

Alcune notazioni sulla committenza artistica del casino di Pio IV di Alessio Celletti

Nella loro opera sull'arte dei papi nel Cinquecento, Massimo Firpo e Fabrizio Biferali si spingono a definire il pontificato di Pio IV come "un'incerta parentesi"¹. I due insigni studiosi ritengono infatti di dover interpretare quegli anni (1559-1565) come una specie di divagazione tra residualità rinascimentali e aspirazioni conciliatorie in campo dottrinale, racchiusa fra i precedenti rigori inquisitoriali di Paolo IV e quelli pienamente controriformistici di Pio V. L'affermazione, seppure alquanto *tranchant*, sembra comunque molto condivisibile e illuminante, sostenuta anche da evidenze rintracciabili nella committenza artistica di Pio IV, come si vedrà.

In effetti che si sia trattato di una parentesi nella continuità fra un prima e un dopo appare indiscutibile. La gestione, a tratti tirannica, di Paolo IV aveva lasciato strascichi dolorosi a Roma, uno fra tutti la delicatissima questione dei Carafa², invisì praticamente a chiunque nella Città Eterna perché accusati di aver costretto il loro parente sul soglio pontificio a scelte troppo drastiche e controproducenti nei rapporti con l'Impero e la Spagna. Pio IV scelse di risolvere il problema in modo autoritario, punendo severamente i membri del casato napoletano, fra i quali vi erano anche dei cardinali, benché una buona parte dei porporati vi vedesse con qualche ragione un tentativo di diminuire l'indipendenza dei principi della Chiesa³. Comunque il papa era piuttosto un moderato, mai realmente coinvolto nelle correnti di pensiero vicine alla Riforma;

¹ Massimo Firpo e Fabrizio Biferali, "Navicula Petri". *L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 273.

² Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, Desclée e C. editori, Roma 1928, pp. 100-133.

³ *Ibidem*.

amico di Firenze e degli imperiali egli doveva molto a Cosimo de' Medici⁴. In ogni caso si sarebbe impegnato strenuamente, tra mille difficoltà, nella riconvocazione del Concilio di Trento e nella felice conclusione di esso, per quanto stancamente celebrata negli ambienti diplomatici romani. Fu pertanto molto ingenerosa la pasquinata che definì il nuovo papa "senza cervello", di concerto con una fin troppo sferzante satira popolare⁵.

Notoriamente Pio IV sottrasse all'Inquisizione quel grande potere che essa aveva accumulato sotto il suo predecessore. Non a caso il cardinale Michele Ghislieri, sommo inquisitore nonché successore sul soglio pontificio, venne rintuzzato più volte e ricondotto ad una posizione di minore autorità⁶. Insomma il Santo Uffizio doveva tornare ad occuparsi esclusivamente di fede e ridimensionare il suo strapotere onnicomprensivo. Il papa era però teologicamente impreparato, essendosi dato una formazione essenzialmente giuridica⁷, e dunque, almeno a detta del Pastor, non poteva completamente prescindere dal prezioso appoggio inquisitoriale nella sua inevitabile battaglia sia contro gli "eretici" che contro i crescenti assolutismi, allora in gestazione negli Stati europei. Pertanto il cardinale Ghislieri continuava ad esercitare una influenza considerevole sulle politiche del papato, per quanto fosse manifesto a tutti che il papa malamente sopportava le ingerenze dell'austero inquisitore piemontese⁸.

Nel frattempo, nell'Europa del nord, si assisteva ad un tracollo dell'autorità della Chiesa di Roma, come testimoniano chiaramente e incontrovertibilmente le relazioni dei nunzi Giovanni Commendone e Zaccaria Delfino, inviati dal papa a saggiare la possibilità di partecipazione al Concilio dei principi tedeschi⁹. Non vi era più, nell'Europa settentrionale, quell'antico rispetto per l'autorità pontificale e nel migliore dei casi il Commendone fu ricevuto con distaccata cortesia. Ma nell'estate del 1561 fu costretto addirittura a subire degradanti umiliazioni ad opera dei re Enrico XIV di Svezia e Federico II di Danimarca, ormai passati completamente sulla sponda dei luterani¹⁰.

⁴ Ivi, pp. 62-74.

⁵ Valerio Marucci (a cura di), *Pasquinate del Cinque e Seicento*, editore Salerno, Roma 1988, p. 270.

⁶ Elena Bonora, "Inquisizione e papato tra Pio IV e Pio V", in *Pio V nella società e nella politica del suo tempo*, a cura di Maurilio Guasco e Angelo Torre, Il Mulino, Bologna 2005, p. 49 e ss.; Pierroberto Scaramella, *Le lettere della congregazione del sant'ufficio ai tribunali di fede di Napoli 1563-1625*, Università di Trieste, Trieste 2002, p. 7.

⁷ Ludwig von Pastor, *Storia dei papi...*, cit., p. 72.

⁸ Elena Bonora, *Giudicare i vescovi: la definizione dei poteri nella Chiesa posttridentina*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 163.

⁹ Ludwig von Pastor, *Storia dei papi...*, cit., p. 160-174, p. 174 e seguenti.

¹⁰ Ivi, p. 172.

Ad ogni modo, dopo uno stressante lavoro diplomatico, e un continuo rimbalzare di obiezioni e ostruzionismi opposti da Spagna, Francia e da Ferdinando I, il Concilio fu ufficialmente convocato a Trento per la Pasqua del 1561. Tuttavia la reale apertura dei lavori fu posposta più volte fino al 18 gennaio 1562, giorno in cui realmente i padri conciliari cominciarono la discussione dei decreti.

Le ultime fasi del Concilio furono egregiamente gestite dal cardinal Morone, il quale seppe non soltanto portare a miti consigli l'imperatore Ferdinando I¹¹, ma pure conquistare l'appoggio decisivo del cardinale Carlo di Lorena, spesosì astutamente nell'appianamento dei contrasti sorti con il re di Francia, Francesco II¹².

Le delibere conciliari sarebbero state ufficialmente approvate da Pio IV con la bolla *Benedictus Deus*, emanata il 30 giugno del 1564¹³. Il papa volle sottolineare, per mezzo di questo atto, apparentemente solo formale, la supremazia del pontefice rispetto al Concilio, poiché l'approvazione dei decreti conciliari spettava pur sempre alla non opinabile discrezione del Vicario di Cristo. E si riaffermava così il primato della sede apostolica romana¹⁴.

Sempre a giudizio di Firpo e Biferali, i cambiamenti previsti dal Tridentino sarebbero stati comunque molto lenti a manifestarsi, soprattutto per quanto concerneva la riforma della fiscalità ecclesiastica e la moralizzazione della curia papale¹⁵. Certo non si può affermare disinvoltamente che la sterzata impressa nella teoria dal Concilio di Trento non ebbe alcun effetto pratico: l'irrobustimento dell'istituzione ecclesiastica e la rinnovata unità dottrinale della Chiesa contribuirono fortemente ad indicare una nuova via da percorrere. Peraltro nel 1565 l'ambasciatore veneziano Girolamo Soranzo riferiva alla Serenissima che la corte di Roma non era più "quella che soleva essere né di qualità né di quantità di cortigiani"¹⁶. Un giudizio forse troppo severo. Campione della Riforma

¹¹ Ivi, pp. 192-236.

¹² Ivi, p. 192 e ss.; Gustave Constant, *La légation du cardinal Morone près de l'empereur et le concile de Trent. Avril Decembre 1563*, Edouard Champion, Paris 1922. Il cardinale milanese scrisse l'11 novembre 1563 a Carlo Borromeo che la Chiesa era uscita da quegli «scogli che havevamo in questo mare del concilio, il quale veramente può chiamarsi mare per il so continuo fluctuare» in E. Bonora, *Giudicare i vescovi...*, cit., p. 194.

¹³ Ludwig von Pastor, *Storia dei papi...*, cit., p. 277-278.

¹⁴ Un Avviso di Roma del 1 dicembre 1565 afferma che Pio IV si sarebbe rivolto a Pacheco dicendo che il papa era «sopra il concilio, che poteva fare quello che gli pareva», in Ludwig von Pastor, *Storia dei papi...*, cit., pag. 527, nota 1.

¹⁵ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 290.

¹⁶ Eugenio Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, vol. X, serie II, tomo IV, Società editrice fiorentina, Firenze 1857, pp. 136-137: "La Corte di Roma non è già quella che soleva esser né di qualità né di quantità di cortigiani; il che principalmente è proceduto dalla povertà de' cardinali, e dalla strettezza dei papi, perché quando si soleva più largamente donare,

cattolica fu tra gli altri una personalità come Carlo Borromeo, nipote del papa, arcivescovo di Milano ed esponente di primo livello della nuova tipologia di uomo ecclesiastico, tutto votato alla severa devozione, al rispetto delle norme dottrinali e all'attuazione delle disposizioni del Concilio di Trento¹⁷.

Forse le personalità del Borromeo e del Morone si prestano più di altre a fornire materiale per la formulazione di un giudizio complessivo sul pontificato di Pio IV, un giudizio che sia equilibrato e che tenga conto delle diverse anime caratteristiche di questo periodo di transizione. Il cardinal Morone fu riabilitato da Pio IV dopo le crudeli vessazioni subite per volontà di papa Carafa, e proprio a questo prelado ritenuto spesso eterodosso, già esponente di spicco degli "spirituali", il pontefice assegnò un ruolo determinante nella gestione delle ultime fasi del Concilio. Il Borromeo, dapprima piuttosto incline ad un certo arrivismo e alla accumulazione di benefici, al punto che il suo arrivo a Roma al principio del 1560 non apparve come l'approdo di un devoto asceta, conobbe alla fine del 1562 una conversione che lo avrebbe reso il modello iconico del nuovo ecclesiastico tridentino¹⁸. Il tempo di Pio IV fu insomma caratterizzato di certo da un decadente sentimento di epigonismo per via della crescente persuasione che il Rinascimento stesse ormai definitivamente concludendosi. Allo stesso tempo, in una sorta di straniante mescolanza di tendenze, si manifestarono già allora i primi segni della nuova più austera sensibilità controriformistica.

E le manifestazioni artistiche che si ebbero sotto il pontificato di Pio IV con l'espresso avallo del pontefice, possono essere addotte proprio come testimonianze visivamente eloquenti. Sotto tutti i rispetti sembra inattaccabile l'affermazione di Firpo e Biferali secondo la quale ben poco dei nuovi venti riformatori e della nuova temperie tridentina si manifestò nella prima committenza artistica di papa Medici¹⁹, gestita dal fedele e stimato Pirro Ligorio, architetto favorito del pontefice e appassionato studioso di antichità romane. Il papa era un uomo incline ad apprezzare le espressioni del bello tipicamente classiche e affidò fin dal 1560 al Ligorio il completamento del Casino del

concorrevano gli ingegni da tutte le parti; e se mai é stata ridotta al basso, é dopo il Concilio, perché essendo stati costretti i vescovi, e quelli che hanno benefici di andare alle loro residenze, é uscita si può dire la maggior parte della Corte; e per la medesima causa in gran parte sono mancati quelli che vogliono servire, perché non si potendo dar ad uno più di un beneficio, e come l'ha avuto convenendogli andar a fare in quello la sua residenza, non molti si trovano più che vogliono vivere alla Corte con spesa propria e con grande incomodità senza speranza di maggior premio".

¹⁷ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., pp. 291-295.

¹⁸ Ivi, pp. 291-292.

¹⁹ Ivi, p. 295.

Boschetto dietro al Belvedere, avviato già sotto Paolo IV²⁰. Si può affermare con certezza che questo complesso architettonico nel cuore dei giardini vaticani fosse una committenza di papa Carafa sulla base della testimonianza del Vasari, corroborata da alcune lettere dell'epoca e da alcuni *avvisi* di Roma ma soprattutto dall'erosione del nome di Paolo IV originariamente posto in iscrizione sul portico d'entrata al Casino²¹. Su volontà di papa Carafa i lavori avevano avuto inizio probabilmente nell'aprile del 1558 ma si erano interrotti quasi subito per via delle difficili condizioni finanziarie in cui versava il papa e anche a causa delle drammatiche vicende familiari "carafesche" in atto²².

Vasari ci informa anche del fatto che la direzione dei lavori era stata assegnata già allora a Pirro Ligorio il quale aveva pure ricevuto da Paolo IV l'incarico di supervisore dei lavori nel palazzo apostolico. Ad ogni modo, quando Pio IV stabilì di riprendere il progetto e di affidarne l'esecuzione ancora all'architetto napoletano, quest'ultimo fu molto rapido e nel volgere di un paio di anni la struttura era già completamente ultimata, pronta per ospitare il pontefice quando egli avesse voluto oppure per divenire scenario delle riunioni dell'accademia delle *Noctes vaticanae*, qualcosa di simile ad un circolo di intellettuali che, capeggiati da Carlo Borromeo, presero a riunirsi proprio presso il Casino del Boschetto per effondere le loro dissertazioni²³.

Il primo pagamento per i lavori del Casino risale al 12 maggio 1560, mentre l'ultimo dei pagamenti riportati nei registri della tesoreria secreta fu effettuato nel settembre del 1563 in favore degli esecutori delle decorazioni in affresco²⁴. È importante notare che il nome di "Casino" fu assegnato a questa costruzione solo nei secoli successivi, al tempo della sua realizzazione infatti il Casino fu indicato piuttosto come una "fontana" e di certo non vi si fece mai riferimento come ad una villa, pertanto il dibattito intorno alla tipologia costruttiva rimane irrisolto. Questo edificio appartato e immerso in una atmosfera idilliaca se non addirittura pastorale, può essere ad ogni modo già considerato con prudenza come espressione di una sorta di timida apertura alle istanze riformatrici, come vedremo. Il Casino di Pio IV infatti poggia su una sorta di bipolarismo concettuale: la decorazione esterna è tutta sfarzosa e smaccatamente improntata al gusto classicistico, con elementi della tradizione mitologica greco-

²⁰ "Nella storia dell'edilizia spetta alla Villa Pia un'importanza particolare, perché è l'unico edificio profano quasi completamente conservato dell'interessantissimo tempo del trapasso dal rinascimento allo stile barocco", Ludwig von Pastor, *Storia dei papi...*, cit., vol. VII, p. 560.

²¹ Louis Cellauro, *The Casino of Pius IV in the Vatican*, «Papers of the British School at Rome», vol. 63 (1995), p. 185.

²² Ivi, pp. 185-189.

²³ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., pp. 300-302.

²⁴ Louis Cellauro, *The Casino...*, cit., p. 189.

romana, mentre le decorazioni interne permettono ad alcune tematiche più devozionali di fare la loro prima comparsa²⁵. Pio IV concepì comunque questo Casino, ribattezzato appunto anche villa Pia, come un luogo di ristoro nel quale ritrovare una tranquillità che lo rinfrancasse nei momenti di allontanamento dalle incombenze pontificali. D'altronde sembra che anche Paolo IV avesse dato avvio al progetto con l'intenzione di dotarsi di una specie di residenza temporanea dove fosse possibile immergersi in un qualche tipo di serenità. E proprio in virtù di tale intenzione i programmi decorativi di questo edificio possono gettare luce sulle concezioni estetiche e in qualche misura anche ideologiche e politiche che il pontefice coltivava, giacché il Casino dovrebbe presumibilmente rappresentare il luogo di espressione delle più intime tendenze ideali del papa.

È stato ipotizzato che la planimetria del complesso architettonico fosse ispirata alla fonte Egeria nella villa di Erode Attico presso l'Appia, luogo ove si narrava che Numa Pompilio fosse solito recarsi, sicché già questo elemento potrebbe comunicarci qualcosa in merito alle intenzioni rappresentative di Pirro Ligorio e del papa: probabilmente si voleva sottolineare il legame esistente fra il secondo re di Roma e i papi, ritenuti da sempre eredi del re-sacerdote²⁶. Ma non si può affatto escludere che Pirro Ligorio avesse in mente altri modelli quando ne progettò la pianta architettonica. Louis Cellauro ha ad esempio congetturato che tutto il complesso possa ricalcare il Museo dell'Accademia di Atene; altri credono che ebbero una certa influenza sulla ideazione della struttura dell'edificio alcuni precedenti illustri come Villa Adriana a Tivoli o anche Villa Giulia²⁷. Il progetto al tempo di Paolo IV molto probabilmente non prevedeva la loggia con il ninfeo e non contemplava la suddivisione dell'edificio su più piani in quel modo secondo cui invece esso prese realmente forma sotto Pio IV²⁸.

²⁵ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 296.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Louis Cellauro, *The Casino...*, cit., p. 198 e ss.

²⁸ Ivi, p. 192.

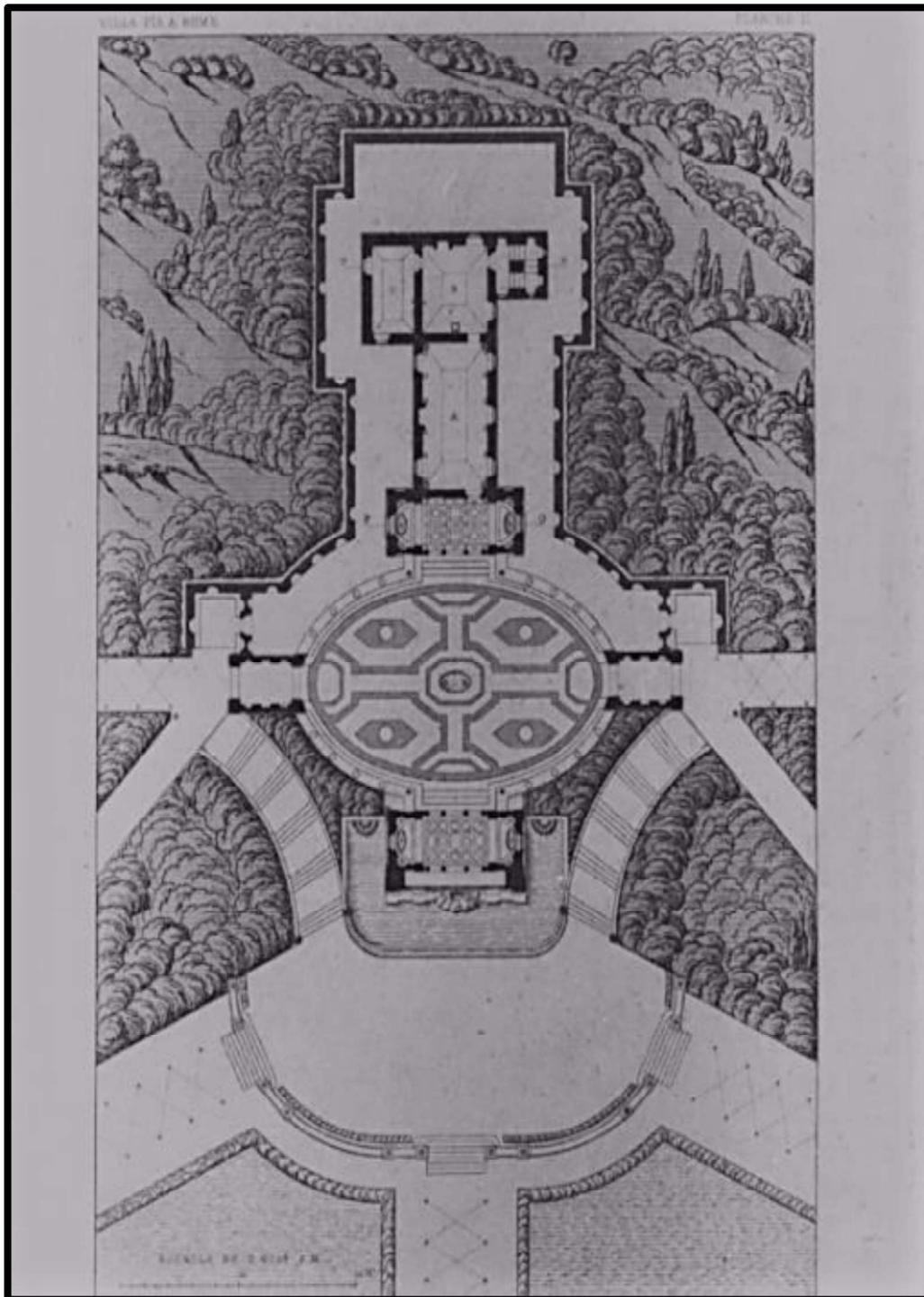


Figura 1 Planimetria del Casino del Boschetto (Louis Cellauro, *The Casino of Pius IV in the Vatican*, «Papers of the British School at Rome», vol. 63 (1995) pp. 183-214).

Comunque la facciata della loggia-ninfeo che introduce al Casino fu abbellita con cariatidi raffiguranti il dio Pan, a contornare tre nicchie nelle quali prendevano posto in posizione centrale la personificazione di Cibele, e sui lati le statue della Gioventù e della Pudicizia, a tutt'oggi ancora posizionate in loco. A questi elementi si aggiungevano, alla base della fontana, anche rappresentazioni di Flora e della Fede. Simboli insomma apparentemente tutti abbastanza lontani dal nuovo spirito controriformistico, con l'eccezione della raffigurazione della Fede che più suggerisce un afflato religioso²⁹.

Il cortile che si raggiunge dalle due scalinate che si dipartono dalla facciata della loggia fu strutturato sul modello della sfera zodiacale e della *Naumachia Neronis*, forse in un connubio sincretistico che vorrebbe suggestivamente tradurre le navi da battaglia degli spettacoli romani nella Navicula Petri³⁰.

La facciata della loggia rivolta verso il cortile centrale è dominata da sculture raffiguranti Dei o simbolizzazioni di valori e concetti manifestamente pagani. Sul frontone campeggia una Aurora, simbolo del rinnovamento benefico apportato da papa Medici, trasportata dai cavalli del carro di Apollo e inserita all'interno di un circolo zodiacale. Ai lati di Aurora furono apposte statue di Pomona e Flora, mentre sulla sommità della loggia si può ammirare una rappresentazione di Hygea-Salus, figlia di Esculapio e simbolo delle metaforiche capacità medicali del pontefice, anche in concerto con il nome al secolo di Pio IV (Giovanni Angelo Medici).

Nell'edicola centrale al di sotto del frontone si ammira, associata allo stemma papale, la mitica *Pierius*, una rappresentazione del monte della Tessaglia ove Giove e Mnemosine si unirono per dare generazione alle Muse. Esse infatti si mostrano ai lati dell'edicola centrale in una sorta di corteo sacro nel quale fra tutte spicca Calliope, la musa della poesia epica. La Veritas e Mnemosine, madre delle Muse, prendono posto nelle edicole minori alle estremità laterali di questa specie di fregio. Ognuno di questi simboli è ovviamente ricondotto con sapienza a manifestare le qualità del pontefice regnante, l'*aurea aetas* da lui inaugurata e le sue grandi capacità di governatore. I lati minori della loggia presentano scene ancora con Aurora, stavolta in compagnia del compagno Titone nell'imminenza della sua trasformazione in cicale, e con Giove nutrito dalla capra Amaltea in presenza di una ninfa³¹.

²⁹ Per una completa descrizione del Casino di Pio IV si vedano Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, *La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico*, «Storia dell'Arte», 15/16, 1972; Walter Friedländer, *Das Kasino Pius des Vierten*, Hiersemann, Leipzig 1912; Graham Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton University Press, Princeton 1977.

³⁰ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p.298.

³¹ Graham Smith, *The Stucco Decoration of the Casino of Pius IV*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», Vol. 37, H. 2 (1974), pp. 131-136.



Figura 2 Figura 3 Facciata interna della loggia-ninfeo (Graham Smith, *The Stucco Decoration of the Casino of Pius IV...*, cit., p. 127).

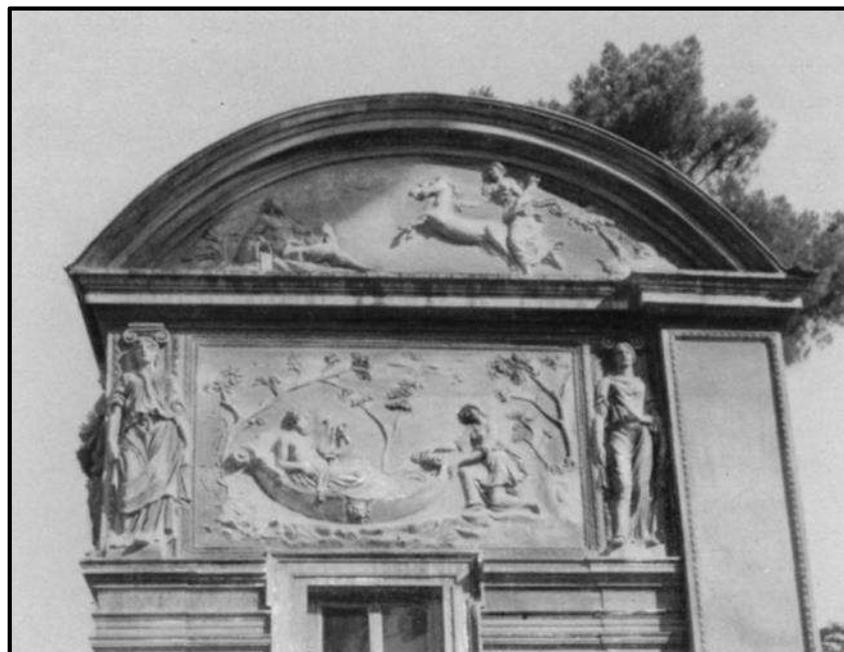


Figura 4 Decorazione sul lato sud-est della loggia (Graham Smith, *The Stucco Decoration of the Casino of Pius IV...*, cit., p. 135).



Figura 5 Decorazione sul lato nord-ovest della loggia. (Graham Smith, *The Stucco Decoration of the Casino of Pius IV...*, cit., p. 136).

Gli altri edifici che si affacciano sul cortile centrale sono anche essi ricchi di richiami alla classicità e allo splendore tipico del mondo greco-romano che si ritiene precursore della grandezza della Roma pontificia. La facciata del principale corpo di fabbrica che si innalza al lato del cortile centrale ellittico può essere divisa in tre registri sovrapposti. Il registro inferiore, oltre ad ospitare le quattro colonne che danno forma al portico di ingresso al Casino, presenta alle estremità laterali due riquadri decorati con teste di Medusa, soggetto iconografico presente anche nella decorazione della facciata della loggia. Il registro centrale, quello più ricco di stucchi decorativi, è caratterizzato dallo stemma di papa Medici sorretto da due angeli in atteggiamento di giubilo. Ai lati del gruppo costituito dagli angeli e dallo stemma vi sono due pannelli ad arco, o finte nicchie nelle quali prendono posto ancora personaggi della mitologia classica. Precisamente sulla destra si ammirano Apollo e Hecate, sua compagna, contraddistinti l'uno dalla cetra e l'altra da uno scudo decorato con una testa di gorgone. Queste due figure vogliono simboleggiare il *sol iustitiae* incarnato dal nuovo pontefice, eletto proprio nel giorno dell'antica festività dedicata alla divinità solare³². A tal proposito è comunque doveroso segnalare che Firpo e Biferali sostengono che alla figura identificata con Apollo vada attribuita

³² Graham Smith, *The Casino...*, cit., 126.

l'identità di Solis, sorella di Hegle e di Fetonte³³. Il pannello sulla sinistra ha per protagoniste invece le Ore, ovverosia Hirene, Eunomie e Dice, figlie di Zeus e Temi, le quali presiedevano al regolare scorrere del tempo.

Le sezioni superiori ai lati estremi del registro centrale furono decorate con medaglioni all'interno dei quali le personificazioni dei fiumi Tevere e Ticino giacciono rilassati. Al di sotto di questi medaglioni furono apposti da un lato Pan e dall'altro il suo compagno Ciparisso intento a suonare la siringa; per quanto le due figure siano ben distanti e separate da tutte le altre decorazioni centrali sembra evidente che esista tra esse un legame narrativo. Nel registro superiore, a lato delle finestre, vi sono una Fama e una Vittoria all'interno di due ovati, mentre nella parte bassa del registro si apprezzano due antiche statue di personaggi femminili, forse le Vestali.

³³ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 299.

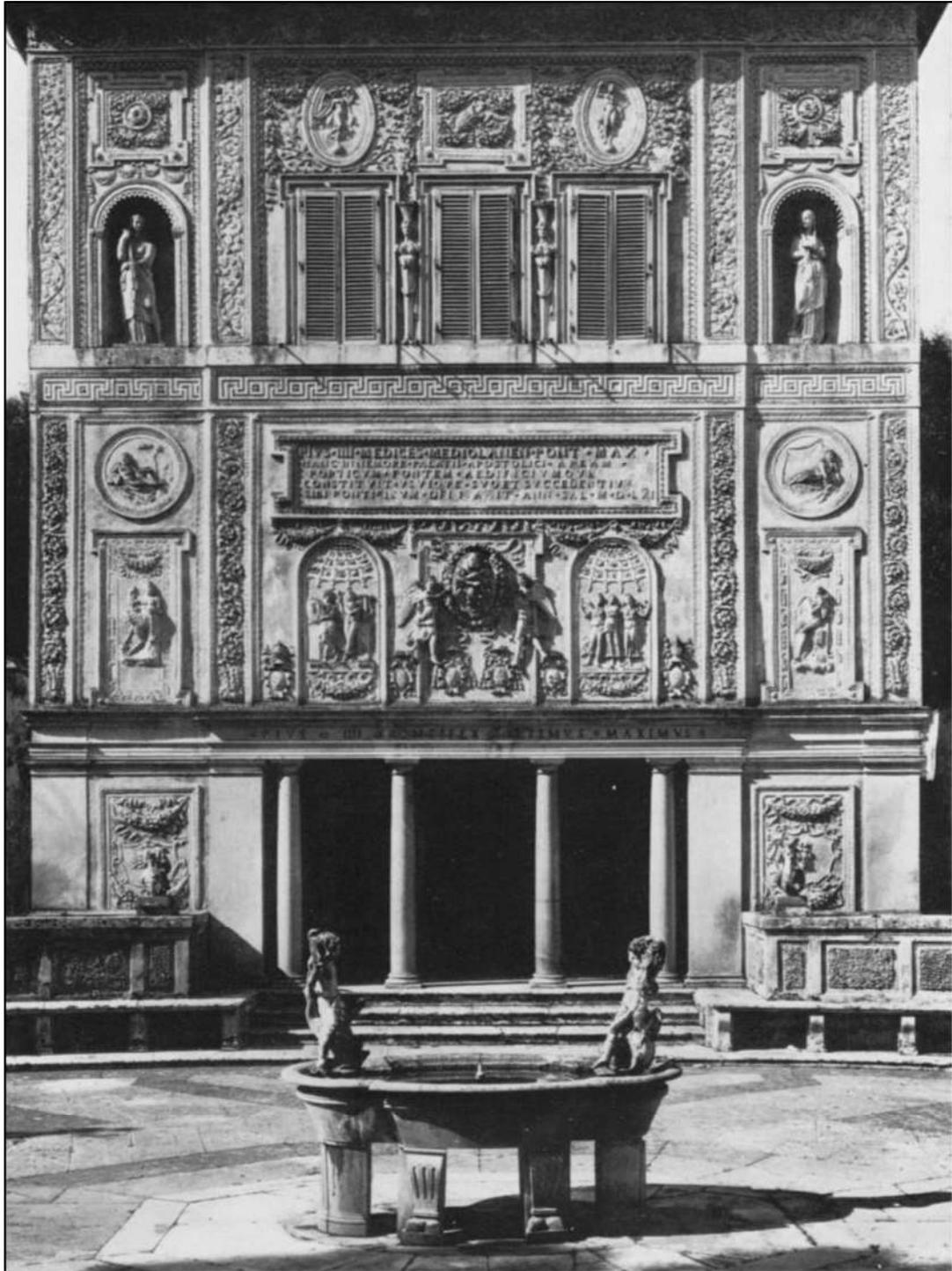


Figura 6 Facciata dell'ingresso al Casino (Graham Smith, *The Stucco Decoration of the Casino of Pius IV...*, cit., p.125).

Insomma, il quadro fin qui delineato non lascia adito a dubbi: Pio IV era ancora fortemente invischiato nella temperie rinascimentale, era un degnissimo erede di Leone X e di tutti quei pontefici che avevano senza vergogna o ritegno

manifestato la loro adorazione intellettualistica per il mondo classico. Non vi sono segnali, almeno nella decorazione esterna del Casino, di un ravvedimento, di una svolta nella committenza artistica. La contraddizione fra il ruolo di capo della cristianità, erede della tradizione millenaria cristiana, e l'atteggiamento mondano ed edonistico manifestato nell'arte è ancora lontana dal risolversi e sembra che la tradizione più recente, tutta rivolta alla magnificazione della storia e della mitologia classiche, avesse ancora una predominante influenza sul gusto del pontefice³⁴.

Un contegno diverso è ravvisabile nelle decorazioni interne del Casino, sulle quali pare che avesse una certa influenza il cardinale veneziano Marco Antonio Da Mula³⁵. Il Vasari a proposito della decorazione pittorica del Casino del Boschetto dice che

Ne passò molto che il cardinale Emulio, a cui aveva di ciò dato cura il papa, diede a dipingere a molti giovani (acciò fosse finito tostamente) il palazzetto che è nel bosco di Belvedere, cominciato al tempo di papa Paolo quarto con bellissima fontana ed ornamenti di molte statue antiche, secondo l'architettura e disegno di Pirro Ligorio. I giovani dunque, che in detto luogo con loro molto onore lavorarono, furono Federigo Barocci di Urbino, giovane di grande aspettazione, Lionardo Cungi, e Durante del Nero, ambidue dal Borgo San Sepolcro, i quali condussero le stanze del primo piano. A sommo la scala fatta a lumaca dipinse la prima stanza Santi Tito pittore fiorentino, che si portò molto bene; e la maggior, che è accanto a questa, dipinse il sopradetto Federigo Zuccherò fratello di Taddeo; e di là da questa, condusse un'altra stanza Giovanni dal Carso schiavone, assai buon maestro di grottesche. Ma ancor che ciascuno dei sopradetti si portasse benissimo, nondimeno superò tutti gli altri Federigo in alcune storie, che vi fece, di Cristo; come la Transfigurazione, le Nozze di Cana Galilea, ed il Centurione inginocchiato: e, di due che ne mancavano, una ne fece Orazio Sammacchini pittore bolognese, l'altra un Lorenzo Costa mantovano.³⁶

Nel volgere di pochissimo tempo lo scenario era profondamente mutato e le raffigurazioni di elementi pagani, copiosissime all'esterno del Casino, divennero motivo di vergogna e di scandalo, tanto più in frangenti in cui la Chiesa si avviava ad abbracciare una condotta clamorosamente opposta rispetto al lassismo di cui esse raffigurazioni erano espressione. Non a caso negli anni successivi Pio V decise di smantellare la sequela di statue paganeggianti poste lungo il perimetro del cortile ellittico. In ragione forse anche di questa mutata moralità e del nuovo indirizzo ecclesiologico, il Da Mula propose al papa di abbellire gli interni con iconografie sacre, addirittura di derivazione biblica. E come notano Firpo e Biferali forse l'interno del Casino può essere interpretato come un segno di qualcosa che si sarebbe concretizzato definitivamente solo

³⁴ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 301 e 303.

³⁵ Gaetano Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Sansoni, Firenze, 1981, vol. VII, p. 91.

³⁶ *Ibidem*.

negli anni a venire, il segnale timido e tenue di una svolta non più rimandabile³⁷. La stessa *excusatio* del Ligorio, che volle successivamente giustificare la presenza del ciclo paganeggiante esterno adducendo l'intento consapevole di creare una forte discontinuità fra i due momenti e quindi di generare una sorta di percorso pedagogico nel quale fosse evidente lo scarto fra le due fasi della storia della Chiesa e fra le due diverse tematiche figurative, pur essendo a tratti forse patetico, è comunque indizio del fatto che il clima era di gran lunga cambiato³⁸.

Per la decorazione degli interni i temi figurativi furono di tenore ben diverso rispetto a quelli dell'esterno. Volendo evidenziare l'attuazione di questa svolta, è significativo notare come all'interno della loggia le decorazioni a fresco con il *Passaggio del Mar Rosso* e *Mosè e Aronne dinanzi al faraone* interrompano bruscamente e quasi con violenza un ciclo già incominciato che aveva per protagonisti Venere e Adone.

Qualcuno ha pensato di sottolineare la sapienza con la quale si sarebbero volute fondere le due tematiche in omaggio ad uno scaltro e gagliardo sincretismo³⁹. Tuttavia pare che l'interpretazione di Firpo e Biferali, che rintracciano solamente una stridente contraddizione fra i due cicli e una incoerenza irrisolvibile, vada accolta con più favore⁴⁰. Anche il portico di fronte alla loggia propone questa inquietante sovrapposizione di tematiche discordanti: gli stucchi esprimono il profano e gli affreschi rappresentano episodi tratti dal libro della Genesi. Probabilmente a partire dalla decorazione di questo ambiente il contributo di Pirro Ligorio divenne meno determinante, essendo le sale che si incontrano in appresso decisamente più orientate alla celebrazione della storia sacra.

Negli ambienti successivi, decorati dal Barocci e dalla sua bottega, si afferma infatti definitivamente il primato della religione cristiana sul mondo classico e pagano. Sulla volta della prima sala che si incontra dopo aver superato il portico furono realizzati affreschi aventi per soggetto la sacra famiglia, *Cristo e l'adultera* e *Cristo e la samaritana al pozzo*: questi ultimi volevano esaltare la supremazia della nuova Chiesa di Cristo rispetto al giudaismo farisaico e celebrare il valore delle opere di carità in aperta polemica con le affermazioni dei protestanti ormai definitivamente bollate come eretiche⁴¹. Questo ambiente è impreziosita anche da affreschi con *Il Battesimo di Cristo*, *la Chiamata di San Pietro*, *Sant'Antonio abate in cerca dell'eremita Paolo* e *la Predica del Battista*. La sala

³⁷ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 303.

³⁸ Ivi, pp. 302-303.

³⁹ Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori nel Cinquecento*, Jandi Sapi editori, Roma-Milano 1998, vol. I, p. 139.

⁴⁰ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 303.

⁴¹ Ivi, p. 305.

successiva mette in mostra una serie di affreschi ideati con l'intenzione di sottolineare l'autorità normativa della Chiesa e la grande misericordia con la quale questa autorità fu sempre esercitata, evidentemente anche sotto il pontificato di Pio IV. Si tratta di cicli con protagonisti Mosè, a voler rappresentare il volto severo e autoritario della Chiesa, e Giuseppe, a trasmettere l'attitudine più caritatevole dell'istituzione ecclesiastica⁴². Ovunque nelle sale si incontrano gli stemmi papali di Pio IV e iscrizioni che ricordano il nome del pontefice milanese. Sempre in questa sala lo spazio al di sotto della volta è abbellito da allegorie della virtù esaltata in contrapposizione al vizio.

La galleria al piano nobile è decorata da opere di Federico Zuccari anch'esse raffiguranti scene della Bibbia e della storia religiosa. Tuttavia è significativo notare che nello spazio al centro della volta sono raffigurati Ercole e Apollo, ancora in omaggio ad uno sfacciato eclettismo ideologico e culturale, proprio come spiegava lo stesso Ligorio scrivendo che quelle immagini potevano tornare "a gloria del Salvator Nostro". L'ultima sala del complesso è un omaggio ad alcuni episodi del Vangelo come *L'Orazione nell'orto*, *L'Ultima cena*, *la Salita al Calvario*, *la Tentazione di Cristo* e *la Trasfigurazione*⁴³.

Ciò che si è voluto mettere in evidenza con questa sintetica ricostruzione della storia realizzativa del Casino di Pio IV, e con la non superflua elencazione delle opere ivi localizzate, è il carattere fortemente rappresentativo di questa impresa artistica. Essa è infatti testimone di un momento cruciale nella storia della Chiesa: il passaggio dalla baldoria estasiante rinascimentale al rigore e alla compunzione controriformistici. Il Casino ad ogni modo ci dice molto su quali fossero le reali tendenze di Pio IV, rivolte ancora verso il recente passato, ancora pregne di spassoso gusto mondano.

Nell'ambito della più generale committenza artistica di Pio IV, e per comprendere meglio il contesto nel quale il Casino deve essere inserito, possono essere oggetto di interesse gli appartamenti alle spalle del nicchione del Belvedere, solo iniziati da Michelangelo e Girolamo da Carpi sotto Giulio III, ma portati a compimento verso il 1564 dal Ligorio, ancora per ordine di Pio IV. Lo stesso iconico Nicchione fu eseguito proprio negli anni di Pio IV sulla base di un progetto risalente alle volontà di Michelangelo, e il cortile fu strutturato (fra il 1561 e il 1565) secondo una logica di grandiosità, come a voler emulare gli splendori delle architetture antiche. Può sorprendere forse che anche in questi appartamenti del Belvedere, seppure si tratti di lavori messi in opera quando ormai la svolta tridentina era attuata, persistano commistioni di elementi sacri e profani. Questa sorta di disorientamento culturale, esibito anche in ambienti che

⁴² Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 306.

⁴³ Ivi, p. 308.

venivano impiegati per accogliere ambasciatori e principi, risulta molto significativo⁴⁴.

Nelle quattro stanze che compongono gli appartamenti si possono ammirare sedici *Storie di Mosè*, tutte impiegate allo scopo di descrivere il patriarca di Israele come una figura antesignana del pontefice romano, unico depositario della primazia morale e dottrinale nel mondo cristiano. Alcuni messaggi che promanano dagli affreschi appaiono anche minacciosi, come ad esempio l'intimidazione palpabile nell'affresco dal titolo *L'esercito del faraone travolto dal Mar Rosso* il quale sembra voler evidenziare come i nemici della Chiesa fossero destinati ad essere schiacciati dal volere divino. Sulla stessa linea giacciono i dipinti delle *Storie di Nabucodonosor* realizzati da Santi di Tito, fra di essi sembrerebbe che sia degna di una riflessione più approfondita la scena di *Nabucodonosor riceve l'omaggio del suo popolo*. La tesi esposta da Firpo e Biferali è che

negli anni in cui esplodevano le guerre civili in Francia [questo affresco, *ndr.*] “pare enunciare la dottrina secondo cui la subordinazione dei sudditi ai sovrani si fonda sull'obbedienza degli uni e degli altri alla fede cattolica, con il conseguente dovere di estirpare le eresie, di rinsaldare l'alleanza fra trono e altare, di affidare alla Chiesa il compito di dirigere le coscienze.”⁴⁵

Si è reputato opportuno riportare quasi per intero le parole spese dai due studiosi per descrivere questo pregevole dipinto, perché esse appaiono molto adeguate e difficili da sostituire con una perifrasi comunque meno efficace. La deduzione sulla quale si è voluto porre enfasi è effettivamente molto importante ai fini della nostra ricerca, perché ci è dato a questo punto rintracciare in una committenza di Pio IV la tematica dell'obbedienza dovuta universalmente alla fede cattolica e quindi, con ovvia consequenzialità, al primato della Chiesa, il papa. Vale la pena segnalare che il tema dell'*oboedentia* sarà il tema precipuo di una parte degli affreschi presenti nella Sala Regia del palazzo apostolico, luogo eminentissimo dell'autorappresentazione papale, la cui decorazione fu eseguita proprio per volontà di Pio IV⁴⁶. Il filo portante di queste decorazioni è costituito da una esaltazione della superiorità del *Sacerdotium* rispetto al *Regnum* e da una rivendicazione della legittimità della sovranità temporale dei papi.

Nella sala Astarita situata negli appartamenti edificati da Pirro Ligorio, sala che oggi fa parte del museo Gregoriano Etrusco, tornano protagoniste decorazioni del tutto classicheggianti, come il fregio ad affresco di Orlando Parentini raffigurante Atlante. In accoppiata con un Apollo ammantato di bianco

⁴⁴ Ivi, p. 310.

⁴⁵ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 311.

⁴⁶ Alessio Celletti, *Autorappresentazione papale ed età della Riforma: gli affreschi della Sala Regia vaticana*, «Eurostudium^{3w}», gennaio-febbraio 2013.

e recante un globo celeste, questo Atlante viene utilizzato al fine di rappresentare la *potestas clavium* del pontefice, e dunque si assiste ancora all'impiego di simboli ed emblemi paganeggianti in funzione della celebrazione di valori e istituti prettamente cristiani. Le altre due scene ci offrono ancora uno spettacolo sincretistico stupefacente: il *Banchetto offerto a Saul da Samuele* è affiancato alla rappresentazione dell'episodio dell'epica omerica che vede protagonista Priamo nell'atto di richiedere ad Achille il cadavere del figlio Ettore⁴⁷.

Ed è l'episodio biblico di Saul e Samuele a richiamare in questo caso fortemente l'attenzione, giacché il primo re dei giudei è una chiara rappresentazione figurale del pontefice romano nella sua veste di sovrano temporale (la contigua rappresentazione della *Tellus stabilis* è un indizio evidentissimo). Anche qui dunque troviamo la celebrazione della potestà terrena del papa.

Altra impresa artistica affidata al cardinale Da Mula fu l'abbellimento delle logge che affacciano sul cortile di San Damaso. A seguito della decorazione, iniziata già nel 1560, questa sezione occidentale del terzo piano delle Logge ebbe il nome di Loggia della Cosmografia, in virtù del gusto cartografico ivi manifestato. Come ben si comprenderà il porporato veneziano incaricato dal papa non si lasciò scappare l'opportunità di decorare quegli spazi con immagini che avessero un significato militante ben strutturato. Ad artisti di scarsa fama (come Lorenzo Sabbatini e il Vanosino) il cardinale assegnò appunto la realizzazione in affresco di sedici carte geografiche, rappresentanti anche le terre da poco scoperte del nuovo mondo. Tutta la terra appare soggetta all'autorità del vescovo di Roma, persino zone che erano oramai guadagnate stabilmente "all'eresia" del luteranesimo⁴⁸. Le immagini divenivano uno strumento fondamentale nella battaglia propagandistica da condurre contro gli eretici. Le campate della loggia furono affrescate da Taddeo Zuccari con rappresentazioni della *Puericia mala* in opposizione alla *Puericia bona*, della *Iuventus mala* in contrasto con la *Iuventus bona*. Tutto molto didascalico, secondo i dettami della nuova tendenza postridentina. E proprio nella dodicesima campata appare finalmente una raffigurazione del concilio di Trento, accompagnata da una iscrizione che esalta la funzione svolta da Pio IV in favore della restaurazione cattolica in tutte le sue forme.

Varrà la pena, in conclusione, fornire un rapido accenno alle altre iniziative architettoniche che il papa, smanioso di arricchire Roma, si premurò di intraprendere. Furono rafforzate le mura aureliane e fu ristrutturata la cinta di

⁴⁷ Firpo e Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 313.

⁴⁸ "È degno di nota che né per l'Inghilterra né per la Germania si faccia menzione dell'apostasia religiosa; a giudicarne dalle scritte dovevasi pensare che nei rapporti di quei paesi con Roma nulla fosse cambiato". Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi...*, cit., vol. VII, p. 557.

protezione della città leonina, già progettata sotto Paolo III. Il timore di un nuovo assalto turco⁴⁹ per via marittima invogliò il pontefice ad effettuare interventi di irrobustimento delle strutture anche presso Ostia e Civitavecchia. Ovviamente principale beneficiario di questa smania di barricamento fu Castel Sant'Angelo, il cui rafforzamento fu finanziato addirittura con una nuova tassa sulla macinazione e sulla macellazione.

In tutto lo Stato pontificio furono eretti cantieri allo scopo di fortificare strutture di difesa, a Roma il papa incaricò Michelangelo di creare un nuovo ingresso alla città, quella che sarà poi ribattezzata Porta Pia. Ma forse l'impresa architettonica più degna di nota fu l'edificazione della basilica di Santa Maria degli Angeli presso le terme di Diocleziano, su progetto proprio dell'ormai anziano Michelangelo Buonarroti, completata nel 1566 quando ormai il pontificato di Pio IV volgeva al termine. Al celeberrimo artista fiorentino il papa assegnò anche la direzione della Fabbrica di San Pietro.

Per concludere, potrà apparire di una qualche significatività l'affermazione dell'emissario imperiale Galeazzo Cusano, espressa in una relazione inviata a Vienna, secondo cui Pio IV "tutta la mattina" del 17 giugno 1564 "non fece che disegnar strade e fabbriche a tale che se vive ancora qualche anno la innoverà [Roma] in modo che la non si riconoscerà"⁵⁰.

⁴⁹ Ivi, p. 568.

⁵⁰ Ivi, p. 585, nota 1.