

Autorappresentazione papale ed età della Riforma: gli affreschi della Sala Regia vaticana di Alessio Celletti

Introduzione

Benché poco nota al grande pubblico, la Sala Regia, situata al piano nobile dell'ala meridionale del palazzo apostolico vaticano, rappresenta l'esempio principe, tanto eclatante quanto pregevolissimo, di arte papale impiegata a scopi autorappresentativi.

Le vicende della sua realizzazione architettonica e dell'esecuzione degli affreschi che ne decorano le altissime pareti, essendosi protratte per oltre trent'anni, attorno alla metà del Cinquecento, ed avendo assistito all'avvicinarsi di diversi pontefici, consentono di ricostruire, per mezzo della loro iconografia niente affatto banale, l'immagine che i supremi rappresentanti della religione cattolica vollero tramandare di se stessi e dell'istituzione che erano chiamati a dirigere in un'epoca che fu cruciale e decisiva per la Chiesa.

I numerosi elementi del sistema decorativo permettono, in una certa misura, di osservare ed in parte comprendere le concezioni politiche e giuridiche del papato posto sul crinale fra l'epoca rinascimentale e quella controriformistica, in una fase, quindi, di riaffermazione della propria specifica identità. Ancor più indispensabile diviene l'attenta analisi del complesso figurativo se si pensa che questa preziosissima sala fu concepita espressamente per accogliere in udienza i re, gli imperatori e i loro rappresentanti giunti a Roma in visita ufficiale. Difatti fu spesso lo scenario nel quale ebbe luogo la pomposa cerimonia dell'*oboedientia*, attraverso la quale i governanti in persona o i loro ambasciatori prestavano omaggio e giuravano fedeltà al Sommo Pontefice della Chiesa Cattolica.

La Sala Regia presenta non a caso una disposizione estremamente significativa. Il trono del pontefice, posizionato sulla parete nord ed emblema

del potere temporale, è perfettamente in asse con la Cappella Paolina, luogo notevolissimo nel cerimoniale religioso papale e, in qualche modo, sede fisica e materializzazione concreta del potere spirituale del papa. I due ambienti appaiono dunque protagonisti di una dialettica volta a magnificare l'autorità duplice del sovrano pontefice. Alla luce di questa ben strutturata connessione, la decorazione della Sala Regia acquista ancor maggiore importanza e gli intenti autorappresentativi riscontrabili nel suo apparato decorativo divengono ancor più suggestivi.

Tutt'oggi la Sala Regia ospita gli incontri ufficiali fra il Santo Padre e il Corpo diplomatico accreditato presso la Santa Sede. Benedetto XVI, il 9 gennaio del 2012, in occasione della presentazione degli auguri del Corpo diplomatico, rivolgendosi agli ambasciatori, si è espresso nel modo seguente: "È per me sempre un'occasione particolarmente gradita potervi accogliere [...] nella splendida cornice di questa Sala Regia [...]"¹.

Nonostante l'importanza di questo luogo nell'ambito del cerimoniale papale e il suo fondamentale ruolo di rappresentanza, decisamente pochi sono stati i lavori di carattere storico o storico-artistico dedicati in modo specifico alla Sala Regia, soprattutto in Italia. Su di essi vale la pena di fornire una sintetica ricognizione prima di procedere ad analisi più dettagliate.

Vasari, il più insigne fra gli artisti che presero parte alla realizzazione della Sala, nelle sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* la descrive con parole lusinghiere e cariche di apprezzamento, ricostruendo però solo parzialmente la storia della sua realizzazione e citandola occasionalmente nella descrizione delle vite dei singoli artisti che ne affrescarono le pareti. Sempre nel XVI secolo, a rivolgere attenzione alla Sala Regia fu anche Andrea Gilio, il quale, nel suo *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, inserì alcune annotazioni sull'appropriatezza dei temi rappresentati negli affreschi. Al tempo stesso, stante lo specifico intento del suo scritto, Gilio ebbe a definire l'opera degli artisti che avevano operato nella Sala come "pittura mista", ovvero una raffigurazione che combinava verità e realismo della narrazione con l'offerta di scene simboliche, di metafore ed altri artifici, per così dire, aventi alto valore pedagogico. Sempre che Gilio, critico allo stesso Michelangelo, non vi avesse introdotto fra le righe anche un minimo di spirito corrosivo².

¹ Discorso del Santo Padre Benedetto XVI in occasione della presentazione degli auguri del Corpo Diplomatico accreditato presso la Santa Sede, 9 gennaio 2012, consultabile on-line (www.vatican.va).

² Jan de Jong, "The painted decoration of the Sala Regia in the Vatican: intention and reception", in T. Weddigen, A. Roth, B. Kempers (eds.), *Functions and Decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Brepols Publishers, Turnhout (Be), 2004, pp. 153-154.

Nel 1585 capitò invece all'olandese Van Buchell, in seguito ad una visita effettuata in Italia, di mettere per iscritto nel suo *Iter Italicum* una serie di annotazioni dedicate alla Sala Regia: vi si trovano fra l'altro alcune riflessioni sulle fonti storiografiche che guidarono i committenti nel fornire agli artisti indicazioni per l'illustrazione delle vicende da rappresentare negli affreschi. Negli stessi anni un anonimo visitatore della Sala Regia fissò su carta una descrizione sommaria della Sala, accompagnata da alcune impressioni di carattere artistico (tale testimonianza è contenuta nel Codice barberiniano XXX).

Successivamente, fra il '700 e l'800, questo grande atrio fu più puntualmente descritto in pubblicazioni di carattere monografico, dedicate al palazzo apostolico vaticano, ad opera di Francesco Cancellieri, Giovanni Pietro Chattard e Agostino Taja, i quali offrono una puntuale descrizione di tutte le pitture della Sala, benché alcune delle loro informazioni risultino errate o quantomeno inesatte³. Fra la fine dell'800 e i primi anni del '900, il Lanciani trattò della Sala Regia nella sua opera di interesse archeologico, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. A partire dalla seconda metà del '900 si sarebbero poi susseguiti alcuni brevi articoli redatti principalmente da studiosi di formazione storico-artistica, incentrati su aspetti specifici del complesso artistico e architettonico, ma privi della pretesa di fornire un'interpretazione generale del significato ideologico della Sala.

Soltanto nel 1997 la studiosa tedesca Angela Böck ha avuto il merito di pubblicare l'unico lavoro monografico finora attestato interamente dedicato alla Sala Regia, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Oltre ad offrire una ricostruzione storica delle fasi realizzative del complesso decorativo della Sala, l'autrice propone alcune interpretazioni di carattere storico sull'intenzionalità autorappresentativa del papato, su cui ci si soffermerà più avanti con particolare attenzione. Negli ultimi anni, inoltre, alcuni scritti del dott. Jan L. de Jong, dell'Università di Groningen, inseriti all'interno di opere generali sull'arte rinascimentale romana, hanno messo in luce aspetti interessanti, ma essenzialmente di carattere artistico. La maggior parte dei lavori sopra elencati è dunque incentrata principalmente sulle considerazioni di natura artistica che la Sala Regia inevitabilmente suscita, mentre si esime dal formulare le possibili affermazioni di carattere più propriamente storico e politico che ogni rappresentazione figurata sottende.

L'obiettivo fondamentale del nostro lavoro sarà, invece, quello di rintracciare, attraverso l'analisi dell'iconografia degli affreschi, proprio le

³ Francesco Cancellieri, *Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalizie di tutto l'anno*, presso Luigi Perego Salvioni stampator vaticano, Roma, 1790, pp. 10-17; Giovanni Pietro Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano, o sia del Palazzo Apostolico di San Pietro*, Mainardi, Roma, 1762, pp. 2-28; Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico*, Niccolò e Marco Pagliarini, Roma, 1750, pp. 5-33.

intenzionalità (per taluni, velleità) di natura politica e religiosa che i pontefici coltivavano. Cercheremo di individuare elementi che possano essere ricondotti all'atmosfera controriformistica che calò sul mondo cattolico proprio negli anni in cui la Sala veniva abbellita. Senza che questo porti tuttavia ad oscurare ciò che costituì l'intento primario delle raffigurazioni, ovverossia la riaffermazione della *potestas* papale, temporale non meno che spirituale, su tutto il mondo cristiano, in una fase storica in cui, stando ai suggerimenti di Paolo Prodi, riproposti da molti autori, il *Patrimonium Petri* veniva trasformato in un vero principato, nonché rivendicato come tale. Il papato, in altre parole, si strutturava esemplarmente come precoce e, per molti aspetti, compiuto modello dello stato cosiddetto moderno.

Il presente lavoro intende pertanto offrire un contributo all'approfondimento della discussione sulla Sala Regia, integrando le variegate riflessioni precedentemente prodotte dagli studiosi sull'argomento con considerazioni di natura, per così dire, storico-politica in merito all'autorappresentazione del potere papale, contribuendo al tempo stesso a minimamente rimpolpare, si passi il termine, gli apporti in lingua italiana dedicati a tale tutt'altro che trascurabile tematica.

Ripercorreremo quindi le varie fasi di costruzione della Sala e di realizzazione del suo apparato artistico, composto da 16 affreschi, cercando di prestare attenzione all'evoluzione del programma figurativo e ad eventuali modificazioni di esso, che risultino come indizi di successivi aggiornamenti nella proposta di sé dei sacrali committenti o di nuove necessità rappresentative generatesi a seguito di mutamenti nel panorama storico-culturale coevo. Verrà pertanto fornito un inquadramento storico, che si spera adeguato, ai fini della comprensione della temperie socio-culturale nella quale prese vita l'idea di realizzare una sala adibita esclusivamente alla ricezione delle potenze straniere con le quali la Santa Sede intratteneva rapporti diplomatici.

Indiscutibilmente grazie agli affreschi è possibile identificare i messaggi eminentemente politici e giuridici ad essi affidati, nonché ricevere informazioni sulla visione del mondo di cui il papato risultava sostenitore fra i tardi anni Trenta e i primi anni Settanta del Cinquecento, con i relativi, si è detto, aggiornamenti di temi e di raffigurazioni.

Laddove possibile, questo scritto cercherà di percepire le motivazioni che spinsero i pontefici, o i loro consiglieri in materia di arte e progettazione, a scegliere per le pareti della Sala Regia i dipinti che ne decorano l'ambiente, in funzione sia della riproposizione della tradizionale *potestas* pontificia, sia anche di una risposta agli avvenimenti storici che intanto si consumavano nello scenario mondiale, non meno che del ruolo che la Sala svolgeva nel cerimoniale pontificio. Non si tralascerà in aggiunta di valutare le altre coeve commissioni artistiche dei papi, allo scopo di notare eventuali convergenze "ideologiche" e

tematiche, oppure divergenze che possano risultare indice di una unicità funzionale e comunicativa della Sala Regia.

Forniremo indicazioni indispensabili sulla storia della Sala a partire dalla sua originaria creazione, voluta da Niccolò III, fino ai mutamenti introdotti da Giulio II. Le successive fasi realizzative (dagli interventi di Paolo III alla conclusione dei lavori sotto Gregorio XIII) saranno trattate in modo più esaustivo, non solo per deliberata scelta, ma anche grazie alla documentazione disponibile, sensibilmente più ampia a partire da Paolo III. Ci si concentrerà quindi sui quattro papi che mostrarono maggiore solerzia nella realizzazione e decorazione della Sala, ossia Paolo III Farnese, che ne fu l'ideatore e ne commissionò la realizzazione architettonica; Pio IV Medici, che recuperò il progetto abbandonato dai suoi predecessori, imprimendo all'opera una "cifra" molto decisa; Pio V Ghislieri, il quale, dopo Lepanto, vorrà cambiare in qualche modo registro, commissionando alcuni dipinti raffiguranti il contemporaneo trionfo della Chiesa sugli infedeli islamici; e infine Gregorio XIII Boncompagni, che sceglierà di far dipingere scene della Notte di San Bartolomeo, volendo sottolineare in modo marcatamente teologico - ma anche dottrinarmente legittimante per la monarchia francese, purchè cattolica - la punizione divina abbattutasi sugli eretici di Francia.

È interessante, inoltre, comprendere il livello di falsificazione - sia consentito il termine - presente negli affreschi e la consapevolezza con la quale tale falsificazione veniva inserita allo scopo di convincere, accattivare o imporre un'immagine della realtà alquanto artefatta. O almeno queste sono le convinzioni, per la verità piuttosto drastiche, di alcuni autori, in primis De Jong.

Attraverso il sistema decorativo della sala delle udienze, che ospitava, e tuttora ospita, il trono pontificio, si tenterà, in definitiva, di trovare conferme, ed anche eventuali dissonanze, rispetto a quanto la storiografia ha ricostruito in merito alle concezioni che i pontefici avevano di se stessi nella seconda metà del XVI secolo. Si potranno inoltre precisare quali fossero le premure della Santa Sede in materia di autorappresentazione nelle relazioni con i sovrani stranieri.

Un valido sostegno a tali riflessioni è offerto dalla recente opera di Massimo Firpo e Fabrizio Biferali intitolata *Navicula Petri: l'arte dei papi nel Cinquecento*. In verità, la Sala Regia, oggetto della nostra indagine, occupa uno spazio molto esiguo nella trattazione dei due studiosi; e tuttavia le considerazioni di carattere più generale sulle tendenze artistiche nelle committenze dei papi cinquecenteschi ivi contenute rendono l'opera esemplarmente efficace nel delineare una visione esauriente dello scenario in esame. In virtù di tali caratteristiche quest'opera rappresenta un riferimento importante per il nostro lavoro di interpretazione e analisi dei dati storici e artistici. L'atteggiamento serenamente critico dei due studiosi e la loro metodologia investigativa rappresenteranno un modello costante nel corso della nostra indagine.

Spunti interessanti, sempre in tema di Sala Regia, provengono comunque anche da altri autori, fra cui Maria Antonietta Visceglia e Heinz Schilling, grazie ai saggi recentemente editi nel volume *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*. Mentre il secondo vi scorge la volontà pontificia di riconfermare davanti ai potenti l'intatta universalità di Roma e del suo vescovo, nonché di consolidare il principato ecclesiastico nella sua forma "moderna", per poi procedere ad una riaffermazione di sé sempre più autoritaria, la seconda, al di là del sollievo di papa Boncompagni per la soppressione degli ugonotti, ne ricorda il progetto di impostare una politica internazionale mirante ad includere sempre più ampi orizzonti culturali e geografici.

Allo scopo di perseguire gli obiettivi sopra elencati, verrà peraltro proposta, sulla scorta delle fonti bibliografiche, una ricognizione delle fonti archivistiche disponibili, in vista di una completa conoscenza dell'argomento. In sostanza, il presente scritto è offerto al lettore nella consapevolezza di aver soltanto posto le premesse per un lavoro esaustivo, dedicato alla Sala Regia, di cui si attende e si auspica vivamente la realizzazione.

Vasari, nelle sue *Vite*, la fonte storiografica più antica e autorevole da cui si è attinto per la realizzazione di questo contributo, definì la Sala Regia come "la più bella e ricca sala che infino allora fusse nel mondo". Varrà effettivamente la pena di accogliere la suggestione vasariana e di procedere ad una visita della Sala pienamente consapevole della sua avvincente, se pur un po' disorientante bellezza.

1. La progettazione architettonica e le fasi costruttive della Sala

Non esiste nessun indizio risalente ad un'età anteriore al XIII secolo, né di carattere archeologico, né derivante da una qualche fonte documentaria tramandata per iscritto, che possa indurci a supporre l'esistenza, sul lato nord dell'antichissima basilica costantiniana, di una costruzione antesignana del futuro Palazzo vaticano. La residenza ufficiale dei pontefici romani era collocata da secoli nei palazzi lateranensi, contigui alla basilica di San Giovanni, e i temporanei soggiorni del papa nei pressi della basilica di San Pietro, dettati da necessità di carattere liturgico, oppure da contingenze di altra natura, si svolgevano all'interno di edifici di ridotte pretese innalzati nei secoli precedenti da papa Simmaco (498-514) e da papa Eugenio III (1145-1153)⁴.

1.1 Il nucleo iniziale del Palazzo apostolico vaticano

Nel 1208 Innocenzo III intraprese dei massicci lavori di restauro e ampliamento degli edifici realizzati da Eugenio III, allo scopo di fornire una più solida e magnificente sede al pontefice, spesso costretto a fuggire dal suo palazzo lateranense per via dei torbidi politici innescati dalla nobiltà romana. La fonte che ci fornisce informazioni circa gli interventi architettonici del pontefice è la biografia dello stesso Innocenzo III, redatta da un funzionario di corte rimasto anonimo e tramandata in pochissimi manoscritti con il titolo di *Gesta Innocentii tertii*. Il passaggio dell'opera che descrive (dettagliatamente) le realizzazioni volute dal papa nei pressi della basilica di San Pietro è il seguente:

Quia vero non tantum honorabile sed utile censuit, ut summus pontifex eciam apud sanctum Petrum palacium dignum haberet, fecit ibi fieri domos, istas de novo: capellariam, cameram et capellam, panettariam, butilleriam, coquinam et marescalciam, domos cancellarii camerarii et helemosinarii; aulam autem confirmari praecepit ac refici longiam, totumque palacium claudi mûris et super portas erigi turres. Emit eciam domum intra clausuram palacii, quam ad habitacionem medici deputavit.⁵

Non è facile stabilire, basandosi su quanto il testo ci comunica, dove fossero ubicate le costruzioni che vengono indicate come *domos, istas de novo* e che quindi rappresentarono elementi di novità assoluta rispetto a quanto già esisteva. Fondamentale al riguardo si rivela un'affermazione di Giorgio Vasari

⁴ Deoclecio Redig de Campos, *Les constructions d'Innocent III et de Nicolas III sur la colline Vaticane*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», LXXI/ (1959), pp. 359-376; Franz Ehrle e Hermann Egger, *Der Vatikanische Palast in seiner Entwicklung bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, 1935.

⁵ "Gesta Innocentii III papae", in Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, vol. 214, coll. 17-228, Parigi, 1855, CXLVI (poi in *The Gesta Innocentii III. Text, introduction and commentary*, a cura di D. Gress-Wright, Bryn Mawr, PA, 1981).

contenuta nelle sue *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* e più specificamente inserita nella narrazione della vita di Arnolfo di Cambio. Vasari scrive:

Fece poi fare Innocenzio III in sul monte Vaticano due palazzi, per quel che si è potuto vedere, di assai buona maniera: ma perché da altri papi furono rovinati, e particolarmente da Niccola V, che disfece e rifece la maggior parte del palazzo, non ne dirò altro, se non che si vede una parte d'essi nel torrione tondo, e parte nella sagrestia vecchia di San Piero. ⁶

La testimonianza del Vasari, dunque, ci conferma che almeno una parte delle imponenti opere ordinate da Innocenzo III trovava posto sul monte Vaticano e che tale parte costituiva un primitivo nucleo del Palazzo vaticano. Alcune evidenze archeologiche ci permettono inoltre di affermare con un elevato grado di certezza che all'epoca di Innocenzo III fu edificata una torre medievale, in seguito inglobata fra l'ala est del nuovo palazzo di Niccolò III e l'ala sud del cortile del Pappagallo, cui si aggiunse una parte di quella grande sala successivamente denominata *aula tertia*, nonché, in epoca rinascimentale, Sala ducale. Le informazioni in nostro possesso e le pur puntuali rilevazioni di carattere strutturale effettuate in merito agli edifici che oggi costituiscono il Palazzo vaticano non consentono di azzardare ipotesi ulteriori sulla possibile collocazione degli altri elementi architettonici indicati nelle *Gesta Innocentii terti*⁷. Probabilmente gli interventi di Innocenzo III sul *Mons Saccorum* rivestivano una funzione puramente difensiva, come suggeriscono la stessa tipologia costruttiva adottata (una torre) e le affermazioni dell'anonimo biografo del pontefice sopra riportate.

1.2 Niccolò III e l'aula prima

Nei decenni successivi al regno di Innocenzo III si susseguirono diversi pontificati, durante i quali l'interesse per il proseguimento delle operazioni intraprese dal pontefice di Segni quasi si azzerò. Tuttavia, l'inasprirsi della situazione romana e le difficoltà politiche nelle quali il vescovo di Roma versava, spinsero Niccolò III nel 1277 ad avviare una serie di interventi edilizi atti a creare sul monte Vaticano una vera e propria dimora degna del capo supremo della cristianità, dimora ben distante dai tumulti e dalle insidie che spesso attanagliavano la residenza precedente dei papi in Laterano. Il nuovo complesso ideato da papa Orsini e dai suoi progettisti ebbe il nome indicativo di *palatium novum* (fig. 1).

La fonte più antica che attesti l'impresa costruttiva di Niccolò III è un'epigrafe conservata nella Sala dei Capitani all'interno del Palazzo dei

⁶ Gaetano Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Sansoni, Firenze, 1981, vol. I, p. 276.

⁷ Per le rilevazioni sugli edifici vaticani si rimanda a D. Redig De Campos, nota 4.

Conservatori, rinvenuta nel 1727 dal vescovo Bianchini nei pressi di una fattoria sulla via Aurelia e originariamente apposta sui muri del *pomerium* attorno alla metà del 1280. L'iscrizione recita:

An(n)o d(omi)ni .M.CC.LXXVIII. s(an)c(t)issimus pat(er) d(omi)n(u)s Nicola\us p(a)p(a) .III. fieri fecit palatia et aula(m) maiora et cà\pella(m). et alias domos a(n)tiquas a(m)plificavit pontifi\catus sui an(n)o p(r)imo. et an(n)o s(ecund)o po(n)tificat(us) sui fieri fe\cit circuitu(m) muroru(m) pomerii huius. fuit aut(em) p(rae)\d(i)c(tu)s sum(mus) po(n)tifex natio(n)e roman(us) ex p(a)tre d(omi)ni Math(e)i \ Rubei de domo Ursinorum. ⁸

Gli interventi, come si evince dal testo dell'iscrizione, furono molteplici e di varia natura. Alcune costruzioni furono progettate ed introdotte come elementi totalmente nuovi rispetto allo scenario architettonico precedente; tali edifici sono indicati nell'iscrizione come "palatia et aulam maiora et capellam". Ciò che viene indicato con la definizione di *aulam* e che prenderà il nome di *aula prima* costituisce senza ombra di dubbio il nucleo originario, collocato al piano nobile del nuovo complesso, di ciò che diverrà la Sala Regia. L'attributo di *maiora* era probabilmente impiegato al fine di sottolineare la grandiosità di queste nuove strutture, che avrebbero offuscato, nelle intenzioni dei costruttori, quanto di simile era stato eretto in precedenza nei pressi della basilica costantiniana. Un altro gruppo di costruzioni fu semplicemente ampliato e presumibilmente rinnovato, come il testo latino sembra asserire molto chiaramente ("domos antiquas amplificavit"). Infine il pontefice ordinò la costruzione di una cinta muraria per proteggere il giardino della sua residenza vaticana ("circuitum murorum pomerii huius").

Alcuni documenti notarili attestano, a conferma di quanto detto, che proprio negli anni in cui fu eretto il *palatium novum* il pontefice acquistò alcuni terreni esattamente sul *Mons Saccorum*. Gli architetti del papa, ad ogni modo, utilizzarono ampiamente le strutture erette al tempo di Innocenzo III e, servendosi di esse, edificarono l'*aula secunda*, un prolungamento verso ovest della già esistente *aula tertia* (vale a dire la sala originaria del tempo di Innocenzo III). Ancora più a ovest, in connessione con l'*aula secunda*, venne edificata l'*aula prima* (poi Sala Regia); anche l'*aula prima*, dunque, fu concepita effettivamente come un ampliamento verso ovest del complesso già costituito dall'*aula tertia* e probabilmente anche dalla torre medievale coeva.

Peraltro, al pian terreno del Palazzo apostolico vaticano, al di sotto della Sala Regia, edificata, come si è detto, sul piano nobile, si può ammirare anche la cosiddetta aula Marescalcia, una grande sala composta da 8 campate "voltate" a crociera con colonne romane decorate con capitelli di ordine ionico e posizionata perfettamente in asse con l'atrio dell'antica basilica di San Pietro.

⁸ Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Tip. delle scienze matematiche e fisiche, Roma, 1869, vol. I, p. 25, n. 2; p. 77, n. 226; vol. VI, 1875, p. 21, n. 12.

Tale aula può essere ragionevolmente inserita nel novero degli edifici costruiti attorno al 1208 per volontà di Innocenzo III. A Niccolò III va ricondotta invece la decisione di dedicare tutta l'ala sud dei Palazzi vaticani alle attività di rappresentanza, per così dire diplomatica, del pontefice, nella sua dignità di capo della chiesa cattolica e sovrano dello stato pontificio. Pertanto le tre *aulae* venivano a rivestire una funzione di carattere cerimoniale ed erano strutturate anche decorativamente come luoghi pubblici, destinati ad essere frequentati non solo da esponenti della corte papale, ma anche da persone estranee all'ambiente ecclesiastico. La *capella* citata nell'iscrizione del Campidoglio è, molto probabilmente, l'edificio che fu successivamente abbattuto per lasciare posto alla costruzione della più grandiosa Cappella Sistina. È possibile che già allora l'*aula prima* (in alcuni testi d'epoca successiva menzionata come *aula prima magna*) fosse destinata ad attività di carattere diplomatico e che quindi fra quelle mura il papa accogliesse in visita ufficiale i regnanti oppure le loro ambascerie. Sappiamo inoltre che il soffitto della sala, priva di una vera e propria volta, era costituito da semplici cassettoni lignei.

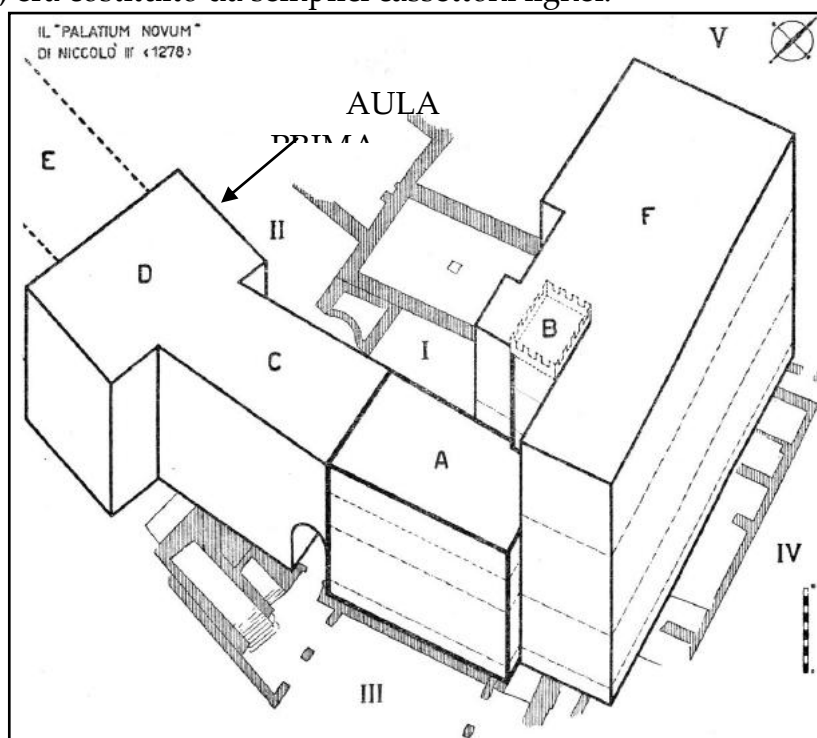


FIG. 1 — Costruzioni di Innocenzo III (A, B) e di Niccolò III (C, D, E, F). (D. Redig de Campos, *Les constructions d'Innocent III et de Nicolas III sur la colline Vaticane*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire» v. 71, 1959, p. 373).

1.3 Palazzo vaticano e aula prima fra Trecento e Cinquecento

Nei tre secoli successivi non si registrarono interventi di particolare rilevanza che coinvolgessero l'*aula prima* in modo diretto. L'ala sud del Palazzo vaticano fu comunque interessata da alcune aggiunte e variazioni significative, che

possono essere ripercorse grazie, ancora una volta, al contributo del Redig de Campos⁹. In tal modo sarà possibile inserire ancor meglio l'*aula prima* nel contesto artistico-culturale, ma anche nella disposizione del complesso vaticano, in cui si sarebbe progressivamente attestata come il cuore della residenza papale.

Sotto il pontificato di Bonifacio VIII fu edificata sul lato est dell'*aula prima* la *cappella parva Sancti Nicolai* in onore di San Nicola da Bari e anche nota come cappella del Santissimo Sacramento. Tale cappella fu in seguito demolita per consentire l'ampliamento della Scala che conduce al cortile del Maresciallo. La *cappella parva* rivestiva una funzione fondamentale nell'ambito del cerimoniale papale giacché è all'interno di essa che si svolse l'elezione dei pontefici da Callisto II fino a Paolo III (dal 1455 al 1534). Attorno a questo periodo fu eretta anche una *turris scalarum* e fu estesa l'ala est del Palazzo vaticano con la creazione di nuove sale.

Sotto il pontificato di Niccolò V, descritto dal Vasari come un dissennato distruttore, si completò la realizzazione dell'ala nord del Palazzo papale; nuovi edifici furono costruiti in prossimità dell'attuale Cortile del Pappagallo e nuove mura, dotate di imponenti torrioni, vennero erette a protezione del Palazzo vaticano.

Sisto IV impiegò il piano terra dell'ala nord del Palazzo pontificio per la realizzazione della *Bibliotheca Palatina* e sostituì la *cappella magna* di Niccolò III (menzionata nell'iscrizione della Sala dei Capitani), ormai cadente, con la grandiosa Cappella Sistina. Tale cappella, realizzata secondo i canoni tipici di un bastione, assumeva il ruolo simbolico di emblema sia della profonda religiosità che delle necessità contingenti le quali costringevano il papa a disporre il suo palazzo di strutture di carattere difensivo allo scopo di fronteggiare eventuali assalti bellici. La Cappella Sistina, infatti, venne eretta proprio all'angolo sud-est del complesso dei Palazzi vaticani e si andò ad aggiungere alle altre due torri già esistenti; il tutto nell'ambito di un progetto volto a munire la residenza papale di torri difensive sui suoi quattro angoli perimetrali, con l'*aula prima* che a questo punto si trovava definitivamente al centro, fra le altre aule e la nuova Cappella¹⁰. Innocenzo VIII e Alessandro VI apportarono modifiche importanti alle strutture preesistenti ordinando la realizzazione del Belvedere sulla seconda collina a nord della Basilica di San Pietro e la creazione della quarta torre difensiva sul lato ovest del Palazzo vaticano; tale torre prese il nome di Torre Borgia e fu completata nel 1494. Le

⁹ D. Redig de Campos, *The Apostolic Palace*, in *The Vatican: Spirit and Art of Christian Rome*, edito da John Daley, Metropolitan Museum of Modern Art, Harry N. Abrams Publishers, New York, 1982, pp. 109-124.

¹⁰ D. Redig De Campos, *Les constructions d'Innocent...*, cit., p. 364.

sale all'interno del Palazzo di Niccolò III, quelle dell'ala nord del complesso e le sale della Torre Borgia furono rinominate Appartamenti Borgia.

Attorno al 1505, papa Giulio II, dominato da un fortissimo fervore rinascimentale e intenzionato a rivoluzionare totalmente l'aspetto del colle Vaticano secondo i suoi grandiosi progetti, ordinò al Bramante di realizzare sul lato est del Palazzo vaticano una spettacolare facciata con logge. Il Bramante realizzò quanto ordinato e predispose la creazione di tre gallerie su tre piani con tredici archi ciascuna e decorate secondo i tre stili dell'arte classica: ionico, dorico e corinzio. L'ultimo piano fu portato a termine da Raffaello Sanzio su incarico di Leone X; peraltro Raffaello non rispettò il progetto originario e decorò la facciata con un semplice colonnato e con travi a vista. Inoltre, rispetto agli altri papi, Giulio II si interessò in modo più concreto dell'*aula prima* e ordinò al Bramante di creare una finestra "serliana" proprio sulla parete nord, che era destinata ad ospitare il trono del pontefice.

Tale elemento architettonico, composto da un arco a tutto sesto affiancato simmetricamente da due aperture sormontate da un architrave e "descritte" da due colonne, era un'espressione decorativa tradizionalmente legata all'autorità imperiale. La volontà di Giulio II di introdurre nella sala destinata ad accogliere i re e i potenti un simbolo tipico del duplice potere religioso e politico degli imperatori romani era senza dubbio sintomatica dei particolari intenti "ideologici" di rappresentare se stesso che il pontefice nutriva¹¹. Per di più, le vetrate di tale raffinatissima finestra erano decorate con scene che rappresentavano un atto di sottomissione al suo predecessore, avvenuto pochi anni prima. Secondo la testimonianza di un visitatore contemporaneo, conservata presso l'Archivio Segreto Estense, Giulio II vi fece infatti raffigurare:

Nostro Signore in sedia aparato: in acto di consistorio publico con cardinali atorno: el Re di Francia vestito d'oro con gigli inginocchiato avante: et che non e sta multo laudato questo acto: atento non lite e se Alexandro depiase Re Carlo. ¹²

La realtà storica dell'avvenimento fu, però, ben diversa rispetto a quanto la decorazione della vetrata lascerebbe immaginare. Carlo VIII, che sicuramente promise obbedienza al papa in occasione della sua discesa in Italia nel 1494, costrinse Alessandro VI ad accettare pesantissime imposizioni, che prevedevano la libertà di passaggio sul suolo pontificio delle truppe francesi e

¹¹ Per una ricostruzione dettagliata ma breve della vita di Giulio II vedere Alessandro Pastore, "Giulio II", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 57, 2002, consultabile on-line.

¹² Archivio di Stato, Archivio segreto estense, Cancelleria estero, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, Dispacci, fasc. 121-V-15, in Angela Böck, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Olms, Hildesheim, Zurigo, New York, 1997, p. 150.

la cessione di Civitavecchia¹³. Per giunta l'arrivo del re in città fu salutato dal popolo con scene di giubilo e inaspettate manifestazioni di entusiasmo.

Un conferma evidente che già nell'epoca del guerresco pontefice bolognese, presumibilmente anche in conseguenza delle invasioni straniere in Italia, il papato era orientato ad autorappresentarsi come autorità suprema del mondo, mostrando le potenze secolari, non ultimo, certo, il re di Francia, come volontariamente sottomesse alla volontà e alla superiore potenza del pontefice romano. Le azioni che Giulio II commise nell'arco del suo pontificato, d'altronde, non lasciavano dubbi sul fatto che il papa nutrisse convinzioni niente affatto moderate o minimaliste sulle competenze del sommo pontefice e sulla vastità del suo dominio morale e pratico.

Purtroppo le vetrate cui si è accennato, realizzate nel 1507 da Guglielmo di Marcillat, furono successivamente distrutte in occasione del sacco di Roma nel 1527 e la testimonianza riferita rimane una delle uniche tracce dello splendore di tale realizzazione e del messaggio che essa voleva veicolare. All'inizio del XVI secolo, proprio sotto il pontificato di Giulio II, furono inoltre utilizzate per la prima volta le definizioni di *aula regia* o *prima aula regum*, probabile indizio dell'uso diplomatico della sala. In proposito Burchardus nel suo *Diarium* scrive:

...papa processionaliter capellam magnam exeunte in medio aule magno [sic] genuflexi fuerunt decem cives Ascolani¹⁴...;

...Lune, 21 . aprilis <1506> fuit consistorium publicum in prima aula Regum, in quo predicti oratores <Regis Francie> dederunt obedientiam solitam.¹⁵

La testimonianza di Burchardus si rivela preziosa in quanto ci mette a conoscenza del fatto che già all'inizio del XVI secolo la cerimonia simbolica dell'*oboedientia* si svolgeva regolarmente all'interno dell'*aula prima* ("dederunt obedientiam solitam") e che tale aula era riservata alla ricezione degli ambasciatori delle potenze (oratores) con le quali il papato intratteneva rapporti diplomatici. L'aggettivo *solitam*, inoltre, sta ad indicare il carattere di consuetudine che tale pratica aveva ormai acquisito fra le mura dell'*aula prima regum*.

1.4 Sotto Paolo III: da aula prima a Sala Regia

Il 13 ottobre 1534 venne eletto al soglio pontificio Alessandro Farnese, il quale scelse il nome di Paolo III. Il nuovo papa poteva vantare una formazione culturale e umanistica di tutto rispetto, avendo goduto in gioventù, nel corso

¹³ Giovanni Battista Picotti, "Alessandro VI", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. II, 1960, consultabile on-line.

¹⁴ Burchardus, *Diarium*, Parigi, 1583-85, vol. I, p. 443, in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 109.

¹⁵ *Ibidem*.

del suo soggiorno toscano, perfino dell'apprezzamento di Lorenzo de' Medici¹⁶. Egli era ancora immerso inevitabilmente nella temperie rinascimentale e non mancò di dimostrarlo in materia di scelte artistiche e gusto estetico; anche la sua condotta morale, secondo le osservazioni degli autori più accreditati, non fu priva dei segni tipici di un certo edonismo e lassismo rinascimentali. Certamente si preoccupò di lasciare un marchio indelebile sulla Roma del sedicesimo secolo; un marchio che rendesse fulgida l'immagine del suo casato agli occhi delle generazioni future. Strumento da sempre ottimale per tramandare la propria memoria ai posteri era l'arte in tutte le sue manifestazioni e Paolo III comprese appieno la necessità di intervenire in questo settore e di impiegare i più capaci pittori, scultori e architetti al fine di apparire munifico e magnificare il suo stesso nome¹⁷. Gli sforzi profusi per abbellire magnificamente la città furono forse maggiori rispetto a quelli ai quali il pontefice si sottopose per rendere possibile l'attuazione di una inevitabile e salutare riforma della Chiesa cattolica¹⁸. L'attenzione del pontefice si diresse immediatamente verso il complesso dei Palazzi vaticani ancora in stato di accrescimento e di rifinitura. Sicuramente lo scaltro pontefice vide in quel settore la possibilità di intervenire maestosamente e procurare al suo papato una, per così dire, agevole gloria artistica.

Il suo progetto in relazione al Palazzo vaticano fu da subito molto chiaro e ben definito: il papa promosse la riedificazione dell'*aula regia*, con annessa una nuova e più lussuosa decorazione, nonché la costruzione di una più ampia Scala del Maresciallo (fig. 2), per la realizzazione della quale fu necessaria la distruzione totale della *capella parva Sancti Nicolai*, che sorgeva sul lato est dell'*aula regia* con tutte le sue preziose decorazioni. Al posto dell'antica *capella*, sede dei conclavi per l'elezione dei pontefici, ne venne edificata una nuova, successivamente denominata Cappella Paolina ed oggi utilizzata come cappella privata del pontefice.

Denominata "Paolina" in onore del papa che la aveva voluta, la rinnovata *capella parva* sorse sul lato sud dell'*aula regia* (chiamata ormai Sala Regia) con accesso principale da quest'ultima. L'artista che papa Farnese volle come progettista ed architetto soprintendente dei lavori su tutta l'area del Vaticano fu Antonio da Sangallo il giovane. Come architetto designato di tutte le fabbriche pontificie fin dal 1536, il Sangallo provvide alla risistemazione delle Mura Leonine e alla modernizzazione delle Mura Aureliane. A partire dalla fine degli anni Trenta del Cinquecento, a seguito della scomparsa delle personalità artistiche fino ad allora più apprezzate, Antonio da Sangallo il giovane avrebbe

¹⁶ Lorenzo de' Medici, *Lettere*, vol. I a cura di Riccardo Fubini e Nicolai Rubinstein, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Giunti Barbera, Firenze, 1977, in Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, *Navicula Petri: l'arte dei papi nel Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 90.

¹⁷ Ivi, p. 96.

¹⁸ Gino Benzoni, "Paolo III", *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, Roma, 2000, consultabile on-line.

assunto un ruolo egemone nell'ambito dell'architettura romana. Nel 1516 era stato coadiutore di Raffaello al cantiere della Basilica di San Pietro e, alla morte di questi, nel 1520, era stato investito del ruolo di primo architetto della fabbrica, con coadiutore Baldassarre Peruzzi. La relazione con la famiglia Farnese, inoltre, si protraeva già da molti anni e il papa conosceva molto bene le capacità dell'artista fiorentino. Nel 1517, infatti, l'allora cardinale Alessandro Farnese aveva commissionato ad Antonio la costruzione di Palazzo Farnese (portata a termine solo nel 1540); il Sangallo, inoltre, progettò il palazzo di Gradoli, la fortezza di Caprarola e tutti gli interventi architettonici voluti dalla famiglia Farnese per la città di Castro a partire dal 1537.

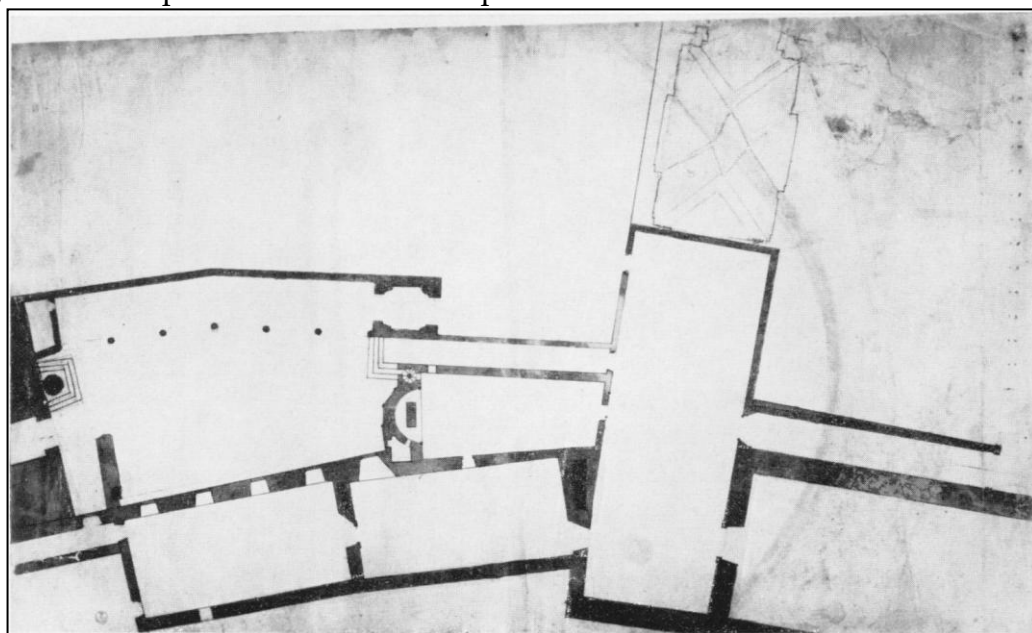


FIG. 2— Planimetria del piano nobile del Palazzo vaticano realizzata da Antonio da Sangallo prima di intraprendere i lavori di ristrutturazione, UA 3989 (Margaret Kunz, *Designed for ceremony: the Cappella Paolina at the Vatican Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXII/2 (2003), p. 234).

Sappiamo con sicurezza che, nell'aprile del 1536, trovandosi in visita a Roma, Carlo V fu condotto da Paolo III proprio nell'*aula Regum*¹⁹, ancora disadorna e non restaurata secondo le volontà del pontefice. Tutti i rifacimenti dell'epoca di Paolo III e tutti gli abbellimenti ordinati successivamente furono progettati al fine di creare una maestosa sala adatta ad accogliere imperatori, re e loro rappresentanti in un'atmosfera che suggerisse riverenza e recasse un'impressione di inusitata grandezza²⁰ (fig. 4).

Per quanto concerne la cronologia delle ristrutturazioni ordinate da Paolo III, sappiamo che alla fine del marzo 1538 la vecchia Sala Regia (*aula prima* o

¹⁹ Ludwig von Pastor, *The History of the Popes from the Close of Middle Ages*, Kegan Paul, Trench, Trubner & co., Londra, 1923, vol. XI, p. 245.

²⁰ Ivi, vol. XII, p. 574.

regia) e la vecchia Cappella del Santissimo Sacramento (*capella Sancti Nicolai*) erano ancora in uso nel cerimoniale papale²¹ (fig. 3). I lavori di rifacimento che il papa tanto desiderava iniziarono sicuramente dopo il marzo 1538 e furono supervisionati dal nipote del pontefice (omonimo del nonno), il giovanissimo cardinale Alessandro Farnese. Nel 1535 Jacopo Meleghino era stato nominato "*fabricae sacri palatii apostolici commissarius generalis*" e spettava quindi a lui rendere ragione del progredire dei lavori condotti dal Sangallo.

In una lettera dell'11 aprile del 1538, il Meleghino così scrive al cardinale Alessandro Farnese:

Il Sangallo luni proximo passato andò a Civitavecchia; et prima diverse volte semo stati insieme, ed habbiamo ordinato concordemente quanto si ha da fare per la fabrica della Sala, Cappella, et scala. Et a quest'hora la Sala non ha piu tetto, ne solaro; et si comincerà, luni proximo che viene, a ruinare li muri vecchi per farli di novo in la grossezza et altezza, che voleno essere per sustentare la volta. Quanto a questa parte non dirò altro, se non che con sollecitudine et bono ordine si seguita.²²

Già nell'aprile del 1538, dunque, quella che era stata *l'aula prima* probabilmente non esisteva più, essendone stato abbattuto il tetto con il progetto di demolirne perfino i muri, allo scopo di fornire la Sala di una maestosa volta. In un'altra missiva, del 21 giugno 1538, il Meleghino aggiungeva, vagamente piccato da presumibili accuse di lentezza dei lavori:

La fabrica ogni di cresce oltre alla opinione di chi la vede ogni dì; et, quando N. S.re la vederà, so che restarà contento di quanto serà fatto sino allora che S. S.ta la vederà. Ma che la sia finita alla venuta sua, dico che seria cosa impossibile, per non esser fabrica da beffe. Io non dissi mai che la potesse esser finita, se non per tutto ottobre proximo che viene, non mancando denari.²³

²¹ Margaret Kuntz, *Designed for Ceremony: The Cappella Paolina at the Vatican Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXII/2 (2003), p. 243.

²² Lettera di Jacopo Meleghino inviata al cardinale Alessandro Farnese l'11 aprile 1538, in Christoph Luitpold Frommel, *Antonio da Sangallo's Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des vatikanischen Palastes*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVII, (1964), Berlino, p. 4.

²³ *Ibidem*.

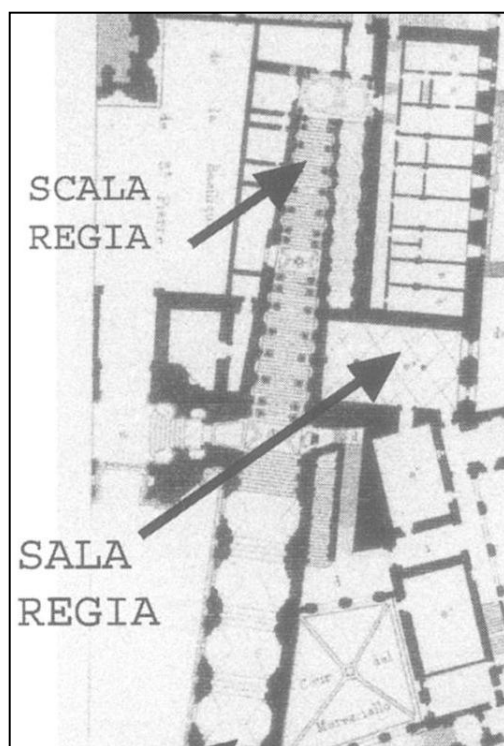


FIG. 3 — Particolare della pianta del piano terreno del Palazzo vaticano con indicazione della Sala Regia (M. Kuntz, *Designed for ceremony...*, cit., p. 230).

Ulteriori dettagli sull'imponenza e il costo delle lavorazioni sono state desunte da un dispaccio del 21 ottobre 1538, attribuito a Nino Sernini, agente mantovano dei Gonzaga a Roma:

La fabrica maggiore si è in la sala, ch'è dinanzi alle due capelle, la quale si rifà di nuovo con spesa grande e importante, perché si sono rifondati molti muri con muraglie grossissime, ch'è stata ottima opera per conservazione di buona parte del palazzo, e le stanze che già furono di Ravenna, e puoi di Ghinucci, le mura, con la grossezza l'hanno consumate; la sala ancora ha da essere in volta, sopra una cornice mirabile de pietre grossissime, ne penso che modernamente ne sia stata fatta una simile; Certo è che la fabrica sarà bellissima, e tengo al fermo che costerà infinitamente piu che non si pensò, quando vi si mise mano. ²⁴

La testimonianza del Sernini sottolinea quanto fosse impegnativa l'opera di ricostruzione della Sala Regia effettuata dal Sangallo e quanto le ambizioni del progetto lasciassero comunque immaginare un risultato sbalorditivo e senza precedenti. In tal senso si esprime anche il Vasari in un breve passaggio contenuto in una delle sue *Vite* monumentali, quella dedicata ad Antonio da Sangallo:

[Antonio] Accrebbe la sala grande della detta cappella di Sisto, facendovi in due lunette in testa quelle finestrone terribili, con si maravigliosi lumi e con que' partimenti buttati nella volta e fatti

²⁴ Ivi, p. 6.

di stucco tanto bene e con tanta spesa, che questa si può mettere per la più bella e ricca sala che infino allora fusse nel mondo.²⁵

Ad ogni modo, come il Sernini paventava, i lavori di completamento della Sala si protrassero più a lungo del previsto e la volta poté considerarsi completata solo alla fine del 1539. Alla conclusione dei lavori di rifacimento coordinati dal Sangallo, la Sala Regia copriva un'area di 33,75 x 11,38 metri e raggiungeva un'altezza di 18 metri (fig. 5).

²⁵ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. V, p. 465: "Fu con ordine del medesimo (Paolo III) rifondato quasi tutto il palazzo apostolico, che, oltre quello che si è detto, in altri luoghi molti minacciava rovina; ed in un fianco particolarmente la cappella di Sisto, dove sono l'opere di Michelagnolo, e similmente la facciata dinanzi; senza che mettesse un minimo pelo: cosa più di pericolo che d'onore. Accrebbe la sala grande della detta cappella di Sisto, facendovi in due lunette in testa quelle finestrone terribili, con sì maravigliosi lumi e con que' partimenti buttati nella volta e fatti di stucco tanto bene e con tanta spesa, che questa si può mettere 'per la più bella e ricca sala che infino allora fusse nel mondo: ed in su quella accompagnò, per potere andare in San Pietro, alcune scale così comode e ben fatte, che fra l'antiche e moderne non si è veduto ancor meglio".

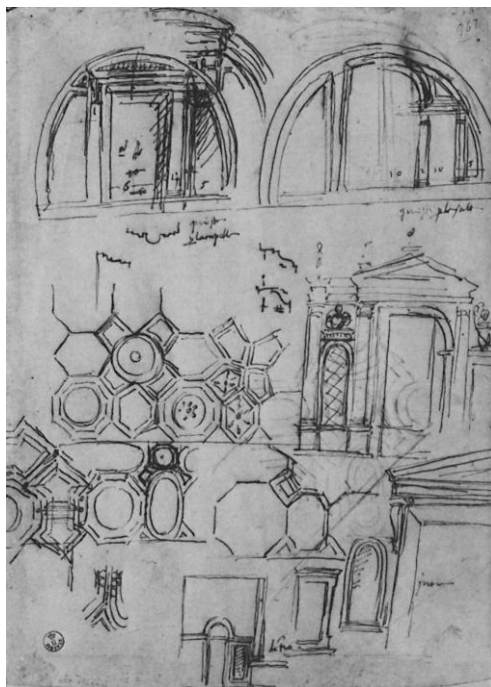


FIG. 4 — Antonio da Sangallo il Giovane, studi per la Sala Regia, Firenze, Uff. Arch. 1235, Uffizi Gabinetto delle Stampe (Soprintendenza alle gallerie, Firenze in C. L. Frommel, *Antonio da Sangallo Cappella Paolina...*, cit., p. 27).

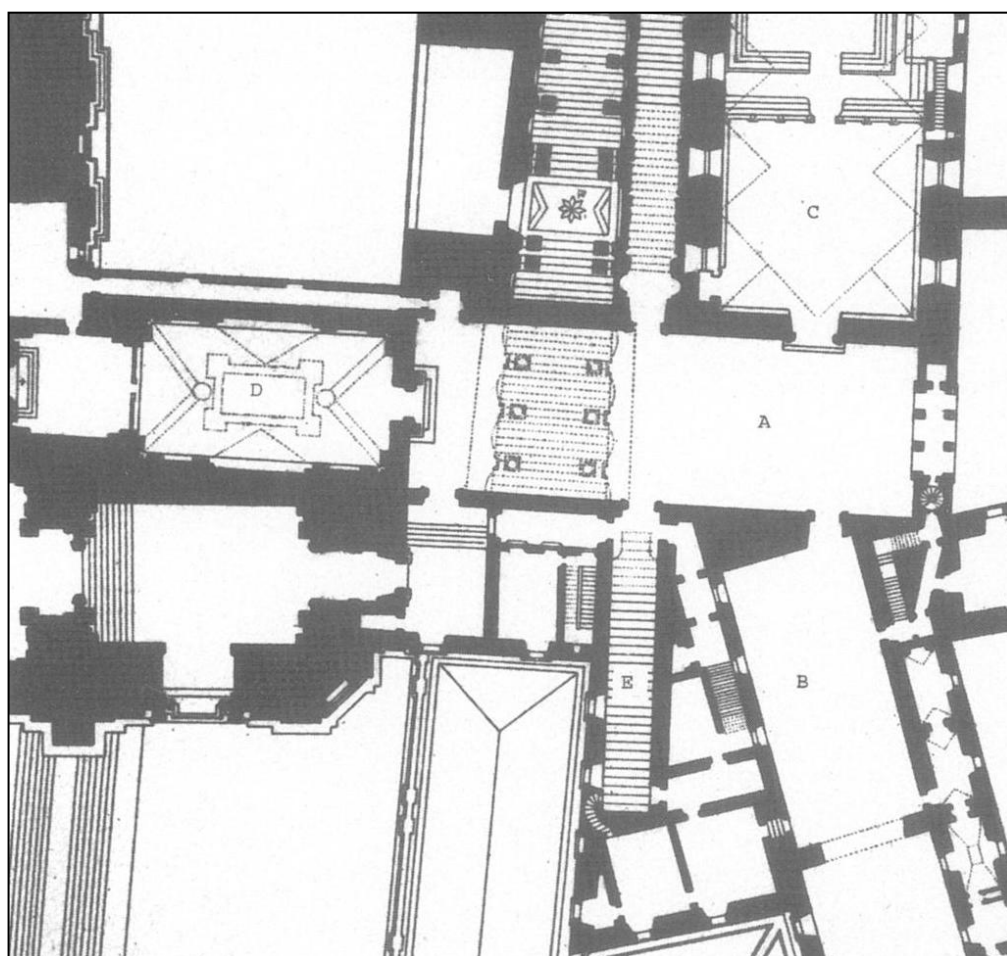


FIG. 5 – Particolare della pianta del piano nobile del Palazzo Vaticano; A) Sala Regia; B) Sala Ducale; C) Cappella Sistina; D) Cappella Paolina (M. Kuntz, *Designed for ceremony...*, cit., p. 231).

La Sala Regia (fig. 6) veniva tradizionalmente utilizzata (già quando era *aula prima*) nel corso del conclave, come scenario dei dibattimenti precedevano gli scrutini elettorali per l'elezione del nuovo pontefice e come dormitorio per i cardinali. Tale costume fu mantenuto anche successivamente; lo scrutinio e l'elezione, invece, presero a svolgersi all'interno della nuova Cappella Paolina. Quest'ultima svolgeva alle volte anche il ruolo di anticamera della Sala Regia, una sorta di sala d'aspetto, dove i dignitari che attendevano di essere ricevuti dal pontefice secondo i cerimoniali della diplomazia nella sala a ciò deputata, trascorrevano i momenti immediatamente precedenti all'udienza.

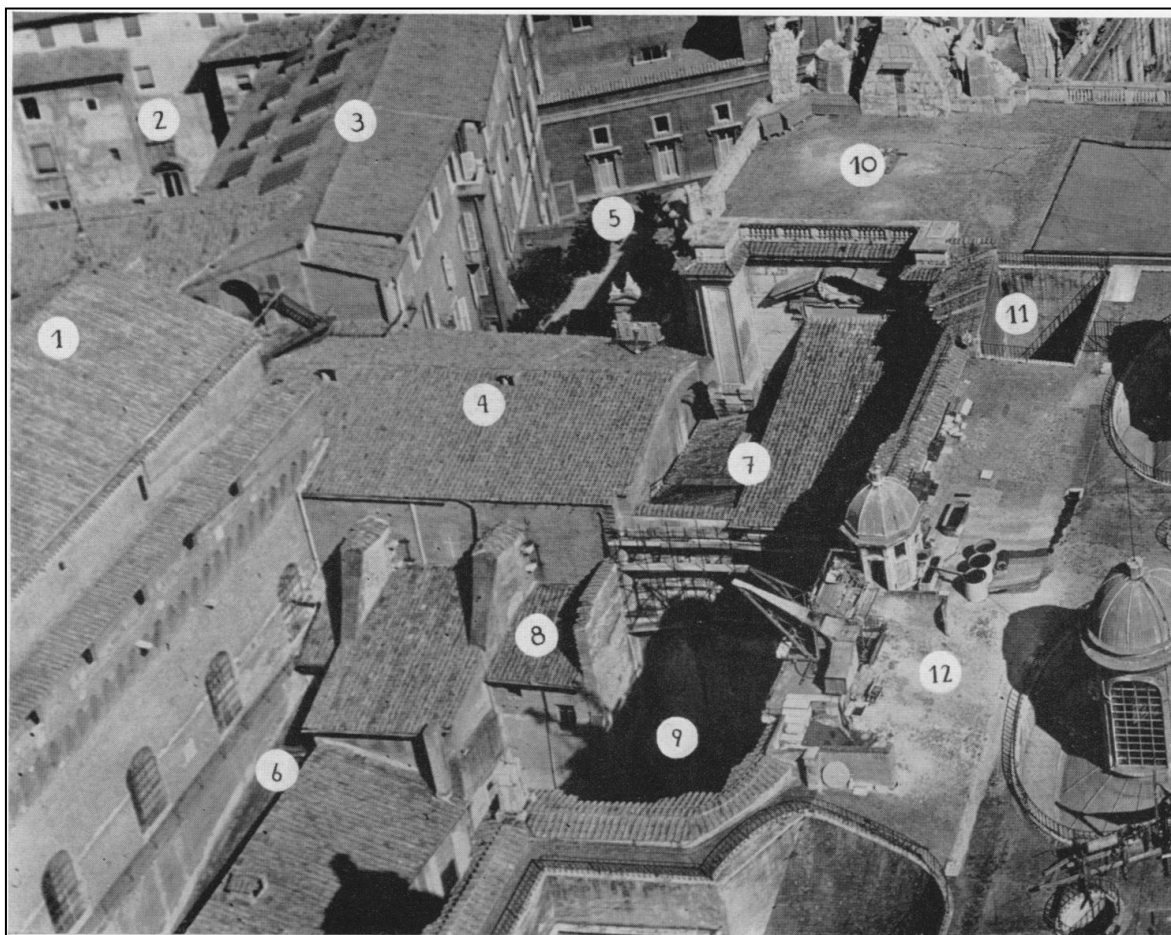


FIG. 6 — Veduta degli edifici del Palazzo vaticano compresi fra la Basilica di San Pietro e la Cappella Sistina. 1) Cappella Sistina; 2) Cortile del Pappagallo; 3) Sala Ducale; 4) Sala Regia; 5) Cortile del Maresciallo; 6) Scala Regia; 7) Cappella Paolina; 8) Spezieria apostolica; 9) Stanza del datario; 10) loggiato della basilica; 11) lucernario della Cappella Paolina; 12) cappelle laterali della basilica. (C. L. Frommel, *Antonio da Sangallo Cappella Paolina...*, cit., p. 4).

2. Gli anni Quaranta: decorazioni e affrescature di ispirazione farnesiana

La decorazione propriamente artistica della Sala Regia vaticana cominciò a tutti gli effetti, probabilmente, solo fra gli ultimi mesi del 1541 e il gennaio del 1542²⁶, ma è presumibile che il progetto per l'opera venisse presentato da Perino del Vaga ai suoi committenti già precedentemente. Paolo III comprese perfettamente, come si diceva, il ruolo fondamentale dell'arte come strumento di propaganda e in tal senso volle fare della Sala Regia forse uno dei più vistosi monumenti del suo regno quindicennale. Forse proprio in virtù di tali ragioni il papa scelse per la decorazione della sala Perino del Vaga, un artista formatosi anni addietro in una Roma ancora splendente e non provata dalle umiliazioni dei saccheggi²⁷.

2.1 Perino del Vaga e gli stucchi con "l'impresa" e "l'arme" del papa

La scelta di Perino come decoratore della sala era abbastanza chiara e rimarcava, come nota la Davidson, le intenzioni di Paolo III di ridare vita ad una stagione ormai passata: Perino del Vaga sembrava l'unico artista in circolazione capace di far rivivere un fulgore ormai perduto. Inoltre l'artista fiorentino vantava un lungo periodo di formazione al seguito di Raffaello, il cui stile sembrava molto apprezzato da papa Farnese; al tempo stesso nutriva un gusto per la rifinitura dei particolari e per la monumentalità che si avvicinava molto a quello del pontefice. Giocò a suo favore, probabilmente, anche l'amicizia che coltivava da tempo con Antonio da Sangallo, uomo di fiducia del papa e architetto progettista della sala. Perino fu incaricato di eseguire la decorazione in stucchi della volta, di abbellire la sala con dei pregevoli fregi, di creare dei disegni per la decorazione delle vetrate e di affrescare le pareti²⁸. A proposito di questa onorevole commissione e in merito alla sostanza del lavoro dell'artista, il Vasari nella *Vita di Perin del Vaga* scrive:

Dopo questo, avendo fatto finire di murare Anton da Sangallo in palazzo del papa la sala grande de' re dinanzi alla cappella di Sisto quarto, fece Perino nel cielo uno spartimento grande d'otto facce, e croce ed ovati nel rilievo e sfondato di quella: il che fatto, la diedero a Perino che la lavorasse di stucco e facesse quegli ornamenti più ricchi e più belli che si potesse fare nella difficoltà di quell' arte. Così cominciò, e fece negli ottangoli, in cambio d'una rosa, quattro putti tondi di rilievo, che puntano i piedi al mezzo e, con le braccia girando, fanno una rosa bellissima; e nel resto dello spartimento sono tutte l'impresse di casa Farnese, e nel mezzo della volta l'arme del papa. Onde veramente si può dire questa opera di stucco, di bellezza e di finezza e di difficoltà aver passato quante ne fecero mai gli antichi e i moderni, e degna veramente d'un capo della religione cristiana. Così furono con disegno del medesimo fatte le

²⁶ ASR, Cam. I, Tesoreria Segreta, 1290, fol. 49 v (50), 31 marzo 1542, in Berenice Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, «The Art Bulletin», LVIII/3, p. 401.

²⁷ Ivi, p. 395.

²⁸ *Ibidem*.

finestre di vetro dal Pastorin da Siena, valente in quel mestiero; e sotto fece fare Perino le facciate per farvi le storie di sua mano in ornamenti di stucchi bellissimi, che furon poi seguitati da Daniello Ricciarelli da Volterra pittore; la quale opera, se la morte non gli avesse impedito quel buono animo ch' aveva, avrebbe fatto conoscere quanto i moderni avessino avuto cuore non solo in paragonare con gli antichi l'opere loro, ma forse in passarle di gran lunga.²⁹

Le affermazioni del Vasari sono molto drastiche: a suo dire la Sala Regia può vantare una decorazione in stucchi impareggiabile e può ardire a confrontarsi con qualsiasi opera del presente e del passato in quanto a difficoltà di esecuzione e bellezza. Il giudizio, nel suo complesso, appare eccessivamente benevolo e lusinghiero, ma sicuramente l'effetto che la visione della sala scatenò all'epoca della sua creazione fu di grande entusiasmo, come lascia intendere anche quanto scritto in proposito dallo stesso Vasari nella *vita di Antonio da Sangallo*³⁰. Effettivamente si può constatare che le decorazioni della Sala Regia sono troppo spesso sottovalutate dal visitatore moderno, catturato dalla più stupefacente bellezza della contigua Cappella Sistina.

Il primo versamento di salario in favore di Perino del Vaga per il suo lavoro nella Sala Regia, nel libro dei pagamenti della *Tesoreria Segreta* gestito da Bernardino della Croce, è datato 5 gennaio 1542. Letteralmente, come trascritto da Davidson: "...a Mro Pierino del vaga pittore condotto de S[ua] S[anti]ta a depingere la sala delli Re di Palazzo apostolico, et adornarli de stucchi la sua volta, con provisione per la persona sua de scudi venti-cinque il mese..."³¹. Lo schema generale per la decorazione della volta era stato già tracciato da Antonio da Sangallo (fig. 7) ed era costituito da un motivo di ottagoni, ovali e croci, che Perino del Vaga decorò con stucchi pregiatissimi.

²⁹ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. V, p. 624.

³⁰ Ivi, p. 465.

³¹ ASR, Cam. I, *Tesoreria Segreta*, 1290, fol. 43v (fol. 44), in B. Davidson, *The decoration of the sala Regia...*, cit., p. 395.

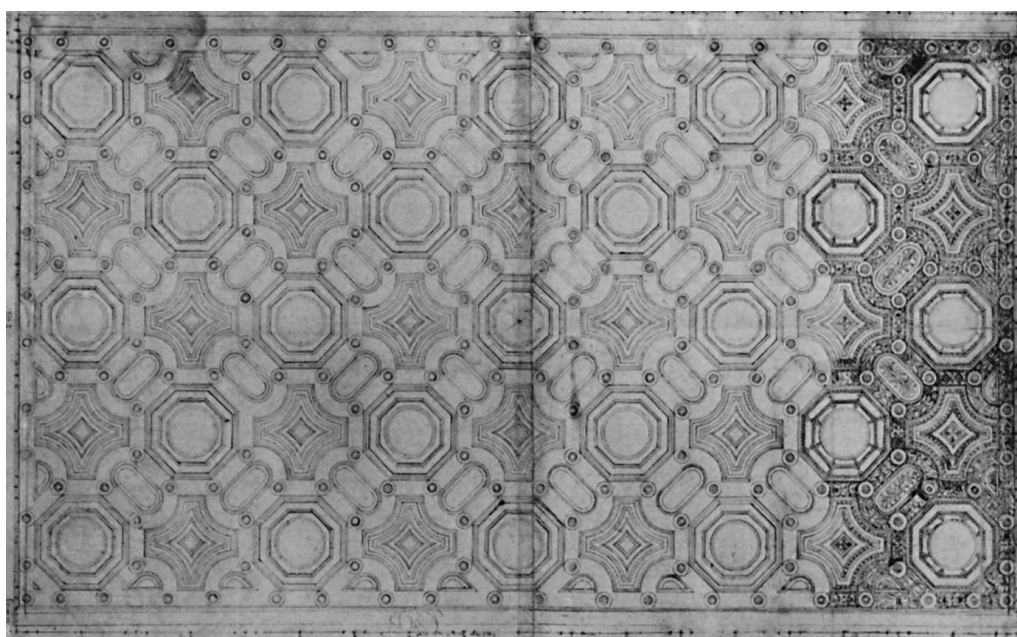


FIG. 7 — Antonio da Sangallo il giovane, studio per la volta della Sala Regia, Firenze, Uffizi 714 A. (B. Davidson, *The decoration...*, cit., p. 400).

La volta a botte, con il suo maestoso susseguirsi di stucchi bianchi e dorati, comunica una sensazione di armoniosità e grandezza. Al centro del soffitto campeggia lo stemma di Paolo III in marmo con dorature (fig. 8), contornato da una serie di raffinatissime realizzazioni in stucco raffiguranti degli angeli di varia natura. Le superfici di contatto fra i vari compartimenti geometricamente strutturati sono arricchite da maschere grottesche di mostri anguiformi, sfoggio di elevata perizia e di gusto decisamente classicistico. Il resto è un susseguirsi di minute rappresentazioni, perfino poco apprezzabili dalla distanza grandissima che separa l'osservatore dal tetto, costituite da ghirlande e frutti volti ad instillare un senso di malinconica caducità.

I pagamenti per la realizzazione dei cassettoni e per l'approvvigionamento del materiale necessario alla realizzazione della sola volta (acqua, oro, stucco) si protrassero, come si può constatare dai libri contabili delle casse pontificie, fino a tutto il 1545. Ogni dettaglio è curato con scrupolo quasi maniacale, senza che nulla sia tralasciato e ponendo grandissima attenzione nell'accuratezza del particolare: anche le parti posteriori degli angeli, del tutto nascoste alla vista del visitatore, sono completate con maestria e diligenza elevatissime (fig. 8). Perino del Vaga fu sicuramente aiutato, nella realizzazione di questa complicatissima opera, da un numero cospicuo di assistenti, che probabilmente eseguirono gran parte degli stucchi disegnati dall'artista, come si evince dalle leggere differenze di stile che si possono riscontrare nell'esecuzione. Le rappresentazioni dello stemma papale (in tutto tre) furono realizzate con l'utilizzo dei materiali più preziosi disponibili all'epoca e richiesero l'intervento di moltissime maestranze. Come il Lanciani ha documentato molto esaurientemente, furono utilizzati

anche materiali provenienti dalle cave a cielo aperto costituite dalle rovine delle antichità romane³².



FIG. 8 — Particolare della volta della Sala Regia con stemma papale (B. Davidson, *The decoration of the Sala Regia...*, cit., p. 401).

Dal 1545 Perino del Vaga, molto coinvolto dalla realizzazione delle opere in Castel Sant'Angelo, sembrò tralasciare l'esecuzione dei suoi lavori nella Sala Regia³³. A partire dal giugno del 1546 l'artista intraprese la decorazione della cornice che separa la volta dai muri della sala, impiegando anche in tal caso la tecnica degli stucchi. Per la realizzazione di tale elemento, piuttosto semplice da eseguire e ripetitivo, Perino si servì sicuramente di alcuni artisti di secondo ordine. Furono creati anche altri stemmi papali da apporre lungo la cornice al sommo della porta della Cappella Paolina. Nello stesso periodo fu realizzata da Pastorino da Siena, sulla base dei disegni di Perino, la spettacolare decorazione delle vetrate; di tale intervento, sicuramente eccellente, non ci resta nulla per via della successiva rimozione delle vetrate, ordinata in circostanze mai del tutto chiarite. Scrive in proposito Biagio Martinelli, maestro delle cerimonie

³² Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Ermanno Loescher, Roma, 1903, vol. II, pp. 132-135.

³³ B. Davidson, *The decoration of the sala Regia...*, cit., p. 405.

dell'epoca e autore dei *Diari*, che le vetrate "occupando il lume sono state guaste, e rifatte senza figure"³⁴. Al di sotto delle finestre l'artista fiorentino approntò degli spazi, che avrebbero ospitato gli affreschi di cui forse andava preparando i cartoni.

Nello stesso periodo furono avviate da Antonio da Sangallo le operazioni per la realizzazione delle porte in marmo eseguite da diversi gruppi di artisti, uno dei quali fu Guglielmo della Porta. Il 19 ottobre del 1547 Perino del Vaga passò a miglior vita, lasciando la Sala Regia solo parzialmente decorata e priva di qualsiasi elemento decorativo lungo le pareti. È ragionevole presumere che esistessero dei disegni preparatori per gli affreschi, vista la grandissima professionalità di Perino, o che quantomeno egli avesse immaginato cosa rappresentare negli spazi sulle pareti, anche a seguito di precise indicazioni fornite dal papa o dai suoi committenti. Purtroppo al riguardo non possiamo che avanzare supposizioni senza una solida fondatezza a causa della mancanza di indicazioni documentarie.

La narrazione del Vasari ci permette di affermare, però, che nella corte papale la realizzazione degli affreschi della Sala Regia era tenuta in grande importanza, al punto tale da dare vita ad una sorta di competizione fra Perino e Tiziano Vecellio; competizione che rimase del tutto virtuale e che forse non fu altro che il frutto di un semplice pettegolezzo. Scrive il Vasari:

Perchè levatosi una voce in corte, e poi per Roma, qualmente egli [Tiziano] era venuto per fare istorie di sua mano nella sala de' re in palazzo, dove Perino doveva farle egli, e vi si lavorava di già i stucchi; dispiacque molto questa venuta a Perino, e se ne dolse con molti amici suoi, non perchè credesse che nel'istoria Tiziano avesse a passarlo lavorando in fresco, ma perchè desiderava trattenersi con quest' opera pacificamente ed onoratamente fino alla morte; e se pur ne aveva a fare, farla senza concorrenza, bastandoli pur troppo la volta e la facciata della cappella di Michelagnolo a paragone quivi vicina. Questa suspizione fu cagione che mentre Tiziano stè in Roma, egli lo sfuggi sempre, e sempre stette di mala voglia fino alla partita sua³⁵.

³⁴ Ivi, p. 408.

³⁵ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. V, p. 628.



FIG. 9 — Sala Regia, Vaticano (B. Davidson, *The decoration of the sala regia...*, cit., p. 396).
Vista della parete sud.



FIG. 10 — Sala Regia, Vaticano (*Ibidem*), vista della parete nord.

2.2 Daniele da Volterra e le prime realizzazioni in affresco

A partire da novembre del 1547 Daniele da Volterra cominciò a percepire la retribuzione che era stata di Perino del Vaga e assunse, quindi, il suo ruolo nella direzione dei lavori per la Sala Regia già in parte adornata³⁶. Nulla ci aiuta a comprendere quanto Daniele da Volterra si sia attenuto ai programmi tracciati dal suo predecessore e quanto, invece, abbia egli stesso aggiunto, creato o modificato nella realizzazione degli stucchi per le pareti. Tale decorazione sembra confacente ad entrambi gli artisti, influenzati come erano dallo stile e dal gusto michelangiotesco, che pervade le realizzazioni di angeli ed altri esseri antropomorfi ai lati dei grandi affreschi.

L'esecuzione materiale avvenne sicuramente ad opera di Daniele da Volterra. Il suo temperamento bizzarro e la sua fervida immaginazione, spesso dimostratasi irrispettosa verso i canoni rappresentativi del classicismo, ci spingono a credere che sia stato lui a conferire alle figure rappresentate quella fisicità irruenta che le caratterizza. Il fregio è costituito da angeli, cariatidi e giovani atleti o, secondo le interpretazioni, figure della mitologia classica e dell'iconografia biblica, che si dispongono in pose spesso anche audaci volte a mostrare la bellezza dei corpi e la perfezione delle forme. La fonte fondamentale per ricostruire come andarono gli eventi e per capire quali furono gli apporti che Daniele da Volterra recò alla decorazione della Sala Regia è la *Vita di Daniello Ricciarelli* del Vasari, il quale scrive:

Essendo poi l'anno 1547 morto Perino del Vaga, ed avendo lasciata imperfetta la sala dei Re, che, come si è detto, è nel palazzo del papa dinanzi alla capella di Sisto ed alla Paulina, per mezzo di molti amici e signori, e particolarmente di Michelagnolo Buonarroti, fu da papa Paolo terzo messo in suo luogo Daniello, con la medesima provvisione che aveva Perino, ed ordinatogli che desse principio agli ornamenti delle facciate, che s'avevano a fare di stucchi, con molti ignudi tutti tondi, sopra certi frontoni. E perchè quella sala ròmpeno sei porte grandi di mischio, tre per banda, ed una sola facciata rimane intera, fece Daniello sopra ogni porta quasi un tabernacolo di stucco, bellissimo; in ciascuno de' quali disegnava fare di pittura uno di quei re che hanno difesa la Chiesa apostolica, e seguitare nelle facciate istorie di que're, che con tributi o vettorie hanno beneficato la Chiesa; onde in tutto venivano a essere sei storie e sei nicchie. Dopo le quali nicchie, o vero tabernacoli, fece Daniello, con l'aiuto di molti, tutto l'altro ornamento ricchissimo di stucchi che in quella sala si vede; studiando in un medesimo tempo i cartoni di quello che aveva disegnato far in quel luogo, di pittura. Il che fatto, diede principio a una delle storie; ma non ne dipinse più che due braccia in circa, e due di que're ne' tabernacoli di stucco sopra le porte; perchè, ancor che fusse sollecitato dal cardinale Farnese e dal papa, senza pensare che la morte suole spesso volte guastare molti disegni, mandò l'opera tanto in lungo, che quando sopravvenne la morte del papa, l'anno 1549, non era fatto se non quello che è detto.³⁷

³⁶ B. Davidson, *The decoration of the Sala Regia...*, cit., p. 400.

³⁷ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 57.

L'assegnazione della Sala Regia a Daniele da Volterra fu quindi, secondo la preziosa testimonianza del Vasari, molto caldeggiata da Michelangelo Buonarroti, il quale godeva di una immensa stima in Vaticano ed era stato incaricato di affrescare le pareti della Cappella Paolina. Uno degli incarichi assegnati all'artista volterrano fu quello di creare ornamenti in stucco a tutto tondo, da apporre lungo le pareti e immediatamente al di sopra delle porte. Tali elementi decorativi avrebbero preso posto ai lati degli ampi spazi (*tabernacoli*), da lui stesso creati allo scopo di apprestare una superficie adatta ad ospitare una rappresentazione affrescata. Anche tali spazi furono accuratamente realizzati in stucco.

La notizia più interessante che il Vasari ci fornisce è però quella relativa alle intenzioni che il pittore andava maturando in merito alla sostanza delle rappresentazioni da eseguire sia nei tabernacoli al di sopra delle sei porte, sia negli spazi più ampi che intercorrevano fra le soglie di ingresso alla sala o sulla parete di fondo ospitante il trono papale. Le nicchie al di sopra delle porte, meno imponenti in quanto ad estensione, avrebbero ospitato raffigurazioni di re e potenti dinasti che avevano difeso la Chiesa apostolica, mentre gli spazi più ampi lungo le pareti avrebbero illustrato scene raffiguranti episodi di re e imperatori nell'atto di prestare alla Chiesa una qualche sorta di omaggio, attraverso vittorie militari, oppure tributi di altro genere.

Non sappiamo se Paolo III, o i committenti che agivano in sua vece avessero fornito indicazioni precise sulle tematiche che avrebbero dovuto dominare la scena all'interno della sala delle udienze destinata ad accogliere i corpi diplomatici dei re e degli imperatori. Certamente è illogico pensare che tali tematiche, le quali lasciano supporre una precisa intenzionalità e sono indice di un'intelligenza politica non trascurabile, derivassero dalla fantasia di Daniele da Volterra. Inoltre è improbabile che un papa come Paolo III, sempre scrupolosissimo in ogni cosa e tanto più quando si trattava di adornare edifici legati alla sua memoria, lasciasse la decorazione di una sala alla quale teneva oltremodo nelle mani del caso o, peggio, a discrezione del gusto e della volontà di altri. Si può quindi affermare che già da allora si decise di fare della Sala Regia uno dei luoghi più eminenti e ragguardevoli dell'autorappresentazione del papato romano.

Come precisa la Böck, non sappiamo quali fossero più specificamente gli episodi deputati ad essere affrescati da Daniele da Volterra, ma possiamo avanzare delle fondate supposizioni basandoci sulle conoscenze che possediamo relativamente alla storia della Chiesa e ai re che, nei secoli precedenti, in qualche modo beneficiarono la Chiesa con atti di benemeranza. Seguendo le riflessioni della Böck, l'imperatore maggiormente legato alla Chiesa cattolica, e al quale i papi ritenevano di dovere molto, era Costantino il Grande, autore della famosissima e altrettanto inautentica "donazione" (*Constitutum Constantini*) e ritenuto il responsabile autorevole della nascita del

potere temporale dei pontefici. Nel corso dell'Alto Medioevo i re franchi della dinastia dei pipinidi, o che dir si voglia arnolfingi, Pipino il Breve e Carlo Magno, si ersero, come noto, a difensori della Chiesa cattolica e del papato: il papa era minacciato dalla pressione dei re longobardi e gli interventi dei due re scongiurarono una disastrosa presa di Roma.

Quanto a Ludovico il Pio, erede di Carlo Magno e suo successore al trono, fu autore del *Pactum Ludovicianum*, con il quale confermò le donazioni effettuate da suo padre e ribadì la legittimità del potere temporale del pontefice. Altri autori di atti di donazione o di sottomissione al papa furono proprio i longobardi Ariperto e Liutprando. In seguito spettò agli imperatori Ottone I, Ottone III ed Enrico II il Santo dimostrare la loro fedeltà nei confronti della sede apostolica di Roma attraverso il riconoscimento del potere papale e l'intervento contro i nemici politici del sommo pontefice. Per quanto concerne il basso Medioevo, invece, degne di essere ricordate erano le dimostrazioni di ossequio e sottomissione offerte da Pietro II d'Aragona, da Giovanni Senza Terra, da Federico II Hohenstaufen e da Rodolfo d'Asburgo.

In due manoscritti del XVII secolo di autore anonimo (citati dalla Böck³⁸) conservati presso l'Archivio segreto vaticano e recanti la dicitura "Patrimonia Sancti Petri, nec Principum donationes" vengono elencati tutti i regnanti che effettuarono donazioni in favore dello Stato della Chiesa. Della lista fanno parte, oltre ai re ed imperatori già sopra indicati, anche altri potenti, che furono evidentemente considerati dalla Chiesa o dalle gerarchie ecclesiastiche del XVII secolo benemeriti e degni di gratitudine a seguito delle loro donazioni o dei loro tributi. Tali personaggi sono: Roberto il Guiscardo, la marchesa Matilde, Demetrio di Croazia e Dalmazia, Stefano di Ungheria, Berengario, Alfonso del Portogallo, Ferdinando di Spagna e Reginaldo di Inghilterra. Alla luce delle informazioni contenute in tali manoscritti e anche grazie alle indicazioni riportate da Agostino Steuco, prefetto della Biblioteca Vaticana, nel suo "Contra Laurentium Vallam de falsa Donatione Costantini" dobbiamo immaginare che Daniele da Volterra avesse preparato dei cartoni che raffiguravano uno di questi regnanti nell'atto di riconoscere l'autorità della Chiesa, o comunque in una circostanza che evidenziasse la funzione specifica di *Defensor Fidei* che tale regnante aveva ricoperto.

Purtroppo non possiamo avanzare ipotesi più dettagliate sull'identità dei monarchi rappresentati o su quali di questi episodi fosse stato scelto dai committenti o dal papa stesso per abbellire le pareti della Sala Regia. Come il Vasari riferisce, Daniele da Volterra aveva in progetto di realizzare in tutto "6 storie" nelle facciate e altrettante rappresentazioni nelle nicchie al di sopra di ciascuna porta (sopraporte). Il Vasari, inoltre, ci dice che Daniele da Volterra riuscì a realizzare solamente "due braccia in tutto" di due storie che aveva

³⁸ *Mss. Urb. Lat.* 581, foglio 444 r – 452 r, in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 157.

intenzione di dipingere lungo le pareti e due figure di re al di sopra delle porte. Un disegno poco posteriore di Giovanni Antonio Dosio, conservato presso gli Uffizi di Firenze (fig. 11), ci aiuta a capire dove fosse specificamente localizzato uno di questi re (al di sopra della porta di passaggio dalla Sala Regia all'omonima Scala) e quale fosse la struttura compositiva dell'anatomia di tale figura, per quanto il tutto fosse in una condizione di abbozzo ancora poco decifrabile.



FIG. 11 — Giovanni Antonio Dosio, disegno della Sala Regia, Modena, Biblioteca Estense (foto Orlandini in B. Davidson, *The decoration of the Sala Regia...*, cit., p. 417).

La morte di Paolo III, sopravvenuta il 10 novembre 1549, costrinse l'artista toscano a sospendere bruscamente tutte le operazioni intraprese per la realizzazione degli affreschi; operazioni portate avanti fino ad allora, come asserisce il Vasari, con una rilassatezza poco prudente e senza immaginare quanto la dipartita del papa avrebbe modificato profondamente il corso degli eventi. La Sala Regia fu dunque adibita ad ospizio per i cardinali che avrebbero partecipato al conclave, come era consolidata usanza già prima del magnifico restauro di Paolo III.

Il Vasari prosegue la sua narrazione dicendo:

... perchè avendosi a fare nella sala, che era piena di palchi e legnami, il conclave, fu necessario gettare ogni cosa per terra e scoprire l'opera: la quale essendo veduta da ognuno, l'opere di stucco furono, si come meritavano, infinitamente lodate, ma non già tanto i due re di pittura, perciocché pareva che in bontà non corrispondessero all'opera della Trinità, e che egli avesse con tanta commodità e stipendi onorati piuttosto dato addietro, che acquistato.³⁹

Il lavoro di Daniele da Volterra fu veduto, quindi, prima che fosse completato e divenne oggetto di giudizi negativi forse grossolani e prematuri. I pareri che il Vasari riporta sono molto probabilmente quelli dei cardinali che ebbero accesso alla sala in occasione del conclave del 1549. A quanto pare, il Ricciarelli, *alias* da Volterra, venne accusato di non avere dato dimostrazione delle sue migliori doti negli affreschi, nonostante alcune sue precedenti opere avessero messo in luce le sue spiccatissime qualità. "I due re di pittura", comunque, non dovevano essere più di semplici abbozzi del tutto incompleti e inevitabilmente privi di quell'afflato di artisticità che in essi si andava cercando. Il Vasari riferisce, inoltre, il malcontento suscitato dal consistente dispendio di denaro che la realizzazione della sala aveva richiesto: sommando le spese registrate nei vari libri contabili della *Tesoreria Segreta* e delle *Fabbriche* si giunge ad una cifra vicina ai 12000 scudi sborsati in 8 anni nel corso del pontificato di Paolo III. Il risultato di tale sforzo economico poteva apparire poco soddisfacente solo a chi valutasse esclusivamente lo stato delle pitture, relegando in secondo piano la ricercatissima decorazione in stucco.

2.3 L'autorappresentazione di Paolo III

Le poche indicazioni che possediamo in merito alla decorazione figurata della Sala Regia realizzata per ordine di Paolo III e dei committenti da lui incaricati ci consentono comunque di svolgere alcune considerazioni sulla natura della coscienza autorappresentativa papale e sulle percezioni del pontefice in un momento cruciale della storia della Chiesa come quello che vide l'aprirsi del concilio di Trento.

A tal fine e, per così dire, a rinforzo, risulta oltremodo interessante, come segnala la Böck, prendere in esame un manoscritto conservato presso la Biblioteca Vaticana privo di intestazione identificativa, non datato e di autore ignoto⁴⁰. Tutti i tentativi di posizionare cronologicamente il manoscritto si sono rivelati inefficaci, tuttavia la presenza di specifici indizi all'interno del testo ci permette di stabilire che il documento fu redatto sicuramente in un'epoca antecedente alla realizzazione degli affreschi nella Sala Regia. In pratica, in esso

³⁹ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 57.

⁴⁰ *Ms. Vat. Lat. 7031*, foglio 280 r-v, in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 147.

costituisce una sorta di dichiarazione di intenti di quanto il pontificato di Paolo III avrebbe voluto veder rappresentato nella Sala.

Il documento è mancante della sua parte iniziale e della conclusione, che presumibilmente chiudeva le dissertazioni in modo più coerente. Sull'identità dell'autore del manoscritto si possono avanzare alcune congetture interessanti; certamente chi scrisse il testo doveva appartenere alla corte papale o comunque essere inserito in qualche modo nella estesa struttura dell'apparato burocratico ed ecclesiastico, giacché difficilmente qualcuno che fosse esterno all'ambiente pontificio si sarebbe interessato a questioni di questo genere. L'anonimo autore del manoscritto, ad ogni modo, dopo alcune considerazioni generali sulla funzione della Sala, propone alcuni temi, espressi attraverso episodi specifici da lui indicati, a suo modo di vedere adatti ad essere rappresentati sulle pareti. Ecco alcuni passaggi salienti:

È cosa decente, si come a me pare, che le pitture che in alcun luogo si dipingono, habiano conformità et proporzione con le attioni, che in quei tali luoghi si sogliono esercitare. Et perché nella sala Regia gli Imperatori, et Re Christiani, pubblicamente rendono obbedienza al Pontefice Romano, sommo sacerdote capo visibile della santa chiesa, et Vicario di Christo in terra, attione senza dubbio nobilissima et principalissima, pertanto credesi che in quasi due vani, chi chiudono in mezzo il luogo della sedia Pontificale, si dovesse dipignere alcun fatto, o historia memorabile, che rappresentasse la debita suggestione, et inferiorità del principato terreno, verso il sacerdotio, di che in tutte le età si trovariano facilmente chiarissimi esempi. Et per venire a qualche particolare, bella, et famosa istoria è quella di Abraam, quando tornando vittoriosa, et quasi trionfando di 4 Re, diede la decima della presa a Melchisedech, re et sacerdote di dio altissimo et humiliandosi ai suoi piedi, da lui fu benedeto, come si legge nella scrittura sacra. Illustre historia è anchor quella che racconta Giosefo nella Antichità giudaiche di Alessandro Magno, il quale essendo gravemente adirato contro il sommo sacerdote degli Hebrei, et minacciando guerra, et distruzioni a Gerusalemme, et a tutta Giudea, incontrato poi dai medesimo sacerdoti, vestito degli habite sacri et venerandi, subito cambiatosi di volontà, con grandissima sommissioni lo adorò, et ai suoi che molto di tal mutatione si meravigliavano rispose, non ho io adorato costui, ma Iddio, di cui egli col principato sacerdote tiene il luogo. Potrebbe anchora rappresentare alcuna delle historie Christiane, in questo istesso genere della riverenza usata dai principi terreni verso i sommi pontefici, si come di Costantino verso S. Silvestro, dipingendolo in qualche atto di sommissione gratia di tener la staffa, et la briglia del cavallo del Papa, facendo offitio di stratore [...] Et similmente di Carlo Magno, quando sopra i gradi di S. Pietro fu ricevuto da Leone III da cui fu creato imperatore dell'occidente. Et della singular pietà di quel Principe christianissimo sono piene le historie ma particolarmente è degno di memoria, quello che di lui si legge, che per devotione baciò ad uno per uno tutti i gradi delle scale di San Pietro. Et molte altre cose somiglianti si potranno ricordare di più intelligenti, et più pratiche di me nelle historie ecclesiastiche.⁴¹

Il fatto che le proposte vengano indicate come semplici suggerimenti ci porta ad escludere che l'autore fosse proprio uno dei committenti degli affreschi o che lo scritto fosse stato voluto e commissionato addirittura da Paolo III.

⁴¹ *Ibidem*.

Nel manoscritto si teorizza la necessità di una consonanza sostanziale fra la funzione della sala e la sua decorazione. È quasi certo che tale idea albergasse anche nella mente di Paolo III e quindi in quella di Daniele da Volterra, chiamato a conformarsi ai desideri del pontefice.

L'anonimo autore propone comunque di rappresentare scene che trasferiscano agli ospiti della sala una "debita" soggezione e che servano a rimarcare o addirittura a fondare l'inferiorità essenziale dei principati terreni rispetto all'autorità del romano pontefice "Vicario di Christo".

La vicenda biblica di Abramo e di Melchisedec, indicata per prima nel documento come idonea ad abbellire la Sala Regia, descrive la condizione di assoluta superiorità del potere spirituale di fronte a qualsiasi autorità civile. Abramo, che assume su di sé il ruolo di guida politico-militare del suo popolo, si sottomette con spontanea riverenza al sacerdote del Dio e, cedendo a questi una parte del bottino derivante dalla sua campagna militare, mostra inequivocabilmente quanto il potere effettivo sia detenuto, per carisma e per diritto costitutivo, da Melchisedec. L'atto di umiliarsi e di essere conseguentemente benedetto, inoltre, denota la necessità irrinunciabile di un riconoscimento da parte del potere spirituale, il solo in grado di convalidare qualsiasi atto umano in virtù della sua funzione mediatrice con il Dio. La concezione diremmo totalitaria e oltremisura pervasiva del ruolo del *Sacerdotium* emerge chiarissima⁴².

Se Paolo III avesse rappresentato tale episodio sulle mura della sala delle udienze diplomatiche avrebbe scelto di autorappresentarsi, al cospetto dei re e dei potenti dell'epoca, come il potere supremo della cristianità. Come è noto, colui che deteneva allora il titolo di imperatore era il coriaceo e ferreo Carlo V, dimostratosi già negli anni precedenti un amico del papato niente affatto affidabile e capace di far abbattere sulla città di Roma la terribile e indimenticata sciagura del Sacco ad opera dei lanzichenecchi. L'imperatore e il papa, ad ogni modo, erano protagonisti ormai da secoli di una sorta di dialettico conflitto per il primato nella *Res Publica Christiana*, conflitto che portò più volte ad uno scontro aperto e a rotture difficilmente sanabili. Carlo V si era sempre dimostrato recalcitrante ad accettare la superiorità del papa, nonostante si fosse fatto incoronare imperatore a Bologna da Clemente VII, sancendo una sorta di pace con il papato in seguito al sacco di Roma.

Il messaggio di una tale rappresentazione, comunque, sarebbe potuto risultare proficuo per suggestionare qualsiasi potere laico dell'Europa cinquecentesca. Melchisedec rappresentava anche il supremo pacificatore universale, e Paolo III aveva svolto un ruolo di mediatore fra Carlo V e Francesco I già in occasione della pace di Nizza nel 1538 e nel 1544, per la pace di Crepy.

⁴² Ivi, p. 31.

Altro episodio che l'autore del manoscritto menziona è quello di Alessandro Magno e del sommo sacerdote di Gerusalemme. Giuseppe Flavio narra nelle sue *Antichità giudaiche* che Alessandro Magno, benché adirato con il sommo sacerdote della città, nonché convinto ad attaccare militarmente Gerusalemme e probabilmente a distruggerla dopo un lungo e sanguinoso assedio, cambiò convincimento non appena incontrò di persona la massima autorità religiosa ebraica, destando così lo stupore di tutti i suoi uomini e di quanti altri seppero dell'accaduto. Il racconto biblico ricordato dal manoscritto sottolineava anch'esso l'autorità suprema che il *Sacerdotium* conserva sempre, seppure costretto a confrontarsi con un potere politico infinitamente grande come quello di Alessandro Magno. Il fatto che Alessandro Magno avesse mutato i suoi propositi solo a seguito di un incontro personale rafforzava l'idea di un potere carismatico, emanato direttamente dal sommo sacerdote, unico rappresentante legittimo di Dio. Di rimando, la propensione politeistica al sincretismo del re macedone e la sua piuttosto notoria attitudine a considerare se stesso come un Dio venivano taciute.

Tale scena sarebbe stata di fatto rappresentata sul rovescio di una medaglia coniata da Alessandro Cesati nel 1545-46 e accompagnata dalla scritta "OMNES REGES SERVIENT EI", tratta da un salmo molto caro a Paolo III. Il gusto di tale proposta appare decisamente molto classicistico e vicino alle attitudini mostrate da Paolo III in altre occasioni e in altre commissioni artistiche spesso improntate all'esaltazione di valori e figure tipici del paganesimo⁴³.

La Riforma appare ancora lontana. Il papa viene invitato a rappresentarsi attraverso tale episodio come capo supremo dei cristiani, alla presenza del quale qualsiasi governatore, anche il conquistatore del mondo, è portato a ingenerare in se stesso un sentimento di riverenza e sottomissione spontanea. Una rappresentazione del genere avrebbe potuto indicare la necessità e giustizia di una ricomposizione del dissidio esistente fra il papato ed alcuni dei poteri civili (Carlo V e il re di Francia), dissidio spesso anche latente; l'autorevole esempio del passato voleva additare l'unica via praticabile sia eticamente che praticamente, ossia il riconoscimento della superiorità papale. La raffigurazione avrebbe potuto costituire un messaggio molto chiaro per qualsiasi ambasciatore o rappresentante di un re che avesse messo piede nella Sala Regia.

Gli altri episodi narrati nel manoscritto concernono in modo più diretto la storia della Chiesa cattolica. La vicenda di Costantino e San Silvestro era già molto nota in ambiente cristiano, e il primo imperatore convertito e battezzato della storia generava da sempre fascino, anche per via della più volte ricordata donazione da lui effettuata a vantaggio della Chiesa di Roma, donazione ritenuta autentica fino a circa un secolo prima, rispetto alla realizzazione della

⁴³ *Ibidem*.

Sala Regia. Costantino sarebbe stato rappresentato come lo “stratore” del pontefice, una sorta di palafreniere, ruolo umilissimo e indicativo di una condizione di subordinazione vissuta tuttavia con onorevole dignità. L'imperatore è concepito come un funzionario del papa, un vassallo tenuto a prestare con umiltà una specie di omaggio feudale volto a simbolizzare la superiorità del pontefice e l'ossequio del quale egli è degno.

L'ultima proposta contenuta nel manoscritto ha per protagonisti il re franco Carlo Magno e il papa Leone III. Come è noto, nella notte di Natale dell'800, il re franco fu incoronato dal papa nello scenario maestosissimo della basilica di San Pietro. Secondo una certa tradizione, Carlo Magno, mostrando tutta la sua pia sottomissione al potere e all'autorità religiosa del pontefice, percorse i gradini della basilica baciandoli ad uno ad uno. La stessa figura di Carlo Magno richiamava alla memoria un modello di regnante sempre ben disposto ad arrivare in aiuto del romano pontefice laddove se ne presentasse la necessità e pronto a riconoscere le prerogative di carattere temporale che i papi rivendicavano.

Ciascuna di queste vicende sopra descritte viene narrata in modo abbastanza retorico e con deformazioni ideologiche sicuramente edificanti dal punto di vista del pontefice o delle gerarchie ecclesiastiche della Chiesa di Roma. Il potere religioso appare come detentore di una primazia storica di carattere religioso con venature politiche. Il messaggio di cui tematiche di tale genere sarebbero state foriere se raffigurate sulle pareti della Sala Regia era molto drastico e inequivocabile: i re e gli imperatori venivano invitati a considerare la superiorità del papa e a comportarsi di conseguenza come paladini della Chiesa cattolica, dalla quale emanava qualsiasi legittimazione. Un messaggio del genere si inseriva perfettamente nei progetti di Paolo III, intenzionato a rilanciare in grande stile l'immagine di una Roma *triumphans*, una Roma restituita al suo ruolo di *Caput mundi*.

Il destinatario principale di tali messaggi doveva essere senza alcun dubbio l'imperatore asburgico Carlo V. Già in occasione della visita a Roma dell'imperatore, nell'aprile del 1536, il pontefice fece approntare una serie di apparati rappresentativi lungo un percorso predisposto tra le strade della città, al fine di accogliere l'imperatore in un'atmosfera di grandezza senza eguali⁴⁴. La restituzione alla Chiesa di Roma della sua autorità fu praticata attraverso l'esaltazione della *Romanitas* nella sua accezione più generale, comprendendo anche i fasti della Roma antica e pagana, in consonanza perfetta con il gusto rinascimentale. La statua di Marco Aurelio al centro della piazza del Campidoglio rivolta verso il Vaticano in un gesto di riverenza, comunque, fu posizionata allora in modo tale da simbolizzare sì il primato della Roma papale sulla Roma imperiale ma in un contesto di eterna continuità che forniva una

⁴⁴ M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 100.

prestigiosa legittimazione giuridica. I motivi di scontro fra le due supreme autorità del cristianesimo erano numerosi e condussero inevitabilmente l'incontro fra Paolo III e Carlo V a risolversi in un nulla di fatto e a lasciare insoluta, fra le altre, la questione dell'apertura di un concilio.

Nonostante ciò, il costosissimo sistema scenografico che il papa commissionò ai suoi migliori funzionari e artisti, esaltò una rinnovata unità di intenti fra il papa e l'imperatore anche a seguito della recentissima conquista di Tunisi ad opera proprio del battagliero Cesare asburgico. La visita di Carlo V a Roma fu celebrata attraverso l'impiego di immagini e simboli provenienti dalla tradizione classica pagana e da quella cristiana biblica, in un coacervo di significati e concetti mescolati con sapienza ma con gusto ancora molto classicistico. Iscrizioni sparse ovunque ricordavano all'imperatore il suo dovere morale di difendere la Chiesa, di ergersi contro i suoi nemici e di affiancarsi all'*unus pastor* nella tutela della comunità cristiana.

L'anonimo autore del manoscritto di cui si è detto prima, dunque, propone tematiche che possono essere, alla luce delle evidenze descritte, facilmente ricondotte alla volontà del papa di richiamare l'imperatore ai suoi tradizionali doveri in un momento di crisi e di chiarire in modo puntuale le sfere di influenza delle due massime autorità del mondo cristiano. Certamente il livello di subordinazione del potere politico al potere religioso teorizzato nel manoscritto appare molto più spiccato rispetto a quanto emerge dalle descrizioni dell'apparato ideato per accogliere Carlo V.

Comunque stessero le cose, è probabile che l'autorappresentazione voluta da papa Franese all'interno delle sale ufficiali del potere potesse essere caratterizzata da accenti di maggiore esaltazione del potere religioso, per ragioni di carattere politico e propagandistico. Proprio a tal riguardo è utile notare che nella rappresentazione della visita di Carlo V a Roma eseguita in affresco da Taddeo Zuccari per il palazzo farnesiano di Caprarola, l'imperatore è raffigurato umilmente inginocchiato dinanzi ad un Paolo III in trono ed è clamorosa l'assenza di qualsiasi stemma della casata asburgica nonostante, nella realtà, tutte le decorazioni fossero popolate da insegne araldiche imperiali⁴⁵. Tuttavia, prima di formulare giudizi definitivi, sarebbe importante accertare la data del manoscritto, così come l'affresco di Caprarola, eseguito nel 1562-63, corrisponde già ad un'epoca successiva, rispetto all'ingresso di Carlo V a Roma, da vincitore degli infedeli e in grado di imporre al papato la convocazione del concilio.

Oltretutto, le autorappresentazioni dipendono anche dai luoghi in cui vengono proposte. Attorno al 1545 proprio Perino del Vaga, mentre era impegnato nella creazione degli stucchi per la Sala Regia, fu chiamato ad

⁴⁵ Ivi, p. 101.

affrescare le sale interne della parte meridionale di Castel Sant'Angelo, da poco ristrutturata per volontà di Paolo III.

Nella sala paolina di Castel Sant'Angelo Paolo III fu rappresentato come un eroe a tinte paganeggianti, fra muse della poesia epica e allegorie delle virtù precristiane, frammiste ai simboli dell'età successiva. Furono scelti come protagonisti del ciclo decorativo Alessandro Magno e San Paolo, due "grandi" - di cui il pontefice portava il nome - ai quali il papa desiderava ricollegarsi per manifestare la sua concezione del duplice potere temporale e spirituale del papato concretizzato nella sua persona. Uno degli episodi più significativi di tale ciclo pittorico è proprio quello che vede Alessandro Magno portare omaggio al sommo sacerdote di Gerusalemme, episodio descritto anche nel manoscritto più sopra ricordato. In sostanza, proseguono Firpo e Biferali, il messaggio che il dipinto sottendeva era molto chiaro ed evidentemente indirizzato a Carlo V in un momento in cui l'attrito fra il pontefice e l'imperatore, per via delle questioni legate allo spostamento della sede del concilio e per l'infedeltà di Parma e Piacenza al figlio del pontefice, Pier Luigi, si era ulteriormente acuitizzato. Il potere temporale veniva descritto come in una condizione di subordinazione al potere religioso detenuto dal romano pontefice, per di più erede della tradizione romana imperiale.

Nei dipinti della sala di Perseo il papa è associato proprio all'eroe greco nell'atto di annientare la Medusa, al fine di ricordare l'impegno del pontefice nella lotta contro gli eretici attraverso un registro iconografico aulico, retorico e ridondante; Nella sala di Apollo ancora si può notare la raffigurazione di re Mida con le sue orecchie di asino procurategli dal dio in seguito alla sua irrispettosa preferenza per le abilità artistiche di Pan, a simboleggiare la punizione divina che avrebbe colpito i regnanti che preferissero l'eresia luterana all'ortodossia della Chiesa romana.

Un altro esempio chiarissimo - ancora Firpo e Biferali - di "documento visivo di notevole interesse per comprendere l'identità e l'autocoscienza del papato farnesiano" è costituito dalla sala dei Cento giorni all'interno del palazzo della Cancelleria, realizzata nel 1546⁴⁶. Il Vasari rappresentò il pontefice circondato da ambasciatori di tutte le nazioni, recatisi a Roma per rendere omaggio alla maestà del vescovo di quella città con tributi di vario genere. Paolo III, in un'altra scena, appare come un pacificatore illuminato, capace di instaurare in una rediviva Roma imperiale un *aureum saeculum* molto affine a quella che fu l'*aurea aetas* del principato augusteo. Il doppio potere del papa è materializzato nella corona regia che alcuni putti recano sulla scena e nella tiara pontificia posta sul capo della personificazione del colle Vaticano, al quale tutti gli altri colli romani rendono omaggio.

⁴⁶ Ivi, p. 166.

Altre scene, eseguite da alcuni collaboratori del Vasari, hanno per soggetto Paolo III nell'atto di sancire la pace fra Carlo V a Nizza e a Crepy. Nell'affresco, tematicamente simile ad una delle scene lavorate dallo Zuccari a Caprarola, il Vasari, per la verità al pari dello Zuccari, si concede alcune imprecisioni di carattere storico (i due monarchi non si incontrarono mai a Nizza) e descrive il papa come mediatore fra le due potenze, nonché artefice della pace universale fra i cristiani. In ognuna delle scene, comunque, Paolo III risulta voler apparire come il sovrano ideale di uno stato, sacerdote, amministratore e mecenate perfetto.

Dal quadro appena delineato risalta enormemente l'originalità tematica delle decorazioni della Cappella Sistina e della Cappella Paolina eseguite da Michelangelo Buonarroti all'incirca negli stessi anni in cui la Sala Regia veniva decorata⁴⁷. Ciò che più desta il nostro interesse è la decorazione delle pareti della nuova "Cappella parva" nella quale si sarebbero svolte le elezioni dei pontefici nei secoli a venire. L'altare all'interno della cappella è posto perfettamente in asse con il trono posizionato sulla parete nord della Sala Regia, e i due spazi sono progettati proprio a voler sottolineare l'inscindibile fusione dei due poteri, quello spirituale e quello secolare, incarnati nell'istituzione del papato. I dipinti all'interno dei due ambienti, dunque, dovevano descrivere le due modalità opposte e forse contrastanti, attraverso le quali il pontefice manifestava la sua essenza.

Per parte sua, Michelangelo godeva da tempo di una certa libertà in merito alla scelta delle tematiche e dei soggetti da rappresentare nelle sue commissioni, a causa della sua straripante fama e della sua esaltata virtù; resta tuttavia poco plausibile che Paolo III avesse demandato totalmente al Buonarroti la scelta delle tematiche degli affreschi. Nella cappella furono rappresentate la *Conversione di San Paolo* e la *Decapitazione di San Pietro* attraverso una scarna monumentalità. Come notano ancora Firpo e Biferali, sono assenti i simboli tipici del trionfalismo papale o del suo potere terreno, il papa viene richiamato al suo ruolo di testimone della fede e di possessore del *depositum fidei* e il tutto appare un'esaltazione della teologia paolina. I dipinti, dunque, indicherebbero la strada del rinnovamento che era necessario intraprendere e sarebbero strettamente legati alle prime sedute del tridentino che andavano svolgendosi in quegli anni. È possibile che papa Farnese intendesse rappresentare il martirio a cui gli eretici d'Oltralpe avevano sottoposto la Chiesa di Roma impersonata da San Pietro (rappresentato con le fattezze proprio di Paolo III) e sottolineare – come osservano Firpo e Biferali - la giustizia scritturalmente fondata delle posizioni cattoliche manifestate a Trento sul valore delle opere (il martirio di Pietro) e su quello della grazia (la conversione di Paolo). I dipinti, comunque, sono caratterizzati da una cripticità

⁴⁷ Ivi, p. 127.

e da una polivalenza di significati che lasciano aperto il campo ad interpretazioni diverse. Probabilmente Michelangelo agì con molta indipendenza – suggeriscono ancora Firpo e Biferali - e manifestò anche le sue personali convinzioni in materia di fede e di concezione del ruolo della Chiesa.

È possibile dunque supporre che, se nella Cappella Paolina si volle esaltare l'autorità religiosa del papato senza nulla concedere alla retorica della supremazia e sottolineando il ruolo apostolico e pastorale della Chiesa, la Sala Regia avrebbe ospitato la rappresentazione dell'altra identità del papato, quel papato cosciente della sua autorità giurisdizionale e politica storicamente edificata. Gli unici elementi decorativi completati sotto il pontificato di Paolo III lasciavano pensare che così fosse: perfettamente al centro della volta della Sala Regia campeggiava lo stemma papale affiancato da una tiara pontificia, emblema visibile di una concezione già medievale del potere universale e pervasivo del vicario di Cristo. Sulla volta si può notare anche la presenza delle chiavi simbolo della *potestas ligandi et solvendi*, prerogativa del successore di Pietro. Entrambe queste decorazioni in stucco manifestano l'intenzione ben precisa di mostrare al visitatore l'autorevolezza e la superiorità terrena del sommo pontefice derivante dall'investitura divina.

Le premure del pontefice erano tuttavia rivolte costantemente e con maggiore alacrità all'esaltazione del suo casato e del suo personale ruolo politico, relegando piuttosto sullo sfondo una riaffermazione del ruolo pastorale della Chiesa, concedendo invece ampi spazi alla magnificazione del primato politico papale. Il papa si mostrò tutto sommato insensibile all'emergenza sempre più pressante di un rinnovamento catartico della Chiesa che veniva auspicato ormai da tempo in tutta Europa ed era al centro delle discussioni conciliari. Come scrivono i due autori nel loro recente lavoro:

Il futuro della Chiesa e la sua nuova identità controriformistica fondata sulla strenua difesa dell'ortodossia, su una rinnovata consapevolezza teologica e storica, sul rigorismo morale, sul fervore devozionale, non sembrano neanche pallidamente annunciarsi nelle auliche immagini in cui Paolo III e la sua famiglia vollero rispecchiarsi per consegnarle ai secoli futuri.⁴⁸

I lavori di affresco della Sala Regia furono cominciati da Daniele da Volterra probabilmente attorno al 1548, quando il concilio di Trento si era aperto ormai da tre anni, dopo una serie di tentativi andati falliti negli anni precedenti. Per la verità, dal '47 il sinodo era stato già trasferito a Bologna, dopo l'approvazione dell'articolo *de justificatione*. Sembra che le vicende relative al diffondersi della Riforma protestante o quelle inerenti lo svolgimento del concilio di Trento non fossero destinate ad assurgere ad un ruolo di protagoniste nell'autorappresentazione papale all'interno della Sala Regia, benché ancora il 29 marzo del 1547 Paolo III avesse scritto a Marcello Cervini

⁴⁸ Ivi, p. 182.

dell'opportunità "che se faccia una riforma con quella destrezza e temperanza ch'ella non guasti la coda al fagiano di questa santa sede, e in parte chiudi la bocca a questi blasfematori di Germania"⁴⁹. Di fatto, la riaffermazione visiva della *potestas*, ovvero la necessità di regolare i rapporti con i sovrani cristiani, risultava prevalere su considerazioni ritenute tutto sommato, anche se la cosa un poco sorprende, relativamente contingenti, come quelle legate al montare dell'eresia protestante.

2.4 La morte di Paolo III e l'abbandono dei lavori

Il 10 novembre del 1549, lo si è accennato, Paolo III morì alla veneranda età di 81 anni. Come confermato dal racconto del Vasari, la Sala Regia fu utilizzata per il conclave che si aprì immediatamente dopo e che si protrasse peraltro a lungo. La decorazione in stucchi, con le sue cariatidi, i suoi "angeli-Vittorie"⁵⁰, i suoi stemmi papali e la sua volta sfarzosa, era stata grosso modo completata da Daniele da Volterra, sebbene alcuni elementi già facenti parte del progetto originario venissero materialmente realizzati solo in seguito, insieme ad alcuni componenti aggiunti per volontà dei pontefici successivi. Ciò che rimaneva ancora quasi del tutto ineseguita, come si è detto, era la decorazione pittorica. Grazie al disegno di Giovanni Antonio Dosio, sappiamo che uno dei due *re' di pittura*, che Daniele da Volterra aveva cominciato a dipingere prima della morte del papa, occupava lo spazio al di sopra della porta che conduce alla Sala Regia. L'altro sovrano realizzato da Daniele doveva trovare posto al di sopra di un'altra delle porte della sala, e doveva esistere anche una piccola porzione affrescata (*due braccia in tutto*) di uno degli spazi maggiori scelti per ospitare quelle che il Vasari definisce *storie*. Sulla esatta collocazione di questi incominciamenti di affresco non sappiamo nulla.

Ad ogni modo quelle appena descritte erano le condizioni della sala nel momento in cui i lavori si interruppero e i cardinali poterono per la prima volta osservare la condizione dell'ambiente, nel novembre del 1549. Il 27 febbraio successivo venne eletto al soglio pontificio Giovanni Maria Ciocchi Del Monte, il quale scelse il nome di Giulio III. Sembra che Daniele da Volterra fosse molto desideroso di riprendere immediatamente i lavori di pittura e stuccatura che aveva dovuto lasciare incompleti a causa del conclave. A tal proposito scrive il Vasari:

Essendo poi creato pontefice l'anno 1550 Giulio terzo, si fece innanzi Daniello con amici e con favori per avere la medesima provvisione e seguitare l'opera di quella sala; ma il papa non vi avendo volto l'animo, diede sempre passata.⁵¹

⁴⁹ Ivi, p. 183.

⁵⁰ B. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia...*, cit., p. 412.

⁵¹ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 57.

Nonostante l'impegno di Daniele e il sostegno che egli ricevette da amici presumibilmente prestigiosi, Giulio III non incaricò l'artista toscano di proseguire il progetto di Paolo III e si mostrò reticente a sborsare altri denari per il completamento di una sala che non riteneva degna di altri sforzi. Si aprì così una fase di stallo nella storia della decorazione della Sala Regia; stallo destinato a durare per più di dieci anni. Papa Del Monte rivolse la sua attenzione ad altri progetti, a suo modo di vedere più meritevoli, e fu committente, comunque, di diverse imprese artistiche. Il suo successore, Marcello II, eletto il 9 aprile 1555, non ebbe il tempo di occuparsi della questione della Sala Regia, poiché la morte lo colse appena un mese dopo la sua elezione. Giovanni Pietro Carafa, il nuovo pontefice eletto il 23 maggio del 1555 con il nome di Paolo IV, si disinteressò completamente della condizione di incompiutezza della sala delle udienze diplomatiche papali. Nonostante la decorazione figurata fosse del tutto assente e l'ambiente apparisse ancora troppo disadorno, la Sala Regia continuò comunque ad essere impiegata nella funzione per la quale era stata concepita. Il 10 giugno del 1555, infatti, gli ambasciatori di un'Inghilterra, momentaneamente ritornata nel seno della Chiesa cattolica, prestarono al pontefice la consueta *oboedientia*⁵².

3. Effetti del concilio? La Sala Regia di Pio IV

La morte di Paolo IV fu salutata in tutta Roma con manifestazioni di incontenibile gioia a causa dell'impopolare condotta politica e amministrativa che l'intransigente papa di Capriglia Iripina aveva deciso di adottare nel corso del suo pontificato e che ne era divenuta la cifra distintiva. Il conclave che si aprì il 5 settembre del 1559, dopo due settimane di disordini cittadini che videro il palazzo dell'Inquisizione dato alle fiamme e la statua del papa in Campidoglio decapitata⁵³, si preannunciava lungo e difficoltoso. Quasi quattro mesi dopo la morte del Carafa, nella notte di Natale del 1559, a seguito dell'accordo a cui erano pervenuti i cardinali francesi e quelli spagnoli, condizionati da Filippo II, fu eletto alla cattedra petrina il cardinale milanese Giovanni Angelo Medici⁵⁴.

Nonostante il nome riportasse alla mente la gloriosa casata fiorentina, con tutte le passate grandezze e sciagure cagionate da Leone X e Clemente VII alla città di Roma nei decenni passati, il neoletto pontefice non apparteneva a

⁵² L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XIV, p. 360.

⁵³ M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 271.

⁵⁴ Per una ricostruzione breve ma esaustiva della vita di Pio IV vedere Flavio Rurale, "Pio IV", *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, Treccani, 2000, consultabile on-line. Per una ricostruzione dettagliata cfr. L. Pastor, *The History of the Popes...*, cit., voll. XV e XVI.

quella dinastia, sebbene, come racconta Rurale⁵⁵, da cardinale avesse scelto, su invito del duca di Firenze Cosimo I e per generare una conveniente suggestione, lo stemma araldico mediceo delle sei palle in campo d'oro.

Giovanni Angelo aveva lungamente studiato il diritto canonico e il diritto civile, laureandosi dottore in "utroque iure" presso Bologna e divenendo uno dei più insigni giuristi della sua epoca. Nel 1529 egli era stato nominato da Clemente VII protonotario apostolico e, negli anni successivi Paolo III, il quale lo elevò al rango cardinalizio nel 1549, gli aveva assegnato l'incarico di commissario delle truppe pontificie e lo aveva nominato governatore di Bologna. Nell'esercizio di tale ruolo egli aveva dovuto affrontare la delicata questione di Parma. Quando alla cattedrà di Pietro era salito Paolo IV, i rapporti con la Curia del cardinal Medici si erano deteriorati leggermente per via della sua posizione filoasburgica maltollerata dal Carafa.

Al momento della sua elezione Giovanni Angelo Medici scelse il nome di Pio IV; egli fu filoimperiale per tutta la durata del suo papato e non mostrò avversione per la Spagna. Scelse di essere un sovrano ed un pastore moderato, seriamente intenzionato a riformare la Chiesa, non a caso uno dei suoi primissimi provvedimenti fu la riapertura del Concilio dopo la lunga e deleteria pausa protrattasi per tutto il pontificato di Paolo IV⁵⁶.

Come vedremo, le vicende biografiche di papa Medici avranno un certo plausibile riflesso anche nelle decorazioni della Sala Regia. Diversamente da quanto fece Paolo IV, il quale non commissionò lavori che recassero "traccia di decorazioni volte a illustrare i fasti del suo pontificato o della sua famiglia"⁵⁷, Pio IV farà inserire più volte lo stemma dei Medici negli affreschi della Sala.

3.1 La selezione degli esecutori

Nel 1561, Pio IV, su consiglio di Pirro Ligorio, decise finalmente di riprendere il progetto per la decorazione della Sala Regia e di fornire al trono del pontefice un adeguato abbellimento pittorico.

Scrivono il Vasari:

Morto papa Paolo quarto, essendo creato Pio similmente quarto, che, diletandosi assai di fabricare, si serviva nelle cose d'architettura di Pirro Ligorio, ordinò Sua Santità che il cardinale Alessandro Farnese e l'Emulio facessero finire la sala grande, detta dei Re, a Daniello da Volterra che l'aveva già cominciata⁵⁸.

La testimonianza del Vasari si rivela indispensabile per comprendere quali fossero le intenzioni del pontefice in merito alla continuazione dei lavori nella

⁵⁵ F. Rurale, *Pio IV*, cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 255.

⁵⁸ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 35.

Sala Regia. L'artista aretino ci dice che non solo le faccende pratiche legate all'esecuzione ma anche le scelte figurative furono demandate dal papa a due fra i più potenti cardinali di tutto il Sacro Collegio: Alessandro Farnese⁵⁹, il *gran cardinale* nipote del defunto Paolo III, e Marcantonio Da Mula, cardinale dal febbraio del 1561 e stimatissimo dal pontefice⁶⁰. Il papa avrebbe gradito che la decorazione fosse portata a termine da Daniele da Volterra ma alcuni problemi di carattere logistico sommati ad intrighi di corte resero ciò impossibile. Il Vasari continua la sua narrazione dicendo:

Fece ogni opera il detto reverendissimo Farnese perchè Francesco [Salviati] n'avesse la metà [della sala]; nel che fare essendo lungo combattimento fra Daniello e Francesco, e massimamente adoperandosi Michelagnolo Buonarroti in favore di Daniello, non se ne venne per un pezzo a fine.⁶¹

Come ben si capisce, Alessandro Farnese si adoperò affinché anche Francesco Salviati, pittore manierista "farnesiano" di formazione raffaellesca, potesse prendere parte al completamento degli affreschi della sala, spartendosi con Daniele da Volterra i tanti spazi disponibili lungo le pareti; Daniele da Volterra, invece, continuò ad usufruire dell'influente appoggio di Michelangelo. L'ambizione di entrambi gli artisti e una certa reciproca invidia causò un intoppo difficilmente risolvibile e un conseguente allungamento dei tempi nell'esecuzione degli affreschi. In un altro passaggio delle sue *Vite*, il Vasari descrive con maggiore dovizia di particolari l'andamento degli eventi:

[...] quando Pio quarto, dopo la morte di Paolo stato creato pontefice, fece intendere a Daniello volere, come si è detto nella Vita del Salviati, che si finisse l'opera della sala de' Re, e che per ciò si lasciasse indietro ogni altra cosa. Al che rispondendo Daniello disse, essere occupatissimo ed obbligato alla reina di Francia, ma che farebbe i cartoni e la farebbe tirare innanzi a' suoi giovani; e che, oltre ciò, farebbe anch' egli la parte sua. La quale risposta non piacendo al papa, andò pensando di allogare il tutto al Salviati.⁶²

Sembrerebbe che Daniele da Volterra, impegnatosi in altre opere nel corso del lungo periodo di disinteresse dei papi per la Sala, volesse sì continuare l'opera intrapresa anni addietro ma con la sua notoria calma e lentezza, servendosi anche di aiutanti magari meno virtuosi nell'arte dell'affresco. È presumibile che il papa, influenzato anche dalle pressioni del cardinale Alessandro Farnese, avesse meditato di assegnare la decorazione dell'intera sala al solo Salviati.

⁵⁹ Per un resoconto della vita di Alessandro Farnese cfr. Stefano Andretta, "Alessandro Farnese", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, 1995, consultabile on-line.

⁶⁰ Cfr. Giuseppe Gullino, "Marcantonio Da Mula", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, 1984, consultabile on-line.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, vol. VII, p. 66.

A questo punto Daniele da Volterra fece ricorso ai suoi prestigiosi patrocinatori e amici; a tal proposito scrive ancora Vasari:

Onde Daniello ingelosito, fece tanto col mezzo del cardinale di Carpi e di Michelagnolo, che a lui fu data a dipignere la metà di detta sala, e l'altra metà, come abbiamo detto, al Salviati; nonostante che Daniello facesse ogni possibile opera d'averla tutta, per andarsi tranquillando senza concorrenza a suo comodo. ⁶³

Si stabilì, dunque, che la sala fosse decorata e affrescata da entrambi gli artisti in lizza, e che ognuno dei due si occupasse solamente di una delle due metà in cui l'ambiente era idealmente diviso.

Nella *Vita di Francesco Salviati* il Vasari ci fornisce altri particolari interessanti sempre in merito alla selezione degli artisti:

[...] nel raccontargli Francesco molte sue disventure, e quelle particolarmente, nelle quali per le cagioni dette pur ora si ritrovava, gli mostrò Giorgio, che molto amava la virtù di quell'uomo, che egli si era insino allora assai male governato; e che lasciasse per l'avvenire fare a lui, perciocchè farebbe in guisa che per ogni modo gli toccarebbe a fare la metà della detta sala de' Re: la quale non poteva Daniello fare da per se, essendo uomo lungo ed irresoluto, e non forse così gran valentuomo ed universale come Francesco. Così dunque stando le cose, e per allora non si facendo altro, fu ricercò Giorgio, non molti giorni dopo, dal papa di fare una parte di detta sala; ma avendo egli risposto che nel palazzo del duca Cosimo suo signore aveva a farne una tre volte maggiore di quella; ed oltre ciò, che era si male stato trattato da papa Giulio terzo, per lo quale aveva fatto molte fatiche alla vigna, al Monte ed altrove, che non sapeva più che si sperare da certi uomini. ⁶⁴

Il papa, dunque, nel settembre del 1561 propose anche al Vasari l'assunzione dell'incarico di dipingere la Sala Regia, ma quest'ultimo rispose che il trattamento a suo dire poco dignitoso riservatogli da papa Giulio III aveva lasciato in lui un'amarezza che lo spingeva a tenersi lontano da Roma e quindi, per il momento, rifiutò la pur prestigiosa offerta.

Nella *Vita di Taddeo Zuccaro*, a rinforzo di quanto già detto, leggiamo:

Intanto Sua Santità, volendo finire ad ogni modo la sala de' re, dopo molte contenzioni state fra Daniello ed il Salviati, come s'è detto, ordinò al vescovo di Furlù quanto intorno a ciò voleva che facesse. Onde egli scrisse al Vasari a' dì tre di settembre l'anno 1561 che, volendo il papa finire l'opera della sala de' Re, gli aveva commesso che si trovassero uomini, i quali ne cavassero una volta le mani; e che perciò, mosso dall' antica amicizia e d'altre cagioni, lo pregava a voler andare a Roma per fare quell'opera, con buona grazia e licenzia del duca suo signore; perciocchè, con suo molto onore e utile, ne farebbe piacere a Sua Beatitudine; e che a ciò quanto prima rispondesse. Alla quale lettera rispondendo il Vasari disse, che trovandosi stare molto bene al servizio del duca, ed essere delle sue fatiche remunerato altrimenti che non era stato fatto a Roma da altri pontefici, voleva continuare nel servizio di Sua Eccellenza, per cui aveva da

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, vol. VII, p. 36.

mettere allora mano a molto maggior sala che quella de' Re non era, e che a Roma non mancavano uomini di chi servirsi in quell'opera.⁶⁵

Il Vasari, oltre a confermare il suo malumore per le sgarbatezze subite ad opera di "altri pontefici", esprime dunque un severo giudizio sulla Sala, sia pure sintomatico più di un momentaneo risentimento che non di vero disprezzo, giacché, come già annotato, nella *Vita di Antonio da Sangallo* la sala delle udienze papali veniva definita come "la più bella e ricca sala che infino allora fusse nel mondo".

Comunque il Vasari fornì al pontefice, come già si è visto, un'indicazione molto precisa in merito all'artista più idoneo per la realizzazione degli affreschi. Nella *Vita di Francesco Salviati* infatti leggiamo:

Dopo, rappiccatosi il ragionamento della sala, disse Giorgio al papa liberamente, che Francesco era il primo e miglior pittore di Roma, e che non potendo niuno meglio servirlo di lui, era da farne capitale; e che sebbene il Buonarroto ed il cardinale di Carpi favorivano Daniello, lo facevano più per interesse dell'amicizia, e forse come appassionati, che per altro. [...] Stando le cose della sala de' Re nel modo che si è detto di sopra, nel partire il duca Cosimo da Siena per andar a Roma, il Vasari, che era andato insin li con Sua Eccellenza, gli raccomandò caldamente il Salviati, acciò gli facesse favore appresso al papa; ed a Francesco scrisse quanto aveva da fare, giunto che fusse il duca in Roma⁶⁶.

Oltre che dal Vasari il Salviati fu dunque sponsorizzato anche dal duca di Firenze Cosimo I. A questo punto, l'artista fiorentino, commettendo un errore grossolano e peccando di eccessiva presunzione, diede inizio alla sua opera con l'atto di distruzione delle scarse realizzazioni pittoriche che fino ad allora Daniele da Volterra aveva prodotto⁶⁷. Pirro Ligorio, fidato consigliere del pontefice, cominciò a perdere la stima che nutriva nei confronti dell'artista fiorentino. Ci dice il Vasari:

Pirro cominciò a dire al papa, che essendo in Roma molti giovani pittori e valent'uomini, che a voler cavare le mani di quella sala sarebbe stato ben fatto allogar loro una storia per uno, e vederne una volta il fine.⁶⁸

⁶⁵ Ivi, vol. VII, p. 93.

⁶⁶ Ivi, vol. VII, p. 35.

⁶⁷ Ivi, vol. VII, p. 37, "Stando le cose della sala de' Re nel modo che si è detto di sopra, nel partire il duca Cosimo da Siena per andar a Roma, il Vasari, che era andato insin li con Sua Eccellenza, gli raccomandò caldamente il Salviati, acciò gli facesse favore appresso al papa; ed a Francesco scrisse quanto aveva da fare, giunto che fusse il duca in Roma. Nel che non uscì punto Francesco del consiglio datogli da Giorgio; perchè andando a far reverenza al duca, fu veduto con bonissima cera da Sua Eccellenza, e poco appresso fatto tale ufficio per lui appresso Sua Santità, che gli fu allogata mezza la detta sala: alla quale opera mettendo mano, prima che altro facesse, gettò a terra una storia stata cominciata da Daniello; onde furono poi fra loro molte contese".

⁶⁸ *Ibidem*.

Il Salviati rimase profondamente ferito dalla posizione avversa che il Ligorio assunse nei suoi confronti e decise di abbandonare il suo lavoro appena abbozzato per tornare a Firenze. Dopo un periodo di riflessione, nonostante i consigli di Vasari che premeva affinché il suo amico e collega non facesse più ritorno a Roma (a suo dire il pittore era vecchio e non bisognoso di nuove commissioni), Francesco Salviati decise di tornare a Roma per riprendere l'opera lasciata in sospeso, guidato dalla collera e dalla voglia di vendetta. Il Vasari ci racconta:

Arrivato Francesco in Roma, trovò che il cardinale Emulio aveva alloggiate le storie della sala, e datone due a Taddeo Zuccherò da Sant'Agnolo, una a Livio da Forlì, un'altra a Orazio da Bologna, una a Girolamo Sermoneta, e l'altre ad altri.⁶⁹

Il ritorno a Roma fu traumatico per l'artista giacché durante la sua assenza il cardinale Marcantonio Da Mula aveva provveduto, su indicazione di Pirro Ligorio e probabilmente del papa stesso, ad assegnare la realizzazione degli affreschi ad altri giovani artisti. A questo punto il pittore decise di venire a più miti consigli e, influenzato anche dal parere del Vasari⁷⁰, decise di portare a termine il lavoro che aveva cominciato. Tuttavia egli morì l'11 novembre del 1563 senza essere riuscito a completare l'opera.

Nel frattempo, presumibilmente, anche Daniele da Volterra aveva abbandonato, in modo definitivo, il progetto della Sala per dedicarsi ad altri incarichi.

A questo punto l'opera intrapresa dal Salviati fu proseguita da Giuseppe Porta, un suo allievo veneziano soprannominato "Salviati" in onore del maestro, scelto dal cardinal Da Mula proprio per via della comunanza di origini geografiche che legava il porporato e il pittore. Giuseppe Porta era stato già inserito nel progetto nel 1562, forse in qualità di aiutante del più anziano ed esperto Francesco, come si può evincere da alcune note presenti nei fondi dell'Archivio di Stato di Roma⁷¹, generando nell'animo del maestro una gelosia che aveva contribuito alla sua fuga verso Firenze.

Il Porta dovette rappresentare in uno degli spazi maggiori sulla parete est "La riconciliazione di Federico Barbarossa con papa Alessandro III a Venezia",

⁶⁹ Ivi, vol. VII, p. 39.

⁷⁰ "La qual cosa avisando Francesco a Giorgio, e dimandando se era bene che seguitasse quella che avea cominciata, gli fu risposto che sarebbe stato ben fatto, dopo tanti disegni piccoli e cartoni grandi, che n' avesse finita una; nonostante che a tanti da molto meno di lui fusse stata allogata la maggior parte; e che facesse sforzo d'avvicinarsi con l'operare quanto potesse il più alle pitture della facciata e volta del Buonarroto nella capella di Sisto, ed a quelle della Paulina: perciocchè, veduta che fusse stata la sua, si sarebbonol'altre mandate a terra, e tutte con sua molta gloria alloggiate a lui", *ibidem*.

⁷¹ ASR, Cam. I, Tes. Segr. 1299 fol. 18 r. 3 settembre 1562: "...et scudi 2 bol. 40 a Hieronimo aiutante di Maestro Josepho Salviati pittore per tante giornate della suddetta settimana a depingere", in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 125.

affresco che fu probabilmente completato già nel 1564, e, in un altro degli spazi maggiori sempre sulla parete est, “La storia dei sette re”⁷² mai portato a termine e successivamente sostituito da un’opera commissionata da Gregorio XIII.

Gli altri spazi adibiti ad accogliere gli affreschi erano stati assegnati, come si è già accennato, ad un gruppo di pittori manieristi scelti da Alessandro Farnese e dal cardinale Marcantonio Da Mula. A tal proposito scrive ancora Vasari in un altro passaggio delle sue *Vite*:

... dal cardinale Emulio, che novamente aveva avuto cura dal pontefice di far finire quella sala, fu compartita l’opera, come s’è detto, fra molti giovani, che erano parte in Roma, e parte furono d’altri luoghi chiamati. A Giuseppe Porta da Castelnuovo della Carfagnana, creato del Salviati, furono date le due maggiori storie della sala; a Girolamo Siciolante da Sermoneta, un’altra delle maggiori ed un’altra delle minori; a Orazio Sommacchini bolognese un’altra minore; ed a Livio da Furlì una simile; a Giambattista Fiorini bolognese, un’altra delle minori.⁷³

Le informazioni fornitrici dal Vasari sono confermate da attestazioni di remunerazione registrate nei libri dei pagamenti pontifici conservati presso diversi archivi. Si registrano pagamenti in favore di Girolamo Siciolante da Sermoneta il 20 gennaio 1565 e il 4 dicembre 1565 per “La donazione di Pipino”⁷⁴ (la “storia minore” di cui parla Vasari) affresco collocato al di sopra della porta della Cappella Sistina, e per “La Santa Sede conferisce agli Elettori il diritto di eleggere l’Imperatore” (la “storia maggiore”), affresco mai portato a termine⁷⁵.

Vasari fornisce una breve descrizione dell’intervento del Sermoneta nella Sala Regia:

[...] e nella sala de’ Re fece [Girolamo], al tempo di papa Pio IV, come s’è detto, una storia a fresco sopra la porta della cappella di Sisto; nella quale storia, che fu molto lodata, Pipino re de’ Franchi dona Ravenna alla Chiesa romana, e mena prigione Astolfo re de’ Longobardi.⁷⁶

Per parte sua, Orazio Samacchini ricevette pagamenti certificati il 29 settembre 1563 e il 7 marzo 1564 per l’esecuzione di “Ottone I restituisce i territori della Chiesa ad Agapito II”⁷⁷. Vasari, in un passaggio delle sue *Vite* loda

⁷² ASR, Cam. I, Fabb. 1520, fol. 246 r, 20 luglio 1565: “Maestro Giuseppe Salviati pittore de dare adì 20 di luglio scudi cento havutone mandato a buon conto dell’Historiadelli sette re ch’egli fa nella sala Regia a man sinistra della porta in capo la scale quale scende verso Roma”; Fabb. 1521, fol.138 r., fol. 142 r., ivi, p. 126.

⁷³ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 93.

⁷⁴ ASR, Cam. I, Fabb. 1521, fol. 130 v, 20 gennaio 1565: “A maestro Girolamo Sermoneta pittore scudi cinquanta a buon conto et principio di pagato di un quadro di pittura intrapreso a farsi da lui nella Sala Regia sopra la porta della Cappella di Sisto”; Fabb 1520, fol. 228 r., in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 127.

⁷⁵ ASR, Cam. I, Fabb. 1520, fol. 254 r., in ivi, p. 128.

⁷⁶ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 573.

⁷⁷ ASR, Cam. I, Tes. Seg. 1299, fol. 35 r, 8 agosto 1563: “... e scudi 30 pagati a maestro Horatio da Bologna pittore a conto della pittura che fa in Sala Regia...”; Fabb. 1520, fol. 178 r, 29 settembre

i risultati del lavoro del Samacchini, pur mantenendo un certo atteggiamento di sufficienza:

Nella chiesa di Santo Spirito di Roma ha dipinto a fresco in una cappella istorie e figure assai, che sono condotte con molto studio e fatica, onde sono da ognuno meritamente lodate: la quale opera fu cagione, come s'è detto, che gli fusse allogata una delle storie minori che sono sopra le porte nella sala de' Re nel palazzo di Vaticano; nella quale si portò in modo bene, ch'ella può stare a paragone dell'altre.⁷⁸

Per quanto concerne Livio Agresti da Forlì, si registra che ricevette, fra gli altri, l'ultimo pagamento accertato di 175 scudi il 27 febbraio del 1565 per l'affresco "Pietro II d'Aragona offre il suo regno ad Innocenzo III"⁷⁹.

Giovanni Battista Fiorini fu destinatario il 9 febbraio, il 25 maggio e il 12 settembre del 1565 e il 4 dicembre del 1568 di retribuzioni per l'affresco "Il re dei Longobardi Liutprando conferma a papa Gregorio II la donazione di Ariperto" al di sopra della porta che conduce alla Spezieria Apostolica⁸⁰.

Il Vasari non menziona il contributo del pittore cremonese Giovanni Maria Zopelli alla decorazione della Sala Regia; tuttavia le evidenze di archivio ci dicono che egli ricevette pagamenti il 23 novembre 1565 e il 20 e 26 novembre 1567⁸¹ per un affresco nella Sala Regia "nel cantone di contro la porta della Cappella di Sisto", affresco del quale non si tramanda neppure il titolo.

Da tempo, inoltre, si era inserito nella scena anche Taddeo Zuccari. Vasari scrive proprio nella *Vita di Taddeo Zuccaro*:

La qual cosa udendo Taddeo, e veggendosi escluso, per essere stato detto al detto cardinale Emulio che egli era persona che più attendeva al guadagno che alla gloria e che al bene operare, fece col cardinale Farnese ogni opera per essere anch' egli a parte di quel lavoro. Ma il cardinale, non si volendo in ciò adoperare, gli rispose che gli dovevano bastare l'opere di Caprarola, e che non gli pareva dovere che i suoi lavori dovessero essere lasciati in dietro per l'emulazioni e gare degli artefici; aggiungendo ancora che, quando si fa bene, sono l'opere che danno nome ai luoghi, e non i luoghi all'opere. Ma ciò nonostante fece tanto Taddeo con altri mezzi appresso l'Emulio, che finalmente gli fu dato a fare una delle storie minori sopra una porta, non potendo ne per preghi o altri mezzi ottenere che gli fusse concesso una delle maggiori.⁸²

Taddeo Zuccari, già impegnato in altre importantissime opere commissionate dalla famiglia Farnese per Caprarola, cercò il sostegno del potente nipote di Paolo III per ottenere l'assegnazione di un incarico che era

1563: "...un quadro di pittura che egli fa nella Sala Regia sotto l'indirizzo di Mons.re Ill.mo et R.mo Il Cardinale Amulio...", in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 126.

⁷⁸ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 421.

⁷⁹ ASR, Cam. I, Fabb. 1520, fol 183 r., in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 127.

⁸⁰ ASR, Cam. I, Fabb. 1520, fol. 228 v 4 dicembre 1568: "M.o Gio. Battista Fiorini pittore di contro de havere adì 4 di Dicembre per l'opera del suo quadro nella Sala Regia sopra la porta della spetieria secondo il patto con Monsignore Ill.mo et R.mo Ill. Cardinale Amulio", *ibidem*.

⁸¹ ASR, Cam. I, Fabb. 1520, fol 255 r; Mandati camerale 920, fol. 346 v., ivi, p. 128.

⁸² G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 93.

ritenuto evidentemente molto prestigioso. Alessandro Farnese gli rifiutò il suo appoggio ma, nonostante ciò, il pittore di Sant'Angelo in Vado riuscì con altri mezzi a farsi commissionare una delle *storie minori*. Probabilmente tale commissione deve essere identificata con l'affresco "La donazione di Carlo Magno" collocato al di sopra della porta che conduce alla Scala del Maresciallo e di cui si conservano nell'ASR alcuni mandati di pagamento⁸³.

A questo punto restavano pochi spazi da assegnare e le informazioni fornite dal Vasari ci aiutano a ricostruire come andarono i fatti:

E, nel vero, dicono che l'Emulio andava in ciò rattenuto; perciocchè, sperando che Giuseppe Salviati avesse a passare tutti, era d'animo di dargli il restante, e forse gittare in terra quelle che fussero state fatte da altri. Poi, dunque, che tutti i sopradetti ebbono condotte le lor opere a buon termine, le volle tutte il papa vedere; e così, fatto scoprire ogni cosa, conobbe (e di questo parere furono tutti i cardinali ed i migliori artefici) che Taddeo s'era portato meglio degli altri, come che tutti si fossero portati ragionevolmente. Per il che ordinò Sua Santità al signor Agabrio che gli facesse dare dal cardinale Emulio a far un'altra storia delle maggiori: onde gli fu allogata la testa, dove è la porta della capella Paulina.⁸⁴

Come si evince, il cardinal Da Mula sperava di poter assegnare al suo conterraneo Giuseppe Salviati la maggior parte delle rappresentazioni nella sala, anche eventualmente eliminando quelle già incominciate dagli altri artisti. Ad ogni modo il papa volle accertarsi personalmente della qualità degli affreschi e, non appena i lavori furono giunti ad un livello sufficiente per esprimere un valido giudizio, effettuò un sopralluogo nella Sala Regia. Taddeo risultò essere l'autore del più valente fra tutti gli affreschi e Pio IV, in ragione di ciò, ordinò che fosse assegnata a lui la realizzazione degli altri affreschi negli spazi ancora disponibili nella sala, ovvero quelli che contornavano la porta che conduce alla Cappella Paolina; il Da Mula si vide costretto ad dobbedire.

In quegli spazi Taddeo, con l'aiuto del fratello Federico, incominciò le opere intitolate "La presa di Tunisi ad opera di Carlo V nel 1535", "Allegorie di Europa e Africa" e "Gregorio VII perdona Enrico IV a Canossa"⁸⁵.

3.2 Gli affreschi del "Patrimonium Petri"

Fin qui la storia complessiva dell'esecuzione delle decorazioni pittoriche realizzate nel corso del pontificato di Pio IV. Sulla scorta della Böck, cinque degli affreschi più sopra indicati possono essere aggregati in un ciclo caratterizzato da una coerenza tematica: il ciclo del "Patrimonium Petri"; vale la pena notare che questi affreschi sono posizionati grosso modo ai quattro angoli

⁸³ ASR, Cam. I, Fabb. 1521, fol. 111 r; Fabb. 1521, fol. 123 v; Fabb. 1520, fol. 199 r., in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 129.

⁸⁴ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VII, p. 93.

⁸⁵ ASR, Cam. I, Fabb. 1521, fol. 123 v., in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p.128.

della Sala. Di seguito verranno prese in esame più dettagliatamente le specifiche particolarità di ognuno di essi.

3.2.1 Liutprando conferma la donazione delle Alpi Cozie a Gregorio II

Come si è già accennato, Giovanni Battista Fiorini, al di sopra della porta che conduce alla Spezieria Apostolica, rappresentò la conferma della donazione delle Alpi Cozie effettuata dal re longobardo Liutprando a favore del papa.

I fatti storici alla base di questa rappresentazione possono essere ricostruiti con precisione grazie alla testimonianza di Paolo Diacono. Nel 707 papa Giovanni VII ottenne da Ariperto II, re dei Longobardi, la restituzione di beni fondiari sulle Alpi Cozie, beni di cui la Chiesa era legittimamente proprietaria e che erano stati violentemente occupati attorno al 643 da Rotari⁸⁶. Ariperto II inviò a Roma un diploma in lettere d'oro attestante la restituzione e sancì l'instaurazione di rapporti di cordialità con la Santa Sede.

Non possiamo stabilire con esattezza la localizzazione e la natura di questi possedimenti pontifici; molto probabilmente il *Patrimonium Alpium Cottiarum* era costituito da semplici proprietà fondiarie sulle quali il pontefice non esercitava diritti di tipo signorile⁸⁷.

Ad ogni modo, nel 715 Liutprando confermò la donazione effettuata circa un decennio prima dal suo predecessore⁸⁸. È possibile che quei territori fossero stati nuovamente occupati dai Longobardi negli anni precedenti, e si fosse reso necessario effettuare un rinnovo della restituzione.

Nell'affresco (fig. 12) un giovane principe (Liutprando) abbigliato con una semplice tunica secondo un uso tipicamente barbaro, reca fra le mani un documento cartaceo non meglio identificabile poggiato su di un altare, molto probabilmente la Confessione di San Pietro. Accanto, un prelado, forse proprio Gregorio II, si rivolge a lui con sguardo severo e imperioso, prendendo con la destra la mano sinistra del sovrano. La scena è popolata da spettatori curiosi arrampicati sulle colonne di un baldacchino, da due soldati longobardi che tengono un cavallo per le redini sull'estrema destra, e da un giovanissimo paggio che stringe fra le mani l'elmo di Liutprando. Sullo sfondo si possono notare architetture non ultimate caratterizzate da volte a botte disposte a croce:

⁸⁶ "Hoc tempore Aripertus rex Langobardorum donationem patrimonii Alpium Cottiarum, quae quondam ad ius pertinuerat apostolicae sedis, sed a Langobardis multo tempore fuerat ablata, restituit et hanc donationem aureis exaratam litteris Romam direxit.", *Storia dei Longobardi* di Paolo Diacono a cura di Antonio Zanella, Rizzoli, Milano, 1991, libro V, par. 28.

⁸⁷ Cfr. Girolamo Arnaldi, *Lo Stato della Chiesa nella lunga durata*, «La Cultura», 2/1999, pp. 197-218.

⁸⁸ "Eo tempore Liutprand rex donationem patrimonii Alpium Cottiarum Romanae ecclesiae confirmavit", *Storia dei Longobardi* di Paolo Diacono a cura di Antonio Zanella, cit., libro VI, par. 43.

si tratta, molto probabilmente, della nuova basilica di San Pietro in costruzione⁸⁹.

La rappresentazione non rispecchia la realtà degli avvenimenti storici: Liutprando molto probabilmente in quella circostanza non si recò di persona a Roma⁹⁰ e la basilica di San Pietro nel 715, come è noto, era ben lontana dall'apparire come l'affresco lascerebbe intendere. Come suggerisce Böck, l'intento dei committenti e del Fiorini era quello di restituire un resoconto sommario dell'avvenimento che ne trasmettesse in modo immediato l'essenza. Al di sopra dell'affresco è apposta un'iscrizione che recita:

GREGORIUS II GERMANIAE MAGNA PARTE AD VERI DEI CULTUM TRADUCTA ARITHPERTI LONGOBARDORUM REGIS DONATIONE PER LUITHPRANDUM SUCCESOREM CONFIRMATA ANNO SUI PONT. XVII. DECESSIT.⁹¹

È importante notare che l'iscrizione è interamente dedicata alla figura di papa Gregorio II, un papa che rivestì un ruolo fondamentale nel processo che condusse il papato ad assumere un ruolo di egemonia nell'Italia medievale.

Gregorio II, infatti, ebbe ripetuti scontri con l'Imperatore d'Oriente Leone III per via della lotta iconoclasta che il bizantino aveva deciso di intraprendere e anche a causa dell'ingerenza imperiale negli affari religiosi (Leone III amava definirsi "Imperatore e vescovo").

Per arginare l'invasione dell'imperatore, come riporta Gregorovius, il papa emanò una bolla che proibiva al potere secolare di legiferare in materia di fede ed inviò presso tutti i vescovi italiani una serie di pastorali scatenando fremiti di rivolta in tutto il territorio italiano. Leone III reagì violentemente cercando di arrestare il papa e organizzando una congiura ai suoi danni, ma la situazione in Italia era mutata notevolmente rispetto ai decenni precedenti e qualsiasi tentativo dell'imperatore di far valere i suoi diritti e la sua autorità si rivelò inefficace.

In tali circostanze il papa inviò all'imperatore due lettere che hanno destato l'attenzione degli storici nei secoli successivi per via dell'espressione di una nuova concezione del ruolo istituzionale del papato; il Gregorovius scrive che "esse esprimono con tanta fermezza la coscienza della supremazia del pontefice come archimandrita del mondo cristiano, che i successori di Gregorio II se ne servirono come modelli esemplari. In esse è contenuta, perfetta ormai nelle sue linee essenziali, quell'idea del papato che fu realizzata più tardi ai tempi di Gregorio VII e Innocenzo III"⁹².

⁸⁹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 33-34.

⁹⁰ Ivi, p. 34.

⁹¹ Ivi, p. 151.

⁹² Ferdinand Gregorovius, *Storia della città di Roma nel medioevo*, Società Editrice Nazionale, Roma, 1900, vol. I, p. 507.

Inoltre Gregorio II, in occasione di un tentativo di invasione del territorio romano ad opera proprio di Liutprando e dell'esarca bizantino, fece sfoggio delle sue altissime qualità carismatiche e, recandosi presso gli invasori con modestia, chiese ed ottenne la deposizione delle armi. Come nota il Gregorovius "l'avvenire del papato, dominatore del mondo, fu deciso in questo breve momento che risplende nella storia della Chiesa"⁹³. Gregorio II seppe destreggiarsi bene fra la necessità di mantenere viva una forma, per così dire, di statualità nel territorio italico (affinché il papato ne potesse assumere successivamente il controllo) e l'opposta esigenza di assumere il ruolo di guida suprema della cristianità.

Importante è anche la citazione, effettuata nel testo latino iscritto, della conversione di "magna pars" della Germania attuata proprio nel corso del pontificato di Gregorio II: la diffusione del cristianesimo presso i Germani fu incrementata notevolmente grazie all'opera del missionario Bonifacio, inviato dal papa con l'incarico specifico di convertire le genti barbare. Il richiamo ad un avvenimento così fondante proprio nel frangente in cui la Germania si andava sottraendo alla giurisdizione della Santa Romana Chiesa, aveva indubbiamente una funzione propagandistica e persuasiva.

Van Buchell, umanista olandese che visitò la Sala Regia fra il 1587 e il 1588, nel suo *Iter Italicum* menziona questo affresco passando in rassegna le fonti storiografiche sulla base delle quali la raffigurazione potrebbe essere stata eseguita⁹⁴.

⁹³ Ivi, vol. I, p. 510.

⁹⁴ "De Germanis, per Bonifacium ad religionem christianam traductis, meminit Martinus, caeterum de Langobardorum donatione nil dicit. Sedit, ut ipse vult, annos .XVL, menses .VIII., dies .XX. Sub Ioanne VII hanc primum Arithperti donationem factam scribit Blondus; ille nam Coctias Alpes, in quibus Genua est, ad Galliarum partes zelo religionis adductus, divo Petro obtulit, circa annum christianum .DCCX.; paulo post Luithprandum eandem confirmasse sub hoc Gregorio innuere videtur. Platina, sine authore, hanc vulgi famam esse scribit, Gregoriumque sedisse annos .XVL, menses .IX., dies .XL.", R. Lanciani, *Iter italicum*, «Archivio della società romana di storia patria», Roma, vol. XXIII, (1901), p. 60.



FIG. 12 — Giovanni Battista Fiorini, *Liutprando re dei Longobardi conferma a papa Gregorio II la donazione di Ariperto*, 1563 circa, Sala Regia. (Jan L. de Jong, *The painted decoration of the Sala Regia in the Vatican: intention and reception*, in T. Weddigen, A. Roth, B. Kempers eds., *Functions and Decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Turnhout Be, Brepols Publishers, 2004, p. 167).

3.2.2 *La donazione di Pipino*

Girolamo Siciolante da Sermoneta eseguì la sua opera nello spazio al di sopra della porta che conduce alla Cappella Sistina. I committenti gli assegnarono la rappresentazione di un evento assai significativo nella storia della Chiesa: la donazione con la quale Pipino il Breve re dei Franchi mise nelle mani del sommo pontefice i territori italici precedentemente occupati dai Longobardi.

La vicenda può essere brevemente esposta⁹⁵. Seguendo la ricostruzione del Gregorovius, il pontefice Stefano II, abilissimo diplomatico e sagace politico, nel 753, angustiato dalla pressione militare del re longobardo Astolfo, decise di invocare in suo aiuto Pipino il quale doveva al papato il riconoscimento della legittimità della sua successione al trono e, pertanto, necessitava di costanti convalide del suo potere.

Le intenzioni del pontefice erano quelle di farsi consegnare tutti i territori dell'Esarcato precedentemente appartenuti all'impero bizantino.

Il papa si recò personalmente in Francia e incontrò Pipino a Pothion il 6 gennaio del 754; il sovrano franco accolse Stefano II offrendosi come palafreniere (secondo la cerimonia dell'*officium stratoris*). Il re giurò solennemente che avrebbe difeso la Chiesa in qualsiasi circostanza e che si sarebbe impegnato a restituire al papa i territori del Ducato romano occupati dai longobardi. I nobili francesi, in occasione di un incontro a Quierzy, ratificarono la promessa fatta da Pipino e contestualmente si ordinò la stesura di un documento noto come *Promissio carisiaca*, documento ora perduto⁹⁶.

Secondo il *Liber Pontificalis* Pipino, attraverso questa *promissio*, avrebbe fatto dono a S. Pietro e ai suoi vicari della "Corsica e delle città e terre poste a sud di una linea che va da Luni a Parma, a Reggio, a Mantova ed a Monselice, comprendendo la Tuscia longobarda e l'Esarcato di Ravenna, e oltre ciò la Venezia e l'Istria, ed i ducati di Spoleto e Benevento".

Il 28 giugno del 754 il trattato ebbe la sua consacrazione nell'abazia di Saint-Denis dove Pipino fu unto dal papa; nell'agosto dello stesso anno il re franco scese in Italia e sconfisse Astolfo a Susa. La pace successivamente stipulata obbligava il re longobardo a restituire i territori dell'Esarcato ai "Romani" e ad abbandonare i territori pontifici occupati. Nel giugno del 756, però, Astolfo, venendo meno al giuramento prestato, calò nuovamente verso Roma e assediò la città per lunghi giorni durante i quali Pipino, tornato in Francia dopo aver scortato il papa a Roma, sembrò non essere intenzionato ad intervenire in favore di Stefano II.

Il papa esortò il re franco ad adempiere al proprio dovere sotto la minaccia di una maledizione divina e Pipino, comunque mosso da motivazioni anche politiche, scese nuovamente in Italia obbligando per la seconda volta Astolfo a rimettersi alla volontà dei Franchi e del papa. Il potere longobardo subì un ridimensionamento molto pesante nel territorio italico e l'autorità dell'Imperatore d'Oriente sull'Italia si ridusse quasi al nulla (Pipino, raggiunto

⁹⁵ Per una ricostruzione dettagliata dell'evento si veda F. Gregorovius, *Storia della città di Roma...*, cit., vol. I, p. 531. Per il *Patrimonium Petri* e per una storia della nascita dello Stato della Chiesa si veda Glauco Maria Cantarella, *Dalle chiese alla monarchia papale*, in *Chiesa, chiese, movimento religiosi*, Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 5-15.

⁹⁶ Paolo Delogu, "Stefano II", *ad vocem*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2000, consultabile on-line.

dai legati di Costantino V, si rifiutò, ovviamente, di restituire l'Esarcato ai bizantini).

Le chiavi delle città consegnate al papa Stefano II vennero deposte sulla Confessione di S. Pietro nella basilica costantiniana e divennero proprietà eterna dei Vicari di Cristo: si sancì ufficialmente, nell'estate del 756, la nascita dello Stato pontificio.

L'affresco (fig. 13) realizzato da Girolamo Siciolante fu concepito come una sorta di arazzo adagiato al di sopra della porta che conduce alla Cappella Sistina. Al centro domina la figura di Pipino, vestito con abiti che ricordano gli antichi Cesari dell'Impero romano e con il capo adornato da una corona simbolo della sua autorità sui Franchi. Il re, nel suo incedere maestoso e carismatico, è accompagnato da dignitari del clero romano abbigliati secondo un uso rinascimentale. Alle spalle di Pipino, fra architetture classicheggianti che ricordano l'ambientazione romana dell'evento, si snoda il corteo dell'esercito dei Franchi, il quale reca con sé un vessillo decorato con lo stemma di Pio IV, sei palle in campo d'oro. Davanti al re, già nell'atto di salire un gradino che conduce verso un edificio non meglio identificato, si nota Astolfo nelle tipiche sembianze di un re barbaro (egli, scalzo, indossa una semplice toga ed è inclinato in avanti poco dignitosamente) condotto come un prigioniero di guerra con le mani legate; anch'egli, però, indossa la corona simbolo del rango regale. Accanto al re prigioniero avanza un cortigiano che porta fra le mani una statuetta, incarnazione dell'Esarcato di Ravenna e simbolo tangibile della "restituzione" di quei territori alla Chiesa di Roma. Ai bordi della scena giovani uomini arrampicati su colonne si sporgono per osservare meglio lo svolgersi degli eventi⁹⁷.

L'episodio descritto nell'affresco non si verificò mai realmente. Astolfo non fu mai condotto a Roma prigioniero da Pipino anche se è sicuramente vero che il re dei Franchi si recò a Roma, foriero di innumerevoli doni, in occasione della prima vittoria riportata su Astolfo nel 754⁹⁸. L'affresco, dunque, fornisce una ricostruzione sommaria dell'evento, probabilmente con intenti propagandistici⁹⁹. Si nota l'inserimento di dettagli anacronistici fin troppo evidenti come lo stemma dei Medici e l'abbigliamento inverosimile di alcuni personaggi. I committenti e l'esecutore, probabilmente, come suggerisce Böck, non disponevano neppure di un resoconto affidabile e dettagliato della vicenda

⁹⁷ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 34-35.

⁹⁸ "His itaque gestis, Pippinus rex praedicto Stephano papa cum optimatibus suis et multa munera partibus Romae cum magno honore direxit, et in sedem apostolicam incolumem, ubi [Ed., sicuti] prius fuerat, restituit. His transactis, Pippinus rex cum exercitu suo vel multis thesauris ac multis muneribus Deo adjuvante reversus est ad propria", *Fredegarii scholastici chronicum*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Rerum Merovingiarum*, edito da Bruno Krusch, pars quarta, CXX, Hannover, 1888.

⁹⁹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 35.

e in ragione di ciò raffigurarono l'avvenimento secondo la loro sensibilità e il loro gusto, alterando anche strumentalmente gli elementi di cui disponevano. A proposito di questo affresco un visitatore della Sala Regia, del quale non si conosce l'identità, scrisse:

Nella pittura che è pur sopra [alla porta per la Cappella Sistina] ci si vede un re, dinanzi a cui ne va un altro legato con le mani dietro, et a questo spettacolo stanno cavalieri et altri. Non v'è già descrizione alcuna, come sarà per e(rrore?).¹⁰⁰

L'affresco, come nota l'anonimo, è mancante dell'iscrizione esplicativa che caratterizza le altre decorazioni pittoriche, ma la testimonianza del Vasari non lascia dubbi sull'identità dell'episodio rappresentato¹⁰¹.

Come è noto, la donazione di Pipino fu un atto di eccezionale importanza per la storia della Chiesa e, più in generale, del mondo occidentale cristiano. Il potere temporale del romano pontefice fu sancito ufficialmente (le precedenti donazioni ad opera dei re longobardi non avevano risvolti di simile ampiezza) e non solo un re riconobbe l'autorità che il papa deteneva per diritto divino e umano ma intervenne anche in suo favore per rendere esecutivi i diritti che egli pretendeva di esercitare. L'episodio sottolineava, dunque, la duplice natura che l'istituzione del papato da sempre possedeva: potentato temporale (con una fondazione risalente al Medioevo, come poche istituzioni potevano vantare) e suprema istanza spirituale (Pipino intervenne in qualità di *Defensor fidei* e *Defensor Ecclesiae*, in favore del successore di San Pietro). Da allora i poteri cristiani laici furono chiamati, in vario modo, ad ergersi per la difesa dell'integrità politica della Chiesa di Roma e a non ostacolarne le "fondate" pretese.

¹⁰⁰ Rodolfo Lanciani, *Il Codice barberiniano* XXX, «Archivio della società romana di storia patria», vol. VI, (1883), Roma, p. 456.

¹⁰¹ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, vol. VII, p. 573: "e nella sala de' Re [Sermoneta] fece, al tempo di papa Pio IV, come s'è detto, una storia a fresco sopra la porta della cappella di Sisto; nella quale storia, che fu molto lodata Pipino re de' Franchi dona Ravenna alla Chiesa romana, e mena prigione Astolfo re de' Longobardi: e di questa abbiamo il disegno di propria mano di Girolamo nel nostro Libro, con molti altri del medesimo".



FIG. 13 —Girolamo Siciolante da Sermoneta, *La donazione di Pipino*, Sala Regia, 1563 circa (Smith Graham, *A Drawing for the Sala Regia*, «Burlington Magazine», CXVIII/875, p. 104).

3.2.3 *La donazione di Carlo Magno*

Al di sopra della porta che conduce alla Scala del Maresciallo, sulla parete est, Taddeo Zuccari affrescò l'episodio che vede l'imperatore Carlo Magno confermare la donazione effettuata da Pipino in favore della Chiesa.

Lo svolgersi degli avvenimenti può essere così rapidamente esposto¹⁰². Nel 773 papa Adriano I chiese l'intervento militare di Carlo Magno in Italia poiché il re longobardo Desiderio minacciava pericolosamente Roma ed aveva invaso i territori dell'Esarcato. Carlo, dopo iniziali tentativi di risolvere la questione in modo pacifico, si risolse di calare in Italia e nel settembre del 773 diede inizio alla sua campagna militare contro i Longobardi. Desiderio venne assediato nella città di Pavia e Carlo Magno, assieme alla sua famiglia, giacché l'assedio sembrava protrarsi lungamente, si recò a Roma con l'intenzione di trascorrere lì la Pasqua. Il papa accolse il re dei Franchi nella basilica di San Pietro e pronunciò un discorso molto coinvolgente, pregando il sovrano di riconfermare le promesse di donazione effettuate a Quierzy da Pipino. Carlo ordinò al suo notaio Itterio di stilare un documento identico a quello firmato dal suo predecessore e padre con l'elenco preciso dei territori e lo firmò insieme ai suoi Pari; il documento fu deposto sull'altare di San Pietro e il re giurò solennemente che avrebbe mantenuto le promesse fatte. La donazione avrebbe compreso anche territori mai realmente conquistati come la Corsica, Venezia, l'Istria e il ducato di Benevento. Il testo di questa donazione è andato perduto, proprio come quello della *Promissio carisiaca* di Pipino.

È da segnalare che Carlo Magno non rispettò affatto gli impegni presi con il pontefice e Adriano I fu costretto più volte invano, come nota Gregorovius, a richiamare l'attenzione del sovrano franco sulle inadempienze da lui stesso perpetrate. Carlo, interpretando il suo potere in chiave teocratica, ridimensionò l'autorità del pontefice e si arrogò diritti nelle faccende ecclesiastiche che non gli competevano. La supremazia del pontefice romano costruita negli anni precedenti si attenuò inevitabilmente¹⁰³.

Leone III, qualche decennio più tardi, nell'ambito di una vicenda complicatissima, venne addirittura sottoposto ad una sorta di processo presieduto da una giuria nominata da Carlo Magno, cui fece seguito, a fronte di una sorta di auto proclamazione di innocenza da parte del papa, la celeberrima cerimonia dell'incoronazione, che ricostituiva l'Impero romano d'Occidente, in concorrenza con quello bizantino¹⁰⁴.

Nulla di tutto ciò, tuttavia, e forse comprensibilmente, nell'affresco dedicato al sovrano franco (fig. 14) presente nella Sala: vi si nota un anziano e

¹⁰² Per una ricostruzione dettagliata cfr. F. Gregorovius, *Storia della città di Roma...*, cit., vol. I, p. 583. Si veda anche G. M. Cantarella, *Dalle chiese...*, cit., pp. 5-15.

¹⁰³ Cfr. Ottorino Bertolini, "Adriano I", *ad vocem*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2000, consultabile on-line.

¹⁰⁴ Cfr. Paolo Delogu, "Leone III", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005, consultabile on-line.

barbuto monarca, Carlo Magno¹⁰⁵, con il capo adornato da una sfavillante e preziosissima corona. Assiso su di una specie di trono, e contornato da una schiera di nobili e uomini di corte, il sovrano è immortalato nell'atto di apporre la firma su di un documento, la conferma della *Promissio carisiaca*, adagiato sulle sue gambe e posto su di una tavola sorretta da un giovanetto. Sulla sua sinistra un funzionario, che sembra essere il notaio e cappellano di corte Itterio, sta per porgergli la seconda copia del documento, anch'essa destinata ad essere firmata dal sovrano. Alla destra del re un giovane cortigiano tiene con entrambe le mani un calamaio nel quale è inserito uno strumento di scrittura; in primo piano, disteso su di un gradino, un levriero rivolge il suo sguardo all'osservatore¹⁰⁶.

Di nuovo, insomma, il riconoscimento dei diritti temporali e del patrimonio della Chiesa romana. Al riguardo si può forse notare che la figura paradossalmente mancante all'interno della Sala Regia è proprio Costantino, l'iniziatore sommo della tradizione del *Patrimonium*. Eppure, come già notato, sotto Paolo III se ne era parlato, ma senza seguito. Il papato voleva forse evitare di sollevare diatribe e critiche ispirate alle note smentite di Lorenzo Valla, riconfermando invece le proprie pretese attraverso l'esposizione di tutti gli atti ufficiali – i pezzi di carta, verrebbe da dire scherzosamente - con cui i sovrani cristiani avevano riconosciuto la potestà temporale romana? Un quesito che forse meriterebbe un approfondimento, tanto più che certi suggerimenti di Glauco Maria Cantarella lasciano supporre che i suddetti "pezzi di carta" fossero addirittura inesistenti¹⁰⁷. Ad ogni buon conto, basterà approfondire la lettura della Böck in argomento per trovare molte possibili risposte, oltre alla constatazione della corrispondenza fra le scene effigiate nei sopraporta della Sala e l'elenco delle donazioni (e dei donatori) citate nell'opera dello Steuco, *Contra Laurentium Vallam de falsa donatione Constantini*, uscita a Lione nel 1547¹⁰⁸.

Al di sopra dell'affresco, tornando al punto, si può notare l'iscrizione:

CAROLUS MAGNUS IN PATRIMONII POSSESSIONEM ROMANAM ECCLESIAM
RESTITUIT. ¹⁰⁹

L'episodio era abbastanza noto già all'epoca in cui l'opera fu creata ed ideata. La rappresentazione appare piuttosto veritiera, benché alcuni elementi, suggerisce Böck, siano stati chiaramente introdotti dalla fantasia di Taddeo

¹⁰⁵ L'anonimo visitatore della Sala Regia scrive: "Sopra essa sala sta depinto un Re vecchio per la barba bianca et all'adornamento che lo copre, gli fa come [...] in foggia di piramide, che ne corrisponde", R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 454.

¹⁰⁶ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 35-36.

¹⁰⁷ G.M. Cantarella, *Dalle chiese...*, cit., p. 11-15.

¹⁰⁸ Agostino Steuco, *Contra Laurentium Vallam de falsa Donatione Constantini libri duo*, Gryphium, Lione, 1547.

¹⁰⁹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 154.

Zuccari o dei committenti. Sicuramente il rinnovo della *promissio* fu effettuato all'interno della basilica costantiniana alla presenza di un nutrito gruppo di nobili franchi e, come appare nell'affresco, il documento firmato dal re fu prodotto in duplice copia¹¹⁰. L'abbigliamento dei personaggi appare evidentemente anacronistico e la presenza di un levriero nella parte inferiore dell'affresco è frutto unicamente del gusto dell'artista, seppure non sia da sottovalutare il valore simbolico del levriero, emblema di nobiltà.

I committenti si mantennero fedeli a quanto trovarono scritto nel *Liber Pontificalis*: nella tradizione della Chiesa, l'alleanza con l'imperatore franco costituiva un momento fondamentale e Carlo Magno assumeva il ruolo di dinasta esemplare, paladino cristiano per eccellenza e modello di riferimento per qualsiasi regnante devoto.

¹¹⁰ In merito alle fonti storiografiche che narrano l'evento Van Buchell (R. Lanciani, *Iter italicum*, cit., p. 60) scrive: "Hic nempe precibus Hadriani I pontificis, Desiderium Langobardorum regem compescuit, qui Patrimonium, ut vocant, Petri magna ex parte occupaverat, circiter annum christianum .DCCC. Vide latius Martinum, Blondum et Platinam".



FIG. 14 — Taddeo Zuccari, *La donazione di Carlo Magno*, Sala Regia, 1563 circa (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

3.2.4 *Ottone I restituisce i territori della Chiesa a papa Agapito II*

Nello spazio al di sopra della porta che conduce alla Loggia delle Benedizioni, Orazio Samacchini affrescò l'episodio della restituzione dei territori della Chiesa a papa Agapito II effettuata dall'imperatore Ottone I.

Le fonti narrano che, il 15 dicembre del 950, Berengario, marchese di Ivrea, si fece incoronare re d'Italia senza possedere i titoli di legittimità necessari per ricoprire tale carica e venendo meno ai patti che aveva stipulato con il re di Germania, futuro imperatore, Ottone I¹¹¹. Berengario associò al trono il figlio Adalberto e cercò in tutti i modi di combinare un matrimonio fra il figlio e Adelaide, la vedova di Lotario, il legittimo re morto in circostanze non chiare. I

¹¹¹ Per una ricostruzione dettagliata si veda F. Gregorovius, *Storia della città...*, cit., vol. II, p. 31. Cfr. anche G.M. Cantarella, *Dalle chiese...*, cit., pp. 24-28.

rapporti fra Italia e Germania entrarono in crisi: Ottone si vide scavalcato da Berengario, nei confronti del quale era convinto di vantare diritti feudali molto evidenti. Nell'estate del 951, come racconta Delogu, Ottone decise di intervenire militarmente in Italia per riportare ciò che era *distortum ad rectitudinem*¹¹².

Non sappiamo con certezza se il papa invocò l'aiuto di Ottone al fine di porre rimedio all'invasione dell'esarcato e della Pentapoli messa in atto da Berengario, ma l'ipotesi non appare inverosimile; certamente a chiedere l'aiuto di Ottone furono i nobili italiani nemici di Berengario.

Il 23 settembre 951, Ottone giungeva a Pavia, abbandonata da Berengario e dal figlio, rifugiatisi nella rocca di San Marino, e di lì a poco, subito dopo la conquista di Pavia, prendeva in sposa Adelaide, ottenendo una legittimazione alla sua nomina di "rex Francorum et Italicorum".

Verso la fine del 951, Ottone chiese espressamente ad Agapito II di essere accolto a Roma per ricevere dalle mani del papa la corona imperiale, ma ottenne un freddo diniego, indotto anche dall'influenza che Alberico, duca di Spoleto e definito dai contemporanei *Princeps atque Senator omnium Romanorum*, esercitava ormai da anni sulla politica papale.

Il re germanico, volendo evitare uno scontro che probabilmente in quel momento lo avrebbe indebolito, decise di tornare in Germania, dove altri problemi lo attendevano. La questione italiana fu lasciata nelle mani di Corrado di Lotaringia, il quale venne ad un accordo con Berengario: il re sconfitto avrebbe riconosciuto la sua subordinazione al re di Germania, mantenendo così suo il Regno d'Italia. Berengario si recò dunque in territorio tedesco e ricevette da Ottone l'investitura ufficiale a re d'Italia.

Negli anni seguenti Berengario rafforzò il suo potere sui territori italiani e poté godere di una discreta libertà di azione per via delle faccende che tenevano occupato Ottone in altri luoghi¹¹³. Scrive laconicamente il Gregorovius: "non più la mano del papa, cui essa apparteneva per virtù di patto, né quella di Alberico giungevano fino alle province remote dell'antico esarcato, che, poco a poco, i re d'Italia avevano tolto alla Chiesa"¹¹⁴.

Nell'affresco (fig. 15) si nota un re genuflesso (Ottone I), che porge ad un papa (Agapito II) una statuetta argentea raffigurante la personificazione dell'Italia: simboli distintivi sono la cornucopia, le chiavi e le torri. Il papa, rappresentato con le sembianze precisamente di Pio IV, siede su di un alto

¹¹² Paolo Delogu, "Berengario II, marchese d'Ivrea, re d'Italia", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma, 1967, consultabile on-line.

¹¹³ Van Buchell scrive in merito all'avvenimento: "Huius rei meminit Martinus, nihil tamen de filio capto addit, regnasse autem hunc Berengarium cum filio Alberto scribit .III. annos, anno Christi .DCCCCXLI. Blondus vero et Platina scribunt, Othonem, Agapithi II papae precibus, Berengarium cum filio Alberto regno deturbasse, et deinde paucis adeptis ac eos pontifici reconciliatos restituisse", R. Lanciani, *Iter italicum*, cit., p. 61.

¹¹⁴ F. Gregorovius, *Storia della città...*, cit., vol. II, p. 23.

trono e indossa una tiara, emblema del potere universale del papato; alle sue spalle, sulla parte superiore dello schienale, si può notare lo stemma di papa Pio IV. All'estrema destra, in primo piano, si rileva la presenza di due re, Berengario e Adalberto, riconoscibili a causa della corona che portano sul capo, inginocchiati e prostrati con le mani in catene. Il papa è contornato da prelati e dignitari della corte romana, mentre alle spalle di Ottone è presente un soldato dell'esercito germanico, simbolo del potere militare impiegato per la difesa della Santa Sede. La scena è arricchita da una Vittoria alata sospesa sul capo di Ottone, intenta a porre sulla testa del re una corona d'alloro, segno della benevolenza divina¹¹⁵.

Si registrano anacronismi intenzionali, volti a rendere l'immagine immediatamente leggibile e più familiare, come lo stemma di papa Medici, le fattezze di Agapito II ricalcate su quelle di Pio IV e l'abbigliamento dei personaggi. Nel complesso la rappresentazione è assai stereotipata e ricalca modelli esecutivi tradizionali, come la *Donazione di Roma* nella Sala di Costantino, posta negli attuali Musei vaticani¹¹⁶. L'anonimo visitatore della sala descrive questo affresco come "depintura di duo Ré nudi ligati dietro col papa in seggia, e compagnia grande"¹¹⁷.

Al di sopra dell'affresco campeggia l'iscrizione:

OTHO VICTO BERENGARIO ET ADELBERTO EIUS FILIO TYRANNIS PROVINCIAS AB ILLIS OCCUPATAS ECCLESIAE RESTITUIT.¹¹⁸

Se questa iscrizione non fosse stata apposta sarebbe praticamente impossibile riuscire a capire quale avvenimento storico l'affresco voglia rappresentare, proprio per via della sua forma stereotipata.

È necessario ricordare che Berengario fu catturato da Ottone I solamente nel corso della sua successiva campagna italiana del 963, ma non fu mai portato a Roma prigioniero. Il figlio del marchese d'Ivrea, per giunta, non fu mai neppure arrestato dall'imperatore. Anche volendo ipotizzare, dunque, che la vicenda raffigurata da Samacchini sia da identificare con la discesa in Italia di Ottone effettuata nel 962, quando sul soglio pontificio sedeva Giovanni XII, molti elementi rimangono menzogneri.

Ottone I non restituì mai effettivamente i territori dell'Esarcato e della Pentapoli al papa, né tanto meno meditò di consegnare al pontefice l'intero territorio d'Italia, come si evincerebbe dall'affresco. Semmai l'imperatore pretese ed ottenne una maggiore ingerenza negli affari della Chiesa di Roma, costringendo il papa ad accettare l'emanazione del *Privilegium Othonis*, uno

¹¹⁵ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 36-37.

¹¹⁶ Ivi, p. 99.

¹¹⁷ R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 456.

¹¹⁸ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 36.

statuto secondo il quale l'elezione del papa doveva necessariamente essere determinata e approvata dall'imperatore, mentre la sovranità territoriale del papa veniva sì riconosciuta, ma con la condizione di una pesante tutela imperiale¹¹⁹.

È possibile che nel dipinto si volesse idealmente condensare tutta la fase storica che vide aperta la contesa fra Ottone I e Berengario per il dominio sul Regno d'Italia, sottolineando quanto l'epilogo della vicenda fosse stato felice per la Chiesa di Roma.

In realtà, negli anni che videro l'ascesa di Ottone I e il suo apogeo, nota Gregorovius, il papato discese al livello minimo di incisività politica, anche a causa dell'emergere a Roma di una potente aristocrazia.

¹¹⁹ Ottone I, in *Monumenta Germaniae Historica, Diplomatum Regum et Imperatorum germaniae*, Societas aperiendis fontibus rerum germanicarum medii aevi, Hannover, 1879-1884, tomo 1, n. 235, p. 322-327.



FIG. 15 — Orazio Samacchini, *Ottone I restituisce i territori della Chiesa a papa Agapito II*, 1563 circa, Sala Regia (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

3.2.5 Il re Pietro d'Aragona offre il suo regno a Innocenzo III

Al di sopra della porta che conduce alla Sala Ducale, Livio Agresti da Forlì affrescò l'episodio della consegna del regno d'Aragona nella mani di Innocenzo III ad opera del re Pietro II.

La ricostruzione storica di questo avvenimento risulta particolarmente difficoltosa a causa dell'assenza di fonti documentarie che ne forniscano una precisa descrizione delle circostanze e delle modalità di svolgimento¹²⁰. Ad ogni

¹²⁰ F. Gregorovius, *Storia della città...*, cit., vol. II, p. 692. Si veda Damian J. Smith, *Innocent III and the Crown of Aragon: The Limits of Papal Authority*, MPG Books Ltd, Bodmin, 2004, pp. 44-47.

modo, sappiamo, con un buon grado di certezza, che l'11 novembre del 1204 Pietro II d'Aragona, recatosi a Roma, fu incoronato da Innocenzo III nella basilica di San Pancrazio in Trastevere. Questo sovrano fu il primo monarca d'Aragona a ricevere un'investitura ufficiale dalle mani di un pontefice e, in ragione di ciò, fu soprannominato "il Cattolico".

L'unica fonte alla quale potessero attingere sia i committenti dell'opera che il pittore Livio Agresti era la già menzionata biografia del pontefice Innocenzo III, stilata da un anonimo esponente della corte romana e intitolata *Gesta Innocentii III papae*. Tale documento doveva circolare in pochissime copie e certamente non esisteva ancora in versione stampata (la prima edizione a stampa risale al 1682 e fu diffusa a Parigi¹²¹).

Tuttavia, fra gli appunti del monaco agostiniano Onofrio Panvinio, conservati presso la Biblioteca Vaticana, è stato rinvenuto uno stralcio di questa opera, copiato letteralmente: a Roma circolavano dunque manoscritti di queste *Gesta*. È importante qui segnalare che Onofrio Panvinio, l'autore del *De primatu Petri et de Apostolicae Sedis potestate libri tres contra Centuriarum auctores*¹²², era strettamente legato alla corte del cardinale Alessandro Farnese. Pertanto si può ragionevolmente ipotizzare, come suggerisce Böck, che il monaco abbia partecipato attivamente alla progettazione dell'affresco.

Venendo alla ricostruzione dell'avvenimento rappresentato, secondo la narrazione svolta nelle *Gesta*, Pietro II, accompagnato da uno stuolo di nobili e di personalità ecclesiastiche caricate a bordo di 5 galee, sbarcò nei pressi di Ostia, nel mese di novembre del settimo anno di pontificato di Innocenzo III. Il re fu raggiunto immediatamente da emissari del papa e fu condotto in San Pietro, dove lo attendevano stanze appositamente preparate per il suo soggiorno.

Nel già ricordato 11 novembre, il papa, accompagnato da un nutrito seguito di ecclesiastici e nobili romani, si recò presso il monastero di San Pancrazio in Trastevere, dove contemporaneamente convergeva il corteo del re Pietro d'Aragona. In tale scenario il re fu unto dall'arcivescovo di Porto e incoronato da Innocenzo III, ricevendo dal pontefice le insegne regali. Pietro prestò al papa un solenne giuramento¹²³: egli sarebbe stato per sempre fedele ed obbediente al suo Signore, il papa Innocenzo III, ai suoi successori e alla Chiesa

¹²¹ L'edizione parigina fu creata sulla base di un manoscritto rinvenuto nel 1603 da Erastus Andrentius nel palazzo papale di Avignone.

¹²² Maria Antonietta Visceglia, *The international policy of the papacy in the early modern age, in Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, Viella, Roma, 2013, p. 32.

¹²³ *Gesta Innocentii III papae*, in J.-P. Migne, *Patrologiae cursus...*, cit., CXX: "Ego Petrus, rex Aragonum, profitto et polliceor quod semper ero fidelis et obediens domino meo papae Innocentio, eiusque catholicis successoribus, et Ecclesiae Romanae, regnumque meum in ipsius obedientia fideliter conservabo, defendens fidem catholicam, et persequens haereticam pravitatem".

di Roma, difendendo la fede cristiana e perseguitando gli eretici (in presumibile riferimento – oltre che alla contemporaneità - alle vicende della crociata contro gli albigesi).

Terminata questa funzione, il papa ed il re mossero verso la basilica di San Pietro, sul cui altare Pietro II depose il suo scettro e la sua corona, ricevendo dal papa un'investitura feudale. Il re offrì il suo regno a San Pietro e si rese tributario della Santa Sede, ponendo sull'altare un documento nel quale veniva ufficializzata la cessione del suo regno al Vicario di Cristo: "vicarius sit illius per quem reges regnant et principes principantur, qui dominatur in regno hominum"¹²⁴.

Nel documento si fissava, per giunta, una somma di 250 *mazmudins* come censo perpetuo che il regno d'Aragona avrebbe versato al pontefice e ai suoi successori. Terminata anche questa cerimonia, Pietro II fu scortato verso la basilica di San Paolo, nei paraggi della quale lo attendevano delle navi benedette dal pontefice e pronte a ricondurlo nel suo regno "cum prosperitate".

Nell'affresco (fig. 16) si nota un re di spalle (Pietro II) abbigliato con una toga e un mantello, che incede nel grande portico di una basilica in compagnia di due prelati. I tre sono preceduti da un giovane che tiene fra le mani una statuetta d'oro, emblema del regno d'Aragona. Alcuni soldati conducono un cavallo bianco, mentre tutti i personaggi sembrano dirigersi verso un ambiente specifico della grande basilica.

È importante notare che uno dei due cardinali ha fattezze che ricordano moltissimo Paolo III, mentre l'altro cardinale che prende parte alla scena è molto somigliante ad Alessandro Farnese¹²⁵.

Un simile dettaglio, sommato a quanto si diceva a proposito di Onofrio Panvinio, dovrebbe fugare qualsiasi dubbio sul fatto che committente ed ideatore di questo affresco sia stato proprio il cardinale Alessandro Farnese, supportato dagli eruditi della sua corte. Il dipinto, pertanto, rappresenta un omaggio chiarissimo alla memoria dell'immarcescibile nonno, ma anche alla magnificenza dello stesso committente.

Al di sopra dell'affresco è apposta l'iscrizione seguente:

PETRUS ARAGONIAE REX AD URBEM PROPECTUS INNOCENTIO III. PONT. MAX.
REGNUM ARAGONIAE DEFERT CONSTITUTA ANNUI TRIBUTI PERPETUA PENSIONE
OBEDIENTIAM SIMUL ET DEFENSIONEM SEDIS APOSTOLICAE POLLICITUS. ¹²⁶

La rappresentazione dell'avvenimento sembra essere dunque piuttosto veritiera, anche se fondata interamente sulla testimonianza di un documento di parte. Un'altra fonte che ci fornisce informazioni sull'avvenimento è il già

¹²⁴ Ivi, CXXI.

¹²⁵ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 37-38.

¹²⁶ Ivi, p. 45.

menzionato *Contra Laurentium Vallam De falsa donatione Costantini*, di Agostino Steuco. Egli, a proposito di Pietro II, dice:

Petrus rex Aragoniae anno tertio domini Innocentii tertii Papae venit Romam ad eundem Innocentium, ab eoque militiam solemniter, ac honorifice accepit: obtulitque sponte totum regnum beato Petro, & sacrosanctae Romanae ecclesiae: denique accepit in feudum praedictum regnum. Itemque pro regno Sardiniae certam pecuniae summam constituit se daturum.¹²⁷

Una testimonianza, in definitiva, della soggezione feudale di un intero regno al papato, analogamente a quanto riguardava il regno di Napoli, e a conferma della potestà del papato, nel suo estendersi dallo spirituale al temporale.

Lo Steuco attinse senza dubbio alle *Gesta* di Innocenzo III, mentre l'affermazione secondo la quale il re d'Aragona avrebbe immediatamente ricevuto in feudo il regno donato al papa è assente nell'iscrizione associata all'affresco.

Van Buchell, impegnato nel cercare di rintracciare i fondamenti storiografici di ogni affresco, per quanto concerne l'episodio di Pietro II scrive che "Hanc historiam diu quaesitam, hoc modo non potui invenire": l'episodio doveva essere quindi molto poco noto, dato che anche un visitatore della sala culturalmente preparato, per quanto non uomo di stato, non seppe identificare l'avvenimento e conseguentemente non poté constatare il livello di aderenza alla realtà del dipinto.

In verità, come nota Gregorovius, quando Innocenzo III fu eletto al soglio pontificio, la sovranità del papa in Roma era offuscata e ben poco rimaneva dello Stato della Chiesa. Per questo Innocenzo si prodigò immediatamente per ritornare ad una situazione che meglio si adattasse alla sua concezione del potere papale. Difatti egli rimosse l'unico senatore del Comune romano e lo sostituì con uno di sua nomina; quanto al prefetto, rappresentante del potere imperiale, il papa lo costrinse, il giorno successivo alla propria incoronazione, a sottomettersi e prestargli giuramento di vassallaggio, tramutando anche quel funzionario in una specie di sottoposto al vescovo di Roma¹²⁸.

Innocenzo III avviò inoltre una "politica dei recuperi", ossia una strategia volta a ricostituire, per quanto possibile, nella sua integrità lo Stato della Chiesa attraverso il recupero dei territori ritenuti di appartenenza "papale" e ingiustamente sottratti negli anni precedenti. In effetti il Ducato di Spoleto e la marca di Ancona tornarono a far parte dello Stato pontificio, mentre la Romagna e i territori donati da Matilde di Canossa rimasero al di fuori dell'influenza papale.

¹²⁷ Agostino Steuco, *Contra Laurentium Vallam De falsa donatione Constantini*, Sebastien Gryphius, Lione, 1547, p. 193, in J. De Jong, *The painted decoration...*, cit., p. 156.

¹²⁸ F. Gregorovius, *Storia della città...*, cit., vol. IV, pp. 657-660.

Nel corso del suo pontificato Innocenzo costrinse, con l'interdetto, il re di Francia Filippo Augusto a riprendersi la moglie ripudiata; il re d'Inghilterra, Giovanni Senza Terra a farsi vassallo della Chiesa di Roma; Ottone di Boemia; Alfonso di Leon; Sancio I del Portogallo; e, per l'appunto, Pietro II d'Aragona a prestare omaggio feudale alla Chiesa.

Il papa si mostrò anche molto prodigo di energia nella persecuzione delle eresie: indisse nel 1208 una crociata contro gli albigesi, mostrando tutta la sua intransigenza nei confronti delle deviazioni dall'ortodossia. Lo zelo del pontefice si manifestò inoltre nella lotta contro gli infedeli; quando egli morì, il 16 luglio del 1216, era stata già programmata una nuova crociata contro i turchi, che sarebbe dovuta partire il 1 giugno del 1217.

Tuttavia, come conferma Maleczek¹²⁹, ciò che più rende lampante la rigida concezione teocratica del potere del pontefice è il trittico di decretali che egli emanò in merito al rapporto fra *Regnum* e *Sacerdotium*. Le tre decretali (*Venerabilem*; *Per venerabilem*; *Novit*) stabilivano che il papa era *caput et fundamentum totius Christianitatis* riprendendo la teoria della *plenitudo potestatis* già formulata da Gregorio VII.

¹²⁹ Werner Maleczek, "Innocenzo III", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, 2004, consultabile on-line.



FIG. 16 — Livio Agresti, *Il re Pietro d'Aragona offre il suo regno a Innocenzo III*, 1563 circa, Sala Regia (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

3.3 Gli affreschi de "l'obbedienza dei re"

Gli altri tre affreschi eseguiti sotto Pio IV, sempre seguendo la Böck, possono essere aggregati in un altro gruppo tematicamente omogeneo: il ciclo de "l'obbedienza dei re". Di seguito si tratterà di tali affreschi.

3.3.1 Il papa Gregorio VII concede il perdono all'imperatore Enrico IV

Sulla parete sud, a destra della porta che conduce alla Cappella Paolina, Taddeo e Federico Zuccari dipinsero l'assoluzione concessa da Gregorio VII all'imperatore Enrico IV presso Canossa. Il fatto storico, assolutamente noto, avrebbe assunto nel tempo un'importanza fondamentale per i risvolti di tipo giurisdizionale ed ecclesiologico che da esso sono scaturiti¹³⁰.

È utile sottolineare che Gregorio VII mostrò da subito le sue attitudini antimperiali evitando, come sottolinea Capitani, di inviare al re dei tedeschi la lettera con la comunicazione ufficiale della sua elezione (lettera giunta ad altre personalità cristiane dell'epoca)¹³¹. D'altro canto l'imperatore Enrico IV tentò incessantemente di rafforzare l'autorità imperiale in Italia.

Ad ogni modo, nel marzo del 1074, Gregorio VII, come conferma Capitani¹³², convocò il suo primo concilio, durante il quale si stabilì che tutti i chierici divenuti tali per simonia dovevano considerarsi fuori della Chiesa. Enrico IV parve inizialmente ben disposto in merito all'applicazione dei canoni conciliari, ma il clero tedesco era in subbuglio: due fazioni, una favorevole alle deliberazioni del papa e l'altra totalmente in disaccordo con le deliberazioni provenienti da Roma, si contendevano il predominio sulla scena tedesca.

Nel corso del successivo concilio, svoltosi nel febbraio del 1075, il papa sospese cinque vescovi consiglieri di Enrico IV, rei di avere manifestato la loro contrarietà all'applicazione dei decreti papali; secondo la testimonianza del cronista milanese Arnolfo, Gregorio emanò anche una precisa disposizione relativa al divieto di investitura, sottraendo ad Enrico IV ogni diritto a concedere episcopati, ricorda sempre Capitani, minacciandolo di scomunica.

Nel marzo successivo il papa emanò il *Dictatus Papae*: tale raccolta di decreti stabilì la supremazia della Chiesa di Roma e del suo vescovo sulle altre chiese e sull'Impero. Il rapporto fra Chiesa e Stato fu completamente invertito; non era più l'imperatore a godere del diritto di eleggere il papa ma il papa a poter nominare o deporre l'imperatore. Ovvero il pieno rovesciamento del *Privilegium Othonis*, che stava presumibilmente alla base della controffensiva romana.

A questo punto Enrico si rese autore di un atto assai destabilizzante: scavalcando l'autorità papale, decise di assegnare secondo la sua sola volontà la diocesi di Milano (divenuta vacante) ad un suo preferito. Ciò fece scoppiare un conflitto con papa Gregorio VII che passò alla storia con il nome di lotta per le investiture, su cui Gregorovius e Capitani non ci fanno mancare notizie.

¹³⁰ F. Gregorovius, *Storia della città...*, cit., vol. II, p. 306.

¹³¹ Ovidio Capitani, "Gregorio VII", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2003, consultabile on-line.

¹³² *Ibidem*.

La notte di Natale del 1075, per giunta, Gregorio VII fu vittima di un tentato omicidio, molto probabilmente organizzato con l'assenso dell'imperatore. Si giunse ad un definitivo punto di rottura il 24 gennaio 1076, quando l'episcopato tedesco, convocato a Worms su ordine di Enrico IV, dichiarò di non riconoscere Gregorio VII come supremo rappresentante della Chiesa universale.

In risposta, il 22 febbraio 1076, nel corso di un concilio tenutosi nel palazzo lateranense, il papa scomunicò ufficialmente l'imperatore Enrico IV e i vescovi tedeschi e lombardi a lui legati. I potenti del regno di Germania approfittarono della situazione per insorgere contro l'autorità di Enrico e stabilirono che, se la scomunica papale non fosse stata revocata entro un anno, il re sarebbe stato depresso. Fu fissata inoltre, per il 6 febbraio 1077, una dieta del regno presso Augusta, con l'obiettivo di risolvere definitivamente la questione; la dieta sarebbe stata presieduta da Gregorio VII in persona.

Nel dicembre del 1076 il papa si avviò verso la Germania per prendere parte alla dieta di Augusta; Enrico, terrorizzato dall'idea di essere depresso da un concilio presieduto dal pontefice, decise di calare in Italia con un esercito al suo seguito. Gregorio VII, intimorito, si rifugiò presso Canossa facendo affidamento sulla protezione della contessa Matilde.

A questo punto Enrico, accompagnato dalla suocera, la marchesa Adelaide di Susa, iniziò la sua celeberrima processione penitenziale a Canossa, nella speranza di ottenere la revoca della scomunica. Per tre giorni e tre notti, dal 25 al 27 gennaio 1077, Enrico fu costretto ad umiliarsi, dovendo attendere a lungo davanti al portale di ingresso del castello della Marchesa Matilde prima di essere ammesso al cospetto del papa: l'attesa ebbe luogo mentre imperversava una bufera di neve e l'imperatore fu costretto a giacere inginocchiato, scalzo, vestito soltanto con un saio, il capo cosparso di cenere, di fronte al portone chiuso.

Solo grazie all'intercessione del padrino, l'abate di Cluny, e della marchesa Matilde, il re poté essere ricevuto dal papa il 28 gennaio. In una solenne cerimonia Gregorio VII riammise Enrico IV nella comunità dei fedeli e gli somministrò la comunione. Il re umiliato affermò di accettare le condizioni del papa senza obiezioni, giurò che avrebbe fornito spiegazioni della sua condotta in occasione della incombente dieta di Augusta ed accettò la sottomissione della sua autorità regale a quella papale.

L'agire di Enrico IV era dettato unicamente da necessità di carattere politico e l'opportunismo giocò un ruolo fondamentale nel dettare al re le linee della condotta da seguire. Certamente Enrico non aveva nessuna intenzione di riconoscere a Gregorio VII il ruolo di suprema ed indiscussa autorità del mondo cristiano. Ben presto, infatti, ritenendo che il momento fosse propizio, egli riprese il suo precedente atteggiamento di insubordinazione, volto a chiarire nuovamente la sua concezione dei rapporti fra Chiesa e Stato.

Gregorio VII scomunicò il re germanico nuovamente il 7 marzo 1080, ottenendo stavolta una reazione ben diversa: Enrico nominò un antipapa (Clemente III) e assediò Roma. Solo l'intervento tardivo dei normanni salvò il papa da una completa disfatta, costringendo però la città a subire un saccheggio tremendo ad opera degli uomini di Roberto il Guiscardo.

Nell'affresco (fig. 17) si può ammirare proprio il momento culminante della sottomissione di Enrico IV, il quale viene rappresentato genuflesso al cospetto del papa ed abbigliato con un semplice ed umile saio che lascia scoperta la spalla destra; il papa, seduto su di una specie di trono in posizione sopraelevata impartisce all'imperatore la sua benedizione ed assieme ad essa conferisce al penitente l'annullamento della scomunica. Alla scena presenziano Matilde di Canossa e l'abate Ugo di Cluny oltre alla moglie e al figlio dell'imperatore, il piccolo Corrado, entrambi visibili alle spalle della marchesa. L'uomo in abiti militari alla destra della marchesa potrebbe essere Amedeo II di Savoia, la cui presenza all'evento è menzionata in alcune fonti¹³³.

Un anonimo visitatore della Sala Regia descrisse l'affresco dicendo che "si vede il papa et il Re con multitudinem supplichevolvermente"¹³⁴. Il dipinto è accompagnato dall'iscrizione seguente:

GREGORIUS VII HENRICUM IV IMP. MALE DE ECCLESIA MERENTEM POSTEA SUPPLICEM ET POENITENTEM ABSOLVIT.¹³⁵

L'affresco riproduce piuttosto fedelmente lo svolgimento dell'avvenimento passato alla storia come *l'umiliazione di Canossa*: vi compaiono infatti tutti gli elementi ed i personaggi attestati nelle fonti documentarie¹³⁶. È significativo, per quanto comprensibile, il fatto che l'evoluzione successiva degli avvenimenti, caratterizzata da episodi di profonda umiliazione per Gregorio VII e da una dimostrazione concreta e fin troppo brusca della vanità delle pretese del papato, venga completamente ignorata. La piega che gli eventi presero negli anni successivi all'umiliazione di Canossa non aveva nulla di trionfale per la Chiesa di Roma. Tuttavia resta indubbio che l'episodio avrebbe saputo conquistarsi una sorta di eternità emblematica.

L'umiliazione di Enrico IV avrebbe insomma indubbiamente costituito un tassello fondamentale nella costruzione dell'idea della supremazia papale e si sarebbe inserito vividamente nel percorso intrapreso, come si è detto, da Gregorio VII già nel marzo 1075 con l'emanazione del *Dictatus Papae*, documento costituito da 27 assiomi che pretendevano di fondare il più assoluto primato papale. L'assioma "al Papa è permesso deporre gli Imperatori" portò

¹³³ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 51-53.

¹³⁴ R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 455.

¹³⁵ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 165.

¹³⁶ Bartolomeo Platina, *Le vite de' Pontefici*, Savioni, Venezia, 1730, p. 236.

un colpo durissimo alla nozione altomedievale del bilanciamento del potere religioso con il potere civile che era espressa dal simbolo delle due spade, quella spirituale e quella temporale, ora entrambe nelle mani del vicario di Pietro.



FIG. 17— Taddeo e Federico Zuccari, *Il papa Gregorio VII concede il perdono all'imperatore Enrico IV*, Sala Regia (Fondazione Federico Zeri, disponibile on-line).

3.3.2 *L'incontro tra Federico Barbarossa e Alessandro III a Venezia*

Nello spazio compreso tra la porta che conduce alla Sala Ducale e la porta che immette alla Scala del Maresciallo, Giuseppe Salviati affrescò l'episodio relativo all'incontro tra il papa Alessandro III e l'imperatore Federico I, a Venezia, nell'anno 1177.

L'avvenimento è facilmente ricostruibile e molto noto¹³⁷. È necessario premettere che Alessandro III, già quando era semplicemente un cardinale, si era espresso più volte a favore di un avvicinamento fra il papato e i normanni, al fine di scalzare l'imperatore dalla sua posizione di fagocitante preminenza nella cristianità.

Il 24 marzo 1160, poi, Alessandro III, eletto al soglio pontificio il 20 settembre 1159 per volontà della fazione antimperiale, scomunicò l'imperatore

¹³⁷ Ferdinand Gregorovius, *Storia della città di Roma nel medio evo*, Antonelli, Venezia, 1873, vol. II, p. 643.

Federico I e tutti i suoi seguaci, rei di aver riconosciuto come pontefice l'antipapa Vittore IV, a conclusione di una serie di travagliate vicende, considerate manifestazioni di un vero e proprio scisma. Negli anni successivi la battaglia fra Alessandro III e l'imperatore continuò incessante: alla morte di Vittore, Federico fece eleggere un nuovo antipapa, con il nome di Pasquale III.

Nel 1167 l'imperatore discese in Italia con lo specifico scopo di vedere riconosciuta come legittima l'elezione del suo antipapa. Alessandro III si oppose fermamente e con estrema durezza alle intimidazioni di Federico ma, come evidenziano Brezzi e Piazza¹³⁸, fu costretto comunque a lasciare Roma, conquistata dalle truppe imperiali senza grosse difficoltà. Iniziò così per il pontefice un periodo di disonorevoli vagabondaggi presso città disposte ad accoglierlo, mentre a Roma Federico si faceva incoronare ufficialmente dal suo antipapa.

Intanto Alessandro III strinse rapporti di alleanza con la Lega dei comuni dell'Italia settentrionale (nemici dell'imperatore) con l'obiettivo di ostacolare le mire espansionistiche del Barbarossa. Comechessia, nel 1174 Federico radunò un grosso esercito e scese per la quinta volta in Italia, come del resto esigevano il suo ruolo e la tradizione imperiale del viaggio in Italia, anche ai fini dell'incoronazione.

La sua quinta campagna iniziò nel settembre del 1174 con la presa di Susa, seguita a breve distanza dalle capitolazioni di Asti, Acqui, Pavia e Como. Alessandria, città che doveva il suo nome proprio al pontefice, fu sottoposta ad un ostinato assedio che durò ben sette mesi. Mentre i suoi uomini continuavano ad assediare Alessandria, il Barbarossa si dedicò intanto a risolvere altre questioni impellenti.

Nel frattempo la Lega dei comuni aveva approntato un imponente esercito, che Federico riuscì in qualche modo a neutralizzare inviando una parte delle sue truppe a Bologna. A questo punto, tolto l'assedio ad Alessandria, Federico si diresse contro l'esercito dei comuni. Dopo una serie di alterne vicende, l'imperatore venne notissimamente travolto a Legnano il 29 maggio 1176, riportando una bruciante, celeberrima sconfitta.

Federico si affrettò a cercare di risolvere la questione con la diplomazia avviando le trattative di pace direttamente con il pontefice, con il quale addivenne ad un accordo: Federico riconobbe l'antipapa (ne era stato eletto, intanto, uno nuovo, con il nome di Callisto III) e restituì al comune di Roma le sue regalie e i suoi territori, sottratti in occasione delle precedenti calate imperiali in Italia, mentre Alessandro III garantì al Barbarossa la propria mediazione con i comuni (accordi di Anagni). Tuttavia questi ultimi rifiutarono

¹³⁸ Paolo Brezzi, Andrea Piazza, "Alessandro III", *ad vocem*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2000, consultabile on-line.

la mediazione del papa, non gradendo la brusca mutazione d'atteggiamento del pontefice.

Nonostante ciò, si giunse ad un nuovo tentativo di pacificazione che si svolse a Venezia – ecco finalmente la scena dell'affresco - nel luglio 1177. All'incontro parteciparono il papa, l'imperatore, Guglielmo II il Buono di Normandia e i delegati dei comuni. In tale occasione, come ricordano Piazza e Brezzi¹³⁹, Federico baciò il piede del papa ed assolse al suo obbligo di staffiere.

Ancora una volta, in definitiva, il papato aveva avuto partita vinta, in una sequenza che, per i contemporanei cinquecenteschi, poteva promettere di ripetersi anche nella loro epoca e nei tempi successivi. Con buona pace di chi, tanto allora che oggi, ha preso gusto a sottolineare un po' sbrigativamente il velleitarismo del vescovo di Roma. L'autorappresentazione, indubbiamente, un solido fondamento lo aveva.

Il 23 luglio fu confermata ufficialmente la pace con il papa secondo gli accordi di Anagni e fu concordata una tregua di sei anni con i comuni. Ad ogni modo, il successo di Alessandro rimase indubbio: lo scisma era chiuso definitivamente. In tutta l'Europa il papa apparve il vincitore morale del duello ed il capo della cristianità¹⁴⁰.

Nell'affresco (fig. 18) si può osservare un pontefice (Alessandro III, rappresentato con le sembianze di Pio IV) che indossa la tiara pontificia, seduto su di un trono rialzato, nell'atto di accogliere la prostrazione dell'imperatore Federico I Barbarossa. Questi risulta invece raffigurato privo della sua corona, di spalle, inginocchiato e con il capo chinato nell'azione di baciare la sacra pantofola. Il papa, con la mano protesa in avanti nel gesto tipico della benedizione, è contornato da numerosi cardinali, uno dei quali è rappresentato con le fattezze del cardinal Da Mula, il quale, come già sappiamo, essendo oltretutto veneziano, fu il committente dell'opera.

Nell'affresco figurano anche i ritratti di altri personaggi influenti del clero romano. Alla destra del papa si registra la presenza del doge Sebastiano Ziani, raffigurato con le sembianze di Girolamo Priuli, doge veneziano dal 1559 al 1567. Assiste alla scena un nutrito gruppo di persone di ogni categoria; tra queste si notano soldati appartenenti, probabilmente, all'esercito imperiale. Nell'affresco l'episodio è ambientato nella piazza antistante la basilica di San Marco, basilica ben visibile e riconoscibile sullo sfondo, come pure ben visibile è il Palazzo ducale¹⁴¹.

Alcune fonti di relativa attendibilità riferiscono che il papa in quell'occasione affondò il piede sulla testa dell'imperatore e pronunciò la frase: "Super aspidem et basiliscum ambulabis". Al che l'imperatore avrebbe risposto:

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 49-51.

“Non tibi sed Petro me submitto”, da cui il papa di rimando: “Et mihi et Petro”. Di tutto ciò non vi è comprensibilmente traccia nell’affresco: è lecito pensare che i committenti vollero evitare di raffigurare particolari che mettessero in evidenza l’arroganza e la superbia del pontefice. Van Buchell segnalò questa pur prevedibile omissione con parole incredibilmente cariche di livore¹⁴².

L’anonimo visitatore della sala (del quale si è già parlato precedentemente) scrive invece: “...è l’altro quatro vaghissimo, con ritratti di Venetia, del duce vestito di broccato d’oro, donne in fenestre, e per tutto moltitudine assai di gente, imperatore che ne tiene la testa scoperta, et inginocchiato ha il viso ne’ piedi di sua Beatitudine, che rappresenta Pio . 4 . che fece a tempo suo la pittura: è questa santità naturalissima, et altresì quel sig. card. di Ferrara, splendidissimo Farnese grande, e molti altri personaggi”¹⁴³. La testimonianza riportata ci induce a pensare che l’assenza della corona sul capo dell’imperatore fosse guardata già allora come un fatto molto eclatante. Inoltre l’anonimo ci comunica che la somiglianza dei personaggi rappresentati nel dipinto con personalità eminenti e molto note all’epoca dell’esecuzione dell’opera era cosa molto evidente per chiunque e quindi poteva influenzare non poco le inclinazioni dell’osservatore. Sono riconoscibili nell’affresco i ritratti del cardinale Ippolito d’Este (*quel sig. card. Di Ferrara*) e di Alessandro Farnese (*splendidissimo Farnese grande*).

Nel 1177 la basilica di San Marco e il Palazzo ducale, che si stagliano maestosamente sullo sfondo dell’affresco, non avevano l’aspetto loro conferito da Giuseppe Salviati: le due monumentali costruzioni appaiono come se l’avvenimento si fosse svolto nel 1564.

L’affresco è accompagnato da una lunga iscrizione esplicativa, che esalta i meriti della Repubblica di Venezia:

ALEXANDER PAPA III FRIDERICI PRIMI IMPERATORIS IRAM ET IMPETUM FUGIENS ABDIDIT SESE VENETIIS. COGNITUM ET A SENATU PERHONORIFICE SUSCEPTUM OTHONE IMPERATORIS FILIO NAVALI PROELIO A VENETIS VICTO CAPTOQUE FRIDERICUS PACE FACTA SUPPLEX ADORAT FIDEM ET OBEDIENTIAM POLLICITUS ITA PONTIFICI SUA DIGNITAS VENETAE REIPUBLICAE BENEFITIO RESTITUTA MCLXXVII.

144

¹⁴² “Hanc historiam Blondus lib. VI decadis secundae et ante eum Martinus ac ex eo Platina, nec non Venetarum rerum scriptores ut Marcellus, Sabellicus et alii descripsere; sed superbiam, imo petulantiam Alexandri, in conculcando tanti viri capite, ac superbis eius dictis: “Super aspidem et basiliscum ambulabis”, cui respondit imperatori “Non tibi sed Petro me submitto”; ad quae papa: “Et mihi et Petro”, pontificii illi parasiti omiserunt”, R. Lanciani, *Iter Italicum*, cit., p. 60.

¹⁴³ R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 457.

¹⁴⁴ Jan L. de Jong, *Propagating Venice’s finest hour: Vicissitudes of Giuseppe Porta Salviati’s painting of Pope Alexander III and Emperor Frederick Barbarossa in the Sala Regia at Vatican Palace*, in Annette De Vries (ed.), *Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy*, vol. XXXI, Peeters, Groningen, 2008, p. 112.

Iscrizione davvero interessante. Per la rappresentazione della vicenda, Giuseppe Porta si servì dei resoconti storici proposti da Flavio Biondo nelle *Decadi* e da Bartolomeo Platina nelle *Vite dei Papi*¹⁴⁵. Ma fino ad un certo punto... Tant'è che le sette righe a caratteri maiuscoli raccontano una storia assai diversa. In esse si sostiene che Alessandro III, temendo la forza e la rabbia di Federico, si sarebbe rifugiato a Venezia, dove sarebbe stato accolto dal Senato con tutti gli onori. In seguito alla cattura del figlio Ottone ad opera della flotta veneziana, l'imperatore avrebbe preferito scendere a patti offrendo la sua obbedienza al papa. L'iscrizione termina rimarcando la funzione fondamentale della Repubblica veneziana nella restaurazione della dignità papale.

In verità non sembra che i veneziani ebbero un ruolo tanto determinante nella vicenda. Se ne può dedurre che il Porta avesse finito per avvalersi soprattutto di fonti di parte veneziana, specificamente delle narrazioni di Martino da Canale¹⁴⁶, redatte tra il 1267 e il 1275 e rielaborate successivamente da Marcantonio Sabellico (nel 1489), nonché da Pietro Marcello (1574).

Nell'ideare l'iscrizione, dunque, il cardinale committente Marcantonio Da Mula fece prevalere la versione che più tornasse utile ad esaltare il ruolo di Venezia e che, allo stesso tempo, non risultasse lesiva per la figura del pontefice. In ragione di ciò non vi è traccia alcuna delle velenose e poco onorevoli parole che, secondo le fonti veneziane, l'imperatore e il papa si scambiarono nell'istante stesso in cui, ufficialmente, veniva sancita la loro riconciliazione. Come nota Böck, la rappresentazione non è una precisa cronaca della vicenda, bensì un rendiconto propagandistico finalizzato alla glorificazione di Venezia e del papato. Benché, in effetti, questi ne uscisse più malconco rispetto alla città lagunare. Al che si può aggiungere che il quadro costituisce una conferma delle sensibilità papali sotto Pio IV: papa Medici, vicino agli "spirituali" e al partito imperiale risultava più accomodante verso Venezia di quanto altri papi avrebbero potuto sopportare.

Il fatto rappresentato, comunque, è di fondamentale importanza nella storia della Chiesa, giacché in quell'occasione Alessandro III ottenne la sottomissione ossequiente dell'imperatore e riuscì, in qualche modo, a far valere i diritti dei comuni italiani, spesso usurpati e disconosciuti dai predecessori di Federico I¹⁴⁷. L'avvenimento raffigurato, per giunta, comportò un momento di

¹⁴⁵ "In quel tempo Alessandro incontrò Federico al fine di trattare la pace presso Venezia; qui, nello spazio antistante la basilica di San Marco, l'imperatore baciò il piede del Papa, i due procedettero assieme verso il grande altare e, dopo aver consumato cerimonie vicendevoli di cortesia, discussero a lungo sugli articoli della pace che fu conclusa il giorno successivo", B. Platina, *Storia delle vite...*, cit., vol. III, p. 14.

¹⁴⁶ Martin da Canal, *Les estoires de Venise*, cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275, a cura di Alberto Limentani, Firenze, L.S. Olschki, 1972, *pars prima*, par. XXX, consultabile on-line (www.rialfri.eu).

¹⁴⁷ P. Brezzi, A. Piazza, *Alessandro III*, cit.

grande splendore, sia per la storia della Chiesa che per quella della penisola intera: i territori italici tradizionalmente sottomessi all'autorità imperiale si liberarono fieramente dal soffocante giogo e il papa seppe rafforzare il suo ruolo di suprema autorità dell'Occidente cristiano, riuscendo a ricomporre con autorevolezza uno scisma che minacciava di danneggiare profondamente il prestigio della Chiesa di Roma.



FIG. 18 — Giuseppe Porta, *L'incontro fra Alessandro III e Federico Barbarossa a Venezia, 1563 circa*, Sala Regia (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

3.3.3 *La presa di Tunisi ad opera di Carlo V nell'anno 1535*

Sulla parete sud, a sinistra della porta che conduce alla Cappella Paolina, i fratelli Zuccari rappresentarono un avvenimento a loro quasi contemporaneo: la presa di Tunisi effettuata da Carlo V nel 1535¹⁴⁸. Un riconoscimento che,

¹⁴⁸ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XI, cap. V.

ancora una volta, vale la pena di sottolinearlo, solo Pio IV si sentiva di riconoscere alla casa imperiale.

L'evento in questione, verificatosi nei primi mesi del pontificato di Paolo III, fu notoriamente di fondamentale importanza. Ricostruendone sinteticamente le fasi, la battaglia che precedette la capitolazione di Tunisi vide fronteggiarsi le forze imperiali di Carlo V e l'armata dell'islamico Ariadeno Barbarossa. Il 24 ottobre del 1534 tre cardinali erano stati incaricati di valutare la possibilità di partecipazione della Santa Sede a quella che sembrava una crociata imminente. Come riferisce Pastor, la flotta papale, costituita da tre sole navi per via della grave situazione delle casse pontificie, fu pronta il 20 novembre 1534 e venne assegnata alla responsabilità di Gentil Virginio Orsini. La spedizione partì il 18 aprile dell'anno successivo da Civitavecchia (dove Paolo III si era recato per offrire la sua benedizione ai partenti) con l'obiettivo di raggiungere Cagliari, luogo nel quale si erano radunate le forze dell'imperatore.

Le truppe cristiane guidate dall'Asburgo raggiunsero le coste africane nel mese di luglio e ottennero, il 21 luglio 1535, una clamorosa vittoria, con la conquista, si è detto, della celebre città. A Roma la notizia della vittoria fu accolta con giubilo generale, furono organizzate processioni di ringraziamento al Signore e il 15 agosto il papa celebrò una messa solenne in Santa Maria Maggiore intonando egli stesso il *Te Deum*. Per parte sua, Carlo V, una volta raggiunto l'insperato successo, si sentì autorizzato a risalire la penisola per giungere fino a Roma e convincere una volta per tutte il papa a convocare il tanto auspicato concilio della cristianità

Nell'affresco vengono rappresentati in successione due momenti cruciali della vicenda. Sullo sfondo si notano le navi cristiane che raggiungono il porto della città africana, mentre in primo piano è rappresentata la fase cruenta dello scontro fra le truppe imperiali e l'esercito turco. L'affresco è accompagnato dall'iscrizione che recita:

CHRISTIANORUM COPIAE TUNETUM EXPUGNANT OPE ET STUDIO PAULI III PONT. MAX. MDXXXV. ¹⁴⁹

Tale iscrizione è volta a sottolineare che nella riuscita dell'impresa giocò un ruolo fondamentale, ancor più delle grandi virtù belliche di Carlo V, il favore accordato all'esercito imperiale dal pontefice Paolo III. Una scusabile licenza poetica, si potrebbe commentare.

L'evento, concepito dai contemporanei come una vera e propria crociata contro gli infedeli, costituì oggettivamente un momento di riunificazione fra il potere imperiale e l'autorità papale: come nota Böck, Carlo V fu salutato come un novello "*rex defensor*" o "*defensor Ecclesiae*", nonostante i suoi rapporti con la Chiesa di Roma e quindi con il Vicario di San Pietro restasse piuttosto

¹⁴⁹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 63.

travagliati¹⁵⁰. Le motivazioni che spinsero il Cesare asburgico ad intraprendere la campagna militare contro i turchi furono ovviamente di natura più che altro politica e certo egli non si sarebbe impegnato in un'impresa tale per amore del papa o della Santa Chiesa. Ma qui ciò che risulta interessante è che Pio IV, in fase di conclusione del concilio di Trento, gli volesse riconoscere il merito.

3.3.4 *L'affresco di Giovanni Maria Zopelli*

Nello spazio alla destra della porta che conduce alla Sala Ducale, Giovanni Maria Zopelli realizzò un affresco stranamente privo di iscrizione (fig. 19). In merito all'evento rappresentato - in cui un sovrano magnificamente vestito e calzato, seppur con le dita dei piedi scoperte e a contatto con il suolo, interloquisce con un'autorità religiosa in un affollato contesto urbano - non esiste un accordo fra gli studiosi. Secondo il parere di alcuni (Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, Loren Partridge e Randolph Starn) la scena immortalerebbe il giuramento di fedeltà prestato da Federico Barbarossa ad Adriano IV nel 1155; Angela Böck ha ipotizzato invece che il protagonista del dipinto sia Carlo d'Angiò, recatosi a Roma nel 1266 per prestare giuramento di fedeltà al papa in seguito all'infedeltà della Sicilia.

In ragione di questa discordanza fra gli studiosi e in mancanza di solide certezze, non appare lecito proporre interpretazioni dell'iconografia dell'affresco poco fondate. Comechessia, il fatto che la mancanza di un'iscrizione associata renda impossibile identificare con precisione l'evento riprodotto ci spinge con ancor maggiore convinzione, insinua al solito De Jong, a considerare il carattere stereotipato delle rappresentazioni presenti nella Sala¹⁵¹. Senza la "spiega" non si capirebbe nessuna delle scene affrescate, o almeno risulterebbero facilmente intercambiabili. Opinabile ma pur sempre opinione...

¹⁵⁰ Ivi, pp. 62-65.

¹⁵¹ J. de Jong, *The painted decoration...*, cit., p. 155.

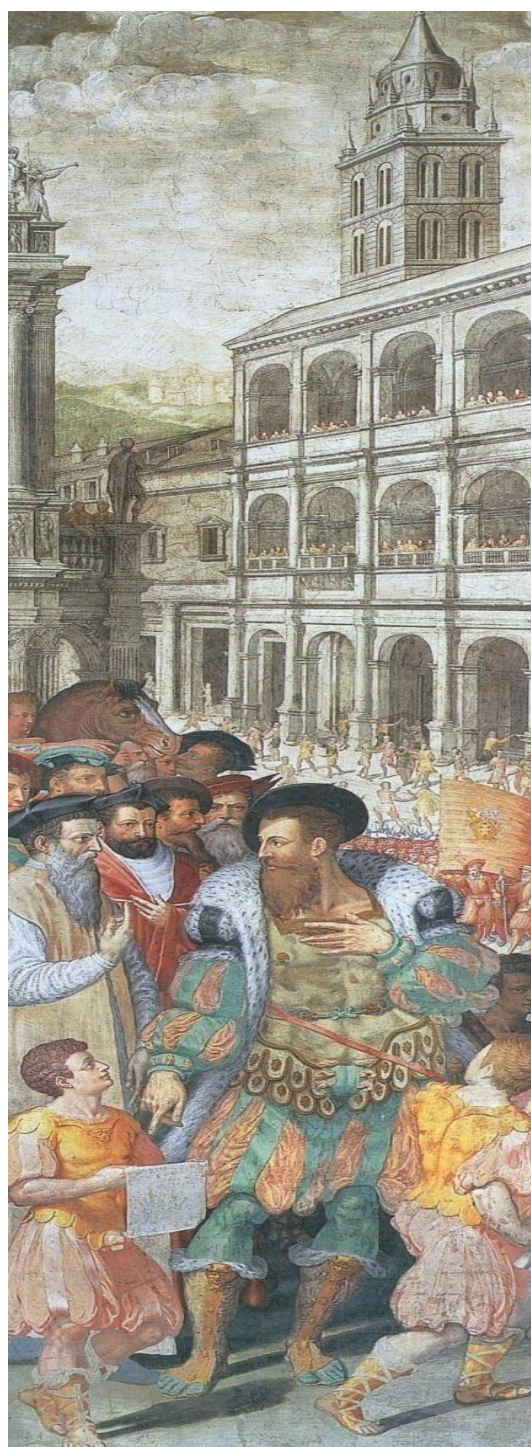


FIG. 19 — Giovanni Maria Zopelli, affresco nella Sala Regia, 1563 circa (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

3.4 *L'auto rappresentazione di Pio IV*

Il vasto e polisemantico programma figurativo più sopra descritto, ideato e realizzato sotto il pontificato di Pio IV, permette di svolgere alcune ulteriori plausibili considerazioni sulla percezione di se stesso che il papa nutriva, sulla concezione che egli sviluppò dell'istituzione che era stato chiamato a dirigere e

sulla natura degli intenti comunicativi che spinsero lui, ed eventualmente i committenti da lui prescelti, a selezionare le tematiche adatte ad essere enucleate attraverso la decorazione pittorica della sala delle udienze.

Come si è già ben compreso, l'insieme di affreschi che è stato indicato con la definizione di "ciclo del *Patrimonium Petri*" è interamente dedicato alla rappresentazione di alcuni episodi della storia della Chiesa generalmente ritenuti fondamentali per la fondazione del potere temporale del papato. Attraverso tali episodi Pio IV volle indubbiamente rimarcare le radici storiche assai antiche delle pretese temporalistiche dei papi e scelse, per così dire, di rafforzare idealmente la vacillante legittimità dei possedimenti terreni della Santa Romana Chiesa.

A tal proposito non è da sottovalutare il fatto che Pio IV, prima di ascendere alla dignità papale, ricoprì importantissimi ruoli nell'amministrazione temporale dello Stato pontificio: negli anni dal 1534 al 1544 fu governatore di Ascoli Piceno, di Città di Castello, di Parma, di Fano e di Ancona. Nel 1551, infine, come già accennato, fu nominato legato di Romagna con la soprintendenza delle milizie della Chiesa¹⁵².

L'affresco che ha come protagonisti Liutprando e Gregorio II è caratterizzato da alcuni elementi molto interessanti. L'atto di donazione delle Alpi Cozie probabilmente non costituì di per sé un fatto tanto notevole da meritare di essere inserito fra i momenti di maggiore affermazione del potere papale. Ciò che più richiama la nostra attenzione è l'iscrizione che accompagna il dipinto: in essa viene rievocata l'azione missionaria svolta da papa Gregorio II nelle terre germaniche. Proprio quando si riapriva il concilio di Trento, di cui, come è noto, uno degli obiettivi era quello di ricondurre i tedeschi nel seno della Chiesa di Roma, Pio IV cercò di enfatizzare il ruolo imprescindibile svolto dalla Chiesa nell'evangelizzazione di terre barbare dedite al culto di falsi dei (è significativa, in tal senso, la dicitura *Germaniae magna parte ad veri Dei cultum traducta*). L'iscrizione è comunque interamente dedicata alla figura di Gregorio II, un pontefice che seppe conferire all'istituzione del papato una grandezza e un'autorità che precedentemente esso non possedeva. Opponendosi fermamente alle pretese dell'imperatore d'Oriente e tenendo testa con grande spirito a diversi regnanti laici, papa Gregorio si fece rappresentante di un sentimento di unità che caratterizzava le comunità italiane.

Per via di alcune sue affermazioni sulle competenze del pontefice e sulla vastità del suo dominio religioso e morale, il Savelli fu un modello per i papi che successivamente svilupparono una concezione teocratica del loro potere. L'esaltazione di un papa di tale statura costituiva un messaggio chiaro: Pio IV voleva richiamarsi ad una figura che con vigore diede lustro alla Chiesa Romana e ne accrebbe il prestigio, facendola assurgere ad un ruolo di primazia

¹⁵² F. Rurale, *Pio IV*, cit.

nel mondo cristiano¹⁵³. La XXIII sessione del concilio di Trento, d'altronde, in linea con quanto abbiamo affermato, ribadiva proprio la giustezza e legittimità della gerarchia cattolica, al cui vertice sedeva il papa, unico successore di Pietro¹⁵⁴.

Venendo agli affreschi che hanno come protagonisti Pipino il Breve e Carlo Magno, entrambi possono essere interpretati utilizzando una chiave di lettura comune. Oltre a sottolineare, ovviamente, la legittimità del potere politico dei pontefici, derivato proprio da atti spontanei di donazione, addirittura intesi come una sorta di restituzione, i due dipinti vogliono evidenziare enfaticamente il ruolo di difensori della fede e della Chiesa svolto dai due sovrani franchi. Sia Pipino che Carlo Magno sono rappresentati come stretti collaboratori del papa, paladini al servizio della fede costantemente pronti a giungere fino a Roma per adempiere al loro ruolo di monarchi cristiani. I due affreschi, dunque, oltre a voler ricordare agli osservatori la legittimità e i fondamenti giuridici che stavano alla base della costituzione del *Patrimonium Petri*, esortavano i poteri secolari ad uniformarsi all'esempio di quegli illustri e saggi predecessori nel rapportarsi con la Santa Romana Chiesa.

I ragionamenti appena svolti valgono, indubbiamente, anche per l'affresco del Somacchini, che ha come protagonista l'imperatore Ottone I e il pontefice Agapito II. Pio IV e i suoi consiglieri cercarono di rappresentare atti di benemeranza verso la Chiesa compiuti da re e imperatori di tutte le nazioni d'Europa, e quindi di mostrare il generale adempimento agli obblighi di collaborazione e di riverenza di tutte le nazioni cristiane. Il pontefice sottolineava, evidentemente, la legittimazione storica alle pretese universalistiche che continuava con rinnovato spirito a nutrire, intenzionato com'era a trasmettere agli ambasciatori delle potenze straniere la sensazione che il papato vantasse una storia fatta di riconoscimenti costanti della sua supremazia spirituale e del suo dominio sui territori dell'Italia centrale.

L'affresco di Livio Agresti che ha come protagonista Pietro II nell'atto di donare il suo regno a Innocenzo III e riconoscersi come vassallo della Chiesa presenta caratteristiche interessanti. Sicuramente tale episodio fu scelto perché il programma figurativo necessitava dell'inserimento di un re spagnolo, da associarsi ai re franchi e germanici già rappresentati. La ricerca di un avvenimento che potesse essere interpretato nel senso che interessava ai consiglieri del papa fu probabilmente difficoltosa. Ad ogni modo la poco nota vicenda dell'incoronazione di Pietro II fu impiegata alla perfezione. La consegna nelle mani del papa del regno di Aragona costituiva un fatto eclatante e di cui Pio IV poteva giovare per cercare di rafforzare la sua autorità sulla

¹⁵³ P. Delogu, *Gregorio II*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2003, consultabile on-line.

¹⁵⁴ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. 15, p. 337.

Spagna di Filippo II, in anni che vedevano il conflitto con il re di Castiglia (e di Aragona) dirigersi spesso verso una aperta rottura.

Come ricorda Rurale¹⁵⁵, Filippo II meditava proprio in quegli anni di accrescere il suo dominio su Milano installandovi un tribunale dell'inquisizione spagnola e continuava a praticare pesanti ingerenze negli affari ecclesiastici. Un'onta per il papa era rappresentata dal processo istruito da Filippo II contro l'arcivescovo di Toledo Bartolomeo Carranza, privato anche delle sue rendite ecclesiastiche, a tutto vantaggio dell'amministrazione regia, e restituito a Roma soltanto nel 1566.

È inoltre quasi superfluo dire che il richiamo alla figura di un papa come Innocenzo III, uno dei fondatori delle concezioni teocratiche del potere papale, aveva una valenza profonda e significava riportare alla mente in modo audace le teorie medievali sulla supremazia del potere pontificio. Papa Innocenzo, ribadendo la teoria della *plenitudo potestatis*, aveva decretato, come riferisce Maleczek, che:

Il potere imperiale discende direttamente da Dio, non dal papa, ma l'imperatore ha con il "vicarius Petri" un particolare rapporto di contiguità, che si fonda sul suo dovere di proteggere la Chiesa di Roma. Al contrario, la Chiesa di Roma poteva far valere nei confronti del suo "defensor" precisi diritti, allorché gli conferiva il titolo imperiale tramite consacrazione e incoronazione: il diritto di verificare la sua idoneità, di punirlo laddove fossero stati violati dei doveri o in caso di ostilità e, in ultima istanza, il diritto di affidare l'"imperium" a un altro popolo.¹⁵⁶

Un'altra importante ingiunzione emanata da Innocenzo III fu quella secondo cui "Imperium principaliter et finaliter ad sedem apostolicam pertinet". Paradossalmente però Pio IV, per i beni feudali acquisiti alla morte del fratello, aveva giurato fedeltà al re di Spagna ed era formalmente suddito di Filippo II¹⁵⁷.

In tre dipinti del ciclo del *Patrimonium Petri*, sia consentito aggiungere, è presente un destriero che accompagna il sovrano rappresentato: questo elemento era volto a ricordare il ruolo di "stratore" che qualsiasi sovrano era tenuto a svolgere in favore del pontefice. Ancora una volta, Pio IV, riesumando una pratica della tradizione medievale, intendeva evidenziare la condizione di subordinazione vassallatica dei poteri laici nei confronti del potere spirituale. D'altro canto, si può ancora osservare, mostrando di interloquire sempre e soltanto con sovrani, il vescovo di Roma accettava di riconoscerne la crescente autorità.

¹⁵⁵ F. Rurale, *Pio IV*, cit.

¹⁵⁶ W Maleczek, *Innocenzo III*, cit.

¹⁵⁷ F. Rurale, *Pio IV*, cit.

Gli affreschi che sono stati definiti, passando oltre, come appartenenti al ciclo de "l'obbedienza dei re" veicolano un messaggio solo in parte differente rispetto a quello degli affreschi del "Patrimonium Petri".

L'episodio dell'incontro a Venezia fra Alessandro III e l'imperatore Federico I Barbarossa è volto espressamente a mostrare la supremazia soprattutto morale che il pontefice riuscì ad esercitare sull'Impero, in occasione dello scontro fra le forze di Federico Barbarossa e i comuni dell'Italia settentrionale nella seconda metà del dodicesimo secolo. Il ruolo che il papa svolse nella vicenda, ruolo di patrocinatore dell'indipendenza dei comuni e dei diritti delle città italiane, assumeva nella seconda metà del XVI secolo una valenza molto particolare giacché, come nota ancora Rurale, lo Stato pontificio e l'Italia in generale si trovavano in una condizione di pericolosa subordinazione alla volontà degli Asburgo e, più in particolare, di Filippo II.

L'affresco ricordava ad eventuali rappresentanti del re e dell'imperatore un avvenimento che costituiva una pesante sconfitta del potere secolare ed invitava i re e l'imperatore a prestare la massima prudenza nell'accostarsi ad una istituzione che poteva fregiarsi di un passato così carico di splendore. Federico I, oltretutto, appare prostrato e privo della sua corona: non si voleva enfatizzare in tal caso il necessario rapporto di collaborazione e cordialità fra il papa e i poteri laici, bensì la condizione di subordinazione che caratterizzava *Imperium* (o *Potestas*) rispetto a *Sacerdotium* (o *Auctoritas*).

Tenendo conto inoltre che l'affresco, con i suoi elementi figurativi essenziali, fu ideato e progettato espressamente dal cardinale Da Mula, non è quindi da sottovalutare anche l'esaltazione della città di Venezia, affidata molto chiaramente alla figura del doge, quale personaggio fondamentale della vicenda.

Il Da Mula volle senza dubbio tessere un elogio della sua città natale, accrescendo oltremisura il ruolo svolto nella vicenda dalla Repubblica. Come è noto i veneziani non avevano accolto con gioia la nomina al cardinalato del Da Mula, poiché tale nomina era stata interpretata come indizio di una eccessiva vicinanza del Da Mula, allora ambasciatore veneziano presso la Santa Sede, al pontefice. Si sospettava che Da Mula si fosse adoperato esclusivamente per accrescere la sua grandezza personale, dimenticandosi dei suoi primari doveri di diplomatico. L'esaltazione del ruolo di Venezia nell'affresco potrebbe in fondo rappresentare un tentativo del cardinale veneziano di stemperare la polemica sorta con la Serenissima.

Continuando nell'analisi degli affreschi dell'obbedienza, la rappresentazione dell'umiliazione di Canossa può essere interpretata in modo simile a quella relativa a Federico I. L'episodio di Canossa rappresentò un momento di grandissima affermazione del papato medievale: Enrico IV si sottomise a Gregorio VII umiliandosi e riconoscendo la superiore grandezza

morale del Vicario di Cristo¹⁵⁸. Prima di quel momento non era mai successo nulla di simile, mai il papa era stato onorato di un riconoscimento di superiorità tale. Gregorio VII, inoltre, con l'emanazione del *Dictatus Papae*, aveva fondato la teoria papale della *plenitudo potestatis*, più volte ricordata. Secondo tale teoria il papa era in terra l'unico degno rappresentante della volontà divina e deteneva il diritto supremo su ogni cosa: egli poteva dismettere qualsiasi potere terreno e si arrogava in special modo il diritto di deporre imperatori e re¹⁵⁹.

L'assioma numero XVI del *Dictatus* stabiliva che "nessun sinodo sia definito generale senza il Suo (del papa) ordine": a tal riguardo è essenziale sottolineare che la convocazione di un concilio nazionale tedesco o francese, ma anche ispirato al conciliarismo, costituiva una minaccia perenne per il papato. Inoltre, l'assioma numero XII statuiva che "ad Egli (al papa) è permesso di deporre gli imperatori". Posizionare nella Sala Regia un affresco che raffigurava Gregorio VII mandava quindi un segnale molto marcato. Significava rivendicare un potere assoluto in materia di cose umane e non solo nel campo religioso; le affermazioni di Gregorio VII, infatti, estendevano la sfera di influenza temporale del papa all'intero mondo cristiano.

È utile notare che i papi ritratti negli affreschi appaiono come "dominatori" della scena, indossano la tiara pontificia - è strano e da indagare il fatto che solamente Gregorio VII rechi sul capo una mitria - e il loro abbigliamento è curato nel dettaglio, come a rafforzare con grande impatto visivo la magnificenza dei pontefici. Essi siedono sempre su di un trono, in posizione sopraelevata, ma assumono un atteggiamento di cristiana misericordia.

Pio IV si rendeva autore di una esaltazione della teocrazia e quindi presumibilmente ne abbracciava gli assunti teorici, nonostante avesse adottato nella pratica un prudente moderatismo politico. Possiamo immaginare che papa Medici volesse riaffermare, almeno nella sala adibita alla cerimonia dell'*oboedientia*, l'immagine di una Chiesa dominante ed assurta al ruolo di massima autorità del cosmo.

In realtà papa Medici fu più volte criticato, anche dal suo successore, per la sua politica di ampie concessioni ai sovrani europei e italiani in ambito giurisdizionale: come sostiene Rurale, l'indirizzo del suo pontificato fu piuttosto "irenico". In effetti la politica di Pio IV fu rivolta a salvaguardare il nuovo equilibrio raggiunto con la pace di Cateau-Cambrésis, fino a sacrificare, su alcune questioni, gli stessi interessi temporali della Chiesa.

La rappresentazione stereotipata delle vicende negli affreschi e l'inserimento di anacronismi evidenti ci induce a pensare che l'obiettivo

¹⁵⁸ O. Capitani, *Gregorio VII*, cit.

¹⁵⁹ Ernest Henderson, *Dictatus Papae*, in *Select Historical Documents of the Middle Ages*, George Bell and Sons, London, 1910, pp. 366-367.

effettivo perseguito dal programma iconografico fosse quello di fornire una immagine ideale, quasi metastorica della grandezza del papato e persuadere attraverso essa l'osservatore. È significativo che in ben due affreschi i regnanti sono raffigurati appositamente di spalle senza che ne sia visibile il volto, come a voler impedire qualsiasi sentimento di empatia fra l'osservatore e il personaggio rappresentato. I papi e i cardinali, invece, assumono spesso le sembianze di personaggi contemporanei e ben riconoscibili.

In definitiva possiamo affermare che Pio IV, per trasferire ai frequentatori della Sala Regia un'immagine confacente di se stesso e della Chiesa, scelse di utilizzare il Medioevo dell'esaltazione della teocrazia, con le ovvie ripercussioni di tipo giuridico e culturale che ciò comportava, andando a recuperare alcuni valori oramai in gran parte sbiaditi. Al contempo le affrescature risultano prive di momenti di forte tensione o contrasto, senza esasperazioni.

È utile segnalare peraltro che imprese artistiche commissionate da Pio IV, sia nella Sala che altrove, non sembrano dare testimonianza delle nuove istanze tridentine, né della rinnovata identità della Chiesa di Roma, all'insegna della cosiddetta Riforma cattolica¹⁶⁰. Una delle commissioni maggiori affidate da Pio IV a Pirro Ligorio fu, ad esempio, la progettazione, l'edificazione e la decorazione del casino del Boschetto, sempre all'interno del Vaticano.

In tal caso, la planimetria della costruzione richiamava la fonte Egeria della villa di Erode Attico presso l'Appia, luogo secondo la leggenda molto amato dal re Numa Pompilio: in breve, il mitico re romano sarebbe stato rievocato come precursore dei pontefici. La decorazione esterna del casino si compone inoltre di un florilegio di allegorie pagane e dell'esaltazione di valori classicheggianti. Muse, cariatidi, personaggi mitologici e segni zodiacali si susseguono a conferma di una "irrisolta commistione tra sacro e profano in cui il peso di una tradizione impregnata di storia e mitologia appare ancora dominante rispetto alle nuove istanze religiose promosse dal fervore postconciliare"¹⁶¹.

Per converso, fu proprio il cardinal Da Mula a suggerire di orientare la decorazione interna in una direzione opposta a quella fino ad allora tenuta. Al centro di una classicheggiante volta a botte furono allora rappresentate in due ottagoni "Cristo e l'adultera" e "Cristo e la samaritana al pozzo". Inoltre, in una delle sale della Villa Pia, detta anche casino di Pio IV, oltre che del Boschetto, sono rappresentate scene delle "Storie di Giuseppe" ed episodi che hanno per protagonista Mosè, a sottolineare "l'autorità normativa della Chiesa (Mosè) e la misericordia con cui essa la esercitava (Giuseppe)"¹⁶².

¹⁶⁰ M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 295.

¹⁶¹ Ivi, p. 301.

¹⁶² Ivi, p. 306.

Alla fin dei conti, come sostengono Firpo e Biferali, il casino del Boschetto rappresentò sì il primo timido segnale di una svolta storica ma di una svolta ancora lontana dalla sua piena maturazione. Difatti negli appartamenti alle spalle del nicchione del Belvedere si affastellano simboli biblici e pagani in una confusione disorientante. Tra i dipinti che raffigurano le *Storie di Nabucodonosor* è degno di nota quello intitolato “Nabucodonosor riceve l’omaggio del suo popolo”: l’episodio rappresentato intenderebbe sottolineare la necessità di una comunanza di fede fra i sovrani e i sudditi, rendendo chiaro quanto fosse deleteria una devianza rispetto a tale norma (il riferimento evidente era alla situazione francese, dominata dalle guerre di religione). In sostanza, le iconografie gradite a papa Medici sembrerebbero indugiare ancora in una temperie in cui paganesimo rinascimentale e cultura biblico-cristiana finivano convivere insieme, assieme addirittura ai segni zodiacali. Il tempo della ieraticità e dell’intransigenza dottrina non si era ancora affermato.

In altre sale pontificie venne celebrata la *potestas clavium* del pontefice, il “buon governo” di papa Medici e la *potestas* pontificia quale suprema autorità terrena. Alcune di tali tematiche sono sviluppate anche nella Sala Regia ma, come abbiamo visto, secondo modalità molto originali e facendo ricorso ad argomenti e soggetti che non furono utilizzati altrove.

4. Pio V e l'*Ecclesia triumphans*

Alla morte di Pio IV, il 19 dicembre del 1565, si aprì un conclave, come nota Pastor, apparentemente molto difficoltoso. La scelta di un nuovo pontefice che fosse adeguato a ricoprire tale ruolo in quel particolare frangente sarebbe stata decisiva nel determinare i destini della Chiesa.

Fu chiaro da subito che determinante sarebbe stata nel corso del conclave l'influenza del Borromeo e di Cosimo de' Medici, mentre le posizioni della Francia e dell'imperatore Massimiliano II non avrebbero rivestito un ruolo troppo decisivo.

Per giunta Pio IV aveva manifestato in più occasioni il suo desiderio di avere come successore uno dei cardinali da lui nominati, ribadendo la sua contrarietà all'elezione di uno degli uomini di Paolo IV. Giovanni Morone, forse il più accreditato pretendente alla tiara, fu ostacolato tenacemente dal grande inquisitore Michele Ghislieri per via dei sospetti di eresia che per lungo tempo avevano gravato sul suo capo. Buoni pretendenti erano il cardinal Da Mula, Alessandro Farnese e Ippolito d'Este.

Ad ogni modo, riporta Pastor, il 4 gennaio del 1566 Filippo II fece sapere che la sua preferenza andava al cardinale domenicano Michele Ghislieri e ciò influenzò pesantemente il parere dei votanti. Il Borromeo e il Farnese capirono che era necessario convergere su una personalità gradita agli spagnoli. Il 7 gennaio del 1566 Michele Ghislieri, contro ogni aspettativa, venne eletto al soglio pontificio ed assunse il nome di Pio V. Il nuovo pontefice aveva ricoperto, nel corso del suo *cursus honorum* ecclesiastico, tutte le maggiori cariche all'interno dell'Inquisizione.

Di estrazione umilissima, Antonio, in religione Michele, era entrato in un convento di domenicani all'età di quattordici anni, era stato ordinato prete nel 1528 e successivamente aveva ricoperto il ruolo di commissario dell'inquisizione a Pavia; era stato poi inquisitore a Como e a Bergamo. Nel 1551 era stato convocato a Roma da Giulio III per rivestire la carica di commissario generale dell'Inquisizione. Papa Carafa nel 1556 gli aveva assegnato il vescovato di Sutri e Nepi, nominandolo anche prefetto del palazzo dell'Inquisizione. L'anno successivo il papa lo aveva fatto assurgere alla dignità cardinalizia conferendogli, inoltre, il titolo di Grande Inquisitore della Chiesa Romana.

Il nuovo pontefice dunque¹⁶³, come si può ben comprendere, era esponente dell'ala rigorista e intransigente della Chiesa; la sua stessa condotta e gli incarichi che aveva deciso di assumere nel corso della sua carriera erano indicativi della sua personalità. A causa di ciò la sua elezione fu accolta a Roma

¹⁶³ Per una ricostruzione molto dettagliata della vita e della personalità di Pio V vedere L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XVII.

con un certo timore: probabilmente si apriva una stagione di austerità e di continenza.

Certamente Pio V pose al centro della sua attività pastorale i decreti del concilio di Trento¹⁶⁴. Inflexibile e integerrimo, come sottolinea Pastor, non si sottrasse ai duri scontri che si rendevano necessari con le potenze europee dell'epoca per mantenere ad alti livelli il prestigio morale e politico della Chiesa di Roma.

Come vedremo, dall'analisi degli affreschi commissionati da Pio V per la Sala Regia emergeranno chiaramente le concezioni severe e rigorose del papa domenicano.

4.1 L'assegnazione dei lavori al Vasari

In seguito alla morte di Pio IV, per ben 6 anni, i lavori di decorazione della Sala Regia furono sospesi, finché il 7 ottobre del 1571 la flotta cristiana ottenne una schiacciante e fondamentale vittoria sulla flotta turca nei pressi di Lepanto. Fu allora che il cardinale Pier Donato Cesi convinse il pontefice Pio V ad immortalare sulle pareti della sala delle udienze papali proprio quell'evento che tanta gioia aveva generato nell'animo del papa¹⁶⁵. Pio V scelse da subito Giorgio Vasari come esecutore dell'opera; l'artista aretino giunse a Roma il 23 febbraio del 1572¹⁶⁶ ed apprese che il papa aveva intenzione di celebrare la provvidenziale vittoria di Lepanto attraverso la realizzazione di tre affreschi distinti.

Una delle scene sarebbe stata dedicata alla consegna a Don Giovanni d'Austria dello stendardo della Chiesa, un'altra alla rappresentazione della flotta cristiana e di quella turca schierate nel golfo di Patrasso e l'ultima allo scontro navale vero e proprio.

Il 22 marzo 1572 Vasari aveva già completato il cartone della battaglia di Lepanto¹⁶⁷; il 10 aprile egli diede inizio all'esecuzione dell'affresco¹⁶⁸ e l'1 maggio del 1572, in concomitanza con la morte di Pio V, la raffigurazione della battaglia di Lepanto fu completata¹⁶⁹. Alla morte del papa l'unico affresco

¹⁶⁴ Rosario Russo, "Pio V", *ad vocem*, in *Enciclopedia italiana*, 1935, consultabile on-line.

¹⁶⁵ Karl. Frey, *Carteggio vasariano*, 1930, Monaco, vol. II, p. 618, il cardinal Cesi scrive al Vasari in una lettera del 10 novembre 1571: "Questa serà per dire a V. S. che parlando io hoggi con Nostro Signore, mi ha ordinato, che le scriva, che hormai è tempo di venire a fare diverse pitture. Et in una delle sale da basso, havendolo io proposto a Nostro Signore, è risoluto, che si dipinga l'honorata vittoria, havuta questi giorni contra Turchi...".

¹⁶⁶ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, vol. VIII, pp. 466-468.

¹⁶⁷ K. Frey, *Carteggio vasariano*, cit., vol. II, p. 659, lettera del 22 marzo 1572 inviata da Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari: "...et ho piacere intendere, che 'l cartone de Turchi sia finito...".

¹⁶⁸ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VIII, pp. 469-470.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

ultimato era appunto quello relativo alla battaglia di Lepanto; gli altri due, dei quali già esistevano i cartoni, erano stati solamente incominciati.

Ad ogni modo la morte di Pio V impose una nuova sospensione dei lavori e Giorgio Vasari fece momentaneamente ritorno nella sua Firenze, dove era atteso gioiosamente dal duca Cosimo I de' Medici.

4.2 *Le due civiltà contrapposte: le flotte schierate a Lepanto*

Sulla parete ovest, nello spazio compreso fra la porta che conduce alla Cappella Sistina e la porta che immette alla Scala Regia, Giorgio Vasari raffigurò la fase preparatoria della battaglia di Lepanto, scontro navale svoltosi nell'ottobre del 1571. Nonostante tale affresco sarà completato solamente sotto Gregorio XIII, il cartone preparatorio, come si è detto, era già stato eseguito sotto Pio V.

Le vicissitudini che condussero allo scontro fra cristiani e ottomani possono essere dettagliatamente ricostruite¹⁷⁰. La coalizione cristiana era stata fortemente voluta da papa Pio V al fine di soccorrere la città veneziana di Famagosta sull'isola di Cipro, attaccata dai turchi e difesa senza risultati dalle forze locali.

I turchi avevano occupato l'isola per via della necessità di bloccare le navi cristiane dedite ad infami attività di pirateria e l'isola, per altro, era stata un possedimento musulmano fino al 1480, anno della conquista veneziana. I sultani ottomani, quindi, credettero di poter rivendicare il controllo di Cipro, immaginando che gli abitanti del luogo avrebbero accolto con letizia l'arrivo di nuovi dominatori meno oppressivi ed esigenti.

Più in generale, comunque, l'espansione ottomana di quegli anni destava preoccupazione nell'occidente cristiano, in Spagna soprattutto, nonostante gli scambi di natura culturale e commerciale fra oriente ed occidente fossero sempre molto intensi. Fu allora che Pio V valutò l'opportunità di rievocare lo spirito di crociata e di riunire gli stati cristiani in una Lega Santa. L'iniziativa ebbe immediato successo. Vi presero parte la Spagna, la Repubblica di Venezia, la Repubblica di Genova, il Granducato di Toscana, il Ducato di Urbino, il Ducato di Parma, la Repubblica di Lucca, il Ducato di Ferrara, il Ducato di Mantova e il Ducato di Savoia. Complessivamente la Lega Santa riuscì a radunare una flotta costituita da 207 galere, 30 vascelli e 6 galeazze agli ordini di Don Giovanni d'Austria, comandante degli spagnoli e figlio illegittimo di Carlo V¹⁷¹.

¹⁷⁰ Per una ricostruzione dettagliata si vedano Alessandro Barbero, *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*, Laterza, Roma-Bari, 2010, capp. 8-28; L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XVIII, capp. IX e X.

¹⁷¹ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XVIII, p. 419.

Le diverse componenti della flotta si trovarono riunite il 4 ottobre 1571 nel porto di Cefalonia. Mentre le navi sostavano in quell'isola, si diffuse la notizia della caduta di Famagosta e della tremenda fine comminata dai musulmani al comandante veneziano della fortezza, Marcantonio Bragadin. Famagosta aveva proclamato la resa il 1 agosto e Bragadin aveva raggiunto un accordo con Lala Mustafà, comandante della spedizione ottomana. L'accordo, tuttavia, si ruppe immediatamente a causa di incomprensioni e delle pretese ottomane: Bragadin, oppostosi a tali pretese, fu torturato e scorticato vivo; con lui furono decapitati i comandanti veneziani al suo seguito.

A questo punto le navi della Lega salparono e giunsero il 6 ottobre nei pressi del golfo di Patrasso, dove le imbarcazioni ottomane attendevano pronte allo scontro.

Domenica 7 ottobre 1571 Don Giovanni d'Austria fece schierare le proprie navi in formazione serrata, deciso a dare inizio allo scontro.

Nell'affresco (fig. 20) si possono notare le flotte cristiana e turca disposte una di fronte all'altra; Vasari rappresentò scrupolosamente "il golfo di Lepanto et la Zaffalonia con l'isole e scogli de Cozzolari". Sulla sinistra è raffigurata la flotta cristiana, al di sotto sono rappresentate tre figure abbracciate, simbolo della Santa Lega: la figura centrale è la Chiesa descritta da Vasari come "vergine in abito sacerdotale con la croce papale in mano, sotto l'ombrella e le chiavi, e l'agnello di Dio a' piedi", la figura posta sulla sinistra è la Spagna definita invece "giovane in abito guerriero col fiume Ibero a' piedi", la figura posta invece a destra rappresenta la Repubblica veneziana definita dal Vasari "una matrona in abito dogale e a' piedi il suo leone alato". Al di sotto della flotta turca appaiono altre tre figure, personificazioni del Timore, della Debolezza e della Morte. Al di sopra dei personaggi della Lega Santa alcuni angeli recano palme e corone di fiori, mentre al di sopra dei Turchi appaiono demoni che scagliano loro triboli, fuoco e rovesciano un vaso contenente tutti i mali¹⁷². Al centro, in primo piano, campeggia una piccola edicola (contornata da tre angeli) all'interno della quale si può notare una mappa raffigurante la zona del golfo di

¹⁷² In una lettera del 23 febbraio 1572 Vasari scrive a Francesco de' Medici: "in una [storia] fussi il golfo di Lepanto et la Zaffalonia con l'isole et scogli de' Cozzolari, nel qual sito sia tutto lo aparato delle galee cristiane et turchesche in ordine da voler combattere, una verso i Dardanelli, l'altra fra l'isole Cozzolàre et la Zaffalonia, con quel paese ritratto bène di naturale: dove dalla parte di Cristiani fo 3 figure grandi br. 4, abbracciate insieme, figurate per la santa lega. Una sarà la chiesa vergine in abito sacerdotale con la croce papale in mano, sotto l'ombrella et le chiavi et l'agnello di Dio a' piedi; l'altra sarà la Spagna, giovane in abito guerriero col fiume Ibero a' piedi; l'altra sarà Venezia, una matrona in abito dogale et a' piedi il suo leone alato. Dalla parte dell'armata turchesca saranno 3 altre figure che saranno abbracciate insieme per la lega de' Turchi, che figureranno il Timore, la Debolezza et la Morte, et dalla parte di sopra in cielo sarà sopra l'armata cristiana spirti divini, che manderanno sopra e Christiani palme e corone di fiori, et sopra i Turchi demoni, che mandino giù triboli, fuoco, et Pandora rovesci loro adosso il vaso aperto di tutti e mali", K. Frey, *Carteggio vasariano*, cit., vol. II, p. 647.

Patrasso (scenario dell'imminente battaglia)¹⁷³. Lo schieramento di forze cristiano e quello turco appaiono identici: la linea principale delle due flotte è formata da galere divise in tre squadroni scaglionati prospetticamente sullo sfondo. Alle spalle della linea principale, su entrambi gli schieramenti, si nota la presenza di un reparto aggiuntivo di galere. Ciascuno squadrone della flotta cristiana è preceduto da due galee veneziane armate di cannoni e posizionate agli spigoli dell'ideale rettangolo formato dallo stesso squadrone.

All'affresco è associata un'iscrizione che recita:

CLASSES OPPOSITAE TURCARUM UNA CHRISTIANAE SOCIETATIS ALTERA INTER PIUM V. PONT. MAX. PHILIPPUM HISPANIAE REGEM VENETAM REMP. INITO IAM FOEDERE INGENTIBUS UTRIMQ ANIMIS CONCURRUNT. ¹⁷⁴

Non esisteva allora nessun resoconto storico della vicenda poiché il fatto rappresentato si era verificato pochissimi mesi prima dell'esecuzione dell'affresco del Vasari e l'artista si documentò personalmente sull'esatto svolgimento dei fatti. Questo affresco può essere definito una *pittura mista* in quanto esso mescola fatti storici anche dettagliatamente ricostruiti con elementi allegorici frutto dell'ingegno e della sensibilità dell'artista e del committente.

La rappresentazione è molto veritiera: Vasari si informò approfonditamente anche in merito alla struttura delle navi e delle galere che avrebbe dovuto raffigurare¹⁷⁵. La geografia dei luoghi è rispettata con molta cura. Il fatto che le due flotte appaiano quasi identiche non è per nulla casuale: Vasari, forse su indicazioni del committente, volle rimarcare che la vittoria fu concessa ai cristiani solamente da Dio e non fu determinata da una maggiore capacità bellica rispetto al nemico islamico.

Tuttavia resta indiscutibile che, come scrive Böck, l'affresco appare come una grandiosa parata militare volta a dimostrare concretamente la forza dello Stato della Chiesa e dei suoi alleati. Il papato, dunque, celebra la cristianità come forza militare capace di preservare la sua stessa integrità e di legittimare le proprie pretese con la forza delle armi.

¹⁷³ L'anonimo visitatore così descrive il dipinto: "Dove si scorge garbatamente in ordinanza l'armata per mare, che fa due ali di galere e vascelli atti al combattere, con alcune altre alli suoi luoghi - La santa lega - sotto a mano destra sono . 3. donzelle in pie: a mano deritta ne sta una di corona in testa, alla sinistra la seconda di scarpino, ch'usa portar il Duce di Venetia, et in mezzo la . 3a . di regno papale pur in testa, ch'abbraccia l'una e l'altra donzella. A man sinistra si vede la morte con la falce et altre genti celesti o infernali. Ma è di mezzo a tali genti un quattretto di carta da navigare con chi misura e contempla", R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 458.

¹⁷⁴ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 183.

¹⁷⁵ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, vol. VIII, pp. 468-469.



FIG. 20 — Giorgio Vasari, *Flotte contrapposte a Lepanto*, Sala Regia, 1573 (<http://www.zeno.org - Contumax GmbH & Co. KG>).

4.3 Il terribile scontro: la battaglia di Lepanto

Sulla parete ovest, nello spazio compreso fra la porta che conduce alla Spezieria Apostolica e quella che introduce alla Scala Regia, Vasari rappresentò in tutta la sua crudezza lo scontro navale tra la flotta cristiana e quella ottomana.

Gli eventi possono essere rapidamente riassunti seguendo la ricostruzione di Barbero¹⁷⁶.

Sulle prime fu il veneziano Barbarigo, a capo dell'ala sinistra dello schieramento cristiano, a impedire che il nemico, con l'intento di accerchiare la flotta cristiana, si insinuasse tra le navi dell'Occidente e la spiaggia. Nonostante gli accorgimenti, lo scontro esplose violentissimo, Barbarigo morì in battaglia e le retrovie dovettero intervenire rapidamente in soccorso dei veneziani per evitare la disfatta. A riequilibrare le sorti della battaglia fu l'intervento del comandante spagnolo, il marchese di Santa Cruz.

Al centro degli schieramenti restò invece solido Alì Pascià, comandante delle navi ottomane, che raggiunse la galea di Don Giovanni d'Austria con l'intento di catturarlo e risolvere in tal modo lo scontro.

A quel punto i turchi iniziarono l'assalto alle navi del comandante in capo dell'esercito cristiano ma improvvisamente fattori climatici vennero in aiuto dei cristiani: le vele dei turchi smisero di essere alimentate dal vento e quelle dei cristiani si gonfiarono. Don Giovanni d'Austria si diresse immediatamente contro la nave ammiraglia degli ottomani, la Sultana. La nave divenne il campo di battaglia: al terzo assalto i cristiani arrivarono a poppa.

Alla sinistra turca, al largo, la situazione era meno sanguinosa ma più complicata. Giovanni Andrea Doria era dotato di poco più di 50 galere e davanti a sé trovò 90 galere; per questo pensò ad una soluzione diversa dallo scontro diretto. Il genovese, infatti, a un certo momento si sganciò dalla battaglia con le sue navi veleggiando verso il mare aperto. In seguito alla manovra del Doria diverse navi dello schieramento cristiano furono travolte. Non sono chiare le motivazioni dell'azione di Doria: ad ogni modo egli invertì subito dopo la marcia e si catapultò contro le navi ottomane dalla quali era appena fuggito in aiuto dei cristiani rimasti sguarniti.

Il comandante ottomano Alì Pascià morì combattendo - sotto il fuoco di due galee toscane - fu decapitato e la sua testa fu esposta sull'albero maestro dell'ammiraglia spagnola.

L'ostensione della testa del condottiero ottomano favorì la demolizione del morale dei turchi. Poco dopo, infatti, le navi ottomane rimaste abbandonarono la battaglia, definitivamente. Il teatro degli scontri assomigliava a uno spettacolo apocalittico: navigli in fiamme, galee grondanti di sangue, morti o moribondi ovunque. Quando la battaglia terminò con la vittoria dei cristiani, erano trascorse 5 ore dall'apertura delle ostilità.

Non è chiaro se la battaglia di Lepanto rappresentò per gli ottomani una sconfitta insanabile e irrecuperabile: sta di fatto, ad ogni modo, che dopo

¹⁷⁶ Alessandro Barbero, *Lepanto, La battaglia dei tre imperi*, Laterza, Roma, 2010, capp. 29 e 30; cfr. L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XVIII, capp. IX e X.

Lepanto la flotta turca evitò a lungo di impegnarsi in grandi battaglie, dedicandosi invece alla guerra di corsa e al disturbo dei traffici nemici.

Nell'affresco (figg. 21 e 22) Vasari rappresentò in modo molto dettagliato lo scontro navale. Nel centro è raffigurata un'accozzaglia di navi, alcune delle quali affondate e danneggiate, popolate da uomini impegnati in una battaglia molto violenta. Il mare pullula di cadaveri, e sono pochi gli indizi che lasciano capire chi dei due contendenti stia conseguendo la vittoria¹⁷⁷.

Per continuare nella descrizione dell'opera possiamo utilizzare le parole dello stesso Vasari:

In aria sarà uno splendore celeste drentovi Gesù Cristo con un fulmine in mano, che percuota l'armata turchesca, e in sua compagnia S. Pietro e S. Paolo, S. Iacopo e S. Marco, che in loro compagnia sarà gran numero di Angeli, chi con dardi, chi con saette e chi con altre arme celeste, che fracasseranno tutta l'armata de' Turchi e dall'altra parte sopra i Turchi sarà una legione di demoni che fuggiranno portando via con essi Macometto maggior diavolo dei Turchi. Sotto l'armata cristiana sarà una femmina grande a sedere sopra gran numero di Turchi prigionieri, legati alla croce di Cristo: questa sarà la santa Fede, che alzando il calice con l'ostia da una mano con l'altra abbrucerà con una face tutte le spoglie de' Turchi, per il che la lega prima saranno le provincie, la seconda le persone proprie e le 3 Virtù celeste, la terza la lega de' Santi in cielo.¹⁷⁸

L'affresco, quindi, è ricco di elementi allegorici impiegati al fine di conferire alla scena un'atmosfera di provvidenziale sacralità ed è ascrivibile anch'esso al genere della *pittura mista*. Molti, allora, intesero lo scontro fra le forze cristiane e quelle turche come una guerra totale, coinvolgente tutti gli aspetti della realtà, e idealmente svoltasi anche in cielo fra la schiera celeste capeggiata da Cristo in persona e i manipoli demoniaci al seguito di *Macometto*. Va evidenziato che il Redentore è affiancato dai santi Pietro e Paolo, simbolo della Chiesa di Roma, da San Marco, patrono di Venezia, e da San Giacomo, santo protettore della Spagna.

Il visitatore anonimo della sala scrisse che "si vede il quatro bellissimo della rotta navale, dove sono mesticati i legni degli infedeli e de nostri cristiani, fumi, oscurità, rossore di mare, per li corpi morti in mirabil numero. In cima del quatro stanno depinti angeli e creature divine con spade in mano e fuoco, et é alla man destra. Alla sinistra sono demonii e simiglianti che fugano, cose che, se bene raccontano quanti che ci si trovaro che non si vedessero in aria, nondimeno perchè senza l'aiuto divino mai noi cristiani havremo potuto vincere, ci si saranno depinte per mantenere la divotione et accrescerla"¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Lettera del 23 febbraio 1572 inviata da Vasari a Francesco de' Medici: "Nella terza [storia] sarà la battaglia et fierezza de' Cristiani, che combattendo conseguono la vittoria, con tutte le galee, galeazze, insegne et altri vasegli, che affondino, ardino et fughino, e il mare pien di morti et affogati e tinto di sangue", G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VIII, pp. 466-468.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 457.

Gli elementi allegorici hanno dunque lo scopo di dare concretezza visiva a convinzioni di carattere religioso e conferiscono all'evento una forte sacralità; tuttavia il resoconto della battaglia è piuttosto fedele al reale svolgimento dei fatti. Il livello di difficoltà dell'esecuzione di questa opera dovette essere molto elevato giacché il Vasari, in una corrispondenza con Francesco de' Medici, scrisse che la scena era "sì laboriosa per l'intrigamento delle galee, antenne, remi e bandiere e corde, che mi smarrisco spesso, perché è il maggior intrigo di cosa che io facessi mai. Spero con la grazia del Signor Dio che, per essere stata fattura sua, che mi darà grazia che io ne conseguirò la medesima vittoria coi pennegli, che i Cristiani con l'arme"¹⁸⁰.

All'affresco è associata una lunga iscrizione che recita:

HOSTES PERPETUI CHRISTIANAE RELIGIONIS TURCAE DIUTURNO VICTORIARUM
SUCCESSU EXULTANTES SIBIQ TEMERE PRAEFIDENTES MILITIBUS DUCIBUS
TORMENTIS OMNI DENIQUE BELLICO APPARATU AD TERRORUM INSTRUCTI AD
ECHINADAS INSULAS A COMMUNI CLASSE PROELIO POST HOMINUM MEMORIAM
MAXIMO PERSPICUA DIVINI SPIRITUS OPE PROFLIGANTUR MDLXXI.¹⁸¹

La Battaglia di Lepanto fu un avvenimento di importanza fondamentale per il mondo cristiano. Nonostante la battaglia non costituì la soluzione definitiva dei problemi relativi all'espansione ottomana verso occidente e probabilmente non fu una ferita mortale per il mondo islamico, le ripercussioni psicologiche e morali della vittoria furono esaltanti. Dal punto di vista religioso gli avvenimenti di Lepanto furono interpretati, ovviamente, come un clamoroso segnale divino, sintomo del sorgere di una nuova epoca caratterizzata dalla riscossa della fede cristiana e del mondo occidentale, spesso costretto a subire sconfitte e a temere l'eventualità di un dominio degli infedeli sulle sue terre.

La Lega cristiana, tanto caldeggiata da Pio V, però, si sciolse ben presto, mostrando una scarsissima coesione e confermando che gli interessi di tipo economico e politico ricoprivano un ruolo determinante. Filippo II non aveva la minima intenzione di favorire i veneziani nella lotta per il dominio sull'isola di Cipro per via di contrasti che erano sorti con la Serenissima in merito al dominio spagnolo sulla penisola italiana.

¹⁸⁰ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VIII, pp. 466-468.

¹⁸¹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 184.



FIG. 21 — Giorgio Vasari, *La battaglia di Lepanto*, Sala Regia, 1573 (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG). Sezione sinistra dell'affresco.

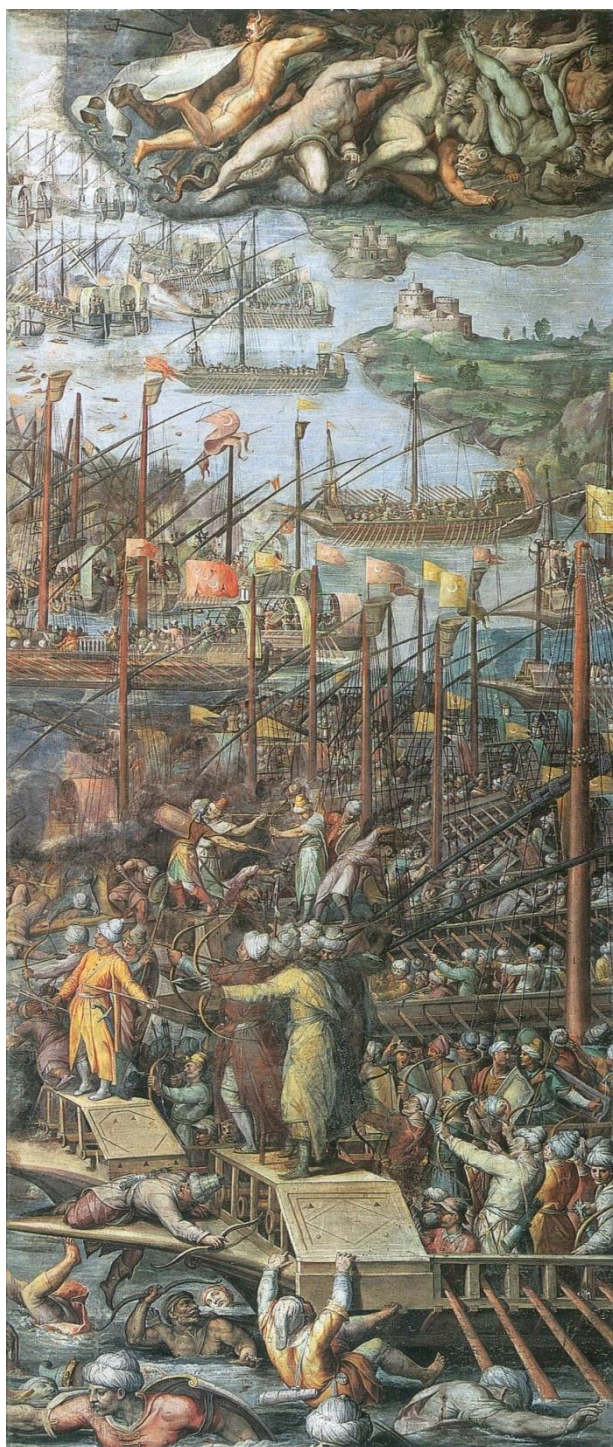


FIG. 22 — Giorgio Vasari, *La battaglia di Lepanto*, Sala Regia, 1573 (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG). Sezione destra dell'affresco.

4.4 L'affresco eliminato: la consegna dello stendardo della Chiesa a Don Giovanni d'Austria

Il ciclo di Lepanto comprendeva, come si è detto, anche un terzo affresco mai realizzato. Grazie ad un disegno preliminare del Vasari conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, e sfruttando le informazioni forniteci dallo stesso

Vasari in una sua missiva inviata a Francesco de' Medici¹⁸², possiamo ricostruire sommariamente i contenuti figurativi che avrebbero dovuto caratterizzare l'affresco.

Nella parte destra del disegno si nota il papa assiso su di un trono e con una tiara sul capo nell'atto di consegnare a Don Giovanni, inginocchiato di fronte a lui, lo stendardo della Chiesa. Accanto al pontefice figurano altri personaggi, uno dei quali sembra essere il Doge veneziano; gli altri presenti sono molto probabilmente cardinali ed esponenti della corte romana. Nel cielo si notano esseri alati, probabilmente personificazioni di virtù cristiane. Alla scena assiste una nutrita folla di persone richiamate dall'importanza dell'evento.

Il disegno, per il suo stato di semplice abbozzo incompleto, non consente di formulare ulteriori considerazioni o di effettuare constatazioni più dettagliate. Tuttavia il Vasari ci informa che avrebbero dovuto figurare nella rappresentazione anche il re di Spagna Filippo II, Marcantonio Colonna, Michele Bonelli (il cardinal nepote) e il cardinale de' Medici. La testimonianza del Vasari ci aiuta inoltre a comprendere l'identità delle tre personificazioni visibili nella parte superiore del disegno conservato a Torino: esse sarebbero la Fortezza, la Speranza e la Virtù Divina.

La rappresentazione doveva essere, ad ogni modo, molto simbolica giacché sappiamo che in realtà lo stendardo della Chiesa fu consegnato a Don Giovanni dal cardinale Granvalla (viceré di Napoli) il 14 agosto 1571 nella basilica di Santa Chiara a Napoli¹⁸³. L'affresco era dunque una raffigurazione ideale della consegna dello stendardo volta a sottolineare la coesione delle potenze cristiane radunatesi attorno al pontefice sotto l'auspicio della provvidenza divina.

Gregorio XII preferirà, comunque, eliminare questo affresco dal programma figurativo della Sala Regia per lasciare spazio alla celebrazione del massacro degli ugonotti.

¹⁸² "L'altra seconda storia vi sarà la benedizione che Nostro Signore fece dello stendardo, qual Sua Santità lo darà a Don Giovanni d'Austria et metterà in mezzo Nostro Signore, il Cardinal nostro de' Medici et Simoncello diaconi et il Re Filippo e il Doge di Venezia. Saravvi ritratti il signore Marcantonio Colonna, il gran Comandatore et il signor Michele Bonello e tutti Cardinali della lega; in aria saranno 3 virtù in una nuvola piena di splendore, accompagnate da angeli: la Speranza con la quale si mossero i soldati Cristiani, la Fortezza con la quale combatterono e la Virtù Divina con la quale e vinsono, che dice Deus Sabaot", G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VIII, pp. 466-468.

¹⁸³ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XVIII, p. 415.

4.5 L'auto-rappresentazione di Pio V

Il programma figurativo scelto da Pio V per la Sala Regia è indicativo del particolare temperamento del papa e della concezione rigida del cosmo che egli aveva maturato nel corso della sua vita. Ghislieri era un inquisitore e coltivava da sempre una grandissima intransigenza e intolleranza nei confronti della diversità e della dissidenza religiosa¹⁸⁴. A causa della sua nota integrità morale e delle sue precedenti manifestazioni di rigorismo, la sua elezione al soglio pontificio era stata vissuta, come si è già detto, con timore da molti esponenti della corte papale. Pio V era solito non concedere clemenza a nessuno, tantomeno a coloro che erano ritenuti manifestamente nemici della Chiesa di Roma, ossia gli infedeli islamici e gli eretici protestanti¹⁸⁵.

La decorazione della Sala Regia fornisce una testimonianza molto evidente della svolta alla quale la Chiesa cattolica fu chiamata nel momento in cui il *perpetuus inquisitor* fu scelto come pontefice. Egli volle cambiare l'indirizzo tematico che la decorazione della sala aveva assunto nel corso degli anni precedenti e decise, immediatamente dopo il successo della flotta cristiana nelle acque di Lepanto, di raffigurare un evento che era il frutto del suo personale impegno e della sua abilità diplomatica.

Difatti il ciclo di Lepanto è anche un'esaltazione narcisistica del fervore religioso che Pio V spesso ostentava e che si manifestò concretamente nel suo impegno per la creazione di una Lega Santa. Ad ogni modo con Pio V la decorazione della Sala Regia virò verso la celebrazione di una Chiesa trionfante sugli infedeli, suoi nemici tradizionali e naturali, tralasciando la magnificazione della superiorità papale e della legittimità del suo dominio temporale.

Nell'affresco in cui vengono rappresentate le flotte contrapposte in assetto da battaglia, l'elemento che più può suscitare considerazioni sugli intenti autorappresentativi del pontefice è l'abbraccio simbolico nel quale sono strette le tre figure che rappresentano la Santa Chiesa, la Spagna e la Repubblica veneziana. La Chiesa è rappresentata come mediatrice fra la Spagna e Venezia, in una meritoria opera di concertazione fra le due potenze cristiane che svolsero un ruolo fondamentale nell'organizzazione dello scontro navale. La "vergine in abito sacerdotale" indossa comunque una tiara pontificia, simbolo manifesto del suo potere totalizzante sul mondo, e tiene nella mano sinistra una chiave, simbolo della *potestas clavium*. Una certa affermazione del potere supremo del pontefice viene dunque inserita nella rappresentazione nonostante l'intento specifico e il messaggio che il dipinto vuole diffondere siano di altra natura.

La Spagna e Venezia si scambiano un gesto di intesa tenendosi reciprocamente la mano (precedentemente protesa) e sono strette dalla vergine

¹⁸⁴ R. Russo, *Pio V*, cit.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

Chiesa in un abbraccio quasi amorevole. Come nota la Böck, si voleva in tal modo mettere bene in risalto il ruolo fondamentale svolto dal papa nella creazione della Lega Santa e, più in generale, ricordare la funzione di arbitro supremo delle vicende umane che era propria della Chiesa. Alcuni angeli, infatti, accorrono a porre sulle teste delle tre personificazioni delle aureole, segno della benevolenza divina e della santità che avrebbe caratterizzato l'accordo raggiunto.

Agli ambasciatori dei re accolti nella Sala Regia Pio V voleva comunicare l'imprescindibile necessità della presenza del papato, unico valido mediatore fra gli uomini e la grazia divina: senza il contributo della vergine Chiesa, infatti, mai nessuna vittoria così roboante come quella di Lepanto si sarebbe ottenuta. La concezione era paternalistica ed inoltre rifletteva un retorico irenismo testimoniato dalla colomba che si staglia accanto alla testa della Chiesa. La Spagna e la Repubblica veneziana rivestono il ruolo di *defensores fidei*: nella dialettica del "discorso" visivo, infatti, le due potenze contribuiscono grandemente alla riuscita dell'impresa bellica e si prodigano nell'atto di difendere concretamente la Chiesa.

Tuttavia i rapporti fra Pio V e Filippo II non furono mai idilliaci (spesso papa Ghislieri fu costretto ad inviare a Madrid missive cariche di acredine e ad arginare il cesaropapismo del monarca spagnolo) e altrettanto si può dire delle relazioni che intercorrevano fra la Spagna e la Repubblica di Venezia (le vicende successive alla battaglia di Lepanto saranno molto indicative in tal senso). Gli ambasciatori in visita, comunque, venivano spinti a considerare quanto fosse necessario, inevitabile e doveroso il sostegno alla Chiesa di qualsiasi potenza che si considerasse cristiana.

L'affresco dedicato allo svolgimento dello scontro navale, come suggeriscono Firpo e Biferali, sintetizza più chiaramente "lo spirito neocrociato dell'impresa sotto la guida di una nuova Chiesa, strenua tutrice della *Religione*, impersonata dalla massiccia figura femminile con la croce, il calice e l'ostia"¹⁸⁶. La *Religione*, che volge il suo sguardo al Cristo vindice in atto di scagliarsi contro le navi ottomane con fulmini e torce infuocate, siede su di un cumulo di infedeli rappresentati come prigionieri sconfitti, prostrati e lievemente disumanizzati. Come sostengono ancora Massimo Firpo e Fabrizio Biferali¹⁸⁷, il dipinto rappresenta una sorta di sermone visivo in cui la fede cristiana trionfa sulla falsa religione degli infedeli e la guerra si eleva ad uno scontro simbolico fra il bene ed il male. L'impostazione dell'affresco, dunque, è di tipo didascalico e propone una interpretazione dell'evento non solo molto partigiana ma anche, come era prevedibile, priva di profondità: il bene è interamente localizzato sul versante cristiano mentre il male è appannaggio dei soli infedeli ottomani. Una

¹⁸⁶ M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 352.

¹⁸⁷ Ivi, p. 353.

tale rappresentazione induce fin troppo facilmente a notare la distorsione compiuta al fine di influenzare l'osservatore. L'affresco è, come nota la Böck, un commento dell'accaduto svolto da una prospettiva cattolica con valutazioni morali tese a guidare l'opinione dello spettatore verso ben precise direzioni¹⁸⁸. Mentre sullo sfondo infatti si può ammirare una raffigurazione realistica e veritiera dello scontro navale, le figure allegoriche che popolano i due affreschi hanno pronunciatissimi accenti emotivi. Pio V, dunque, si autorappresentò come un militante e vittorioso tutore dell'integrità fisica e morale della Chiesa, minacciata dall'avanzare degli infedeli. Un certo atteggiamento controriformistico si manifestava, dunque, con stringente evidenza. Il messaggio era diretto, molto probabilmente, anche agli eretici protestanti e ugonotti che continuavano a minacciare sempre più pericolosamente la tranquillità del papa.

È utile segnalare che, come notano ancora Firpo e Biferali, papa Ghislieri dimostrò una grande coerenza nel commissionare opere che testimoniassero unicamente il nuovo indirizzo che la Chiesa avrebbe adottato sotto la sua guida¹⁸⁹. Tutte le commissioni artistiche furono ispirate ad un nuovo sentimento di profonda devozione e furono utilizzate per dare manifestazione visibile alle novità dottrinali controriformistiche. Si diceva che il papa intendesse abbattere addirittura il Colosseo, interpretato come motivo di distrazione per i cristiani attirati dalle rovine pagane più che dalle reliquie dei santi. Il 26 marzo 1566 l'abbattimento del casino del Boschetto pareva ormai deciso in quanto edificio paganeggiante inadatto al luogo dove avrebbe dovuto risiedere il vicario di Cristo. Pio V, ad ogni modo, non fu solo distruttivo nella sua profonda devozione, bensì sponsorizzò anche la creazione di nuove opere.

Significativa è la decorazione dei suoi appartamenti, incentrata su episodi biblici, scene di martirio ed esempi di ascetica penitenza; nel programma iconografico figurano *Evangelisti* e *Dottori della Chiesa*, emblemi della salda fede dell'istituzione ecclesiastica e della stabilità del suo insegnamento.

Le tre cappelle situate all'interno degli appartamenti papali furono affidate, anch'esse, al Vasari e furono abbellite con la *Lapidazione di Santo Stefano*, la *Liberazione di San Pietro* e un *Trionfo della fede fra santi domenicani*. La committenza di Pio V fu caratterizzata da una organicità coerente e innovativa, essendo essa puntualmente orientata a palesare la militanza religiosa della nuova Chiesa e il nuovo sistema di valori che essa avrebbe fatto proprio. La Sala Regia, quindi, riflette pienamente gli orientamenti controriformistici del papato di Pio V.

¹⁸⁸ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 79.

¹⁸⁹ M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 354.

5. Gregorio XIII tra eretici ed omonimi: la Controriforma matura e imperante

Alla morte di Pio V, il 14 maggio 1572, il Sacro Collegio, sotto il forte influsso spagnolo e dopo un brevissimo conclave, elesse papa, con il nome di Gregorio XIII, il cardinale bolognese Ugo Boncompagni¹⁹⁰.

Il nuovo papa, malgrado i suoi settanta anni compiuti, dimostrò subito una eccezionale energia e la volontà inflessibile di continuare l'opera di radicale rigenerazione della Chiesa iniziata da Pio V. Decisamente influenzato dal cardinale Carlo Borromeo, Gregorio XIII si impegnò a rinnovare il mondo cattolico seguendo fedelmente i canoni del concilio di Trento¹⁹¹, contribuendo alla diffusione della Riforma cattolica in tutto il mondo cristiano.

Seppure il nuovo papa vantasse una formazione preminentemente giuridica e non sembrasse incline a seguire le orme di Pio V in quanto all'atteggiamento di rigidità morale e dottrinale, egli mostrerà nel corso del suo pontificato una certa solerzia nelle questioni teologiche e un profondo sentimento controriformistico, influenzato in ciò, come segnala Ranke, da membri della corte pontificia appartenenti all'ordine dei teatini e dei gesuiti¹⁹².

Nonostante una iniziale scarsa considerazione della sua attività di pontefice, Gregorio XIII sarebbe stato considerato dagli storiografi successivi uno dei pontefici più importanti del XVI secolo¹⁹³.

5.1 Il ritorno di Vasari a Roma

Il 2 maggio 1572, in seguito alla morte del pontefice Pio V, Giorgio Vasari aveva stabilito di fare ritorno a Firenze abbandonando, almeno temporaneamente, il suo lavoro nella Sala Regia. Già alla fine di maggio, però, circolavano voci secondo le quali Gregorio XIII, il nuovo pontefice, avrebbe gradito che Vasari riprendesse l'opera lasciata in sospeso e la ultimasse con celerità¹⁹⁴. Ad ottobre del 1572 le intenzioni del papa si fecero manifeste: Vasari ricevette una lettera del cardinale Filippo Boncompagni, nella quale veniva ufficializzata la sua chiamata a Roma. L'artista non era ben disposto a tornare a Roma, per via delle sue condizioni di salute precarie e a causa degli impegni che lo legavano al duca di Firenze, Cosimo I. Fu proprio il duca a convincerlo di quanto fosse

¹⁹⁰ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XIX, cap. I.

¹⁹¹ Agostino Borromeo, "Gregorio XIII", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2003, consultabile on-line.

¹⁹² Leopold von Ranke, *The History of the Popes During the Last Four Centuries*, G. Bell and sons, Londra, 1913, vol. I, p. 333.

¹⁹³ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XX, p. 639.

¹⁹⁴ Lettera inviata da Cosimo Bartoli a Vasari il 31 maggio 1572: "Se il nuovo pontefice, amicissimo de vostri Patroni, et ottima speranza della Cristianità, vorrà, che torniate a fornir le historie, che havete incominciate nella sala de' Re...", K. Frey, *Carteggio vasariano*, cit., vol. II, p. 680.

appropriato riprendere la decorazione della Sala Regia, sia per ragioni di carattere politico (Vasari sarebbe stato una sorta di ambasciatore fiorentino presso la Santa Sede) che di carattere morale (la richiesta del papa non poteva rimanere inesaudita).

Il 14 novembre Vasari giunse dunque a Roma e, prima della fine di novembre, predispose nella sala le impalcature necessarie per procedere con il suo lavoro di completamento degli affreschi commissionati da Pio V¹⁹⁵. Nel frattempo, tuttavia, i progetti di Gregorio XIII, per quanto concerneva la Sala Regia, erano mutati a seguito del verificarsi dell'eccidio parigino degli ugonotti, passato alla storia come "la notte di San Bartolomeo". In una lettera del 17 novembre Vasari scrive a Francesco de' Medici: "Sua Santità ha animo di voler fare dall'altra banda la cosa degli Ugonotti di questo anno fatta sotto il suo pontificato"¹⁹⁶. In altre parole, Gregorio XIII scelse di eliminare la rappresentazione della consegna dello stendardo della Chiesa a Don Giovanni d'Austria per lasciare posto ad un ciclo di tre affreschi interamente dedicati all'avvenimento di Parigi, verificatosi il 24 agosto del 1572.

Il Vasari fu incaricato altresì di riempire gli altri spazi ancora disadorni sulle pareti della sala con scene che ritraessero i precedenti pontefici di nome Gregorio impegnati in atti di memorabile grandezza¹⁹⁷. Il 12 dicembre 1572 Vasari scriveva a Francesco de' Medici: "Ho dato principio all'opera delle storie della Sala de' Re, che Nostro Signore desidera vederla finita, che oltre alle storie che dovevo finire, ch'io avevo cominciate fin sotto Pio V, avendo S. S. commesso che si faccia le storie degli Ugonotti". Il 16 gennaio successivo Vasari vantava di aver quasi ultimato i cartoni delle nuove "storie" e di aver quasi portato a termine gli affreschi già cominciati sotto Pio V¹⁹⁸. Per la verità, a quanto risulta, si tratterebbe sostanzialmente dell'affresco con le flotte contrapposte nell'imminenza della battaglia di Lepanto.

Il 18 febbraio tutti i cartoni erano completati e due scene erano quasi completamente affrescate; il 6 marzo Vasari vedeva molto vicina la conclusione delle sue fatiche: tre affreschi erano completati e i restanti tre erano giunti ad un ottimo stadio di esecuzione¹⁹⁹. L'1 maggio 1573, grazie anche all'aiuto di alcuni

¹⁹⁵ Lettera inviata da Vasari a Vincenzo Borghini il 21 novembre 1572: "Io ho fatto già fare i ponti nella sala de' Re, e vado mettendo in ordine i cartoni per finire le storie cominciate, quantunque Sua Santità voglia che io finisca la sua regia affatto e di mia mano", *ivi*, p. 719.

¹⁹⁶ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VIII, p. 479.

¹⁹⁷ Lettera di Giorgio Vasari inviata a Vincenzo Borghini l'11 dicembre 1572: "Vorrei bene di questi Gregori pontefici trovar qualche cosa notevole, come quel Gregorio che ricondusse da Avignone la Sede Apostolica, e quello che levò l'autorità all'impero...", *ivi*, vol. VIII, p. 483.

¹⁹⁸ *Ivi*, vol. VIII, p. 485.

¹⁹⁹ Lettera di Giorgio Vasari inviata a Vincenzo Borghini il 6 marzo 1573: "...e le sei storie della Sala de' Re di 6 ch'elle sono, 3 n'è finite e 3 ammezate, e credo che per tutto aprile io toccherò della fine...", *ivi*, vol. VIII, p. 492. In pratica, con i primi tre, veniva completata la scena di Lepanto e raffigurate le prime due scene del ciclo della strage degli ugonotti, mentre degli altri

pittori meno talentuosi impiegati da Vasari per l'esecuzione di sezioni meno ardue degli affreschi, la sala fu finalmente ultimata nella sua decorazione pittorica²⁰⁰. Il papa volle vederla immediatamente e ne rimase molto positivamente colpito, al punto da decidere che la sala sarebbe stata inaugurata in occasione della festa del Corpus Domini, il 21 maggio 1573. Nel frattempo il Vasari si occupò di sistemare il pavimento e di predisporre alcune iscrizioni da sistemare all'interno della sala in prossimità dei dipinti. Consegnato il lavoro nelle mani del papa, Vasari poté, con sua massima soddisfazione, fare ritorno definitivamente a Firenze, dove lo attendevano le sue ultime fatiche artistiche.

5.2 Nel ciclo della *Sainte Barthélemy*: il ferimento di Coligny

Nello spazio a destra della porta che conduce alla Cappella Sistina Vasari dipinse l'episodio del ferimento dell'ammiraglio Gaspar de Coligny²⁰¹, il quale si trovava a Parigi per prendere parte al travagliato matrimonio del calvinista Enrico di Navarra con la principessa Margherita di Valois, celebratosi il 18 agosto 1572.

Il tentato omicidio ebbe luogo il 22 agosto²⁰². Secondo la ricostruzione di Davila²⁰³ e la testimonianza di Capilupi²⁰⁴, l'ammiraglio Coligny, allontanatosi da poco tempo dal palazzo reale, dove aveva trascorso ore liete in compagnia del re Carlo IX, verso l'ora di pranzo decise di prendere la via di casa, accompagnato da uno stuolo di fidati accolti. Lungo il tragitto egli fu raggiunto da una pallottola che gli rese un dito della mano destra e andò a conficcarsi nella spalla. Il colpo era stato sparato da un archibugio impugnato da tale Charles de Louviers, signore di Maurevert, un nobile vicino ai Guisa, i quali furono, a ragion veduta, additati come i mandanti del tentato omicidio²⁰⁵.

tre uno completava il ciclo della strage e gli altri due risultavano dedicati ai pontefici di nome Gregorio.

²⁰⁰ Lettere di Giorgio Vasari inviata a Vincenzo Borghini il 1 maggio 1573: "...Sua Santità mi chiamò e mi ordinò, perché la sala è chiusa, che ci voleva venire per vedere il pavimento e le storie, che sono si può dir finite...", ivi, vol. VIII, p. 499.

²⁰¹ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XIX, cap. XIII. Per una riflessione più recente sugli avvenimenti della notte di San Bartolomeo vedere Janine Garrisson, *La Saint-Barthélemy*, Bruxelles, Complexes, 1987.

²⁰² Van Buchell scrive: "Haec historia recens et apud Zurium ac recentiores historiarum Gallicarum scriptores repetitur", R. Lanciani, *Iter Italicum*, cit., p. 62.

²⁰³ Arrigo Caterino Davila, *Dell'istoria delle guerre civili di Francia*, Società tipografica de' classici italiani, Milano, 1825, vol. II, pp. 99-101.

²⁰⁴ AV, Mss. Fondo Ludovisi Boncompagni, D 6, foglii 188 v- 209 r, "La morte di Gasparo Coligni ammiraglio, et altri ribelli, seguita d'ordine di Carlo IX Re di Francia descritta da Camillo Capilupi", in A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 188-190.

²⁰⁵ Di Capilupi si veda anche *Lo Stratagemma Di Carlo IX. Re di Fra[n]cia contro gli Ugonotti rebelli di Dio & suoi*, 1574, senza luogo ed editore, consultabile in "Europeana".

L'ammiraglio fu immediatamente soccorso dai suoi uomini ed ebbe salva la vita grazie alla prontezza dei medici, che intervennero per limitare i danni. A quanto pare, l'attentato fallì perché l'ammiraglio si era chinato al fine di aggiustarsi una scarpa. Per parte sua, Carlo IX, non appena seppe dell'accaduto, si recò immediatamente al capezzale del ferito e promise che si sarebbe impegnato nell'assicurare alla giustizia i colpevoli del crimine.

Non si conosce con chiarezza chi avesse ordinato l'uccisione del capo della fazione ugonotta, ma alcuni indizi, deducibili dalla ricostruzione di Pastor, ci consentono di avanzare ipotesi plausibili. In quegli anni la situazione francese era pericolosamente instabile e il Coligny, *leader* degli ugonotti, andava acquistando sempre maggiore influenza sul giovane e imbelle re di Francia. I progetti dell'ammiraglio, volti a trascinare la Francia in uno scontro con la potente Spagna di Filippo II, preoccupavano Caterina de' Medici, regina madre, a tal punto da indurla a meditare soluzioni drastiche. Il partito ugonotto, oltretutto, si era grandemente arricchito dal punto di vista economico negli ultimi anni e poteva contare su un apparato bellico non trascurabile: in ragione di ciò, l'influenza di Coligny sul re andava ridotta se non azzerata. Molto probabilmente Caterina, per riconquistare un indiscusso dominio sul figlio, si alleò con i Guisa e concertò assieme ad essi un attentato contro il più potente esponente degli ugonotti. I Guisa erano mossi dall'intento di vendicare la morte di Francesco di Guisa, ucciso anni prima proprio su ordine di Coligny, mentre la regina aveva intenzione di stroncare le velleità del partito ugonotto e smontare definitivamente i progetti di guerra contro la Spagna, sostenuti da Coligny²⁰⁶.

È necessario sottolineare che uno degli obiettivi principali di Gregorio XIII era quello di mantenere in vita la Lega Santa per proseguire la lotta contro i turchi. Il papa, ovviamente, sperava che le frizioni esistenti tra la Francia e la Spagna si appianassero e che tale riavvicinamento creasse le condizioni per un ingresso della corona francese in una rinnovata Lega Santa. Anche per tali ragioni l'indebolimento del partito ugonotto antispagnolo avrebbe costituito un motivo di grande gioia per i cattolici²⁰⁷.

Per quanto concerne l'affresco, Vasari scrisse in una lettera a Francesco de' Medici che avrebbe rappresentato "la Morte dell'Ammiraglio, prima quando è con l'archibuso è colto da Monvol, con il portarlo i suoi a palazzo, e che il Re e la Reina vanno a visitarlo, e vi lasciano la guardia degli archibugieri loro, e mandono 200 corsaletti per armar le lor genti per assicurarlo"²⁰⁸.

Nell'affresco (fig. 23) è difatti immortalato il momento in cui l'ammiraglio Coligny viene soccorso dai suoi uomini e trasportato verso il luogo dove sarà

²⁰⁶ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XIX, p. 485.

²⁰⁷ A. Borromeo, *Gregorio XIII*, cit.

²⁰⁸ G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VIII, p. 484.

sottoposto alle cure dei medici. L'anonimo visitatore scrive in proposito: "[...] sta dipinto il successo del tradimento dell'ammiraglio per occupare il regno. La onde v'è il ritratto suo di dotta mano, ricavato con un robone indosso e berettone in testa, che ferito si riporta a braccio"²⁰⁹.

La scena è raffigurata con un buon livello di aderenza alla realtà dei fatti; Vasari si informò dettagliatamente in merito allo svolgimento dell'evento e volle rappresentare persino la mano sanguinante del nobile ugonotto. Peraltro l'artista, nell'esecuzione dell'affresco, non si attenne fedelmente ai propositi che egli stesso aveva manifestato di nutrire, tant'è che eliminò dalla scena, come si può notare, il re, la regina e l'attentatore. Ciò che più colpisce, tuttavia, è lo scenario nel quale il fatto è ambientato: sullo sfondo si ergono, infatti, architetture tipicamente romane e classicheggianti, fra le quali spicca un edificio circolare che ricorda moltissimo il Tempietto del Bramante. È come se Vasari avesse ambientato a Roma il consumarsi del tentato omicidio²¹⁰. Al di sopra dell'edificio templare a forma circolare si staglia la figura di un angelo, simbolo della provvidenza divina, intervenuta proprio in quel momento a dare una svolta determinante agli eventi.

L'affresco era accompagnato dall'iscrizione, ora non più visibile:

CASPAR COLIGNIUS AMMIRALIUS ACCEPTO VULNERE DOMUM DEFERTUR
GREGORIUS XIII [P. M.] MDLXXII. ²¹¹

Come è risaputo, l'episodio del ferimento e della successiva soppressione di Coligny fu un avvenimento fondamentale nella storia delle guerre di religione francesi nella seconda metà del XVI secolo. Nella concitazione di quella notte di agosto del '72, successiva al ferimento dell'ammiraglio, il fallimento dell'attentato costrinse Caterina de' Medici a prendere misure assai drastiche per fronteggiare quella che minacciava di divenire una rivolta vendicativa pericolosissima per la corona francese. In definitiva, l'ammiraglio, come avvenne di lì a poco, andava soppresso.

Quanto a Gregorio XIII, benché alacre antiugonotto, non ebbe nessun ruolo nella pianificazione dell'attentato all'ammiraglio, assicurano Pastor e Borromeo, e fu informato dei fatti solo tempo dopo, rimanendo molto meravigliato poiché non sperava neppure che la situazione francese potesse evolvere in un senso così apparentemente favorevole alla Chiesa cattolica. La corona francese, tra l'altro, manteneva da tempo buonissimi rapporti con la Sublime Porta, proprio in funzione antispagnola, e tale incresciosa circostanza

²⁰⁹ R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 517.

²¹⁰ Eunice Howe, *Architecture in Vasari's 'Massacre of the Huguenots'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 39 (1976), pp. 258-261.

²¹¹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 187-188.

veniva interpretata dalla Santa Sede come il frutto della volontà degli ugonotti, il cui prestigio presso la corte francese si era enormemente accresciuto.

In tale quadro, il ferimento del *leader* dei calvinisti francesi fu il principio di una serie di atti efferati e brutali che passeranno alla storia come il massacro della notte di San Bartolomeo. Per la Chiesa l'eliminazione dei nemici della vera fede cristiana era un motivo di grande gioia, anche se ufficialmente la morte di un essere umano era guardata con profondo dispiacere. Difatti si sarebbe festeggiato per il ritorno della Francia nell'alveo dei paesi cattolici²¹² e non espressamente per lo sterminio dei nemici. In ogni caso, suggerisce ancora Pastor, gli eretici ugonotti erano stimati colpevoli quanto gli infedeli e le misure da adottare contro entrambi erano del tutto simili. Tutto ciò sarebbe emerso chiaramente nella rappresentazione degli eretici, quale figura negli affreschi della Sala Regia.

²¹² Giovanni Battista Intra, *Di Camillo Capilupi e de' suoi scritti*, «Archivio storico lombardo», vol. 10, fasc. 3, (1893), p. 705. Capilupi dice: "Insomma questo Re [Carlo IX] ha fatto un atto tale, che tutte le historie ne haveranno da scrivere, et tutta questa corte è in tanta allegrezza come si fosse acquistato un Regno ben grande alla obbedienza di questa Santa Sede..."



FIG. 23 — Giorgio Vasari, *Il ferimento di Coligny*, 1573 circa, Sala Regia (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

5.3 Il secondo affresco del ciclo: "Colignii et sociorum caedes"

Come è noto, il giorno successivo all'attentato, Coligny veniva soppresso a coltellate nella stanza della sua abitazione, dove aveva trovato riparo, per poi subire l'oltraggio della defenestrazione del cadavere, cui seguì la violenta repressione ai danni del partito calvinista. Difatti, sulla parete nord, alla destra del trono papale, Vasari rappresentò sia il massacro degli ugonotti svoltosi a Parigi nella notte di San Bartolomeo, sia la scena dell'uccisione di Coligny, con la seguente defenestrazione della vittima.

Volendo ripercorrere brevemente gli eventi, seguendo la ricostruzione di Davila, la sera del 22 agosto Caterina de' Medici tenne una riunione segreta alle Tuileries con il Maresciallo di Tavannes, il barone De Retz, René de Birague e Ludovico Gonzaga Nevers, al fine di stabilire la condotta da adottare per fronteggiare la rivolta ugonotta che si prospettava a seguito del ferimento di Coligny. Il giorno seguente al tentativo di uccisione dell'ammiraglio ugonotto, la regina madre Caterina de' Medici comunicò al figlio Carlo IX che l'attentato era stato ordito proprio su suo ordine. Come riferisce Pastor, la regina spiegò al giovane figlio che gli ugonotti meditavano da tempo una congiura contro la corona francese, che Coligny non aspettava altro che un momento propizio per mettere in pratica i suoi intenti infausti e che l'unica soluzione che non contemplasse conseguenze spiacevoli per il regno era l'eliminazione fisica del capo ugonotto.

A questo punto le attitudini del re cambiarono totalmente: infuriato per le informazioni comunicategli e delle quali era completamente all'oscuro, Carlo ordinò l'uccisione immediata di tutti i rappresentanti più influenti del partito ugonotto, escludendo solamente i principi di Condé e di Navarra²¹³. Ovviamente non esisteva nessuna prova di una congiura ordita dagli ugonotti, ma Caterina riuscì, come spesso accadde anche in altre occasioni, ad influenzare pesantemente la psiche del re. Nella notte fra il 23 e il 24 agosto del 1572, lo sterminio ebbe inizio. Il primo ad essere eliminato fu proprio l'ammiraglio Coligny, ancora provato dall'attentato del 22 agosto, raggiunto fin nella sua abitazione dai sicari armati dai Guisa. Gli uomini abbattono il portone di ingresso della dimora ed uccisero le poche guardie poste a tutela dell'integrità fisica dell'ammiraglio. L'esecutore materiale dell'assassinio fu tale Besme, già paggio di Francesco di Guisa; il giovane, di nazionalità tedesca, non volle esaudire il desiderio dell'ammiraglio di essere ucciso da un uomo adulto e inflisse senza pietà colpi su colpi. Successivamente, per assicurarsi che l'uomo fosse morto, si decise di scaraventare il corpo fuori dalla finestra; il Coligny,

²¹³ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XIX, p. 486.

ancora vivo, reagì alle intenzioni degli assassini aggrappandosi ad una finestra, ma fu finito da altri colpi ed di seguito defenestrato²¹⁴.

Nella mattinata successiva Parigi fu lo scenario di un eccidio molto efferato compiuto dai cattolici, galvanizzati dalla notizia della morte di Coligny. Il massacro, incoraggiato anche da sacerdoti cattolici, si protrasse per diversi giorni e, nella sola capitale francese, causò la morte di almeno 2000 ugonotti. Non pochi furono gli episodi macabri: molti cadaveri furono gettati nella Senna e quello di Coligny, ripescato, fu evirato e impiccato. Nei giorni seguenti, come conferma Pastor, l'eccidio si estese anche ad altre città della Francia, nelle quali si registrarono non meno di 3000 morti.

Il papa, come si è detto, era totalmente estraneo alla vicenda e fu raggiunto dalla notizia del massacro solo ai primi di settembre²¹⁵. Dapprima l'informazione fu portata al papa il 2 settembre dal cardinale di Lorena, raggiunto a Roma da un corriere inviato da Lione; il 5 settembre, comunque, arrivò nell'Urbe anche la lettera del nunzio Salviati con il resoconto preciso degli avvenimenti. Il cardinale Carlo di Guisa riportò al papa una descrizione dell'evento che accresceva di molto sia il fervore cattolico del re e della regina madre sia la malvagità degli ugonotti; di contro, il Salviati fornì una versione più sobria e meno esaltante. Ad ogni modo Gregorio XIII ordinò festeggiamenti in tutta la città intonando un *Te Deum* di ringraziamento a Dio. L'11 settembre, inoltre, egli indisse un giubileo straordinario per celebrare e rendere memorabile l'avvenimento di Parigi. Nella bolla di convocazione del giubileo l'evento parigino veniva associato ad altri avvenimenti coevi ritenuti provvidenziali, come la "conservazione" delle Fiandre e la "Classis Christianae adversus Turcas Victoria".

Nel secondo affresco (fig. 24) Vasari rappresentò il momento in cui il cadavere dell'ammiraglio Coligny precipita al suolo dopo essere stato gettato fuori dalla finestra, mentre gli ugonotti parigini vengono uccisi impietosamente. Il Vasari, in una lettera inviata a Francesco de' Medici il 12 dicembre del 1572, descrive minuziosamente l'affresco. Egli scrive che "N un'altra si farà una notte e quando 'e signori di Ghisa accompagnati da' capitani e gente rompono la porta ammazzando molti, e che Besme ammazza lo Ammiraglio, e lo gettano dalle finestre, e che gli è straginato, e che intorno a casa e per Parigi si fa la strage e occisione degli Ugonotti"²¹⁶.

Il corpo dell'ammiraglio precipita in modo molto scenico al suolo, mentre torme di uomini continuano ad irrompere nella sua dimora con armi di ogni genere. Alla finestra dalla quale il corpo è stato precipitato un gruppo di uomini

²¹⁴ Arrigo Caterino Davila, *Dell'istoria delle guerre civili di Francia*, Società tipografica de' classici italiani, Milano, 1825, vol. II, pp. 106-108.

²¹⁵ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XIX, p. 492.

²¹⁶ A cura di G. Milanese, *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., vol. VIII, p. 484.

sembra festeggiare per l'accaduto; in primo piano alcuni ugonotti ritratti con sembianze palesemente disumane vengono trucidati da soldati prestanti e armati di lucenti spade. L'affresco restituisce perfettamente la concitazione e la violenza del massacro, conferendo all'avvenimento un sapore di sacralità fatale. Il terribile eccidio compiuto dai cattolici sembra un atto di giustizia e gli eretici appaiono come mostri reprobri meritevoli di essere giustiziati. Il visitatore anonimo scrive semplicemente che "a man destra sono di molte occisioni"²¹⁷.

L'affresco era accompagnato da una iscrizione riscoperta nel 1970 e ora non più visibile, che recitava: "COLIGNII ET SOCIORUM CAEDES"²¹⁸.

L'avvenimento colpì a tal punto il pontefice da spingerlo a stravolgere il programma figurativo della Sala Regia (era prevista, si ricordi, la consegna dello stendardo della Chiesa a don Giovanni d'Austria) e ad includere le scene di un orrendo massacro fra le altre della sala delle udienze papali. Il vescovo di Roma non poteva sperare che si verificasse un fatto tanto destabilizzante in senso positivo per gli equilibri della situazione francese. La felicità sprigionata all'arrivo della notizia è testimonianza dell'apprezzamento di carattere biblico che Gregorio XIII riservò a quello sterminio di massa. L'estraneità del pontefice all'organizzazione della vicenda è ormai cosa molto certa, mentre risulta altresì molto probabile, sempre secondo Pastor, che il nunzio Salviati ricevesse notizie con anticipo di quanto stava per accadere ma non comunicò nulla alla Santa Sede.

²¹⁷ R. Lanciani, *Il Codice barberiniano...*, cit., p. 517.

²¹⁸ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 191.

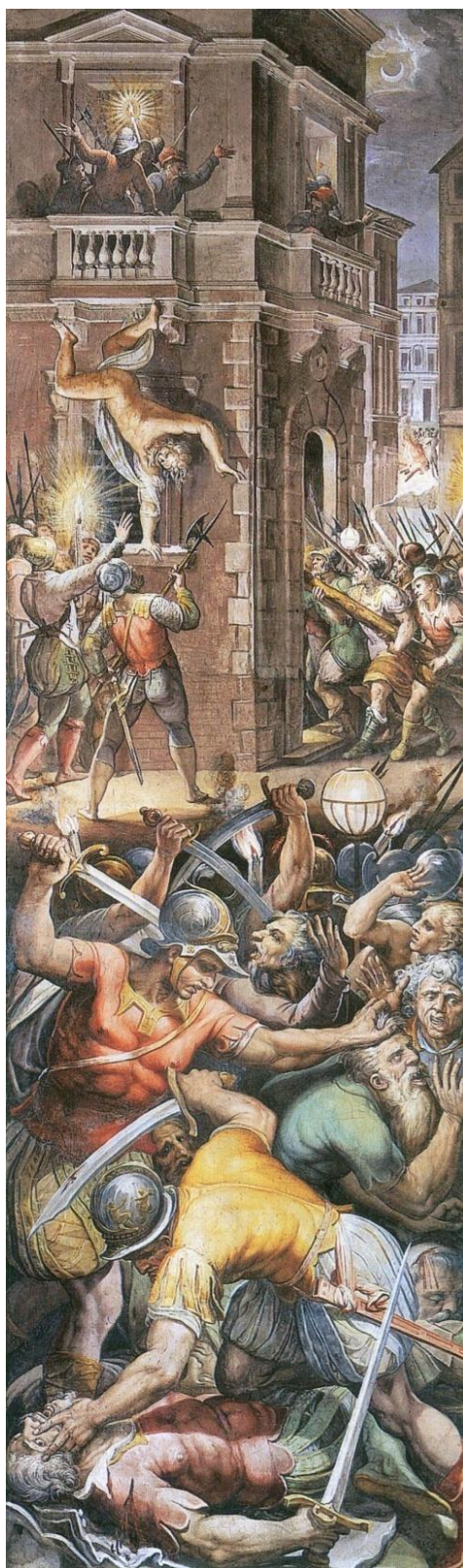


FIG. 24 — Giorgio Vasari, *La notte di San Bartolomeo*, Sala Regia, 1573 circa (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

5.4 Terza ed ultima scena: Carlo IX approva

Sulla parete nord, alla destra del trono papale visto dalla sala, Vasari raffigurò il re Carlo IX recatosi in Parlamento per assumere su di sé le responsabilità del massacro degli ugonotti. Il 26 agosto, il ventiduenne re di Francia dichiarò infatti pubblicamente di essere il mandante dell'eliminazione dei capi degli ugonotti²¹⁹.

Dalla corrispondenza del Vasari apprendiamo che egli aveva intenzione di raffigurare "il Re, quando va al tempio a ringraziare Dio, e che si ribenedice il popolo, e quando il re col consiglio fa parlamento, e che fa le spedizioni del restante"²²⁰.

Nell'affresco (fig. 25) Vasari rappresentò Carlo IX seduto in Parlamento (il sovrano è circondato da figure di rango reale e da un membro del clero, mentre più sotto compaiono membri del parlamento) nell'atto di innalzare verso il cielo la spada che impugna nella mano destra, come a voler mostrare di avere conseguito un'importante vittoria. Il gesto è molto cerimoniale e immerge la scena in un'atmosfera di sacralità. I personaggi che vengono ritratti assieme al re sono stati identificati da Fehl nel modo seguente: l'uomo di Chiesa alla sinistra del re è probabilmente l'arcivescovo di Laon (o forse il cardinale Carlo di Borbone); accanto al re siede, presumibilmente, il fratello di Carlo IX, duca d'Angiò e futuro re Enrico III, mentre accanto a questi dovrebbe trovarsi l'altro fratello del re, Francesco Ercole di Valois duca di Alençon²²¹. Il personaggio alla destra del duca di Alençon, infine, è il duca Enrico di Navarra, il marito di Margherita di Valois, l'ugonotto costretto all'abiura, il futuro e celeberrimo Enrico IV. L'anonimo visitatore, invece, descrivendo il dipinto, afferma che "il Re di Francia con i suoi fratelli, et il cardinale di lorena, è in tribunale" e non in Parlamento²²². Per la realizzazione dei ritratti del re e dei suoi fratelli, ritratti che appaiono incredibilmente realistici, Vasari si servì di documentazione molto affidabile, presumibilmente proveniente dalla Francia a tale scopo²²³. Gli altri personaggi che presenziano all'avvenimento non possono essere identificati e, forse, sono semplici dignitari, ovvero membri del Parlamento, in apparenza togati, che neppure il Vasari voleva caratterizzare più compiutamente. Più sotto ancora compaiono figure di appartenenza che si direbbe nobiliare, oltre che assai coinvolte nella cerimonia, laddove gli elementi togati vengono invece raffigurati, forse non a caso, come piuttosto distratti e poco interessati.

²¹⁹ A.C. Davila, *Dell'istoria delle guerre...*, cit., vol. II, pp. 113-115.

²²⁰ G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, vol. VIII, p. 484.

²²¹ Philip Fehl, *Vasari's "Extirpation of the Huguenots". The Challenge of Pity and Fear*, «GBA» 84, (1974), p. 282.

²²² R. Lanciani, *Il Codice barberiniano XXX...*, cit., p. 455.

²²³ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p.91.

Sulla parete alla sinistra del re, incassata in una nicchia nel muro, si può scorgere una statua raffigurante la Pace con un ramo di ulivo nella mano destra e una torcia, simbolo irenico, nella mano sinistra. Sullo sfondo, al di là di una grande finestra che si apre sulla parete del Parlamento, si possono notare, come in un registro cronologico differente ed ulteriore, Carlo IX e la regina madre Caterina de' Medici diretti verso una chiesa con lo scopo di ringraziare Dio e la provvidenza divina per aver avuto salva la vita, scongiurando l'attuazione del complotto ordito dagli ugonotti. All'interno della scena, un piccolo stuolo di gente comune, forse ugonotti ricondotti alla confessione romana, appaiono inginocchiati e imploranti sotto la figura di un ecclesiastico.

L'edificio sacro verso il quale il corteo reale si dirige è architettonicamente caratterizzato da una pianta a base esagonale. Vale la pena notare che secondo tale schema era stata costruita la chiesa romana di San Luigi dei francesi²²⁴, chiesa che ospitò i festeggiamenti tenutisi nei giorni immediatamente successivi all'arrivo della notizia dell'eccidio parigino, come si evince dalla bolla stessa di indizione del giubileo²²⁵.

L'affresco era accompagnato da un'iscrizione sfortunatamente andata perduta. Grazie alla testimonianza di fonti prodotte da testimoni oculari (Van Buchell e l'anonimo visitatore) sappiamo che l'iscrizione recitava: "REX COLIGNII NECEM PROBAT"²²⁶. Il "lit de justice" del re costituiva un atto estremamente significativo: sospinto dalla madre Caterina, egli prendeva sulle sue spalle le responsabilità del terribile accaduto e ne rimarcava la necessaria attuazione. I moventi reali dell'atto efferato rimanevano, ad ogni modo, prettamente politici. Di fatto la strage degli ugonotti diede avvio in Francia alla quarta guerra di religione.

²²⁴ E. Howe, *Architecture...*, cit., pp. 259-260.

²²⁵ L. von Pastor, *The History of the Popes...*, cit., vol. XIX, p. 505.

²²⁶ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 192.



FIG. 25 — Giorgio Vasari, *Il re Carlo IX approva l'uccisione di Coligny*, Sala Regia, 1573 circa (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

5.5 Completando la sequenza di "Gregori pontefici"

Gli ultimi due spazi ancora disadorni furono completati dal Vasari con affreschi che avrebbero avuto come protagonisti pontefici che avevano assunto lo stesso nome del papa regnante: Gregorio. Sembra che il Vasari abbia goduto di una certa libertà sia nella scelta dei pontefici sia nella selezione dell'episodio specifico da rappresentare. È importante ricordare che la Sala Regia ospitava già affreschi che raffiguravano dei pontefici di nome Gregorio: il Fiorini aveva rappresentato Gregorio II, mentre Taddeo Zuccari aveva immortalato Gregorio VII.

I due affreschi vasariani, in qualche modo, concludevano una sequenza che si era aperta già sotto Pio IV e che era caratterizzata, come si è visto, da affreschi già ricchi di significati e di spunti suggestivi.

5.5.1 Le due scomuniche di Federico II

Nello spazio al di sopra della porta che conduce alla Scala Regia, Giorgio Vasari rappresentò la cerimonia di scomunica nei confronti di Federico II celebrata da Gregorio IX.

Federico II, benché avesse avuto come tutore Innocenzo III, e forse anche per punirlo della sua disobbedienza di antico discepolo, fu scomunicato da Gregorio IX per ben due volte. La prima delle due evenienze ebbe luogo nel 1227. L'imperatore aveva solennemente promesso a Onorio III, il predecessore di Gregorio IX, che avrebbe intrapreso una crociata, la sesta nella storia del cristianesimo, per liberare la Terra Santa entro l'agosto del 1227²²⁷. A causa di una epidemia che decimò i crociati e colpì lo stesso Federico II, l'imperatore decise di abbandonare momentaneamente l'impresa e, nonostante la flotta crociata fosse già in viaggio, ordinò alle navi imperiali di ritirarsi immediatamente nel porto di Otranto. Gregorio IX non credette alle giustificazioni di Federico II e interpretò il fallimento della crociata come un atto di gravissima inadempienza nei confronti della Chiesa. Il 29 settembre 1227 il papa scomunicò Federico II dalla cattedrale di Anagni. È possibile, annota Capitani, che "il rifiuto della 'giusta causa' per quel rinvio poteva anche significare che Gregorio IX aveva bisogno di riprendere la trama di un disegno politico papale nel quadro complessivo dei rapporti tra i due poteri universali, che però sconfessava la sperimentazione di una nuova collaborazione tra Papato e Impero intrapresa da Onorio III"²²⁸.

La scomunica non sortì gli effetti che Gregorio IX avrebbe desiderato: l'imperatore non fu deposto - il suo potere era troppo grande perché una

²²⁷ Ovidio Capitani, "Gregorio IX", *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2003, consultabile on-line.

²²⁸ *Ibidem*.

scomunica potesse scalfirlo - e i ghibellini costrinsero il papa ad abbandonare la città. Comunque Federico II nel giugno del 1228 partì per la Terra Santa e nel febbraio del 1229 ottenne dal sultano la concessione di Gerusalemme. A seguito di ciò il papa, tornato a Roma, e l'imperatore stipularono una pace il 23 luglio del 1230, a Ceprano, mentre Gregorio IX, nel settembre del 1230, rimosse la scomunica emanata nei confronti di Federico II. I rapporti fra il papato e l'impero erano momentaneamente ristabiliti.

Tuttavia, nel 1238, Federico II, rientrato dalla Germania in Italia dopo avere fatto eleggere re dei Romani il figlio Corrado, decise di risolvere le questioni aperte con le città lombarde. Penetrato da Verona in Lombardia, sconfisse l'esercito milanese a Cortenuova. Nella circostanza il carroccio, conquistato dall'imperatore, fu mandato a Roma, in Campidoglio, nota Capitani, forse come segno di pacificazione verso Gregorio IX o come avvertimento. Gregorio IX, che temeva un trionfo federiciano nell'Italia settentrionale, si adoperò concretamente affinché Genova e Venezia stringessero una alleanza, con l'obiettivo di allestire una spedizione contro il Regno di Sicilia.

Di fatto questa mossa del pontefice scatenò la guerra; il 20 marzo 1239 Gregorio IX scomunicò Federico per le angherie commesse nei riguardi delle Chiese di Sicilia, ma in realtà le motivazioni erano ben più profonde.

La scomunica fu pronunciata a Rieti il 24 marzo 1239 e si diffuse rapidamente in tutta Europa. La replica di Federico ebbe uguale vigore e diffusione; egli voleva mostrare quanto fosse concreto il pericolo, per le monarchie europee, di dover assoggettarsi ai disegni di supremazia ecclesiastica di Gregorio IX. Il 20 aprile 1239 Federico chiedeva ai cardinali di convocare un concilio generale che avrebbe dovuto giudicare il papa.

Lo scontro era inevitabile e Gregorio IX, nel periodo compreso tra il 1239 e il 1241, ottenne solo delusioni. Il papa, a sua volta, il 9 agosto 1240 convocò un concilio straordinario nel tentativo di arginare l'azione dell'imperatore e cercando di prevenire una mossa dello svevo in tale direzione. Intanto Federico si spinse fino a muovere vittoriosamente verso Roma. I progetti di concilio papale, per giunta, fallirono in seguito all'intervento dei pisani che bloccarono le navi genovesi sulle quali viaggiavano gli ecclesiastici destinati a prendere parte all'assemblea. Gregorio IX cercò una pace disperata con l'imperatore il quale, comprensibilmente, rifiutò. Il 21 agosto 1241 il pontefice morì a Roma e Federico II, dimostrandosi migliore rispetto a quanto il suo nemico volesse far credere, non occupò la città.

Venendo ora alla Sala Regia: nell'affresco (fig. 26) si osserva il papa (Gregorio IX) in compagnia di alcuni vescovi vestiti di bianco che scagliano candele fiammeggianti a terra, in accordo con la nota procedura attuata in occasione di una scomunica. Ai piedi del papa si può notare un reprobato di aspetto vagamente demoniaco prostrato a terra: un simbolo ricorrente del

maligno soggiogato nelle raffigurazioni di eroi cristiani dell'epoca. In una recentissima pubblicazione de Jong²²⁹ nota che il reprobato sottomesso tiene con la mano destra un libro aperto e con l'indice della mano sinistra indica una ben precisa parola del testo: *Concilium*. Questo particolare ci spinge a supporre che Gregorio XIII volesse in tal modo affermare perentoriamente l'illegittimità di qualsiasi assemblea che non fosse convocata da un pontefice e quindi sottolineare, proprio nel pieno della Controriforma, le prerogative tipiche del papa. Un altro elemento molto interessante e che andrebbe indagato meglio è costituito dalla presenza nell'affresco di chierici. È qui utile ricordare che Gregorio IX, quando ancora era semplicemente un cardinale, aveva fortemente sostenuto l'emergere dell'ordine mendicante francescano partecipando, nel 1223, alla redazione della regola bullata e spingendo il suo predecessore Onorio III ad approvare tale regola. Gregorio IX, inoltre, conobbe personalmente Domenico da Guzmán e lo fece santo nel 1234, definendo i domenicani "la luce delle nazioni"²³⁰. La presenza nell'affresco di personaggi che sembrano appartenere ad ordini mendicanti, dunque, non è affatto casuale e il suo significato andrebbe investigato più accuratamente.

L'iscrizione al di sopra dell'affresco recita: "GREGORIUS IX FRIDERICO IMP. ECCLESIAE OPPUGNANTI SACRIS INTERDICIT"²³¹. Non ci sono indizi che possano aiutarci a capire quale delle due scomuniche sia stata rappresentata da Giorgio Vasari. Come notò Van Buchell²³², l'affresco è una rappresentazione ideale e onnicomprensiva della cerimonia di scomunica ed è inoltre caratterizzato dall'esaltazione terrificante della supremazia papale.

In realtà, come si è visto, Gregorio IX, seppure tentò costantemente di far valere le pretese di superiorità della Chiesa sull'Impero, non riuscì nei suoi intenti se non in modo parziale ed effimero; il suo temperamento autoritario e quasi mai conciliante lo condusse ad un disperato conflitto con Federico II e ad una serie di sconfitte non prive di dettagli umilianti.

²²⁹ J. de Jong, *The Power and the Glorification, Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the Fifteenth and sixteenth Centuries*, Pennsylvania State University Press, 2013, p. 141.

²³⁰ O. Capitani, *Gregorio IX*, cit.

²³¹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 195.

²³² R. Lanciani, *Iter Italicum*, cit., p. 61: "Hic omnes excommunicationis ceremoniae terribiliter et ad horrorem incutiendum erant depictae".



FIG. 26 — Giorgio Vasari, *Gregorio IX scomunica Federico II*, Sala Regia, 1573 circa (J. de Jong, *The painted decoration of the Sala Regia...*, cit., p. 165).

5.5.2 Il ritorno di Gregorio XI e della Santa Sede da Avignone a Roma

Nello spazio compreso tra la porta che introduce alla Scala del Maresciallo e quella che conduce alla Loggia delle Benedizioni - spazio originariamente destinato sotto Pio IV alla "Storia dei sette re", affidata a Giuseppe Porta - Giorgio Vasari dipinse il ritorno di Gregorio XI a Roma, attuatosi nel 1377 dopo il lungo periodo della cattività avignonese.

Malgrado le apprensioni legittime che poteva provocare il precedente tentativo infruttuoso di Urbano V, la decisione del definitivo rientro a Roma

rappresentò il grande impegno del pontificato di Gregorio XI²³³. Tale programma comportò tutta una serie di oneri, di trattative e di travagli: dal costo del trasferimento al malcontento della corte di Francia, al viaggio ad Avignone di Caterina da Siena, nel giugno 1373, per convincere il papa (peraltro forse esagerato nel suo impatto sulla volontà pontificia).

Il primo annuncio del ritorno fu diffuso nel maggio 1372 con l'auspicio che tutto potesse realizzarsi nel mese di settembre del 1375; a tale proposito furono predisposte delle galere per la fine di aprile, disarmate poi a causa del momento politico difficile. Nel marzo 1375 fu inviato a Roma l'arcidiacono di Lerida Bertrand Raffin, con l'incarico di agevolare l'insediamento della Curia.

Nel frattempo, le pressioni contrarie dei principi francesi, fratelli del re Carlo V, restavano costanti, soprattutto da parte di Luigi d'Angiò. Tuttavia la determinazione di Gregorio XI nel progetto di riportare a Roma la Santa Sede era già da tempo evidente, per quanto egli fosse di nascita francese, e restò immutata.

Il racconto del viaggio verso la Città Eterna, durato diciassette settimane, è documentato dagli scritti del vescovo di Senigallia, Pierre Ameilh de Brenac. La partenza da Avignone avvenne il 13 settembre 1376; tuttavia, già dal 23 settembre al 2 ottobre, si ebbe una sosta a Saint-Victor di Marsiglia, per attendere che il mare si calmasse. Gli scali, comunque, dovettero essere moltiplicati a causa di alcuni eventi incresciosi (il naufragio della nave di un cardinale e la morte del cardinale cugino del papa). Finalmente, il 17 gennaio 1377, Gregorio fece il suo ingresso in Roma, accompagnato da 2000 uomini armati, al comando di Raymond de Beaufort, visconte di Turenne e nipote del papa. Certamente lo sfarzoso ingresso in città, annota sempre Hayez, non rispondeva agli auspici di Caterina da Siena, la quale aveva invitato il papa a tornare in Italia senza armi e con il crocifisso "affinché i grandi lupi si mutino in agnelli". E però il grande passo era fatto.

Nell'affresco (fig. 27) Vasari rappresentò Gregorio XI – significativamente ritratto con le sembianze di papa Boncompagni - assiso su di una sedia gestatoria e condotto a spalla da alcune giovani donne a capo scoperto, con Caterina in veste monacale alla loro guida. Un particolare davvero sorprendente in una sala in cui lo spazio riservato al genere femminile è minimo, al di là di Matilde di Canossa, già ricordata, e di pochissime altre. Anche il primo gruppo di popolazione che attende il papa, ginocchia a terra, è composto da donne, da mamme con i loro neonati, a presumibile riconoscimento del fondamentale ruolo riservato all'elemento femminile in tale vicenda, oltre che come immagine di speranza in una nuova vita. È però doveroso segnalare, come nota de Jong, che Vasari fu invitato da Borghini, uno dei suoi più cari corrispondenti, a rappresentare Santa Caterina con una serietà

²³³ Michel Hayez, "Gregorio XI", in *Enciclopedia dei papi*, 2000, consultabile on-line.

appropriata, per non dare adito alle chiacchiere dei maliziosi²³⁴. Evidentemente in un contesto “papale” la presenza di una donna era interpretata come un fatto sconveniente.

Sullo sfondo si può ammirare in tutto il suo splendore la facciata della basilica di San Pietro, ancora non rinnovata secondo i progetti dei tanti artisti successivamente chiamati al suo rifacimento. Il papa è accolto da una folla di uomini, donne e bambini inginocchiati ed entusiasti per il ritorno del pontefice nella Città Eterna. Alle spalle del pontefice, nel corteo papale capitanato da Santa Caterina da Siena si scorgono due cardinali a cavallo. Nella parte superiore del dipinto si possono notare San Pietro e San Paolo, simboli dell’avallo divino e del compiacimento mostrato da Dio per il ritorno del papa a Roma.

Nella parte sinistra del dipinto si nota invece una figura allegorica, probabilmente personificazione della Chiesa, un armigero di fattezze femminili che tiene nella mano sinistra un globo e nella mano destra una sorta di scettro, simboli del potere temporale della Chiesa. Due ancelle le pongono sulle spalle un mantello e una di esse tiene fra le mani un vessillo decorato con l’emblema delle chiavi, simbolo del potere spirituale del papa. Lo stesso emblema significativamente racchiuso in una mano di San Pietro.

All’estrema sinistra, in basso, è raffigurata la personificazione del fiume Tevere: secondo Böck, per quanto raffigurato a terra e con una barba alquanto senile, esso è simbolo della Roma imperiale e vuole rendere tangibile la continuità fra il dominio degli imperatori e quello dei papi²³⁵.

L’affresco è accompagnato da una iscrizione che recita:

GREGORIUS XI PATRIA LEMOVICENSIS ADMIRABILI DOCTRINA HUMANITATE ET INNOCENTIA UT ITALIAE SEDITIONIBUS LABORANTI MEDERETUR ET POPULOS AB ECCLESIA CREBRO DESILIENTES AD OBEDIENTIAM REVOCARET SEDEM PONTIFICIAM DIVINO NUMINE PERMOTUS AVENIONE ROMAM POST ANNOS LXXI TRANSTULIT SUI PONTIFICATUS ANNO SEPTIMO HUMANA SALUTIS MCCCCLXXVI. ²³⁶

Il ritorno della sede apostolica a Roma costituì ovviamente un fatto fondamentale nella storia della Chiesa, poiché la città di Roma tornò ad essere il centro del mondo cristiano e la sede della corte papale. Il papato riconquistò una maggiore libertà d’azione nelle relazioni con i governanti europei e tornò a dirigere con più attenzione e accuratezza la politica dello Stato pontificio sul territorio italiano. Non solo, ma l’iscrizione sottolineava già allora il pericolo di distacco dei fedeli dalla Chiesa, con qualche evidente allusione all’epoca della Riforma e al crescente ripudio della confessione cattolica, che il papa, saldamente insediato a Roma, si impegnava in tutti i modi a scongiurare.

²³⁴ J. de Jong, *The Power and the Glorification...*, cit., p. 144.

²³⁵ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 94-96.

²³⁶ Ivi, p. 95.

Peraltro quella così cospicua presenza femminile nell'affresco vasariano meriterebbe maggiore approfondimento.



FIG. 27 — Giorgio Vasari, *Il ritorno di Gregorio XI e della Santa Sede da Avignone a Roma*, Sala Regia, 1573 circa (<http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG).

5.4 L'autorappresentazione di Gregorio XIII

Nel complesso, volendo tentare un giudizio complessivo sul contributo del periodo gregoriano alla affresatura della Sala Regia, si può constatare che il ciclo degli affreschi indicato nella bibliografia specialistica con il nome di “massacro degli ugonotti” ci fornisce molti elementi di giudizio sugli strumenti autorappresentativi, nonché sui simboli prescelti dal papato controriformatore.

Nel primo affresco del ciclo, “Il ferimento di Coligny”, ciò che più risalta è la presenza di improbabili architetture sullo sfondo. Il tempio circolare che domina la scena al centro del dipinto è caratterizzato da una somiglianza fin troppo evidente, suggeriscono gli specialisti, con il Tempietto del Bramante: non è verosimile credere che le analogie fra l'immagine ritratta dal Vasari e il tempio edificato dal Bramante per celebrare il martirio di San Pietro siano casuali. Il Tempietto, inoltre, era divenuto nell'arte del Cinquecento simbolo

della Chiesa e suo sinonimo iconografico²³⁷. L'ideatore del programma figurativo intendeva sottolineare la presenza costante della Chiesa cattolica in Francia e quindi rimarcare il ruolo sempre fondamentale dei successori di San Pietro nella storia dei paesi cristiani. La presenza della vera fede viene mostrata come ubiquitaria e la rappresentazione dell'entità alata che si libra al di sopra dell'edificio sacro è indizio tangibile della volontà di glorificare l'onnipresenza di Dio. L'angelo, come nota ancora la Böck, è incarnazione visibile della vendetta della divina Provvidenza e indica l'azione fatale della volontà e della giustizia divina. Il messaggio contenuto nell'affresco è dunque molto chiaro. Gregorio XIII era intenzionato a sottolineare il primato religioso e morale del pontefice romano (unico vero e legittimo successore di San Pietro) e ricordare quanto fosse inesorabile il trionfo della vera fede²³⁸.

L'attentato a Coligny veniva quindi caricato di un significato principalmente religioso, benché le motivazioni che mossero i mandanti dell'assassinio – a cominciare da Caterina, considerata da molti piuttosto indifferente sul piano spirituale - erano prevalentemente politiche. Ma ciò che a Roma interessava erano soprattutto i conflitti confessionali e la propria vittoria in essi. Il tentato omicidio diveniva pertanto un'opera celeste e un verdetto supremo di Dio.

Resta significativo però che l'ammiraglio assumesse con Vasari le fattezze di un eroe tragico, destinato a fallire, ma inaspettatamente privo di caratterizzazioni negative riguardanti la sua persona: addirittura, nella scena del ferimento, egli appare nella postura tipica del Cristo depresso dalla croce²³⁹. Presumibilmente Coligny venne eroizzato dal Vasari proprio al fine di mostrare con maggiore enfasi l'importanza della sua fragorosa caduta e la necessità dell'intervento di Dio. Gli eretici erano condannati a crollare e ad essere puniti per le scissioni da loro causate all'interno del mondo cristiano, mentre la Chiesa cattolica era chiamata a trionfare eternamente. Qualsiasi ostacolo che si fosse frapposto alla realizzazione della "giustizia" sarebbe stato eliminato immediatamente e inevitabilmente dall'azione immancabile di Dio stesso. Si può quindi affermare che il tema fondamentale dell'affresco è l'esaltazione della provvidenzialità divina sempre presente nella Storia e schierata dalla parte dei testimoni dell'unica vera fede (il papa e i cattolici, per l'appunto). La lettura dell'evento fornita dall'affresco è incontestabilmente teleologica, anche se la compassione o il rispetto tributati dal Vasari ad una figura nobile, pensosa, provata, chiusa in se stessa, come quella dell'ammiraglio ferito mostra una empatia che non può lasciare indifferenti.

²³⁷ E. Howe, *Architecture...*, cit., pp. 258-260.

²³⁸ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., pp. 86-87.

²³⁹ *Ibidem*.

Nel secondo affresco del ciclo, “la notte di San Bartolomeo”, l’ammiraglio perde totalmente le caratteristiche che lo avevano contraddistinto nel primo dipinto della serie. Coligny non possiede più nulla della sua stimabile personalità individuale ed è privato di qualsiasi qualità umana degna di apprezzamento. Egli, ora, non è più un eroe tragico e sembra che la composta dignità e il carisma che precedentemente lo qualificavano siano svaniti del tutto. Il corpo del nobile ugonotto nell’atto di precipitare al suolo ricorda, nella sua innaturale torsione, le tradizionali rappresentazioni di Simon Mago, lo stregone ciarlatano e mistificatore del Vangelo²⁴⁰.

È nota la vicenda narrata in proposito da alcuni testi apocrifi: Simon Mago, divenuto popolare a causa dei poteri magici conferitigli dal demonio, fu chiamato da Pietro e Paolo ad una pubblica tenzone nel Foro romano. Nel corso del confronto con gli apostoli, Simon Mago si sollevò dal suolo con lo scopo di mostrare le sue capacità di levitazione; di rimando, Pietro, invocando l’azione divina, causò la sua rovinosa e ridicola caduta al suolo. L’empio negromante nel cadere si ruppe le gambe e fu lapidato dalla folla in preda al terrore per il nefasto presagio costituito dalla sua caduta. Nell’arte cristiana la rappresentazione di questo episodio era divenuta molto frequente.

Conferendo all’ammiraglio Coligny le sembianze tipiche di Simon Mago, il papa volle presumibilmente sottolineare che l’ugonotto, in quanto nemico della vera fede, era destinato a precipitare nell’abisso del fallimento per volontà divina. Gregorio XIII, inoltre, voleva suscitare nell’animo dell’osservatore una associazione (che fosse anche inconscia) fra gli eretici ugonotti e l’eresia metastorica incarnata da Simon Mago. Nell’affresco gli ugonotti rappresentano il male e l’errore universale: le smorfie sui loro volti e le loro fattezze demoniache, palesemente inumane, sono la manifestazione esteriore e visibile della loro connaturata malvagità. I soldati del re, di contro, appaiono come angeli vendicatori, splendenti nelle loro pose plastiche ed esteticamente perfetti. La concezione che l’affresco esprime è ormai tipicamente controriformistica: qualsiasi eterodossia è manifestazione del Maligno e deve essere eliminata senza alcuna pietà. Tale atteggiamento sarebbe indizio, secondo alcuni suggerimenti, di una reviviscenza della mentalità tipica del cristianesimo primitivo, o almeno di quello determinato ad imporsi e caratterizzato da un settarismo molto spiccato e volitivo²⁴¹.

²⁴⁰ “Or vi era un tale, di nome Simone, che già da tempo esercitava nella città le arti magiche, e faceva stupire la gente di Samaria, spacciandosi per un qualcosa di grande. Tutti, dal più piccolo al più grande, gli davano ascolto, dicendo: Questi è la “potenza di Dio”, quella che è chiamata “la Grande” Atti degli Apostoli, 8, 9-10. Il suggerimento del Simon Mago ci viene comunque da Böck.

²⁴¹ Uno dei maggiori teorizzatori delle dottrine controriformiste e della concezione negativa integralista degli avversari fu il cardinale Stanislao Osio, consigliere di Gregorio XIII. Alexandra

L'osservatore è irrimediabilmente condotto a parteggiare per i "buoni" cattolici poiché la rappresentazione, parziale e propagandistica, non concede la possibilità di maturare un'opinione differente. La brutalità e gli accenti di estremismo della scena sono anch'essi imputabili al clima controriformistico: gli infedeli ottomani che figurano negli affreschi eseguiti pochi mesi prima conservavano ancora la loro dignità umana e, seppure evidentemente scherniti, risultavano lontani dall'apparire come orrendi e mostruosi demoni. Neppure l'inflessibile Pio V, verrebbe da dire, era stato capace di tanto.

Come suggerisce Angela Böck, inoltre, la rappresentazione della strage degli ugonotti rende manifesto il "dispotico desiderio di potere" di Gregorio XIII²⁴². In definitiva l'affresco costituirebbe un monito terrorizzante per qualsiasi potenziale antagonista della Chiesa di Roma, dissuadendolo dall'agire apertamente contro gli interessi dei cattolici.

Nell'ultimo affresco del ciclo, Carlo IX appare come un re esemplare, l'incarnazione più palese del "re cristianissimo"²⁴³, modello per tutti i governanti dell'Europa coeva. L'intento iconografico evidente è di indicare nel re francese l'esecutore della volontà del papa, evidentemente coincidente con quella divina, per quanto Carlo e sua madre, come si è detto, fossero stati mossi da opportunità politiche e al fattore religioso restasse un'incisività solo marginale. Ad ogni modo il messaggio di cui il dipinto si faceva portatore risulta piuttosto chiaro: i governanti devono tutelare gli interessi della Chiesa cattolica ed eliminare dal loro territorio l'eresia. L'esempio meritorio costituito dalla corona francese valeva come dimostrazione dell'attualità delle pretese papali: i governanti cristiani restavano il "gladium spiritualis potestatis" della Chiesa cattolica, nel nome di una tradizione ininterrotta di obbedienza e riverenza alla Chiesa di Roma mantenutasi viva e vitale²⁴⁴.

Nell'affresco il cui protagonista è Gregorio IX si riafferma, forse anche con maggiore sollecitudine rispetto ai dipinti realizzati sotto il pontificato di Pio IV, il primato del papa sui poteri civili e laici; l'affresco è comunque una idealizzazione e non l'illustrazione precisa di un avvenimento storico ben identificato. Il pontefice indossa la tiara pontificia, simbolo del suo potere onnicomprensivo. Papa Boncompagni proponeva in tal modo un modello di pontefice-giudice, intenzionato a far valere con determinazione le ragioni della Chiesa. Sulla scorta della Böck possiamo affermare che lo scopo era quello di mostrare all'osservatore il nuovo atteggiamento di combattività e fierezza che la Chiesa, guidata da un papa ritratto con le fattezze di un anziano duramente

Herz, *Vasari's "Massacre" Series in the Sala Regia – The Political, Juristic, and Religious Background*, «ZsfKg», XLIX (1986), pp. 41-54.

²⁴² A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 89, "Despotischen Machtwillen".

²⁴³ "Der Allerchristlichste König", ivi, p. 90.

²⁴⁴ *Ibidem*.

consapevole della propria verità e della propria saggezza, avrebbe assunto, in linea con lo spirito della Controriforma²⁴⁵.

L'affresco che raffigura il ritorno della Santa Sede a Roma è una esaltazione della figura del pontefice e della sua personalità carismatica. Anche in questo caso il papa è rappresentato come il detentore di un potere universale e totalizzante: l'iscrizione sottolinea proprio il compito fondamentale del pontefice, unico personaggio istituzionale provvidenzialmente capace di ristabilire la quiete sul territorio italiano. Il clima nel quale la scena è immersa, inoltre, induce a cogliere un'allusione alle intenzioni di Gregorio XIII di riappropriarsi della tradizionale funzione di istituzione suprema nell'Europa cristiana: il papa appare come un novello imperatore (a tale scopo è stata inserita la personificazione del Tevere) pronto ad attuare una "Renovatio Romae" ed avviare, sotto l'egida della Controriforma, una nuova età di splendore per Roma e per la Chiesa.

Questa, almeno, l'interpretazione suggerita dall'autrice di *Die Sala Regia im Vatican*, anche se quelle morbide figure di mamme e di bambini che affollano le fasciose architetture della città esprimono un sentimento di affetto e di dolcezza verso l'atmosfera dell'urbe ritrovata, della comunità cittadina ospitale e gioiosa nei confronti del suo padre spirituale finalmente tornato alla condizione di un tempo.

6. Conclusioni

La Sala Regia, "cuore dell'autorappresentazione storica e politica della Chiesa romana"²⁴⁶, fornisce un'eccezionale opportunità di osservare e analizzare le concezioni politiche, religiose e giuridiche nelle quali il papato scelse di identificarsi nella seconda metà del XVI secolo, in un momento di profonda lacerazione della *Christianitas*.

In quei frangenti il progressivo diffondersi della Riforma protestante aveva messo seriamente a rischio il primato morale e religioso del papa e si rendeva dunque necessaria una conferma della sua legittimità in quanto patriarca dell'Europa cristiana. Inoltre incombevano sui territori della Chiesa minacce molto terrene e i papi avvertivano come sempre più vicino il rischio di essere fagocitati dalle potenze straniere, che guardavano alla penisola italiana come ad un territorio di conquista molto appetibile. Infine, con il trascorrere dei decenni, e una volta concluso il concilio di Trento, il papato si proponeva alla guida del fronte cattolico, impegnato nella riunificazione dell'Europa cristiana e nella difesa dagli "infedeli" sempre incombenti.

²⁴⁵ Ivi, p. 92-94.

²⁴⁶ M. Firpo, F. Biferali, *Navicula Petri...*, cit., p. 352.

Sulla base di ciò si comprende la necessità dei pontefici di riassetare e rinsaldare insieme i rapporti con i sovrani e i governanti cattolici, peraltro a loro volta sempre più identificati con i loro regni e possedimenti territoriali, e si comprende altresì il bisogno di riproporre alla memoria di tutti alcuni eventi della storia della Chiesa appositamente selezionati perché adatti a veicolare un'immagine esaltante della perpetua e sacrale *potestas* pontificia sul mondo intero.

Paolo III dovette fronteggiare le personalità coriacee e autoritarie di Carlo V e di Francesco I e si propose, abbandonando ogni progetti di espellere i "barbari" dalla penisola, come il soggetto naturalmente incaricato di dirimere le contese che, come noto, insorsero fra i due monarchi²⁴⁷. Lo scenario dell'epico scontro tra Francia e Spagna fu proprio l'Italia: in ragione della incombente minaccia costituita dai due regnanti, negli affreschi della Sala Regia il papa scelse comprensibilmente di porre l'accento sull'obbligo di difendere la Chiesa. A riprova, come noto, la rappresentazione dei "re difensori" venne ideata già da papa Farnese, benché venisse eseguita concretamente solo sotto Pio IV. Fra anni Trenta e Quaranta lo strapotere dell'imperatore aveva raggiunto il suo culmine e le condizioni di sicurezza militare dello Stato pontificio erano precarie. In tale situazione di debolezza, il papa – come sappiamo dagli accenni di Vasari agli affreschi di Daniele da Volterra successivamente cancellati e come ci suggerisce il manoscritto di autore anonimo rinvenuto nella Biblioteca Vaticana, ampiamente citato nel secondo capitolo – proponeva ai governanti di farsi protettori della Chiesa in quanto garanti, beninteso, dei suoi diritti antichissimi.

Alla morte del Farnese l'affrescatrice della sala sarebbe stata interrotta per tutto il periodo dei papi di Giulio III e Paolo IV, presumibilmente anche per la concomitanza con le vicende del concilio e l'incertezza che ne poteva derivare. Paolo IV peraltro era notoriamente contrario all'assemblea tridentina e a qualsiasi forma di conciliarismo. Un atteggiamento ostile, detto *per incidens*, presumibilmente diffuso in tutta la Curia, al punto che - istruttiva notazione di Massimo Firpo – anche quando vennero ripresi gli affreschi nessuno di essi ebbe per oggetto Trento o qualunque altro concilio.

Quanto agli affreschi eseguiti nel corso del pontificato di Pio IV, le scene raffigurate mostrano una attenzione particolare per il tema della legittimità dei possedimenti terreni e della sovranità temporale del pontefice. A tal fine furono rappresentati atti di donazione spontanea effettuati da diversi governanti nel corso del Medioevo. Il passato veniva impiegato come contenitore di eventi da selezionare e utilizzare in modo tanto edificante quanto riassertivo delle

²⁴⁷ Sulla politica di neutralità assunta da Paolo III nei confronti delle potenze straniere, cfr. Alain Tallon, "Conflicts et médiations dans la politique internationale de la papauté", in *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, Viella, Roma, 2013, pp. 117-118.

posizioni “gregoriane” del papato. Furono di fatto recuperate la teoria tipicamente medievale della *plenitudo potestatis* e la dottrina delle due spade, seppur rivista e reinterpretata secondo le esigenze del momento: in verità tali teorie non avevano mai trovato compiuta attuazione neppure nel Medioevo, pur restando l’ideale vertice estremo a cui le ambizioni universalistiche del papato tendevano.

Si può inoltre affermare, sulla scorta di de Jong, che un elemento comune agli affreschi di questo periodo è costituito da una certa “manipolazione” degli eventi rappresentati, in funzione delle rivendicazioni papali: mentre un osservatore sprovveduto non avrebbe avanzato obiezioni, di fatto alcuni visitatori coevi dotati di una certa cultura si accorsero delle reticenze, se non delle alterazioni della realtà storica ivi apportate. Tra le altre, non vanno dimenticate le notazioni di Van Buchell a proposito della sottomissione, in realtà tutt’altro che prosternata, di Barbarossa ad Alessandro III²⁴⁸.

Riproporre nel XVI secolo idee e concezioni medievali era sintomo della necessità di confermare le solide fondamenta dell’istituzione ecclesiastica e del papato nel momento in cui una crisi dolorosa attraversava il mondo cattolico. La realtà effettiva, come accennato, era divenuta assai più complessa: nessun monarca era pienamente sottomesso al papa, né riteneva di dover assumere atteggiamenti di eccessiva docilità nei riguardi del pontefice. L’effettiva arma dello Stato pontificio, come osserva la Böck, era costituita dalla sua diplomazia, mentre la tradizionale autorità primaziale del Vicario di Cristo risultava diffusamente disconosciuta²⁴⁹.

Al tempo stesso, però, la seconda metà del Cinquecento non può essere considerata come un’epoca di inarrestabile declino del papato. In realtà, venuto meno il progetto universalistico di Carlo V, ritrovato uno spirito di riscossa all’interno del mondo cattolico, confermata dogmaticamente mediante il concilio la superiorità dell’istituzione ecclesiale sulla realtà temporale, non sembrò per lungo tempo impossibile un trionfo della confessione romana sugli avversari protestanti. In tal caso, al vertice si sarebbe inevitabilmente attestato il papato, grazie anche all’azione diplomatica e di raccordo fra le potenze amiche così sistematicamente esercitata in quegli anni.

Come si evince con evidenza dalla Sala Regia, Pio IV e i suoi consiglieri, maggiormente orientati al dialogo rispetto ai loro successori, cercarono di proporre esempi di collaborazione fra il potere secolare e il potere spirituale, persuasi di convincere i governanti della giustizia e dell’inevitabilità di una loro cooperazione pacifica con il vescovo di Roma. La presenza nei dipinti di elementi della contemporaneità (gli stemmi di papa Medici e i ritratti, disseminati ovunque, di Pio IV e di altri membri della corte romana), volti a

²⁴⁸ Vedere le riflessioni di Van Buchell, in R. Lanciani, *Iter italicum*, cit., pp. 5-66.

²⁴⁹ A. Böck, *Die Sala Regia...*, cit., p. 101.

rendere attuale il contenuto “ideologico” degli affreschi, presumibilmente non conseguì i risultati che i committenti desideravano. Secondo alcune interpretazioni, la concezione giuridica che stava alla base delle convinzioni espresse nei dipinti risultava piuttosto idealizzata, se non addirittura immaginaria. A tal proposito de Jong asserisce che gli ambasciatori e i re accolti nella sala avrebbero riso al cospetto della ormai obsoleta celebrazione della supremazia politica e morale del papato²⁵⁰.

Anche in questo caso, tuttavia, un’affermazione di questo tenore è forse eccessivamente semplicistica e non tiene conto di una partita che allora risultava ancora ampiamente aperta, inducendo conseguentemente a sottovalutare le potenzialità e il fondamento non trascurabile delle pretese universalistiche, riaffermate negli scenari autorappresentativi del papato.

In merito agli affreschi eseguiti nel corso del pontificato di Pio IV, è necessario sottolineare l’importanza dei contributi apportati dai due cardinali scelti dal papa come committenti delle opere. Il cardinale Da Mula sponsorizzò l’esaltazione della Repubblica veneziana, sua patria, facendo inserire nell’affresco che vede come protagonisti Alessandro III e il Barbarossa il ritratto del doge Girolamo Priuli²⁵¹. Il cardinale Alessandro Farnese magnificò il suo casato scegliendo di dare ad un cardinale rappresentato da Livio Agresti le fattezze del nonno defunto (Paolo III) e inserendo nella rappresentazione anche il ritratto di se stesso. I due porporati esercitavano un’influenza considerevole all’interno della curia romana e, assieme agli altri principi della Chiesa, rivestivano un ruolo fondamentale nei meccanismi che comandavano l’istituzione ecclesiastica.

Pio V e Gregorio XIII diedero al programma decorativo della sala, come si è visto, un’impronta più esplicitamente militante. Papa Ghislieri manifestò la sua incrollabile dedizione alla dottrina della fede e alle ragioni dell’ortodossia ordinando che gli spazi rimanenti sulle pareti della Sala Regia venissero decorati con scene della battaglia di Lepanto, elevate a momento di manifestazione della volontà divina. L’apparato figurativo si allontanò, dunque, dalla rotta che aveva assunto per volere di Paolo III e Pio IV: l’intervento provvidenziale di Dio nella storia e nella difesa se necessario armata della “sua” parte, nonché l’unità di intenti dimostrata dal mondo cristiano in occasione del conflitto navale con l’impero ottomano divennero il nuovo tema dominante degli affreschi.

Le potenze cristiane, in special modo la Spagna e la Repubblica veneziana, vengono mostrate come leali alleate del papato nella lotta contro gli infedeli.

²⁵⁰ J. de Jong, *The decoration of the Sala Regia...*, cit., p. 167.

²⁵¹ Sul ruolo e le convinzioni del cardinale da Mula, ivi compresi i suoi interrogativi sui conflitti di religione, paradossalmente insorti nel cristianesimo, si veda anche Michela Catto, *Cristiani senza pace. La Chiesa, gli eretici e la guerra nella Roma del Cinquecento*, Donzelli, Roma, 2012, pp. 39-50.

Nel dipinto del grandioso scontro navale avvenuto nel cuore della Grecia si può facilmente percepire l'esigenza di rappresentare una *Ecclesia triumphans* capace di sovrastare i suoi nemici grazie ad una reale e concreta potenza materiale. L'enfasi, dunque, non è posta sulla tradizionale egemonia papale fondata su legittimazioni antiquate, ovvero sulla mediazione diplomatica, bensì sulla gloria ottenuta con le armi in tempi recenti.

In tale contesto, il "commento" riguardante il carattere trascendente della vicenda ricostruita nell'affresco è affidato a simbologie e presenze di carattere spirituale che si inseriscono, trasfigurandola, nella rappresentazione oggettiva degli eventi, peraltro ricostruiti con accuratezza notevole.

La rappresentazione del massacro degli ugonotti, fortemente voluta da Gregorio XIII, è caratterizzata da accenti ben più estremi: l'evento raffigurato e la sua valenza di carattere biblico, ovvero di espressione della volontà divina, si fondono e diventano praticamente indistinguibili. I soldati che giustiziano i demoniaci ugonotti in primo piano sono essi stessi angeli vendicatori e il corpo dell'ammiraglio Coligny è proprio quello dell'eresiarca Simon Mago. Il linguaggio dell'affresco rappresentante il massacro è contraddistinto da una crudezza e da un giustizialismo, sia pure di fonte divina, che riflettono l'atteggiamento controriformistico militante definitivamente assunto dalla Chiesa sotto il pontificato di Gregorio XIII. Il tono didascalico del messaggio veicolato, già evidente negli affreschi della battaglia di Lepanto, è portato ai massimi livelli.

Per giunta il papa intendeva identificare in Carlo IX il monarca esemplare, assumendo che il movente dell'eccidio fosse esclusivamente religioso e facendo raffigurare l'avvenimento come episodio di legittima affermazione, per quanto violenta, della posizione della Chiesa di Roma.

La rappresentazione degli infedeli e degli eretici sconfitti avrebbe completato la parabola evolutiva del sistema decorativo della Sala Regia. Da tali dipinti emerge l'immagine di una Chiesa inevitabilmente trionfante sugli infedeli e sugli eretici secondo un progetto divino strutturato molto razionalmente.

Gli affreschi dedicati ai "Gregori pontefici", invece, riprendono il tema della supremazia papale, con un non meno marcato vigore controriformistico. Certamente Gregorio XIII mostrò un certo narcisismo scegliendo di inserire nel programma figurativo della sala eventi legati a pontefici che avevano assunto il suo stesso nome. Al tempo stesso, riteneva di consolidarne in modo intransigente il lascito spirituale e universalistico, da imporre al mondo intero.

I due temi che sembrano legare in modo uniforme tutti gli affreschi della sala sono la riaffermazione, espressa con vigore e rinnovata determinazione, della supremazia del potere spirituale su quello temporale e la perentoria esortazione rivolta ai governanti cristiani affinché difendano le prerogative della Chiesa di Roma in ragione di un loro eterno dovere di riverenza e

assistenza nei confronti del pontefice. Al tempo stesso, l'analisi dell'evoluzione del programma figurativo mette in evidenza la progressiva esacerbazione dell'atteggiamento di rigorismo dei papi e l'assunzione, sempre più convinta, di una condotta controriformistica caratterizzata dalla repressione dell'eterodossia e da una maggiore severità dottrinale.

La Sala Regia si rivela dunque una fonte documentaria preziosa ed efficace per chi intenda investigare le convinzioni giuridiche e politiche del papato nella seconda metà del Cinquecento, nonché nel loro evolvere nel corso dei decenni, caratterizzati dalle guerre di religione in Francia, dai conflitti nelle Fiandre, dalla sfida con la monarchia inglese e dall'approssimarsi della grande resa dei conti all'interno del Sacro Romano Impero. Gli affreschi intendono riproporre eventi di universale importanza innalzati dal livello "evenemenziale" ad un livello ideale, con l'obiettivo di comunicare il senso dell'immutabilità dei valori espressi attraverso le raffigurazioni.

A titolo di estemporanea considerazione conclusiva, resta comunque suggestivo il ruolo tutt'oggi assolto dalla Sala Regia. In occasione del rituale incontro del 9 gennaio di ogni anno con il Corpo Diplomatico, il pontefice, assiso precisamente nella Sala Regia e proprio accanto ai crudi affreschi vasariani, auspica e raccomanda un "rapporto equilibrato" fra la Chiesa e lo Stato. Nel 2012 l'invito di Benedetto XVI era rivolto proprio all'Italia, chiamata a "costituire così un esempio, al quale le altre Nazioni possano riferirsi con rispetto e interesse".

Davvero significativo resta peraltro registrare la netta cesura intervenuta nel rapporto fra il papato e la violenta scena della strage degli ugonotti per effetto dell'esplicito rammarico, se non pentimento, manifestato da papa Wojtyła proprio nel giorno della Sainte Barthélemy durante un suo viaggio in Francia: il papa in persona chiedeva perdono per il crudele fatto di sangue che ancora campeggia alla destra dello scranno pontificio in occasione delle udienze ospitate nella Sala Regia.

Gli affreschi della Sala Regia restano comunque dotati ancora ai nostri giorni di peculiarità inesplorate, che offrono la possibilità di indagare ancora molto a fondo non solo sugli intenti autorappresentativi del papato nella seconda metà del XVI secolo, ma anche sulle sue concezioni stesse, non meno che sulle politiche e le alleanze. Di sicuro si può rilevare che, così come nessuno spazio, lo si è già accennato, si volle riservare alla pur celebre vicenda conciliare, altrettanto riserbo, per così dire, parrebbe avvolgere, nella sequenza degli affreschi, quella che notoriamente viene indicata come la Riforma cattolica, nei suoi aspetti gloriosi, culturali, missionari, teologici e persino artistici. Ma, per la verità, nemmeno la Controriforma intesa come repressione dell'eresia protestante in quanto tale – al di là del pur impressionante "episodio" francese – sembra trovare spazio nelle ricche affrescature.

Il papato preferiva presentarsi nel suo aspetto di autorità legittimata ad esercitare una severa *potestas* sui regnanti e su tutto il popolo cristiano, non meno che a difenderlo dalla minaccia degli infedeli sempre incombenti. Del resto la dizione vasariana di "Salla delli Re" restituisce ancor meglio di "Sala Regia" la percezione di quali fossero la funzione e la finalità dell'opera architettonica contenuta proprio al centro dei palazzi vaticani. In definitiva, la proiezione temporale e la concezione di sé del papato, con relativa proposta autorappresentativa affidata alla Sala Regia, la sala dell'obbedienza, risultano incomparabilmente più vasti e di ben maggior periodo rispetto all'epoca della Riforma e della reazione romana ad essa. Il papa come re dei re, nella Salla delli Re come altrove, in assoluto, per sempre, teologicamente.

Rimane pertanto indiscutibile che nuove indagini condotte sugli archivi e sulla letteratura d'epoca, nel concorso di ulteriori acquisizioni di carattere artistico, di apporti documentari di ordine teologico magari riconducibili alle diverse scuole, di eventuali testimonianze inedite, nonché di possibili precisazioni su specifiche istanze politiche, potranno arricchire le nostre conoscenze, fornendo delucidazioni e chiarimenti di primario interesse.

Bibliografia

Barocchi Paola, *Vasari pittore*, G. Barbera, Firenze, 1964.

Id. *Studi vasariani*, Einaudi, Torino, 1984.

Battisti Eugenio, *Reformation and Counter Reformation in Encyclopedia of World Art*, vol. XI, New York, Toronto e Londra, 1966, pp. 894-916.

Böck Angela, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Georg Olms, Hildesheim, Zurigo, New York, 1997.

Cancellieri Francesco, *Descrizione storico-critica delle Sale Regie e Ducale e delle Cappelle Paolina e Sistina del Vaticano*, presso Luigi Perego Salvioni stampator vaticano, Roma, 1790.

Capitani Ovidio, *Gregorio IX*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2003.

Catto Michela, *Cristiani senza pace. La Chiesa, gli eretici e la guerra nella Roma del Cinquecento*, Donzelli, Roma, 2012.

Davidson Berenice, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, «AB», LVIII (1976), pp. 395-423.

Ehrle Franziskus, Egger Hermann, *Der Vatikanische Palast in seiner Entwicklung bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1935.

Fehl Philip, *Vasari's "Extirpation of the Huguenots". The Challenge of Pity and Fear*, «GBA» 84, (1974), pp. 257-283.

Firpo Massimo, Biferali Fabrizio, *"Navicula Petri". L'arte dei papi nel Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

Forcella Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Tip. delle scienze matematiche e fisiche, Roma, 1869.

Frommel Christoph Luitpold, *Der Romische Palastbau der Hochrenaissance.*, 3 voll., E. Wasmuth, Tubinga, 1983;

Id., *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzione*, in *Raffaello in Vaticano* (catalogo della mostra), Città del Vaticano, 1984-85, pp. 118-135.

Id., *Antonio da Sangallo's Cappella Paolina: Ein Beitrag zur Baugeschichte des Vatikanischen Palastes*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVII, (1964), pp. 1-42.

Gregorovius Ferdinand, *Storia della città di Roma nel medioevo*, Roma, 1900.

Herz Alexandra, *Vasari's "Massacre" Series in the Sala Regia – The Political, Juristic, and Religious Background*, «ZsfKg», XLIX (1986), pp. 41-54.

Howe Eunice, *Architecture in Vasari's "Massacre of the Huguenot"*, «JWCI» XXXIX (1976), pp. 258-261.

Jong (de) Jan L., *The painted decoration of the Sala Regia in the Vatican: intention and reception*, in T. Weddigen, A. Roth, B. Kempers (eds.), *Functions and Decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Brepols Publishers, Turnhout (Be), 2004;

Id., *Propagating Venice's finest hour: Vicissitudes of Giuseppe Porta Salviati's painting of Pope Alexander III and Emperor Frederick Barbarossa in the Sala Regia at Vatican Palace*, in Annette De Vries (ed.), *Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy*, vol. XXXI, Peeters, Groningen, 2008;

Id., *The Power and the Glorification, Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 2013.

Kuntz Margaret, *Designed for Ceremony: The Cappella Paolina at the Vatican Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXII/2 (2003), pp. 228-255.

Lanciani Rodolfo, *Il Codice Barberiniano XXX*, «Archivio della società romana di storia patria», VI (Roma, 1883);

Id., *Iter Italicum*, «Archivio della società romana di storia patria», XXIII, (1900), Roma.

Letarouilly Paul, *Le Vaticane et la Basilique du S. Pierre de Rome*, Parigi, 1882.

Milanesi Gaetano (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Sansoni, Firenze, 1981.

Partridge Loren, Starn Randolph, "Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican", in "All the World's a Stage". *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, Papers in Art History from the Pennsylvania State University, vol. VI/1, *Triumphal Celebrations and the Ritual of Statecraft*, Pennsylvania, 1990, pp. 22-81.

Pastor Ludwig von, *The History of the Popes from the Close of Middle Ages*, Kegan Paul, Trench, Trubner & co., Londra, 1923 (accessibile on-line).

Perali Pericle, *I fasti del Pontificato nella Sala Regia*, «Illustrazione Vaticana», I, 1, (1930), pp. 31-38; *La "donazione" di Ariperto e di Liutprando'*, II, 1, (1931), pp. 28-32; *La "donazione" di Pipino'*, II, 9, pp. 33-38; *La "restituzione" di Carlo Magno'*, II, 7, pp. 23-29; *L'assoluzione" di Enrico IV a Canossa'*, II, pp. 20-25; *Le "restituzioni" di Ottone I di Germania*, II, 4, pp. 33-36.

Picotti Giovanni Battista, *Alessandro VI*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. II, 1960.

Prodi Paolo, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Redig De Campos Deoclecio, "The Apostolic Palace", in *The Vatican: Spirit and Art of Christian Rome*, edito da John Daley, Metropolitan Museum of Modern Art, Harry N. Abrams Publishers, New York, 1982;

Id., *Les constructions d'Innocent III et de Nicolas III sur la colline Vaticane*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», t. 71 (1959), pp. 359-376.

Ronchini Amadio, *Jacopo Melegghino*, «Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», IV (1868), pp. 125-135.

Röttgen Herwarth, *Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585*, in «MuJbbk» XXVI (1975), pp. 86-122.

Sabatier Gerard, *Versailles ou la figure du Roi*, Albin Michel, coll. «Bibliothèque Albin Michel», Paris, 1999.

Seppelt Franz Xaver, *Storia dei papi*, voll. I-IV, Monaco, 1954-1959.

Smith Graham, *A Drawing for the Sala Regia*, «BurlMag» CXVIII (1976), pp.104-106.

Sutherland N.M., *The Massacre of St. Bartolomew and the European Conflict 1559-1572*, Londra, 1973.

Taja Agostino, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1750.

Van Dam Van Isselt Henriette, *I Soffitti della Sala del Concistoro e della Sala Regia in Vaticano*, «Rendiconti», Tip. Poliglotta Vaticana, XXVIII, (1955-1956), pp. 103-108.

Riferimenti archivistici

ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta 1290, 1293, 1298, 1299, 1300, 1301.

ASR, Camerale I, Fabbriche 1510, 1511, 1512, 1513, 1520, 1521.

ASR; Camerale I, Mandati Camerale 787, 874, 876, 877, 979, 885, 920.

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria 5, 6, 7, 10, 11.

ASR, Camerale I, Conti della Depositeria Generale 1806, 1809.

ASR, Camerale I, Divisorum del Camerlengo 371.

ASR, Camerale II, Cerimoniale 1.

ASR, Segreteria e Cancelleria R.C.R. 1988.

AV, Mss. Vat. Lat. 581, 5495, 5636, 5942, 6206, 6436, 7031, 7205, 12274, 12278, 12279, 12280, 12285, 12308, 12351, 12353, 13398.

AV, Mss. Urb. Lat. 852, 879, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047.

AV, Mss. Barb. Lat. 1984, 2016, 5155, 5751.

AV, Mss. Ottob. Lat. 902 2446, 2572, 2603, 2608, 2975, 3142.

AV, Mss. Chigi L. I 7, L II 22, L II 23, L II 24, L II 25, G III 66.

AV, Mss. Capponiani Lat. 29, 63.

Av, Mss. Fondo Ludovisi Boncompagni C 7, D 5, D 6, F 25.

AV, Ms. Borgiani Lat. 292.

AV, Ms. Archivio di San Pietro A 49: Cerimoniale romano.

ASParma, Raccolta Ronchini, Busta 5.