto l'uso in vita del predominio sul prossimo: «chi vinse altrui,

⁸⁷ ARETINO, 1539, f. 63.

rimane prigione del centro, e chi vinse se medesimo, triompha del⁸⁸ Cielo»⁸⁹.

4.5 La *Trinità* di Tiziano e i *Salmi* di Aretino

Nelle infinite possibilità dell'ermeneutica, possiamo anche assumerci il rischio di non chiarire tutto, ma è un fatto che se nel legame con il *Genesi* che abbiamo analizzato emerge e si spiega la centralità di Noè, dell'arca e della colomba dell'alleanza nella *Trinità* di Tiziano, resta ancora parzialmente irrisolto, sul piano iconologico, l'elemento che da sempre viene riconosciuto come il più peculiare del dipinto: la *inventio*, ovvero, più propriamente, la *restitutio* tizianesca, della *Trinità* «del Salterio». Fermo restando, quindi, la proposta dell'esistenza di un nesso tra l'opera e il *Genesi* aretiniano, sia sul piano iconologico che su quello storico-contestuale, e anche la presenza nel testo di rimandi generici ad una *Trinità* analoga a quella scelta da Tiziano, resta da chiarire il debito con il testo dei *Salmi*. La *Trinità*, come credo di aver argomentato a dovere⁹⁰, costituisce il primo soggetto di questo dipinto, e non si può quindi prescindere dalla specificità dei suoi rimandi.

La figura di David⁹¹, in questo senso, svolge un ruolo assai importante nel dipinto per la ricostruzione iconologica, come si accennava nell'analisi preliminare dell'immagine nel primo capitolo, per diverse

⁸⁸ Leggasi “nel”.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Ricordiamo il nesso intrinseco della tipologia iconologica della *Trinità* “del Salterio” con i *Salmi* (vedasi qui cap. 1, nota 177; cap. 2, 2.1; 2.4).

⁹¹ Sull'importanza della figura di David nel Rinascimento in senso ampio vedasi il recente studio a cura di Élise Boillet, Sonia Cavicchioli e Paul-Alexis Mellet: *FIGURE DAVID*, 2015.

ragioni:

- egli viene rappresentato tra i personaggi veterotestamentari sovradimensionati in primo piano, sulla destra (fig. 34; fig. 47), riconoscibile soprattutto dalla cetra che regge sotto il braccio (fig. 46);
- a David, come noto, sono tradizionalmente attribuiti gran parte dei *Salmi* penitenziali;
- ai *Salmi* viene tradizionalmente associata la tipologia iconologica di Trinità, appunto «del salterio», scelta da Tiziano.

Esiste, insomma, una concatenazione di elementi che ci porta direttamente verso la decodificazione di un chiaro nesso dell'iconologia del dipinto con questo gruppo specifico di testi biblici. Essi hanno una tradizione strettamente legata alla Riforma: sono infatti tra i pochissimi scritti di cui, per il loro uso nei Libri d'ore e nei canti, era normalmente consentita la traduzione dal latino per la divulgazione e la preghiera. Quest'apertura eccezionale riservata loro li avrebbe destinati ad essere i primi e principali scritti delle Sacre Scritture soggetti alla filologia biblica filo riformata, in quanto il "canale" filologico più accessibile tra le Vulgate e i primi volgarizzamenti.

Pietro Aretino, dopo aver pubblicato la *Passione* a Venezia, presso Giovanni Antonio Nicolini da Sabio per Francesco Marcolini nel giugno del 1534, il novembre dello stesso anno avrebbe dato alle stampe, con lo stesso editore, *I Sette Salmi della Penitentia di David* (fig. 48)⁹². Ne sono state riconosciute dieci edizioni tra il 1534 e il 1545⁹³, a cui va aggiunta l'edizione che compare nel primo tomo della raccolta di opere sacre aretiniane del 1551, su cui ci soffermeremo tra poco.

Se nel *Genesi* la figura di David ricopriva un ruolo marginale, è nei

⁹² ARETINO, 1534.

⁹³ Vedasi BOILLET, 2007, p. 227.

Salmi davidici aretiniani che dovremo ricercarne la centralità⁹⁴, che corrisponde anche all'auto-immedesimazione evidente di Pietro Aretino nella figura di David⁹⁵, il re orgoglioso e penitente, il profeta adultero divenuto l'emblema e l'esempio del peccatore redento.

Questa corrispondenza tra David e Pietro Aretino ritorna anche nella *Trinità* tizianesca: l'Aretino-David (fig. 49), ormai non più giovane e con la barba canuta, ha mantenuto intatta l'aria fiera e il piglio combattivo con cui Tiziano lo aveva ritratto ormai quasi dieci anni prima (fig. 50), qui caratterizzato come un David penitente che, con sguardo verso l'alto ed occhi lacrimosi, s'appresta a suonare un inno di gloria celeste. Tra commozione e ode, peccato e preghiera, umana debolezza e divina devozione, l'Aretino-David nella *Trinità* tizianesca fa un tutt'uno, come nei *Salmi*, con l'oggetto della sua orazione: Tiziano lo segnala anche, se non bastassero i nessi iconologici e contestuali, con la continuità cromatica del blu delle vesti del Padre, del Figlio e di Maria con quella dell'ermellino che lo copre, almeno in parte, lasciandone scoperto e nudo il torso.

Che fu con ogni probabilità Pietro Aretino a dare indicazioni a Tiziano in merito a come dovesse essere rappresentato il proprio ritratto come Re David nel dipinto si deduce dal confronto dell'immagine con la descrizione contenuta nei *Salmi* (doc. 1)⁹⁶. Il David aretiniano dev'essere un «buon vecchio»⁹⁷ che ha accantonato le antiche passioni e che cerca di arginare le vecchie e gravi colpe, d'adulterio e d'assassinio, «humiliando la superbia della sua dignità con l'humiltade

⁹⁴ Questo testo è stato analizzato approfonditamente in BOILLET, 2007, pp. 207ss.

⁹⁵ *Ibidem*. Vedasi anche, della stessa autrice, l'approfondimento recente racchiuso in BOILLET, 2015.

⁹⁶ ARETINO, 1534 (trascrizione in app. II come doc. 1 da BNE, U/7045, in BDH: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000127085&page=1>> (consultato il 23 dicembre 2016). D'ora in poi, quando riporto ARETINO, 1534 mi riferisco alla digitalizzazione.

⁹⁷ *Ibidem*.

del pentimento»⁹⁸. Se la sua veste appena copre «la vergogna delle carni con un poco di panno ruvido»⁹⁹, l'età, la barba e i capelli bianchi e scomposti sono i tratti distintivi del suo maturo *mea culpa*:

scompigliata la chioma, e la barba venerabile, l'una e l'altra per la canuta candidezza, che in lor splendeva con grave honore della sua etade, rimembrandosi di esser peccatore, e non Re, sembrava nel sembiante essa penitenza¹⁰⁰.

La cetra del David-Aretino nei *Salmi*, come nella *Trinità* (fig. 46), è lo strumento di un patimento dettato dalle proprie colpe ed espresso in un pianto:

e presa la cetera, la quale *immollava*¹⁰¹ tuttavia il pianto, che distillava il core per bear l'animo, si aviò in un luogo oscuro, che si stava sotterra come carcere del suo peccato, nel quale entrando il suo errore fu spaventato dalle tenebre, dello speco¹⁰².

Perfino il torso nudo sembra avere un nesso con l'immagine dello «stornamento al petto», che accompagna la posizione del David aretiniano che «composto il viso in alto, acquetato il suono dei sospiri, toccando le corde con tenero fervore», esattamente come nella *Trinità*, si accinge a suonare a Dio l'inno dei suoi pentimenti.

Nei *Sette salmi di David*, Pietro Aretino costruisce un percorso biblico-letterario in cui associa ai salmi in volgare l'idea di un percorso di redenzione individuale. I salmi scelti corrispondono a: 1. Sal. 6 (*Domine, ne in furore*)¹⁰³; 2. Sal. 32 (*Beati quorum remissæ sunt*)¹⁰⁴; 3.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Leggasi "immolava".

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ ARETINO, 1534, ff. 6r-12r. Il titolo il latino, che compare all'inizio di ciascun salmo, è composto solo dalle prime parole, che riporto, ed poi tradotto in italiano nella prosa.

¹⁰⁴ ARETINO, 1534, ff. 12r-17r.

Sal. 37 (*Domine, ne in furore*)¹⁰⁵; 4. Sal. 50 (*Miserere mei Deus, secundum*)¹⁰⁶; 5. Sal. 101 (*Domine exaudi orationem meam*)¹⁰⁷; 6. Sal. 129 (*De profundis clamavi ad te*)¹⁰⁸; 7. Sal. 142 (*Domine exaudi orationem meam auribus*)¹⁰⁹.

Tra di essi non compare, quindi, il salmo 109 del *Cristo seduto alla destra del Padre*, da cui dipende l'iconologia del dettaglio con la Trinità nel dipinto; eppure, la scelta della «Trinità del salterio» costituisce l'evidente ed ulteriore segnale della pertinenza di questo testo. L'associazione di questa iconologia ai *Salmi*, come abbiamo chiarito nel secondo capitolo, sulla scorta degli studi di Boespflug, dipende dal fatto che l'immagine è tradizionalmente posta all'inizio di questi scritti nelle Bibbie illustrate: il ricorso alla tipologia «del salterio», se è valida la ricostruzione fatta finora, potrebbe quindi essere plausibilmente riconducibile, più che al testo in sé, alle fonti dalle quali Pietro Aretino (o forse il Franco per lui) attingeva il materiale per le proprie prose bibliche.

Questi riferimenti, per quanto sono andata sin qui esaminando, non sono affatto contrari all'idea in auge di un'eventuale partecipazione di "qualche teologo di Carlo V" alla concezione iconologica complessiva del dipinto (e che potrebbe plausibilmente, come abbiamo scritto, corrispondere a Francisco Vargas): esiste un'evidente continuità di contesto, e non un'opposizione di principio, né di diverso posizionamento politico-religioso, tra i *Salmi* aretiniani e il quadro della *Monarchia Universalis*. Essa era fondata su una lettura storica e

¹⁰⁵ ARETINO, 1534, ff. 17v-26r.

¹⁰⁶ ARETINO, 1534, ff. 26r.-34r.

¹⁰⁷ ARETINO, 1534, ff. 34r.-45r. C'è un errore di impaginazione tra i fogli 42 e 45.

¹⁰⁸ ARETINO, 1534, ff. 45v.-47v. C'è un errore di impaginazione e viene ripetuto due volte il foglio 47.

¹⁰⁹ ARETINO, 1534, ff. 47v.-53v.

attualizzante del profetismo gioachimita, applicata alla vocazione universalistica di Carlo V, che era costruita proprio, e coerentemente a quanto qui si propone, sui testi del *Salterio*.

4.6 1550-1551: un viaggio, una missione, un testo

Per iniziare a tirare le somme del lungo ragionamento e dell'indagine intrapresa in questa tesi, dobbiamo soffermare ora la nostra attenzione sul periodo compreso tra novembre del 1550 e agosto del 1551¹¹⁰: Tiziano si trova ad Augusta ed è in quest'occasione che Carlo V commissiona la *Trinità*, che il pittore eseguirà a Venezia, nel suo studio, e che l'ambasciatore Vargas invierà all'Imperatore solo nell'ottobre del 1554.

Il 4 novembre, all'arrivo, l'amico Pietro Aretino è forse la prima persona a cui Tiziano scrive e che informa d'essere arrivato sano e salvo ad Augusta. Questa lettera è andata perduta, ma è l'Aretino ad informarci della sua esistenza, nella sua risposta a quella missiva (doc. 6) e quella successiva del compare Tiziano, dell'11 novembre (doc. 5). In quest'ultima fonte, il pittore fa riferimento ad alcune lettere dell'amico che tiene «a la banda del core, aspettando la occasione di darle a Sua Maestà»¹¹¹.

Si tratta, evidentemente, di una questione importante, che Tiziano porta all'attenzione dell'Imperatore, di suo figlio Filippo e delle più alte rappresentanze della corte asburgica: crea, insomma, un piccolo

¹¹⁰ Vedasi cap. 1, nota 134.

¹¹¹ In app. II, doc. 5, in ARETINO, 1552, I, pp. 147-148; ARETINO (Procaccioli), 2003-2004, I, p. 155 (doc. 154); CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 149-150; PUPPI, 2012, p. 191 (doc. 154).

convivio cortigiano attorno al tema. Il pittore scrive all'Aretino che, dopo aver portato a Carlo V alcuni dipinti, egli:

mi dimandò di voi et se tenevo vostra carta: a la qual cosa risposi de sì et gli presentai la datami; et lo Imperatore, letta che l'hebbe da sè, la lesse in modo che la intese l'Altezza del figliuolo, il Duca d'Alva, Don Luigi d'Avila, con il resto de i Signori de la Camera. Ma, perché in detta lettera ero nominato, mi disse ciò che volevo da lui. Al che risposi che, a Venetia, in Roma et per tutta Italia, si confermava dal publico che Sua Santità teneva buona mente circa il farvi etc. In questo, Cesare mostrò segno di allegrezza nel viso, dicendo che molto gli piaceria et che non potrà mancare di farvi apiacere, et etiam soggiungendo altre parole nel caso di voi, honorate et grandissime¹¹².

Dovremmo quindi immaginare, stando al racconto contenuto in questa lettera di Tiziano, ad un momento in cui il pittore si ritrova in una stessa stanza con Carlo V, Filippo II, il Duca d'Alba, Luigi d'Avila ed altri. Dopo aver consegnato all'Imperatore, come d'accordo con l'amico, una lettera dell'Aretino, questi la legge prima silenziosamente, e poi ad alta voce, per poi affrontare direttamente il pittore con una domanda secca: che cosa volesse da lui. Tiziano avrebbe allora risposto che «si confermava dal publico che Sua Santità teneva buona mente circa il farvi etc». Questo «etc» sostituisce, probabilmente per volontà dello stesso Aretino - che la pubblica nelle sue *Lettere* del 1552 e che forse non voleva sollevare pettegolezzi e discussioni su una questione ancora aperta - un'unica parola possibile, a mio avviso: «cardinale».

Il tema della possibile attribuzione di un cappello cardinalizio per il terribile più che *Divino* Pietro Aretino è stato a lungo oggetto di discussione¹¹³, spesso letto nei termini di una sorta di “scampato pericolo”, per una Chiesa romana che a partire dal Concilio di Trento doveva invece essere, teoricamente, impegnata nella ricostruzione di un'immagine integra e salda della Cristianità, e che difficilmente

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Vedasi la ricostruzione critica sulla questione in PROCACCIOLI, 2005a.

avrebbe dovuto o potuto farsi rappresentare, in quegli anni, da una figura “moralmente controversa” come l’Aretino. O almeno, questo è ciò a cui a lungo si è creduto, sulla scorta della sempiterna sorpresa storica, critica o letteraria di fronte agli episodi di palese “immoralità” delle istituzioni ecclesiastiche, come se esse non agissero nell’interesse temporale e spesso nepotistico dello Stato Pontificio¹¹⁴.

Aretino, come noto, non avrebbe mai ottenuto il cardinalato che egli desiderava da tempo: nel 1551, però, un’ultima *chance* sembrava venirgli offerta, finalmente, da Giulio III, che non era nuovo a nomine scandalose, come quelle del nipote adottivo Innocenzo del Monte. Soprattutto, e i contenuti di queste lettere, che qui segnalo come coerenti a questo tema, mi sembrano confermarlo, il sogno aretiniano d’ottenere la porpora passavano strategicamente per le vie della diplomazia internazionale e della protezione imperiale. Se per Pastor era «incomprensibile» la ragione per cui l’Aretino, nonostante le pasquinate, potesse pensare di ottenere la porpora nel ‘46-‘47 durante il pontificato di Paolo III, o di recarsi a Roma da Giulio III, nel 1553, realmente speranzoso d’ottenere la sua ricompensa¹¹⁵, quest’ambizione appare tutt’altro che vana o inspiegabile, qualora si comprenda che egli pensava realmente di godere dell’appoggio del suo principale protettore, Carlo V, e che le nomine cardinalizie erano spesso politiche.

In funzione dell’Imperatore e sull’onda della *Monarchia Universalis*, sin dall’epoca del Sacco di Roma l’Aretino aveva sposato la via di un moderato dissenso, che facilmente lo poteva convertire in eretico o in cardinale, a seconda dei venti delle alleanze, degli appoggi, delle necessità. Malauguratamente per lui, la storia successiva, dopo la

¹¹⁴ Rimando, su questo tema allo studio di MENNITI IPPOLITO, 2008.

¹¹⁵ PROCACCIOLI, 2005a, p. 192.

morte di Carlo V e con l'inclusione dei suoi libri nell'*Indice* del 1559, l'avrebbe avvicinato più ad un eretico che ad un cardinale.

Ricordiamo che l'Aretino sin dal 1545, quando gli era giunta la notizia della volontà di mettere al rogo i propri libri religiosi – testimone ancora una volta, nel bene e nel male, sempre Tiziano - era consapevole di questa possibilità: mi pare anzi del tutto plausibile che la vocazione al cardinalato dell'Aretino potesse essere mossa da quel timore di fondo. Il modo più certo d'evadere ogni accusa, allora come oggi, è cambiare la veste dell'eretico con quella dell'inquisitore, dell'imputato con quella del giudice, del comune cittadino con quella del parlamentare: giochi diversi di ruolo e d'immunità, nelle trasformazioni sociali di un sempre relativo concetto di *giustizia*¹¹⁶.

Certamente Aretino, fino al momento in cui, nel 1553, si confrontò direttamente con Giulio III e fu costretto a lasciare a Roma le proprie speranze disilluse, doveva credere realmente nella chimera cardinalizia, probabilmente grazie anche a quanto gli aveva riportato l'amico Tiziano da Augusta, dove aveva fatto per lui «quel buono offitio per Vostra Signoria che son debito fare per i veri amici, come sete voi»¹¹⁷. Tiziano, di certo, gli aveva dato un buon segnale della predisposizione favorevole di Carlo V, quando gli scrisse che:

In questo, Cesare mostrò segno di allegrezza nel viso, dicendo che molto gli piaceria et che non potrà mancare di farvi apiacere, et etiam soggiungendo altre parole nel caso di voi, honorate et grandissime¹¹⁸.

Una «gran festa», come scrisse, fu la reazione dell'Aretino a questa notizia, che ritroviamo nella sua risposta (doc. 6):

Ma chi non si consolerebbe nel cuore, udendo il con quanta amorevole

¹¹⁶ Sulla *storia della giustizia* vedasi PRODI, 2000.

¹¹⁷ App. II, doc.5.

¹¹⁸ *Ibidem*.

benignità di gratia, nel subito vedervi vi addimandò la Maestà Sua come io stavo, e se gli portavate carte di mio, con il dirvi poi (che piano e forte lesse ciò, che le scrivevo umilmente) che non pur faria per me ogni buon officio col papa, ma che risponderebbe ben presto a la mia, ciò parlando in presenza di Sua Altezza, del duca d'Alva e del Davila si onoratamente in piacere, del che a Dio rendo grazie in lo intrinseco: imperoché da lui cotal mercede deriva, e non da virtù che in me sia o si vegga. A voi, uomo divino, non dirò altro che, per esser noi due uno solo, il ringraziarvi è superfluo¹¹⁹.

Se possiamo considerare sincero l'aiuto di Tiziano nel sostenere l'amico nel suo scopo, «per esser noi due uno solo», in un'azione diplomatica congiunta che i due hanno confermato in diverse occasioni, non mi è dato sapere se l'appoggio di Carlo V fosse reale o l'espressione di una *cortesía* puramente formale. Visti i fatti, opterei per la seconda ipotesi. Un dato è certo: in questo stesso 1551, Pietro Aretino avrebbe dato alle stampe la sua prima raccolta di scritti religiosi, che accorpava *Genesi, Umanità di Cristo e Salmi*, dedicandolo a Giulio III (fig. 103), a cui farà seguito nel 1552, con la stessa dedicatoria, la *summa* delle vite di *Maria, Santa Caterina e San Tommaso* (fig. 104). Visto il quadro, e viste anche le accuse del '45, è assai probabile che questo progetto editoriale, che riattualizzava e accorpava le prose bibliche e le agiografie che egli aveva scritto tra il '34 e il '43, sia profondamente legato alle mire cardinalizie aretiniane, la cui legittimità non nasceva dall'improbabile coesione di Imperatore e Papa in una irrealistica Controriforma comune, ma nell'opportunità politica dell'antagonismo tra le due parti.

La lettera di Pietro Aretino a Carlo V del 23 gennaio del 1551 ha tutta l'aria d'essere un avvertimento, quando saluta l'Imperatore avvisandolo della possibilità di “perdere la ragione” – e qui letteralmente Aretino dimostra d'essere realmente il *flagello de' principi* del Cinquecento – nel caso in cui il favore chiesto non venga esaudito

¹¹⁹ App. II, doc. 6.

(fig. 105, doc. 7)¹²⁰. È assai plausibile, viste le date, che l'Aretino si riferisca a quello che era il suo chiodo fisso di questi anni.

A questa vicenda e all'amarezza di Pietro Aretino nel verificare la definitiva rinuncia alla porpora dobbiamo con ogni probabilità ricollegare anche i toni, tutt'altro che amichevoli, che egli usa nel rivolgersi a Carlo V nel dicembre del 1554 (doc. 22). Questa rinuncia, nel quadro storico descritto, era evidentemente legata alla decisione implicita di Carlo V di non imporre il cardinalato aretiniano al Pontefice, più che all'ovvia assenza di volontà e interesse di Giulio III nel concederlo: si tratta di un'ipotesi, naturalmente, ma mi sembra plausibile.

Questa lettera corredata anche, con l'ennesima prova documentaria, lo zampino di Pietro Aretino nella *Trinità*, a cui accenna qui, appena due mesi dopo l'invio dell'opera da parte di Tiziano, con l'intermediazione del Vargas, dopo ben tre anni d'attesa da parte del committente. Dall'estate del 1553 Carlo V aveva avuto così poche notizie dal pittore, che era perfino arrivato a pensare che egli fosse morto (doc. 8-10). In realtà, Tiziano stava preparando il terreno della committenza futura di Filippo II, che lo pagava profumatamente, e come non avrebbe più fatto per il ventennio a venire, vista la sua nota insolvenza. Il pittore era quindi decisamente più impegnato ad assecondare le richieste di Filippo e a predisporre per lui una più rapida esecuzione delle *Poesie* che a terminare velocemente la *Trinità* (doc. 11, doc. 18)¹²¹.

Sembrerebbe, di fatto, un pasticcio di riferimenti quello contenuto in questa lettera dell'Aretino (doc. 22) quando scrive che:

¹²⁰ BNE, MSS/20209/28, digitalizzato in BDH:
< <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000172344&page=1> > (consultato il 23 dicembre 2016). Si veda a riguardo il passaggio in cui l'Aretino scrive: «con animo di sbatezarmi da senno caso che il favor da me chiesto s'indugi».

¹²¹ Ho trattato questo tema recentemente: MUNARI, 2016.

Ho inteso che nello esempio della Trinità, s'è molto compiaciuta la Religione e la Fede della vostra Maestà sacratissima, e in quello della Venere, la dolcezza sua e l'amore¹²².

Si riferisce, evidentemente, alla “nostra” *Trinità* (fig. 1) e, vista la cronologia, nella *Venere* dovremmo forse poter riconoscere la *Venere e Adone* (?) che Tiziano aveva inviato a Filippo II insieme al grande telero per Carlo V. Nel testo della lettera parrebbe ravvisabile, però, se l'associazione è corretta, un evidente errore dell'Aretino, normalmente informatissimo, sulla committenza di quel dipinto, che non dipendeva dall'Imperatore ma dal figlio. Comunque sia, vista la piega successiva presa dalla lettera, l'unica cosa evidente è che l'abile Aretino usa i soggetti dei due quadri come un espediente retorico per arrivare a scrivere a Carlo V cose tutt'altro che garbate.

Se l'autore sembra rientrare nei canoni cortesi quando afferma che la *Trinità* sta alla fede e alla religione di Carlo V come *Venere* sta alla sua dolcezza e al suo amore, e ricordando che Tiziano è stato abilissimo nell'aver «in un tempo soddisfatto al corpo e all'anima dello Imperatore stupendo»¹²³, ne esce palesemente nella seconda parte della missiva, che segue a un «ma» che pesa come un macigno e funge da cesura:

Ma perché nel contemplare le attrattive Madame, la vecchiezza si risente in la copula, saria buono d'imitare il *Santificetur* d'un certo Chietino, la buona memoria del quale essendo corso insieme con tutta questa Cittade a vedere il Quadro, subito che vi spinse lo sguardo, chiuse gli occhi, giurando che si bella ignuda e si viva farebbe cadere in tentazione il *libera nos a malo*. Concludendo (in quanto al mondo) che se le Angelesse che piovvero benemerito avessero portato seco la pulcritudine solita, a gran pena dava la man ritta al paradiso, l'inferno¹²⁴.

Un Aretino palesemente sarcastico nei toni e velenoso nell'intento, irride, attraverso un'antitesi, l'ipocrisia dell'alto e del basso, della più alta religione e dei più bassi istinti carnali. Due aree semantiche

¹²² App. II, doc. 22, in ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, VI, p. 411 (n°475).

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

dominanti e opposte sono chiaramente suddivise e collegate ai due dipinti tizianeschi citati (il primo certo, il secondo presunto), per cui potremmo raggrupparne i termini come segue:

<i>Trinità</i>	<i>Venere</i>
<i>religione</i>	<i>dolcezza</i>
<i>fede</i>	<i>amore</i>
<i>superbia</i>	<i>umiltade</i>
<i>anima</i>	<i>corpo</i>
<i>Santificetur, Chietino</i>	<i>attrattive Madame, vecchiezza,</i>
	<i>copula</i>
<i>libera nos a malo</i>	<i>bella ignuda</i>
<i>angelesse</i>	<i>mondo</i>
<i>paradiso</i>	<i>inferno</i>

Entro il gioco delle antitesi (per esempio, la giovinezza delle *attrattive madame/la vecchiezza che si risente in la copula*), l’Aretino in un climax ascendente segna il passo di un messaggio che ha i toni di un’ironia amara. Si tratta di una pugnalata diretta ed intima ad un Imperatore ormai non più giovane, a cui suggerisce (*saria buono*) «d’imitare il Santificetur d’un certo Chietino»: ignoro chi sia, né è chiaro se l’Aretino si riferisca ad un episodio realmente accaduto. È ben leggibile, ciononostante, il senso. Emozionandosi alla vista della nuda *Venere* tizianesca, il Chietino avrebbe chiuso gli occhi e giurato che «si bella ignuda e si viva farebbe cadere in tentazione il *libera nos a malo*»¹²⁵: insomma, neanche un prete poteva rimanere indifferente ad un tale erotismo. Parafrasando, sciogliendo e semplificando il significato, Aretino sembra prendere letteralmente per i fondelli Carlo

¹²⁵ *Ibidem.*

V, facendo leva sulla convivenza tra l'aura di santità e pompa celebrata dalla *Trinità* e la coesistente natura puramente erotica e carnale, implicita al "consumo" di un'immagine di *Venere*.

Si tratta, evidentemente, di espedienti retorici di una pura e semplice invettiva, che può essere plausibilmente collegata alla responsabilità di Carlo V nel definitivo spegnimento del sogno cardinalizio aretiniano. Ricordando poi i nessi iconologici degli scritti religiosi con la *Trinità*, una linea di fondo, che mi sembra ormai netta, collega le fonti citate all'immagine e ad un quadro storico preciso. L'evidente nesso iconologico dei testi contenuti nella raccolta del '51, e in particolare del *Genesi* e dei *Salmi*, con diversi elementi della *Trinità* di Tiziano, sembra definire con sufficiente chiarezza perché la *Trinità* tizianesca sia ad essi legata in modo intrinseco; se poi aggiungiamo la lettura dei documenti qui citati ed il loro evidente collegamento storico con il tema del cardinalato aretiniano, e se esso emerge, non a caso, nella corrispondenza tra i due durante i primissimi giorni del soggiorno di Tiziano ad Augusta, nel novembre 1550, quando il dipinto fu commissionato, il quadro storico mi sembra chiarirsi ulteriormente; se, infine, osserviamo che il testo del 1551 con gli scritti aretiniani iconologicamente legati alla *Trinità* sono dedicati a Giulio III, ultimo destinatario del sogno aretiniano della porpora, capiremo infine che ci troviamo di fronte ad un'unica ed inequivocabile lettura possibile dei fatti e dell'immagine. L'ipotesi che ho fin qui ricostruito è avallata, mi pare, dalla perfetta convergenza cronologica, storico-contestuale e iconologica tra tutti gli elementi chiamati in causa.

Conclusioni

La *Trinità* di Tiziano tra la *Monarchia Universalis* e i volgarizzamenti biblici aretiniani¹²⁶

1. Della *Trinità* tizianesca (fig. 1) si dovrà valutare l'importanza come *case study* nell'ampia problematica dell'interpretazione di un'opera d'arte religiosa del Cinquecento. L'ho qui affrontata tenendo conto di due livelli del problema tra loro interdipendenti: il primo riguarda l'artista, Tiziano, nelle specificità storico-documentarie, iconologiche e critiche legate alla sua identità (**1.1**; **4.1**) e alla sua produzione religiosa (**1.1.2**); il secondo riguarda il committente, Carlo V, e i nuovi orientamenti storiografici internazionali su una figura tanto centrale della storia europea (**3.1**), quanto occultata e mitizzata (**3.1.2**).

2. Lo *status quaestionis* sul dipinto ha messo in luce che la storiografia artistica tradizionale e quella più recente tendono a riconoscere la *Trinità* come un manifesto visivo della Controriforma. Quest'idea si è radicata, in particolar modo, a partire dall'immeritata fortuna di un celebre articolo di Craig Harbison sul dipinto (**2.1**), di cui tuttavia già Harold Wethey aveva messo in luce grossi errori storici. Ne ho qui evidenziato la pretestuosa interpretazione del dettaglio della "Trinità del salterio" come rappresentazione del principio agostiniano della *consustanzialità*, letto come segnale dell'"ortodossia" dell'immagine.

3. La legittimazione dell'"etichetta" controriformistica della *Trinità* negli studi recenti è legata anche a Panofsky e alla scuola tedesca, a cui risale l'ipotesi in auge di un nesso tra il dipinto e il testo del *De Civitate*

¹²⁶ In questa conclusione si inseriranno tra parentesi, per velocizzare i rimandi a ritroso al testo, al numero dei paragrafi in cui si è trattato il tema a cui si accenna.

Dei di Sant'Agostino (**2.2.1; 2.2.2**). Ho qui evidenziato che il reale e primo collegamento panofskiano con questo scritto non riguardava però la *Trinità*, quanto la *Pala Landauer* di Dürer (fig. 11). Collegando le due immagini, tra cui esiste una familiarità, egli cercava di inquadrare una nuova tipologia di rappresentazione di apoteosi divine, prive di una reale tradizione iconologica. Boespflug le avrebbe collocate più tardi all'inizio di una nuova tappa della "storia iconica di Dio" (**2.4**), che ebbe origine dai cambiamenti e dalle novità imposte, all'inizio del secolo, dai venti della Riforma.

4. Il radicamento dell'interpretazione controriformistica dipende soprattutto, a monte, dall'immagine del committente Carlo V come il grande "persecutore dei luterani". Il dipinto, inviato a Bruxelles nel 1556, fu trasportato nel Monastero di San Girolamo di Yuste, dove l'Asburgo si ritirò, dopo aver abdicato, e morì nel 1558. L'opera viene menzionata nel *Codicillo* testamentario di Carlo V: una lettura forzata della fonte ha dato origine all'idea, probabilmente erronea, che il dipinto fosse legato alla sua sepoltura (**1.2; 1.4**). La *Trinità* è stata letta a lungo, inoltre, sulla scorta delle descrizioni di José de Sigüenza, da cui dipende il titolo più noto e attualmente usato dal Museo del Prado: *Gloria*. Il girolamino ci ha tramandato però, nella sua *Historia de la Orden de San Jerónimo*, una lettura di cinquant'anni più tardi, che nasceva soprattutto nell'ambito della celebrazione del nuovo monastero di San Lorenzo all'Escorial, voluto da Filippo II. Il dipinto, prima di passare al Museo del Prado, sarebbe stato destinato all'Escorial, come parte dell'eredità del figlio di Carlo V dopo la sua morte. Analizzando criticamente le fonti e aggiornandole alle indagini di Bierwirth, è emerso che la *Trinità* non ha probabilmente mai avuto la funzione "pubblica" che le è stata attribuita (**2.6; 2.6.1; 2.6.2**). Dall'analisi del testo del Sigüenza è poi chiaramente deducibile che l'interpretazione come *Gloria*, che avrebbe alimentato letture

controriformistiche più orientate al XVII secolo che alla metà del XVI, dipende probabilmente dalla prevalente associazione dell'opera con la *Gloria* di Luca Cambiaso (2.6.4).

5. Le indagini sul contesto della committenza condotte in Spagna hanno consentito di individuare l'evidente continuità esistente tra la tematica trinitaria del dipinto e quella, di matrice gioachimita, che soggiace all'idea della *Monarchia Universalis* (3.3; 3.4). Si tratta di un progetto che Mercurino Arborio di Gattinara, che sarebbe divenuto poi il Gran Cancelliere dell'Imperatore, pensò per l'Asburgo già nel 1516. Nato da un suo sogno premonitore che aveva per protagonista Carlo V come unico monarca e pastore della Cristianità universale, questo progetto nasceva dalla convergenza eccezionale nella sua figura dei ruoli di Sacro Romano Imperatore e Re Cattolico di Spagna. Il suo sostrato filosofico spiega l'ondata di correnti *erasmiste* nel secolo e specialmente nella corte asburgica, che costituiscono le forme di una religiosità intermedia, corrispondenti al posizionamento politico di mediazione tra i "papisti" e i "luterani". È inoltre evidente il ruolo fondamentale dei fratelli Valdés come co-autori di tale progetto, che collega quindi l'*alumbradismo* ai piani della *Monarchia Universalis* (3.5; 3.5.1). Nel suo sotterraneo quanto evidente antagonismo con Roma, quest'idea aggiorna e completa la tradizionale opposizione Riforma/Controriforma, descrivendo una terza via, sul piano politico-religioso, che "sottrae" Carlo V dal versante controriformistico e che, contemporaneamente, spiega le ragioni politiche del rafforzamento del Protestantesimo in Europa (3.2). Essa ci impone tanto la necessaria revisione dei precetti su cui è basata la nostra immagine di Carlo V come *miles Christianus* (3.6; 3.6.1; 3.6.2), quanto un approfondimento sulla cronologia dell'inizio dei rapporti tra Tiziano e Carlo V (1.3). Soprattutto, per quanto riguarda il nesso con la *Trinità* tizianesca, quest'idea spiega che il suo significato per il committente non poteva

certo corrispondere a quello in auge, che la descrive come una delle prime immagini della Controriforma: possiamo definirla, invece, l'ultima icona della *Monarchia Universalis* (3.8). Fondata sulla profezia di una terza ed ultima età dello Spirito a venire della *concordia* tra i cristiani, la sua filosofia incorpora le due età precedenti dell'Antico e del Nuovo Testamento e spiega la sovrapposizione dei titoli (1.6) e l'iconologia di base del dipinto (1.7). Nella *Trinità*, la profezia gioachimita attualizzata dal Gattinara rimanda al sogno dell'ultima era della pace della Cristianità, precedente al *Giudizio* divino. Il recupero della filosofia di Gioacchino da Fiore della *Monarchia Universalis* e la peculiare scelta della tipologia iconologica della "Trinità del salterio" indicano, inoltre, l'esistenza di un nesso fondamentale del dipinto con i *Salmi*.

6. L'ambito della *Monarchia Universalis* chiarisce e spiega, inoltre, l'abbondante presenza di correnti *eterodosse* nella corte asburgica. Anche figure come Miguel Servet – teologo, umanista e medico passato alla storia come antitrinitario, che viene spesso inquadrato come esponente della Riforma radicale – vanno invece riconosciute come coerenti, e non "devianti", rispetto al quadro storico di riferimento (2.1; 2.1.2). I nessi individuati tra la *Trinità* di Tiziano e i testi di Sant'Agostino, letti come prova della sua ortodossia controriformistica, sono invece l'evidente segnale della sua eterodossia. Essa passava proprio, *in primis*, per le vie dell'agostinismo cinquecentesco, che a partire dalle riletture di Lutero, monaco agostiniano, fu tra i principali veicoli di legittimazione teologica del Protestantesimo. Indagando una delle fonti "controriformiste" del *De Civitate Dei* associate alla *Trinità*, trovo un riscontro di quest'ultimo assunto in un'immagine dell'*Inferno*, contraltare del *Paradiso* tizianesco, dai chiari tratti riformisti (2.3). In contrasto con l'idea della corrispondenza della "Trinità del salterio" di Tiziano con il dogma della *divinità* di Cristo, è inoltre possibile

riscontrarne, al contrario, l'associazione al tema eterodosso della sua *umanità*. Lo si può verificare, ad esempio, nell'uso di Holbein il Giovane di questa stessa tipologia iconologica in una serie di trascrizioni bibliche attribuite a Miguel Servet **(2.5)**. Il quadro descritto della *Monarchia Universalis* viene confermato inoltre – fatto assai rilevante per comprendere a fondo l'ambito di Yuste – dalle presenze converse e giudaizzanti nell'ordine di San Girolamo **(2.6.3)**.

7. Il piano di occupazione spagnola di Roma e le mire expansionistiche dell'Asburgo in Italia costituivano le parti integranti del piano politico-religioso universalistico del Gattinara. Dovremo quindi chiamare in causa la *Monarchia Universalis*, per spiegare la forte presenza nella penisola di correnti *erasmiste* e *spiritualiste* e per chiarire i rapporti costantemente conflittuali tra l'Impero e lo Stato Pontificio, durante il governo di Carlo V. Questo quadro complesso è stato qui affrontato per mezzo di un'indagine focalizzata su Francisco de Vargas, ambasciatore a Venezia tra il 1552 e il 1558 e intermediario tra Carlo V e Tiziano per la *Trinità*. Oltre a rilevare l'assenza di studi monografici e le criticità relative alla sua biografia **(3.7; 3.7.1; 3.7.5)**, è emerso il suo ruolo centrale nel nesso tra le politiche asburgiche in Italia e le dispute dottrinali del Concilio di Trento **(3.7.2)**. La condotta di Vargas e dei rappresentanti imperiali nel Concilio segnala la continuità di una politica di sostanziale conflitto e alterità con Roma, che resta in auge per tutti gli anni cinquanta **(3.7.3; 3.7.4)**. Dato il profilo biografico di Vargas e considerato che questi chiese di essere ritratto nel dipinto, è possibile che egli abbia dettato le "linee guida" dell'impianto iconologico di base della *Trinità*.

8. Visto il quadro, quest'indagine porta a confermare anche la plausibilità dell'ipotesi di un Tiziano *spirituale* **(1.1.2)** e a chiarire il suo posizionamento religioso «intermedio» con le ragioni della *Monarchia*

Universalis e con la protezione asburgica. Pietro Aretino, amico intimo del pittore, condivide con lui lo stesso orientamento e la stessa committenza. Alla sua figura sembra collegata anche la progressiva emersione critica di un “anti-mito” di Tiziano prima inesistente (4.1). Tra le *Lettere* dell’Aretino si trovano alcune prove del comune orientamento *spirituale* e filo-ispanico dei due. Quando, nel 1545, vengono formalizzate le accuse di eresia agli scritti religiosi aretiniani, Tiziano gli fa da testimone; e quando, nel 1549, il loro comune confessore Fra’ Currado finisce in carcere con accuse di eresia, l’Aretino scrive all’amico per chiedergli di aiutarlo a scagionarlo (4.2; 4.3). Nel viaggio di Tiziano ad Augusta del 1551, il pittore si presta ancora per il *Divino* Pietro, con dedizione assoluta, a mediare con Carlo V affinché questi intercedesse con il Papa Giulio III per fargli ottenere il cappello cardinalizio (4.6). È in questo quadro che vanno collocati i nessi iconologici della *Trinità* con due scritti religiosi di Pietro Aretino: il *Genesi* e i *Salmi* di David (4.4; 4.5). Essi rientrano con l’*Umanità di Cristo* nella prima raccolta di scritti biblici aretiniani del 1551 (4.6), dedicata a Giulio III, che nasce probabilmente nel quadro della “missione” di Pietro Aretino di quegli anni di diventare cardinale.

9. L’“altra” *Trinità* (fig. 1) che emerge da questa indagine è quindi l’unica e più autentica rappresentazione del sogno eterodosso della *Monarchia Universalis* di Carlo V, mediata dagli scritti religiosi di Pietro Aretino contenuti nella sua raccolta del 1551. I principali attori della sua esecuzione vengono ritratti da Tiziano come penitenti devoti: Carlo V (fig. 23), in ginocchio verso la *Trinità*; l’Aretino, ritratto come un David pentito (fig. 47); se stesso (fig. 38), forse accanto all’ “eminenza grigia” Francisco de Vargas (fig. 35). La colomba “assente” della terza persona della “*Trinità del Salterio*” (fig. 114) e la sua materializzazione sull’arca dell’alleanza (figg. 116,118) segnalano che una delle idee fondamentali del dipinto su questo punto si basasse sulla chiara

vocazione, originalissima, di rappresentare un'unica colomba dello Spirito, o più propriamente una discesa dello Spirito Santo dall'alto della Trinità, calata sulla terra sotto forma di bianca colomba per la salvezza degli uomini. Si tratta del tentativo più originale di Tiziano di segnalare la profezia *spirituale* e gioachimita della terza ed ultima età dello Spirito precedente al Giudizio, alla base dell'utopia della *Monarchia Universalis* che aveva accompagnato le imprese di Carlo V. Destinata a morire con il suo protagonista, essa sarebbe stata più tardi accantonata, almeno formalmente, anche da Tiziano. Nel 1566 ne avrebbe recuperato l'immagine per l'incisione di Cort, usata per riavvicinarsi alla committenza farnesiana. Prima di procedere, si sarebbe accertato però di rimettere la colomba al suo posto (fig. 117), tra gli affari del cielo, e farla scomparire nicodemiticamente da quelli, intricatissimi, delle alleanze terrene.

Appendice II: fonti scritte (ordine cronologico)

Criteri di selezione e trascrizione: l'appendice documentaria raccoglie una selezione di fonti strettamente legate alla storia della *Trinità* e altre considerate utili per lo studio del contesto. Vengono trascritte in alcuni casi dagli originali, in altri da trascrizioni già effettuate da altri autori, segnalati seguendo il medesimo criterio di compilazione bibliografica sintetica usato nella tesi. Per ragioni di coerenza rispetto al criterio cronologico e di contenuto, non viene fatta distinzione tra manoscritti e testi a stampa: tale differenziazione risulta ridondante, qualora si compari ad esempio una lettera autografa dell'Areteino con una qualsiasi delle lettere pubblicate dallo stesso autore nei suoi libri di *Lettere*.

In qualche caso si sono riscontrate differenze tra trascrizioni di autori diversi di una medesima fonte. Si è quindi scelto un criterio di tipo filologico, che predilige, in ordine: a) l'originale b) il testimone più antico, oppure c) la trascrizione più completa e recente.

Per quanto riguarda i documenti tizianeschi editi, si sono confrontate nella maggior parte dei casi le trascrizioni disponibili con gli originali integrali.

Il criterio seguito per gli originali è quello paleografico in auge, adattato alle necessità specifiche: le abbreviature vengono sciolte; gli errori presenti nel testo vengono riportati anche nella trascrizione; eventuali lacune del testo vengono indicate con punti di sospensione tra parentesi tonde (...); parti mancanti nella trascrizione ma presenti nel testo ed escluse, per ragioni di sintesi ed attinenza col lavoro, vengono indicate invece con punti di sospensione tra parentesi quadre [...], così come altri eventuali note.

Struttura della trascrizione della fonte e note

- 1. Doc. (n°):** ordine cronologico progressivo
- 2. Descrizione sintetica:** tipologia, eventuali mittente e destinatario, luogo e data. Laddove non siano indicati luogo e/o data: *s.l.*, *s.d.*; laddove la datazione sia stata dedotta, viene indicato in nota.
- 3. Collocazione:** per i luoghi si veda l'indice delle abbreviature. Non sempre è possibile indicare il folio di riferimento, specialmente per i documenti di Simancas, spesso non foliati; quando si indica "c." si intende la cartella numerata in cui si trova il folio.
- 4. Pubblicazioni:** non hanno pretesa di esaustività ma d'indicazione; in certi casi, si è scelto di affidarsi ad un'unica pubblicazione, considerata attendibile (es. *Codicillo* di Carlo V, trascritto con riproduzione dell'originale a fronte).
- 5. Trascrizione:** secondo i criteri indicati *supra*.

Doc. 1

Estratto da *I Sette Salmi della Penitencia di David di Pietro Aretino, novembre 1534*

ARETINO, 1534, f. 5r-v. (BNE, U/7045).

Standosi Amore a dar legge alle persone gentili ne gli occhi di Bersabe, si trasformò in uno sguardo crudelmente pietoso, e trapassato al Re David, prima gli abbagliò la vista, poi gli spirò in bocca del suo veleno, e toccandosi soavemente i sensi corse nelle ossa, e spartogli sopra del suo fuoco, tosto che lo vide accese di humido tosco si li ficcò nel core, non senza spavento dell'anima, che s'inclinò alla effigie, che nel primo apparire le rimase impressa nel seno: onde l'animo di cotanto huomo rivolto ad adorare la nuova imagine s'infiammò si di lei, che obliato tutto quel senno (che guai ai Regni quando i Re ne mancano) ardendo di desiderio, e d'amore, non riguardandone alla Maestà d'Iddio, né alla sua, sotto inganno di mandarlo a una sicura vittoria, diede Uria Etheo marito dello Idolo suo in preda alle spade nimiche, accio che mancato lui, egli potesse divenire sposo della Donna, che più che Dio, che se medesimo amava. Et adempito cotal voto godendosi di quel lieto lascivo, che con dispiacer del mondo a messo tante volte sottosopra gli Imperii e i Regni, affisse il guardo nel fallo suo Nathan Propheta, et havendone compassione gli pose dinanzi al viso la ingiuria, che con l'homicidio, e con lo adulterio haveva fatto al suo Fattore, e spaventatolo con la pena, che il cielo apparecchiava alla sua colpa sentissi il buon vecchio e dall'anima, e dal core, e da i sensi dileguare il sesio, il fuoco, et il piacere, non altrimenti che si dilegui il caldo dalle membra, et il cor dal volto nello incontrar coa, che tutto scuota altrui di paura, o di horrore, e trattosi di testa, e di dosso la corona, e la porpora, gittato in terra lo scettro, humiliando la superbia della sua dignità con l'humiltade del pentimento, ricoperta la vergogna delle carni con un poco di panno ruvido, scompigliata la chioma, e la barba venerabile, l'una e l'altra per

la canuta candidezza, che in lor splendeva con grave honore della sua etade, rimembrandosi di esser peccatore, e non Re, sembrava nel sembiante essa penitenza: e presa la cetera, la quale immollava tuttavia il pianto, che distillava il core per bear l'animo, si aviò in un luogo oscuro, che si stava sotterra come carcere del suo peccato, nel quale entrando il suo errore fu spaventato dalle tenebre, dello speco: et egli nulla prendendo di indugio a quello che doveva fare per placare Iddio, postosi inginocchioni, recatosi lo stomento al petto, composto il viso in alto, acquetato il suono dei sospiri, toccando le corde con tenero fervore, mosse a Dio queste parole.

Doc. 2

Estratto da *Il Genesi con la visione di Noè* di Pietro Aretino, Venezia, 1538

ARETINO, 1939, f. 35 v (BNM, ANT 56905).

Ecco Christo in su le nuvole condensate dal trasparente del suo lume; la militia eterna rifetta nello splendore celeste, e nelle meraviglie immortali, rifulge e tace. Michele, Raphaello, e Gabriele, tolto il fato alle trombe penetrate nel sonno dei morti, e dei vivi, racquetando l'ali, mirando il Padre, il Figliuolo, e lo Spirito Santo, che forma una voce di giustizia, e una di misericordia, il severo e il compassionevole delle quali deve fornire nella sentenza del giudicio, perché non sarà più demerito, né merito. L'occasione del punire, e del perdonare si toglie via. Iddio non vuole avere più con che salvarci, e con che dannarci, il far bene, e il far male non avrà più materia. La virtù, e il vizio si risolve co i loro obietti, la speranza è confinata, percioché ogni desiderio è condotto al termine; ma questo è poco, già il terrore di Dio signoreggia gli animi di coloro che tardi si pentano dello avere prevaricato nel santo

delle leggi; il conto che debbono dare dei loro falli li tormenta, le lascivie, le pompe, le monarchie, i dilette, i tesori, e le felicità gli trafiggano più che non gli compiacquero; il farò, ne il dirò non ha più gli aiuti della pietà e perciò il silenzio, che gli occupava il core tremante, la mente smarrita e l'animo perduto, raddoppiò la paura nel suo orrore; perché Giesu sedente sopra il lucido delle nubi sfavillanti, e i lampeggianti mosse tutto se stesso, onde i Cieli si lamentarono, i Pianeti gemeranno, il Sole pianse, la Luna si dolse, la Terra si scosse, e l'Acque bollirono. Ma ecco dalla bocca sacrosanta di Christo suonare in lingua di Dio: Venite a me giusti, e andate a Sathan rei. Ciò detto, le parole si divisero in due strali: uno di luce e l'altro di tenebre: quello toccò i cittadini del Paradiso, e questo gli habitatori dello Inferno. In cotal mezzo non altrimenti che i peccati dei perduti avessero fatto un fagello de se propri, e con esso percosseglie le spalle, si mossero in verso lo Abisso, ne prima ci giunsero, che lo stridore de i denti ne fece quel segno che fa un'armata che urta nelle navi nemiche, onde lo strepito delle sue artiglierie si fa sentire con il terribile del tuono. E come ai salvati fussero state prestate le piume auree degli Agnoli, si viddero alzarsi a volo, e benedetti dal Padre eterno, e con la Matestà sua restatisi a godere il sempre e il perpetuo del sempiterno, e dello immortale e della gloria di lui.

Doc. 3

Lettera di Pietro Aretino a Paolo Giovio, Venezia, febbraio 1545

ARETINO 1546, ff. 99v-100r; ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, V, pp. 159-161 (doc. 152).

Ecco (direte forse voi ne lo scrivervene una dopo l'altra) costui, che ciò fa, che egli nel cercare di emendarsi nel fallo commesso in l'avarizia de

lo scrivermi già sì di rado, che inciampa ne lo errore uscito da la prodigalità del mandarmi lettere sue, ora così spesso precipitando nel vizio de lo estremo a lo estremo, ne la guisa che ci [99 r] traboccano quegli che per caristia di prudenzia, partendosi senza mai pensarci ogn'ora da la via del mezo, sempre danno di petto con gli atti de le loro azzioni o nel mancamento del poco, o nel soperchio del troppo. In tanto perdono il premio de la lode, che s' acquista chi du' bisogna s'attiene, e dove non accade non corre. Benché io per me confido tanto ne la galanteria de la piacevole di voi cortese gentilezza, che portimi in che maniera io mi porti, son per sempre esservi caro, come sempre mi conosco essere stato. Onde lasciando la superfluità de le scuse a coloro che fallono per volontà, e non per ignoranzia, vengo a comunicare con il valor del senno di V.S. Reverendissima una concezzione di sdegno che contamina di sorte con le giuste sue alterazioni tutte le parti del mio sicuro animo, ch'è forza ch'egli partorisca una di quelle vendette che la virtù d'altri suol mostrare al vizio altrui. E la causa che dee farmi venire a lo effetto è l'essermi suto giurato, presente Tiziano e più persone di autentica testimonianza, che tre Prelati (forse per obviare il Concilio) han mosso querela a N.S. acciò la sua beatitudine gli conceda potestade sopra lo incendio de le mie cristiane, religiose, e catoliche scritture; cosa di piu mia reputazione, che atto di lor vituperio. Però che ciò facendosi, la infinità del numero che restaranne al mondo, faran fede a i buoni del come i superbi chierici d'oggi trattano al di d'oggi gli umili osservatori de la ecclesiastica credenza. Ecco il *Genesi*, e l'*Umanità di Cristo* non pur translati in idioma Gallico, ma quello intitolato al di Francia Re, e questa dedicata a la di Navarra Reina. Onde a le lor maestadi, piu che a la mia [99 v] indegnitade, verrà a far onta la ingiuria. De l'istoria del beato d'Aquino e de la Santa di Alessandria non parlo; peroché l'avermi imposto cotali composizioni il giusto Principe del Vasto, e di sì lodate fatiche ristoratomi, è da stimare ch'elle siano di merito. I salmi dal mio stile in parafrasi decantati lascio

difendere a quel dotto predicator Bolognese, che qui disse nel tempio de i Servi che chi vuol vedere in la penitenzia David a Dio esclamante, leggali e vedrallo. Ma qual malvagità d' infedele spirito, quale incredulità di perfido core, e quale impietà di perduta anima, si arrischiarà di pur pensare di pigliar la *Vita di Maria Vergine* con intendimento di arderla? Certo è che la sincera, integra, e leale ferventia del mio credere a gli ordini de la chiesa di Dio, non cede a qualunque piu le dimostra e lealtà, e integrità, e sincerità di zelo credente in lei. Sallo il prestante, ottimo, e venerabile Vescovo Mignanelli quante io di continuo rendo a Cristo grazie, che né Chietino mi sento, né Luterano; vanto concesso a pochi. È ben vero che talora mi dolgo del non essere d'ambizione vago (onde pecco sotto l'ombra del parer mio desto), perché se io così fossi diverrei glorioso nel sentire i predicanti il divino verbo salutare, prevalersi de imiei con grazia e privilegio impressi sudori. Io, che sono asceto a la fama per virtù, fortemente istupisco che gli assunti al grado per malizia non pigliano più tosto impresa che il pontefice remunerar me per sì laudabili opere, che tor in cura che esse per bontà loro male arrivino. Mi pare di strana durezza che io lor divoto nel fatto del riprendere alcuni, che vociferavano che il tale, il tale, e il tale stati spinti nel seggio, ove stan[100r]no, da la forza de i denari, da l'astuzia de l'ipocresia, e dala bestialità de la fortuna, ne riceva in premio una così notevole villania. Talché sono ispronato a dire che oltra il vergognarsi, ch'io secolare abbia scritto e di Giesù e de' Santi, ciò che eglino Reverendiss. sono obligati di scrivere, mi provocano contra la lor perversa contumacia. Perch'io volli sempre più presto inimicarmegli per via de la verità, che aggradirmigli col mezzo de le adulazioni. Ma se la corte m'avesse voluto usar per servo, sì come non mi è parso ch'ella mi usi per parasito, io le sarei quello isviscerato uomo, ch'io teneva in core di esserle. Ma nel raccogliere la savia capacità di voi la somma di tutto il ciò che io ho detto di suso, non mi riprenda del così subito tenere per vere le cose

che ispeso nel rapporto son false. Conciosia che solo l'aver ben fatto me lo afferma per evangelio. Di Vinezia di Ferraio MDXLV. Pietro Aretino.

Doc. 4

Lettera di Pietro Aretino a Tiziano, Venezia, ottobre 1549

ARETINO, 1609, IV, p. 198 (doc. 371); ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, V, p. 285 (doc. 362); PUPPI, 2012, p. 183 (doc. 145).

Vecellio, fraternamente compar mio, il confessor nostro è in prigione sostenuto; è di noi padre in lo spirito, il reverendo curato dei frati minori, dico: imperoché i grandi sono i zoccolanti. Egli, per parer dotto, se ben non è senza lettere, disse a caso, e non pensandoci, che de jure divino non è la confessione santissima. Oltra di ciò, gli appongano che, in cambio del confermare nel voto una giovane, che come vecchia soleva entrare in monisterio, ha fatto si ch'ella s'è maritata a un secolare, e non a un religioso. Onde, per l'una accusa e per l'altra, dassigli il pane e l'acqua in su stantia, talché al digiuno istesso ne incresce, e a la pena propria ne duole. Ma s'egli, qual si dice, e potria essere, ha non errando errato, avegna che ne la prima colpa imita il predicator de la carità, e nel secondo fallo seguita la prudenzia sua propria, imperoché nel conoscerla dedita più a la carne che a lo spirito, la consigliò secondo l'ordine di Lutero, e non in quanto a la legge di Chieti. La conclusione è mo questa, che subito che il legato si trasferisce costì a ritrarsi, me lo fate intendere, aciò suplichiamo per lui a Sua Signoria Reverendissima. La qual forse lo assolverà per mezzo nostro in tal grazia che il poverino si tornarà a la cella. Si che non vi si scordi tal cosa, che poste da parte le ciance, è per Dio opra di misericordia tre volte pia il liberarlo di dove lo tiene sepolto il pessimo

intento dei suoi emuli, per vederlo lontano da tutti quei vizii ai quali egli sono sì propinqui ai loro animi, che vivano abbracciati con essi insieme.

Di ottobre, in Vinezia, 1549.

Doc. 5

Lettera di Tiziano a Pietro Aretino, Augusta, 11 novembre 1550

ARETINO, 1552, I, pp. 147-148; ARETINO (Procaccioli), 2003-2004, I, p. 155 (doc. 154); CROWE, CAVALCASELLE, 1877, pp. 149-150; PUPPI, 2012, p. 191 (doc. 154).

Signor Pietro compar honorando, per misier Enea vi scrissi che io teneva le vostre lettere a la banda del core, aspettando la occasione di darle a Sua Maestà. Il giorno dietro, poi che si partì il Parmigiano, fui chiamato da lei e, dopo le debite riverentie et il vedere le pitture portategli, mi dimandò di voi et se tenevo vostra carta: a la qual cosa risposi de sì et gli presentai la datami; et lo Imperatore, letta che l'hebbe da sè, la lesse in modo che la intese l'Altezza del figliuolo, il Duca d'Alva, Don Luigi d'Avila, con il resto de i Signori de la Camera. Ma, perché in detta lettera ero nominato, mi disse ciò che volevo da lui. Al che risposi che, a Venetia, in Roma et per tutta Italia, si confermava dal publico che Sua Santità teneva buona mente circa il farvi etc. In questo, Cesare mostrò segno di allegrezza nel viso, dicendo che molto gli piaceria et che non potrà mancare di farvi apiacere, et etiam soggiungendo altre parole nel caso di voi, honorate et grandissime.

Si che, fratel caro, io ho fatto quel buono offitio per Vostra Signoria che son debito fare per i veri amici, come sete voi: et, se in altro vi posso giovarvi, comandatemi senza rispetto alcuno. Il duca d'Alva non passa mai giorno che non parli meco del Divino Aretino: perché molto vi ama et dice che vuole essere agente vostro appresso Sua Maestà. lo gli ho

raccontato che spendereste un mondo et che ciò che havete è di tutti, e che date ai poveri fino a i panni di dosso, et che sete l'honor d'Italia, come è vero et si sa. A Monsignor d'Araxe diedi la vostra, et ne avrete risposta in breve. Il signor Filippo Obi pur hieri partì per Inghilterra, vi saluta et dice che non staria contento se non vi fesse apiacere del suo proprio: oltre i buoni uffitii che farà appresso al suo Sire in vostro commodo.

Siate adunque allegro, che bene, per gratia di Dio, potete farlo, et tenetemi ne la vostra buona gratia, salutando il signor Iacomo Sansovino da parte mia; et a lo Anichino bascio la mano.

Di Augusta, lo XI di Novembre MDL.

Il vostro amico et compare Titiano.

Doc. 6

Lettera di Pietro Aretino a Tiziano, Venezia, dopo l'11 novembre 1550¹

ARETINO, 1609, VI, p. 32v (doc 43); ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, VI, p. 58 (doc.44); PUPPI, 2012, p. 193 (doc. 155).

Compare onorando, la lettera dei quattro del presente, da messer Enea recata, mi fu cara, perché ridusse in certezza il dubbio, che mi tenea confuso, circa il vostro esser giunto sano e salvo in Augusta; l'altra poi da me ricevuta degli undeci mi ha consolato in gran festa. Ma chi non si consolerebbe nel cuore, udendo il con quanta amorevole benignità di gratia, nel subito vedervi vi addimandò la Maestà Sua come io stavo, e se gli portavate carte di mio, con il dirvi poi (che piano e forte lesse

¹ Puppi (PUPPI, 2012, p. 193) deduce la datazione dal riferimento alla lettera di Tiziano dell'11 novembre, qui come doc. 5.

ciò, che le scrivevo umilmente) che non pur faria per me ogni buon officio col papa, ma che risponderebbe ben presto a la mia, ciò parlando in presenza di Sua Altezza, del duca d'Alva e del Davila si onoratamente in piacere, del che a Dio rendo grazie in lo intrinseco: imperoché da lui cotal mercede deriva, e non da vertù che in me sia o si vegga. A voi, uomo divino, non dirò altro che, per esser noi due uno solo, il ringraziarvi è superfluo.

Di novembre, in Vinezia, 1550.

Doc. 7

Lettera di Pietro Aretino a Carlo V, Venezia, 23 gennaio 1551

BNE, MSS/20209/28, in BDH:

< <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000172344&page=1> > (consultato il 23 dicembre 2016). Riproduzione in app. I, fig. 105.

La mala sorte mia, puo ben fare che Carlo Cesare si scordi de la divotione chio portarò al di lui nome in eterno, ma che non adori la sua Maesta come un Dio; mille fortune, non che una, non sarieno a farlo bastanti, ci che bascio a quella disperatamente il ginocchio, con animo di sbatezarmi da senno, caso che il favor da me chiesto s'indugi. Di Vinesia il XXIII di genaro MDLI

Inutile servo

Pietro Aretino

Doc. 8

Lettera di Carlo V a Francisco de Vargas, Bruxelles, 11 giugno 1553

AGS, Est. Leg. 1321, foll. 122-124.

CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, p. 178; CLOULAS, 1967, p. 218; MANCINI, 1998, p. 220 (doc. 99).

Francisco de Vargas del nuestro consejo y nuestro embajador, todas vuestras cartas hasta la ultima de XXVIII del pasado se han recibido con todas las copias y cartas que en ellas se acusan [...]

Aquí se ha dicho que Ticiano era fallecido y aunque, no haviendose después confirmado, no debe ser assí, todavía nos daréis aviso de la verdad, y si ha acabado ciertos retractos que llevó a cargo de hazer quando partió de Augusta o los términos en que los tiene.

Doc. 9

Lettera di Francisco de Vargas a Carlo V, Venezia, 30 giugno 1553

AGS, Est. Leg. 1321, f. 22

CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, p. 179; CLOULAS, 1967, p. 220; FERRARINO, 1975, p. 37 (doc. 50); MANCINI, 1988, p. 223 (doc. 102).

Sacra Catholica Cesarea Magestad,

Recebí la de Vuestra Magestad de XI del presente [...]

Ticiano es vivo y está bueno y no poco alegre por saber que Vuestra Magestad se acuerda dél. Él me havia hablado antes del quadro de la Trinidad, yo he solicitado, y assí entiende en él y dize que lo dará acabado en todo septiembre. Lo he visto y paresceme que será obra digna dél, como lo es un quadro que tiene ya al cabo para la Serenísima Reina Maria de la Aparición en el huerto a la Magdalena. El otro quadro dize que una tabla de Nuestra Señora igual del Ecce Homo que

Vuestra Magestad tiene y que, por no haversele enviado el tamaño como se le dixó, no está hecho, que en viniendo, luego le porná por obra.

Doc. 10

Lettera di Tiziano a Carlo V, s.l. (Venezia), 30 giugno 1553²

Dispersa

CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, pp. 506-507; PUPPI, 2012, p. 202 (doc. 167).

Invitissimo Principe, se dolse alla Sacra Maestà Vostra la falsa nuova de la morte mia, a me è stato di consolazione l'esere per ciò fatto più certo che l'Altezza de la mia servitù si ricordi, onde la vita m'è doppiamente cara. E umilmente prego Nostro Signore Dio a conservarmi (se non più) tanto che finisca l'opera della Cesare Maestà Vostra, la quale si trova in termine che a settebre prossimo potrà comparire dinanzi l'Altezza Vostra, a la quale fra questo mezzo con ogni umiltà m'inchino e riverentemente in sua grazia mi raccomando.

Doc. 11

Lettera di Tiziano a Filippo II, Venezia, s.d (estate 1553)

Dispersa

DOLCE, 1554, p. 226; PUPPI, 2012, p. 203 (doc. 168).

Principe Serenissimo, dall'ambasciator cesareo ebbi il dono più conforme alla grandezza vostra che a' piccioli meriti miei: il che mi fu

² La datazione si può dedurre dalla lettera di Francisco de Vargas a cui questa è collegata (qui doc. 9).

per molti rispetti caro, ma assai più perché a un povero debitore è gran ricchezza l'esser molto tenuto al suo Signore. Io all'incontro vorrei poter ritrar l'immagine del mio cuore, già in tempo consacrato all'Altezza Vostra, perché Ella mirasse nella più perfetta parte di esso scolpita l'immagine del valor suo. Ma non potendosi far questo, io attendo a finire la favola di Venere e Adone in un quadro di forma simile a quello ch'Ella ebbe già di Danae, e finito (che sarà in breve), lo manderò. Vado preparando gli altri ancora, pur da essere consacrati al mio Signore, poiché dall'arido mio terreno frutti più nobili provenire non possono. Non passerò più avanti, pregando Iddio Nostro Signore a concedere lunga felicità alla Vostra Altezza, e a me grazia di potere ancora una volta e vedere Vostra Serenità e umilmente baciarle i piedi.

Doc. 12

Lettera di Pietro Aretino a Tiziano, s.l., ottobre 1553³

ARETINO, 1609, VI, p. 193r (doc. 290); ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, VI, p. 272 (doc. 29); PUPPI, 2012, p. 204 (doc. 169).

Mandovi il sottoscritto sonetto, da me composto sopra il ritratto de lo illustre signor Francesco Vargas, che qui la Maestà Sua rappresenta. Fingeteci giù da basso una carta, facendocelo poi scrivere da qualche penna somigliante al caratterolo che fa bella la stampa. Intanto, farò quello medesimamente ne la imagine del Serenissimo Duce Trevisano Marc'Antonio, non come la di lui sublimità merita, ma nel modo che il mio basso ingegno potrà.

D'ottobre, in Venezia, 1553.

Questo è il Vargas dipinto e naturale: / Egli è sì vivo in la nobil figura

³ La datazione da PUPPI, 2012, p. 204.

/ Ch'a TIZAN par che dica la natura: / L'almo tuo stil più che il mio
fiato vale. / In carne io l'ho partorito mortale, / Tu procreato divino in
pittura; / Il da te fatto la sorte mia non cura, / Il di me nato il fin teme
fatale. / L'esempio, invero, ha gli spiriti e i sensi / Raccolti in l'arte, e
chi il mira comprende / Ciò che a lo in vece di Cesar Conviensi. / Nel
guardo suo certa virtù risplende, / Che con l'ardor dei desideri intensi
/ Di Carlo in gloria ogni intelletto accende.

Doc. 13

Lettera di Francisco de Vargas a Carlo V, Venezia, 11 marzo 1554

AGS, Est. Leg. 1322, f.245

CLOULAS, 1967, p. 222; FERRARINO, 1975, p. 39 (doc. 53); MANCINI, 1998, p. 227
(doc. 106).

Sacra Catholica Cesarea Magestad

[...] Yo he tenido cuidado de solicitar a Ticiano que acabe los quadros que tiene de Vuestra Magestad, pero es tan impedido y ocupado en tantas cosas que satisfaze a poco y señaladamente en ésta, a que es más obligado ultimamente. Por lo que el secretario Vargas me escribió, le he hablado e ido a ver los cuadros y dichole mí parescer; hame dado muchas excusas y dicho en gran desseo y obligación que tiene de servir a Vuestra Magestad, prometiendo finalmente que en todo este mes que viene me los dará acabados en toda perfección, y que así lo scriva a Vuestra Magestad. Tengo por cierto lo hará, y los cuadros están en buena disposición; son dos, no más, a lo que dize: uno grande de la Trinidad, que será harto buena cosa, y otro pequeño de Nuestra Señora, no lo dexaré de la mano hasta que esté hecho.

Doc. 14

Lettera di Carlo V a Francisco de Vargas, Bruxelles, 1 aprile 1554

AGS, Est. Leg. 1322, ff. 171-172

CLOULAS, 1967, p. 222; FERRARINO, 1975, p. 39 (doc. 54); MANCINI, 1998, p. 228 (doc. 107).

Francisco de Vargas del nuestro consejo y nuestro embajador en Venecia. Todas vuestras cartas hasta la ultima de XXII del pasado se han recibido a las quales se ha dexado de satisfacer assí por las grandes y continuas ocupaciones de guerra, como por la falta que havemos tenido de salud, agora se hará a los cabos que lo requieren [...].

Si Ticiano cumple lo que os ha prometido de los cuadros, no será tan tarde como de su condición nos presuadíamos, y así serémos servido le solicitareis.

Doc. 15

Lettera di Tiziano a Carlo V, Venezia, 10 settembre 1554

AGS, Est. Leg. 1472, f. 1, *integrale*

CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, pp. 186-187; CLOULAS, 1967, p. 224; FERRARINO, 1975, p. 40 (doc. 55); MANCINI, 1998, p. 229 (doc. 108); PUPPI, 2012, pp. 209-210 (doc. 174).

Sacratissima Cesarea Maestà

Mi fu già assignato per ordine di Vostra Catolicha Maestà una provisione in Milano di ducento scudi l'anno et di poi una tratta di grani nel Regno di Napoli nella quale mi trovo haver speso centenara di scudi in mantenere un mio homo nel Regno; et últimamente mi fu concessa una naturalezza in Ispagna in persona d'un mio figliuolo di scudi 500 l'anno di pensione; le cual cose tutte non havendo mai

havuto effetto alcuno per colpa della mia mala sorte, ho voluto hora dirne una parola a Vostra Maestà Catholica con questa carta sperando chel liberalissimo animo del maggior Imperator christiano che fosse mai non vorrà patire che i suoi ordini non siano eseguiti dai suoi ministri et perché se tale esecutione havesse effetto in questo tempo, tornaria in me il beneficio opera di charità, trovandomi in qualche necessità per essere stato infermo et per havere maritata una mia figliuola. Ho supplicato la Regina celeste che interceda gratia per me appreso di Vostra Maestà Catholica col ricordo della sua imagine, che hora le viene inanzi con quello addolorato effetto che le ha saputo esprimere nel volto la qualità de`miei travagli. Mando anchora a Vostra Catholica Maestà la sua opera della Trinità, en el vero, se non fossero stati i miei travagli, l'harei fornita e mandata molto prima, anchora che pensando io di sodisfare a Vostra Maestà Catholica non mi son curato di guastare due e tre volte il lavoro di molti giorni per ridurla al termine di mio contento, onde vi ho posto più tempo che non si conveniva ordinariamente. Se io haverò sodisfatto a Vostra Catholica Maestà mi terrò assai felice, se ancho no, la supllico ad accettare l`ardente mia volontà in servirla, la quale con tutta la devotione et humiltà del cor mio bascio la invittissima mano.

Di Venetia, Alli X di settember MDLIIII

Il ritratto del Signor Vargas posto nell'opera, ho fatto di comando suo: se non piacerà a Vostra Maestà Catholica, ogni pittore con due pennellate lo potrà convertirè in altro.

Di Vostra Maestrà Catholica

Humilissimo servo

Titiano Pittore

Doc. 16

Lettera di Tiziano a don Giovanni Benavides, Venezia, 10 settembre 1554

DOLCE, 1554, pp. 228-229; CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, p. 194; PUPPI, 2012, pp. 210-211 (doc. 175).

All'illustrissimo signore don Giovanni Benavides

Io non so se il mio signore don Giovanni Benavides sarà tanto fatto altiero per il nuovo regno accresciuto alla grandezza del suo Re, che non voglia più riconoscere le lettere, né la pittura di Tiziano, già da lui amato. Anzi, pur credo che egli vedrà questa e quelle con lieto animo e che ne farà festa, perciocché un signore, per natura nobile e per creanza umanissimo, come Vostra Signoria, è tanto più degna a accarezza i suoi servidori, quanto più se gli accresce autorità e favore da poter giovare ad altrui. Spero, dunque, che me e le cose mie saranno favorite da Lei più che mai. Infine, io ho tutta la mia speranza nel gran Re d'Inghilterra per la intercessione del mio buon signore e gentile Benavides, che so che mi vuole e può aiutare.

Mando ora la poesia di Venere e Adone, ne la quale Vostra Signoria vedrà quanto spirito e amore so mettere nell'opere di Sua Maestà; e fra poco manderò ancora due altre pitture, che piaceranno non meno di questa, e sarieno già fornite, se non fosse stato l'impedimento dell'opera che io ho fatto a Sua Maestà Cesarea de la Trinità; e così ancora avrei fornito, com'è mio debito, una Divozione per la Maestà de la Regina, la quale tosto se le manderà.

Ben suppico Vostra Signoria a farmi grazia di scrivere a Sua Maestà avrà avuto caro e le sarà piaciuta questa pittura.

Altro non mi occorre dirle, se non raccomandarmi in sua buona grazia, e baciarle la mano sin di qua.

Di Venezia, alli 10 settembre 1554.

Doc. 17

Lettera di Tiziano ad Antoine Perrenot, Venezia, 10 settembre 1554

BPR, II-2270, c. 329 *integrale*. Riproduzione in app. I, fig. 111.

FERRARINO, 1977, pp. 37-38 (doc. 20); MANCINI, 1998, pp. 230-231 (doc. 109);

PUPPI, 2012, p. 212 (doc. 176).

Anchora che sua Maestà Cesarea sia hora in qualche travaglio per conto della guerra, niente di meno, havendo io un'altra arte oltre la pittura, che è lo indovinare, spero che la opera mia della Santa Trinità in compagnia della Madonna del cielo, che io mando a Sua Maestà Cesarea la trovaranno in pace e vittoria gloriosa, sì che ella potrà godere con lieto core della dolce vista della mia pittura. Et Vostra Signoria Reverendissima, pregata dalla sua devota Maddalena che io le mando per mia interceditrice, potrà con buona occasione essermi favorevole con la sua grande autorità di fare che i miei assegnamenti di Milano non mai pagati nè in tutto nè in parte mi vengano in soccorso della mia necessit ; poich  al signor Aretino vengono portati sino a casa profumati.   ben vero che non   da far comparazione delle mie lunghe fatiche e vigilie ed un sonetto Divino dove consiste la vera gloria di Sua Maest  Cesarea. A questa medesima condizione   andato la trata di Napoli, che mi fu donata gi  tanti anni sono, la quale non solo non mi ha dato utile, ma danno grande in mantener un mio in quel regno senza frutto alcuno; e cos  la naturalezza della pensione di 500 scudi di Ispagna, che fu un darmi una possessione in aere, dovendosi andare per mezzo del Papa, che non la dona se non a chi esso vuole. S  che, Reverendissimo et Illustrissimo Signor mio, vedere queanto sollevamento mi pu  ora dare alla mia fortuna il suo favore; il queale spero non mi mancher  per la sua nobilissima natura inclinata al beneficiare in suoi servitori, come sono io veramente di cuore. A cui bacio la mano con la mia debita umilt .

Di venezia, allo X di settembre MDLIII.

Di vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima humil servo Titiano, pittore.

Allo illustrissimo et Riverendissimo Monsignor d'Aras, secretario et consigliere maggior di Sua Maestà Cesarea, Signor mio osservandissimo.

Doc. 18

Lettera di Tiziano a Filippo d'Asburgo, s.d., s.l., (10 settembre 1554)⁴

DOLCE, 1554, p. 229; PUPPI, 2012, p. 213 (doc. 177).

Sacra Maestà, viene ora a rallegrarsi con la Vostra Maestà del nuovo regno, concessole da Dio, il mio animo, accompagnato da la presente pittura di Venere e Adone, la qual pittura spero sarà veduta da lei con quei lieti occhi che soleva già volgere alle cose del suo servo Tiziano. E perché la Danae che io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta da la parte dinanzi, ho voluto in quest'altra poesia variare e farle mostrare la contraria parte, acciocché riesca il camerino, dove hanno da stare, più grazioso a la vista. Tosto le manderò la poesia di Perseo e Andromeda, che avrà un'altra vista diversa da queste, e così Medea e Jasone, e spero con l'aiuto di Dio mandarle, oltra queste cose, un'opera devotissima, la quale tengo ne le mani già dieci anni, dove spero che Vostra Serenità vedrà tutta la forza de l'arte che Tiziano suo servo sa usare la pittura.

Intanto il nuovo gran Re d'Inghilterra si degni ricordarsi che il suo indegno pittore vive de la memoria di esser servo d'un tanto alto e si

⁴ La datazione è deducibile dai contenuti: vedasi PUPPI, 2012, p. 213.

benigno Signore, e spera per mezzo suo avere medesimamente acquistato la grazia della Cristianissima Regina sua consorte. La qual Regina, nostro Signore Iddio benedetto conservi inisieme con Vostra Maestà molti secoli felici, acciocché felici si conservino i popoli governati e retti da le sue sante e pie volontà.

Doc. 19

Lettera di Francisco de Vargas a Carlo V, Venezia, 15 ottobre 1554

AGS, Est. Leg. 1322, f. 191.

CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, pp. 187-188; CLOULAS, 1967, p. 225; FERRARINO, 1975, p. 41 (doc. 56); MANCINI, 1998, p. 232 (doc. 11).

Sacra Catholica Cesarea Magestad,
A Vuestra Magestad he enviado los dos quadros grande y pequeño de Ticiano. Partieron de aquí quatros dias ya. El se ha detenido mucho en hazerlos, y no es poco haver hecho con él los acabasse, pero todo se le ha de perdonar por la voluntad y desseo que tiene de servir a Vuestra Magestad y bontad dellos, que cierto el mayor es obra de grande estima.

Doc. 20

Lettera di Francisco de Vargas a Antoine Perrenot, 16 ottobre 1554

BPR, II-2286, f. 66.

FERRARINO, 1977, pp. 38-39 (doc. 21); MANCINI, 1998, p. 233 (doc. 111).

Recebí la de Vuestra Señoría de XXII de [...]
[...] Enviado he a Su Magestad los dos cuadros que Ticiano he hecho, y dentro del mayor va una Magdalena che envía a Vuestra Señoría que

es cosa harto linda. El cuadro principal pienso que es una de las mejores cosas que Ticiano ha hecho, y por eso le perdono quanto se ha dilantato y fastidios que ha tenido con él. A su Magestad Real va otro de Adonis, que es cosa de gran estima y que Ticiano se ha esmerado mucho, sino que es demasiadamente lascivo.

Doc. 21

Lettera di Francisco de Vargas a Carlo V, Venezia, 11 novembre 1554

AGS, Est. Leg. 1322, f. 194.

FERRARINO, 1975, p. 41 (doc. 57); MANCINI, 1998, p. 233 (doc. 112).

Sacra Catholica Cesarea Magestad,

Los quadros embiè a Vuestra Magestad dias ha con todo buen recaudo y muy recomendados a los maestros de postas.

Doc. 22

Pietro Aretino a Carlo V, s.d, s.l. (dicembre 1554)⁵

ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, VI, p. 411 (n°475).

A Carlo Cesare.

Ho inteso che nello esempio della Trinità, s'è molto compiaciuta la Religione e la Fede della vostra Maestà sacratissima, e in quello della Venere, la dolcezza sua e l'amore. Onde Tiziano in cotal ventura

⁵ La datazione, dedotta dai contenuti e così indicata in ARETINO (Procaccioli), 1997-2002, VI, p. 411; la data che compare nella lettera è però dicembre 1555.

converte la umiltade in superbia. Imperò che è miracolo del di lui stile l'aver in un tempo soddisfatto al corpo e all'anima dello Imperatore stupendo. Ma perché nel contemplare le attrattive Madame, la vecchiezza si risente in la copula, saria buono d'imitare il *Santificetur* d'un certo Chietino, la buona memoria del quale essendo corso insieme con tutta questa Cittade a vedere il Quadro, subito che vi spinse lo sguardo, chiuse gli occhi, giurando che sì bella ignuda e sì viva farebbe cadere in tentazione il *libera nos a malo*. Concludendo (in quanto al mondo) che se le Angelesse che piovvero benemerito avessero portato seco la pulcritudine solita, a gran pena dava la man ritta al paradiso, l'inferno. Di Decembre in Venezia, MDLV.

Doc. 23

Lettera di Carlo V a Francisco de Vargas, Bruxelles, 5 gennaio 1555

AGS, Est. Leg. 1498, ff. 44-45.

CLOULAS, 1967, p. 228; FERRARINO, 1975, p. 42 (doc. 59); MANCINI, 1998, p. 235 (doc. 114).

[...] Francisco de Vargas del nuestro consejo y nuestro embajador en Venecia. Se han recibido todas vuestras cartas hasta le ultima de XXVI de noviembre. [...]

Los quadros han llegado buenos y os tenemos en servicio el cuidado que se ha tenido en solicitar que se acabassen.

Doc. 24

Lettera di Tiziano a Antoine Perrenot, Venezia, s.d. (tra 11 novembre 1554 e giugno 1555)⁶

BUD, Fondo Cernazai, b.11/4, parte 1.

PUPPI, 2012, p. 215 (doc. 180).

Illustrissimo Signor mio, subito ch'io intesi che Vostra Signoria, oltre il quadro madatogli, desiderava anco avere una coppia di quella poesia di Venere, mi missi ad ordine di principiarlo, né ho mai cessado fino non gli habbia dato speditione et inuiatolo a Vostra Signoria, havendovi usato quella diligentia et amore atorno che merita l'afetione ch'io porto alla bontà et cortesia sul le qualli, se mai s'adoprono in beneficio mio, adesso astretto dalle necessità fa bisogno che di bon in meglio s'adoprinno per sustentation de l'età et virtù mia. Dopo mandata la gran tavola della Trinità a sua Maestà Cesarea con mie lettere nelle quali se conteneva alcuni miei gravami, il Signor Vargas mi lesse poi alcune lettere di Sua Maestà Cesarea ne le quali si conteneva che Sua Maestà aveva ordinato et fatto scrivere alla Maestà del Re d'Inghilterra suo figliolo che mi facesse pagar tutti gli avanzi delle mie provvisioni passate alla Camera di Milano, oltre che m'erano per ditte lettere anco dato grandissima speranza di doni per ditta opera, et resolutione della tratta di Napoli et etiam della naturalezza di Spagna, le qual bone nove furono causa che di subito maritassi una mia figliola ch'era al tempo alla qual promesse una buona summa di denaro in dote, come ben sa l'orator cesareo de qui, et perché fa bisogno di satisfar alla promessa fatta, et non havendo io mai più hautò né nova né aviso dele cosse suddette, ricorro hora con una speranza grandissima a Vostra Signoria illustrissima supplicandola a più mio poter a voler in nome mio oprar di modo con Sua Maestà ch'io senti [lacuna] qualche aiuto e socordo

⁶ La datazione viene proposta in PUPPI, 2012, p. 215.

in questo mio evidente bisogno che io buona pace senza alcun dubbio riconoscerò de la amorevole bontà di Vostra Signoria, alla quale di core me gli raccomando et offero basciando l'honorata mano.

Doc. 25

Lettera di Tiziano a Carlo V, s.l., s.d. (tra il 31 maggio 1555 e l'agosto del 1556)⁷

RIDOLFI, 1648, I, p. 201 (seconda parte); PUPPI, 2012, p. 216 (doc. 181).

Ringrazio la Divina Maestà che il quadro de la Madonna Addolorata, da me dipinto in sasso, sia pervenuto all'imperial presenza vostra ne la guisa che io desiderava: la quale se a Vostra Maestà soddisfa, io ottengo il fine di ogni mio desiderio e, quando fosse altrimenti, supplico Vostra Maestà che mi faccia degno d'esserne ragguagliato, che io m'affaticherò di far che Ella rimanga soddisfatta, etc.

Restami il supplicare l'altezza di Vostra Maestà, oltre la mercede che io ne spero sia servita, di concedermi gratia che la provisione mia supra la Camera di Milano di scudi 200, di cui non ho mai ricevuto cosa alcuna, così delle tratte delle 300 carra di grano del Regno di Napoli, e della pensione de la naturalezza di Spagna di scudi 500 per mio figliuolo, habbino ormai quelle espeditione, che si ricerca a la cortesia di Vostra Maestà et alli bisogni del servo suo, per poter sodisfare con la sua liberalità a la dote di mia figliola. Et Vostra Maestà mi farà gratia singolare comandarmi quanto io sempre mi adoperarò in suo servitio, che io non desidero altro per fine fino a la morte mia. E Nostro Signore Iddio perpetuamente conservi la Cesarea Sua Maestà, etc.

⁷ La datazione viene proposta in PUPPI, 2012, p. 216.

Doc. 26

Lettera di Carlo V a Francisco de Vargas, 5 gennaio 1555

AGS. Est.leg. 1498, ff. 44-45.

CLOULAS, 1967, p. 228; FERRARINO, 1975, p. 42 (doc. 59); MANCINI, 1998, p. 235 (doc. 114).

Francisco de Vargas del nuestro consejo y nuestro embajador en Venecia. Se ha recibido todas vuestras cartas hasta le ultima de XXVI de noviembre. [...]

Los quadros han llegado buenos y os tenemos en servicio el cuidado que se ha tenido en solicitar que se acabassen.

Doc. 27

Inventario di vasellame, dipinti e oggetti liturgici di Carlo V, Bruxelles, 18 agosto 1556

AGR, Chambre des Comptes, leg. 96, f. 10v, 11rv.

INVENTARI (Checa), 2010, I, pp. 265-266.

[...] Painctures de devotion

Premierement de la Trinite, faict par Tisiane, en grande forme, sur toille. Item une efigie de Nostre-Seigneur imprime en cuivre, aiant a l'aultre coste plusieurs lettres hebraiques, ladicte efigie mise en une petite boicte d'or faicte de la mesemlarguer, avecque son couvercle de mesmes: icelle boicte pese ung once dix-huyct estrelins et demy pource. [...] Item, la resamblanche de Jesuscrist sur pierre, comme il fust flagelle, avecque ung Nostre-Dame de Pitie de sur bois, atachee ensable; faicte par Tisiane.

Item, une aultre resamblanche de Nostre-Seigneur sur bois, et une Nostre-Dame de Pitie desus pierre, atachie ensamble; faicte par Tisiane. Item, une Nostre-Dame de Pitie, faict desus bois par Tisiane.

Item, une aultre Nostre-Dame, faict desur toille, tenant Jhesus entre ses bras; faict par Tisiane.

[...] Item, la resamblanche de l'Empereur et de l'Imperatrixe, sur toille, faicte par Tisiane.

Item, la resamblanche de l'Empereur arme, sur toille, faite par Tisiane.

Item, la resamblanche de l'Imperatrice, faict sur toille, que Dieu ayt en gloire, faict par Tisiane [...].

Doc. 28

Codicillo testamentario di Carlo V, Yuste, 9 settembre 1558

CODICILLO CARLO V (Fernández Álvarez), 1558 (2000).

[p. 130] IN DEI Nomine Amen. Notorio sea a todos los que este instrumento público de cobdicilio vieren, como en el monasterio de Yuste de la orden de Sanct Gerónimo, ques en la Vera de Plasencia, a nueve días del mes de setiembre, del año del nascimiento de nuestro Señor de mil quinientos cinquenta y ocho, en presencia de mí, Martín de Gaztelu, scrivano de su Magastad y de los testigos infrascriptos, la Sacra Caesárea Magestad del Emperador don Carlos, nuestro señor, estando enfermo y en su buen juyzio y entendimiento natural, dixo que, por quanto su Magestad hovo otorgado su testamento ante Francisco de Erasso, su scrivano y secretario, estando en la villa de Brussellas, ques en el ducado de Bravante, en seis días del mes de junio del año pasado de quinientos cinquenta y quatro a que se reffirió. Por tanto que quedando el dicho testamento en todo lo demás, excepto en lo que en este cobdicillo será declarado y expecificado en su fuerça y vigor, y no lo innovando, derogando, rebocando, annullando, enmendando, ni limitando, en otra cosa alguna. Es su voluntad que los albaceas en el dicho testamento y este cobdicilio nombrados, cumplan todas las

mandas y cosas en ellos contenidas. Con tanto que los testamentos que de nuevo aquí se nombrarán y acrecentarán, puedan por si solos, sin consultallo con los demás, cumplir las cosas en este cobdicio expacificadas y declaradas; el qual quiere Su Magestad que valga en aquella mejor vía e forma que puede y de drecho ha lugar, en la manera siguiente:

[Scritto a margine:] Lutheranos pugnidos con rigor

Primeramente, puesto que, luego como entendí lo de las personas que en algunas partes destos reynos se havían preso y pensavan prender por luteranos, scriví a la Princesa mi hija, lo que me pareció para castigo y remedio dello, y que después hize lo mismo con Luis Quixada, a quien embié en mi nombre a tractar desto y, aunque tengo por cierto quel Rey mi hijo, y ella y los ministros a quien toca habrán hecho y harán las diligencias que les fueren posibles para que tan grande daño se desarraygue y castigue con la demostración y brevedad que la calidad del caso requiere, y que la Princesa conforme a esto y a lo que últimamente le scriví sobrello, mandará proseguir en ello hasta que se ponga en execución, todavía por lo que devo al servicio de nuestro Señor, ensanchamiento de su Fee y conservación de su yglesia y Religión Christiana, en cuya deffensión he padescido tantos y tan grandes trabajos y menoscabo de mi salud, como es notorio, y por lo mucho que desseo quel Rey, mi hijo, como tan cathólico haga lo mismo, como lo confío de su virtud y christiandad, le ruego y encargo, con toda la instancia y vehemencia que puedo y devo, y mando como padre, que tanto le quiere y ama, por la obediencia que me deve, tenga desto grandissimo y special cuydado como de cosa más principal y en que tanto le va, para que los ereges sean pugnidos y castigados con toda demostración y rigor, conforme a sus culpas, y esto sin excepción [p. 131] de persona alguna, ni admitir ruego, ni tener respecto a nadie, y

que para effecto dello favorezca y mande favorecer el santo Officio de la Inquisición, por los muchos y grandes daños que por ella se quitan y castigan, como por mi testamento se lo dexo encargado. Por que demás que en hazello assí, cumplirá con lo que es obligado, nuestro Señor enaminará sus cosas y favorecerá y deffenderá de sus enemigos y dará buen sucesso en ellas, y a mí, grandíssimo descanso y contentamiento:

[Scritto a margine:] Remitte el Emperador, nuestro señor, su sepulcro y entierro a la Magestad del Rey nuestro señor, su hijo.

Item, que, por quanto en una cláusula del dicho mi testamento dezía y declarava, que doquiera que me hallasse, quando a Dios nuestro Señor le plugiesse de me llamar desta presente vida, que mi cuerpo se sepultase en la ciudad de Granada, en la Capilla Real, en que los Reyes Cathólicos de gloriosa memoria, mis abuelos, y el rey don Felipe, mi señor y padre, que Santa Gloria ayán, estan sepultados, y que cerca de mi cuerpo se pussiesse el de la Emperatriz, mi muy cara y muy amada muger, y que si Dios me llamasse estanto fuera d'España em parte donde luego no pueda ser llebado mi cuerpo a la dicha ciudad, se depositasse en otra lo más cercana de mi patrimonio, y porque, después que otorgué el dicho testamento, hize renunciación de todos mis reynos, señoríos y estados, en el serenísimo Rey don Phelippe, mi muy caro y muy amado hijo que al presente posee, y me retiré en este dicho monasterio donde agora estoy y tengo voluntad de acabar los días de mi vida, que Dios será servido concederme. Por tanto, digo y declaro que, si yo muriese antes y primero que nos veamos el Rey, mi hiiio, y yo, mi cuerpo se deposite y esté en este dicho monasterio, donde querría y es mi voluntad que fuesse mi enterramiento, y que se truxesse de Granada el cuerpo de la Emperatriz, mi muy amada muger, para que los de ambos estén juntos, pero, sin embargo desto, tengo

por bien de remittillo, como lo remitto, al Rey, mi hijo, para que él haga y ordene lo que sobrello le parecerá, con tanto que de cualquier manera que sea, el cuerpo de la Emperatriz y el mío, estén juntos conforme a lo que ambos acordamos en su vida, por cuya causa mandé questoviesse en el entretanto en depósito y no de otra manera, en la dicha ciudad de Granada, como lo está, para que esto aya effecto quando Dios será servido de disponer de mi.

Otro sí, ordeno y mando que, si yo muriere antes de verme con el Rey, mi hijo y se acordare y le pareciere que mi enterramiento y el de la Emperatriz sea en este dicho monasterio, que en tal caso < que en tal caso > se haga una fundación por las ánimas de ambos y las de mis difuntos, con los cargos y sacrificios que al Rey y a mis testamentan'os a quien lo remitto parecerá.

[p. 133] Asi mismo, ordeno y mando que, en caso que mi enterramiento haya de ser en este dicho monasterio, se haga mi sepultura en medio del altar mayor desta dicha yglesia y monasterio en esta manera: que la mitad de mi cuerpo hasta los pechos esté debaxo del dicho altar y la otra mitad de los pechos a la cabeza salga fuera dél, de manera que cualquier sacerdote que dixere missa, ponga los pies sobre mis pechos y cabeza.

Item, ordeno y es mi voluntad que, si mi enterramiento hoviere de ser en éste dicho monasterio: se haga, en el altar mayor de la yglesia dél, un retablo de alabastro o mármol y de medio relieve del tamaño que parecerá al Rey y a mis testamentarios y, conforme a las figuras de una pintura mía, del Juyzio Final, de mano de Titiano, que está en poder de Jannin Sterck, que sirve en el oficio de mi guarda joyas, añadiendo o quitando de aquello lo que vieren más convenir; y assí mismo, se haga una custodia de alabastro o mármol, conforme a lo que fuere el dicho retablo, a la mano drecha del dicho altar, tan alta que para subir

a ella, haya hasta quatro gradas, para donde esté el Sanctíssimo Sacramento, y que a los dos lados della, se ponga el bulto de la Emperatriz y el mío, questemos de rudillas con las cabeças descubiertas y los pies descalços cubiertos los cuerpos como con sendas sábanas del mismo relieve de los bultos con las manos juntas, como Luis Quixada, mi mayordomo y fray Joan Regla, mi confesor, con quien lo he comunicado, lo tienen entendido de mí, y que, en caso que mi enterramiento no haya de ser, ni sea en este dicho monasterio, es mi voluntad que en lugar de la dicha custodia y retablo se haga un retablo de pinzel, de la manera que parecerá al Rey, mi hijo, y a mis testamentarios y así se lo ruego y encargo [...].

Doc. 29

Inventario *post mortem* di Carlo V, Yuste, 1558

AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, primera época, leg. 1145, f. 14v, 15r, pl. 5c.
INVENTARI (Checa), 2010, I, p. 299.

[...] Una pintura de la Trinidad hecha sobre tela de mano de Tiçiano.

[...] Otro tablero hecho de mano de Tiçiano en piedra que es Cristo azotado con una ymagen de Nuestra Señora junto con ella [...] y el Cristo de Tiçiano.

[...] otra ymagen junto con el, hecha en piedra, de Nuestra Señora de mano de Tiçiano.

Otra pintura de Nuestra Señora pintada sobre madera hecha de mano de Tiçiano.

Otra pintura de Nuestra Señora sobre tela con Nuestro Señor sobre sus braços hecha de mano de Tiçiano [...].

Yten un retrato del enperador en tela armado fecho de mano de Tiçiano.

Otra pintura entera de la enperatriz hecha de mano de Tiçiano [...].

Reçibesele mas en quenta un lienço grande de mano de Tiçiano que es de la Trinidad y es tambien el juiçio que el dicho dia mes e año dicho se entrego al dicho guardajoias de Su Magestad como pareçio por dicha çedula y fee del dicho entrego el qual se taso en LXXVU maravedis que el precio en Su Magestad le mando tomar.

Doc. 30

Tiziano al doge Girolamo Priuli e alla Signoria di Venezia, Venezia, s.d. (fine 1566)

ASV, *Senato terra*, filza 48.

PUPPI, 2012, p. 284 (doc. 232).

Serenissimo Principe et Illustrissima Signoria, conoscendo io Titiano Vecellio devotissimo servitore di Vostra Serenità quella esser liberalissima di ogni lecita et honesta gratia verso i suoi fedeli servitori, però humilmente son comparso a supplicarla, che havendo alli giorni passati novamente fatto metter a stampa di rame a comune comodo de' studiosi della pittura un disegno del Paradiso et diversi altri pezzi di diverse altre inventioni con mia gran fatica et spesa, neuno altro, se non che avrà cagione da me, possa intagliare di detti disegni nelle città di questo Illustrissimo Dominio, nè altrove intagliati vendere sotto qualsivoglia forma et modo per XV anni continui, sotto pena di duc. 50 per ogni stampa che fosse ritrovata essere intagliata in mano d'alcuno, et di duc. 1 per ogni carta di disegno, che fosse stampata da detta stampa, quanto da chi la vendesse, e questo tante volte quante da detti autori o venditori fossero trovate le stampe intagliate et disegni loro, da esser applicata questa pena un terzo all'arsenale, un terzo alla pietà e l'altro terzo all'acusator. Conciossiaché alcuni huomini poco studiosi dell'arte per sfuggir la fatica et per avidità di guadagno si

mettono a questa professione defraudando l'onore del primo autore di dette stampe col peggiorarle, et l'utile delle fatiche altrui, oltra l'ingannar il popolo con la stampa falsificata et di poco valore.

Et a questo humilmente supplicando la Signoria Vostra riverente mi raccomando in sua buona gratia.

Doc. 31

Lettera di Tiziano al cardinal Alessandro Farnese, Venezia, 16 gennaio 1567

PML, R.V. *Autographs* (Artists, a.v.).

PUPPI, 2012, pp. 285-286 (doc. 233).

All'illustrissimo et reverendissimo Monsignore et mio Patrone osservandissimo il Singor Cardinale Farnese, Roma.

Illustrissimo et reverendissimo monsignore et patron mio colendissimo, havendo io ne li giorni a dietro novellamente fatto intagliare in stampa di rame un disegno della Trinità, la quale già XVI anni la Maestà di Carlo V imperatore di sempre gloriosa memoria mi comandò ch'io dovesse dipingerla per farla collocare in un altare del monastero, nel quale fin a quel tempo, et due anni prima, egli haveva disegnato di fornire⁸ il corso di questa vita, si come fece poi: ho giudicato esser di mio debito di mandarne la primitia a Vostra Signoria illustrissima e reverendissima, si perché, essendo ella di parentela congiunta con la felicissima Casa d'Austria, questo non mi pareva dono che gli fosse disconvenevole, si ancora perch'essendo molti giorni vh'io non ho fatto reverenza a Vostra Signoria illustrissima e reverendissima se non col core, io ho voluto che questo mi servisse per occasione di farlo. Così,

⁸ Leggasi "finire".

le indirizzo questa copia insieme con queste mie scritte, per mano dil signor Perseo Cattaneo, segretario dello imbassadore de Pollonia, che le bascerà la mano in mio nome. Et supplicando Vostra Signoria illustrissima et reverendissima a gradire di accettare benignamente questo benché piccilo dono, non per se stesso come un foglio di carta, ma come una memoria del suo servitore Tiziano, le ne resto obbligatissimo et le baso la mano.

Di Vostra Signoria illustrissima et reverendissima servitore obbligatissimo Titiano Vecellio.

Di Venezia, a di XVI di gennaro MDLXVII.

Doc. 32

Lettera di Tiziano a Margherita d'Austria Farnese, Venezia, 15 giugno 1567

BCF, *Raccolte Piancastelli*, Autografi sec. XII-XVIII, b. 57.

PUPPI, 2012, p. 296 (doc. 241).

Serenissima Madama, havendo io nelli giorni prossimamente passati fatto metter in stampa di rame il disegno della pittura della Trinità, che feci già di comandamento dell'Imperatore di sempre gloriosa memoria padre di Vostra Altezza, mi è paruto conveniente ufficio dell'antica devotione et servitù ch'io porto all'augustissima Casa d'Austria, il mandar le primitie di essa stampa a i miei Signori et però, si come non ho mancato di far questo con Serenissimo Re Catholico, son venuto con queste lettere a farlo anchora con Vostra Altezza, appresentandole humilmente una carta di detto disegno.

La quale io supplico riverentemente Vostra Altezza a degnarsi di accettar così benignamente, come merita d'esser accettata cosa la quale contenga l'effigie di così glorioso imperatore et tanto difensor

della santa Chiesa di Dio. Il che son sicurissimo che Vostra Altezza farà, essendo ella non meno benigna in accettar qual si sia il minimo dono da servo devotissimo presentato, sì come era il santissimo Imperator suo padre, che valorosa nel governo, sì come il mondo può molto ben comprendere nel indirizzar la sacrosanta religione caduta nella Fiandra, ond'ella si ha acquistato per tutta la Cristianità nome glorioso et sempre immortale di Signora Catholichissima et Sapientissima. Alla buona gratia della quale humilmente raccomandandomi le bacio riverentemente le regie mani. Di Venetia, alli XV di giugno MDLXVII di Vostra Altezza devotissimo et humilissimo servo Titiano Vecellio

Doc. 33

Lettera di Tiziano a Filippo II, Venezia, 1 agosto, 1571

AGS, Est. leg. 1329, 77.

CLOULAS, 1967, p. 276; CROWE, CAVALCASELLE, 1877, II, 383-384; FERRARINO, 1975, p. 109 (doc. 145); MANCINI, 1998, pp. 366-367 (doc. 246); PUPPI, p. 325 (doc. 266).

Invitissimo et Potentissimo Re. Credo che fin bora la Maestà Vostra habbia ricevuta la pittura di Lucretia Romana violata da Tarquinio, la quale l'Ambasciator de' Venetiani le doveva presentare. Però son venuto con queste a supplicarla humilmente a degnarsi di esser servita ch'io intenda come ella se ne sarà compiaciuta. Et perché la calamità de' tempi presenti, nei quali per la continua guerra ognuno patisce, mi sforza a questo, supplicherò insieme la Maestà Vostra a degnarsi di suffragar il suo servo Titiano di qualche benigno favore della sua clementissima gratia, o con qualche aiuto di costà, o con qualche altro modo le paresse, poi che né la tratta di Napoli, né pagamento alcuno delle mie provisioni ordinarie ho potuto riscuoter da molti anni in qua. Di modo tale ch'io non so come trovar modo di vivere in questa ultima

mia età, la quale io spendo tutta nel servizio di Vostra Maestà Catholica senza servir altri, non havendo mai da 18 anni in qua havuto pur un quatrino per pagamento delle pitture che di tempo in tempo le ho mandato, il memorial delle quali mando con questa occasione al secretario Perez. Et stando sicuro che la sua infinita clementia sia per mostrar di haver gradito la servitù d'un suo servitor di età di novanta cinque anni, con qualche testimonio della infinita sua munificentia et liberalità, madandole due stampe del disegno della pittura del beato Lorenzo, humilmente mi raccomando in sua buona gratia.

Di Venetia il primo giorno d'Agosto MDLXXI.

Di Vostra Maestà Cattolica humilissimo et divotissimo servo TITIANO VECELLIO.

[All'esterno:] All'invitissimo et potentissimo Re Catholico

Doc. 34

Disposizioni di Filippo II per l'esecuzione del testamento di Carlo V, Madrid, 8 aprile 1579

AGS, C. y S. Reales, leg. 280, f. 17, *integrale*.

MANCINI, 1998, pp. 440-441 (doc. 11); FERRARINO, 1975, p. 132 (doc. 179).

[Esterno]: Copia de una clausula del codecilo que otrogó el Emperador Nuestro Señor que sea en gloria.

Dize Su Magestad que Gatzelu trate esto con Juan de Herrera y quien lo hará, y que será menester que tomando que haya las medidas del Retablo de Yuste, vea el Juyzio de mano de Ticiano que está en San Lorencio y que se ponga luego en execuci6n, y que lo que costará se le libre en lo crudo y que correrá de las decimas del pan y agua de los

cavalleros de la orden de Santiago. En Madrid ocho de abril 1579.

[Interno]: copia de una clausula del cobdecilo que otrogó el Emperador Nuestro Señor que sea en gloria, a 9 de septiembre 1558.

Item ordeno y es mi voluntad que si mi enterramiento huviere de ser en este dicho monasterio se haga en el altar mayor de la iglesia dél un retablo de alabastro o marmol y de medio relieve del tamaño que paresca al Rey, y a mi testamentarios, y conforme a las figuras de una pintura mia de juizio final de Ticiano que esta en poder de Janin Strech que vive en el officio de mi guarda joyas, añadiendo o quitando de aquello lo que huvieren mas convenir, y assí mismo se haga una custodia de alabastro o marmol, conforme a lo que fuere dicho Retablo a la mano derecha del mismo altar: tan alta que para subir a ella haya cuatro grados, para donde esté el Sanctissimo Sacramento, y que a los lados della se ponga el vuelto de la Emperatriz y el mio que estemos con la cabezas descubiertas, y los pies descalzos, cubiertos los cuerpos, como consedas sabanas, del mismo relieve de los vuetos con las manos juntas, como Luís Quixada mi mayordomo y fray Juan Regola mi confesor, con quien lo he comunicado lo tienen entendido de mí; y que en caso mí enterramiento no haya de ser, ní sea en este dicho monasterio es mi voluntad que en lugar de la dicha custodia y retablo, se haga un retablo de pinzel, de la manera que parecerá al Rey mi hijo, y a mí testamentarios, y assí se lo ruego y encargo.

Doc. 35

Lettera di Juan de Herrera a Antonio de Segura, s.l., 1580

AGS, C. y S. Reales, leg. 280, f. 18 minuta.

MANCINI, 1998, pp. 449-450 (doc. 20).

Lo que se assienta y concierta entre Juan de Herrera criado de Su Magestad por mano de una parte y Antonio de Segura pintor natura de Sant Millan de Cogolla en la Rioja de la otra; sobre un retablo [de madera (agg)] de Pinzel que el dicho segura ha de hazer del Juicio Final conforme a una pintura de Ticiano que está en el Monasterio de San Lorenzo de Real para la capilla mayor del Monasterio de San Hieronimo de Yuste en cumplimiento de lo que el Emperador que sea en gloria mandó por una clausula de su cobdicillo con que falleció es lo siguiente.

Primeramente que el dicho Antonio de Segura hará el dicho Retablo de madera del altar, tamaño conforme a una tracia que el dicho Juan de Herrera le ha dado firmada de su mano el cual ha de ser de una pintura del Juizio Final conforme a otra que hizo Ticiano pintor que está en el Monasterio de San Lorenzo el Real con cuatro columnas ha de yr su enconisamiento y un frontespicio roto y en la rotura ha de haver un escudo con las armas del Emperador y encima delas dichas quatro columnas han de ir otras quatro de la esculptura y lo demas que particularmente está designando en la tracia firmada de mano del dicho Juan de Herrera a que dicho Segura se remita.

Que el dicho Antonio de Segura hará y acabrá de todo punto el dicho retablo para que se pueda assentar en la dicha capilla por todo el año que viene de 1581 de madera dorado estofado y pintado lo mas bien acabado y con la mayor perfección que él pueda y supiere, y que para que assí lo cumplirá dará fianzas bastante en esta corte a satisfacción de prior veedor y contador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real.

Que para hazer el dicho retablo se hayan de dar a dicho Antonio de segura todos los materiales y recaudo que huviere menester y assiento en el dicho Monasterio de San Lorenzo en el sitio del donde esté y trabaje en la obra del dicho retablo y los dineros que pareciere ser necesarios (a buena quenta de lo que huviere de haver) librados en el pagador de la fabrica del dicho Monasterio de San Lorenzo tratando que se el dicho Segura pusiere o compraré algunos colores u otros materiales para comenciar la obra del dicho retablo se le hayan de pagar y paguen luego como los compraré sin dilatarlo ni aguardar a que se acabe la obra ni se tasse. Que haziendo y cumpliendo el dicho Antonio de Segura lo sobre dicho promete y ofreciere el dicho Juan de Herrera en nombre de Su Magestad que se le dará y pagará por la hechura del dicho retablo dentro de quinze dias como lo haya acabado todo lo en que fuere tassado y estimado para lo qual ha de nombrar una persona de parte de Su Magestad y otra de la del dicho segura y que se haya de passar por lo que estos dos decalraren, y en caso que no se conformaren se haya de nombrar y nombre un tercero por la justicia y que por lo que aquel declararé hayan de passar ambas partes. Que si el dicho Antonio de Segura fallesciere entes de acabar la obra del dicho retablo se haya de tassar y tase en el estado que la dexaré conforme a lo sobre dicho y que aquello se pague a quien ordenaré por su testamento o pertenesciere de derecho, descontandole el dinero que abuena quentahuviere recibido.

Que Su Magestad aprobará este assiento para el dicho Antonio de Segura cierto que se cumplirá como en el se entiende sin que en ello haya falta ni dilación. De mas de esto se le dará su cedula Real para que la congregación de la fabrica del dicho Monasterio de San Lorenzo le libren el pagator della el dinero que fuere necessario a buena quenta para hazer y acabar la dicha obra.

Todo lo qual que dicho es prometieron y obligaron los dicho Juan de Herrera en nombre de Su Magestad y el dicho Antonio de Segura en el

suyo que harán y cumplirán cada uno por lo que le toca según dicho es para cuyo cumplimiento lo firmaron se su nombres.

Doc. 36

Descrizione di José de Sigüenza del dipinto di Luca Cambiaso nella volta del coro della chiesa del Monastero di San Lorenzo all'Escorial, 1605

SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000, II, pp. 640-641.

De la cornisa arriba en toda la bóveda (que es muy grande) está repar-tida una historia pocas veces vista por su grandeza, que es representar toda la gloria del Cielo, cual nosotros en este destierro miserable pode-mos imaginaria. Está lo primero y en la cabeza de la bóveda pintada la Trinidad santísima, en un trono de luz y resplandor inaccesible, com-puesto de aquellos espíritus soberanos, tronos, querubines y serafines. El Padre en una forma anciana, para significar la eternidad sin princi-pio. El Hijo en aquella edad perfecta a que quiso llegar viviendo entre los hombres, para perfeccionar el misterio de nuestra reconciliación y remedio, figuras entrambas de gran autoridad. El Espiritu Santo en figura de paloma pura y sencilla entre entrambos, Padre e Hijo, para significar el amor con que de uno y otro procede y con inefable misterio se llama atadura y vínculo de entrambos. Luego se ve muy junto del Hijo la Madre Virgen soberana, levantada sobre las demás criaturas, el rostro elevado y absorto en aquella gloria que se participa en ella en un grado tan eminente. Luego se ve el coro apostólico y entre ellos en lugar señalado el gran Bautista, y siempre a vueltas de ellos mezclados aquellos espíritus beatíficos y angélicos, según sus grados y jerarquías, haciendo con instrumentos acordados tonos y melodías muy de otro

género que las que entre nosotros agradan a las orejas; con el semblante y atención que en ellas puso el maestro, parece que acá dentro de las almas las estamos escuchando. De allí abajo descienden los grados y órdenes que tiene repartidos la Iglesia en sus santos, llenando aquellos coros angélicos, levantados por la gracia abundantísima que les mereció Jesucristo a la bienaventuranza que ellos tienen. Así se ven nueve coros y órdenes fuera del coro apostólico, que parece les dio asiento no sólo de santos sino de jueces. Luego entran patriarcas, profetas y doctores; luego mártires, confesores, vírgenes, casados, viudos, hasta los santos mártires niños inocentes y otros infinitos que en bautizándolos volaron al Cielo y allí juegan con guirnaldas y coronas en sabrosa seguridad y sin miedo. Todos se conocen por sus hábitos, insignias e instrumentos de martirio, dignidad u oficio. Moisés, aquel gran siervo de Dios fiel en toda su casa, con sus tablas de la Ley escrita de tanta dignidad, que vino el Hijo de Dios a cumplirla toda, sin faltar jota ni ápice. David está tocando el arpa, porque sus versos y música será por siempre grata a las orejas divinas y de todos los bienaventurados. San Lorenzo abrazado con sus parrillas, san Vicente con sus peines de hierro; san Jerónimo, aun allí no deja el libro ni puede, porque aprendió en la tierra lo que persevera allí con él en el Cielo. Santa Catalina gusta de los filos de las navajas, que se convierten en rayos de gloria que con soberana dulzura atraviesan y llenan el alma; Inés no deja de los brazos el cordero. Vense religiosos de mil suertes y hábitos, hasta los de las religiones militares, papas santísimos, padres de religiones, emperadores y reyes, que en medio de aquella gloria y aplauso del mundo, traían la mortificación de Jesucristo en sus cuerpos y almas y juntaban la riqueza temporal con la pobreza de espíritu, que no es imposible a Dios hacer esto, ni pasar el camello por el ojo de la aguja.

Tienen todas las figuras extremado aire y movimiento, unos sentados y otros en pie, y si el colorido y ornato de los paños no fueran en las

pinturas de Luqueto tan de corrido y de acelerada manera, sin duda fuera esta Gloria una de las más ilustres obras que teníamos en esta fábrica. Mas ¿quién podrá creer que un hombre solo hiciese tanta multitud de figuras, mucho mayores que el natural, en tan breve espacio como de quince meses? Así se cree le costó la vida, como trabajo tanto en una postura tan penosa y continua, en una bóveda donde el cuerpo, cabeza y brazo habian de andar tan violentos y el frío y humedad del yeso, del agua y de la cal o estuco siempre tan cerca, no fue mucho le quitasen la vida. En el frontispicio de encima de la cornisa está la Anunciación y Salutación del ángel y toman las dos figuras de la Virgen y el ángel la ventana grande en medio. Retratóse él mismo a la entrada de la Gloria, un poco detrás de Fray Antonio, el obrero, aunque se le adelantó tanto en la muerte; plegue a Dios se vea ya del todo dentro en ella. Algún miedo tengo se dio mucha prisa a ganar dineros y más en dejárselos acá.

Éste es el adorno de las sillas, facistol y pintura del coro.

Abbreviature

AGR: Archives Générales du Royaume, Bruxelles

ACA: Archivo de la Casa de Alba, Madrid

AGS: Archivo General de Simancas, Valladolid

AHN: Archivo Histórico Nacional, Madrid

BCF: Biblioteca Civica di Forlì

BCRO: Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo

BNE: Biblioteca Nacional de España, Madrid

BNF: Bibliothèque Nationale de France, Parigi

BPR: Biblioteca de Palacio Real, Madrid

BPE: Biblioteca de Palacio del Escorial, San Lorenzo de El Escorial

BNM: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

BSB: Bayerische Staatsbibliothek (Biblioteca Nazionale Bavarese),
München

BUD: Biblioteca del Seminario dell'Arcidiocesi di Udine

ASV: Archivio di Stato di Venezia

ASVE: Archivio di Stato di Vercelli

PML: Pierpont Morgan Library, New York

Bibliografia (forma abbreviata)

AGOSTI, 2005

Barbara Agosti, «Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)», in P. Ragionieri (a cura di), *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze, 2005, pp. 71-81.

AGOSTINO (Carena), 1992

Agostino d'Ippona, *La Città di Dio*, a cura di Carlo Carena, Torino, 1992.

AGOSTINO (Fitzgerald), 1999

Allan D. Fitzgerald (a cura di), *Agostino, dizionario enciclopedico*, ed. italiana a cura di Luigi Alici e Antonio Pieretti, Roma, Città Nuova Editrice, 2007.

ALBORAYA, 1906

Domingo de Guzman María Alboraya, *Historia del Monasterio de Yuste*, Madrid, 1906.

ÁLVAREZ Y BAENA, 1789-1791

José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico*, voll. 4, Madrid, 1789-1791.

ANATRA, 1974

Bruno Anatra, *Carlo V*, Firenze, 1974.

ANDERSON, 1984

Jaynie Anderson, «Pietro Aretino and Sacred Imagery», in *Interpretazioni veneziane: Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia, 1984, pp. 275-289.

ANTONIO, 1783 - 1788

Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, 1783-1788.

ARD BOONE, 2014

Rebecca Ard Boone. *Mercurino di Gattinara and the Creation of the Spanish Empire*, London, 2014.

ARETINO, 1534

Pietro Aretino, *I Sette Salmi della Penitentia di David*, Venezia, 1534.

ARETINO, 1538

Pietro Aretino, *Il Genesi con la visione di Noè ne la quale vede i misterii*

del Testamento Vecchio e del Nuovo, diviso in tre libri, Venezia, 1538.

ARETINO, 1538a

Pietro Aretino, *I Quattro Libri de la Humanità di Christo*, Venezia, 1538.

ARETINO, 1539

Pietro Aretino, *Il Genesi con la visione di Noè ne la quale vede i misteri del Testamento Vecchio e del Nuovo, diviso in tre libri*, Venezia, 1539.

ARETINO, 1542

Pietro Aretino, *Del primo libro de le lettere*, Venezia, 1542.

ARETINO, 1545

Pietro Aretino, *Il Genesi con la visione di Noè ne la quale vede i misteri del Testamento Vecchio e del Nuovo, diviso in tre libri*, Venezia, 1545.

ARETINO, 1546

Pietro Aretino, *Il terzo libro de le lettere*, Venezia, 1546.

ARETINO, 1551

Pietro Aretino, *Il Genesi l'Humanità di Christo e i Salmi*, Venezia, 1551.

ARETINO, 1552

Pietro Aretino, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Venezia, 1552.

ARETINO, 1609

Pietro Aretino, *Le Lettere*, libri VI, Parigi, 1609.

ARETINO (atti), 1995

AA. VV. *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita* [atti del simposio Roma, Viterbo, Arezzo, Toronto, Los Angeles, 1992], Roma, 1995

ARETINO (Camesasca), 1957

Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, voll. 2, a cura di Ettore Camesasca, Milano, 1957.

ARETINO (Procaccioli), 1997-2002

Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, voll.6, Roma, 1997 - 2002.

ARETINO (Procaccioli), 2003-2004

Pietro Aretino, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di Paolo Procaccioli, voll. 2, Roma, 2003-2004.

ÁRQUEZ, 2013

Marcial Rubio Árquez, «Le Chevalier Délibéré de Olivier de la Marche traducido por Acuña: poesía y emblemática», in *Imago*, n° 5 (2013), pp. 111-118.

AVONTO, CASSETTI, 1984

Luigi Avonto, Maurizio Cassetti, *Mercurino Arborio di Gattinara Gran Cancelliere di Carlo V*, Vercelli, 1984.

BAINTON (Gianturco), 1940

Roland Herbert Bainton, *Bernardino Ochino esule e riformatore senese del 500: 1487-1563*, a cura di Elio Gianturco, Firenze, 1940. [Tr. it. dal manoscritto inglese conservato nella Library of Congress di Washington, 1965].

BAINTON, 1953

Roland Herbert Bainton, *Hunted Heretic: The Life and Death of Michael Servetus 1511-1553*, Boston, 1953.

BAINTON (Cantimori), 1960

Roland Herbert Bainton, *Lutero*, a cura di Delio Cantimori, Torino, 1960. [Tr. it. di *Here I Stand: A Life of Martin Luther*, Nashville, 1950].

BAINTON (Prosperi), 2012

Roland Herbert Bainton, *Vita e morte di Michele Serveto 1511-1533*, Roma, 2012. [Tr. it. di BAINTON, 1953].

BALDASSARRI, 1995

Guido Baldassarri, *L'invenzione dell'epistolario*, in ARETINO (atti), 1995, pp. 157-178.

BARANDA, INFANTES, 2000

Nieves Baranda, Victor Infantes, «Un libro para el Emperador», en *El Caballero determinado de Olivier de la Marche traducido del francés por Hernando de Acuña*, Toledo, 2000, pp. 7-44.

BAROCCHI, 1960-62

Paola Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*, voll. 3, Bari, 1960-62.

BARRIOS, 1984

Feliciano Barrios, *El Consejo de Estado de la Monarquía española (1521-1812)*, Madrid, 1984.

BATAILLON, 1937

Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, Paris, 1937

BENVENUTI, 1976

Feliciano Benvenuti, «Tiziano incisore e i suoi tempi», in Michelangelo Muraro, David Rosand (a cura di), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento* [catalogo della mostra: Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1976], Vicenza 1976, pp. 1 - 39.

BERENSON, 1947

Bernard Berenson, «Ristudiando Tintoretto e Tiziano», in *Arte Veneta*, anno I, n° 1 (gennaio-marzo 1947), pp. 22-36.

BERENSON, 1894

Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index of Their Works*, New York- London, 1894.

BERNARDI, 1986

Tiziana Bernardi, «Analisi di una cerimonia pubblica. L'incoronazione di Carlo V a Bologna», in *Quaderni storici delle Marche*, 1986, pp. 171-199.

BEROQUI, 1946

Pedro Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado* [2ª ed.], Madrid, 1946.

BERTOLDI LENOCI, 1999

Liliana Bertoldi Lenoci, «Las cartas de Tiziano Vecellio «Cadorino» al Rey Felipe II de España», In *El Monasterio del Escorial y la Pintura* (San Lorenzo del Escorial, 1999), pp. 511-527.

BERTOMEU MASIÁ, 2006

Maria José Bertomeu Masiá, *Cartas de un espía de Carlos V. La correspondencia de Jerónimo Bucchia con Antonio Perrenot de Granvela*, Valencia, 2006.

BERTOMEU MASIÁ, 2009

Maria José Bertomeu Masiá, *La guerra secreta de Carlos V contra el Papa. La cuestión de Parma y Piacenza en la correspondencia del cardenal Granvela*, Murcia, 2009.

BIANCHI, 2008

Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, 2008.

BIBLIA VULGARE, 1490

*Biblia Vulgare Istoriat*a, Venezia, 1490.

BIERWIRTH, 2002

Michael Bierwirth, *Tizians Gloria*, Petersberg, 2002.

BIFERALI, 2011

Fabrizio Biferali, *Tiziano. Il genio e il potere*, Bari, 2011.

BLOCKMANS, 2015

Wim Blockmans, *Carlos V*, Madrid, 2015.

BODART, 1998

Diane H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di*

committenza, Roma, 1998.

BODART, 2003

Diane H. Bodart, *L'immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti*, in CANTÙ, VISCEGLIA, 2003, pp. 115-138.

BODART, 2011

Diane H. Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, 2011.

BOESPFLUG, 2000

François Boespflug, *La Trinité dans l'art d'occident (1400-1460): sept chefs-d'oeuvre de la peinture*, Strasbourg, 2000.

BOESPFLUG, 2012

François Boespflug, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Torino, 2012.

BOILLET, 2003

Élise Boillet, «La visione di Noè nel *Genesi* dell'Arentino», in *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni* [atti del convegno di Macerata, 7-9 maggio 2002, a cura di Gabriele Cingolani e Marco Riccini], Firenze, 2003, pp. 174-190.

BOILLET, 2007

Élise Boillet, *L'Arétin et la Bible*, Genève, 2007.

BOILLET, 2008

Élise Boillet (a cura di), *Antonio Brucioli. Humanisme et évangélisme entre Réforme et Contre-Réforme* [atti del Convegno di Tours, 20-21 maggio 2005], Paris, 2008.

BOILLET, 2015

Élise Boillet, «David, personnage et masque de l'Arétin entre XVIe et XVII siècle», in *FIGURE DAVID*, 2015.

BOLOGNA, 1956

Ferdinando Bologna, «Il Carlo V del Parmigianino», in *Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura*, vol. VII, n°73 (1956), pp. 3-17.

BONORA, 2014

Elena Bonora, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, 2014.

BONORA, 2015

Elena Bonora, *La Controriforma*, Roma-Bari, 2015.

BOREAN, 2004

Linda Borean, «Le *Maddalene penitenti* di Tiziano», in *Studi Tizianeschi*,

II, 2004, pp. 44-47.

BOREAN, 2009

Linda Borean, «Collecting in Sixteenth-and Seventeenth Century Venice: Originals, Copies and “Maniera di”», in *Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice* [catalogo della mostra: Musée du Louvre, 2009 - 2010], Boston, 2009, pp. 61 - 71.

BORNATE, 1915

Carlo Bornate, «*Historia vite et gestorum per dominum magnum cancellarium (Mercurino Arborio di Gattinara) con note aggiunte e documenti*», in *Miscellanea di Storia Italiana*, XLVIII, Torino, 1915, pp. 233-585.

BORNATE, 1919

Carlo Bornate, *L'apogeo della casa d'Asburgo e l'opera politica di un gran cancelliere di Carlo V*, Milano, 1919.

BOSCH, 2016

AA. VV. *El Bosco* [catalogo della mostra del Museo del Prado, 31 maggio-11 settembre 2016], Madrid, 2016.

BOTTEGHE TIZIANO, 2009

AA.VV. *Le botteghe di Tiziano*, a cura di Giorgio Tagliaferro e Bernard Aikema, con Matteo Mancini e Andrew John Martin, Firenze, 2009.

BRANCA, 1979

Vittore Branca, «Due solitudini in un carteggio, Tiziano e Filippo II», in *Medioevo e Rinascimento veneto [con altri studi in onore di Lino Lazzarino]*, n° 35 (1979), pp. 203-209.

BRANDI, 2001 (1937)

Karl Brandi, *Carlo V*, Torino, 2001 [tr. it. *Kaiser Karl V*, München, 1937].

BRAUDEL, 1994

Fernand Braudel, «Charles Quint, témoin de son temps, 1500-1558», in *Écrits sur l'histoire* [1966], vol. 2, Paris, 1994, pp. 167-207.

BRAUNFELS, 1954

Wolfgang Braunfels, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, 1954.

BRAUNFELS, 1980

Wolfgang Braunfels, «I quadri di Tiziano nello Studio a Biri Grande (1530 - 1576)», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 407 - 410.

BRUNDIN, 2008

Abigail Brundin, *Vittoria Colonna and Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, 2008.

BUJANDA, DAVIGNON, STANEK, 1984

Jesús Martínez Bujanda, René Davignon, Ela Stanek, *Index de l'Inquisition espagnole, 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke, 1984.

BURKE, 1999

Peter Burke, «L'immagine de Charles Quint: construction et interprétations», in SOLY, 1999, pp. 393-476.

CABALLERO, 1985

Fermín Caballero, *Conquenses ilustres*, Madrid, 1985.

CABROL, LECLERCQ, 1950

Fernand Cabrol, Henri Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1950.

CADENAS Y VICENT, 1985

Vicente Cadenas y Vicent, *Doble coronación de Carlos V en Bolonia*, Madrid, 1985.

CAIRNS, 1978

Christopher Cairns, «Il passaggio nella lingua di Pietro Aretino e gli inizi della critica d'arte», in *Atti del III Congresso A.I.P.I.* (Centro Studi di San Felice del Benaco, Brescia, 2-4 settembre, 1977), Verona, 1978, pp. 186-199.

CAIRNS, 1985

Christopher Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527-1556*, Firenze, 1985.

CAIRNS, 2005

Christopher Cairns, «The Visual Imagination of Pietro Aretino», in *Studi sul Rinascimento italiano in memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Roma, 2005, pp. 163-176.

CAMPI, 1991

Emidio Campi, *Cinquecento e Seicento italiano*, in *Protestantesimo italiano nei secoli: fonti e documenti*, 1, Torino, 1991.

CAMPI, 1994

Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, 1994.

CAMPI, 2013

Emidio Campi, *La battaglia delle vocali. L'autorità della Scrittura nel dibattito protestante*, Bologna, 2013.

CAMPI, 2015

Emidio Campi, «La nozione di “elezione” nel protestantesimo riformato dei secoli XVI-XVII», in *POLITI*, 2015, pp. 127-142.

CANTIMORI, 1965

Delio Cantimori, *Lutero*, Milano, 1965.

CANTIMORI, 1975

Delio Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, 1975.

CANTIMORI, 1976

Delio Cantimori, *Critici, rivoluzionari, utopisti e riformatori sociali. Commenti, letture, aporie*, Torino, 1976.

CANTIMORI, 2002

Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento. Prospettive di storia ereticale del Cinquecento*, Torino, 2002 (Prima edizione: Firenze, 1939).

CANTÙ, 1984

Francesca Cantù, «Mercurino Arborio di Gattinara tra vecchio e nuovo mondo. Studi e ricerche sul Gran Cancelliere di Carlo V», in *Critica Storica*, vol. XXI, 1984, pp. 373-380.

CANTÙ, 2003

Francesca Cantù, «Profezia o disegno politico? La circolazione di alcuni testi sull'Europa (1535-1542)», in *CANTÙ, VISCEGLIA*, 2003, pp. 41-61.

CANTÙ, VISCEGLIA, 2003

Francesca Cantù, Maria Antonietta Visceglia, *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, [atti del convegno internazionale, Roma, 5-7 aprile 2001], Roma, 2003.

CAPELLINO, 1982

Mario Capellino, «Mercurino Arborio di Gattinara tra gioachimismo ed erasmismo», in *GATTINARA* (atti), 1982, pp. 25-43.

CARLO V (atti), 1959

AA.VV., *Charles Quint et son temps* [atti del Convegno internazionale del CNRS, Parigi, 30 settembre – 3 ottobre 1958], Paris, 1959.

CARLO V E RIFORME (atti), 2005

AA. VV., *Charles Quint face aux Réformes* [atti del Convegno internazionale del *Centre d'histoire des Réformes et du protestantisme*, (11^e colloque Jean Boisset) Montpellier, 8-9 giugno 2001, Université Paul Valéry-Montpellier III], a cura di Guy Le Thiec e Alain Tallon, Paris, 2005.

CAVINA, 1991

Marco Cavina, *Imperator Romanorum triplice corona coronatur. Studi sull'incoronazione imperiale nella scienza giuridica fra Tre e Cinquecento*, Milano, 1991.

CHABOD, 1940

Federico Chabod, «Carlo V nell'opera del Brandi», in *Studi Germanici*, 4, 1940.

CHABOD, 1958

Federico Chabod, *Usi e abusi nell'amministrazione dello stato di Milano a mezzo il '500*, Firenze, 1958.

CHABOD, 1985

Federico Chabod, *Carlo V e il suo impero*, Torino, 1985.

CHACÓN, VISCEGLIA, MURGIA, TORE

Francisco Chacón, Maria Antonietta Visceglia, Giovanni Murgia, Gianfranco Tore (a cura di), *Spagna e Italia in Età moderna: storiografie a confronto*, Roma, 2009.

CHASTEL, 1960

André Chastel, «Les entrées de Charles Quint en Italie», in Marcel Bataillon, *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, 1960, pp. 197-206.

CHASTEL, 1984

André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre Réforme*, Paris, 1984.

CHASTEL, 2013

André Chastel, *Tiziano*, a cura di Marco Alessandrini, Milano, 2013.

CHECA, 1987

Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

CHECA, 1999

Fernando Checa Cremades, «La symbolique impériale à travers les arts plastiques», in *SOLY*, 1999, pp. 477-499.

CHECA, 1994

Fernando Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994.

CHECA, 1998

Fernando Checa Cremades (a cura di), *Un principe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [catalogo della mostra, Museo Nacional del Prado, 1998 - 1999], Madrid, 1998.

CHECA, FALOMIR, PORTÚS, 2000

Fernando Checa Cremades, Miguel Falomir, Javier Portús, *Carlos V: retratos de familia*, Madrid, 2000.

CHECA, 2001

Fernando Checa Cremades, *Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni y el Viaje de Calvete de Estrella*, in Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, Madrid, 2001, pp. CXV - CLXXVIII.

CHECA, 2001a

Fernando Checa Cremades, *Carlos V, a caballo, en Mühlberg, de Tiziano*, Madrid, 2001.

CHECA, 2005

Fernando Checa Cremades, *Ultimi studi su diverse pitture di Tiziano del Museo del Prado*, in Giuseppe Pavanello (a cura di), *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive* [atti del convegno: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000], Venezia, 2005, pp. 109-127.

CHECA, 2006

Fernando Checa Cremades, *La definición de la imagen imperial: Carlos V y Tiziano en Bolonia (1530 y 1532)*, in José Luis Colomer e Amadeo Serra Desfilis (a cura di), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, 2006, p. 90.

CHECA, 2007

Fernando Checa Cremades, «Venecia, Yuste, El Escorial: los cambiantes significados de *La Gloria* de Tiziano», in AA.VV., *El Monasterio de Yuste*, Madrid, 2007, pp. 135-162.

CHECA, 2008

Fernando Checa Cremades, «Fuori da Venezia: Tiziano e la corte spagnola», in Sylvia Ferino Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura* [catalogo della mostra: Gallerie dell'Accademia, 2008], Venezia, 2008, pp. 55-62.

CHECA, 2013

Fernando Checa Cremades, *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, 2013.

CHECA, 2013a

Fernando Checa Cremades, «Los *Libros de Entregas* de Felipe II a El Escorial y el alhamiento del edificio. El Monasterio como archivo de la Contrarreforma y parnaso cristiano», in *LIBROS ENTREGAS* (Checa), 2013, pp. 11-46.

CHECA, 2015

Fernando Checa Cremades, *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*, Madrid, 2015.

CHIARI, 1982

Maria Agnese Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, 1982.

CIONE, 1963

Edmondo Cione, *Juan de Valdés: la sua vita e il suo pensiero religioso, con una completa bibliografia delle opere del Valdés e degli scritti intorno a lui*, Napoli, 1963 [1ª ed., Bari, 1937].

CIVALE, 2007

Gianclaudio Civale, «*Con secreto y disimulación*». *Inquisizione ed eresia nella Siviglia del XVI secolo*, Napoli, 2007.

CIRRI, 1990

AA.VV., *Présence et Influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance: Machiavel, Guichardin, Castiglione, Calmo, la troisième personne de politesse* [CIRRI - Centre Interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne -, a cura di André Rochon], Paris, 1990.

CLAVERÍA, 1950

Carlo Clavería, *Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche en sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, 1950.

CLOULAS, 1964

Annie Cloulas, «Charles Quint et le Titien. Les premiers portraits d'apparat», in *L'information d'histoire de l'art*, IX, 5 (1964), pp. 213-221.

CLOULAS, 1967

Annie Cloulas, *Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas*, Paris, 1967.

CLOULAS, 1980

Annie Cloulas, «Les peintures de Titien conservées à l'Escorial sous le règne de Philippe II», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno

internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 413 - 415.

COCLEO, 1549

Giovanni Cocleo, *Commentaria de actis et scriptis Martini Lutheri*, Mainz, 1549.

CODICILLO CARLO V (Fernández Álvarez), 1558 (2000)

Carlo V, *Testamento y codicilo de Yuste*, a cura di Manuel Fernández Álvarez, Yuste, 2000.

COMI, 2007

Armando Comi, *Verità e anticristo: l'eresia di Jan Hus*, Bologna, 2007.

CONTI, 1980

G. Conti, «L'incoronazione di Carlo V a Bologna», in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma, 1980, pp. 38-46.

COOLS, 2001

Hans Cools, *The impact of Charles V's wars on society in the Low Countries: a brief exploration of the theme*, in MILLÁN, 2001, I, pp. 315-320.

CORDONE, 1999

Caroline Schuster Cordone, «*La Gloria de Titien: une image au service du pouvoir*», in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 21 (1999), pp. 25-39.

COROLEU, 1998

Alejandro Coroleu, «Humanismo en España», in Jill Kraye (a cura di), *Introducción al humanismo renacentista*, Madrid, 1998, pp. 295-330.

COTTA, 2002

Gabriella Cotta, *La nascita dell'individualismo politico: Lutero e la politica della modernità*, Bologna, 2002.

COUSSEMACKER, 1991

Sophie Coussemacker, «Convertis et Judaïsant dans l'ordre de Saint-Jérôme. Un état de la question», in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 27-2 (1991), pp. 5-27.

CROCE, 1949

Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, 1949.

CROUZET, 2016

Denis Crouzet, *Charles V, Empereur d'une fin des temps*, 2016.

CROWE, CAVALCASELLE, 1877

Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *Titian, his life and times*, voll. 2, London, 1877.

D'ALLERIT, 1937 - 1995

Odette d'Allerit, «Hiéronymite», in *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique doctrine et histoire*, voll. 16, Paris, 1937 - 1995.

DAMIANAKI, 2005

Chrysa Damianaki, «La porta della sagrestia di San Marco di Sansovino: implicazioni ideologiche e culturali», in *RINASCIMENTO/RIFORMA*, 2005, pp. 209-229.

D'AMICO, 1995

Juan Carlos d'Amico, «Carlo V a Bologna con le sue truppe», in *Figures de l'Autre, Cahiers de Littératures et Civilisations Romanes*, n° 3 (1995), pp. 47-61.

D'AMICO, 1996

Juan Carlos d'Amico, «Arts, lettres et pouvoir: correspondance du cardinal de Granvelle avec les écrivains, les artistes et les imprimeurs italiens», in *Les Granvelles et l'Italie au XVI^e siècle, le mécénat d'une famille* [atti del Colloquio internazionale della Section d'Italien dell'Université Franche-Comté, Besançon, 2-4 ottobre 1992, a cura di Jacqueline Brunet et Gennaro Toscano], Besançon, 1996, pp. 191-224.

D'AMICO, 1998-99

Juan Carlos d'Amico, «*Ave Caesar Imperator Invicte*: les représentations de l'empire romain dans l'entrée de Charles Quint à Bologne en 1529» [conferenza della tavola rotonda su *Les entrées de Charles Quint en Italie*, a cura di Philippe Costamagna, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 1997], in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'art italien*, n° 5 (1998-1999), pp.13-25.

D'AMICO, 1999

Juan Carlos d'Amico, «Charles Quint et le sac de Rome: personnification de l'Antéchrist ou Empereur des Derniers Temps?», in *Pouvoir et Littérature. Les discours sur le sac de Rome de 1527* [atti del colloquio internazionale L.E.C.E.M.O., Parigi, 1997], a cura di Augustin Redondo, Paris, 1999, pp. 37-47.

D'AMICO, 2000

Juan Carlos d'Amico, «Le mythe d'un empire chrétien universel dans les lettres italiennes à la Renaissance», in *Mélanges à la mémoire de Françoise Glénisson-Delannée. Études réunies par Denis Fachard et Bruno Toppan, P.R.I.S.M.I.*, n° 3 (Université Nancy 2), Nancy, C.S.L.I., 2000, pp. 201-212.

D'AMICO, 2001

Juan Carlos d'Amico, «De Pavie à Bologne: la prophétie comme arme de la politique impériale pendant les Guerres d'Italie (1525-1530)», in *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e-XVII^e siècles)*, [atti del colloquio internazionale L.E.C.E.M.O, Parigi, 1999] a cura di Augustin Redondo, Paris, 2001, pp. 97-107.

D'AMICO, 2001a

Juan Carlos d'Amico, «Castiglione, Érasme et Plutarque: Le *prince parfait* et la *patrie universelle* entre mythes et réalités», in *De la politesse à la politique. Recherches sur les langages du "Livre du Courtisan"*, Caen, 2001, pp. 121-151.

D'AMICO, 2002

Juan Carlos d'Amico, «Charles Quint sur les traces de Charlemagne: réformateur de Florence par *grâce divine*», in *L'homme de la Providence: de l'Histoire au Mythe*, a cura di Juan Carlos D'Amico e Luis Negró Acedo, Bern, 2002, pp. 59-83.

D'AMICO, 2003

Juan Carlos d'Amico, «Le mythe de l'Empire romain de Dante aux entrées de Charles Quint», in *Rome. Mythes et Symboles*, a cura di Bruno Toppan, P.R.I.S.M.I., n° 4 (2003), pp. 17-47.

D'AMICO, 2004

Juan Carlos d'Amico, *Charles Quint maître du monde: entre mythe et réalité*, Caen, 2004.

D'AMICO, 2004a

Juan Carlos d'Amico, «*Des barbares pires que l'Hydre*: les soldats espagnols vus par les Italiens pendant les Guerres d'Italie», in *L'Italie menacée: Figures de l'ennemi du XVI^e au XX^e siècle*. [Colloqui IREFI - Identités Représentations Échanges France Italie - a cura di Mariella Colin, 24 e 25 maggio 2002], a cura di Laura Fournier-Finocchiaro, Paris, 2004, pp.115-139.

D'AMICO, 2005

Juan Carlos d'Amico, «Charles Quint et la Réforme dans les lettres italiennes: du prince marrane et luthérien au chevalier du Christ», in *CARLO V E RIFORME* (atti), 2005, pp. 37-57.

D'AMICO, 2005a

Juan Carlos d'Amico, «Aretino tra Inghilterra e Impero: una dedica costata cara e una lettera non pubblicata», in *Filologia critica*, XX, fasc. 1 (gennaio-aprile 2005), pp. 72-94.

D'AMICO, 2009

Juan Carlos d'Amico, *Le mythe impérial et l'allégorie de Rome entre Saint-Empire, Papauté et Commune*, Caen, 2009.

D'AMICO, 2010

Juan Carlos d'Amico, «Mercurino Gattinara et le mythe d'un Empire universel», in *Idées d'Empire en Italie et en Espagne (XIV^e au XVII^e siècles)*, a cura di F. Crémoux e J.L. Fournel, Rouen, 2010, pp. 71-102.

D'AMICO 2010a

Juan Carlos d'Amico, «Carlo V nelle *Lettere* di Pietro Aretino», in *La penisola iberica e l'Italia: rapporti storico-culturali, linguistici e letterari*, Firenze, 2010, pp. 291-302.

D'AMICO, 2012

Juan Carlos d'Amico (a cura di), *Le mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles* [atti del Convegno di Caen, 27-29 novembre 2008, a cura di J.C. D'Amico, A. Testino, P. Fleury et S. Madeleine], Caen, 2012.

D'AMICO, 2012a

Juan Carlos d'Amico, «La personification de Rome au XVI^e siècle» in *Le mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles* [atti del colloquio di Caen, 27-29 novembre 2008, a cura di J.C. D'Amico, A. Testino, P. Fleury e S. Madeleine], Caen, 2012, pp. 107-128.

D'AMICO, 2012b

Juan Carlos d'Amico, «L'Arétin, poète et polémiste au service de la rhétorique impériale», in *E-Spania* (on line) n° 13 (2012): < <http://e-spania.revues.org/21191> >, consultato il 23 dicembre 2016.

D'AMICO, 2012c

Juan Carlos d'Amico, «Gattinara et la monarchie impériale de Charles Quint. Entre millénarisme, *translatio imperii* et droits du Saint-Empire», in *Astérion* (on line), n°10 (2012), < <http://asterion.revues.org/2250#sthash.bnN6zcbq.dpuf> >, consultato il 23 dicembre 2016.

D'ARCO, 1857

Carlo d'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova: notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, Mantova, 1857, voll.2.

DAVIS, 2007

Charles Davis, «Titian, *A singular friend*», in *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Wolfgang Augustyn und Eckhard Leuschner*, Dietmar Klinger Verlag, Passau 2007, pp. 261-301.

DBE, 2009-2013

AA.VV. *Diccionario Biográfico de los Españoles*, voll. 50, Madrid (RAH), 2009-2013.

DEL COL, JACOBSON SCHUTTE, 2017

Andrea del Col, Anne Jacobson Schutte, *L'Inquisizione romana, i giudici e gli eretici. Studi in onore di John Tedeschi*, Roma, 2017.

DE LA MARCHE, 1500

Olivier De La Marche, *Le Chevalier Délibéré*, 1500.

DE LA MARCHE (ACUÑA), 1553

Hernando de Acuña, *El caballero determinado*, 1553.

[Tr. sp. di Olivier De La Marche, *Le Chevalier Délibéré*, Paris, 1483]

DE LA MARCHE (ACUÑA), 1565

Hernando de Acuña, *El caballero determinado*, 1565.

[Tr. sp. di Olivier De La Marche, *Le Chevalier Délibéré*, Paris, 1483]

DE LA MARCHE (MESSERLI), 2010

Olivier de La Marche, *Le Chevalier Délibéré*, a cura di Sylviane Messerli, Paris, 2010 («Collection Sources»).

DE LEVA, 1864

Giuseppe De Leva, *Storia documentata di Carlo V*, voll. 2, Venezia, 1864.

DELFOSE, ANNICK, 2009

Annick Delfosse, *La "Protectrice du País-Bas": stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Turnhout, 2009.

DE LUBAC, 1979-1981

Henri de Lubac, *La posterité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris, 1979-1981.

DEL VITA, 1961

Alessandro Del Vita, *Processo a Pietro Aretino*, Arezzo, 1961.

DESCAMPS, 1753

Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits*, v. I, Paris, 1753, pp. 48-49.

DI MONTE, MOZZETTI, SARTI, 1992

Michele Di Monte, Francesco Mozzetti, Giovanna Sarti, «Pietro Aretino 1992, Proposte e propositi», in *Venezia Cinquecento*, n° 4 (1992), pp. 139-161.

DI MONTE, 1998

Michele Di Monte, «Immagini, devozione e pubblico. Sul problema

dell'interpretazione della pittura religiosa del Cinquecento», in *Venezia Cinquecento*, n° 16 (1998), pp. 5-51.

DISCOURS, 1999

AA.VV., *Discours sur le sac de Rome de 1527. Pouvoir et littérature*, Paris, 1999.

DIZIONARIO INQUISIZIONE (Prosperi), 2010

Adriano Prosperi, (a cura di), *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, voll. 3, Pisa, 2010.

DIZIONARIO T. E., 1999

AA. VV., *Diccionario teológico enciclopédico*, Navarra, 1999.

DIZIONARIO T. I., 1985

AA. VV., *Diccionario teológico interdisciplinar*, voll. I-II, Salamanca, 1985.

DOLCE, 1554

Ludovico Dolce (a cura di), *Lettere di diversi eccellentissimi Huomini*, Venezia, 1554.

DOLCE, 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557.

DOLCE (Barocchi), 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557, in Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, I, Bari 1960, pp. 141-206, 433-493.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, 2000

Antonio Domínguez Ortiz, Las presuntas «razones» de la Inquisición, in PÉREZ, ESCANDELL, 1984-2000, v. 3, pp. 57-82.

DOUGLASS SCOTT, 2005

Michael Douglass Scott, «Prohibition of Text and Licence of Image: Painters and the Vernacular Bible in Counter-Reformation Venice, in RINASCIMENTO/RIFORMA, 2005, pp. 231-251.

ECHEVERRÍA, 2002

Francisco Javier González Echeverría, «El Resumen español de Amperes, «Ymagine», realizado por Hans Holbein, el joven y Miguel Servet en 1540», in *Revista del Centro Estudios Merinidad de Tudela* n°12 (2002), pp. 135-152.

EISLER, 1981

William Eisler, «Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo», in *Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi*, 1981, pp. 140-146.

EL ESCORIAL (atti)

AA.VV., *El Monasterio del Escorial y la Pintura* [atti del Simposio], San Lorenzo del Escorial, Madrid, 1999.

ENCISO VIANA, 1944

Jesús Enciso Viana, «Prohibiciones españolas de las versiones bíblicas en romance antes del Tridentino», in *Estudios Bíblicos*, n° 3 (1944), pp. 523-560.

ENGAMMARE, 1994

Max Engammare, «Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVIe-XVIIe s.)», in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, v. 106, n°2 (1994), pp. 549-591.

EX MARMORE (atti), 2006

Chrysia Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano (a cura di), *Ex marmore: pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna* [atti del colloquio internazionale Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005], Manziana (Roma), 2006.

ERASMO (atti), 1990

AA.VV., *Actes du colloque international Érasme* [atti del Convegno internazionale, Tours, 1986], Genève, 1990.

ERASMO (Cavallotto), 2004

Erasmus da Rotterdam, *Elogio della follia. Corrispondenza Dorp-Erasmo-Moro*, a cura di Stefano Cavallotto, Milano, 2004.

ERASMO (Godin), 2013

Erasmus da Rotterdam, *Vie de Saint Jérôme*, a cura di André Godin, tr. fr. di Alexandre Vanautgaerden, Genève, 2013.

FABBRO, 1968

Celso Fabbro, «Documenti relativi a Tiziano nei suoi rapporti con Carlo V e Filippo II conservati negli archivi reali di Simancas», in *Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore*, n° 39 (1968), pp. 87-95.

FABBRO, 1977

AA.VV. *Tiziano, le lettere: dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro*, Belluno, 1977.

FALOMIR, 1997

Miguel Falomir, «Felicissimi et destrissimi ruffiani in simil cosa! Alfonso d'Avalos, Hurtado de Mendoza in alguns aspects de l'activitat artistica veneciana entre 1539 i 1545», in AA.VV., *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado* [catalogo della mostra: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997], Barcelona, 1997, pp. 15-27.

FALOMIR, 2003

Miguel Falomir (a cura di), *Tiziano* [catalogo della mostra: Museo Nacional del Prado, 2003], Madrid, 2003.

FALOMIR, 2008

Miguel Falomir (a cura di), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, 2008.

FALOMIR, 2010

Miguel Falomir, «Carlos V, Tiziano y el retrato en armadura», in Álvaro Soler del Campo (a cura di), *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte* [catalogo della mostra, Madrid, Museo del Prado, 9 marzo - 23 maggio 2010], Madrid, 2010, pp. 41-53.

FALOMIR, 2011

Miguel Falomir, *Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI*, Madrid, 2011.

FALOMIR, 2014

Miguel Falomir, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, Madrid, 2014.

FALOMIR, JOANNIDES, 2014

Miguel Falomir, Paul Joannides, «Dánae y Venus y Adonis, las primeras poesías de Tiziano para Felipe II», in *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, 2014, pp. 7-51.

FEBVRE, 1928

Lucien Febvre, *Un destin. Martin Luther*, Paris, 1928.

FEBVRE, 1957

Lucien Febvre, *Au coeur religieux du XVI^e siècle*, Paris, 1957.

FEBVRE, 1978

Lucien Febvre, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Torino, 1978.

FEBVRE, 2003

Lucien Febvre, *Martin Lutero*, a cura di Giorgio Zampa, Bari, 1969
[tr. it di FEBVRE, 1928].

FERINO PAGDEN, BEYER, 2005

Sylvia Ferino Pagden, Andrea Bayer (a cura di), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karl V mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Wien, 2005.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1973-1981

Manuel Fernández Álvarez, *Corpus documental de Carlos V*, voll. 5, Salamanca, 1973-91.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1999

Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V, el César y el hombre*, Madrid, Yuste, 1999.

FERNÁNDEZ COLLADO, 2007

Ángel Fernández Collado, *Historia de la Iglesia en España, Edad Moderna*, Toledo, 2007, pp. 87-159.

FERNÁNDEZ CONTI, 1998

Santiago Fernández Conti, *Los consejos de Estado y guerra de la monarquía hispánica en tiempo de Felipe II (1548-1598)*, Castilla y León, 1998.

FERNÁNDEZ DE CASTRO, 1928

Eduardo Felipe Fernández de Castro y Alvarez, *El Salterio de David en la cultura española*, Madrid, 1928.

FERRARINO, 1975

Luigi Ferrarino, *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*, Madrid, 1975.

FERRARINO, 1977

Luigi Ferrarino, *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, Madrid, 1977.

FIGURE DAVID, 2015

Élise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet (a cura di), *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, 2015.

FINALDI, 2005

Gabriele Finaldi, «La «Gloria» di Tiziano», in *Tiziano y el legado veneciano*, Barcelona, 2005, pp. 115-125.

FIRPO, 1967

Luigi Firpo, *Erasmo, il lamento della pace*, Torino, 1967.

FIRPO, 1977

Massimo Firpo, *Antitrinitari nell'Europa orientale del Cinquecento: nuovi testi di Szymon Budny, Niccolò Paruta e Iacopo Paleologo*, Firenze, 1977.

FIRPO, 1990

Massimo Firpo, *Tra alumbados e spirituali: studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze, 1990.

FIRPO, 1993

Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Roma-Bari, 1993.

FIRPO, 1996

Massimo Firpo, *Scritti sulla Riforma in Italia*, Napoli, 1996.

FIRPO, MARCATTO, 2000

Massimo Firpo, Dario Marcatto (a cura di), *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi, 1557-1567*, 2 voll., Roma, 2000.

FIRPO, 2001

Massimo Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici: il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma, 2001.

FIRPO, 2003

Massimo Firpo, «*Disputar di cose pertinenti alla fede*». *Studi sulla vita religiosa del Cinquecento italiano*, Milano, 2003.

FIRPO, BIFERALI, 2009

Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, «*Navicula Petri*». *L'arte dei papi nel Cinquecento*, Roma - Bari, 2009.

FIRPO, BIFERALI, 2016

Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma, Bari, 2016.

FLOR, 1999

Ingrid Flor, «La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di "tipo veronese"», in *Arte Cristiana*, n° 790 (1999), pp. 17 - 32.

FOLZ, 1989

Robert Folz, *Couronnement impérial de Charlemagne: 25 décembre 800*, Paris, 1989.

FORCELLINO, 2009

Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta* [nella collana *La corte dei papi*, 18], Roma, 2009.

FRAGNITO, 1997

Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, 1997.

FREEDMAN, 1990

Luba Freedman, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, Pennsylvania, 1995.

FRIES, 1979

Heinrich Fries (a cura di), *Conceptos fundamentales de la teología*, voll. 2, Madrid, 1979.

FRIGO, 2001

Daniela Frigo, *Cultura politica e diplomazia nell'età di Carlo V: le corti di Mantova e di Ferrara*, in MILLÁN, 2001, I, pp. 281-300.

FUHRMANN, 1985-86

Horst Fuhrmann, «Il vero imperatore è il papa: il potere temporale nel Medioevo», in *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio evo e Archivio Muratoriano*, n°92 (1985-1986), pp. 367-379.

FUNKENSTEIN, 1996

Amos Funkenstein, *Teologia e immaginazione scientifica dal Medioevo al Seicento*, Torino, Einaudi, 1996.

GAETA, 1983

Franco Gaeta, «L'idea imperiale degli umanisti e l'impero di Carlo V», in *Roma Costantinopoli Mosca*, Napoli, 1983.

GAETA, 1986

Franco Gaeta, «L'Europa di Carlo V: il declino del modello imperiale», in Nicola Trafaglia, Massimo Firpo, *L'età moderna*, Torino, 1986.

GABRIELE, 1991

Mino Gabriele, *La Bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, Firenze, 1991.

GABRIELE, 2008

Mino Gabriele, «Juan de Valdés, Francesco Alunno e una enigmatica immagine: l'insegna di Marcantonio Magno», in *Suave mari magno...*, a cura di Claudio Griggio e Fabio Vendruscolo, Udine, 2008, pp. 117-139.

GALASSO, MUSI, 2002

Giuseppe Galasso, Aurelio Musi, *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo* [atti del Convegno internazionale, 11-13 gennaio 2001, Castelnuovo, Napoli], Napoli, 2002.

GALLARDO, 1865

Bartolomé José Gallardo, 1865, *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y curiosos formados con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo*, Madrid, 1865.

GANGALE, 2016

Giuseppe Gangale (a cura di), «Più di metà dell'anima mia» [corrispondenza tra Erasmo da Rotterdam e Thomas More], Roma,

2016.

GARCÍA CÁRCEL, 2001

Ricardo García Cárcel, «Los cronistas de Carlos V y la imagen del emperador», in Bruno Anatra e Francesco Manconi (a cura di), *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, Roma, 2001, pp. 39-49.

GARIN, 1988

Eugenio Garin, *Erasmus*, Firenze, 1988.

GATTINARA (atti), 1982

AA.VV., *Mercurino Arborio di Gattinara gran cancelliere di Carlo V: 450° anniversario della morte, 1530-1980* [atti del Convegno di studi storici, Gattinara, 4-5 ottobre 1980], Vercelli, 1982.

GENTILI, 1988

Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, 1988.

GENTILI, 1990

Augusto Gentili, *Tiziano* [Art e Dossier], Firenze, 1990

GENTILI, 1992

Augusto Gentili, «Tiziano e il non finito», in *Venezia Cinquecento*, n° 4 (1992), pp. 238-245.

GENTILI, 1993

Augusto Gentili, «Tiziano e la religione», in *Titian 500* [atti del convegno di Washington, CASVA-National Gallery of Art, 1990], Washington, 1993, pp. 146-165.

GENTILI, 1995

Augusto Gentili, «Tiziano e Aretino tra politica e religione», in *ARETINO* (atti), 1995, pp. 275-296.

GENTILI, 2003

Augusto Gentili, «La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano», in *Studi Tizianeschi*, n°1 (2003), pp. 9-18.

GENTILI, 2008

Augusto Gentili, «La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576», in Sylvia Ferino Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura* [catalogo della mostra: Gallerie dell'Accademia, 2008], Venezia, 2008, pp. 43-61.

GENTILI, 2008a

Augusto Gentili, «Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento», in Sylvia Ferino Pagden (a cura di),

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura [catalogo della mostra: Gallerie dell'Accademia, 2008], Venezia, 2008, pp. 238-245.

GENTILI, 2009

Augusto Gentili, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, 2009.

GENTILI, 2012

Augusto Gentili, *Tiziano*, Milano, 2012.

GIANNINI, 2008

Massimo Carlo Giannini, *Fortune e sfortune di un ambasciatore. Il fallimento di una missione a Roma di Juan de Figueroa (1558-1559)*, in VISCEGLIA 2008, pp. 95-129.

GIANNINI, 2013

Massimo Carlo Giannini, *Papacy, Religious Orders and International Politics in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Roma, 2013.

GIGANTE, 2006

Claudio Gigante, «Un'orazione per i posteri. Giovanni della Casa e Carlo V», in QUONDAM, 2006, pp. 331-343.

GINZBURG, 1970

Carlo Ginzburg, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del Cinquecento*, Torino, 1970.

GINZBURG, PROSPERI, 1975

Carlo Ginzburg, Adriano Prosperi, *Giochi di Pazienza: un seminario sul Beneficio di Cristo*, Torino, 1975.

GINZBURG, 1977

Carlo Ginzburg, «Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500», in Miti, *Emblemi e spie. Morfologie e storia*, Torino, 1992, pp. 133-157.

GIOACCHINO DA FIORE (ED. CRITICA), 2004

Il Salterio a dieci corde, in *Opere di Gioacchino da Fiore*, Roma 2004.

GODIN, 1981

André Godin, «Humanisme et patristique: Erasme, lecteur d'Origène», in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°14 (1981), pp. 56-59.

GODIN, 1982

André Godin, *Erasme, lecteur d'Origène*, Genève, 1982.

GODIN, 1992

André Godin, «Du bon usage du sacré: Érasme de Rotterdam», in

Cahiers du Centre de recherches historiques (on line), n°9 (1992), digitalizzato il 18 marzo 2009, URL: < <http://ccrh.revues.org/2803> >, consultato il 23 dicembre 2016.

GOFFEN, 1990

Rona Goffen, «Tiziano, i donatori e i soggetti religiosi», in *Tiziano* [catalogo della mostra: Palazzo Ducale e National Gallery of Art, Washington], Venezia, 1990, pp. 85 - 93.

GOFFEN, 1997

Rona Goffen, *Titian's Women*, London, 1997.

GOFFEN, 1997a

Rona Goffen (a cura di), *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge, 1997.

GOLDFARB, 2007

Hilliard Goldfarb, «Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano», in Lionello Puppi (a cura di), *Tiziano. L'ultimo Tiziano*, Milano, 2007, pp. 95 - 110.

GOULD, 1959

Cecil Gould, *National Gallery Catalogue. The Sixteenth Century Venetian School*, London, 1959.

GREGORI, 1978

Mina Gregori, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, 1978, pp. 271-306.

GRONAU, 1904

Georg Gronau, *Titian* [2^a ed.], London and New York, 1904.

GROSSO, 2010

Marsel Grosso, *Per la fama artistica di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola*, Udine, Forum, 2010.

GUI, 2003

Francesco Gui, «Carlo V e la convocazione del Concilio agli inizi del pontificato farnesiano», in CANTÚ, VISCEGLIA, 2003, pp. 63-95.

GUTIÉRREZ, 1945

Constancio Gutiérrez, *La política de Carlos V y el problema de la justificación en los primeros coloquios religiosos alemanes (1540-1541)*, [discorso inaugurale dell'anno accademico 1944-1945 dell'Universidad Pontificia di Comillas, 7 ottobre 1944], Comillas (Santander), 1945.

GUTIÉRREZ, 1951

Constancio Gutiérrez, *Españoles en Trento*, Valladolid, 1551.

GUTIÉRREZ, 1981

Constancio Gutiérrez, *Trento: un concilio para la unión (1550-1552)*, Madrid, 1981.

GUTIÉRREZ, 1995 - 2000

Constancio Gutiérrez, *Trento, un problema: la última convocación del concilio (1552-1562)*, Madrid, 1995 - 2000.

HALKIN, 1957

Leon Ernst Halkin, *La Réforme en Belgique sous Charles-Quint, Bruxelles*, Bruxelles, 1957.

HALKIN, 1969

Leon Ernst Halkin, *Érasme et l'humanisme chrétien*, Paris, 1969.

HALKIN, 1971

Leon Ernst Halkin, *Les colloques d'Érasme*, Québec, 1971.

HALKIN, 1988

Leon Ernst Halkin, *Érasme, sa pensée et son comportement*, London, 1988.

HAMILTON, 1981

Alastair Hamilton, *Heresy and Mysticism in Sixteenth Century Spain. The «alumbrados»*, Cambridge, 1981.

HARBISON, 1967

Craig Harbison, «Counter-Reformation Iconography in Titian's "Gloria"», in *The Art Bulletin*, n° 49 - 3 (1967), pp. 244-248.

HEADLEY, 1983

John M. Headley, *The emperor and his chancellor. A study of the imperial chancellery under Gattinara*, Cambridge, 1983.

HEADLEY, 1992

John M. Headley, «Rhetoric and Reality: Messianic, Humanist and Civilian Themes in the Imperial Ethos of Gattinara», in AA.VV., *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, Oxford, 1992, pp. 241-269.

HEADLEY, 2001

John M. Headley, «The emperor and his chancellor: disputes over empire, administration and pope (1519-1529)», in MILLÁN, 2001, I, pp. 21-35.

HERRERO, 2001

Leandro Ángel Herrero, *El monje del Monasterio de Yuste. Últimos*

momentos del emperador Carlos V: leyenda religiosa tradicional del siglo XVI, Salamanca, 2001.

HILLAR, 2012

Marian Hillar, *From Logos to Trinity. The Evolution of Religious Beliefs from Pythagoras to Tertullian*, New York, 2012.

HILLEBRAND, 1986

Karl Hillebrand, *Un enigma della storia*, a cura di J. Calapso, Palermo, 1986. [Tr. it. di *Une énigme de l'histoire. La captivité de Jeanne la Folle d'après des documents nouveaux*, Paris, 1869].

HINOJOSA, 1889

Ricardo de Hinojosa, *Felipe II y el cónclave de 1559*, Madrid, 1889.

HOLBEIN, SERVET, 1540

Hans Holbein, Miguel Servet, *Historiarum veteris instrumenti Icones ad viuum expressae, unà cum breui, sed quoad fieri potuit, dilucidatearundem espositione Ymagine de las historias del viejo testamento al vivo exprimidas & representadas, juntame[n]te con una breve declaracion dellas quanto pudo ser*, Ioan Steelsius [Giovanni Stelsio], 1540.

HOLBEIN, SERVET, 1543

Hans Holbein, Miguel Servet, *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un muy primo y sutil artifice. Iuntamente con una muy breve y clara exposición y declaración de cada una de ellas en Latin, con las quotas de los lugares de la sagrada escritura de donde se tomaron, y la mesma en lengua Castellana, para que todos gozen dellas*, Lion, Franc. Frelonios fratres [fratelli di François Frelon], 1543.

HOLBEIN, SERVET (Echeverría), 2001

Francisco Javier Gonzales Echeverría (a cura di), *El «Resumen español». Edición anotada de los «Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo» de Hans Holbein y Miguel Serveto*, Pamplona, 2001.

HOLMES, 1927

Charles Holmes, «A preparatoy version of Titian's *Trinity*», in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 50, n° 287 (1927), pp. 52-55, 59.

HOPE, 1977

Charles Hope, «Titian's Early meetings with Charles V» [in «Titian's Vatican Alterpiece and the Pictures Underneath»], in *The Art Bulletin*, n° 59 (1977), pp. 551-552.

HOPE, 1980

Charles Hope, *Titian*, London, 1980.

HOPE, 1988

Charles Hope, «La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo», in *Venezia e la Spagna*, Milano, 1988, pp. 49-78.

HOPE, 1996

Charles Hope, «Retrato equestre de Carlos V», in *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 59-71.

HOPE, 2005

Charles Hope, «Titian and some Portraits of Charles V», in PAGDEN, BEYER, 2005, pp. 90-91.

HOPE, 2012

Charles Hope, «La paternità delle lettere di Tiziano», in PUPPI, 2012, pp. 345 - 349.

HUBERT, PRODI, 1979

Jedin Hubert, Paolo Prodi, *Il Concilio di Trento come crocevia della politica europea*, Bologna, 1979.

HUIZINGA, 1924

Johan Huizinga, *Erasmus*, London, 1924.

HUIZINGA, 2002 (1924)

Johan Huizinga, *Erasmus*, Torino, 2002. [Tr. it. di HUIZINGA, 1924]

HUMFREY, 2007

Peter Humfrey, *Tiziano*, New York, 2007. [Tr. it. di *Titian*, New York, 2007].

INNAMORATI, 1957

Giuliano Innamorati, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina, Firenze, 1957, pp. 230-236.

INVENTARI (Checa), 2010

Fernando Checa (a cura di), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, voll.3, Madrid, 2010.

JACOBONE, 1997

Lello Jacobone, «Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia Medievale», in *Arte cristiana*, n° 778 (1997), pp. 49 - 58.

JEMOLO, 1965

Arturo Carlo Jemolo, «Il carattere quasi sacerdotale dell'imperatore attraverso alcuni commenti alle decretali *Venerabilem* e *Quum*

venisset», in *Scritti vari di Storia religiosa e civile*, Milano, 1965, pp. 1-20.

KANTOROWICZ, 1989

Ernst H. Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi: essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, 1989.

KOHLER, 2000

Alfred Kohler, *Carlos V. Una biografía*, Madrid, 2000.

LARIVAILLE, 1997

Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997.

LECLERCQ, 1959

Jean Leclercq, *L'Idée de la royauté du Christ au Moyen Âge*, Paris, 1959.

LE GLAY, 1847

André Le Glay, «Études biographiques sur Mercurino Arborio di Gattinara», in *Mémoires de la Société royale des Sciences, de l'Agriculture, et des Arts de Lille*, 31, 1847.

LETI, 1700

Gregorio Leti, *Vita dell'invittissimo imperatore Carlo Quinto austriaco*, Amsterdam, 1700.

LIBROS ENTREGAS (Checa), 2013

Fernando Checa Cremades (a cura di), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, s.l. (Patrimonio Nacional), 2013.

LÜDEMANN, 2016

Peter Lüdemann, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, s.l., 2016.

LUZIO, 1888

Alessandro Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia. La corte dei Gonzaga*, Torino, 1888.

LUZIO, 1897

Alessandro Luzio, «L'Aretino e il Franco. Appunti e documenti», in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXIX, 1897, pp. 229-237.

LUZIO, 1900

Alessandro Luzio, *Un pronostico satirico di Pietro Aretino*, Bergamo, 1900.

MAGDALENO, 1976

Ricardo Magdaleno, *Papeles de Estado. Venecia (siglos XV-XVIII)*, Valladolid, 1976.

MÂLE, 1932

Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

MANCINI, 1996

Matteo Mancini, «I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna», in *Venezia Cinquecento*, n°11 (1996), pp. 163-169.

MANCINI, 1998

Matteo Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1998.

MANCINI, 1998a

Matteo Mancini, «El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas», in CHECA, 1998, pp. 237-249.

MANCINI, 1999

Matteo Mancini, «Las restauraciones de Tiziano en el Museo del Prado» en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*. Symposium Internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, 3-5 junio, 1999; Madrid, 1999, pp. 23-32.

MANCINI, 2000

Matteo Mancini, «La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el Emperador y Tiziano», en M. J. Redondo Cantera y M. Á. Zalama (coords.), *Carlos V y las Artes. Promoción artística y Familia Imperial*, Valladolid, 2000, pp. 221-234.

MANCINI, 2000a

Matteo Mancini, «Felipe II y Tiziano: sus relaciones epistolares y la difusión de los cánones artísticos en las cortes de la monarquía hispánica», in *Felipe II y las Artes* [Congreso Internazionale, UCM, 9-12 diciembre 1998]; Madrid 2000, pp. 513-522.

MANCINI, 2001

Matteo Mancini, «El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano, un icono para la Historia del Arte», in *La Restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano* [catalogo della mostra: Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, a cura di Fernando Checa Cremades e Miguel Falomir], Madrid, 2001, pp. 103-116.

MANCINI, 2002a

Matteo Mancini, «Tiziano y España: reflejos de la evolución del papel del pintor en las Cortes europeas», in *Reales Sitios* n°152 (2002), pp. 18-29.

MANCINI, 2005

Matteo Mancini, «Tiziano in Spagna: opere d'arte o documenti?», in Giuseppe Pavanello (a cura di), *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive* [atti del convegno di Venezia, 3-4 aprile 2000, Venezia, 2005, pp. 87-108.

MANCINI, 2006

Matteo Mancini, «Tiziano in Spagna. Catalogo, committenti, bottega, strategie. Una proposta di lavoro per l'identificazione della bottega», in *Studi Tizianeschi*, n° IV (2006), pp. 109-121.

MANCINI, 2006a

Matteo Mancini, «*Tizian versus Seisengger. Die Porträits Karls V. Mit Hund. Ein Holbeinstreit*» en *Studi Tizianeschi*, n° IV (2006), pp. 170-172.

MANCINI, 2007

Matteo Mancini, «Los últimos cuadros del emperador en Yuste» in *El monasterio de Yuste*, Madrid, 2007, pp. 163-182.

MANCINI, 2007a

Matteo Mancini, «I colori della bottega. Sui Commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna», in *Tiziano l'ultimo atto* (catalogo della mostra) Milano, 2007, pp. 85-93.

MANCINI, 2008

Matteo Mancini, «Tiziano e il controllo dell'immagine riprodotta», in *Venezia Cinquecento*, n° 36 (2008), pp. 121-158.

MANCINI, 2010

Matteo Mancini, *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España* [tesi dottorale, Universidad Complutense de Madrid], Madrid, 2010.

MANCINI, 2013

Matteo Mancini, «La Pintura italiana y española en los *Libros de Entregas*», in LIBROS ENTREGAS (Checa), pp. 47-54.

MANCINI, 2013a

Matteo Mancini, «De Vasari al padre Sigüenza. El *Museo Imperial* en los registros ideológicos de la *fama* escurialense», in F. Checa (a cura di), *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, 2013, pp. 221-236.

MARAVALL, 1960

José Antonio Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, 1960.

MARAVALL, 1982

José Antonio Maravall, *Utopia y Reformismo en la España de los Austrias*, Madrid, 1982.

MARCOCCHI, 2005

Massimo Marcocchi, *Spiritualità e vita religiosa tra Cinquecento e Novecento*, Brescia, 2005.

MARCOS ANDREU, 2006

Jaume de Marcos Andreu, *La influencia de Erasmo en las obras de Miguel Servet*, España, 2006.

MARGOLIN, 1973

Jean Claude Margolin, *Guerre et Paix dans la pensée d'Érasme*, Paris, 1973.

MARINI, 2011

Paolo Marini (a cura di), *Pietro Aretino. Opere religiose [Vita di Maria Vergine; Vita di Santa Caterina; Vita di San Tommaso]*, t. II, Roma, 2011.

MÁRQUEZ, 1989

Antonio Márquez, «Juan de Quintana, Servet y los alumbrados», in *Argensola*, n° 102 (1989), pp. 181-190.

MARTIN, 1911

Joseph Martin, «Charles Quint et Clément VII à Bologne (1529-1530)», in *Bulletin italien*, vol. XI, 1911, pp. 99-123.

MARTIN, 1993

John Martin, *Venice's Hidden Enemies: Italian Heretics in a Renaissance City*, London, 1993.

MAZZUCHELLI, 1741

Giammaria Mazzucchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Padova, 1741.

MENENDEZ PIDAL, 1940

Ramón Menendez Pidal, *La idea imperial de Carlos V*, Madrid, 1940.

MENÉNDEZ Y PELAYO, 1992 (1880)

Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* [ed. facsimile CSIC], voll. 3, 1992.

MENNITI IPPOLITO, 2008

Antonio Menniti Ippolito, *Il tramonto della curia nepotista. Papi, nipoti e burocrazia curiale tra XVI e XVII secolo* [nella collana *La corte dei papi*, 5], Roma, 2008.

MERKEL, 1980

Ettore Merkel, «Tiziano i suoi mosaicisti a San Marco», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 275 - 283.

MIGLIORINI, 1988

Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1988.

MILLÁN, 1979

José Martínez Millán, «El Catalogo de libros prohibidos de 1559», in *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 37, n° 71 (1979), pp. 179-217.

MILLÁN, 1982

José Martínez Millán, «Las canonjías inquisitoriales: un problema de jurisdicción entre la Iglesia y la Monarquía (1480 - 1700)», in *Hispania sacra*, vol. 34, n° 69 (1982), pp. 9 - 63.

MILLÁN, 1988

José Martínez Millán, «Las elites de poder durante el reinado de Carlos V a través de los miembros del Consejo de Inquisición (1516 - 1558)», in *Hispania: Revista española de historia*, vol. 48, n° 168 (1988), pp. 103 - 168.

MILLÁN, 1995

José Martínez Millán, «El confesionalismo de Felipe II y la Inquisición», in *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, n° 6 - 7 (1994 - 1995), pp. 103 - 124.

MILLÁN, MORALES, 1998

José Martínez Millán, Carlos Javier de Carlos Morales (a cura di), *Felipe II (1527-1598), La configuración de la Monarquía hispánica*, Valladolid, 1998.

MILLÁN, 2000

José Martínez Millán (a cura di), *La corte de Carlos V*, voll. 6, Madrid, 2000.

MILLÁN, 2000a

José Martínez Millán, «Las perspectivas españolas sobre la figura de Carlos V», in *Historiar: Revista trimestral de historia*, n° 6 (2000), pp. 25 - 41.

MILLÁN, RIVERO, 2000

José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, «Conceptos y cambios de percepción del imperio de Carlos V», in MILLÁN, 2000, pp. 11-42.

MILLÁN, 2001

José Martínez Millán (a cura di), *Carlos V y la Quiebra del Humanismo Político en Europa (1530-1558)* [atti del convegno internazionale di studi, Madrid 3-6 luglio 2000], voll. 4, Madrid, 2001.

MILLÁN, 2001b

José Martínez Millán (a cura di), «Del humanismo carolino al proceso de confesionalización filipino», in Juan Luis García Hourcade, Juan Manuel Moreno Yuste (a cura di), *Andrés Laguna: humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista* [atti del convegno internazionale, Segovia 22 - 26 novembre 1999], Valladolid, 2001, pp. 123 -160.

MILLÁN, 2003

José Martínez Millán, «Fazioni politiche e correnti spirituali nel servizio dell'imperatore Carlos V», in CANTÙ, VISCEGLIA, 2003, pp. 3-40.

MILLÁN, 2007

José Martínez Millán, «La historiografía sobre el siglo XVI español», in José Antonio Munita Loinaz, José Ramón Díaz de Durana Ortiz de Urbina (a cura di), *XXV años de historiografía hispana (1980-204): historia medieval, moderna y de América*, Bilbao, 2007, pp. 89 - 135.

MILLÁN, 2008

José Martínez Millán, «La transformación del paradigma “católico hispano” en el “católico romano”: la monarquía católica de Felipe III», in Juan Luis Castellano, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz (a cura di), *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, vol. 2, Granada, 2008, pp. 521 - 556.

MILLÁN, 2008

José Martínez Millán, «La santidad de los reyes de la dinastía Austria», in José Martínez Millán, Maria Antonietta Visceglia (a cura di), *La monarquía de Felipe III*, vol. 1, Madrid, 2008, pp. 303 - 348.

MILLÁN, 2009

José Martínez Millán, «Nobleza hispana, nobleza cristiana: los estatutos de limpieza de sangre», in Manuel Rivero Rodríguez (a cura di), *Nobleza hispana, nobleza cristiana: la Orden de San Juan*, vol.1, Madrid, 2009, pp. 677 - 758.

MILLÁN, 2010

José Martínez Millán, *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV - XVIII)*, Madrid, 2010.

MILLÁN, 2010a

José Martínez Millán, «El triunfo de Roma. Las relaciones entre el Papado y la Monarquía Católica durante el siglo XVII», in José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (a cura di), *Centros de poder italianos*

en la monarquía hispánicas (siglo XV - XVIII), Madrid, 2010, vol. 1, pp. 549 - 682.

MILLÁN, CUERVA, 2011

José Martínez Millán, Rubén Gonzáles Cuerva (a cura di), *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, 3 voll., Madrid, 2011.

MILLÁN, 2012

José Martínez Millán, «El Concilio de Trento», in Feliciano Novoa Portela, Francisco Javier Villalba Ruiz de Toledo (a cura di), *Historia de Europa a través de sus documentos*, Barcelona, 2012, pp. 84-101.

MILLÁN, RIVERO, VERSTEEGEN, 2012

José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, Gijs Versteegen (a cura di), *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI - XVIII)*, Madrid, 2012.

MILLÁN, 2013

José Martínez Millán, «La dinastía Habsburgo en la Historiografía Española de los siglos XIX y XX», in *Libros de la Corte*, n° 7 (2013), pp. 33-58.

MILLÁN, 2016

José Martínez Millán, «Evolución de la Monarquía hispana: de la Monarchia Universalis a la “Monarquía católica”(siglos XVI-XVII)», in Leonardo Funes (a cura di), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur* [atti del Convegno Internazionale triennale della Asociación Internacional de Hispanistas, Buenos Aires], Madrid, 2016.

MINGUEZ, 2014

Víctor Minguez, «Sine Fine. Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias del poder en el Quinientos», in *Libros de la Corte*, Monográfico 1, año 6 (2014).

MORELLI, 1976

Gabriele Morelli, *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale*, Parma, 1976.

MORREALE, 1954

Margherita Morreale, *Carlos V, «rex bonus, felix imperator». Notes sur les dialogues de Alfonso de Valdés*, Valladolid, 1954.

MOZZETTI, 1996

Francesco Mozzetti, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena, 1996.

MULCAHY, 1992

Rosemary Mulcahy, «*A la mayor gloria de Dios y el Rey*». *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial* [tr. A cura di Consuelo Luca de Tema], Madrid, 1992.

MUNARI, 2016

Isabella Munari, «*Quinientos scudos. Tiziano en el verano de 1553, entre Carlos V y Felipe II*», in *Libros de la Corte*, n°13 (2016), pp. 86-104.

MURARO, ROSAND, 1976

Michelangelo Muraro, David Rosand (a cura di), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento* [catalogo della mostra: Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1976], Vicenza, 1976.

MURARO, 1980

Michelangelo Muraro, «Tiziano e le anatomie del Vesalio», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 307 - 316.

MUTINI, 1988

Claudio Mutini, voce «Della Casa, Giovanni», in *DBI*, vol. 36, Roma, 1988, pp. 699-719.

NICCOLI, 1998

Ottavia Niccoli, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma, 1998.

NICCOLI, 2002

Ottavia Niccoli, «Astrologi e profeti a Bologna per Carlo V», in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna, 2002.

NICHOLS, 2005

Tom Nichols, «Paragons of Poverty. The Imagery of Deserving Beggars in the Age of Reformation and Counter-Reformation», in *RINASCIMENTO/RIFORMA*, 2005, pp. 253-269.

ORLANDIS, 1998-2000

José Orlandis, *Historia de la Iglesia*, Madrid, 1998-2000.

ORLANDIS, 2001

José Orlandis, *Historia de la Iglesia: iniciación teológica*, Madrid, 2001.

PADOAN, 1980

Giorgio Padoan, «A casa di Tiziano, una sera d'agosto», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 357 - 367.

PADOAN, 1990

Giorgio Padoan, «Tiziano epistografo», in *Tiziano* [catalogo della mostra: Palazzo Ducale, Venezia, e National Gallery of Art, Washington], Venezia, 1990, pp. 43 - 52.

PALEOTTI (Prodi), 1990

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, a cura di Paolo Prodi, Bologna, 1990.

PALOMINO (Ceán y Bermúdez), 1988

Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, voll. 3, Madrid, 1988.

PALLUCCHINI, 1969

Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, voll. 2, Firenze, 1969.

PANOFSKY, 1948

Erwin Panofsky, *The life and the art of Albrecht Dürer*, London, 1948.

PANOFSKY, 1962

Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, 1962.

[Tr. it. di *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955].

PANOFSKY, 1969

Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York, 1969.

PANOFSKY, 1975

Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, 1975. [Tr. it. di *Studies on Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939].

PANOFSKY, 2009 (1969)

Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia, 2009. [Tr. it. di PANOFSKY, 1969].

PASTORE, 2008

Stefania Pastore, «Una Spagna anti-papale. Gli anni italiani di Diego Hurtado de Mendoza», in VISCEGLIA, 2008, pp. 63 - 94.

PASTORE, 2010

Stefania Pastore, *Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

PEDIO, 1974

Tommaso Pedio, *Gli Spagnoli alla conquista dell'Italia*, Reggio Calabria, 1974.

PEREDA, 2007

Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, 2007.

PÉREZ DE TUDELA, 2012

Almudena Pérez de Tudela, «El *Cenotafio de Carlos V* en la basílica del Escorial», in Stephan F. Schröder (a cura di), *Leone y Pompeo Leoni*, Turnhout, 2012, pp. 132-148.

PÉREZ, ESCANDELL, 1984-2000

Joaquín Pérez Villanueva, Bartolomé Escadell Bonet, *Historia de la Inquisición en España y América*, voll. 3, Madrid, 1984-2000.

PETROCCHI, 1980

Giorgio Petrocchi, «Scrittori e poeti nella bottega di Tiziano», in AA.VV., *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 103 - 109.

PIANO MORTARI, 1978

Vincenzo Piano Mortari, *Diritto, logica, metodo nel XVI secolo*, Napoli, 1978.

PIANO MORTARI, 1980

Vincenzo Piano Mortari, *Gli inizi del diritto moderno in Europa*, Napoli, 1980.

PIGNATTI, 1993

Terisio Pignatti, «*Abbozzi and Ricordi*. New Observations on Titian's Technique», in Joseph Manca (a cura di), *Titian 500* [atti del convegno, National Gallery of Art, Washington: 25-27 October 1990], Hannover 1993, pp. 73-83.

PIZARRO GÓMEZ, 2006

Francisco Javier Pizarro Gómez (a cura di), *El Monasterio de San Jerónimo de Yuste*, Madrid, 2006.

PLON, 1887

Eugène Plon, *Les Maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Léon Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887.

POLIGNANO, 1992

Flavia Polignano, «*I "ritratti dei volti" e i "registri dei fatti". L' "Ecce Homo" di Tiziano per Giovanni d'Anna*», in *Venezia Cinquecento*, n°4 (1992), pp. 7-54.

POLITI, 2011

Giorgio Politi, *La storia lingua morta. Manifesto. Il telaio incantato. Il caso*

Thomas Müntzer, Milano, 2011.

POLITI, 2015

Giorgio Politi (a cura di), *Popoli eletti. Storia di un viaggio oltre la storia* [atti del Convegno, Venezia, 27-29 giugno 2012], Milano, 2015.

POZZI, 1988

Mario Pozzi (a cura di), *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, 1988.

PRODI, 1968

Paolo Prodi, *Riforma Cattolica e controriforma*, Milano, 1968.

PRODI, 1982

Paolo Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, 1982.

PRODI, 1992

Paolo Prodi, *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, 1992.

PRODI, 1994

Paolo Prodi, «Papato, impero e pace nel teatro politico di San Petronio: l'incoronazione di Carlo V», in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio* [atti del Convegno di studi per il centenario di fondazione della Basilica di San Petronio, Bologna, 1994], 2002, pp. 149-158.

PRODI, 2000

Paolo Prodi, *Una storia della giustizia: dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto*, Bologna, 2000.

PRODI, 2002

Paolo Prodi, «Carlo V e Clemente VII: l'incontro di Bologna nella storia italiana ed europea», in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna, 2002, pp. 329-345.

PROSPERI, 1998

Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza, Inquisitori, confessori, missionari*, Milano, 1998.

PROSPERI, 2001

Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, 2001.

PROCACCIOLI, 1996

Paolo Procaccioli, «Così lavoravano per Aretino. Franco, Dolce e la correzione di "Lettere I"», in *Filologia e critica*, XXI, 2 (1996), pp. 264-280.

PROCACCIOLI, ROMANO, 1999

Paolo Procaccioli, Angelo Romano, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo* [seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998], Roma, 1999.

PROCACCIOLI, 1999

Paolo Procaccioli, «Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni», in PROCACCIOLI, ROMANO, 1999, pp. 7-30.

PROCACCIOLI, 1999a

Paolo Procaccioli, «Lo scrittore all'abaco. La partita doppia di Pietro Aretino», in PROCACCIOLI, ROMANO, 1999, pp. 149-172.

PROCACCIOLI, 2005

Paolo Procaccioli, «Un cappello per il Divino. Note sul miraggio cardinalesco di Pietro Aretino», in *Studi sul Rinascimento italiano in memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di A. Romano e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 189-226.

PROCACCIOLI, 2005a

Paolo Procaccioli, «1542: Pietro Aretino sulla via di Damasco», in RINASCIMENTO/RIFORMA (atti), 2006, pp. 129-158.

PROCACCIOLI, 2007

Paolo Procaccioli, «Pietro Aretino sirena di Antipetrarchismo. Flussi e riflussi di una poetica della militanza», in Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma* [atti del Seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvo, 9-11 novembre 2006], Roma, 2007, pp. 103-129.

PROCACCIOLI, 2007a

Paolo Procaccioli, «Nobiltà e miseria della questua d'artista. A proposito di Aretino ricattatore», in *Les années Trente du XVI^e siècle italien, Actes du Colloque International* (Paris, 3-5 juin 2004), Paris, 2007, pp. 109-123.

PROCACCIOLI, 2010

Paolo Procaccioli, «Rinculo o strappo? Episodi di resistenza al classicismo nel Cinquecento italiano», in *Classicismo e culture di antico regime*, Roma, 2010, pp. 213-237.

PROCACCIOLI, 2010a

Paolo Procaccioli, voce «Pietro Aretino», in *DIZIONARIO INQUISIZIONE (PROSPERI)*, 2010, I, pp. 91-94.

PROCACCIOLI, 2010b

Paolo Procaccioli, voce «Pasquino», in *DIZIONARIO INQUISIZIONE* (PROSPERI), 2010, pp. 91-94.

PROCACCIOLI, 2014

Paolo Procaccioli, «*Hic et nunc*. Pietro Aretino profeta di un “tempo nuovo”», in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del cinquecento*, a cura di Chiara Cassiani, Maria Cristina Figorilli, Roma, 2014, pp. 47-69.

PROCACCIOLI, 2014a

Paolo Procaccioli, «“O Francia o Spagna”. I mutevoli “purché” di un Aretino arbitro e custode delle reputazioni regie», in *Les “rivaies latines”. Lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne*, a cura di Frédérique Dubard de Gaillarbois, Davide Luglio, Paris, 2014, pp. 27-36.

PROMIS, 1879

Vincenzo Promis, «Il testamento di Mercurino Arborio di Gattinara, Gran Cancelliere di Carlo V», in *Miscellanea di Storia Italiana*, n.18, Torino, 1879.

PUPPI, 1990

Lionello Puppi, «Tiziano nella critica del suo tempo», in *Tiziano* [catalogo della mostra: Palazzo Ducale, Venezia, e National Gallery of Art, Washington], Venezia, 1990, pp. 53 - 56.

PUPPI, 2004

Lionello Puppi, *Su Tiziano*, Milano, 2004.

PUPPI, 2007

Lionello Puppi, «Tiziano e il commercio del legname, en Lungo le vie di Tiziano», in *I luoghi e le opere di Tiziano. Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore*, Milano, 2007, pp. 96-99.

PUPPI, 2012

Lionello Puppi, *Tiziano. L'epistolario*, Firenze, 2012.

PUPPI-DONATI, 2012

Lionello Puppi, Andrea Donati, *Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, Roma, 2012.

QUONDAM, 2006

Amedeo Quondam (a cura di), *Giovanni Della Casa: un seminario per il centenario*, [atti del congresso, Roma, 2003], Roma, 2006.

RANKE, 2011 (1827)

Leopold Von Ranke, *La monarquía española de los siglos XVI y XVII*, España (Espuela de Plata), 2011.

REARICK, 2001

William Roger Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001.

REARICK, 2003

William Roger Rearick, «Le Maddalene penitenti di Tiziano», in *Arte Veneta*, n° 58 (2003), pp. 23-41.

RÉAU, 1955 -1959

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, voll. 6, Paris, 1955 - 1959.

REINHARD, 2001

Wolfgang Reinhard, «L'imperatore Carlo V e Karl Brandi», in BRANDI, 2001, pp. XI-XXIII.

RENOUX-CARON, 2011

Pauline Renoux-Caron, «Resonancias hispánicas de las discrepancias entre San Agustín y San Jerónimo en la Vida de San Jerónimo de fray José de Sigüenza», in *Criticón*, 111-112 (2011), pp. 121-136.

RIDOLFI, 1648

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, voll. 2, Venezia, 1648.

RIDOLFI, 1914

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, voll. 2, Berlin, 1914.

RIEDL, 2004

Matthias Riedl, *Joachim von Fiore. Denker der vollendeten Menschheit*, Würzburg, 2004.

RIEDL, 2015

Matthias Riedl, «L'albero dell'elezione. L'espressione simbolica del progresso spirituale in Gioacchino da Fiore», in POLITI, 2015, pp. 95-114.

RIGHI, 2000

Roberto Righi (a cura di), *Carlo V a Bologna, cronache e documenti dell'Incoronazione (1530)*, Bologna, 2000.

RINASCIMENTO/RIFORMA (atti), 2005

Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano (a cura di) *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte / Sixteenth Century Italian Art and Literature and the Reformation* [atti del Colloquio internazionale London, Warburg Institute, 30-31 gennaio 2004], Manziiana (Roma), 2005.

RÍO TORRES-MURCIANO, 2012

Antonio Río Torres-Murciano, «Decir con el arte que se dice». Hernando

de Acuña, traductor de Ovidio”, in *Revista de Filología Española (RFE)*, XCII, 1 (2012), pp. 117-133.

RINCÓN ÁLVAREZ, 2010

Manuel Rincón Álvarez, *Pinturas del coro de la basilica* [serie: San Lorenzo del Escorial], Madrid, 2010.

RIVERO, MILLÁN, 2001

Manuel Rivero Rodríguez, José Martínez Millán, «La coronación imperial de Bolonia y el final de la via flamenca (1526 - 1530), in José Martínez Millán (a cura di), *Carlos V y la Quiebra del Humanismo Político en Europa (1530-1558)* [atti del convegno internazionale di studi, Madrid 3-6 luglio 2000], voll. 4, Madrid, 2001, pp. 131 - 150.

RIVERO, 2001

Manuel Rivero Rodríguez, «Memoria, escritura y Estado: La autobiografía de Mercurino Arborio di Gattinara, Gran Cancellier de Carlos V», in MILLÁN 2001, pp. 199-224.

RIVERO, 2003

Manuel Rivero Rodríguez, «La casa d’Austria e la Santa Sede nella congiuntura del 1550 e 1559: crisi dinastica e conflitti privati», in Francesca Cantù, Maria Antonietta Visceglia (a cura di), *L’Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento* [atti del convegno internazionale di studi, Roma 5-7 aprile 2001], Roma, 2003, pp. 545 - 577.

RIVERO, 2005

Manuel Rivero Rodríguez, *Gattinara: Carlos V y el sueño del Imperio*, Madrid, 2005.

RIVERO, 2012

Manuel Rivero Rodríguez, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara. El erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)», in e-Spania (rivista online), n°13 (2012): < <http://e-spania.revues.org/21322> >, consultato il 23 dicembre 2016.

RODRÍGUEZ SALGADO, 2007

Mia J. Rodríguez Salgado, «Los últimos combates de un Caballero Determinado», in *El monasterio de Yuste*, Madrid, 2007, pp. 83-108.

RODRÍGUEZ VILLA, 1875

Antonio Rodríguez Villa, *Memorias para la historia del asalto y saqueo de Roma*, Madrid, 1875.

ROMANELLI, 1990

Giandomenico Romanelli, «Tiziano «politico» tra Repubblica e Impero», in *Tiziano* [catalogo della mostra: Palazzo Ducale, Venezia, e National

Gallery of Art, Washington], Venezia, 1990, pp. 35 - 42.

ROSA, 2013

Mario Rosa, *La curia romana nell'età moderna. Istituzione, cultura, carriere*, Roma, 2013.

ROSAND, 1983

David Rosand (a cura di), *Titianus* [catalogo della mostra], Milano, 1983.

ROSAND, 1982

David Rosand (a cura di), *Titian. His World and his Legacy*, New York, 1982.

ROSENAUER, 2001

Arthur Rosenauer, «Carlos V y Tiziano», in Arthur Kohler (a cura di), *Carlos V / Karl V. 1500-2000 [Simposio internacional – Einladung zum Symposium, Comisión de historia de la Academia Austríaca de las Ciencias – Historische Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 7-11 de marzo 2000]*, Madrid, 2001, pp. 334-335.

RUBIO ÁRQUEZ, 2013

Marcial Rubio Árquez, “*Le chevalier délibéré* de Olivier de la Marche traducido por Acuña: poesía y emblemática”, in *Imago* (Revista de Emblématica y Cultura Visual), n° 5 (2013), pp. 111-118.

RÚJULA, 1946

José de Rújula y de Ochotorena, *Indice de los colegiales del Mayor de San Ildefonso y Menores de Alcalá*, Madrid, 1946.

RUSCONI, 1866

Carlo Rusconi, *L'incoronazione di Carlo V a Bologna*, Firenze, 1866.

SEIDEL MENCHI, 1987

Silvana Seidel Menchi, *Erasmus in Italia (1520-1580)*, Torino, 1987.

SAMBO, 1980

Alessandra Sambo, «Tiziano davanti ai giudici ecclesiastici», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 383 - 393.

SÁNCHEZ LORO, 1957/58

Domingo Sánchez Loro, *La inquietud postrimera de Carlos V*, 3 voll. [Biblioteca Extremeña 17-19], Cáceres, 1957-58.

SANTOSUOSSO, 1978

Antonio Santosuosso, «The moderate inquisitor. Giovanni della Casa's Venetian nunciatore, 1544-1549», in *Studi Veneziani*, II (1978), pp.

119-210.

SAPEGNO, 2016

Maria Serena Sapegno, *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, Roma, 2016.

SAPIENZA, 2008

Valentina Sapienza, «Il committente del “San Girolamo” di Tiziano per Santa Maria Nova: storie di mercanti, malfattori e penitenti», in *Venezia Cinquecento*, XVIII/35, 2008, pp. 175-204.

SARPI (Vivanti), 1974

Paolo Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, 1974.

SARTORI, 2003

Paolo Sartori, «La controversia neotestamentaria tra Frans Titelmans ed Erasmo da Rotterdam», in *Humansitica Lovaniensia*, n° 52 (2003), pp. 77-135.

SARTRE, 1957

Jean Paul Sartre, «Le séquestré de Venise», in *Les Temps Modernes*, n° 141, novembre 1957, pp. 761-800.

SARTRE, 1964

Jean Paul Sartre, «Le séquestré de Venise», in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 291-346.

SARTRE (Sicard), 2005

Jean Paul Sartre, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, ed. critica a cura di Michel Sicard, Milano, 2005.

SASSU, 2000

Giovanni Sassu, «Aspetti di un problema storico-artistico: l'incoronazione di Carlo V», in RIGHI, 2000, pp. 219-251.

SASSU, 2007

Giovanni Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-30)*, Bologna, 2007.

SASSU, 2012

Giovanni Sassu, «La seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33», in *e-Spania* [Online], n° 13 (juin 2012); URL: < <http://e-spania.revues.org/21366> >, consultato il 23 dicembre 2016.

SASSU, 2012a

Giovanni Sassu, «All'uso degli imperatori romani». L'incoronazione di

Carlo V», in *Iconocrazia*, n°0 (2012):

< <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/00/01.html> >, consultato il 23 dicembre 2016.

SAXL ,1957

Fritz Saxl, *Lectures*, London, 1957.

SAXL, 1965

Fritz Saxl, «Tiziano e Pietro Aretino» [1935], in *La storia delle immagini*, Bari, 1965, pp. 67-118.

SCHEPPER, 2001

Hugo de Schepper, *La quiebra del humanismo jurídico en los Países Bajos orientales bajo Carlos V*, in MILLÁN, 2001, I, pp. 321-348.

SCHILLING, 1999

Heinz Schilling, «La lutte pour la pureté et l'unité du christianisme», in SOLY, 1999, pp. 285-363.

SCHMIDT, 2001

Peer Schmidt, *Monarchia universalis vs monarchiae universales: el programa imperial de Gattinara y su contestación en Europa*, in MILLÁN, 2001, I, pp. 115-129.

SERRANO, 1924

Luciano Ildefonso Serrano Pineda, «El Papa Pio IV y dos embajadores de Felipe II», in *Escuela Española de Arqueología y Historia en Roma*, n° 5 (1924), pp. 1 - 65.

SERVET, 1531

Miguel Servet, *De Trinitatis erroribus*, voll. 7, Haguenau, 1531.

SERVET, 1532

Miguel Servet, *Dialogorum de Trinitate*, voll. 2, [contiene anche il *De Iustitia regni Christi*], Haguenau, 1532.

SERVET, 1540

Miguel Servet, *Ymagine de las historias del viejo testamento al vivo exprimidas e representadas, juntamente con una breve declaración dellas quanto pudo ser*, Amberes, 1540.

SERVET, 1553

Miguel Servet, *Christianismi Restitutio. Totius ecclesiae apostolicae est ad sua limina vocatio, in integrum restituta cognitione Dei, fidei Christi, iustificationis nostrae, regenerationis baptismi, et coenae domini manducationis. Restitutio denique nobis regno coelesti, Babylonis impiae captivitate soluta, et Antichristo cum suis penitus destructo*, 1553.

SESBOÛÈ, WOLINSKI, 1995

Bernard Sesboüé, Joseph Wolinski, *El Dios de la Salvación*, Salamanca, 1995.

SIGNOROTTO, 2001

Gianvittorio Signorotto, *Papato e principi italiani nell'ultima fase del conflitto tra Asburgo e Valois*, in MILLÁN, 2001, I, pp. 259-280.

SIGÜENZA, 1595

José de Sigüenza, *Vida de San Jerónimo*, Madrid, 1595.

SIGÜENZA, 1600

José de Sigüenza, *Segunda parte de la historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, 1600.

SIGÜENZA, 1605

José de Sigüenza, *Tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, 1605.

SIGÜENZA (Weruaga Prieto), 2000

José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, a cura di A. Weruaga Prieto, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000.

SOLY, 1999

Hugo Soly (a cura di), *Charles Quint, 1500-1558, L'empereur et son temps*, Anvers, 1999.

SOLY, 2000

Hugo Soly (a cura di), *Carolus: Charles Quint 1500-1558* [catalogo della mostra, Kunsthal De Sint-Pietersabdij, Gand, 6 novembre 1999 - 30 gennaio 2000], Gand, 1999.

SPEAKMAN SUTCH, 2006

Susie Speakman Sutch, "La réception du *Chevalier délibéré* d'Olivier de La Marche aux XV et XVI siècles", in *Le Moyen Français*, voll. 57-58 (2006), pp. 335-350.

STECHOW, 1964

Wolfgang Stechow, «Joseph of Arimathea or Nicodemus?», in *Studien zur Toscanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, a cura di W. Lotz e L. Lotte Müller, München, 1964, pp. 289-302.

TAGLIAFERRO, 2008

Giorgio Tagliaferro, «La pala di Serravalle e la congiuntura degli anni '40», in *Venezia Cinquecento*, n° XVIII/35 (2008), pp. 41-77.

TAGLIAFERRO, 2011

Giorgio Tagliaferro, «Clientele cittadine, affari privati e produzione di bottega: Tiziano e i Balbi del Legname», in *Venezia Cinquecento*, 41, XXI (2011), pp. 107-161.

TEDESCHI, 2002

John Tedeschi (a cura di), *The correspondance of Roland H. Bainton and Delio Cantimori, 1932-1966: an enduring transatlantic friendship between two historians of religious toleration, with an appendix of document*, Firenze, 2002.

TELLECHEA IDÍGORAS, 1962

José Ignacio Tellechea Idígoras, «Biblias publicadas fuera de España secuestradas por la Inquisición de Sevilla en 1552», in *Bulletin Hispanique*, vol. 64, n°3 (1962), pp. 236-247.

TELLECHEA IDÍGORAS, 1984-2000

José Ignacio Tellechea Idígoras, «Documentación cifrada y diplomacia inquisitorial», in PÉREZ, ESCANDELL, 1984-2000, v. 3, pp. 41- 56.

TELLECHEA IDÍGORAS, 1986

José Ignacio Tellechea Idígoras, «El protestantismo castellano (1558-1559). Un topos (M. Bataillon) convertido en tópico historiográfico», in *El erasmismo en España* [atti del convegno: Biblioteca Menéndez Pelayo, 10 -14 giugno 1985], Santander, 1986, pp. 305-321.

TERRIBILE, 1997

Claudia Terribile, «Il doge Francesco Donà e la Pala di San Giovanni Elemosinario di Tiziano», in *Venezia Cinquecento*, VII/14 (1997), pp. 47-139.

TERRIBILE, 1999

Claudia Terribile, «Il volto napoletano di monsignor Della Casa», in *Venezia Cinquecento*, n° 9, 17 (1999), pp. 53-76.

TERRIBILE, 2006

Claudia Terribile, «Quale volto per monsignor della Casa?», in QUONDAM, 2006, pp. 79-130.

TIETZE-CONRAT, 1944

Erica Tietze-Conrat, «Titian as Letter Writer», in *The Art Bulletin*, vol. 26, n°2 (1944), pp. 117-123.

TIETZE, 1950

Hans Tietze, *Titian: the paintings and the drawings*, voll.2, London, 1950.

TITELMANS, 1531

Franz Titelmans, *Elucidatio in omnes Psalmos iuxta veritatem vulgatae et ecclesiae usitatae aeditionis latinae*, Amberes, 1531.

TIZIANO E VENEZIA, 1980

AA.VV., *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980.

TREVOR-ROPER, 1969

Hugh R. Trevor-Roper, *Protestantesimo e trasformazione sociale*, Bari, 1969.

TROVATO, 1994

Paolo Trovato, *Il Primo Cinquecento* [in *Storia della Lingua Italiana*], Bologna, 1994.

TRUYOL SERRA, 1988

Antonio Truyol Sierra, «Théologiens et juristes espagnols du siècle d'or et la naissance du droit des gens modernes», in G. Van Hecke, *L'Espagne et la formation du droit des gens modernes*, Louvain, 1988.

TURMEL, 1931-1933

Joseph Turmel, *Histoire des dogmes*, voll. 3, Paris, 1931-1933.

VALCANOVER, 1960

Francesco Valcanover (a cura di), *Tutta la pittura di Tiziano*, voll. 2, Milano, 1960.

VALCANOVER, 1969

Francesco Valcanover (a cura di), *L'opera completa di Tiziano*, Milano, 1969.

VALDÉS (Prosperi), 1988

Juan de Valdés, *Alfabeto Cristiano*, a cura di Adriano Prosperi, Roma, 1988.

VALDÉS (Firpo), 1994

Juan de Valdés, *Alfabeto Cristiano*, a cura di Massimo Firpo, Torino, 1994.

VARGAS (Juan), 1704

Clausulas de los testamentos y Cobdicios ortogados por D. Juan de Vargas Mexía, cavallero que fue del orden de Santiago y Embajador en Francia por la corona de España, Universidad Complutense, Madrid, 1704.

VASARI (Giuntina), 1568

Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*,

Firenze, 1568.

VERDON, 1999

Timothy Verdon, «Dibattito sulla raffigurazione di Dio nell'arte. Il Santo Padre e il Padre Eterno», in *Arte Cristiana*, n° 790 (1999), pp. 1 - 4.

VON EINEM, 1960

Herbert Von Einem, *Carl V und Tizian*, Köln und Opladen, 1960.

VISCEGLIA, 2008

Maria Antonietta Visceglia (a cura di), *Diplomazia e politica della Spagna a Roma. Figure di ambasciatori*, Roma, 2008.

VISCEGLIA, 2010

Maria Antonietta Visceglia, *Roma papale e Spagna. Diplomatici, nobili e religiosi tra due corti*, Roma, 2010.

VISCEGLIA, 2013

Maria Antonietta Visceglia, *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, Roma, 2013.

VISTARINI - CALVO, 2001

Antonio Bernat Vistarini, Francisco Calvo Serraller, *Imágenes de las Historias del Antiguo Testamento. Hans Holbein*, Barcelona, 2001.

WAGNER, 1976

Richard Wagner, «La biblioteca del Dr. Francisco de Vargas, compañero de Egidio y Constantino» in *Bulletin Hispanique*, tomo 78, n° 3-4 (1976), pp. 313-324.

WAZBINSKI, 1980

Zygmunt Wazbinski, «Tiziano Vecellio e la "tragedia della sepoltura"», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 255 - 273.

WETHEY, 1969-1975

Harold Edwin Wethey, *The Paintings of Titian*, voll. 3, London, 1969-1975.

WETHEY, 1980

Harold Edwin Wethey, «Tiziano ed i ritratti di Carlo V», in *Tiziano e Venezia* [atti del convegno internazionale, Venezia, 1976], Vicenza, 1980, pp. 287 - 291.

WETHEY, 1987

Harold Edwin Wethey, *Titian and his Drawings. With Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton, 1987.

WHEATCROFT, 2002

Andrew Wheatcroft, *Gli Asburgo: incarnazione dell'impero*, tr. it. a cura di Sergio Minucci, Roma, 2002.

YATES, 1989

Frances A. Yates, *Astrée, le symbolisme impérial au XVI siècle*, Paris, 1989.

YNDURÁIN, 1994

Domingo Yndurain, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, 1994.

ZANARDI, 1983

Nereo Zanardi, «Dalla prigionia di Clemente VII in Castel S. Angelo alla incoronazione di Carlo V in S. Petronio», in *Strenna Storica Bolognese*, vol. XXXIII, 1983.

ZAPPERI, 1991

Roberto Zapperi, «Giovanni della Casa and Titian's *Danae* in Naples», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 54 (1991), pp. 159-171.

ZAPPERI, 2009

Roberto Zapperi, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti. Nepotismo e ritratto di Stato*, Torino, 1990.

ZARU, 2014

Denise Zaru, *Art and observance in Renaissance Venice*, Roma, 2014.

Sitografia (selezione di alcuni database *on line* per ricerca bibliografica, documentaria e catalografica, indicati nel testo in forma abbreviata)

AG

Inventaire du département des Arts graphiques du Musée du Louvre:

< <http://arts-graphiques.louvre.fr/> >

BDH

Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España):
<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

BIBBIA CINQUECENTO

La Bibbia nel '500. Edizioni interpretazioni censure (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Scuola Normale Superiore di Pisa):

< <http://bibbia.filosofia.sns.it/> >

CERVANTES

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes:

< <http://www.cervantesvirtual.com/> >

CSIC

Consejo Superior de Investigaciones Científicas:

< <https://digital.csic.es/> >

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani:

< <http://www.treccani.it/biografico/> >

DEN

DEN (Digitaal Erfgoed Nederland, portale per l'eredità digitale dei Paesi Bassi): < <http://www.den.nl> >

EDIT16

Edit16: Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (Istituto Centrale per il Catalogo Unico): < http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm >

FOND. ZERI

Catalogo Fondazione Zeri: < <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/> >

GALLICA

Gallica (Bibliothèque National de France): < <http://gallica.bnf.fr/> >

G. L.

Google Libri, Google Play (sezione libri): < <https://play.google.com> >

MDI

Progetto MuseiD-Italia:

http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/il_progetto_it.jsp?language=it&tematica=static

MDZ

Münchener Digitalisierungs Zentrum (centro digitalizzazioni delle Biblioteca di Monaco di Baviera) < <https://www.digitale-sammlungen.de> >

MEMOFONTE

<http://www.memofonte.it/>

MUSEO DEL PRADO

Riproduzione in alta risoluzione de «La Gloria» di Tiziano:

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gloria/66149817-6f88-4e5f-a09a-81f63a84d145> >

OPAC SBN

Catalogo unico del servizio bibliotecario nazionale: < www.sbn.it >

OPAC VENEZIA

Catalogo unico del servizio bibliotecario veneziano: < polovea.sebina.it >

PARES

Pares (Portal de Archivos Españoles): < pares.mcu.es >

REBIUN

Rebiun (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas) < www.rebiun.com >

SIRBeC

SIRBeC (Sistema Informativo dei Beni Culturali della Regione Lombardia):

< <http://www.lombardiabeniculturali.it/sirbec/> >

WORLDCAT

< <http://www.worldcat.org/> >