

Genealogia del potere roveresco: le radici della quercia

Ritratto di gruppo in un interno: muti e come assorti ciascuno in se stesso, sei personaggi si stagliano sul proscenio, inquadrati tra due pilastri su cui spicca, candido sul prezioso fondo azzurro, un elegante intreccio di rami di rovere. Alle loro spalle, un'aula sfolgorante di auri decori e di sontuosi rivestimenti marmorei esalta l'immobile solennità della scena, incorniciandola in una prospettiva architettonica di trionfale splendore. Oggi questo celeberrimo affresco di Melozzo da Forlì è esposto in una delle sale della Pinacoteca Vaticana (fig. 1), ma in origine era nella biblioteca che papa Sisto IV Della Rovere, rilanciando un progetto avviato dal suo predecessore Niccolò V, fece realizzare all'interno del Palazzo Apostolico in Vaticano, proprio come Augusto, che nella sua dimora sul Palatino aveva voluto una biblioteca aperta al pubblico. La collocazione originaria dell'affresco di Melozzo era nella Sala Latina, il grande ambiente in cui erano conservati i codici in latino. Più precisamente, il dipinto era sulla parete che fronteggiava i banchi su cui sedevano i dotti utenti della biblioteca. Così, ogni qual volta essi distoglievano per un attimo lo sguardo dal proprio leggìo, erano forzatamente indotti a posarlo su quell'affresco che campeggiava dinanzi ai loro occhi, stampando indelebilmente nella loro mente l'immagine delle sei figure effigiate: sulla destra, seduto in trono, Sisto IV; in piedi, attorno a lui, quattro suoi nipoti, e in ginocchio, dinanzi al papa, il bibliotecario pontificio, Bartolomeo Sacchi detto il Platina.

Melozzo, celebrato a giusto titolo dai contemporanei come «grandissimo prospettivo», aveva appreso in gioventù da Mantegna l'efficacia retorica di un'immagine sapientemente enfatizzata da un ben dosato scorcio dal basso: una lezione messa a frutto anche in questo affresco, dove scelse di inquadrare i sei personaggi da un punto di vista leggermente ribassato, per renderli più imponenti agli occhi di chi li osserva. In primo piano, nel lato destro della composizione, Sisto IV ha i tratti decisi e il piglio autori-

tario di chi ha l'abitudine di esercitare un potere assoluto. Il suo seggio è addossato a un pilastro, sulla cui fascia decorata le araldiche ghiande dorate prodotte a profusione dai rami di rovere alludono a quanto ricca e numerosa fosse la progenie scaturita da una così robusta quercia. Le mani appoggiate saldamente sui pomelli che coronano i braccioli del trono, il capo coperto dal rosso camauro, cui fanno eco, spiccando sulla candida veste, la mozzetta e le pantofole di ugual colore, il papa è rappresentato di profilo, con il volto massiccio e voltivo che ha la rigida fissità di quello di un imperatore sul *recto* di un'antica moneta. La bocca sigillata, Sisto IV guarda dritto dinanzi a sé senza degnare di uno sguardo i nipoti, né tanto meno il Platina, l'uomo dai capelli grigi e dai fini lineamenti da intellettuale, che gli sta davanti in ginocchio e punta l'indice della mano destra verso il basso. Il Platina ha la bocca socchiusa: dettaglio – come vedremo – non trascurabile.

Dietro Sisto IV, figura il giovane cardinal Pietro Riario, figlio di Bianca, la sorella del papa. Il naso aquilino, il cranio rasato da un'accurata tonsura, il grigio saio dei francescani come quello indossato dallo zio prima che fosse elevato al soglio pontificio, anch'egli è rappresentato di profilo, ma non tanto per un riferimento analogico alle monete romane, quanto perché alla data in cui l'affresco venne eseguito, il 1477 o giù di lì¹, era già morto da qualche anno, appena ventottenne, lasciando dietro di sé un discordante coro di rimpianti e rampogne postume, ma soprattutto un'imponente scia di debiti. Tipico esponente di quell'interpretazione principesca dello stile di vita di un cardinale che di lì a poco sarebbe stata codificata nel trattato *De Cardinalatu* di Paolo Cortesi, Pietro aveva sperperato ben più di quanto gli avrebbe consentito la sua, pur ragguardevolissima, rendita annua, largheggiando soprattutto in quei conviti e spettacoli che avevano periodicamente animato il suo palazzo in Santi Apostoli, debordando sulla piazza antistante, trasformata per l'occasione in un'affollata *cavea* teatrale². Cortesi in costume nei giorni del carnevale, trionfi per celebrare il cardinal Carafa di ritorno da una vittoria contro i Turchi, spropositati banchetti con profusione di allegoriche coreografie per festeggiare Eleonora d'Aragona di passaggio a Roma per andare in sposa ad Ercole d'Este, giostre e magnifici festini in onore del re dei Macedoni, prezioso alleato dei Veneziani in funzione antiottomana: non ci fu ricorrenza o occasione politica e mondana che Pietro Riario non mancasse di solennizzare, allestendo costosissimi apparati effimeri, infarciti di elaborati ma ben decifrabili messaggi politici. Di fatto, nei primissimi anni del suo pontificato, Sisto IV aveva delegato a questo suo nipote, il prediletto, i principali compiti diplomatici e di politica delle alleanze della Santa Sede, e Pietro aveva svolto questo ruolo di attivissimo «segretario di Stato», offrendone un'interpretazione in chiave di sfarzo e di ostentata grandiosità, che gli aveva



Fig. 1. Melozzo da Forlì, *Papa Sisto IV con i suoi nipoti e l'umanista Bartolomeo Sacchi detto il Platina, bibliotecario della Vaticana, Roma, Pinacoteca Vaticana.*

procurato fama e favore popolare, ma non poteva non suscitare scandalo in quegli ambienti che amavano richiamarsi agli ideali di civica sobrietà repubblicana cari alla tradizione capitolina.

Ma torniamo all'affresco di Melozzo. Di fronte al cugino Pietro Riario si erge, maestosamente avvolto nel purpureo manto cardinalizio, Giuliano Della Rovere, che ne aveva ereditato il titolo della basilica dei Santi Apostoli. Egli volge lo sguardo verso la figura autoritaria di Sisto IV, quasi antivedesse che un quarto di secolo più tardi si sarebbe assiso anche lui sul trono di Pietro, assumendo il nome di Giulio II e rilanciando gli ambiziosi progetti politici dello zio con ancor più indomita energia e con un'audacia che spesso avrebbe animosamente varcato la soglia della temerarietà. Come e più di Sisto, che pure aveva tutt'altro che sottovalutato la funzione strategica dell'arte come mezzo di autoaffermazione e di propaganda, Giuliano avrebbe saputo circondarsi di artisti e di architetti capaci di interpretare esemplarmente, con l'eloquenza e l'ardimento delle loro opere, la sua aspirazione a far rivivere i fasti dell'impero romano, sfidando la magnificenza delle antiche fabbriche, dei fori e di monumenti capaci di sopravvivere alla propria stessa deperibilità. Nel breve giro di un drammatico ma esaltante decennio, sarebbero state avviate sotto il suo pontificato imprese destinate a trasformare per sempre il Vaticano in una sfolgorante acropoli svettante nel cielo di Roma e a segnare indelebilmente il corso dell'intera arte occidentale. Raffaello si sarebbe accinto a decorare da par suo le Stanze vaticane, Michelangelo avrebbe affrescato la volta della Cappella Sistina e progettato il monumento funebre del papa, concependolo come il grandioso mausoleo di un antico despota orientale vittorioso sui suoi nemici e sulla morte stessa. Quanto a Bramante, avrebbe avviato la realizzazione dello smisurato Cortile del Belvedere, destinato a collegare il Sacro Palazzo con la villa fatta erigere da Innocenzo VIII sul poggio più alto del colle Vaticano, per poi dare il via all'impresa più audace e dirimente di tutte: la costruzione della nuova basilica di San Pietro, edificata sulle fondamenta delle venerate mura dell'antica basilica costantiniana, sacrificate con profanatrice noncuranza al desiderio di elevare un tempio che Raffaello poté definire, senza tema di essere smentito, la «più gran fabbrica che sia mai vista»³.

Nella metà dell'affresco in cui compare anche il papa sono rappresentati, non a caso, Pietro Riario e Giuliano Della Rovere, i due nipoti che dividevano con Sisto IV la condizione sacerdotale. Nella zona opposta troviamo invece due dei suoi nipoti «laici», impettiti nell'abito da cerimonia e con al collo pesanti collane d'oro che ne denunciano lo *status* nobiliare. Il più alto, con indosso una sontuosa veste color indaco orlata di pelliccia, è il fratello del cardinal Pietro, il conte Girolamo Riario, fresco sposo di Caterina Sforza e divenuto, per volere dello zio, signore di Imola; al-

la sua destra, apparentemente più anziano dei vent'anni o poco più che aveva all'epoca in cui fu eseguito l'affresco, scorgiamo il fratello minore del cardinal Giuliano, Giovanni Della Rovere, divenuto a sua volta signore di Senigallia e di Mondavio, e nominato dal papa, nel 1475, prefetto di Roma.

Per il luogo in cui faceva mostra di sé, per la sua singolare formula iconografica e, non da ultimo, per la suggestione che emana dalla potenza formale che l'autore ha saputo infondervi, questo affresco non è soltanto un'esplicita testimonianza del disinibito nepotismo sistino, di cui offre un'illustrazione che ha la solare efficacia dimostrativa di un teorema visivo, ma è anche il più eloquente manifesto del ruolo centrale che i papi del Rinascimento assegnavano al sapere umanistico e di come essi contassero su una stretta alleanza tra umanesimo e arti visive, parole e immagini, per testimoniare e propagandare la propria aspirazione a rilanciare il primato universale dell'Urbe, accreditandosi come eredi e continuatori degli antichi Cesari nell'era e sotto il segno di Cristo. Non casualmente l'affresco di Melozzo adotta, piegandola ai propri scopi, una formula iconografica che è quella della *dedicatio codicis*, caratteristica dei frontespizi dei codici miniati e dei volumi a stampa, dove era consueto rappresentare l'autore in ginocchio, che offre devotamente il suo libro a un potente che benignamente lo accoglie standosene seduto in trono. Solo che in questo caso il Platina non offre al papa un volume, bensì la declamazione di un epigramma celebrativo – di qui la sua bocca socchiusa – i cui tre distici, verso i quali è puntato l'indice della sua destra, sono vergati in eleganti lettere capitali sulla lapide, finta in marmo, che funge da base alla composizione⁴. L'affresco non rappresenta dunque l'investitura del Platina alla carica di direttore della Biblioteca Vaticana, come spesso viene erroneamente indicato, bensì il Platina che, verosimilmente nel giorno della solenne inaugurazione della nuova Biblioteca, rende omaggio a papa Sisto IV alla presenza dei suoi nipoti, e ne celebra con un panegirico la febbrile attività di *Urbis renovator*, esplicitasi nei più diversi ambiti dell'edilizia pubblica. Ovvero – per parafrasare l'iscrizione latina sul finto basamento –, costruendo o restaurando chiese, palazzi, vie, piazze, ponti e acquedotti, progettando perfino il ripristino di porti e cimentandosi nel completamento della cinta di mura che proteggeva il Vaticano, per esaltarsi infine nel conferire splendore alla biblioteca del Sacro Palazzo, decaduta nello squallore poco dopo l'avvio dei lavori promossi da Niccolò V⁵.

Il 15 giugno dell'anno giubilare 1475, contestualmente alla bolla di fondazione della Biblioteca Vaticana, il Platina era stato nominato direttore (*gubernator et custos*) di quel luogo di studio messo a disposizione del pubblico dei dotti. Pochi mesi prima l'umanista aveva terminato la *Storia dei Papi*, che inizia con la vita di Cristo, svoltasi sotto il benefico regno dell'imperatore Augusto, e si conclude con quella di Sisto IV, definito *Pon-*

tifex maximus proprio come Cesare ed Augusto, che vollero entrambi conservare a vita quel titolo sacerdotale connesso all'edificazione dei ponti. Di Augusto si diceva che avesse trovato una città di mattoni e l'avesse trasformata in una città di marmo. Non diversamente Sisto, nel panegirico posto in calce all'affresco, è esaltato per aver dato prova, con una sequenza di opere pubbliche in cui non manca il ponte che tuttora porta il suo nome, di *magnificentia* e *magnitudo animi*, virtù che si addicono ai grandi regnanti, solleciti della *publica commoditas*, dell'utilità pubblica. Egli ascolta le parole pronunciate dal Platina restando impassibile ed altero come un imperatore in trono, con attorno a sé, muti testimoni, i suoi nipoti chierici e laici, vigorose propaggini del suo potere sia spirituale che temporale. Ma se nell'affresco l'umanista è l'unico personaggio che parla – anzi che declama i versi da lui stesso composti per l'occasione –, è stata la muta arte esercitata dal pittore Melozzo ad infondere una maestosa eloquenza alla scena: con la solennità delle pose, con la calibrata armonia della composizione, con l'incisività dei ritratti, con la forza dell'illusione prospettica e, non ultima, con la perentoria centralità assiale di quello sfolgorante portico marmoreo, che, oltre a fungere da cornice e sfondo della scena, ne suggerisce subliminalmente il significato più profondo, incarnando in un'abbagliante immagine riassuntiva quell'attività edilizia del papa cui inneggia il panegirico del Platina e che è metafora, a sua volta, della magnanimità con cui Sisto ha esercitato l'arte di governo. Infine, non saranno certamente sfuggite alla consumata abilità nel decifrare figure e simboli, propria dei colti frequentatori della Biblioteca, le sottili allusioni araldiche affidate alla profusione di solidi pilastri che scandiscono la prospettiva architettonica dell'affresco ed alla perfetta centralità della colonna che funge da asse visivo verso il quale convergono tutte le linee di fuga della composizione: colonna, come tradizionale attributo e simbolo della *Fortitudo*; *Fortitudo* – o per meglio dire *Robur*, suo perfetto sinonimo – come peculiare virtù di un casato che porta impressa, nel proprio nome e nel proprio stemma, la vigorosa solidità della rovere.

FM-LF: un armonico sodalizio

«Fu picciolo di corpo con volto grato e virile, e specialmente con l'occhio vivacissimo [...] e di quell'ardore di spirito che lo fece anco talora pronto non meno di lingua, che di mani. Ma con tutta la subitezza della natura sua molto colerica, che alle volte fu stimata impatientia pericolosa, seppe nondimeno con grande prova della prudenza sua far forza a sé stesso, e mitigare in occasioni importantissime la colera, e lo sdegno». Dobbiamo a Giovan Battista Leoni⁶, suo biografo postumo, questo breve ma

incisivo ritratto fisico e morale di Francesco Maria Della Rovere, IV duca d'Urbino, figlio di quel Giovanni Della Rovere, signore di Senigallia e di Mondavio, la cui effigie Melozzo ha inserito nel suo affresco in Vaticano. Per evocare le fattezze del duca e la sua indole ardente di feroce e temibile condottiero, Leoni fece senza dubbio affidamento sull'intenso *Ritratto del duca Francesco Maria*, oggi agli Uffizi (fig. 2, tav. I)⁷, che Tiziano eseguì poco prima che il duca morisse a 48 anni, non senza sospetto di avvelenamento, e che non a caso è riprodotto a stampa nell'antiporta della biografia. Lo sguardo fiero ed energico, l'espressione un po' aggrondata, il duca indossa l'armatura, un corsaletto di tipo tedesco da cavallo leggero, che Tiziano trattenne a lungo nel suo studio ad uso del ritratto, nonostante Francesco Maria ne avesse chiesto una pronta restituzione con una lettera inviata nel luglio 1536 al suo fiduciario a Venezia. Alle spalle del duca guerriero, su un ripiano coperto da un velluto rosso, spiccano la borgognotta, coronata da un dragone d'argento, e tre insegne di comando: quella di capitano generale dell'esercito pontificio, carica che Francesco Maria aveva ricoperto dal 1508 al 1513, con una breve e drammatica sospensione, dal maggio al dicembre del 1511, su cui torneremo più avanti; quella di comandante generale delle truppe fiorentine, incarico ricoperto solo per un anno, dal maggio 1522 all'agosto 1523, e quella, consistente in un nodoso ramo di quercia con il motto «SE SIBI», che allude al suo ruolo di capo della dinastia roveresca. Quanto al prestigioso incarico di capitano generale della Serenissima Repubblica di Venezia, che espletava fin dal giugno 1524, quando ne aveva ottenuto formale investitura dopo aver compiuto un anno di rodaggio come governatore generale, Francesco Maria ne esibisce orgogliosamente l'insegna, impugnandola con la destra e poggiandola sul fianco con posa imperiosa. Con l'età matura il duca aveva appreso a tener meglio sotto controllo quella sua famigerata impulsività che in gioventù aveva rischiato di perderlo in più di un'occasione. E Tiziano, come sempre ineguagliabile in fatto di introspezione psicologica, aveva saputo esprimere con magistrale esattezza questo inquieto impasto di energia pronta a scattare e trattenuta a stento, di cui sono spia l'ardore febbrile dello sguardo e la sofferta ruga che scava un solco profondo tra i due sopraccigli.

Pietro Arcino, che era in grado di interpretare ogni più riposta piega espressiva dello stile del suo amico Tiziano, nella lettera a Veronica Gambarà in cui descrisse il ritratto e nel sonetto che volle dedicare al dipinto⁸, insistette particolarmente sulla mirabile resa del carattere sanguigno e bellicoso dell'effigiato, mettendola in significativa relazione con i lampi vermigli che incendiano il panno di velluto rosso collocato alle sue spalle, saettando lampi corruschi sul metallo brunito dell'armatura. Nel *pendant* con il *Ritratto della duchessa Eleonora Gonzaga Della Rovere*, anch'esso

conservato agli Uffizi (fig. 3, tav. II)⁹, il grande pittore veneto non fu da meno nel rendere in pittura l'indole della moglie di Francesco Maria, così diversa e, per tanti aspetti, complementare a quella del marito, suggerendola con la quieta armonia degli accordi cromatici e la controllata compostezza della posa, cui fanno eco la pacificante e verd'azzurra veduta paesistica che si scorge dalla finestra e la placida ma vigile riflessività di uno sguardo, che sembra esprimere prudenza, avvedutezza, equilibrio e tranquilla padronanza di sé. Sono gli stessi concetti su cui punta, d'altronde, anche l'immane sonetto encomiastico dell'Areino¹⁰, sia pure mescolandoli cortigianescamente con quelle adulazioni di prammatica sulla grazia e beltà del modello che Tiziano, in omaggio al vero, ha invece elargito con maggior parsimonia. Accortezza, ponderazione e prudente autocontrollo sono le principali virtù che traspaiono anche dalle tante lettere della duchessa che conosciamo, non ultima proprio quella in cui ella accenna per la prima volta al desiderio di essere effigiata dal grande pittore veneziano. È una lettera del gennaio 1536, indirizzata al solito ambasciatore a Venezia dei duchi, Giovan Jacopo Leonardi¹¹. In essa Eleonora dimostra tutta la sua avvedutezza, dichiarando che avrebbe volentieri approfittato della ventilata presenza del Vecellio a Pesaro per farsi da lui ritrarre, ma avendo appreso che tale opportunità era sfumata perché il pittore aveva cambiato itinerario, non aveva alcuna intenzione di chiedergli di ripensarci. Quanto fosse esoso il più ammirato e conteso ritrattista del tempo era fatto notorio, e non c'era dubbio che un viaggio compiuto appositamente per la circostanza ne avrebbe moltiplicato le pretese. Per quanto desiderato, il proprio ritratto di mano del Vecellio poteva attendere, anche perché – chiosava la quarantenne Eleonora con autoironico disincanto – ormai non era più «la putta de hiermattina». Meglio dunque rimandare a miglior occasione il raggiungimento del suo scopo: il che puntualmente avvenne nell'autunno-inverno 1536-1537, quando, approfittando di un suo prolungato soggiorno a Venezia, la duchessa poté effettuare quelle sedute di posa, da cui sarebbe scaturito il memorabile ritratto che è ora agli Uffizi.

Figlia di Isabella d'Este, Eleonora aveva, per così dire, succhiato con il latte materno la dimestichezza con gli uomini di cultura e soprattutto la passione per le arti figurative, congiunta alla consuetudine a trattare con gli artisti, per bizzosi ed esigenti che fossero. Francesco Maria, invece, benché in gioventù avesse frequentato il fior fiore degli umanisti italiani in quella eletta corte urbinata dei Montefeltro in cui Baldassarre Castiglione ha ambientato i forbiti conversari del suo *Cortegiano*, era soprattutto, per vocazione e per scelta, un uomo d'azione, un militare che quando non era direttamente impegnato al fronte, passava la maggior parte del proprio tempo ad ispezionare truppe e piazzeforti, predisponendo piani di difesa o di attacco. Non casualmente, l'unico suo scritto noto è un opuscolo in



Fig. 2. Tiziano, *Ritratto del duca Francesco Maria Della Rovere* (particolare), Firenze, Uffizi.

Fig. 3. Tiziano, *Ritratto della duchessa Eleonora Gonzaga Della Rovere* (particolare), Firenze, Uffizi.

Fig. 4. Medaglia di Francesco Maria Della Rovere con lo schema della cinta pentagonale di Pesaro, Pesaro, Biblioteca Oliveriana.

lingua volgare, i *Discorsi militari*¹². Pubblicato postumo, esso è considerato uno dei primi esempi di quella nuova categoria di trattati sull'arte della guerra, che, abbandonando i sistematici confronti con l'antichità – e dunque esulando definitivamente dal campo della letteratura per assumere un carattere squisitamente tecnico –, si sforza di delineare con pragmatismo regole adeguate alle grandi innovazioni tecnologiche che andavano profondamente modificando le strategie e le tattiche sia di offesa che di difesa. Nei *Discorsi militari*, a Francesco Maria poteva anche capitare di citare, occasionalmente, Polibio, del cui trattato gli era stata dedicata la prima traduzione in volgare di un capitolo specificamente consacrato agli accampamenti e all'organizzazione dell'esercito romano¹³. Ma come egli stesso ammetteva, rammaricandosene, le continue incombenze militari non gli avevano mai lasciato abbastanza tempo per applicarsi, come avrebbe desiderato, allo studio dei classici¹⁴. Quanto ai rapporti con gli artisti, egli li delegò volentieri ad Eleonora, riservandosi un'intensa frequentazione soltanto con ingegneri e architetti militari, ovvero con gli esponenti dell'unica branca del sapere artistico che gli era davvero congeniale e nella quale poteva travasare i frutti della sua lunga esperienza di uomo d'armi. Tra i suoi interlocutori in questo campo spiccano, ad esempio, architetti come Michele Sanmicheli, che fu tra i principali collaboratori nelle tante opere di fortificazione terrestre predisposte sotto la sua supervisione di capitano generale dell'esercito della Serenissima¹⁵, e soprattutto Pier Francesco da Viterbo, che fu forse quello che egli apprezzò più di ogni altro, eleggendolo a proprio braccio operativo nella più importante realizzazione di architettura militare compiuta dal duca nel suo Stato: la sostituzione del vecchio e ormai inadeguato sistema difensivo di Pesaro, con una possente e modernissima cinta muraria pentagonale (fig. 4), destinata a rimodellare in modo duraturo l'immagine della città adriatica (fig. 5) e a segnare una svolta importante nella storia delle fortificazioni urbane, per l'organica unitarietà del progetto, il suo sapiente adattamento al sito e le rilevanti innovazioni tecnologiche in esso profuse¹⁶.

Così stando le cose, è naturale che, pur condividendone le strategie di massima e mantenendo ben saldo per sé il controllo nell'esborso delle somme più ingenti di denaro, Francesco Maria lasciasse campo libero alla moglie Eleonora nel dirigere di fatto la politica artistica di un ducato che si sforzò di essere all'altezza della grande tradizione culturale dei Montefeltro cui era succeduto, avendo per di più come modelli di riferimento la brillante vita di corte dei due Stati padani cui Eleonora era legata da vincoli familiari: la Ferrara degli Este e, soprattutto, la Mantova dei Gonzaga. Fu pertanto la duchessa a tenere le fila di tutte le principali iniziative di carattere edilizio che esulavano dal settore dell'architettura militare, a predisporre la decorazione con affreschi e stucchi delle residenze ducali sparse

nel territorio urbinato, ad animare la vita di corte con spettacoli teatrali e feste in costume, ma soprattutto a concentrare i maggiori sforzi sull'Imperiale, la villa che Alessandro Sforza, signore di Pesaro dal 1445 al 1473, aveva fatto costruire sulle pendici occidentali del monte di San Bartolo (anticamente denominato Accio), che si eleva a nord-ovest della città di Pesaro, poco fuori dalle mura e al di là della foce del Foglia (fig. 6)¹⁷. A pianta pressoché quadrata, tutta costruita in cotto tranne qualche dettaglio architettonico in pietra, questa villa quattrocentesca era un edificio piacevole, ma tutto sommato abbastanza modesto, con le sue nude facciate di mattoni, animate solo dal risalto dei camini aggettanti, alla maniera veneta (fig. 7), la torre alta e snella che svettava sopra il bel portale d'ingresso sul prospetto orientale (figg. 8, 9), e un armonioso cortile a doppio loggiato (fig. 10) che dava luce alle stanze interne, distribuite su due piani. Ma il suo pregio maggiore era senz'altro la bellezza del sito, con i suoi maestosi boschi di antiche querce, la spianata coltivata a prato dinanzi all'ingresso e gli spettacolari panorami su cui si affaccia: verso sud la veduta del porto e della città di Pesaro, verso ovest l'amplissima e dolce vallata del Foglia, che si inerpica verso il colle dove si annida Urbino, cui fanno teatro, in lontananza, le azzurre e irte vette dell'appennino feltresco.

Alessandro Sforza aveva denominato Imperiale quel suo luogo di delizia, perché nel gennaio del 1469, data che spicca sotto il suo stemma in pietra che corona il portale d'ingresso (fig. 11), l'imperatore Federico III, di passaggio a Pesaro, aveva presenziato alla cerimonia della posa della prima pietra dell'edificio, concedendo al suo ospite l'alto onore di aggiungere al proprio stemma l'aquila imperiale. Nel 1512, morto senza prole Costanzo II Sforza, solo erede legittimo della Signoria di Pesaro, Francesco Maria Della Rovere era riuscito a subentrargli, non senza aver dovuto tacitare con 20.000 scudi di indennizzo le pretese di Galeazzo Sforza, fratello illegittimo di Costanzo, e aver ottenuto il consenso del papa e del collegio cardinalizio. Per la sua ricchezza di centro costiero circondato da fertili pianure, la sua posizione strategica sul piano delle comunicazioni via terra, nonché per il suo porto, che manteneva contatti quotidiani con Venezia e la Dalmazia, Pesaro era così divenuta il baricentro sia economico che politico del ducato, tanto che la corte ne aveva fatto la propria sede elettiva, preferendola ad Urbino. Per questa ragione – ma non soltanto per questa, come vedremo in seguito – Eleonora Della Rovere mise l'Imperiale al centro dell'attività artistica da lei promossa. Fece restaurare la villa quattrocentesca e aumentarne la ricettività, con l'occlusione della doppia loggia dell'ala meridionale; in tal modo poté ricavare al secondo piano due comodi appartamenti, uno per sé ed uno per il marito, che fece decorare con quello che è senz'altro da ritenere come il più importante ciclo affrescato profano nella Marca cinquecentesca. Ma soprattutto fece aggiunge-



Fig. 5. Joris Hoefnagel, *Veduta di Pesaro*, seconda metà del XVI secolo.
 Fig. 6. Pesaro, la Villa Imperiale sul monte di San Bartolo.

Fig. 7 (a fronte, in alto). Villa Imperiale di Alessandro Storza (Imperiale vecchia), prospetto posteriore.

Fig. 8 (a fronte, in basso a sinistra). Villa Imperiale vecchia, la torre sulla facciata principale.

Fig. 9 (a fronte, in basso a destra). Villa Imperiale vecchia, portale principale.





Fig. 10. Villa Imperiale vecchia, cortile.
Fig. 11. Stemma di Alessandro Sforza sul portale principale della villa.

re un imponente corpo di fabbrica all'edificio sforzesco – di fatto una vera e propria nuova villa –, che si proietta più in alto lungo le pendici del monte, arrampicandovisi per sfruttarne il declivio e articolarsi, su terrazzamenti a livelli diversi, cortili, giardini pensili e amplissime terrazze (figg. 12, 13, 14). Materialmente collegata all'Imperiale sforzesca da un apposito cavalcavia di raccordo (fig. 15), la nuova Imperiale aveva un legame funzionale con la vecchia villa, che con i suoi appartamenti, le cucine, le dispense e le cantine era adibita principalmente ad uso abitativo e domestico, mentre all'«addizione roveresca», allietata com'era da fontane, grotte, giardini, vertiginose altane panoramiche e da un ingresso «a monte» che metteva in diretto contatto con il bosco circostante, erano demandate tutte quelle piacevoli e ricreative funzioni di riposo e svago che caratterizzavano la vita in villa di una corte cinquecentesca.

A suggello di un legame matrimoniale perfettamente saldato da un'altrettanto funzionale divisione dei ruoli, nella vecchia villa il soffitto piano della Sala Grande, che fa da raccordo ai due appartamenti ducali, esibisce le iniziali dorate FM (per Francesco Maria) e LE (per Leonora), che si alternano a riquadri con emblemi araldici dei due coniugi, il bucranio, una corona che stringe due rami di palma e un arnese per ferrare i buoi (tav. IV), mentre nella nuova villa due epigrafi, appositamente dettate da Pietro Bembo e tuttora leggibili – una sulla facciata (fig. 12) e l'altra tutt'attorno al cortile del nuovo edificio (fig. 13, tav. III) –, dichiarano a grandi lettere capitali il suo carattere di specifico dono di Eleonora al marito «reduce dalle battaglie». Nella prima epigrafe, «FR. MARIAE DUCI METAU-RIENSIVM A BELLIS REDEVNTI / LEONORA Vxor ANIMI EVS CAVSA VILLAM EXAEDIFICAVIT», è condensata la dedica e sono indicati i due protagonisti, la moglie, soggetto dedicante, e il marito, destinatario del dono; nella seconda è invece specificato lo scopo del nuovo edificio, il suo ruolo di oasi di pace, svago e tranquillità domestica, destinato a fungere da risarcimento e temporanea tregua alla dura vita da uomo d'armi condotta dal duca, segnata dalle fatiche, dalle veglie e dalla polvere dei campi di battaglia: «PRO PVLVERE PRO VIGILIIS PRO LABORIBVS / VT MILITARE NEGOTIVM REQVETE INTERPOSITA / GLARIOREM LAVDEM FRVCTVSVQVE VBERIORES PARIAT». Ovvero, per usare le stesse parole con cui Bembo, con il dovuto tatto, chiariva ai duchi il senso di questa seconda epigrafe, destinandola a quel cortile «dalla parte de giardini e di tramontana» in cui la villa dispiegava tutto il suo carattere di teatro architettonico immerso nella natura: «Dove s'intende che queste cose piacevoli che qui sono, ombre, herbe, fiori, fonte, riposo, et somiglianti cose; si danno al Duca invece di quelle»¹⁸.



Fig. 12 (a fronte,
in alto). Villa
Imperiale roveresca,
prospetto
principale.
Fig. 13 (a fronte,
in basso). Villa
Imperiale roveresca,
il cortile visto dal
piano delle terrazze.



Fig. 14. La villa
Sforza vista
dalle terrazze
dell'Imperiale
nuova.



Fig. 15. Ala di
racordo fra la villa
Sforza e la villa
roveresca.

Un artista poliedrico alla corte roveresca

Fin dal 1522, data di avvio del periodo più florido e intenso del governo di Francesco Maria Della Rovere, per realizzare e sovrintendere all'intera politica artistica del ducato fu richiamato da Roma Girolamo Genga, un artista urbinato versatile e di grande esperienza, che già aveva saltuariamente operato alle dipendenze dei duchi di cui era suddito, ma al quale da allora, proprio come avveniva negli stessi anni a Mantova con Giulio Romano, fu affidato il compito di vero e proprio plenipotenziario artistico della corte roveresca. Per un trentennio, fino al 1551 data della sua morte, Genga dedicò tutto se stesso a questo ruolo, mettendo decisamente in secondo piano, fin quasi ad abbandonarla del tutto, quell'attività di pittore che fino ad allora era stato il suo impegno di gran lunga preminente, per consacrarsi a quella di architetto e di ideatore, coordinatore e regista di tutte le imprese decorative e gli apparati festivi e teatrali voluti dai duchi¹⁹. Nel '22, quando venne richiamato in patria, Genga aveva 46 anni, gli ultimi dei quali trascorsi parte in Romagna e parte a Roma, dove era entrato nell'orbita di Raffaello, che aveva qualche anno meno di lui ed era suo conterraneo. Quando Genga fece il suo ritorno ad Urbino, dove giunse proprio in compagnia di un cugino prete del Sanzio²⁰, Raffaello era morto da un paio d'anni e a Roma i suoi allievi erano intenti a portare a termine le tante imprese che il grande urbinato aveva lasciato incompiute, dalla Stanza di Costantino in Vaticano alla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo e a Villa Madama. Non è certamente senza significato il fatto che Francesco Maria, proprio in quello stesso anno 1522, avesse chiesto a Baldassarre Castiglione di procurargli a Roma la lettera in cui Raffaello aveva lasciato una descrizione di quella splendida villa che aveva progettato per il papa Medici sulle pendici di Monte Mario. Né è escluso che Genga, tornando in quell'occasione da Roma, portasse con sé proprio quella lettera. Così come è probabile che quella richiesta da parte dei duchi celasse fin da allora il proposito di realizzare all'Imperiale quel nuovo corpo di fabbrica, per progettare il quale in effetti l'architetto urbinato avrebbe tratto più di uno spunto dai giardini pensili e dai terrazzamenti ideati da Raffaello per Villa Madama.

Ma nel '22, e nei cinque o sei anni immediatamente successivi, la situazione politica e finanziaria del ducato non era abbastanza solida e brillante da indurre a realizzare programmi artistici ambiziosi come quelli riservati alla villa sul monte di San Bartolo, e a Genga furono pertanto affidati interventi più urgenti e, al tempo stesso, più limitati, come il restauro e l'ammodernamento delle varie residenze ducali nei maggiori centri dello Stato roveresco, da Fossombrone a Casteldurante, da Urbino alla stessa Pesaro. Solo dopo la crisi che era sfociata nel Sacco di Roma, e dunque

a partire dal '28-29, quando ormai la situazione politica italiana si andava definitivamente assestando e quella economica dei duchi si era irrobustita, anche grazie al flusso costante del lauto appannaggio di cui Francesco Maria godeva in qualità di capitano generale della Serenissima, furono messi in cantiere gli interventi più impegnativi: Pier Francesco da Viterbo, sotto la diretta sovrintendenza del duca, avviò i lavori di costruzione della nuova cinta muraria pentagonale di Pesaro, e Genga, avendo invece come principale referente la duchessa, cominciò a metter mano all'Imperiale, ampliando la ricettività della villa quattrocentesca, fornendo i disegni e coordinando la composita *équipe* di pittori che eseguì la decorazione ad affresco dei due appartamenti al piano nobile dell'edificio e, più o meno contemporaneamente, avviando i lavori di costruzione della nuova villa.

Contrariamente al figlio Bartolomeo, che pur subentrandogli alla sua morte nella funzione di plenipotenziario artistico della corte si distinse soprattutto come architetto militare sia in patria che a Malta, Genga si occupò di fortificazioni solo occasionalmente e di malavoglia, tanto che Vasari, nella sua biografia dell'artista, giunge ad affermare che quella branca dell'architettura «da lui fu sempre stimata poco, parendoli di poco pregio e dignità»²¹. Una lettera indirizzata dall'artista alla duchessa Eleonora il 30 luglio 1527 aggiunge una simpatica pennellata di ironico antimilitarismo a questa scarsa inclinazione genghiana per l'ingegneria bellica e vale la pena di riportarne per intero il brano in questione, se non altro perché esprime come meglio non si potrebbe il rapporto di deferenza, ma anche di schietta e affettuosa confidenza, che legava l'artista ai suoi padroni, ed in particolare alla duchessa:

Illustrissima et Excellentissima Signora et Patrona mia observandissima. Io andai pure al soldo una volta e portai la cielata d'argento ala Excelentia del Signor Duca, quale mostrò satisfarsi assai et essendo stato in campo quattro giorni, parendomi la guerra persona fora di proposito pericolosa per el pane come per le anime, al meglio ch'io seppi tolsi licentia et la Excellentia me la dette cussì ridendo et cussì me ne venni cantando a Urbino²².

L'approssimativa data di avvio della decorazione ad affresco nella restaurata Imperiale sforzesca si deduce da due lettere indirizzate al solito ambasciatore dei Della Rovere a Venezia, Giovan Jacopo Leonardi, entrambe datate 10 maggio 1530. In una di esse Eleonora, che scrive dall'Imperiale, chiede al suo fiduciario di adoperarsi affinché il pittore Francesco Menzocchi da Forlì abbandoni per qualche mese i suoi impegni nella città lagunare per tornare alla villa a completare il lavoro iniziato, «havendo noi dato principio a far depignere qui al Imperiale alcune nostre camere e desiderando ch'elle siano compite per il medesimo maestro, ch'è Maestro Francesco da Furlì». I lavori erano dunque già iniziati da qualche tempo,

forse addirittura dall'anno precedente, ma il grosso era ancora da compiere, come fra l'altro conferma la seconda lettera, in cui Genga, da Pesaro, invia a Leonardi un lungo e dettagliato ordinativo di colori e pennelli «grossi mezani e sotili e di setole e di varo» da acquistarsi nella città veneta, chiedendogli di farne controllare la qualità da un pittore come il Pordenone, o alternativamente, in sua assenza, dal bresciano Girolamo Savoldo o dal bergamasco Antonio Boselli»²³.

La squadra di pittori che operava nelle stanze dell'Imperiale agli ordini di Genga era parecchio nutrita, ed era composta da artisti sperimentati, come Raffaellino del Colle – che Girolamo conosceva dai tempi della frequentazione romana della cerchia raffaellesca – e come i fratelli Dosso e Battista Dossi, che venivano dalla Ferrara estense e la cui collaborazione con Genga non dovette essere facile, se non addirittura, come asserisce Vasari, burrascosa²⁴. Completavano l'*équipe* artisti più giovani, come quel Francesco Menzocchi, che per essere stato suo diretto allievo riscuoteva la completa fiducia di Genga, o come il fiorentino Agnolo Bronzino, che però fu utilizzato poco per gli affreschi e riservato soprattutto al ruolo di ritrattista di Guidobaldo Della Rovere, primogenito e futuro erede di Francesco Maria (fig. 16). Né mancava uno specialista in paesaggi, come Camillo Mantovano, e vari altri collaboratori minori, di cui ignoriamo il nome²⁵.

Con una squadra di pittori così folta è naturale che i lavori di decorazione si concludessero abbastanza presto, nel giro di un paio d'anni o poco più: non si trattava, del resto, di un ciclo di affreschi particolarmente esteso, anche perché dei dodici ambienti in cui era suddiviso il piano nobile dell'ex villa sforzesca, ne furono affrescati solo otto, alcuni dei quali, per di più, di dimensioni alquanto modeste. Benché cominciata con ogni probabilità in stretta contemporaneità con i lavori nella vecchia villa, la costruzione del nuovo corpo di fabbrica si protrasse invece molto più a lungo. E anche se nel '33, quando Bembo fornì le epigrafi, l'«addizione rovesca» doveva essere già a buon punto, e sebbene apparisse prossima al completamento nel maggio del '37, quando fu visitata da Pierluigi Farnese, figlio del papa regnante²⁶, di fatto essa non fu mai portata definitivamente a termine. Il compito, ovviamente, era assai più impegnativo e gravoso di quello richiesto dalla meno complessa ed assai più economica decorazione ad affresco, ma la vera ragione dell'interminabile protrarsi dei lavori di completamento e rifinitura della nuova villa ricorre continuamente, ora implicita, ora dichiarata, nelle lettere, spesso accorate, che Genga inviava dal cantiere alla duchessa Eleonora, ed è mirabilmente condensata nell'elegante quanto sconsolata espressione ossimorica «dicono voler lasare di lavorare per la abundantia de pochi denari», che si legge in una di esse, datata 10 luglio 1535, e che l'architetto attribuisce ad un grup-



Fig. 16. Bronzino, *Ritratto di Guidobaldo Della Rovere*, Firenze, Palazzo Pitti.

po di scalpellini, decisi ad incrociare le braccia finché non fossero stati adeguatamente pagati²⁷.

Pur godendo della fiducia e dei favori dei suoi padroni, che lo gratificarono perfino di un titolo nobiliare, quello di Castel d'Elci, montuosa località situata in uno sperduto angolo del ducato, Genga dovette sempre tribolare per esaudire nel migliore dei modi le richieste dei suoi padroni. L'«abondantia de pochi denari», infatti, non si presentò solo occasionalmente, ma fu la condizione cronicizzata in cui si svolse tutta la sua lunga carriera alla corte roveresca. Di fatto le ambizioni dei duchi erano superiori alle loro cospicue ma non illimitate risorse di signori di uno staterello che, nell'Italia ormai egemonizzata da Carlo V, si avviava ad una condizione di sempre maggiore dipendenza e marginalità. In questa situazione, il modello rappresentato dalla corte di Mantova diveniva tanto più irraggiungibile, quanto più era condizionante, ammirato e lo si cercava di imitare. In questa forbice tra aspirazioni e concrete possibilità di soddisfarle, perfino un suddito devoto e scrupolosamente reso a soddisfare i desideri dei suoi padroni, come Genga certamente era, dovette subire l'onta della diffidenza e perfino dei sospetti sulla correttezza del suo operato. La lettera che Genga scrisse ad Eleonora per sfogare la propria amarezza per tali insinuazioni e rivendicare con orgoglio la sua specchiata rettitudine, è uno dei più straordinari e vibranti documenti che un artista rinascimentale ci abbia tramandato, e non tollera di essere sunteggiato o parafrasato, ma soltanto sommessamente chiosato, per chiarirne ogni risvolto fattuale ed ogni sfumatura psicologica.

È il 29 gennaio 1538 e Genga, che è convalescente da una malattia, scrive da Pesaro alla sua padrona:

Non mancherò de dire come soglio, bon servo di Vostra Excellentia, tutte le cose che mi premano nel core e ne l'anima. Da Messer Giovanni secretario ho avuto una imbasciata de lo Illustrissimo [il duca Francesco Maria] sopra la fabbrica de lo Imperiale, che certo non m'ha creato sdegno nel core, ma tanto dolore e fastidio, ch'io desideraria esser morto prima che quasi guarito, come mi trovo, ma el contrappeso de la bona nova che ho avuto ch'el signor governatore di novo abbia a far riveder li conti, ha temprato tutto l'amaro che mi poteva nascere nel core, ricordandomi aver fatto tante varie e lunghe fatiche, non perdonando a l'anima né al corpo nessuna de nessuna sorte e d'ogni tempo et prima et poi, che assiduo son stato al suo servitio, avendo sempre seminato viole et in fin de li anni miei nascere l'ortica, cosa che non è introvenuta a nessun altro par mio, che con molte minor fatiche a mezzo el verno le spine se li son fatte rose.

Ma questo è solo il preambolo, il preannuncio dello sfogo più amaro, che si manifesta con un crescendo che tocca il suo acme quando l'artista,

vibrando di sdegno, scandisce orgogliosamente il proprio nome, rivendicando la propria irreprensibile condotta:

Che 'l mio sviscerato servire, la mia perfetta fede, e 'l mio netto animo, e 'l mio superchio e travagliato negotio abbia partorito defidentia, sospetto e mala satisfatione, questo m'è tutto dolore intenso, ma el rimedio di questo male molto grande è el ricordarmi ch'io sono Gironimo da Genga, quale non ebbe mai l'animo a cosa vile, né mai ingannai el mio Signore né altri, quanto ho conosciuto per bono. Et quando mai ebbi cento, ch'io non facessi lavorar per cento cinquanta, et quando mai venne a dimandar dinari, che non mi tremasse la voce, come Vostra Excellentia si po' ricordare, expecttando sempre propositi et occasione che Vostra Excellentia non se ne turbasse, et quante volte venni et in un punto persi l'ardire de parlarne, come Vostra Excellentia ben se accorse più volte. Questo fu ben sempre, che cominciando a parlare se me ne bisognava cento, ne adimandava dieci, tenuto dal timore, che mai mi lassò dimandare el bisogno ne la metà.

A questo punto, l'esempio di una delle tante richieste ducali cui era stato difficile far fronte per mancanza di uomini e mezzi fa toccare con mano la frustrante condizione di un artista di corte, che è costretto a barcamenarsi tra il forzoso desiderio di corrispondere alle esigenti aspettative dei padroni e i limiti di una realtà periferica e con risorse limitate:

Io non ho mai promesso di fare, se non quanto deve un buon servo ché non può mai spromettere a le dimande del patrone, e mai non vol negare, come seria a dire verbi gratia Vostra Excellentia me adimandò una porta per el suo oratorio, e mi dette tempo un anno. Io non lo volsi negare e non sapeva d'avervi modo alcuno, perché non basta pensar le belle fantasie e non avere executori. E siamo in Pesaro e non altrove, dove sono li homini che sono, e per li appetiti de li Signori non bastano. E non è migha Mantua che, se non vi sono li homini, el Signor Duca li fa venire e li tien provvisionati per averli a li tempi e bisogni suoi [...]»²⁸.

Nonostante le ristrettezze economiche che ne accompagnarono l'edificazione e la sua definitiva incompiutezza, l'Imperiale è un affascinante, indiscutibile capolavoro. Il capolavoro di un architetto, che seppe mirabilmente compensare la scarsità di mezzi a disposizione con «le belle fantasie», trovando soluzioni ingegnose ed impreziosendo materiali poveri come il cotto, con invenzioni brillanti ed effetti spettacolari a costi attentamente contenuti. Ma prima di analizzare più da vicino le caratteristiche di questo peculiarissimo incrocio marchigiano tra la Basilica di Massenzio, Villa Madama e Palazzo Te, occorre fare un consistente passo indietro per ripercorrere le tappe della biografia di Francesco Maria Della Rovere, protagonista degli affreschi dell'Imperiale vecchia e principale destinatario dell'Imperiale nuova. Solo conoscendo il tormentato diagramma della sua carriera, scandita da esaltanti trionfi, rovinose cadute e insperate resurre-



Fig. 17. Raffaello, *Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro*, Firenze, Uffizi.

zioni, si potranno infatti cogliere in ogni risvolto politico e sfumatura psicologica i moventi più segreti e i significati più profondi di questa impresa artistica.

La ferocia del leone, la forza e la tenacia della rovere, la vittoriosa flessibilità della palma

Nella trattatistica rinascimentale, da Leon Battista Alberti a Niccolò Machiavelli, il destino individuale è interpretato come la risultante del variabile intreccio di «Virtù» e «Fortuna». Per Francesco Maria la Fortuna non fu bendata, e come tale imprevedibile, ma i giri della sua ruota furono governati dal più volubile dei nocchieri, il nepotismo pontificio: ovvero, da quel potere i cui favori erano dispensati da un papa, ma potevano essere di colpo aboliti, per essere concessi ad un altro dal papa successivo. Quanto alla Virtù, che nel caso di Francesco Maria fu soprattutto, come abbiamo visto, virtù militare, egli dovette farvi ricorso, e con essa a tutte le sue doti di combattivo e tenace guerriero, proprio per risalire la corrente dopo uno di questi drammatici «giri di ruota». Fu in realtà una risalita lenta e contrastata, in ultimo agevolata dal concorso di circostanze fortunate, non esclusa la fondamentale uscita di scena di un papa ostile. Ma di questa vicenda, eccezionale per quei tempi, di cui era stato protagonista – un principe che riesce a rientrare in possesso del proprio Stato dopo essere stato costretto a cederlo ad un altro e a fuggire in esilio –, Francesco Maria Della Rovere preferirà accreditare un'interpretazione che metteva la sordina su tali circostanze fortunate, per far risaltare meglio la perseveranza e il coraggio da lui profusi nell'impresa. Esplicitata nei principali affreschi dell'Imperiale vecchia, questa lettura ideologica riaffiora, come vedremo, anche nell'Imperiale nuova, sebbene parzialmente cancellata dal tempo e obliterata, nella sua manifestazione più esplicita, proprio dall'incompletezza dell'edificio.

Ma veniamo finalmente alle tappe salienti della biografia del duca. Nato a Senigallia nel 1490, Francesco Maria era figlio, come abbiamo anticipato, di quel Giovanni Della Rovere che dallo zio Sisto IV era stato investito della signoria di Senigallia e del Vicariato di Mondavio, e nominato Prefetto di Roma. Sua madre era Giovanna da Montefeltro, a sua volta figlia del grande Federico da Montefeltro, e sorella di Guidobaldo, suo erede e successore al governo del Ducato di Urbino. Rimasto orfano del padre a soli undici anni, Francesco Maria ne ereditò la carica di Prefetto di Roma e fu avviato alla carriera militare. Secondo Giovan Battista Leoni, biografo di Francesco Maria, Guidobaldo da Montefeltro (fig. 17), che aveva sposato Elisabetta Gonzaga (fig. 18) ma non aveva avuto figli, co-

minciò ben presto a coltivare l'idea di adottare il nipote, divenuto precocemente orfano, per farne l'erede del proprio ducato, ma fu ostacolato nel suo proposito dalle mire espansionistiche di Cesare Borgia, figlio di quel papa Alessandro VI che avrebbe dovuto ratificare l'adozione. Il progetto, se effettivamente di progetto si trattò e non di un'illusione di Leonì, dovette comunque passare in subordine allorché Cesare Borgia, con azione fulminea, si impadronì dello Stato di Urbino, costringendo Guidobaldo a cercare rifugio presso il cognato Francesco Gonzaga, Signore di Mantova. Ma la stella di Cesare Borgia, legata com'era alla permanenza sul soglio pontificio di suo padre, era destinata ad un tramonto non meno rapido di quanto lo era stata la sua ascesa, mentre quella di Francesco Maria, anch'essa grazie ai buoni uffici del nepotismo pontificio, era destinata a subire un'impennata verso l'alto uguale e contraria. Morto infatti Alessandro VI nel 1503, a succedergli sul trono di Pietro fu proprio il cardinal Giuliano Della Rovere, acerrimo avversario dei Borgia e zio di Francesco Maria. Favorita dal nuovo papa, che aveva preso il nome di Giulio II, nell'aprile 1504 andò subito in porto l'adozione del giovane orfano da parte di Guidobaldo, che nel frattempo era tornato in possesso del proprio Stato. Trasferitosi alla corte di Urbino, il giovanissimo Prefettino, come Francesco Maria viene affettuosamente denominato anche nel *Cortegiano* di Castiglione, strinse ulteriormente i rapporti con la famiglia adottiva, sposando per procura Eleonora Gonzaga, che aveva quattro anni meno di lui ed era la nipote di Elisabetta, moglie di Guidobaldo. Nel 1508, la prematura morte di quest'ultimo a soli 37 anni impresso una accelerazione imprevista al *cursus honorum* del giovane Prefettino, che a diciott'anni si trovò improvvisamente erede del ducato di Urbino, non senza aver dovuto immediatamente provvedere a prevenire tumulti nelle città soggette. Ma Francesco Maria, oltre che sulla propria abilità personale, poteva ovviamente contare sull'appoggio decisivo dello zio Giulio II, che non perse tempo a confermare ufficialmente l'investitura e poco dopo affidò al nipote anche l'alto incarico militare di capitano generale dell'esercito pontificio, che era stato appannaggio del suo padre adottivo. In questo modo, il giovane duca, che ricevette le insegne del comando a Bologna in San Petronio dalle mani del cardinal Francesco Alidosi, legato pontificio nella città felsinea, si trovò subito coinvolto, e con alte responsabilità operative, nella guerra scatenata da Giulio II, prima contro Venezia, e poi, con un rovesciamento di alleanze, contro Ferrara e contro la Francia, ma d'intesa con Venezia.

Nonostante il diretto coinvolgimento negli eventi bellici – ad esempio fu lui, nel 1509, a guidare la rapida riconquista dei territori romagnoli strappandoli ai Veneziani –, il giovane duca trovò il tempo per prelevare a Mantova Eleonora e presenziare, almeno per qualche giorno, alle celebrazioni allestite ad Urbino in onore suo e della sposa, che si protrassero dal-



Fig. 18. Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, Firenze, Uffizi.

le feste natalizie del 1509 al successivo carnevale. Genga, che una fonte degli inizi del XVII secolo indica anche come esecutore dell'apparato funebre di Guidobaldo²⁹, in questa occasione, secondo Vasari³⁰, fu incaricato di allestire archi trionfali posticci e scene di commedia, per realizzare i quali si avvalese della collaborazione di Timoteo Viti. Ma in quel carnevale 1510 i festeggiamenti più spettacolari cui la giovane coppia di sposi volle partecipare furono quelli allestiti a Roma, dove Francesco Maria giunse in compagnia di Eleonora e della madre adottiva Elisabetta Gonzaga. Le cronache sono prodighe di notizie sui carri figurati che sfilarono nella tradizionale *Festa in Agone* a piazza Navona per celebrare i trionfi militari di Giulio II e del suo giovane nipote. Il primo carro inscenava un'allegoria intitolata addirittura *L'Italia liberata da Giulio II*. Seguivano poi altri carri, specificamente dedicati alle terre riconquistate in Romagna proprio grazie alle imprese del nipote³¹. In quei giorni di tripudio, Francesco Maria e la sua moglie sedicenne furono festeggiati e vezzeggiati non solo dal papa, ma da tutta l'alta società romana, che fece a gara per invitarli a balli e conviti, allietati da spettacoli espressamente allestiti in loro onore. Da varie lettere spedite da Roma alla mamma di Eleonora, Isabella d'Este³², apprendiamo ogni minimo dettaglio di queste serate mondane, in particolare di due, quelle organizzate nei rispettivi palazzi dal cardinal Sanseverino e dal banchiere Agostino Chigi. Oltre all'elenco di tutti i partecipanti di rango e alla descrizione puntuale dei vestiti indossati, delle acconciature e dell'articolato programma di intrattenimenti, veniamo pertanto a sapere che Francesco Maria, in entrambe le occasioni, ebbe modo di manifestare platealmente la sua proverbiale irruenza e il suo tiepido interesse per gli eventi mondani a sfondo culturale. Nel primo caso, infatti, dopo essersi sorbito prima di cena una commedia latina, nel bel mezzo di una lunga «commedia amorosa», nonostante fosse ben recitata e in volgare, prese per mano la giovane sposa e piantò in asso tutti, compresa la madre adottiva, che volle invece restare a godersi lo spettacolo. Scena che si ripeté pressoché identica nell'occasione successiva a Palazzo Chigi, anche se in questo caso a far scattare in piedi Francesco Maria non fu la «commedia bella dolce et amovole», che ascoltò prima di cena, ma il preannuncio dell'egloga prevista dal programma della festa in conclusione di serata. Purtroppo ignoriamo le reazioni della suocera Isabella d'Este a questi minuziosi rapporti che le inviavano i suoi cortigiani: sarà prevalsa in lei la delusione di avere un genero cui erano così poco congeniali proprio le cose che lei apprezzava in sommo grado, o non piuttosto, come sembra di poter desumere dalla maliziosa insistenza con cui i suoi corrispondenti sottolineavano quegli episodi, il compiacimento per comportamenti che potevano essere piuttosto interpretati come un indizio di quell'intesa tra i due giovani coniugi che

prometteva, come in effetti avvenne, l'auspicato arrivo di una numerosa prole legittima³³?

Della giovane Elconora non conosciamo ritratti di sorta, non così del giovane Francesco Maria se è proprio lui, come tutta una tradizione indica, il biondo giovinetto avvolto in un manto bianco, che Raffaello, da buon suddito dei duchi di Urbino, ha inserito nella *Scuola di Atene* (fig. 19). Secondo alcuni, è lui anche l'assorto cavaliere, con una fulgente armatura e lo sguardo malinconicamente deviato verso lontani pensieri, che in un celebre dipinto della collezione Thyssen (tav. V) si staglia contro un paesaggio luminoso, surrealmente gremito di fiori, piante e animali che hanno una chiara, ma non sempre facilmente decifrabile, valenza simbolica. Questo secondo, affascinante ritratto è opera di Vittore Carpaccio, che vi ha apposto la sua firma e la data 1510. Non tutti però concordano nell'identificare l'effigiato con Francesco Maria, se non altro perché l'unico suo ritratto certo e indiscutibile – quello di Tiziano – ci mostra un aspetto così diverso dalle gentili fattezze del giovane cavaliere malinconico. Ma a parte il fatto che tra il ritratto certo e quello ipotetico corre più di un quarto di secolo, che non è poco – basta anche meno per determinare crudeli mutamenti in una fisionomia –, occorre ammettere che i fautori dell'identificazione hanno buoni argomenti in proprio favore³⁴. A cominciare dall'analogia con le efebiche fattezze del ritratto raffaellesco nella *Scuola d'Atene*, per continuare con tutta una serie di indizi annidati nel paesaggio in cui è immerso il cavaliere: innanzitutto la rovere, per la verità non troppo vigorosa, che figura alle sue spalle; poi i colori oro e nero, che compaiono nella livrea del lanciere a cavallo e che corrispondono ai colori dello stemma dei Montefeltro; inoltre, con ogni probabilità, la città rappresentata nel quadro è Ancona, luogo in cui pare che Francesco Maria si sia recato proprio nel 1510; ed infine c'è il bianco ermellino, con accanto un cartiglio su cui è scritto il motto «Malo mori quam foedari» (*Preferisco morire piuttosto che macchiarmi*, cioè essere disonorato). Si tratta chiaramente di un'impresa, ovvero di una di quelle ingegnose sciarade escogitate da umanisti, che nel confezionarle attingevano alle loro copiose riserve di erudizione e di inventività applicata all'adulazione cortigiana o all'autocelebrazione, e che ebbe tanta fortuna nelle corti (e poi anche nelle accademie) tra il XV e il XVI secolo. L'impresa era una rappresentazione simbolica di un proposito, di un desiderio o di una linea di condotta, espressa attraverso l'associazione di un'immagine e di un motto destinati ad illustrarsi reciprocamente. A differenza dell'emblema, che aveva un carattere più impersonale, l'impresa era strettamente collegata alla persona che se ne fregiava, per cui anche i non rarissimi casi di un'impresa «ereditata» assumevano il senso di una deliberata imitazione delle virtù e dei propositi del personaggio per il quale quell'impresa era stata coniata. Ebbene, tra le più



Fig. 19. Raffaello,
Scuola di Atene
(particolare), Roma,
Palazzi Vaticani, Stanza
della Segnatura.

note imprese di Federico da Montefeltro vi era proprio quella costituita da un bianco ermellino con il motto «Numquam» (*Giammai*), analogo nell'alludere ad una strenua difesa del proprio onore, ma significativamente non identico a quello che figura nel cartiglio del dipinto Thyssen. Tutto insomma farebbe credere – anche se per la verità un punto interrogativo sull'identificazione sembra saggio mantenerlo – che il *Ritratto di cavaliere* rappresenti il giovane rampollo dei Della Rovere, in una fase in cui prevaleva in lui il desiderio di legittimare l'eredità ricevuta per via d'adozione, presentandosi come fedele continuatore del virtuoso governo della dinastia feltresca. Volontà che in effetti nei primi anni del suo ducato Francesco Maria manifestò anche in altri consimili modi, come ad esempio astenendosi dal far riprodurre nelle sale del Palazzo Ducale di Urbino lo stemma della sua famiglia, la quercia dorata su campo azzurro, preferendo conservarvi le aquile imperiali nere su fondo oro di quello dei Montefeltro.

Il tempo delle vittorie militari e della serenità familiare stava però per scadere. Nella primavera 1511, la guerra di Giulio II contro i Francesi, che minacciavano di destituirlo con un Concilio, subì un rovescio molto pesante, con il duca Della Rovere che non poté portare soccorso a Bologna assediata, perché dovette effettuare una disastrosa ritirata con gravi perdite di uomini e di carriaggi. Il 21 maggio, la città che Giulio II aveva riconquistato solo cinque anni prima, capitolò ai Francesi, mentre il cardinal Alidosi, che doveva assicurarne la difesa, fuggiva precipitosamente nel suo feudo vicino ad Imola. Il cardinale e Francesco Maria si rinfacciarono a vicenda la responsabilità del disastro, accusandosi reciprocamente di occulta connivenza con il nemico. Fatto sta, che il 24 maggio si ritrovarono entrambi a Ravenna, dove era convenuto anche Giulio II, e non appena si incontrarono, ciascuno circondato dalla propria guardia armata, Francesco Maria, che già aveva dovuto subire un umiliante abboccamento con il papa, colto da uno dei suoi famigerati e incontrollati accessi di collera, assalì il prelado e, per dirla con il suo biografo, «gli passò lo stocco per le viscere», lasciando in terra, morente, colui che solo tre anni prima, in San Petronio, gli aveva solennemente consegnato il bastone di comando dell'esercito pontificio³⁷. La reazione del pontefice, che era molto legato all'Alidosi, fu adeguata all'enormità del crimine commesso: Francesco Maria fu arrestato, destituito dalla carica di capitano generale e, per scongiurarne la fuga, gravato di una pesantissima cauzione. Ma con il passare dei mesi, per fortuna del nipote, a lenire l'ira del pontefice giunse un provvidenziale rovesciamento del corso della guerra, con le truppe pontificie che presero il sopravvento, riconquistando il terreno perduto. Il processo fu visibilmente influenzato da questo favorevole decorso del conflitto, finendo per subire anch'esso un ribaltamento che, sulle prime, sembrava inimmaginabile. La conclusione formale fu la sentenza del 5 dicembre 1511 con la qua-

le il duca veniva non solo assolto, ma completamente riabilitato e tutte le colpe della temporanea perdita di Bologna attribuite al tradimento del cardinale. Difficile stabilire *a posteriori* – e con gli elementi a nostra disposizione – se tale tradimento fosse stato effettivamente perpetrato, come molte cronache del tempo dichiarano, più o meno apertamente, o se l'Alidosi sia stato ingiustamente calunniato e impossibilitato a discolarsi. La storia – si sa – è spesso scritta con l'inchiostro fornito dai vincitori. Comunque sia, il duca Della Rovere fu reintegrato nella sua carica di capitano generale e oltre a riavere indietro la somma della cauzione, ricevette il congruo indennizzo di 12.000 ducati d'oro. Per proclamare il proprio buon diritto ad agire come aveva agito, Francesco Maria non esitò a farsi confezionare un'apposita impresa da Baldassarre Castiglione (fig. 20), con un leone rampante che brandisce una spada nella branca destra e il motto «Non deest generoso in pectore virtus» (*Il valore non difetta nel cuore di un prode*), impresa che con il tempo, come asserisce Giovio, imparò saggiamente a non ostentare più di tanto³⁶.

Ma il risarcimento più importante consistette, ovviamente, nel perdono senza riserve dello zio pontefice, che l'anno successivo volle suggellare la



Fig. 20. Impresa di Francesco Maria Della Rovere.

riacquistata fiducia nel nipote favorendo e poi ratificando, nei primi giorni del 1513, la storica acquisizione della città di Pesaro, che arricchì il ducato di quella che, di fatto, era destinata a diventare la sua nuova capitale. Sotto l'auspicio di questa favorevole costellazione, determinata dal fausto intreccio di «Virtù» e «l'ortuna», le feste del carnevale 1513 furono ad Urbino particolarmente spensierate e fastose, culminando in una memorabile rappresentazione della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, una commedia che, sebbene in gran parte ricalcata sui *Menaechmi* di Plauto, è esaltata da Baldassarre Castiglione nel *Prologo* per la novità di essere «in prosa, non in versi, moderna, non antiqua; vulgare, non latina»³⁷. L'autore del *Cortegiano*, come sempre di casa alla corte urbinata, fu il regista dell'evento, del cui apparato scenico, destinato a costituire una tappa cruciale nell'evoluzione della scenografia rinascimentale dalle prime imitazioni del teatro antico al diffondersi della scena prospettica, ci sono state tramandate ben tre minuziose descrizioni (una proprio di Castiglione), ma non il nome dell'autore, anche se il più probabile candidato è, ancora una volta, Girolamo Genga³⁸. La scena fingeva «una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere, e ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura e prospettiva bene intesa [...] con un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che [...] non saria possibile a credere, che fosse fatto in quattro mesi». Nella sala, addobbata con arazzi rappresentanti l'«historia di Troia», campeggiava una scritta a grandi lettere bianche in campo azzurro, che esaltava il duca paragonandolo a Cesare, in quanto, come lui, attendeva ad entrambe le occupazioni: far la guerra fuori dei propri confini e promuovere la cultura e la pace all'interno del suo Stato³⁹. Una sorta di parola d'ordine, questa del «Guerra fuori – Pace e prosperità all'interno», che ricorre come uno slogan in tutti gli spettacoli e feste ducali tenuti a battesimo da Francesco Maria ed Eleonora, e che era destinato ad essere riproposto come uno dei principali motivi conduttori degli affreschi dell'Imperiale vecchia, ma soprattutto a riassumere in sé il senso e lo scopo primario dell'Imperiale nuova. Come, del resto, è apertamente dichiarato dalle due epigrafi escogitate da Bembo per l'edificio, con quel «A BELLIS REDEUNT», che imposta il tema sulla facciata esterna, per poi ribadirlo e svilupparlo nella seconda iscrizione, destinata al cortile interno («PRO PULVERE; PRO VIGILIIS[...]»). Programma che non fu solo enunciato a parole attraverso le due scritte composte dal grande umanista, ma che Genga seppe magistralmente tradurre nella muta ma tangibile eloquenza di una villa, che oppone all'esterno un prospetto chiuso ed arcigno, per riservare ai suoi abitanti, all'interno, un eden sereno, protetto, autosufficiente, dove oziare e svagarsi a diretto contatto con la natura.

Ma torniamo a quel faticoso 6 febbraio 1513, in cui la corte urbinata,

ignara delle nere nubi che si stavano addensando, anzi elettrizzata dalla recente acquisizione di Pesaro, si godeva spensieratamente la recita della *Calandria*, organizzata da Castiglione. Con il senno di poi, una cronaca che registrò l'evento si sofferma su un episodio marginale, che sembrò spezzare per un attimo l'atmosfera gioiosa dello spettacolo: La prima «I» della frase «DELICLÆ POPULI» (*Per il divertimento del popolo*), che pendeva a lettere staccate dalle tredici grandi torciere a più braccia che illuminavano la scena, si capovolse, facendo spegnere le torce «senza che la fusse noziata, né impedita in cosa alcuna»⁴⁰. Due settimane dopo, quando giunse la notizia dell'improvvisa morte di Giulio II, il capovolgimento della «I» (come «IULIUS») fu retrospettivamente interpretato come un funesto presagio di quel tragico evento.

Francesco Maria non poté non preoccuparsi, avendo perso il suo più potente protettore, ma sulle prime l'elezione al soglio pontificio di un Medici, Leone X, dovette rassicurarlo, per via dei buoni rapporti che intratteneva con il casato fiorentino. Intervenuto in qualità di Prefetto di Roma all'incoronazione del papa, si rasserenò vedendosi confermato in tutti i titoli, dignità e prerogative concessigli nel passato dalla Sede Apostolica. Le prime avvisaglie di quanto poi sarebbe accaduto non tardarono però a manifestarsi, con l'improvvisa decisione di Leone X di nominare suo fratello Giuliano capitano generale dell'esercito pontificio. Francesco Maria si sottomise con riluttanza alla perdita della carica che era stata sua, nonostante gli venisse garantita una posizione preminente nel comando dell'esercito, solo nominalmente subordinata a quella di Giuliano de' Medici. Ma i sospetti e l'indignazione crebbero, quando alla morte di Giuliano, nel marzo 1516, Leone X nominò capitano generale il nipote Lorenzo. Al rifiuto di Francesco Maria di riunirsi alle truppe di Lorenzo, il papa cominciò a manifestare apertamente il suo disegno di volerlo privare dello Stato. Fallito un tentativo di Francesco I re di Francia di mediare una riconciliazione tra il papa e il duca ribelle, quest'ultimo si vide lanciare un «rigorosissimo monitorio», che gli intimava di andare a discolarsi a Roma, pena la scomunica. Al suo posto Francesco Maria inviò la madre adottiva Elisabetta a perorare la sua causa, ricordando a Leone il soccorso che lei stessa aveva prestato ai Medici, quando erano stati esiliati da Firenze. La moglie di Guidobaldo da Montefeltro tentò anche la carta di prospettare un matrimonio tra il giovanissimo nipote Guidobaldo, primogenito di Francesco Maria, ed una qualsiasi parente del papa, ma Leone X fu inflessibile. Scaduto il termine del monitorio senza che Francesco Maria si fosse presentato a Roma, il pontefice comminò la scomunica con la quale privava il duca del suo Stato e di ogni titolo e privilegio. L'accusa principale era di tradimento per il mancato aiuto all'esercito della Chiesa, ma naturalmente si andava a rovistare anche in altre pieghe oscure della biografia di France-

sco Maria, ed in particolare gli si rinfacciava di nuovo l'uccisione del cardinal Alidosi. Alla scomunica seguì l'interdetto per tutte le città del Ducato di Urbino e l'ingiunzione ai Principi italiani di astenersi dal prestare qualsiasi aiuto allo scomunicato. Infine, lo Stato e i titoli di cui Francesco Maria era stato spogliato furono conferiti a Lorenzo de' Medici, cui fu anche consentito di impadronirsene con la forza.

Venuta presto meno la speranza di approfittare dell'aggravarsi del conflitto italiano per il ventilato intervento diretto dell'imperatore Massimiliano contro Francesi e Veneziani, Francesco Maria dovette risolversi ad inviare in tutta fretta a Mantova Elisabetta, Eleonora ed il figlio Guido-baldo, e tentò di opporsi alle truppe di Lorenzo, organizzando egli stesso la difesa di Pesaro. Ma infine, nell'ultimo scorcio della primavera del '16, si vide costretto, come lo era stato il suo predecessore, a trovare anche lui rifugio nella città dei Gonzaga. Non potendo però ufficialmente risiedere presso suo suocero Francesco Gonzaga, che era vincolato dall'ingiunzione papale, l'esiliato finse di partire per la Germania e si nascose a Goito, dove lo raggiunse la notizia della resa a Lorenzo de' Medici delle rocche di Pesaro e di Maiuolo. Resisteva ancora la sola rocca di San Leo, cui Francesco Maria meditava di portar soccorso, per cominciare da lì un tentativo di riconquista, ma nel settembre del '16, a quattro mesi dalla sua fuga, fu informato del fatto che anche San Leo era infine capitolata.

C'era di che scoraggiarsi, ma il tenace e combattivo Della Rovere continuò a cercare alleati e truppe per tentare la riconquista. L'occasione si presentò sotto forma di un contingente di circa 2.000 Spagnoli preposti alla difesa di Verona, che, stanchi di non ricevere paghe, prima passarono ai Veneziani contro i quali avrebbero dovuto combattere, per poi decidere, dopo un lungo e abile negoziato che il duca condusse con il loro capo Maldonato, di mettersi agli ordini di Francesco Maria, nella speranza di un pingue bottino se fossero riusciti a farlo rientrare in possesso del suo ducato. A costoro si aggiunse un altro migliaio di uomini, tra fanti e «cavalli leggeri», agli ordini di Federico del ramo Gonzaga di Bozzole. Conclusasi con la resa di Verona ai Veneziani la guerra che vedeva opposto l'Impero ai Francesi e alla Serenissima, il 17 gennaio 1517, nella cittadina di Sermide (o Sermete), presso il Po e non lontano da Mantova, Francesco Maria pronunciò quella che un generale romano avrebbe definito un'*adlocutio*, rivolgendo al suo raccogliiccio esercito un appello, in cui toccò soprattutto le corde dell'onore, sollecitando i soldati a mostrargli una solidarietà militante in nome delle sue sciagure di valoroso soldato e di Principe, ingiustamente spodestato e costretto all'esilio. Questo almeno è il filo conduttore del discorso, quale lo riportano le biografie ufficiali del duca, dalle quali apprendiamo anche che, al termine di queste infiammate parole, la truppa levò un plauso alzando le mani e giurando fedeltà al duca:

Gloriosi potrete vantarvi nella patrie vostre, e lasciare per l'esempio a vostri posteri d'haver, soli e disarmati, restituito un Principe e Soldato nella Patria e Dominio suo; consolarvi tanti Sudditi e resa maggiormente famosa con una pia e magnanima Impresa la reputatione della militia Spagnola. Alzarono al fine di queste parole tutti egualmente le mani e le voci con meraviglioso applauso; sì che i vicini, che avevano potuto sentire il ragionamento invitando i lontani, facendosene comune il consenso, communi, et uniformi furono i segni ancora della intiera risoluzione di seguitare il Duca¹¹.

Per Francesco Maria, che non mancò di farlo sottolineare dai suoi biografi ufficiali, il giorno della sua *adlocutio* di Sermide fu la data cruciale, cui far risalire l'*incipit* della sua «resurrezione» di duca spodestato. Non è dunque un caso che un grande affresco che rappresenta il *Giuramento di Sermide* (figg. 21, 22), illustrandolo in modo perfettamente aderente alle parole dell'orazione e a quanto riportato dai biografi, costituisca di gran lunga la più ampia delle cinque scene dipinte tratte dalle gesta del duca, che Genga ha predisposto nei soffitti di altrettante stanze dell'Imperiale vecchia. Su disegno di Girolamo (fig. 23) – come lo fu d'altronde anche tutta o quasi tutta la rimanente decorazione – ma eseguita da altri, che in questo caso dovettero quasi certamente essere Francesco Menzocchi e Raffaellino del Colle¹², essa infatti è dipinta su un finto arazzo sorretto da putti festanti, che campeggia nella volta della grande anticamera dell'appartamento del duca, illusionisticamente trasformata in un'ariosa loggia aperta su un vertiginoso panorama di 360 gradi (tavv. VI, VII).

Ma il valore altamente simbolico dell'*adlocutio* e del giuramento di Sermide agli occhi di Francesco Maria era strettamente collegato all'evento che ne era seguito e che chiama direttamente in causa il sito dell'Imperiale e la villa sforzesca, chiarendo finalmente la ragione profonda, di carattere ideologico-politico, che indusse Eleonora e il suo consorte a farne il centro privilegiato dei più impegnativi programmi edilizi e artistici del loro ducato. Motivazione ideologica, che ovviamente andava ad aggiungersi a quelle, tutt'altro che secondarie, connesse alla particolare bellezza del luogo, e all'obbiettiva convenienza ad ampliarne la ricettività per svilupparvi una grande residenza di villeggiatura a pochi passi dalla nuova capitale dello Stato.

Ma torniamo al 1517. Raccolte le sue truppe a Sermide, Francesco Maria penetrò rapidamente con il suo piccolo esercito nelle Romagne, dirigendosi verso il suo antico dominio. Contemporaneamente, inviò una lettera al Collegio dei cardinali per giustificare la sua azione e fece entrare in tutta segretezza nel ducato alcuni uomini fidati, nell'intento di fomentare una sollevazione del contado in suo appoggio. Passato il Savio presso Cesena, dopo qualche successo, la resistenza delle truppe di Lorenzo fece sì che per qualche mese la guerra si trascinasse senza né vinti né vincitori, fin-



Fig. 21. Villa Imperiale vecchia,
soffitto della Sala del Giuramento
di Sermide.



Fig. 22. Villa Imperiale vecchia,
soffitto della Sala del Giuramento
di Sermide (particolare).

Fig. 23. Girolamo Genga,
disegno per il *Giuramento di Sermide*,
Parigi, Louvre, Cabinet des dessins,
n. 10686.

ché, alle prime luci dell'alba del 6 maggio 1517, cogliendo al volo l'opportunità di sorprendere una parte dell'esercito nemico che si era acuartierato proprio presso l'Imperiale sul monte di San Bartolo, mentre il grosso era asserragliato a Pesaro agli ordini di Renzo da Ceri, Vitello Vitelli e del cardinal Legato – che per ironia della sorte era proprio il cardinal Bibbiena autore della *Calandria* – Francesco Maria guidò l'assalto dei suoi uomini, ottenendo una clamorosa vittoria, sancita dal numero dei nemici caduti, dalla loro rotta disordinata e da un gruppo di prigionieri eccellenti. Ma poiché dell'imboscata dell'Imperiale, oltre alle consuete cronache ufficiali, abbiamo la fortuna di avere un resoconto a caldo compilato il giorno stesso dal duca in una elettrizzata lettera indirizzata alla moglie Eleonora, mi sembra doveroso lasciargli la parola, omettendo parafrasi e commenti:

Illustrissima Madonna mia Consorte. Più volte da poi che gl'inimici se misero alla campagna ho desiato di essere alle mano con loro: cercando con l'ingegno ridurli ad un qualche desiderato intento mio, non curando, attesa la virtù dei miei, e 'l molto loro numero maggiore, sì di gente d'arme come de fantaria, et mai li ho possuto tirare ad alcuno pensato disegno. Et essendo che Monsignor Reverendissimo el legato con il Signor Renzo da Ceri, Vitello et altri primarij signori capitani si sia redatto in Pesaro, con una grossissima banda di huomini d'arme; et circa tremila fanti et cavalli leggeri con spalle di Vasconi in una grossa banda propinqua a Pesaro verso Fano; et nel monte del Imperiale locatici spagnoli, lanzichenecchi et corsi de numero circa sei milia o più, fece pensiero de veder se per questa via li possevo avere, et così avuta informatione de' loro alloggi, et designato el camino per dove li avevo a danneggiar, alle quattr'ore questa nocte passata, levate le fantarie dello esercito mio et parecchi cavalli che me ritrovavo qui propinqui, me n'andai alla volta loro. Passato il fiume della Foglia a guazzo, condussi le fantarie per la colina, et cavalli a un deputato loco lasciai al piano, et così acquistato il monte del Imperiale ad quasi dui ore di giorno con tanto impeto gli assaltai che avanti facessero sforzo de stringersi in battaglia, subito per la grazia de Dio et virtù di questi miei, li misi in fuga con prigionia et occisione de molti; et fu il vigore et prestezza delli miei insieme con mi, che gettandosi clli della marina per quella rupe poco scampo trovavano alli casi loro; così sempre per il monte continuo facendose capture et uccidendoli, tirando lor al piano al rincontro li cavalli miei, et così di sopra dove io ero con le fantarie et per basso dali cavalli si furno oppressi, che quasi nullo ebbe scampo di loro, che non fosse morto o preso; et essendose reduiti li capitani nella chiesa di san Bartole, et alcuni di essi nel Palazzo del Imperiale fattosi forti, andando li con alcuni delli miei, tutti gli hebbi pregioni, li nomi delli quali saranno qui sotto notati; et così seguendo la victoria et li inimici sino su le porte di Pesaro, et in cospetto di quelli capitani et genti, quale si ritrovavano dentro, et che nullo ardi mai di loro non che darli soccorso, ma non pure riacceparli dentro, né anco socorsi da' Vasconi, quali messi in battaglia tutto il vedevano, di essi ne fu fatta grandissima strage; et così guadagnati per noi tutti gli alloggiamenti loro, et tutte le bandiere et captura de tutti li capitani, ecepto dui remasti morti, et molti altri pregioni de loro senza quasi nullo danno delli miei.

Con la victoria ho retirato tutte le genti qui allo alloggiamento, del che ne do avviso alla Excellentia Vostra.

Segue un minuzioso elenco, in cui sono specificati il numero e la tipologia delle truppe, nonché il nome dei comandanti nemici che avevano assistito impotenti alla rotta, un secondo elenco con il nome dei capitani nemici fatti prigionieri all'Imperiale, ed infine il commiato e la firma: «Ex meis felicibus castris prope Genestretum, VI. Maji 1517. Consors Franciscus Maria Dux Urbini et ac Almae Urbis Praefectus»⁴³.

A dispetto dei primi entusiasmi, e soprattutto del valore ideologico e simbolico che Francesco Maria volle attribuirle, l'imboscata sul colle dell'Imperiale fu, in realtà, un episodio influente sull'esito della contesa, che anzi ben presto cominciò a volgere a sfavore del duca spodestato. Il paese, stremato dalla guerra, impediva l'approvvigionamento dell'esercito e le difficoltà causarono i primi ammutinamenti. Un primo tentativo di addivenire ad un accordo di compromesso, si risolse in un nulla di fatto per la distanza tra le posizioni delle due parti, anche perché Francesco Maria pretendeva che almeno suo figlio Guidobaldo fosse proclamato legittimo erede del Ducato. Una sanguinosa battaglia presso Rimini, seguita al mancato accordo, non fu sufficiente a metter fine al conflitto, finché Francesco Maria, le cui truppe cominciavano a sbandarsi, fu costretto a piegare la testa e a sottoscrivere un accordo con l'inviato del papa, Ugo Moncada, dopo otto mesi di guerra che lo avevano sfiancato, ma avevano anche sensibilmente indebolito le finanze vaticane. I punti dell'accordo furono i seguenti: abbandono dello Stato nelle mani di Lorenzo de' Medici; assoluzione da tutte le censure ecclesiastiche di Francesco Maria, dei suoi soldati e di tutti i suoi parenti, vassalli e sodali; godimento in usufrutto da parte di Elisabetta e di Eleonora Gonzaga dei loro beni nello Stato di Urbino (un punto che in realtà non fu rispettato dal papa); salvacondotto per Francesco Maria e i suoi soldati e loro facoltà di porsi al servizio di chiechessia, salvo che in guerre contro lo Stato della Chiesa; permesso a Francesco Maria di portare con sé i beni mobili, le armi, le artiglierie e la preziosa biblioteca del duca Federico. Sottoscritta quella che era, di fatto, una capitolazione, sia pure onorevole, il Della Rovere si ritirò a Mantova presso il suocero, e poi, alla morte di quest'ultimo, si stabilì nel territorio della Repubblica veneta.

L'avventura urbinata dei Medici non era però destinata a prolungarsi più di tanto. Nel 1519, infatti, Lorenzo morì a Firenze e lo Stato di Urbino passò direttamente alla Sede Apostolica, con l'eccezione del Montefeltro che, con le sue fortezze di Maiuolo e San Leo, fu ceduto ai Fiorentini. Nel dicembre 1521, moriva a sua volta papa Leone X. Appresa la notizia, Francesco Maria non pose tempo in mezzo e si diresse verso il suo antico Stato, im-



*Quanto aggraviata è più la nobil palma,
Tanto più si ritiene immerso il cielo.
Così l'uom si dolerà al caldo al gelo
Succomber debbe a nulla humana fabrica.*

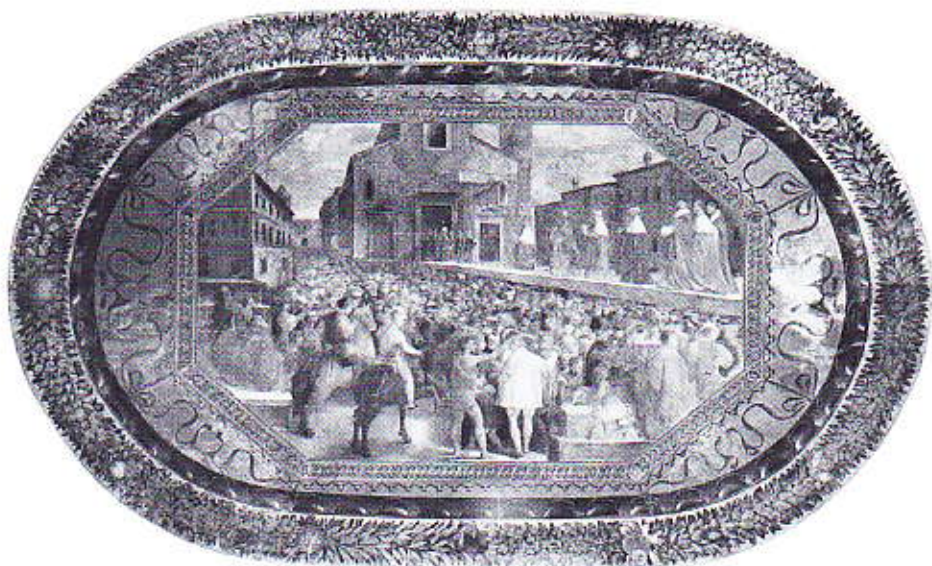


Fig. 24 (in alto a sinistra). Impresa di Francesco Maria Della Rovere.

Fig. 25 (in alto a destra). Girolamo Genga, disegno per l'Incoronazione di Carlo V, Firenze. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n. 1382E.

Fig. 26 (in basso). Particolare del soffitto della Camera dei Semibusti con l'Incoronazione di Carlo V.

padronendosene facilmente, dopo aver domato qualche tentativo di resistenza nelle rocche di Gradara e di Pesaro. La notizia dell'elezione al soglio pontificio di Adriano VI lo colse mentre si stava dirigendo verso la Toscana, per regolare i conti con i Fiorentini. Egli arrestò la sua avanzata e trattò con il Collegio dei cardinali l'investitura del ducato. Ottenuto l'appoggio cardinalizio dovette fronteggiare un tentativo di penetrazione nel Montefeltro dei Fiorentini, ma si giunse infine ad un accordo, con Firenze che mantenne il possesso di Maiuolo e San Leo (ma prestissimo il duca sarebbe riuscito a riacquisirle), e Francesco Maria nominato addirittura capitano generale delle truppe fiorentine. La sanzione papale dell'avvenuta riconquista non tardò a giungere, e, nella primavera del '23, Eleonora, Elisabetta e il giovane Guidobaldo lasciarono definitivamente Mantova per Pesaro. Allo scadere dell'anno di comando delle truppe fiorentine, Francesco Maria cedette la carica al marchese di Mantova e fu eletto, come sappiamo, prima governatore generale e poi capitano generale dell'esercito della Serenissima.

A dieci anni dalla sua destituzione e andata in esilio, il figlio adottivo di Guidobaldo da Montefeltro tornava in possesso dello Stato che aveva legittimamente ereditato. La forza tenace della rovere aveva finalmente prevalso, e Paolo Giovio si affrettò a coniare un'impresa che riassume efficacemente quanto era avvenuto, raffigurando una palma con un ramo piegato verso il terreno «per un peso di marmo che v'era attaccato» e il motto «Inclinata resurgit» (*Piegata, risorge*) (fig. 24). L'allusione, come spiega lo stesso ideatore nel suo *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze*¹⁴, era «alla virtù del duca, la quale non haveva potuto opprimere la furia della fortuna contraria, ben che per alcun tempo fusse abbassata».

L'occasione per una pubblica e ufficiale sanzione del rango riconquistato fu offerta, sette anni dopo, dalla solenne incoronazione di Carlo V a Bologna, al cui corteo, che si svolse il 24 febbraio 1530 su una lunga passerella di legno che collegava il Palazzo Pubblico alla chiesa di San Petronio, Francesco Maria partecipò precedendo l'imperatore e in posizione eminente, poiché sfilò per secondo, tra i portatori di insegne imperiali, esibendo la spada. L'importanza dell'evento fece sì che Genga, nella decorazione dell'Imperiale, lo destinasse proprio al soffitto della stanza da letto del duca, ultimo in ordine di tempo dei sei gloriosi «fatti» della vita di Francesco Maria previsti nel programma iconografico del ciclo (figg. 25, 26, tav. VIII).

La decorazione dell'Imperiale vecchia

Intrecciando le informazioni tramandate da documenti e inventari cinque e seicenteschi con acute osservazioni sul campo, Sabine Eiche ha chiarito in maniera quanto mai convincente che al piano nobile dell'Imperiale

vecchia Genga realizzò due appartamenti tra loro comunicanti, uno per il duca ed uno, più piccolo, per la duchessa: in tutto nove ambienti – di cui solo otto decorati ad affresco – disposti lungo i lati sud, est e nord dell'edificio⁴⁵. Il lato ovest era riservato ad ambienti di servizio (fig. 27). L'appartamento del duca, caratterizzato fra l'altro dai soffitti a volta in ognuno dei quali è rappresentato un episodio saliente delle sue gesta, era introdotto da una grande sala di circa 10,5 x 6 metri affacciata sul lato sud. Questa sorta di ampia anticamera, che corrisponde alla Sala del Giuramento, immetteva nell'appartamento vero e proprio, costituito da cinque stanze di dimensioni minori, che si concludeva con un altro ambiente ancora più spazioso della prima sala, collocato nell'angolo nord-est. Questo ambiente, la cosiddetta Sala Grande, era in realtà comune ai due appartamenti e fungeva da raccordo tra loro, come è alluso perfino dal soffitto, in cui si alternano le iniziali FM e LE (tav. IV). Di lì si accedeva alle due stanze dell'appartamento di Eleonora, entrambe piuttosto ampie (circa 9 x 6,5 metri) ed entrambe con un soffitto piano, come la Sala Grande. La prima fungeva da anticamera ed è l'ambiente affrescato forse più noto di tutto il ciclo, la cosiddetta Sala della Calunnia, da cui si accedeva alla camera da letto della duchessa, che non era decorata, ma era (ed in parte è ancora) foderata da pannelli di legno alle pareti, accorgimento indispensabile per una stanza da letto esposta a nord.

Osservando l'orientamento delle scene storiche dipinte nei soffitti, la Eiche⁴⁶ ha anche dedotto, giustamente, che la camera da letto del duca, individuabile con certezza documentaria nell'ambiente posto nell'angolo sud-est, la cosiddetta Camera dei Semibusti, costituiva il fuoco del suo appartamento, di cui era al tempo stesso il luogo privilegiato, ma anche il più intimo. La successione di stanze prevedeva pertanto due percorsi preferenziali che convergevano su di esso. Quello che partiva dalla grande sala introduttiva sul lato sud, la Sala del Giuramento, e quello che invece cominciava dalla Sala Grande, per percorrere, *en enfilade*, in direzione sud, le tre non grandi stanze che lo precedevano. Le scene dei soffitti di ciascun ambiente sono disposte di conseguenza, essendo orientate in senso sud-est quelle sul lato meridionale, ed in senso nord-est quelle del lato orientale. Quanto all'appartamento della duchessa, anch'esso presupponeva un percorso preferenziale, che partiva dal lato nord della Sala Grande per accedere prima alla Sala della Calunnia e, da questa, alla Camera da letto di Eleonora.

Ora che abbiamo tracciato il quadro generale dei due appartamenti, possiamo passare velocemente in rassegna, stanza dopo stanza, la decorazione predisposta da Genga, evitando però di seguire pedissequamente i percorsi preferenziali, che ci obbligherebbero, una volta giunti nella Camera dei Semibusti, ad un'inversione di rotta.

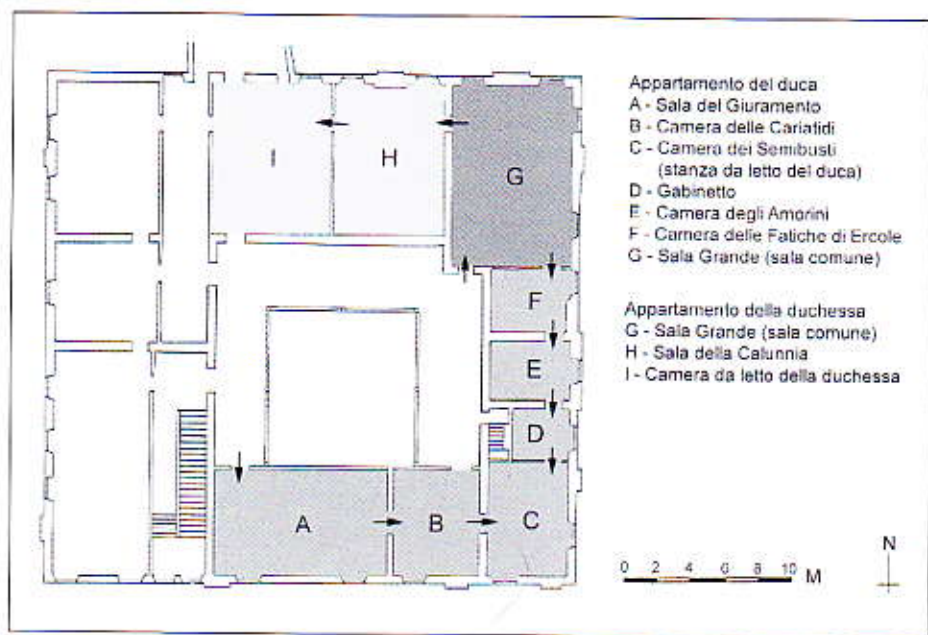


Fig. 27. Pianta del piano nobile dell'Imperiale vecchia con gli appartamenti del duca e della duchessa.

Si parte dunque dalla Sala del Giuramento (fig. 21, tavv. VI, VII)⁴⁷, che introduce all'appartamento del duca e apre anche idealmente il tema politico-encomiastico della riconquista del ducato. Come del resto anche nelle altre sale, Genga mette in campo tutta la sua consumata perizia di prospettico e di allestitore di eventi teatrali, per abbattere illusivamente il diaframma murario che separa l'interno dall'esterno, trasformando l'ambiente in una loggia aperta all'aria e alla luce di un paesaggio visto dall'alto, che si presenta continuo e omogeneo, proprio come aveva visto fare a Baldassarre Peruzzi nella Sala delle Colonne alla Farnesina, la villa romana di Agostino Chigi. Luogo d'incontro di pittura e architettura, l'illusionismo decorativo si avvale di un repertorio di immagini, e in gran parte di una tecnica, comuni anche alla scenografia e agli apparati provvisori. La sperimentazione linguistica, il paradosso, l'ironia, lo scambio di verità e finzione sono all'ordine del giorno, stabilendo una sorta di rapporto di connivenza tra l'autore ed il pubblico. Nel caso di questi affreschi dell'Imperiale, l'impianto illusionistico assicura al ciclo pittorico un'unità ideologica e visiva, che lo proietta in uno spazio dichiaratamente ambiguo, al di sopra della realtà quotidiana, dove trovano la loro necessaria dimensione l'allegoria encomiastica e la superiore dignità storica delle gesta principesche. Il riferimento al mondo del teatro e degli apparati provvisori non è dunque casuale: sipari, quinte prospettiche, addobbi scenici appaiono negli affreschi dell'Imperiale – come del resto in

tanti altri analoghi cicli decorativi del Cinque e Seicento – quasi a dimostrare la perfetta omogeneità tra lo spazio che si vuole evocare e quello del teatro e della festa rinascimentali, il cui primo connotato è proprio lo scambio tra finzione e verità, che si realizza grazie al magistero artistico dell'autore e alla connivente consapevolezza dello spettatore.

Negli otto ambienti affrescati dell'Imperiale, Genga varia inesauroibilmente gli spunti decorativi, puntando sempre all'abolizione del diaframma tra interno ed esterno – tema pressoché obbligato in una villa –, ma sempre giocando sul filo del paradossale e dell'ironia. Nel caso della Sala del Giuramento, il paesaggio che si gode dall'immaginaria loggia accresce con un dato naturalistico il realismo dei due (finti) ordini sovrapposti, che scandiscono le pareti e la volta. La grande tenda appesa lungo tutto l'architrave del primo ordine, con fiocchi che sostituiscono, mimandole, le volute dei capitelli ionici dei pilastri, è l'unico elemento nella parete che, levandosi come un sipario sorretto dagli eroti in volo, media il rapporto tra interno ed esterno, e sottolinea l'intrinseca finzione del tutto. Il contrasto si fa più violento nella volta, dove la loggia, invece di concludersi con una copertura, è interrotta da una balaustra sulla quale un gruppo di putti sorregge il grandioso arazzo con il *Giuramento di Serpide*. Ecco così irrisa la funzione più specifica dell'architettura, il cui senso primario è quello di sorreggere, di portare. La (finta) architettura di questo ambiente non «porta» nulla, offre solo un esiguo piano d'appoggio ad esseri alati che di quel sostegno, di regola, non avrebbero bisogno. Gli ordini, la trabeazione, l'impianto solido dell'insieme perdono il loro significato architettonico, e l'esplicita mancanza di rapporti funzionali tra arazzo e architettura sembra alludere al ruolo subordinato di quest'ultima rispetto alla rappresentazione storica, indica insomma che la storia ha un senso compiuto di per sé, mentre l'architettura diviene solamente decorazione nel momento in cui non assolve le proprie intrinseche funzioni.

Altri due elementi, oltre alla tenda-sipario, rinviano a tecniche e ad immagini del repertorio teatrale e dell'architettura effimera delle feste: i rami intrecciati di alloro e di rovere, gli uni simboli di trionfo militare, gli altri emblemi araldici del duca, che corrono lungo le nervature delle lunette e dei pennacchi della volta; e i medaglioni appesi alle valve di conchiglia, sui quali è impressa, a lettere staccate, la frase «FRANCISCUS MARIA URBINI DUX», secondo una prassi quanto mai usuale negli apparati provvisori.

Nella Camera delle Cariatidi che segue (fig. 28, tavv. IX, X), eseguita certamente dai fratelli Dosso e Battista Dossi⁴⁸, la finta architettura di pietra sparisce, per far posto ad un'ariosa e allegorica architettura «vegetale», che ha i suoi prototipi e paralleli illustri in decorazioni come la Sala delle Asse di Leonardo nel Castello Sforzesco a Milano o la Camera della Ba-

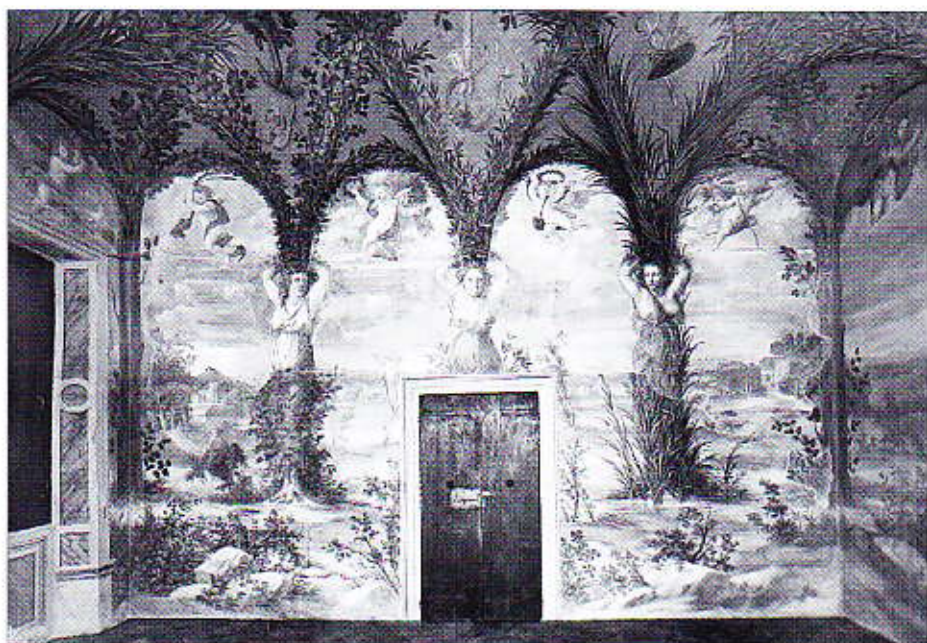


Fig. 28. Dosso e Battista Dossi, Camera delle Cariatidi, Villa Imperiale vecchia.

dessa del Correggio a Parma. Qui però l'architettura posticcia è composta da cariatidi in corso di metamorfosi, come Dafne, e da tronchi e rami di rovere su cui si arrampicano foglie di palma e di alloro, trasparenti simboli di vittoria militare. Dal «cielo» di questa «rustica pergola», che inquadra una scena in cui riconosciamo Francesco Maria a cavallo nell'atto di indicare con il bastone di comando alla truppa che lo segue il vasto paesaggio in cui si stanno inoltrando, pendono attributi degli dei della mitologia: il diadema di Giunone, l'arco e la faretra di Diana, il fulmine di Giove, il caduceo e il cappello alato di Mercurio, la lira di Apollo, la siringa di Pan ed altri strumenti musicali, chiaramente allusivi delle virtù dei duchi e dei gioiosi e ludici intrattenimenti, conquistati con la guerra, ma favoriti dalla pace di cui godevano all'Imperiale⁴⁹.

Quanto alla scena storica nel soffitto, piuttosto che come ritorno dalla vittoria sull'Imperiale, com'è stato suggerito, penso si debba interpretare come un'illustrazione riassuntiva della riconquista del ducato, con Francesco Maria accompagnato da Federico Gonzaga anch'egli a cavallo, che dopo il giuramento di Sermide (illustrato nella sala precedente) indica alle sue truppe in marcia il vasto paese che si accingono a riconquistare. Nonostante il suo peso simbolico, nella decorazione della villa la battaglia dell'Imperiale resta implicita, come in questo caso, e non è mai direttamente rappresentata, anche se due disegni attribuibili a Genga (figg. 29, 30) sembrano alludere proprio a quel vittorioso scontro sulle pendici del

monte di San Bartolo e presso il ponte sul fiume Foglia. Tanto da insinuare il sospetto che, almeno in ipotesi, una rappresentazione di quell'evento fosse stata contemplata⁵⁰.

Si giunge così alla stanza da letto del duca, la Camera dei Semibusti, dove il soffitto (tav. VIII) illustra l'episodio più vicino nel tempo alla decorazione, e soprattutto quello che aveva segnato il culmine della carriera pubblica di Francesco Maria, ufficializzando davanti ai potenti della terra la riconquista del ducato e il suo alto rango di nobiltà imperiale. Il tema dell'architettura dipinta (fig. 31) è ancora una volta quello di una loggia che si apre sul paesaggio, ma gli alti parapetti e le conchiglie con i busti in finto marmo sulla trabcazione rendono il tutto più intimo e raccolto, come si addice alla funzione del luogo. Contrariamente alle due precedenti stanze, inoltre, i paesaggi inquadrati dalla finta loggia non costituiscono un tutt'uno omogeneo, ma sembrano focalizzarsi ciascuno su una veduta diversa – una rovina, una città marinara, una rocca – quasi a comporre una casistica del genere «veduta di paese».

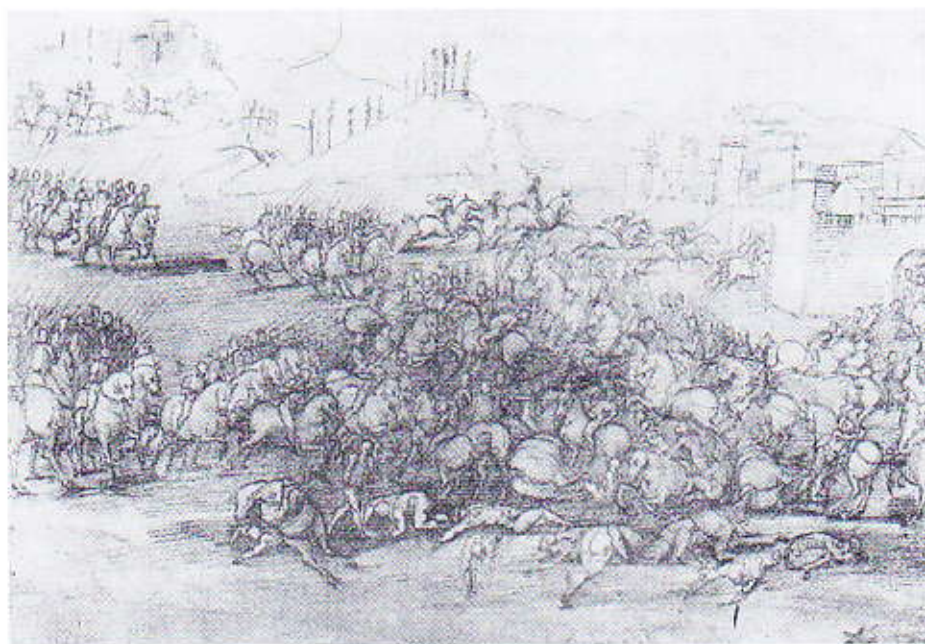
L'ironica elusione di un organico concatenamento delle parti si ripete nella volta, dove galleggiano tra le nuvole deità e figure allegoriche che alludono ai trionfi e alle virtù ducali⁵¹, e nel soffitto, dove un eterogeneo festone di verzure allegoriche è incongruamente sormontato da una balaustra violentemente scorciata, cui è annodato lo stendardo-*velarium* con la scena dell'*Incoronazione di Carlo V*.

Nelle tre stanze successive – nell'ordine, il cosiddetto Studiolo o Gabinetto (fig. 32), la Camera degli Amorini (fig. 33) e quella delle Fatiche d'Ercole (fig. 34) – il tema decorativo delle pareti ripete, con nuove varianti, l'illusivo affaccio sull'esterno, con architetture posticce nelle due stanze di maggiori dimensioni, che fingono di nuovo rustici pergolati, ma in cui questa volta prevale la presenza allegorica dell'ulivo. Uno dei fili conduttori che accomuna le tre stanze è infatti il tema della pace che allontana e contrasta la guerra, esplicitato dai quattro ovali con la *Pace che incendia le armi* nella volta dello Studiolo (fig. 35) e dalle lunette con gli amorini che giocano con armi e strumenti militari nella Camera degli Amorini, cui fanno da contrappunto le *Fatiche d'Ercole* nelle lunette della Camera omonima, ma in un contesto in cui sono il pacifico olivo a vigoreggiare e le favole amorose degli dei a dominare sulle pareti.

Le scene storiche nei rispettivi soffitti fissano altrettanti momenti topici della carriera militare del duca Della Rovere: nello Studiolo, *Francesco Maria Della Rovere che riceve le insegne di capitano generale dell'esercito fiorentino* (fig. 36), episodio che risale al 1522; nella Camera degli Amorini, *Francesco Maria che è nominato capitano generale dell'esercito pontificio* (fig. 37)⁵²; ed infine, nella Camera delle Fatiche d'Ercole, *Il do-*

Fig. 29. Girolamo Genga,
schizzo per la *Battaglia dell'Imperiale*
(?), Parigi, Louvre, Cabinet des
dessins, n. 709.2GB.

Fig. 30. Girolamo Genga,
schizzo per la *Battaglia dell'Imperiale*
(?), Londra, British Museum,
Department of Prints and Drawings,
n. 271.



ge che consegna a Francesco Maria il bastone di capitano generale dell'esercito della Serenissima (fig. 38), evento che ebbe luogo nel 1523.

Nella Sala Grande, l'unica in cui sembra di scorgere la traccia dell'intervento del Bronzino, purtroppo la decorazione è stata talmente alterata dall'intervento ottocentesco da impedire valutazioni più precise: le finte architetture a pilastri corinzi scanalati e i paesaggi su cui si affacciano, pur forse ricalcando più o meno fedelmente la decorazione originaria, sembrano essere quasi esclusivamente frutto del pennello di Giuseppe Genari, mentre le otto figure di *Fiumi* – che forse rappresentano non soltanto quelli che bagnano il ducato, ma anche quelli che hanno contato nelle imprese belliche di Francesco Maria – risultano meno compromesse, anche se non immuni da pesanti ridipinture.

Si giunge così finalmente, entrando nell'appartamento della duchessa, alla Sala della Calunnia, che per via degli araldici simboli astrali che si alternano nel soffitto piano (tre stelle, tre soli, tre fulmini di Giove), Pompeo Mancini definiva erroneamente Camera dello Zodiaco (tav. XI). Anche in questo caso l'architettura dipinta sulle pareti lascia intravedere porzioni di cielo e squarci di paesaggio, ma con molta maggior parsimonia che nelle altre sale. Qui domina un'architettura che ha una marcata impronta teatrale, fingendo sulle quattro pareti altrettante concave esedre semicircolari, tripartite da due colonne che ne accentuano l'aspetto di spazio scenico, ispirato all'ordine architettonico che scandiva la *scenae frons* del teatro antico. In quest'ambientazione aulica e al tempo stesso apertamente allusiva alla realistica finzione di una recita teatrale⁵³, Genga, coadiuvato dagli esecutori del suo progetto (in questo caso senza dubbio Raffaellino del Colle e Francesco Menzocchi), mette in scena i due atti allegorici previsti dal programma iconografico – sicuramente suggerito da un umanista – per glorificare Francesco Maria, sintetizzandone emblematicamente le traversie, causate da invidia e malevolenza, e l'apoteosi conclusiva, favorita dalle virtù militari e da quelle del buongoverno. Su una parete la *Calunnia di Apelle*⁵⁴ (fig. 39, tav. XII), piegata a rappresentare le caluniose accuse di cui aveva approfittato Leone X per spodestarlo, ma forse allusiva anche ad altre insinuazioni caluniose come quelle, più volte ribadite da Francesco Guicciardini, che attribuivano all'inerzia di Francesco Maria la debole resistenza ai lanzii in procinto di andare a saccheggiare Roma⁵⁵. A stringere in un'allegorica morsa la scena centrale della *Calunnia*, sono scese dalle loro nicchie, animandosi come statue viventi, due opposte Virtù, la nuda *Verità*, che indica il cielo con il dito, e la luttuosa *Penitenza*, scalza, con il capo velato e i polsi incrociati, a indicare la sua condizione di prigioniera. Sulla parete opposta (fig. 40), il duca, passando dalla polvere all'altare, celebra per contrappasso la sua apoteosi, inginocchiandosi dinanzi ad una dea in trono che, assistita dalla *Prudenza* e dalla *Temperanza*, gli porge un ramo d'olivo, mentre in aria si libra un genio alato con la corona del trionfo e della meritata ricompensa. Ai lati, a sinistra l'*Abbondanza* e a destra la *Pace che brucia le armi*, testimoniano il saggio governo del duca e l'infondatezza delle calunnie che lo hanno perseguitato. Sulla terza parete (fig. 41), spiccano le tre Virtù Teologiche, che hanno assistito ed assistono il duca nella sua condotta di principe esemplare, la *Fede* a sinistra, la *Speranza* a destra e, troneggiante al centro, una maestosa e materna *Carità* (tav. XIII), il cui particolare rilievo è forse anche dovuto alla collocazione della sala, che è pertinente, come si ricorderà, all'appartamento della duchessa. Sulla quarta parete nord, tra le due finestre, spicca il camino (fig. 42), sulla cui cappa la figura di



Fig. 31 (in alto a sinistra), Villa Imperiale vecchia, Camera dei Semibusti.
Fig. 32 (in alto a destra), Villa Imperiale vecchia, Studiolo.

Fig. 33 (in basso a sinistra), Villa Imperiale vecchia, Camera degli Ammorini.
Fig. 34 (in basso a destra), Villa Imperiale vecchia, Camera delle Fatiche d'Ercole.

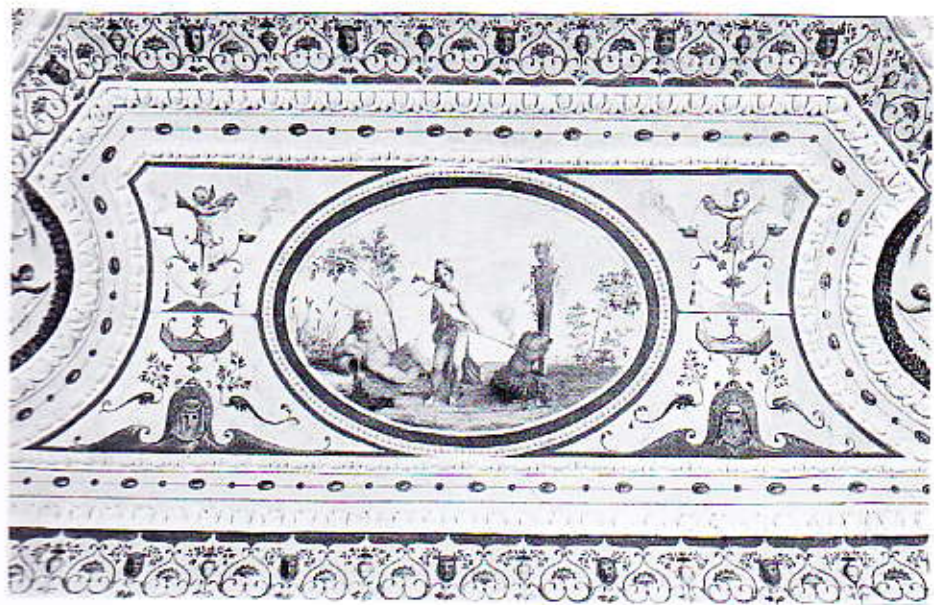


Fig. 35. Villa Imperiale vecchia, volta dello Studiolo, *La Pace incendia le armi.*

Fig. 36. Villa Imperiale vecchia, soffitto dello Studiolo, *Francesco Maria Della Rovere riceve le insegne di capitano generale dell'esercito fiorentino.*

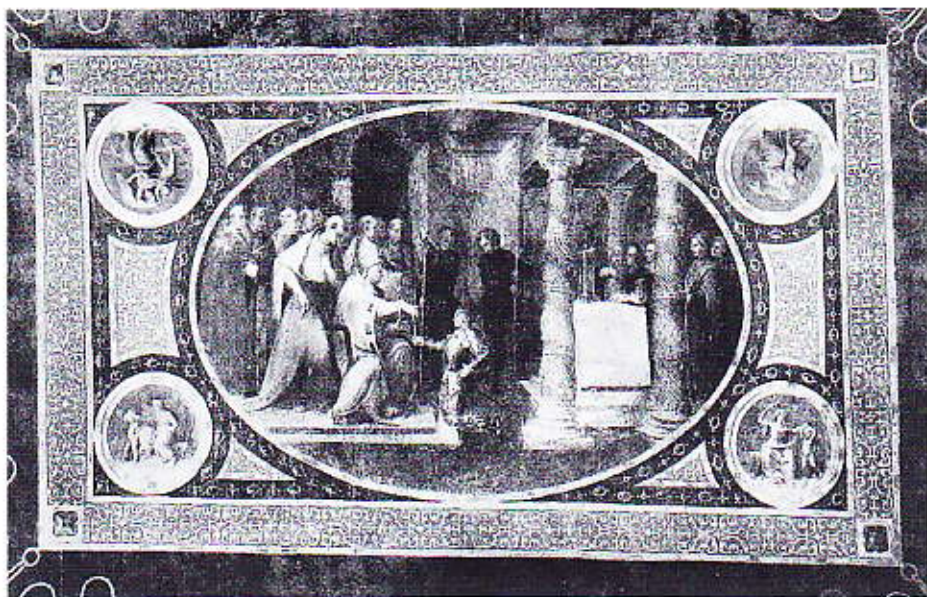


Fig. 37. Villa Imperiale vecchia, soffitto della Camera degli Ammorini, *Francesco Maria Della Rovere è nominato capitano generale dell'esercito pontificio.*

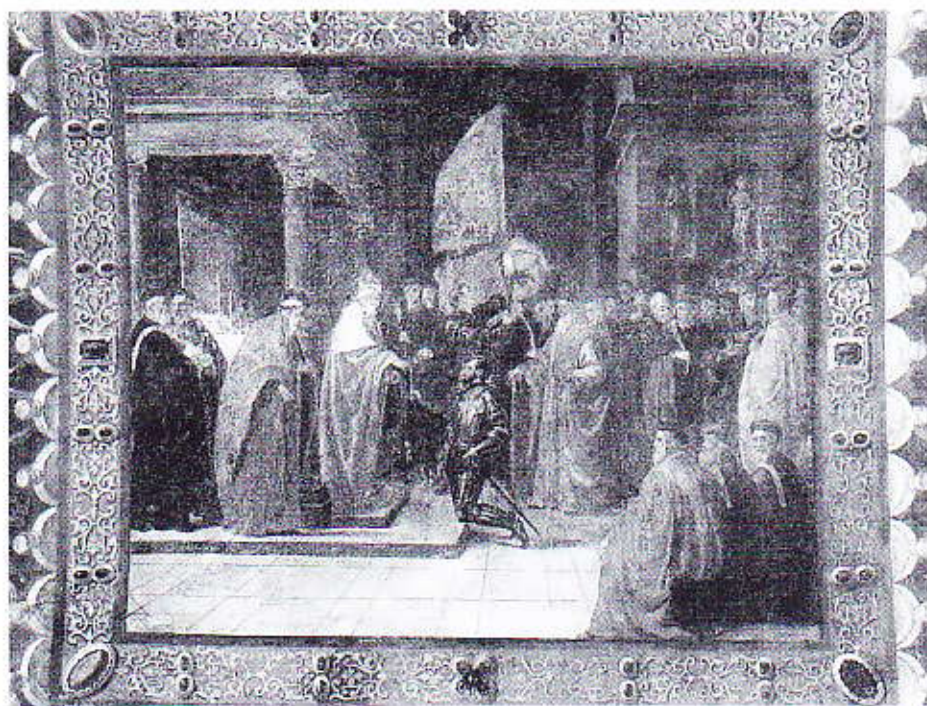


Fig. 38. Villa Imperiale vecchia, soffitto della Camera delle Fatiche di Ercole, *Francesco Maria Della Rovere riceve dal Doge il bastone di capitano generale delle truppe della Repubblica veneta.*

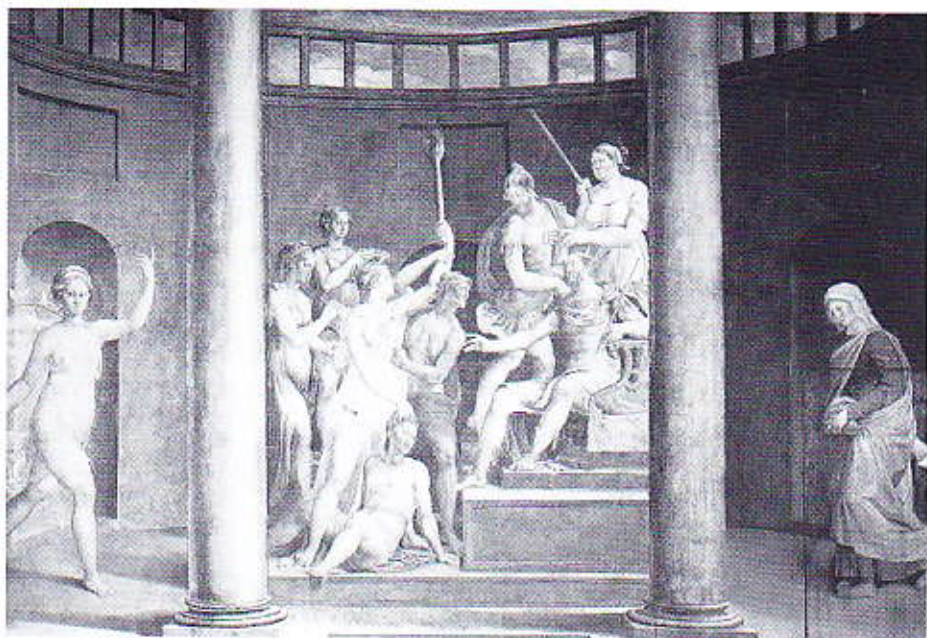


Fig. 39. Villa Imperiale vecchia,
Sala della Calunnia, *La Calunnia di Apelle
fra la Verità e la Penitenza.*

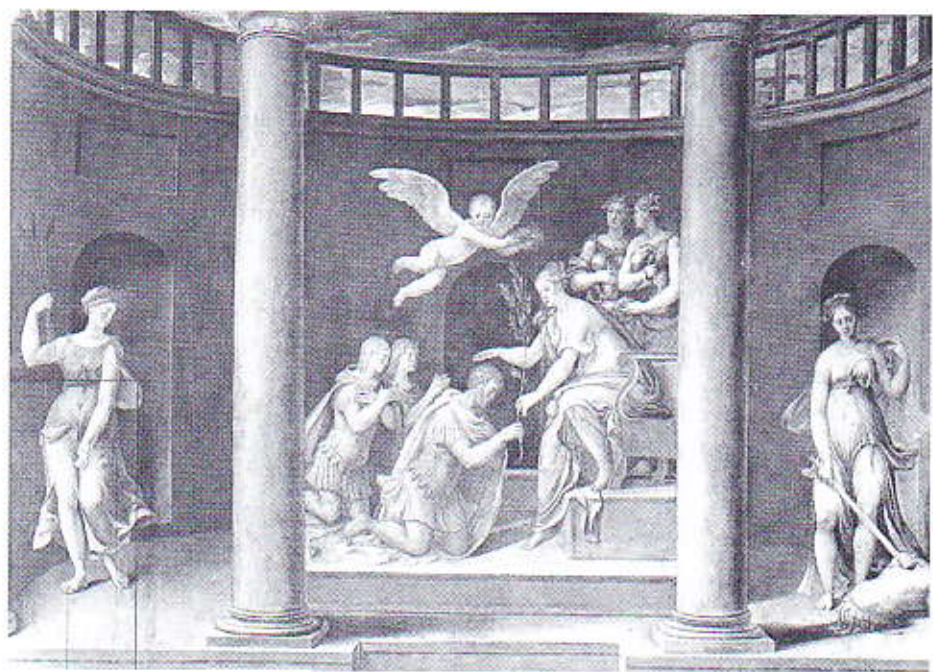


Fig. 40. Villa Imperiale vecchia,
Sala della Calunnia, *La ricompensa
di Francesco Maria Della Rovere
fra l'Abbondanza e la Pace.*

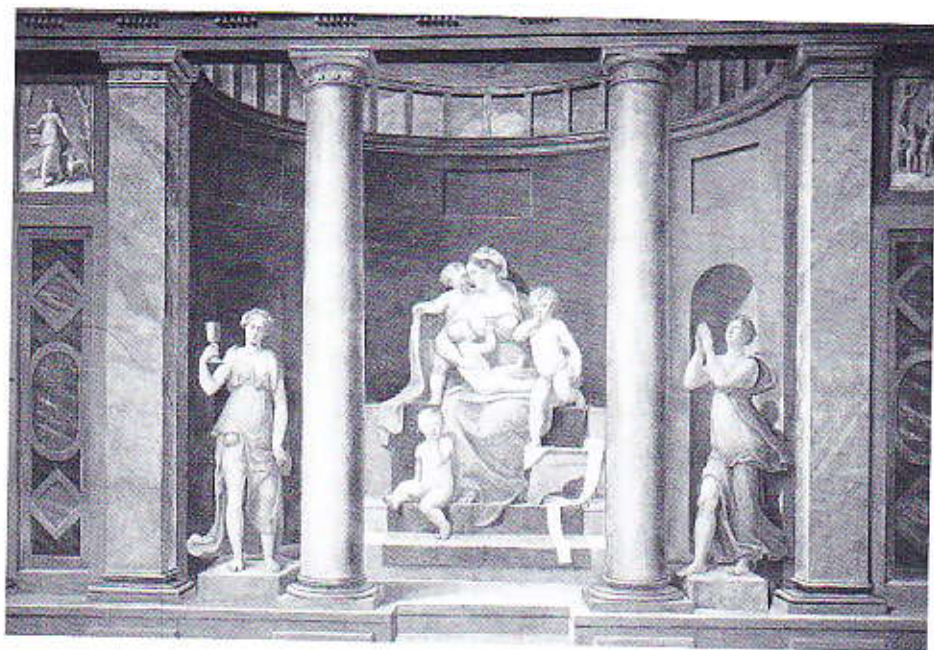


Fig. 41. Villa Imperiale vecchia, Sala della Calunnia, *La Carità fra la Fede e la Speranza.*

Fig. 42. Villa Imperiale vecchia, Sala della Calunnia, parete del camino con la *Diana Efesia multimammia.*



Diana Efesia multimammia, ribadisce, con l'autorità profetica di un antico idolo benefico, la prosperità e l'abbondanza che regnano nel dominio del principe virtuoso.

*L'Imperiale nuova*⁵⁶

Nel 1543, quando Francesco Maria era morto da cinque anni e duca d'Urbino era suo figlio Guidobaldo, Pietro Bembo visitò per la prima volta quell'Imperiale per la quale, una decina d'anni prima, aveva composto le epigrafi che conosciamo. Eleonora era a Gubbio e non poté accoglierlo

e accompagnarlo nella visita, ma il grande umanista non mancò di indirizzarle una lettera, ringraziandola per l'accoglienza ricevuta ed esprimendo tutta la sua ammirazione per ciò che aveva visto: «Venni poi a Pesaro, dove fui ricevuto per ordine del sig. Duca onoratamente; e vidi l'Imperiale di Vostra Eccellenza con infinito piacer mio, sì perché io desiderava molto di vederlo, e sì perché è fabbrica per quello che ella è, meglio intesa e meglio condotta con la vera scienza dell'arte, e con più modi antichi e invenzioni belle e leggiadre, che altra che a me paia aver veduta fatta modernamente; di che con Vostra Signoria mi rallegro grandemente. Certo, il mio compare Genga è un grande e raro architetto, ed ha superato d'assai ogni aspettazione mia»⁵⁷.

Genga, in effetti, nell'Imperiale nuova aveva superato se stesso. Aveva accentuato la differenza tra i due edifici, da una parte enfatizzando i caratteri arcaici della villa Sforza, e dall'altra infarcendo di «modernissime» citazioni dall'antico la facciata della villa roveresca, ed esaltando il brusco scarto dimensionale tra l'uno e l'altro corpo di fabbrica. Ma soprattutto aveva sfruttato ed interpretato la particolare situazione orografica del sito, concependo una sorta di «villa alla rovescia», chiusa e impenetrabile nel monumentale prospetto principale che guarda a valle, ed invece aperta e articolata all'interno, con il cortile e i giardini pensili che la mettono a diretto contatto con il bosco, arrampicandosi con tre successivi terrazzamenti lungo il fianco del monte. Francisco de Hollanda, pittore portoghese che la visitò intorno al 1540, oltre a rimanere così colpito dagli affreschi della villa Sforza da mettere in bocca all'amico Michelangelo Buonarroti – che sicuramente non ebbe mai occasione di vederli – un loro caldo elogio⁵⁸, ha colto perfettamente questa programmatica «duplicità» dell'Imperiale nuova, tanto da lasciarcene uno straordinario disegno (fig. 43)⁵⁹ che ci mostra «in contemporanea» le due opposte facce della villa: una veduta frontale, che sottolinea l'imponenza del prospetto a valle, ed una veduta dal «retro», ripresa a volo d'uccello dando le spalle al monte, con cui ci squaderna dall'alto il cortile, le terrazze e le altane, dalle quali si domina un panorama immenso, che nei giorni tersi è orlato dalle cime degli Appennini.

Il disinibito sperimentalismo con cui Genga ha concepito la villa si manifesta con una serie di stravolgimenti della sintassi architettonica, che spiazzano e sorprendono il visitatore, aumentando l'efficacia degli effetti spettacolari accuratamente preordinati dal progettista. Abbiamo ad esempio una facciata senza ingressi e con poche finestre, ma in compenso scandita da cinque profondi arconi (fig. 44), che riproducono fedelmente quelli della Basilica di Massenzio, nello schema strutturale e nel tessuto murario se non nelle ciclopiche dimensioni. Ma gli arconi del rudere romano sono parti di un «interno» e non di un «esterno»: di qui il sapore ambiguo di questa facciata – e dunque di un esterno per antonomasia –, che però dis-

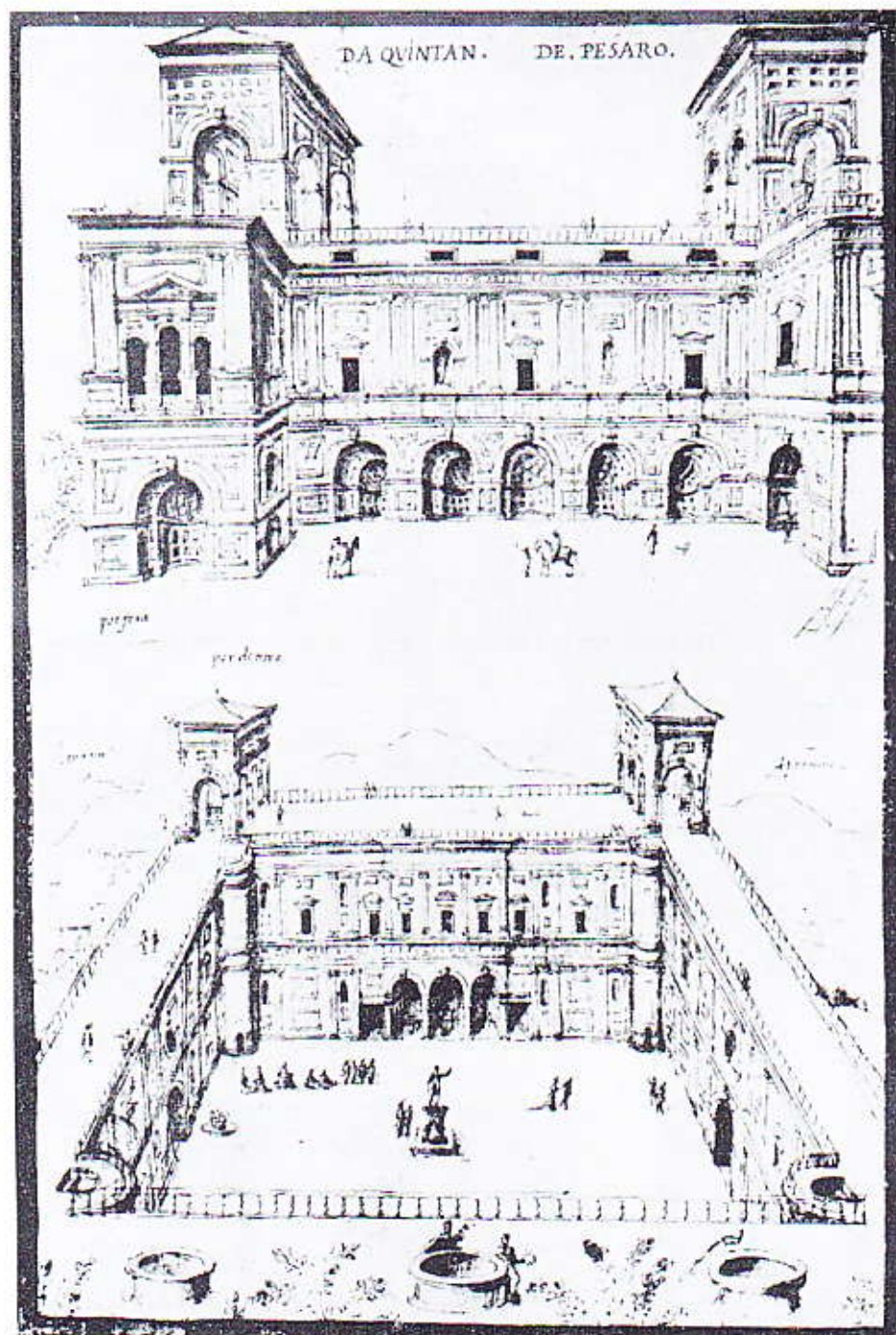
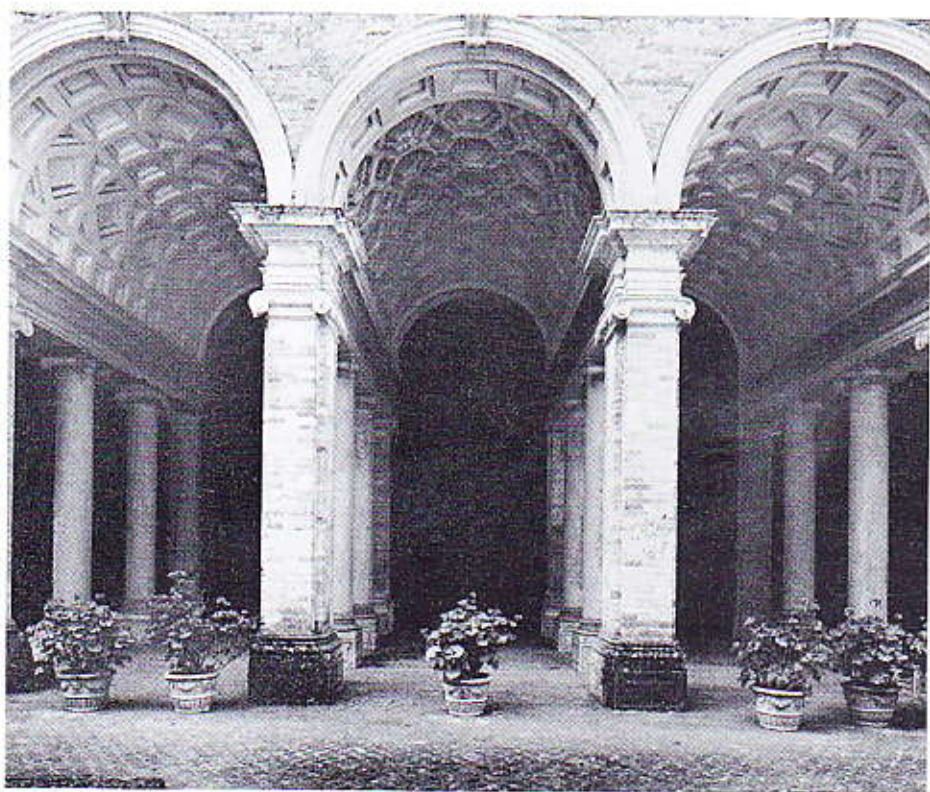
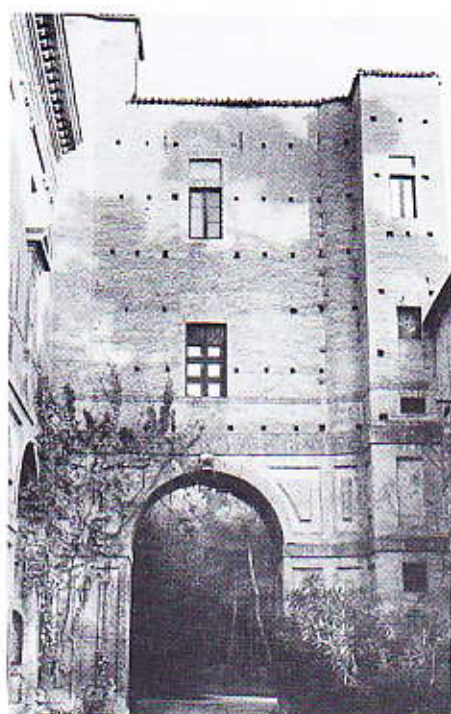
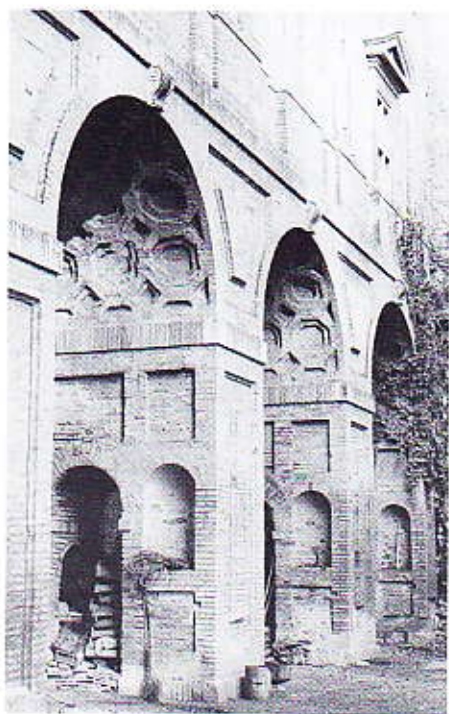


Fig. 43. Francisco de Hollanda, *Due vedute dell'Imperiale* (da *Os desenhos das antigualbas que vio*, Cod. Escorialense).





(a fronte)

Fig. 44. Villa Imperiale roveresca,
arconi del prospetto.

Fig. 45. Villa Imperiale roveresca,
ala di raccordo con l'Imperiale vecchia.

Fig. 46. Villa Imperiale roveresca,
atrio nel cortile.

Fig. 47. Villa Imperiale roveresca, interno
dell'atrio.



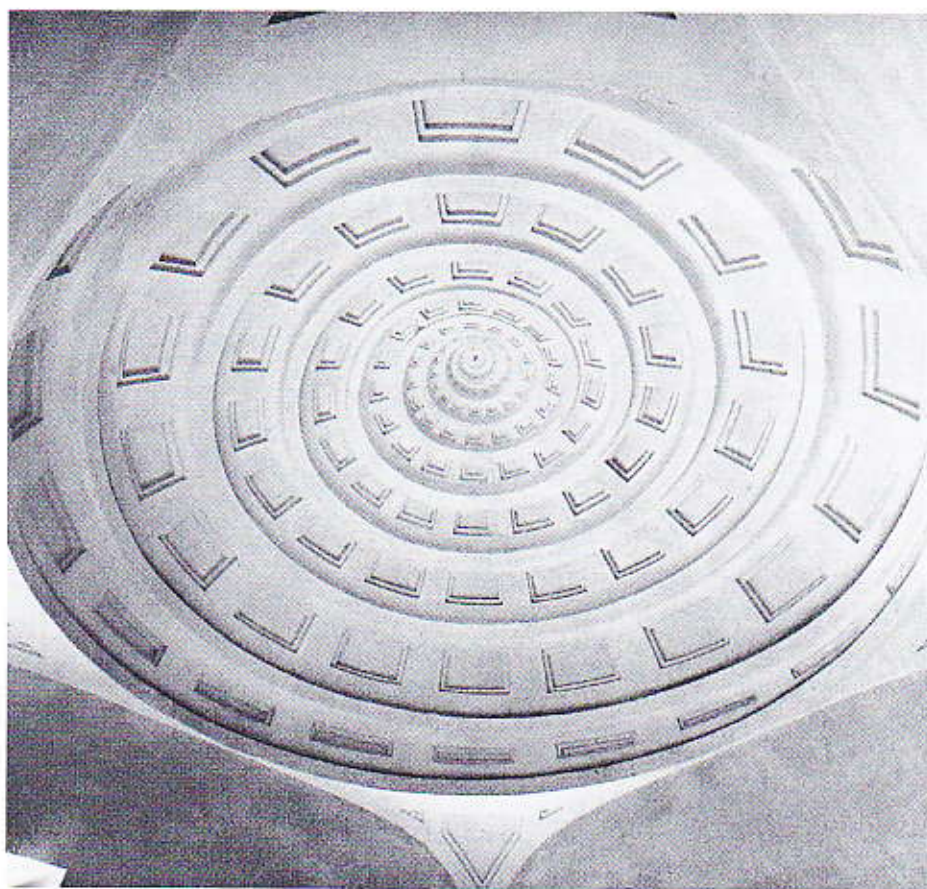
Fig. 48. Villa Imperiale roveresca,
aula a forcipe.

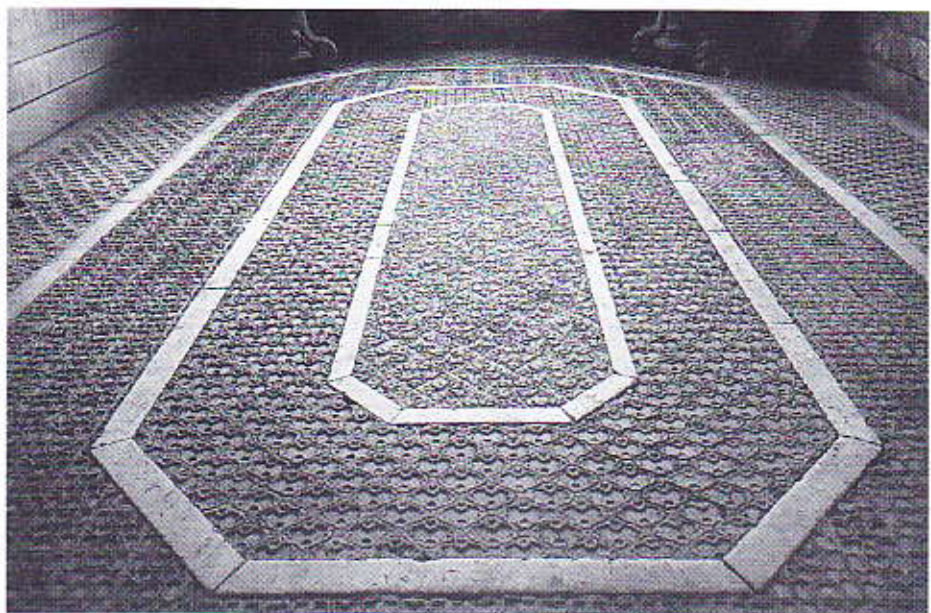
simula questa sua condizione non solo perché evoca un famosissimo interno dell'antichità, ma perché, essendo priva di ingressi visibili ed essendo collegata alla villa vecchia da un'ala di raccordo, finisce per assumere il ruolo di una specie di prospetto di cortile.

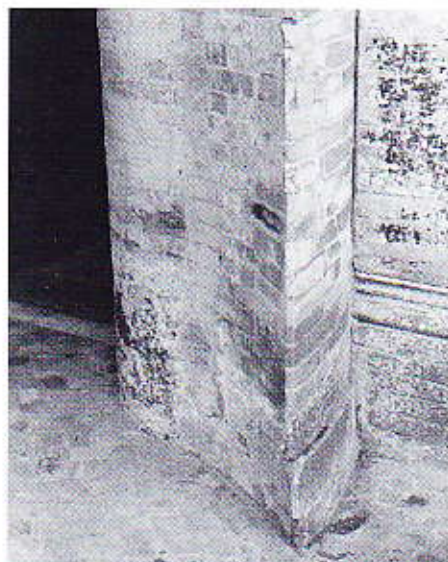
Altro elemento sorprendente: la villa, chiusa da cinta di mura, ha due soli ingressi. Ma uno dei due, più che un ingresso è da interpretare come un'uscita, trovandosi nel terrazzamento più alto, in fondo al giardino segreto, e dando accesso al sentiero che s'inoltra nel bosco per raggiungere la cima del monte. L'unico vero ingresso all'ala nuova è dunque quello che sfrutta il corridoio pensile sopra l'arco di collegamento tra le due ville (fig. 45), ma poiché vi si accede passando dal corpo di fabbrica dell'Imperiale esso è doppiamente celato alla vista, una sorta di ingresso segreto⁶⁰.

Le ambiguità e le sorprese proseguono anche all'interno. Della più clamorosa si è già detto: articolandosi in terrazze che salgono lungo il fianco del monte, il corpo di fabbrica abitabile si trova al livello più basso dei terrazzamenti, tanto che se vi si arriva dall'ingresso che è in fondo al giardino segreto esso si scopre alla vista progressivamente, via via che si scende da un terrazzamento all'altro fino ad entrare nel cortile incassato⁶¹. Più che il modello di Villa Madama, qui per Genga ha contato quello bramantesco del cortile del Belvedere, che sale di terrazza in terrazza per raggiungere, al culmine del colle Vaticano, la Villa del Belvedere⁶².

Altra curiosa inversione funzionale è quella costituita dall'«atrio pseudovitruviano»⁶³ che domina uno dei lati lunghi del cortile, cumulando ambigualmente la duplice funzione di atrio e di loggia (figg. 46-47). Per chi entra passando dal corridoio pensile dell'ala di raccordo esso non appare infatti come un atrio, ma come una sorta di loggia che, con la sua selva di pilastri e colonne, media il passaggio tra il buio degli ambienti interni e il *plein air* del cortile. Se invece si proviene dai giardini, esso assume l'inequivocabile aspetto di un atrio, salvo però invertire la sua originaria funzione, poiché invece di condurre *ad un cortile*, come ad esempio l'analogo atrio di Palazzo Farnese a Roma, ci introduce, *dal cortile*, in un'inaspettata e grandiosa aula biabsidata (fig. 48), una sorta di chiuso atrio a forcipe, che attraverso due porticine di scarso rilievo architettonico dà accesso ad uno dei più bizzarri ed estrosi episodi architettonici escogitati da Genga. Si tratta di due piccoli appartamenti composti da poche stanzette, che, con perfetta simmetria bilaterale, si presentano identici ai due lati opposti dell'aula. In essi il tema della *variatio*, codificato da Quintiliano e da Vitruvio, dà a Genga lo spunto per una serie di quelle «invenzioni belle e leggiadre» che tanto il Bembo apprezzava. Si passa così da una stanzetta con una volta a calotta ovale molto ribassata, con raccordi angolari «a cuffia», al singolarissimo, funambolico *exploit* di un'altra saletta la cui volta circolare è solcata da un nastro spiraliforme, che finge una «chiocciola» in ver-







(nelle pagine precedenti)

Fig. 49. Villa Imperiale roveresca, soffitto della stanza a chiocciola.

Fig. 50. Villa Imperiale roveresca, pavimento della stanza a chiocciola.

Fig. 51. Villa Imperiale roveresca, soffitto della stanza ottagonale.

Fig. 52. Villa Imperiale roveresca, pavimento della stanza ottagonale.

(in questa pagina)

Fig. 53. Villa Imperiale roveresca, dettaglio del vano che dà accesso alle scale.

Fig. 54. Villa Imperiale roveresca, il cortile e il primo giardino pensile dal piano delle terrazze.

Fig. 55 *(a fronte)*. Villa Imperiale, un'altana di villa Rovere e la torre della villa Sforza.



tiginoso scorcio dal basso mediante il doppio artificio prospettico del cassettonato e del suo progressivo ridursi ad un punto (fig. 49). Poiché in tutte queste stanzette Genga si è divertito a rispecchiare il disegno della volta nel pavimento, giocando anche con il contrasto tra il candore dei soffitti a stucco ed il raffinato contrappunto tra marmo e cotto dei pavimenti (la stessa cosa aveva fatto e faceva Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova, ma con materiali significativamente molto più ricchi), il disegno che la volta ha «proiettato» sul pavimento di questa saletta (fig. 50) sottolinea ironicamente la radice zoomorfa dell'etimo architettonico «chiocciola», con il suo profilo che imita inequivocabilmente la forma del guscio di una lumaca, accennando anche all'imboccatura rientrante che lo caratterizza. Con la sua pianta e il suo pavimento a forma di ottagono allungato, di cui la volta restituisce una candida immagine, stereoscopica e prospettica (fig. 51), la terza saletta è meno clamorosamente originale, ma in compenso è quel-



la di cui possiamo documentare meglio un'altra straordinaria «trovata» genghiana molto diffusa negli ambienti dell'ala roveresca. Mi riferisco alle bellissime mattonelle in cotto, appositamente realizzate, che mostrano varie tipologie di disegno a rilievo, in voluto contrasto con le liste di travertino, perfettamente lisce, che le contornano. Tra di esse spiccano, per singolarità e bellezza, le mattonelle su cui è impresso un araldico disegno a forma di foglie di rovere (fig. 52).

Il tema delle mattonelle appositamente realizzate ci introduce a quello, più generale, dell'estrema raffinatezza ed «economicità» con cui Genga modella i materiali, sostanzialmente poveri, di cui si è servito. Materia prima dell'Imperiale è il cotto, materiale tradizionale di tutte le costruzioni marchigiane fino all'età neoclassica, lasciato a vista e valorizzato, nella sua calda tonalità cromatica, dalla dosata inserzione di bianco travertino (i balaustrini, le chiavi di volta, i modiglioni, i capitelli delle lesene). Utilizzando il cotto a vista, Genga ha soddisfatto contemporaneamente più esigenze: armonizzare la costruzione nuova con la villa precedente e, in generale, inserirsi nella tradizione del ducato, ma anche cimentarsi in una tecnica edilizia che caratterizza, più di qualsiasi altra, l'architettura romana antica. Cornici, arcate, rincassi, specchiature, cassettonati sono i vocaboli *antichi*, con cui Genga intesse la trama del suo discorso architettonico *moderno* (Pietro Aretino lo avrebbe manieristicamente definito, come quello di Giulio Romano, «anticamente moderno e modernamente antico»), ora sfruttando le caratteristiche intrinseche del mattone, ora sperimentandone la negazione e il superamento. Sommando e contaminando i procedimenti della pittura e della scultura con quelli più propriamente architettonici (quella del mattone è un'architettura che si fa «per via di porre» e «per via di levare»), Genga organizza la superficie muraria obbedendo ad una rigorosa impostazione prospettico-proporzionale, il cui modulo chiave – la nicchia abbinata a specchiature rettangolari, a rincasso o a rilievo – scandisce ritmicamente la parete, come la rima o l'accento il tempo del verso. Si tratta, in definitiva, di un'operazione di misura e di qualificazione cromatico-luminosa dello spazio, ottenuta attraverso una tecnica che potremmo definire di «scavo» della cortina muraria e che si esplica determinando, con un dosato equilibrio di pieni e di vuoti, piani prospettici diversi, scalati tra l'emergenza plastica delle membrature e il vuoto profondo delle nicchie, delle esedre e delle aperture.

Ma la tecnica genghiana non comporta solo virtuosismi in carattere con le proprietà del cotto, ma si compiace anche di superare le difficoltà intrinseche alla regolare modularità del mattone. L'esempio più clamoroso è offerto dai muri ondulati e dagli spigoli arrotondati dei vani che si aprono alla base degli angoli convessi del cortile, ottenuti con mattoni di forma particolarissima, appositamente progettati e fatti realizzare (fig. 53). Qui

l'architetto ha impreziosito il cotto, materia povera, con il valore aggiunto di una (comunque «economica») progettazione *ad hoc*, mostrando quella che Baldassarre Castiglione definisce come la suprema virtù del «cortigiano», la «sprezzatura», ovvero l'arte di far apparire facili le cose difficili. O per usare le parole stesse di Baldassarre: «una certa sprezzatura che nasconde l'arte e dimostri ciò che si fa e si dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»⁶⁴.

Negli ambienti chiusi come in quelli aperti, nei giardini come nel cortile e nelle terrazze, gli angoli s'impongono a chi visita l'Imperiale per originalità e varietà di soluzioni. Non è facile trovare modelli nel passato per spiegare questi singolari episodi architettonici che, a loro volta, non ebbero seguito, almeno in forme così clamorose, fino al Borromini, se si eccettua il caso del chiostro grande del convento di Tomár, in Portogallo, del resto direttamente derivante dall'Imperiale di Genga⁶⁵. Neppure l'ampia esemplificazione fornita dai reperti archeologici offre un preciso punto di riferimento, un'immagine che possa essere servita da prototipo. Né Raffaello, né Peruzzi, né Giulio Romano, né, tanto meno, Bramante, per citare gli architetti che contarono maggiormente nella formazione culturale di Genga, avevano proposto soluzioni così varie e così azzardate. Forse solo nell'inesauribile sperimentazione teorica e pratica di Francesco di Giorgio è possibile rintracciare un generico stimolo ad affrontare certi temi. Nell'Imperiale, Genga compie due ordini d'intervento sull'angolo: il primo è quello di caratterizzarlo come nesso sintattico, trasformando la normale intercisione dei piani ad angolo retto in raccordi convessi (nel cortile e nel prospetto a valle) o concavi (nel giardino segreto), o addirittura sommando insieme le due soluzioni, come nei muri ondulati dei padiglioni d'entrata alle scale del cortile (fig. 53). L'altro tipo di intervento si limita a modificare l'immagine percepibile degli angoli, senza incidere sulle forme reali. Si pensi ai due appartamenti di tre stanze che fiancheggiano l'atrio: in pianta si presentano, rispettivamente, come un rettangolo, un quadrato e un ottagono, ma l'intervento compiuto da Genga nei soffitti, e riflesso, come in uno specchio, sui pavimenti, conferisce a ciascun ambiente una forma continua ed avvolgente, con gli angoli che risultano smussati e privi della loro incidenza.

Mettendo a frutto tutta la sua esperienza di prospettico e di scenografo teatrale, Genga ha progettato i percorsi dell'Imperiale in modo da predisporre una successione di passaggi obbligati, che offrono al visitatore punti di vista privilegiati da cui godere vedute inaspettate e spettacolari. In questo contesto, acquista un preciso significato la sorprendente, assoluta invisibilità all'esterno di tutti i percorsi ascendenti e discendenti (le scale, tutte rigorosamente mimetizzate nello spessore dei bracci del cortile), che assolve il duplice compito di produrre un effetto di sorpresa ottica ad ogni

livello dei terrazzamenti e di preordinare le coordinate della visione. La particolare disposizione orografica a terrazze della villa dà luogo ad un gioco complesso di percorsi, la cui articolazione è chiaramente leggibile nei rilievi e negli spaccati dell'Imperiale disegnati, verso la metà del Settecento, da un architetto riminese, Giovan Francesco Bonamici (tavv. XIV e XV). Da questi disegni, come del resto dall'analisi diretta, emerge con particolare evidenza un dato caratteristico: la totale indipendenza dei percorsi orizzontali (o piani), da quelli verticali (o ascendenti). I nodi di convergenza tra i diversi percorsi non sono mai sottolineati, anzi, gli itinerari verticali sono come mimetizzati nello spessore dei muri e racchiusi in una loro logica, formale e funzionale, del tutto estranea a quella che regola i percorsi piani. Anche le porte che immettono nelle scale sono accuratamente dissimulate nelle pareti, in modo da non interferire nel campo visivo di chi visita gli ambienti della villa. La ragione è ovvia: separare nettamente gli itinerari funzionali, adatti ai rapidi spostamenti della servitù, da quelli più propriamente destinati alla vita di corte. Servi e padroni, nell'Imperiale, possono non incontrarsi mai. La servitù è in grado di raggiungere rapidamente ciascun livello del complesso, da quello delle terrazze a quello in cui si aprono enormi scantinati, senza mescolarsi con gli ospiti della villa, e tutto ciò grazie ad un sistema di scale a chiocciola, interrotte da pianerottoli di riposo, che mettono in diretta comunicazione, a guisa di rapidi «ascensori», i tanti livelli dell'edificio, dalle fondamenta alle altane. Nella villa, vero e proprio «teatro di corte», gli echi della guerra e anche quelli della vita materiale quotidiana giungono attutiti, oppure sono nobilitati dal filtro concettuale dell'allegoria e della metafora: la Fama, la Potenza del duca, la Prosperità dello Stato. Dentro a questo spazio artificiale l'amore può vincere la guerra, e il velo ideologico della cultura e dell'arte mascherare o esorcizzare la fragilità politica ed economica di un ducato assillato dall'«abondantia de pochi denari» e che si avviava, sia pur lentamente, al declino e all'emarginazione.

Nell'ideare questa singolare e complessa trama di rampe, elicoidali e rettilinee, Genga non è comunque partito da zero. Esse infatti sono il logico sviluppo delle possibilità implicite nei percorsi verticali, più o meno frammentariamente realizzati in alcune delle maggiori imprese architettoniche promosse dai Montefeltro: dalle rampe elicoidali racchiuse nei torricini del Palazzo Ducale di Urbino, a quelle che immettono nei sotterranei del Palazzo Ducale di Casteldurante (Urbania) o, ancora, a quelle di tante rocche marchigiane progettate dal geniale Francesco di Giorgio. L'esperienza scenografica condotta in proprio ed il recupero di certi accorgimenti dell'architettura militare sono serviti a Genga per mascherare nel corpo di fabbrica dei muri del cortile anche quei percorsi ascendenti che portano, di terrazzamento in terrazzamento, fino all'ultimo piano, quello delle terrazze.

ze, mimetizzandosi nello spessore dei muri a formare corridoi, camminamenti, rare aperture a feritoia, proprio come quelli ricavati nello spessore di una fortezza, ma con una significativa inversione. Invece di ispessirsi, come nell'architettura militare, l'involucro murario si assottiglia, fino a divenire un semplice diaframma in cui si stampano, in negativo, le calotte emisferiche delle esedre. La tecnica dell'edilizia militare è così, al tempo stesso, assimilata e stravolta. O meglio, è reinterpretata da uno scenografo che, in quanto tale, è soprattutto un esperto nel mimetizzare i trucchi di scena, progettare effetti a sorpresa e spazi illusori, realizzare, su tela o «a mezzo rilievo», vedute prospettiche immaginarie e quinte posticce.

Congiungendosi con il giardino segreto, le terrazze dell'Imperiale formano un vasto quadrilatero percorribile (fig. 54). Chi sale fin lassù per uscire nel bosco, al limitare del giardino segreto si gode un'ultima sorpresa (la prima, per chi entri dalla porta del bosco): volgendosi verso la valle, la visuale abbraccia solo il piano delle terrazze; all'orizzonte è il cielo, misurato dagli unici elementi verticali delle quattro altane, che dialogano con la torre svettante sull'Imperiale vecchia (fig. 55). Con un *coup de théâtre* il corpo di fabbrica dell'edificio nuovo è sparito all'improvviso, inghiottito dall'invaso profondo del cortile incassato.

L'arco interrotto

L'incarico a Pietro Bembo di comporre le epigrafi dell'Imperiale comportò un vero e proprio carteggio, cui parteciparono, oltre al cardinale umanista, il duca Francesco Maria, la duchessa Eleonora, il loro ambasciatore e fiduciario Giovan Jacopo Leonardi e lo stesso Genga, che chiari per lettera a Bembo le differenti caratteristiche e misure delle epigrafi da comporre. Non tutte le lettere ci sono pervenute, ma quelle che abbiamo⁶⁶ sono sufficienti a fornirci un quadro piuttosto dettagliato della questione. Le epigrafi, ad esempio, non furono soltanto le due che già conosciamo, ma molte di più. Una fu composta per il basamento dell'*Idolino*, una bella statua classica in bronzo, che fu trovata durante gli scavi per il nuovo edificio della villa roveresca e fu sistemata su un basamento al centro del cortile incassato (la si vede distintamente, nella veduta di Francisco de Holanda a fig. 43)⁶⁷. Erroneamente, la statua, che ora è considerata un Apollo, era stata identificata con un Bacco. Per questa ragione, nella lettera inviata a Leonardi nell'agosto del 1533, Bembo prescriveva: «Al Baccho di rame trovato costì sotterra così: UT POTUI, HUC VENI PHEBO DELFISQ. RELICTIS. Questo dico perciò; che Baccho anticamente s'adorava in Delpho insieme con Apollines».

Dalla stessa lettera apprendiamo che erano previste anche due altre epi-

grafi, rispettivamente per un *Ritratto del duca* e un *Ritratto della duchessa*, forse due busti in marmo o due figure intere da sistemare entro le nicchie del prospetto principale. Che si sappia questi due ritratti non furono mai realizzati, ma conosciamo il distico che Bembo aveva previsto per il ritratto di Francesco Maria, in cui si proclamava che né le sue terre né l'Appennino erano sufficienti a contenere la gloria del duca, cui spettava un posto nell'alto Olimpo. A proposito di quest'epigrafe, una precedente lettera del duca, spedita da Mantova a Leonardi, ci rivela un dettaglio quanto mai interessante. In essa Francesco Maria ricorda al suo uomo di fiducia che Genga, nel suo promemoria a Bembo, aveva suggerito che nell'epitaffio sotto il ritratto si inserisse un accenno alla «fazione dell'Imperiale». Dal contesto della lettera si deduce con chiarezza che con questa espressione si alludeva alla battaglia vinta dal duca sul colle dell'Imperiale. Francesco Maria, però, mostrando di aver appreso, con gli anni, l'arte della diplomazia e della prudenza politica, rivolge a Leonardi questa significativa raccomandazione: «Venire a tal particolare in quello non ci pare, maxime devendolo ricercare a Monsignor Bembo, il quale era servitore di papa Leone, per il che forse haveria rispetto de dire, o dicendo non diria tutto quello che se potrebbe, et quando lo dicesse, non sappiamo come se gli convenesse in tutto per il rispetto detto». In altre parole, Francesco Maria, ben conoscendo gli antichi legami tra Bembo e il defunto papa Leone X, vuole evitare di imporgli un argomento così scomodo e scottante, ripiegando espressamente su scritte encomiastiche di carattere più generico e generale: «Ci pareria che in dicti dui epitaphi, senza venire a particolare alcuno se dicesse sul generale, cusì di noi in quello che serà dal lato del ritratto nostro, come della Signora Duchessa, in quello che serà dal lato del ritratto suo»⁶⁸. Ecco dunque spiegato perché Francesco Maria rinunciò a far dipingere un affresco che illustrasse la battaglia dell'Imperiale, ripiegando su un'illustrazione assai più discreta, ma ugualmente allusiva a quella sua vittoria militare: l'inoffensiva «cavalcata», comprensibile solo a pochi, dipinta sul soffitto della Camera delle Cariatidi (tav. IX). Per il duca, ormai ben saldo nel suo ducato e temprato dalle esperienze che ne avevano smussato l'aggressiva impulsività giovanile, non valeva più la pena di rischiare i buoni rapporti diplomatici con la Santa Sede, con i Fiorentini e con tutti gli alleati, presenti e passati, dei Medici, provocandoli con la visione di una sanguinosa «rotta» dell'esercito pontificio, per di più avvenuta sotto gli occhi attoniti di un cardinal Legato.

Ma la battaglia dell'Imperiale era pur sempre stata, come abbiamo più volte detto, la molla segreta che aveva spinto Francesco Maria ed Eleonora a concentrare i loro interventi mecenateschi sul Monte di San Bartolo. Ad ulteriore dimostrazione di ciò, la lettera dell'agosto 1533 ci fa conoscere un'altra epigrafe di Bembo, che era prevista per l'ala di raccordo tra



Fig. 56. Francesco Mingucci, *Villa Imperiale*, 1626, Biblioteca Vaticana, Barb. Lat. 4434, c. 14.

la Villa vecchia e quella nuova. Quell'ala, infatti, non era, agli occhi di Genga e dei duchi, un corpo di fabbrica qualsiasi, bensì un vero e proprio arco di trionfo, un arco che celebrava la vittoria conseguita nel 1517 proprio in quei luoghi. Ecco infatti l'epigrafe prevista da Bembo per quell'arco, un testo che individua nei cittadini di Pesaro gli immaginari autori della dedica: «FRANCISCO MARIAE, QUO IN LOCO HOSTES FUDIT FUGAVITQUE CIVITAS POPULUSQUE PISAURENSIS» (*A Francesco Maria, che in questo luogo sconfisse e mise in fuga i nemici, la città e il popolo di Pesaro*). E il Bembo chiosava: «Dove si parrà che la città di Pesaro habbia al Signor Duca fatto quello arco a memoria della sconfitta data da lui a' Lanzichenecchi in quel luogo»⁶⁹.

Resta però il fatto che l'arco non fu mai compiuto davvero come tale, forse per «l'abondantia de pochi denari», ma forse anche perché, con il passar del tempo, l'urgenza di testimoniare la legittimazione della riconquista con il sangue della battaglia dell'Imperiale si era affievolita, per la consolidata saldezza di un potere ormai non più messo in discussione e per l'acquisita prudenza politica di un duca non più in vena di provocazioni. Comunque sia, chi aveva studiato finora l'Imperiale, me compreso, non

aveva veramente capito il significato di quell'arco, vero e proprio fondamento del «passaggio» dalla villa Sforza alla villa Rovere, ma anche pietra angolare del rimosso movente politico che è all'origine di tutta la vicenda roveresca dell'Imperiale. Nel 1626, l'immagine che il pittore barberiniano Francesco Mingucci ci offre della villa (fig. 56), mostra l'edificio sforzesco che si collega, come oggi, con un'ala di raccordo il cui significato di arco trionfale non è minimamente inteso né sospettato. In fondo, era passato meno di un secolo dall'epoca della progettazione dell'Imperiale, ma quell'arco era stato da tempo obliterato e rimosso.

Sarei tentato di dire che tutta questa vicenda è una calzante metafora dell'arte che, a lungo andare, finisce per prevalere, sconfiggendo, con la forza duratura delle sue armi, anche quei moventi politici che le hanno consentito di realizzarsi.

Tav. I. Tiziano,
*Ritratto del duca
Francesco Maria
Della Rovere*,
Firenze, Uffizi.



Tav. II. Tiziano,
*Ritratto
della duchessa
Eleonora Gonzaga
Della Rovere*,
Firenze, Uffizi.



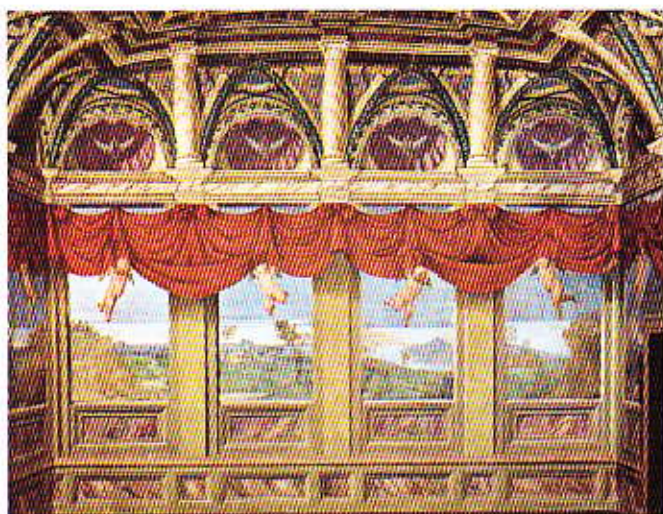


Tav. III. Pesaro, Villa Imperiale roversca, lati sud e ovest del cortile.

Tav. IV. Villa Imperiale vecchia, soffitto della Sala Grande.

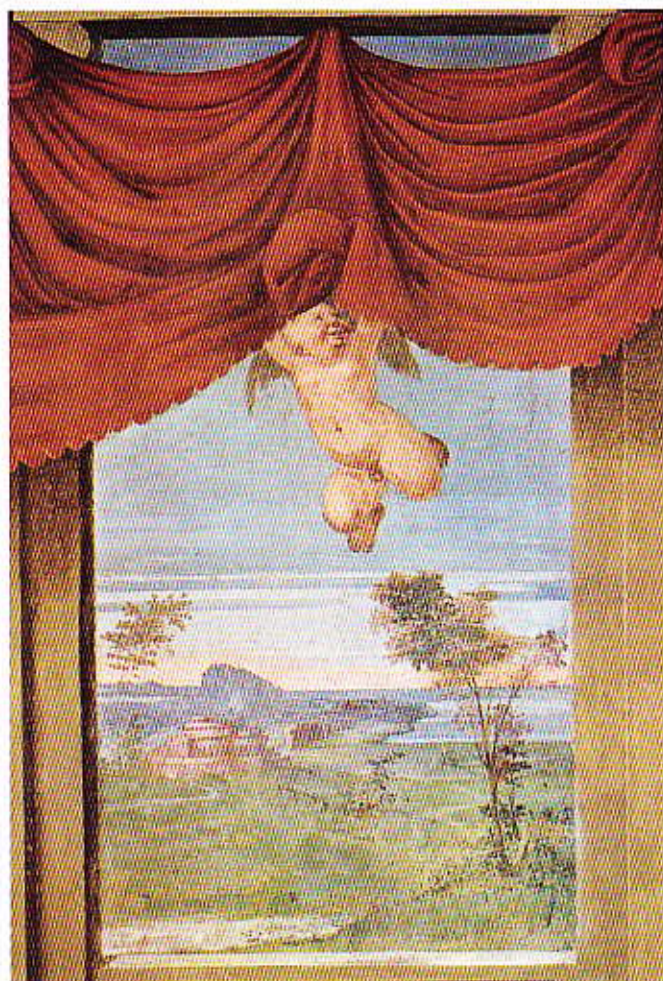
Tav. V (a fronte). Carpaccio, *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere* (?), Madrid, Fondazione Thyssen-Bornemisza.





Tav. VI. Villa Imperiale vecchia, parete affrescata nella Sala del Giuramento di Sermide.

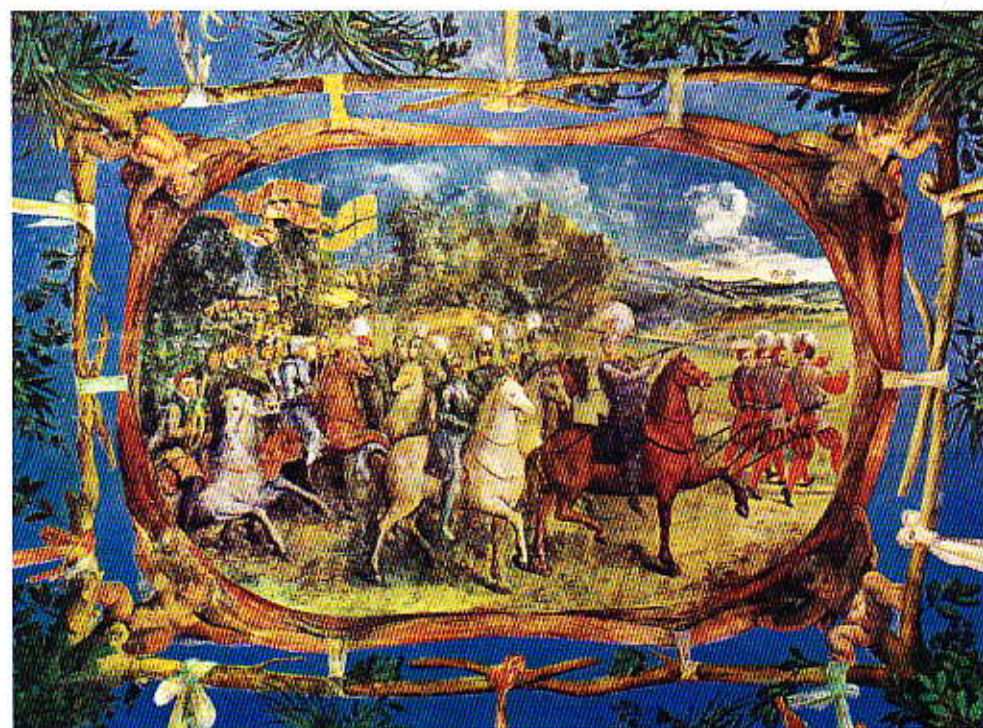
Tav. VII. Villa Imperiale vecchia, parete affrescata nella Sala del Giuramento di Sermide (particolare).

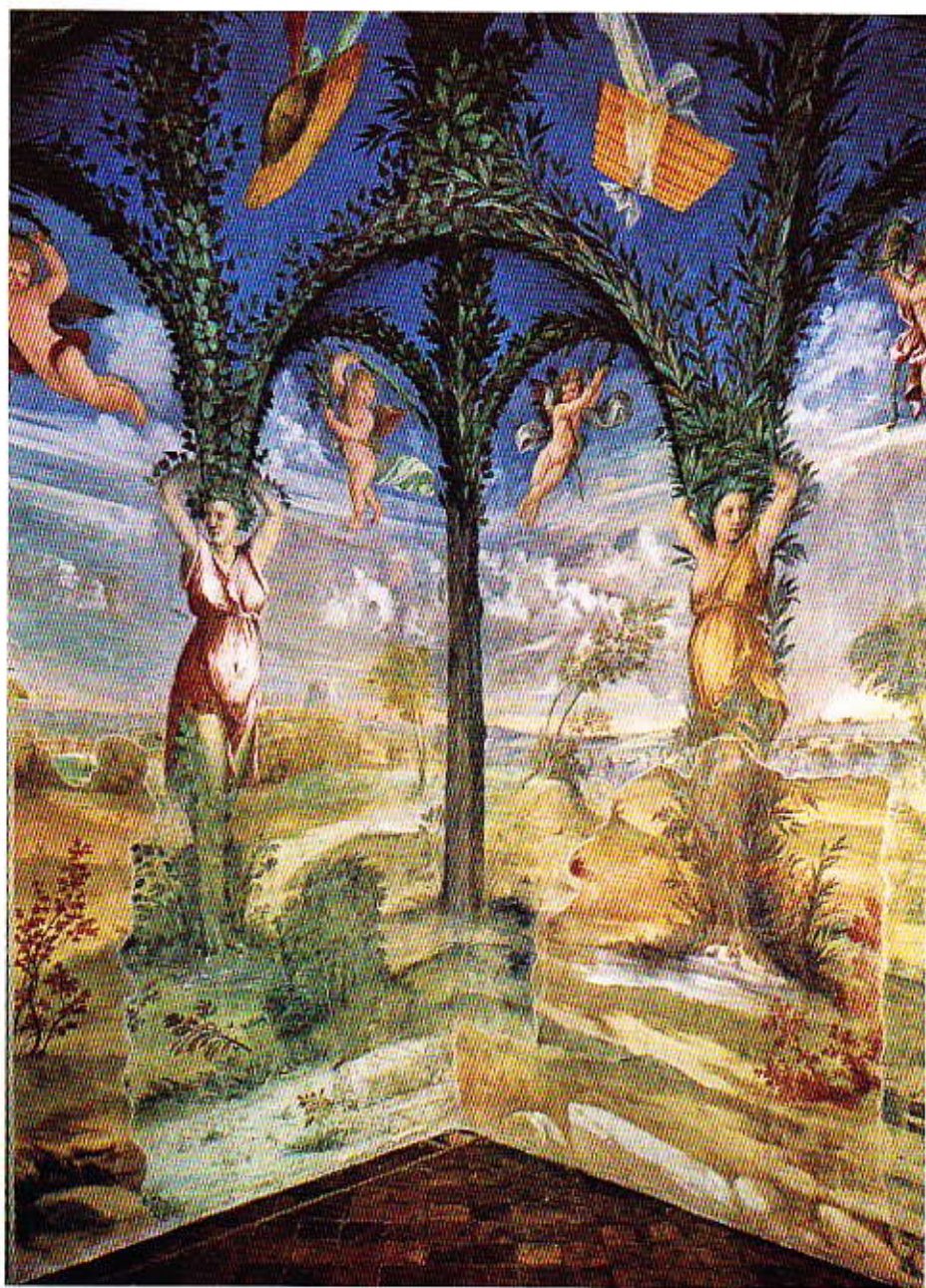


(a fronte)

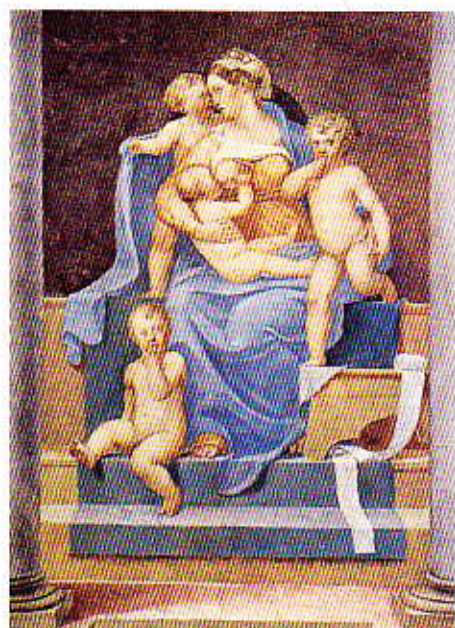
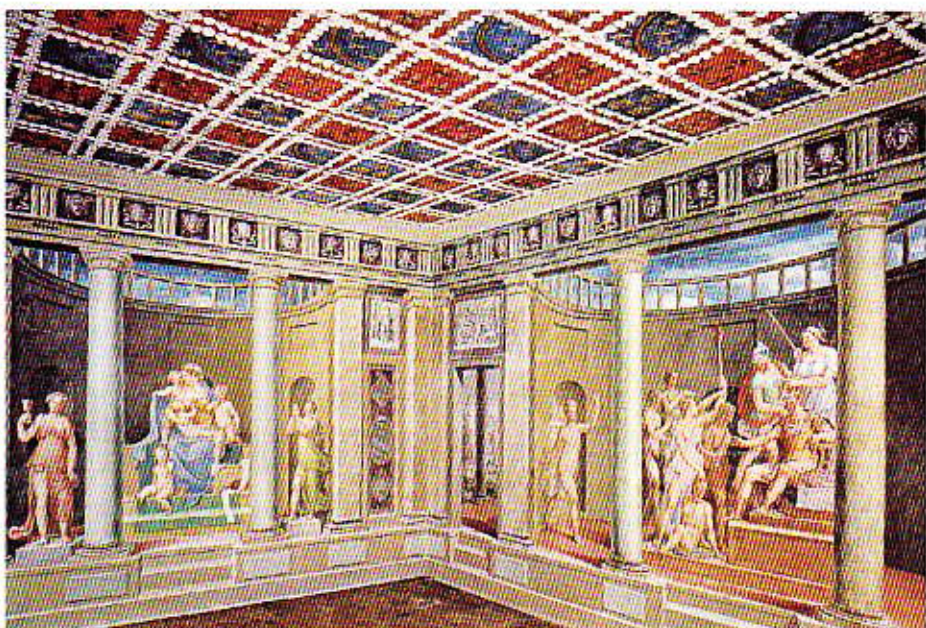
Tav. VIII. Villa Imperiale vecchia, soffitto della Camera dei Semibusti con l'*Incoronazione di Carlo V.*

Tav. IX. Villa Imperiale vecchia, soffitto della Camera delle Cariatidi.



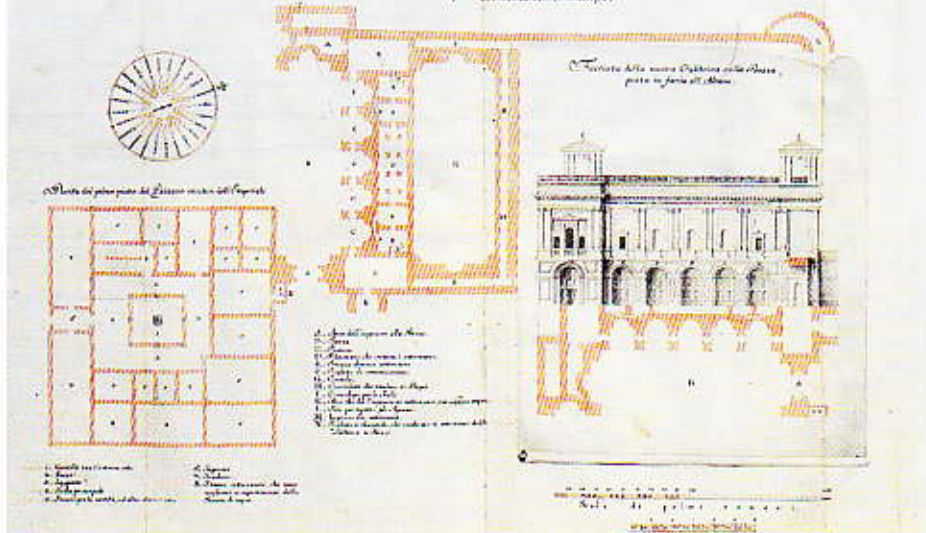
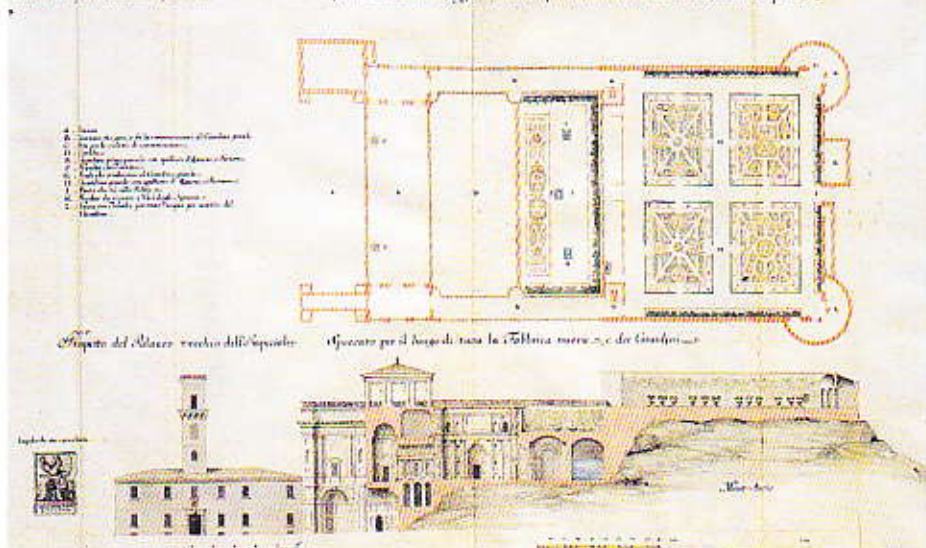


Tav. X. Villa Imperiale vecchia,
Camera delle Cariatidi (particolare).



Tav. XI. Villa Imperiale vecchia,
Sala della Calunnia.

Tav. XII. Villa Imperiale vecchia,
Sala della Calunnia, gruppo centrale
dell'allegoria della *Calunnia*.
Tav. XIII. Villa Imperiale vecchia,
Sala della Calunnia, *La Carità*.



Tav. XIV. Giovan Francesco Bonamico, rilievo dell'Imperiale, 1756, pianta del piano terreno comprensiva della villa Sforza e prospetto dell'Imperiale nuova. Firenze, Archivio di Stato, Capitani di parte, Pianta, cartone XXX, n. 9.

Tav. XV. Giovan Francesco Bonamico, rilievo dell'Imperiale, 1756, pianta del piano livello superiore con le terrazze e i giardini e sezione-prospetto del complesso. Firenze, Archivio di Stato, Capitani di parte, Pianta, cartone XXX, n. 12.