



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

I nomi dell'imperatore. Immagini della monarchia universale in un carteggio d'azione cinquecentesco

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

I nomi dell'imperatore. Immagini della monarchia universale in un carteggio d'azione cinquecentesco / Bonora, Elena. - In: BRUNIANA & CAMPANELLIANA. - ISSN 1125-3819. - 26:1(2020), pp. 165-172.

Availability:

This version is available at: 11381/2881488 since: 2022-01-18T22:52:41Z

Publisher:

Istituti editoriali e poligrafici internazionali

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

(Article begins on next page)

ABSTRACT: Nell'ultimo scorcio delle guerre d'Italia, mentre divampa la lotta politica tra papa e imperatore, due illustri cardinali – Ercole Gonzaga e Benedetto Accolti –, prestigiosi esponenti del partito filoimperiale, si scambiano lettere tra Mantova e Firenze in un linguaggio immaginativo [tradurrei: *imaginative*] e segreto, intriso di metafore mitologiche, bibliche e letterarie. Sul filo dei nomi assegnati all'imperatore in queste lettere volte all'azione politica [tradurrei: *written for action*] è possibile approfondire il significato di altre rappresentazioni di Carlo V fra l'Italia e l'Europa.

PAROLE CHIAVE: *Carlo V, iconografia imperiale, linguaggi cifrati*

KEY WORDS: *Charles V, imperial iconography, veiled speech*

Elena Bonora

I nomi dell'imperatore. Immagini della monarchia universale in un carteggio d'azione cinquecentesco.

In un saggio del 1999, *Presenting and Re-presenting Charles V*, Peter Burke ha ricostruito l'immagine di Carlo V analizzando l'immenso arsenale di materiali che contribuirono a modellarla e rimodellarla in un arco di tempo plurisecolare, secondo processi di appropriazione e di continua trasformazione che, nel Cinquecento, si svolsero in modo pluridirezionale, impegnando cancellerie, città, corti e sudditi. Come nota lo storico inglese, non si tratta solo di ripercorrere i processi *top-down* di *selling the president* (in questo caso, *the emperor*), ma di render conto di rappresentazioni che a loro volta ne hanno prodotte altre, sviluppandosi anche su piani diversi da quello della propaganda; rappresentazioni concretizzate – oltre che in ritratti d'artisti, versi dei grandi poeti, monumenti di pietra, medaglie, e documenti ufficiali – anche negli apparati effimeri di cartone, legno e gesso innalzati dalle autorità municipali in occasione delle sue entrate nelle città, nei discorsi che con incredibile rapidità venivano tradotti e diffusi a stampa in tutta Europa, nelle immagini dei fogli volanti, frontespizi e opuscoli, negli arazzi, armature, gioielli, paramenti per cavalli, standardi, campane, arredi che, presentandolo in mille modi differenti – «presenting and re-presenting» –, accompagnarono, condizionandola, la straordinaria parabola storica dell'Asburgo¹.

Nel suo ricchissimo saggio, dopo aver analizzato i supporti, i canali e i mediatori di una produzione sterminata, Burke accenna alla difficoltà di individuare «the publics», ossia di tracciare la ricezione di questi materiali e messaggi, definendola «a virtually unexplored territory»². In effetti, è cosa rara imbattersi in fonti come gli appunti del notaio milanese Giovan Pietro Fossano che, nel 1541, descriveva gli apparati destinati ad accogliere l'ingresso trionfale dell'imperatore a Milano; annotazioni ad uso personale dalle quali emergeva la difficoltà, anche per un uomo colto come il notaio, a decifrare integralmente le allegorie e i complessi riferimenti simbolici, basati sulla mitologia, la cultura classica e la storia contemporanea, espressi dalle decorazioni³.

In questo articolo, cercherò di dare un piccolo contributo a ricostruire questa mappa simbolica prendendo in considerazione una modalità peculiare di ricezione dell'immagine di

¹ P. BURKE, *Presenting and Re-presenting Charles V*, in *Charles V 1500-1558 and his Time*, ed. by H. Soly, Antwerp, Mercatorfonds, 1999, pp. 393-475 (p. 393). Nello stesso volume si veda anche il saggio di F. CHECA CREMADES, *The Image of Charles V* (pp. 477-511).

² P. BURKE, *Presenting ...*, p. 445.

³ S. LEYDI, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 232-236. Si trattava di un notaio dell'Ufficio degli Statuti.

Carlo V che fu rielaborata entro un contesto fortemente connotato sul piano politico, oltre che su quello culturale. Nel carteggio fittissimo scambiato dal 1543 al 1549 tra il cardinale Ercole Gonzaga, reggente del ducato di Mantova, e il cardinale Benedetto Accolti, allora sotto la protezione di Cosimo de' Medici, si parla spesso di Carlo V, nell'ambito del durissimo scontro tra papa e imperatore che caratterizzò gli anni Quaranta del Cinquecento, quelli del concilio di Trento, delle guerre in Germania contro i principi protestanti e del conflitto ancora aperto con Francesco I⁴. Contrariamente a quanto ha ritenuto tutta una tradizione storiografica, le «guerre d'Italia» allora non erano ancora finite, anche a causa di un papa, Paolo III Farnese (1534-1549), che non esitava a sacrificare l'obiettivo della pace all'accrescimento del potere del sovrano pontefice sulla penisola e al rafforzamento della propria dinastia⁵. Sulla base di queste lettere scambiate tra Mantova e Firenze, che possiamo definire un vero e proprio «carteggio d'azione»⁶, ho ricostruito in altri lavori la fisionomia della potente rete filoimperiale di cui fecero allora parte principi e cardinali italiani, un fronte di opposizione contro il pontefice regnante, forte di un proprio progetto sul futuro dell'Italia e del papato, perseguito in collaborazione con i rappresentanti di Carlo V nella penisola⁷.

L'aspetto interessante per il tema di questo saggio è che, dati la conflittuale situazione politica e lo status ecclesiastico dei nemici del papa, alcuni dei quali erano illustri principi della Chiesa, gli scriventi erano costretti ad adottare mille precauzioni: una di queste, era l'uso di un linguaggio segreto, «il nostro *gramuffo*»⁸, che mescolava cifre, simboli e «nomenclature», ossia nomi fittizi attribuiti a persone e luoghi⁹. Questi nomi tratti dalla mitologia, dalla bibbia, dalla letteratura trecentesca, dalla storia classica e contemporanea non erano scelti a caso, ma secondo criteri che ne sfruttavano sapientemente il potere evocativo. Su ognuno di essi, infatti, era stratificata una storia che rinvitava ad altre storie – essi partecipavano quindi della natura del mito, dell'«essere un racconto già raccontato» –¹⁰: associati a personaggi e fatti contemporanei in base alla somiglianza e all'analogia, davano origine a testi rutilanti che, da una metafora all'altra, parlavano del presente nella prospettiva dell'azione politica.

In questo modo, anno dopo anno, tra i due cardinali prese forma e si consolidò un immaginario comune che permise al loro mezzo di comunicazione, sempre più irriflesso e spontaneo, di funzionare come un linguaggio naturale (al punto che il *gramuffo* veniva poi a sua volta messo in cifra). Questo immaginario condiviso, sostanziato dalla medesima raffinata cultura, tendeva inoltre a filtrare tra le maglie della rete filoimperiale, allargandosi al di là del carteggio tra i cardinali Gonzaga e Accolti, come ci svela il ritrovamento delle stesse nomenclature, immagini e tropi anche nelle lettere di altri corrispondenti, indizio sicuro dell'appartenenza del mittente e del destinatario al fronte dei «servitori dell'imperatore», come essi si autodefinivano.

Il nome attribuito a Carlo V in questa corrispondenza è quello di *Sansone*. «Quattro scalzi servitori di *Sansone*»: così si autorappresentano scherzosamente gli scriventi, tutti nemici del

⁴ Mi permetto di rinviare a: E. BONORA, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014, dove ho ampiamente utilizzato questo carteggio – di cui ci restano prevalentemente le lettere del Gonzaga – conservato in Archivio di Stato di Firenze (d'ora innanzi: ASF), *Fondo Accolti*.

⁵ E. BONORA, *Aspettando ...*, pp. 8-11.

⁶ Sul concetto di «carteggio d'azione» cfr. G. COZZI, *Nota introduttiva*, in P. SARPI, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 365.

⁷ E. BONORA, *Aspettando ...*; EAD., *L'«Italia dell'imperatore» e la crisi cinquecentesca*, «Rivista di storia del cristianesimo», XVI, 2019, 1, pp. 11-35.

⁸ ASF, *Fondo Accolti*, b. 1, fasc. 3, ff. 40-41, Endimio Calandra [ma il card. Ercole Gonzaga] al card. Accolti, 20 marzo 1544. Favellare in *gramuffa* «si dice in ischerzo per *favellare in gramatica*, quasi in modo da non volere essere inteso» (*Vocabolario degli accademici della Crusca*, vol. II, Firenze, Domenico Maria Manni, 1731, 4^a ed., p. 653). Una prima attestazione del termine *gramuffa* è nel *Pataffio* ora attribuito a Franco Sacchetti.

⁹ Sull'uso delle nomenclature in età moderna: P. PRETO, *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Milano, il Saggiatore, 2010 (1^a ed. 1994).

¹⁰ C. GINZBURG, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 2011 (1^a ed. 1998), p. 70.

papa e seguaci della «disciplina *sansonica*»¹¹. Perché la scelta dell'eroe biblico, tra l'immenso arsenale di nomi che avevano a disposizione? L'associazione poggiava, oltre che sul Vecchio Testamento, anche sull'*Orlando furioso* (XXXIV, 63). Qui, il paladino Orlando, campione dei cristiani contro gli infedeli, era paragonato a *Sansone*, difensore del popolo ebraico contro i Filistei: di conseguenza l'imperatore, paladino della cristianità alla pari di Orlando, poteva essere nominato come *Sansone* e, con metafora sessuale, come «*organo filistinicida*» in riferimento ai Turchi/*Filistini*¹².

Ma la metafora può essere ulteriormente approfondita. Sansone aveva sconfitto i Filistei raccogliendo una mascella d'asino da terra e brandendola come un'arma (*Furioso*, XIV, 45). Il particolare della mascella stabiliva un nesso con il prognatismo ereditario di Carlo V: «Che *Sansone* smascilli», era l'auspicio frequentemente formulato dai due cardinali, nella speranza di un intervento diretto dell'imperatore nelle cose d'Italia contro il papa¹³. E ancora: «Havendo *Sansone* scossa che non è possibile altrimenti la mascella, quando haverà visto quella *polycrastica lettera* non è dubbio che più la scuoterà sentendo quella altra nuova», dove il termine *polycrastica* a qualificare una missiva del papa stabiliva il nesso tra questi e Policrate, il tiranno greco di Samo morto crocifisso, icona – lungo l'antichità e il Medioevo – della degenerazione della monarchia¹⁴.

Nelle lettere dei cardinali Gonzaga e Accolti, l'attribuzione del nome di *Sampsiceramo* a Francesco I – nelle *Lettere ad Attico*, *Sampsiceramo* era il soprannome ironico attribuito da Cicerone a Pompeo che aveva ambito al controllo di Roma e dell'Italia – rimandava non solo alla rivalità tra le coppie Pompeo/Cesare e Francesco I/Carlo V, ma conteneva in sé un elemento di svalutazione per il fatto che Sampsiceramo era un personaggio storico, per di più sconfitto, mentre Sansone era un eroe del Vecchio Testamento, ben presente con tratti positivi nell'immaginario cinquecentesco¹⁵.

Se divinità ed eroi dei miti classici – Ercole, Teseo, Giasone, Marte e, sopra tutti, Giove – erano costantemente richiamati nelle immagini di Carlo V diffuse allora in Europa, nel *gramuffo* l'associazione tra Carlo V e il re dell'Olimpo non viene mai istituita. Lo era però in quello stesso periodo a Mantova, dove l'imperatore appariva come Giove negli affreschi della *Sala dei Giganti* a Palazzo Te, la straordinaria opera di Giulio Romano che lo stesso Carlo V aveva potuto ammirare nel 1532, ancora incompleta. I contemporanei avevano facilmente recepito il messaggio politico celato dietro al mito di Ovidio ripreso da Giulio Romano, e concordemente avevano identificato l'imperatore in quel Giove irato che, abbandonato il trono sormontato dall'aquila, scagliava saette mortali provocando il crollo di massi e grotte, sotto i quali si contorcevano i mostruosi giganti e ciclopi – tra cui un Polifemo – colti mentre tentavano di scalare l'Olimpo, «chi morto, chi ferito, e chi da monti e rovine di edifizî ricoperto»¹⁶.

¹¹ ASF, *Fondo Accolti*, b. 4, fasc. 4, ff. 140-153, Paolo della Cicogna [il card. Gonzaga] a Rinchinos [il card. Accolti], 27 gennaio 1544; ivi, fasc. 3, ff. 107-110, 14 dicembre 1544.

¹² Ivi. Sull'associazione Sansone/Orlando: N. MALDINA, *Ariosto, l'ingratitudine di Orlando e gli amori di Sansone nel Furioso*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXVIII, 2014, 1, pp. 127-174

¹³ ASF, *Fondo Accolti*, b. 4, fasc. 3, ff. 95-100, 18 febbraio 1544.

¹⁴ Ivi, fasc. 4, ff. 138-139, 17 aprile 1544.

¹⁵ Sampsiceramo era il re della Siria sottomesso da Pompeo. In forma di *diminutio* funzionava del resto anche il paragone (che però non troviamo in queste lettere) tra l'immagine dell'aquila associata a Carlo V e il gallo francese, dove si fondevano la profezia di *Ezechiele* 17:3 e il simbolo asburgico dell'aquila bicipite (P. BURKE, *Presenting ...*, p. 422). Sull'immagine di Francesco I nel *gramuffo*: E. BONORA, *Francesco I di qua dalle Alpi nell'ultima fase delle guerre d'Italia: politica, immagini e linguaggi*, in *L'Italia e Francesco I. Scambi, influenze, diffidenze fra Medioevo e Rinascimento / François I^{er} et l'Italie. Echanges, influences et méfiances entre Moyen Âge et Renaissance*, edité par C. Lastraoli et J.-M. Le Gall, Tournhout, Brepols, 2018, pp. 131-143. Sulla figura biblica di Sansone: V. LAVENIA, *Martirio e distruzione: sulla figura di Sansone in età moderna*, in *La ghianda e la quercia. Saggi per Adriano Prosperi*, a cura di W. de Boer, V. Lavenia e G. Marrocci, Roma, Viella, 2019, pp. 163-180.

¹⁶ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 2007, p. 874. Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Iconografia e iconologia della Sala dei Giganti di Giulio Romano*, in ID., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 291-307; C. TELLINI PERINA, *Il mito della caduta dei Giganti, messaggio politico e allegoria morale*, in *I Giganti di palazzo Te*, Mantova, Sintesi 1989, pp. 61-78.

Il tracollo dei giganti era il tracollo dei nemici dell'imperatore. E proprio qui si colloca lo snodo su cui vorrei richiamare l'attenzione: quella stanza affrescata «spaventevole e terribile»¹⁷ dove pareva che tutto rovinasse a terra, si trovava proprio sotto gli occhi del cardinal Gonzaga, a breve distanza da Palazzo ducale, e – caso insolito in cui le immagini condizionano un testo – aveva contribuito a modellare l'immaginario del *gramuffo*, entro il quale i nomi attribuiti a Paolo III erano *Polifemo*, il ciclope-pastore che mangiava gli uomini, e *Caco*, un altro gigante-pastore. La corte romana diventava così il *ciclopico antro*, i cardinali i *ciclopi*, e la contrapposizione tra *cacchici* e *anticacchici* marcava la frattura da cui si originava la lotta politica di cui le lettere erano uno strumento essenziale. Scopo dei due cardinali, al riparo nelle loro *spelonche* sotto la protezione di Carlo V («sotto l'ale di così grande uccello al sicuro, difesi dal rostro et dalle sue [del papa] grinfe»)¹⁸, era anzitutto sfuggire alle «ungie di *Poliphemo*»¹⁹ per poter appoggiare *Sansone*, in previsione del tempo fortunato in cui «*Sansone*, scossa che non è possibile altrimenti la mascella [...] calerà giù per il dritto a tagliar el capo al serpente et ridurre *Polyfemo* in numero delli altri *cyclopi*», facendone un cardinale come gli altri²⁰. Che «tutto il mondo gli fussi ruinato in capo», causando «la ruina Polyphemica», era a tratti il loro massimo e radicale desiderio²¹. Il gruppo dei «servitori dell'imperatore», si muoveva dunque e si autorappresentava entro una topografia fantastica che aveva i suoi snodi principali nelle corti di Mantova, Firenze e Milano, dal 1546 governata da Ferrante Gonzaga, fratello del cardinale Ercole, e guardava a Roma, centro della cristianità, come ad un luogo abitato da una creatura mostruosa²².

Non è questa la sede per analizzare il linguaggio espressionistico del *gramuffo*, né per mostrarne la rilevanza dal punto di vista politico, della storia della comunicazione e della lingua, oltre che in riferimento al grande tema dell'appropriazione cinquecentesca della cultura classica. Mi limiterò qui a suggerire come, alla luce di questo linguaggio elitariamente ed esotericamente connotato sul piano sociale, politico e culturale, diventi possibile non solo verificare la circolazione di immagini già note dell'imperatore, ma anche illuminare di nuova luce, approfondendolo, il significato consolidato di altre. Mi riferisco al gruppo bronzeo *Carlo V che trionfa sul Furore* dell'aretino Leone Leoni, familiare di Carlo V e protetto di Ferrante Gonzaga, «undoubtedly one of the greatest iconographic creations of the emperor»²³. L'opera, oggi al Museo del Prado, fu progettata alla fine degli anni Quaranta e realizzata a Milano tra il 1551 e il 1553 (Paolo III era morto nel 1549). Il soggetto è noto: Carlo V è raffigurato in piedi, nella destra la lancia, nella sinistra la spada, rivestito di un'armatura mobile. Un richiamo solo apparente al *miles christianus*²⁴, perchè in realtà, una volta spogliato della corazza, l'Asburgo rivela le fattezze perfettamente proporzionate di un *princeps* romano, idealizzato secondo i canoni della statuaria greca. Ai suoi piedi, raffigurato come un grande uomo nudo,

¹⁷ G. VASARI, *Le vite ...*, p. 874.

¹⁸ ASF, *Fondo Accolti*, b. 8, fasc. 1, ff. 12-13, Silvestro Aldobrandini al card. Accolti, 12 ottobre 1541.

¹⁹ Ivi, b. 1, fasc. 18, ff. 246-247, *Barbacane* [il card. Gonzaga] a *Rinchinos* [il card. Accolti], 4 gennaio 1545.

²⁰ Ivi, b. 4, fasc. 4, ff. 138-139, *Paolo della Cicogna* [il card. Gonzaga] a *Marco Mantova* [il card. Accolti], 17 aprile 1544. D'ora innanzi quelle citate senza ulteriore specificazione sono tutte missive del card. Gonzaga al card. Accolti.

²¹ Ivi, fasc. 3, ff. 90-94, 2 ottobre 1544; ivi, ff. 74-79, 8 ottobre 1544.

²² Sull'immaginario topografico medievale e le creature mostruose: J.B. FRIEDMAN, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981. Sui giganti nell'immaginario cinquecentesco: W. STEPHENS, *Giants in Those Days: Folklore, Ancient History, and Nationalism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

²³ F. CHECA CREMADES, *The Image ...*, p. 495. Sul Leoni, ancora fondamentale: E. PLON, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, Plon, 1887.

²⁴ Per un recente ripensamento della categoria erasmiana associata a Carlo V: W. BARBERIS, *La "lancia" di Carlo V. Una proposta iconografica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», s. 5, IX, 2017, 2, pp. 445-463.

scomposto e rabbioso, che tiene in mano un tizzone ardente, il *Furore* incatenato è disteso su un ammasso di armi spezzate tra cui elmi, spade e un fascio littorio.

Questa esaltazione dell'imperatore come vincitore pacato, olimpico, sul movimento senza requie e senza ragione del suo nemico, è confermata in una lettera di Leoni ad Antoine Perrenot de Granvelle a Bruxelles, nella quale l'artista rimarcava la caratteristica che più vigorosamente aveva voluto imprimere alla scultura, ossia il contrasto tra il volto di Carlo V e quello del nemico sconfitto: «Vi feci sotto di se conculcata la statua del Furore, la quale statua, secondo che quella del Imperadore si dimostra benigna et grave, et in aspetto magnanimo, quella, furibonda et ranichiata, con una faccia orida, fremendo et minaciando»²⁵. Similmente, indirizzandosi all'imperatore per lodare l'opera del proprio protetto, Ferrante Gonzaga si soffermava sull'immagine del Furore vinto, descrivendone l'«attitudine molto contorta et horribile, piena di gran vivacità, la quale si mostra in ogni parte di essa statua ma specialmente nel volto, perciocchè pare che egli frema [...], et suda»²⁶.

Come interpretare la figura del Furore sconfitto in relazione a Carlo V? Certo, ci troviamo di fronte a una potente rappresentazione della monarchia universale in quanto supremo principio d'ordine contro il caos degli appetiti e delle passioni. Ma forse c'è qualcosa di più. Il Furore, come è noto, è riconducibile all'immaginario mitologico delle Erinni. Ad esempio, in un testo di larga circolazione come il *Comento sopra la Comedia* (Firenze, 1481), Cristoforo Landino stabiliva un nesso diretto tra le Erinni o Furie – le tre creature mitologiche anguicrinite nemiche di Teseo e di Ercole – e il concetto di furore che in Aletto, la più terribile, aveva la sua nefasta personificazione. *Aletto*, scriveva Landino commentando *Inferno*, IX, «significa “senza quiete” et l'inquietudine è il principio del furore [...] il quale come un cavallo sfrenato trasporta l'huomo»²⁷.

Quella tra Aletto e Paolo III è un'altra delle associazioni del *gramuffo*, nel quale emerge l'immagine di un papa che graffia, «imperversa et muggia quanto può contra 44s [*in cifra*: Carlo V], dà «calci al mondo», digrigna e batte i denti di rabbia, «et sputa li più terribili iaculi et ceraste»²⁸, nutrendo «mille draconi alati, [...] secretissimamente nel seno»²⁹, e costringendo i servitori dell'imperatore a vigilare e intervenire di volta in volta, per evitare che «se inviperi se inerinni et ineumenidi», portando gli uomini al furore e alla guerra in Italia³⁰. Non pare allora inverosimile che, dietro l'immagine dell'imperatore trionfante sul Furore, nata nella Milano di Ferrante Gonzaga, principe italiano protagonista di quella stagione di feroci lotte antipapali che avevano avuto nel *gramuffo* un fondamentale strumento di azione politica e nella corte mantovana il proprio centro, si possa leggere anche il riflesso della lotta contro il pontefice, a partire da un'associazione tra papa e Furie consolidata nei gruppi imperiali della penisola e testimoniata dal *gramuffo*.

In quest'ottica, e nella circolarità del loro immaginario condiviso, gli affreschi di Palazzo Te, il *gramuffo* e il gruppo del *Furore* testimoniano la continua ripresa di materiali letterari e figurativi per mezzo dei quali, veicolate da *media* differenti, in Italia e in Europa, da Mantova a Bruxelles, si formavano le rappresentazioni di Carlo V e del suo nemico, il papa. L'incrocio di fonti testuali e iconografiche permette quindi di circoscrivere l'interpretazione di quelle rappresentazioni ancorandole a un contesto storico preciso e sottraendole alla polisemia caratteristica dei materiali mitologici che, ad esempio, in epoca successiva ha portato a leggere temi quali la caduta dei giganti o la lotta tra Ercole e l'Idra in chiave religiosa e non politica, ossia come altrettante rappresentazioni della sconfitta degli eretici da parte dell'imperatore cristiano.

²⁵ La lettera, senza data, è pubblicata in E. PLON, *Les maîtres italiens ...*, p. 362.

²⁶ La lettera del 28 dicembre 1553 è pubblicata ivi, p. 368.

²⁷ Cito dall'ed. veneziana del 1596, f. 55v. Il commento riguarda *Inferno*, IX.

²⁸ ASF, *Fondo Accolti*, b. 4, fasc. 6, ff. 431-432, 30 ottobre 1547.

²⁹ Ivi, ff. 455-457, 13 ottobre 1547.

³⁰ Ivi, fasc. 3, ff. 111-114, 19 dicembre 1544.