

Micrologus

Rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino

Direttore scientifico: Agostino Paravicini Bagliani (*Sismel, Firenze*)

CONSIGLIO SCIENTIFICO

Bernard Andenmatten (*Lausanne*), Ferruccio Bertini (*Genova*), Jean-Patrice Boudet (*Paris*), Charles Burnett (*London*), Jacques Chiffolleau (*Avignon*), Chiara Crisciani (*Pavia*), Paolo Galluzzi (*Firenze*), Tullio Gregory (*Roma*), Ruedi Imbach (*Paris*), Danielle Jacquart (*Paris*), Michael McVaugh (*Chapel Hill, NC, USA*), Piero Morpurgo (*Vicenza*), Michel Pastoureau (*Paris*), Michela Pereira (*Siena*), Francesco Santi (*Cassino*), Jean-Claude Schmitt (*Paris*), Giacinta Spinosa (*Roma*), Giorgio Stabile (*Roma*), Jean-Yves Tilliette (*Genève*), Baudouin Van den Abeele (*Bruxelles-Louvain-la-Neuve*), Jean Wirth (*Genève*)

ISSN 1123-2560

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de la Fondation pour la protection du patrimoine culturel, historique et artisanal (Lausanne)

Gli articoli inviati alla rivista saranno sottoposti al giudizio di almeno un valutatore anonimo. La decisione in merito alla pubblicazione spetta al direttore, sentito il parere del valutatore. Ogni articolo dovrà essere accompagnato da un abstract in inglese (max. 10 righe). Gli autori dovranno chiaramente indicare, se possibile, il loro istituto o ente di appartenenza.

Micrologus

Natura, Scienze e Società Medievali
Nature, Sciences and Medieval Societies

XX · 2012 Estremità e escrescenze del corpo
Extremities and Excrescences of the Body



FIRENZE
SISMEL · EDIZIONI DEL GALLUZZO

Micrologus

Rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino

Direttore scientifico: Agostino Paravicini Bagliani (Sismel, Firenze)

CONSIGLIO SCIENTIFICO

Bernard Andenmatten (Lausanne), Ferruccio Bertini (Genova), Jean-Patrice Boudet (Paris), Charles Burnett (London), Jacques Chiffolleau (Avignon), Chiara Crisciani (Pavia), Paolo Galluzzi (Firenze), Tullio Gregory (Roma), Ruedi Imbach (Paris), Danielle Jacquart (Paris), Michael McVaugh (Chapel Hill, NC, USA), Piero Morpurgo (Vicenza), Michel Pastoureau (Paris), Michela Pereira (Siena), Francesco Santi (Cassino), Jean-Claude Schmitt (Paris), Giacinta Spinosa (Roma), Giorgio Stabile (Roma), Jean-Yves Tilliette (Genève), Baudouin Van den Abeele (Bruxelles-Louvain-la-Neuve), Jean Wirth (Genève)

ISSN 1123-2560

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de la Fondation pour la protection du patrimoine culturel, historique et artisanal (Lausanne)

Gli articoli inviati alla rivista saranno sottoposti al giudizio di almeno un valutatore anonimo. La decisione in merito alla pubblicazione spetta al direttore, sentito il parere del valutatore. Ogni articolo dovrà essere accompagnato da un abstract in inglese (max. 10 righe). Gli autori dovranno chiaramente indicare, se possibile, il loro istituto o ente di appartenenza.

Micrologus

Natura, Scienze e Società Medievali
Nature, Sciences and Medieval Societies

XX · 2012 Estremità e escrescenze del corpo
Extremities and Excrescences of the Body



FIRENZE
SISMEL · EDIZIONI DEL GALLUZZO

Diane H. Bodart

IL MENTO 'POSTICCIO' DELL'IMPERATORE CARLO V

Nella relazione della sua missione presso la corte imperiale in Spagna presentata al Senato della Serenissima Repubblica di Venezia nel 1525, l'ambasciatore Gasparo Contarini esponeva l'aspetto fisico di Carlo V in questi termini:

La cesarea Maestà è giovane d'anni venticinque [...]. È di statura medio-cra, non molto grande, né piccolo, bianco, di colore più presto pallido che rubicondo, del corpo ben proporzionato, bellissima gamba, buon braccio, il naso un poco aquilino, ma poco, gli occhi avari, l'aspetto grave, non però crudele né severo, né in lui altra parte del corpo si può incolpare, eccetto il mento, anzi tutta la mascella inferiore, la quale è tanto larga e tanto lunga, che non pare naturale di quel corpo, ma pare posticcia, onde avviene che non può, chiudendo la bocca, congiungere li denti inferiori con li superiori, ma gli rimane spazio della grossezza d'un dente, onde nel parlare, massime nel finire della clausula, balbutisce qualche parola, la quale spesso non s'intende molto bene¹.

Si tratta della più nota ma anche più cruda descrizione della malformazione fisica che deturpava il volto del sovrano, il prognatismo mandibolare che egli aveva ereditato dalla famiglia paterna degli Asburgo, sotto una forma però particolarmente pronunciata – di classe III secondo la definizione clinica odierna: la mascella inferiore era così proeminente rispetto a quella superiore da impedirgli di chiudere la bocca, con gravi conseguenze per la masticazione come per l'elocuzione. E per dare un ordine di misura della straordinaria disproporzione di questo mento, l'ambasciatore veneziano ricorreva

¹ Relazione del 16 novembre 1525, in *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto. Serie I*, ed. E. Alberi, Firenze 1839-1862, II, 60; riassunto in M. Sanuto, *Diarii 1496-1533*, Venezia 1879-1902 (fac-simile: Bologna 1969-1970), XL, 289.

al qualificativo «posticcio», rendendo l'idea di un elemento tanto estraneo alla logica morfologica come all'armonia del volto, da sembrare aggiunto in modo artificiale o accidentale². Ora, l'osservazione di Gasparo Contarini risuona a posteriori oltremodo eloquente, come si intende qui dimostrare, perché questo mento difforme non solo assunse uno statuto peculiare nella rappresentazione di Carlo V, ma finì inoltre per rivestire, tramite la sua lunga associazione con l'immagine imperiale, un valore specifico e autonomo, tanto da potersi staccare dal volto di Carlo per essere applicato ad altri volti – proprio come un posticcio.

L'imperatore dalla bocca sempre aperta prestava certo al sorriso: celebre è l'aneddoto del contadino di Catalayud che gli avrebbe consigliato di chiudere la bocca per proteggersi dall'insolenza delle mosche del regno³. «Mascellata maestà», «mascelle catholiche», «mascelle torte» – declinava irriverente Pietro Aretino nel suo *Prognostico satirico* del 1534⁴, verosimilmente memore della fisionomia di ridicola bruttezza dei Baronci, con quel «mento in fuori e in su rivolto, e con mascelloni che paiono d'asino», nella novella di Boccaccio⁵. Dell'ingrata fisionomia, abbiamo numerose testimonianze figurative, dalla prima infanzia fino alla tarda età, che permettono di seguire passo dopo passo l'evolversi del volto ma soprattutto dell'immagine del sovrano. Nella sua ritrattistica, Carlo V è sempre immediatamente identificabile dal suo difetto congenito, le cui principali caratteristiche sono un mento proeminente, un labbro inferiore turgido e una bocca dalla cavità aperta, ma la morfologia di questi elementi come la loro articolazione con il resto della fisionomia variano sensibilmente a seconda degli artisti, del contesto culturale e, ovviamente, dell'età dell'effigiato⁶. In particolare, vi è una dif-

2. «Posticcio: Cosa che non è naturalmente in suo luogo, ma postavi dall'arte, o dall'accidente», *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612 (fac-simile: Firenze 1976), *sub voce*.

3. F. de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V (1504-1527)*, a c. di D. Pamp de Avallé-Arce, Barcelona 1981, 77.

4. Verosimilmente non senza protestazioni da parte dell'oratore cesareo a Venezia; vedi A. Luzio, *Un prognostico satirico di Pietro Aretino*, Bergamo 1900, 6, 14, 26, 56, 104. N. Franco riprese le «mascelle torte» quale epiteto di Carlo V nella *Priapea*, Torino 1541, sonetto 12.

5. G. Boccaccio, *Decameron* (ca 1349-1351), a c. di V. Branca, Milano 1976, VI^a giornata, novella 6 (vedi anche 5 e 10).

6. Per il corpus iconografico di Carlo V, in assenza di un catalogo sistematico, si vedano il repertorio delle medaglie di M. Bernhardt, *Die Bildnismedail-*

ferenza importante tra i ritratti fiamminghi o tedeschi che raffigurano con dettagliata accuratezza il segno distintivo del mento, e i ritratti italiani in cui il difetto fisico viene per quanto possibile addolcito in modo da non nuocere all'espressione della dignità imperiale intesa nella sua accezione classica⁷. Un'altra dicotomia decisiva è determinata dal vero e proprio spartiacque cronologico che fu il 1533, anno in cui Tiziano venne eletto, per decreto imperiale, ritrattista privilegiato, se non unico, di Carlo V⁸. Tale data mise fine alla varietà di raffigurazioni che aveva conosciuto fino allora

len Karls des Fünften, München 1919; i cataloghi delle mostre del 4° centenario dell'abdicazione e della morte: *Charles-Quint et son temps*, Gent 1955, *Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*, Madrid 1958, *Sonderausstellung Karl V*, Wien 1958; le numerose pubblicazioni nel 5° centenario della nascita: *Charles Quint. 1500-1558. L'empereur et son temps*, a c. di H. Soly, Arles 2000, *Carolus. Charles Quint 1550-1558*, a c. di H. Soly, J. van de Wiele, catalogo della mostra (Gent, Kunsthal De Sint-Pietersabdij), Gent 1999, *Kaiser Karl V. (1550-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, catalogo della mostra (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Wien, Kunsthistorisches Museum), Milano 2000, *Carolus*, catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz), Madrid 2000, *El linaje del Emperador*, catalogo della mostra (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre), Madrid 2000. Per gli studi monografici sui ritratti dell'imperatore, si vedano in part.: F. Checa, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid 1999; F. Checa, M. Falomir, J. Portus, *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid 2000; R. Wohlfeil, «Retratos gráficos de Carlos V al servicio de la representación y la propaganda», in *Carlos V/Karl V. 1500-2000*, a c. di A. Kohler, Madrid 2001, 307-32; Ch. von Heusinger, «Karl V. von Gossaert», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, II (2001), 9-72; W. Cupperi, «La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo. L'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie [...]», in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 26 (2002), 31-85; *Tizian versus Seisenegger: die Portraits Karls V. mit Hund*, a c. di S. Ferino-Pagden, A. Beyer, Turnhout 2005.

7. Per il problema di raffigurazione che costituiva il mento del sovrano, mi permetto di rimandare a D. H. Bodart, «La codification de l'image impériale de Charles Quint par Titien», *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, 30 (1997), 61-78; Id., «Algunos casos de anacronismo en los retratos de Carlos V», *Boletín del Museo del Prado*, 36 (2000), 7-24; Id., «L'immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti», in *L'Italia di Carlo V: guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, a c. di F. Cantù, M. A. Visceglia, Roma 2003, 115-38; Id., «Frédéric Gonzague et Charles Quint: enjeux politiques et artistiques des premiers portraits impériaux par Titien», in Ferino-Pagden, Beyer, *Tizian versus Seisenegger*, 19-33.

8. G. B. Cadorin, *Diploma di Carlo V imperatore a Tiziano, ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto*, Venezia 1850. Un lungo estratto del documento, con la data inesatta del 1553, fu pubblicato da C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), a c. di D. Freiherrn von Hadeln, Berlin 1924 (fac-simile: Roma 1965), I, 180-82.

l'immagine imperiale, imponendo un modello unitario – quello di Tiziano – che condizionò sensibilmente tutte le rappresentazioni successive del sovrano. Va infine considerato che il mento stesso dell'imperatore mutò con la crescita e la maturità: lungo e pendente in giovine età, subì una rotazione in avanti e verso l'alto intorno ai trent'anni, causata dalla perdita precoce dei molari inutilizzati. Inoltre, dal 1526, data del suo matrimonio, Carlo V si lasciò crescere la barba, mentre nel 1529, a ridosso del suo primo viaggio in Italia, sacrificò la sua pettinatura borgognona medio lunga per dei capelli corti, «quali portava all'uso degli imperatori romani, tagliati a mezz'orecchio», come notarono gli osservatori italiani al suo arrivo nella penisola⁹.

Nonostante la ricchezza iconografica del corpus dei ritratti di Carlo V, rimane quindi arduo stabilire l'ampiezza della dismisura di questo mento «posticcio» e valutare il grado di precisione delle sue rappresentazioni. Vanno pertanto privilegiati i ritratti più brutti, quali documenti che presentano «più serie garanzie di esattezza» perché esenti dal sospetto di lusinga, come proponeva nel 1910 Oswald Rubbrecht in un'indagine sulla genealogia del tipo fisionomico asburgico¹⁰? Rubbrecht si riferiva in particolare a una tavola derivata da un modello di Bernard van Orley (Fig. 1), databile al ridosso del 1520 (Windsor Castle, Royal Collection, Fig. 2), indubbiamente la più spaventosa raffigurazione dell'ingrata fisionomia cesarea oggi nota. È però legittimo interrogarsi sulle garanzie di esattezza offerte da un'opera di questo genere, tanto più che apparteneva al re d'Inghilterra Enrico VIII¹¹, il quale conservava nelle sue collezioni anche un doppio ritratto dichiaratamente satirico del re

9. Secondo il cardinale Pietro Accolti, a Bologna per l'incoronazione imperiale, citato in V. de Cadenas y Vicent, *Doble coronación de Carlos V en Bolonia*, 22-24/II/1530, Madrid 1985, 128. Vedi anche Sanuto, *Diarii*, LI, 369-72, LII, 182-83, 189, 196. Su questo episodio che costrinse tutta la corte imperiale a cambiare pettinatura, vedi P. de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V [...] (1604-1606)*, Pampeluna 1634, II, liv. XVII, 66; F. Strada, *Della guerra di Fiandre (1632)*, trad. C. Papini, Roma 1639, X, 511.

10. O. Rubbrecht, *L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*, Bruxelles 1910, 121-30.

11. *The Inventories of King Henry VIII. Society of Antiquaries MS 129 and British Museum MS Harley 1419. The Transcript*, a c. di D. Starkey, London 1998, 239 n° 10667; O. Millar, *The Queen's Pictures*, London 1977, 17-18; L. Campbell, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge-London, 129-31 n° 82.

di Francia Francesco I e della seconda moglie Eleonora d'Austria, sorella dell'imperatore (Hampton Court Palace, Royal Collection), costruito sulla falsa riga dell'iconografia della coppia male assortita come testimonia la presenza di un buffone in secondo piano¹². Il Tudor, di cui sono note le inclinazioni per la commedia e il burlesco¹³, provava verosimilmente una certa compiacenza nel circondarsi nei suoi appartamenti di immagini poco lusinghiere e finanche ridicole dei suoi maggiori antagonisti. In tale prospettiva, dovette scegliere accuratamente una raffigurazione di Carlo V che rendeva in modo particolarmente impietoso la bruttezza del volto, se non ne accentuava addirittura la disproporzione, anticipando i principi del ritratto caricato che avrebbe visto luce alla fine del Cinquecento. Si conserva invero una documentazione di più affidabile oggettività, rimasta ignota a Oswald Rubbrecht, che permette di precisare notevolmente la ricostituzione del «vero volto» dell'imperatore, inteso qui nel senso del volto fisico: una fotografia e un disegno della mummia del sovrano, realizzati all'Escorial nel 1871¹⁴! Se la fotografia (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek) appare relativamente poco leggibile, il disegno di Martín Rico y Ortega (New York, The Hispanic Society of America, Fig. 3), concepito sul modello delle tavole scientifiche con una descrizione dell'insieme e una focalizzazione su due dettagli – i piedi distorti dalla gotta e, per l'appunto, il mento –, rende conto dell'impressionante proeminenza della mascella inferiore, il cui effetto è nondimeno accentuato dalla scarnezza del volto mummificato e dalla perdita del naso e del labbro superiore che accentua la cavità della bocca. Da un'analisi pretta-

12. Starkey, *The Inventories*, 239 n° 10639; Campbell, *The Early Flemish Pictures*, 207; J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François Ier, Paris 1995*, 272. Per l'iconografia della coppia male assortita, vedi A. G. Stewart, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1977.

13. S. Anglo, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy*, Oxford 1997.

14. La fotografia è riprodotta in Soly, *Charles Quint*, 225. Per il disegno di M. Rico y Ortega, preparatorio per una litografia pubblicata in *La Ilustración española y americana*, XVI-38, 8 octobre 1872, vedi E. Du Gué Trapier, *Martín Rico y Ortega in The Collection of The Hispanic Society of America*, New York 1937, n° Ar283; C. Rico Robert, «Un joven pintor en el Escorial a mediados del siglo XIX: Martín Rico y Ortega», *Fragmentos*, 4-5 (1985), 30-31; Soly, van de Wiele, *Carolus*, 215-16 n° 76. Per la storia della mummia, le cui prime notizie risalgono alla sistemazione del pantheon reale dell'Escorial nel 1654, vedi J. Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Madrid 1990, 106-7.

mente ortodontistica, risulta allora che la raffigurazione di maggior coerenza rispetto ai documenti figurativi della mummia sia il ritratto dipinto da Christoph Amberger ad Augusta nel 1532 (Berlino, Gemäldegalerie, Fig. 4), in cui l'imponente struttura del mento proeminente è descritta con particolare cura¹⁵.

Se il ritratto di Amberger ci restituisce l'immagine forse più attendibile del volto fisico di Carlo V, la sua «vera imago» era tuttavia un'altra. L'immagine autentica dell'imperatore, autentica in quanto immediatamente e indubitabilmente riconoscibile e riconosciuta come tale dal suo vasto pubblico, fu quella progressivamente stabilita da Tiziano. Fin dai suoi primi ritratti cesarei eseguiti a Bologna nel 1529-1530 e nel 1532-1533 – il perduto *Carlo V con la spada alzata* noto tramite copie pittoriche e traduzioni incisorie, e il *Carlo V con il cane* del Prado (Fig. 5)¹⁶ –, il Vecellio sottopose la disproporzione del volto imperiale ad una sottile operazione. Diversamente da Amberger che negli stessi anni descriveva minuziosamente la barba del sovrano pelo dopo pelo, lasciando pienamente visibile la configurazione del mento proeminente, Tiziano usò la barba come un velo, per dissimulare l'esatto contorno della mandibola nell'ombra della densità pilosa. Inoltre, il suo linguaggio pittorico fondato sull'uso sapiente del colorito, attento a rendere l'impressione generale e imprecisa della prima percezione visiva, del primo colpo d'occhio, lo svincolava da una definizione dettagliata dei particolari e gli permetteva di citare l'apertura della bocca dell'imperatore senza insistere sulla sua dismisura con una descrizione esatta. La pittura di Tiziano aveva il potere di suggerire senza definire, suggerire il grave difetto fisico dell'imperatore senza fissarne l'esatta morfologia, lasciando all'«imaginazione di chi mira»¹⁷ la cura di vedere oppure

15. Devo al Dott. André J. Horn, ortodontista, un'accurata indagine clinica dell'iconografia di Carlo V. Per il ritratto di Amberger, vedi K. Löcher, «Ambergers Bildnis Kaiser Karls V. Repliken und Kopien», *Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes*, n. F., 19 (1969), 11-15; A. Kranz, *Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Regensburg 2004, 255-61 n° 9.

16. Sull'annoso dibattito intorno alla cronologia dei primi ritratti di Carlo V eseguiti da Tiziano, si vedano ultimamente Ferino-Pagden, Beyer, *Tizian versus Seisenegger*; G. Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna 2007; M. Falomir, «Carlos V, Tiziano y el retrato en armadura», *El retrato del poder...*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado), Madrid 2010, 41-53.

17. L. Dolce, «Dialogo della pittura intitolato l'Aretino» (Venezia, 1557), in *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, a c. di P. Barocchi,

no sotto il velo della barba l'ampiezza della proeminenza del mento, di interpretare la bocca aperta come una malformazione congenita piuttosto che come l'espressione ispirata di qualcuno sul punto di prendere la parola. In questo gioco tra il dire e il non dire di cui era maestro, il Vecellio riuscì a conciliare l'impossibile: il volto deforme di Carlo V con l'immagine imperiale di accezione classica propria alla cultura italiana. Al compimento del miracolo contribuiva anche notevolmente il punto di vista distante che il colorito di Tiziano imponeva agli spettatori: per coglierne la perfetta somiglianza, i suoi ritratti andavano infatti guardati «à (leur) jour et de loing», mentre «de près ne se reconnoissent», come avrebbe osservato nel 1553 Maria di Ungheria, sorella di Carlo V e governatrice dei Paesi Bassi¹⁸.

Tiziano aveva in tal modo saputo dare a Carlo V l'immagine imperiale che egli stesso cercava all'inizio degli anni 1530 quando, con il suo primo viaggio in Italia e la sua incoronazione a Bologna da parte di papa Clemente VII, la sua politica lasciò il modello germanico dei suoi avi per sposare il linguaggio più universale dell'*exemplum* classico¹⁹. In un certo senso, l'operazione compiuta dal Vecellio con il pennello corrispondeva a quella che gli osservatori e i letterati italiani eseguirono più facilmente con le loro penne negli stessi anni. Fino allora, per rendere conto della dignità del sovrano senza sacrificare la somiglianza fisionomica, i ritratti letterari avevano accostato, non senza incongruità, un'accurata descrizione della malformazione mandibolare con un'immagine generale positiva del volto e del corpo. Antonio de Beatis, segretario del cardinale Luigi d'Aragona, scriveva così del giovane Carlo nel 1517 che era «del

Bari 1960-1962, I, 140-206, 153. Sulle considerazioni della trattatistica veneziana relative al ruolo della percezione visiva nel compimento dell'opera, vedi in part. E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969 (trad. citata: Paris 2004), 27-42; D. Rosand, *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*, Kansas 1988 (trad. citata: Paris 1988), 100; M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1992 (trad. citata: Genova 1992), 104-8; N. Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, 33-39.

18. Lettera a Simon Renard, 19 novembre 1553; Ch. Weiss, *Papiers d'Etat du cardinal de Granvelle*, Paris 1841-1843, IV, 150 n° LI.

19. Si vedano in part. K. Brandi, *Kaiser Karl V*, München 1937 (trad. cit.: Torino 1961), 242-52, 272-81; F. A. Yates, *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975 (trad. cit.: Paris 1989), 17-56; Checa, *Carlos V*, 113-255; M. Fantoni, «Carlo V e l'immagine dell'Imperator», in *Carlo V e l'Italia*, a c. di M. Fantoni, Roma 2000, 101-18.

volto longo, scarno et con la bocca ciamefacta, quale se non sta bene accorto la tiene voluntiero aperta et con lo labro de socto sempre calato, non però in quella sua faccia mostra decoro, gratia et magestà grandissima»²⁰. Allo stesso modo, l'ambasciatore veneziano Francesco Corner riportava nella sua relazione del 1521 che l'imperatore «è di mediocre statura, di color bianco, ben proporzionato, non molto grosso ma per la persona molto ben formato, non brutto di faccia ma el tiene di continuo la bocha aperta che li disconza assai»²¹. Anche il suo successore Gasparo Contarini aveva adottato il medesimo procedimento, inserendo l'impietoso resoconto della tara congenita in un proporzionato e virtuoso ritratto d'insieme. I criteri descrittivi cambiarono però notevolmente con il primo viaggio imperiale in Italia. L'esempio più flagrante ne è il ritratto letterario del sovrano stabilito nel 1530 a Bologna dal cardinale Pietro Accolti, destinato a una notevole fortuna perché ripreso da Paolo Giovio nelle *Historiae sui temporis* (1550-1552):

L'Augusto Cesare aveva la faccia di carnagione chiara e di una pallidezza grata: gli occhi azzurri e soavi, né per alcuna terribile severità si rendeano punto spaventevoli: oltre a ciò molto accomodati a nobile verecondia ed a virile modestia: il naso un poco aquilino ed il mento un pocchetto spinto in fuori, per cui toglievagli un certo che di vaghezza²².

La mandibola imperiale, da difetto fisico tanto disproporzionato da non trovare coerenza all'interno del volto e da sembrarne un elemento estraneo, come la descriveva Contarini nel 1525, veniva perfettamente integrata cinque anni dopo da Accolti nell'aulica fisionomia del sovrano grazie a un procedimento di riduzione (*mentum paulo prominentius* avrebbe tradotto Giovio)²³, che permetteva di trasformarla addirittura in un vettore di valore estetico e morale. Quel

20. A. de Beatis, «Itinerario di monsignor cardinale de Aragona... incominciato da la città de Ferrara nel anno del Salvatore MDXVII del mese di maggio...», in L. von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518*, Freiburg 1905, 113.

21. F. Corner, *Relazione di Francesco Corner tornato ambasciatore da Carlo V (VI giugno MDXXI)*, a c. di R. Fulin, Venezia 1866, 18.

22. Citato in De Cadenas y Vicent, *Doble coronación*, 128, con «Biblioteca de Parma» come unico riferimento.

23. Paolo Giovio, *Historiae sui temporis* (1550-1552), a c. di D. Visconti, Roma 1957-1964, II, l. 27, 114-15.

«certo che di vaghezza» ormai associato al mento cesareo (*ad exiguam venustioris iniuriam* ancora secondo Giovio), da intendere quale sinonimo del «non so che di grazia», era infatti il riflesso di un'insondabile perfezione interiore che conferiva bellezza a una fisionomia, indipendentemente dalla giusta misura delle sue proporzioni esteriori²⁴. Intorno al 1530, penne e pennelli italiani facevano ricorso a tutta la loro sapienza per dissimulare la dismisura della malformazione fisica di Carlo V e trasfigurarla in un elemento positivo, in modo da risolvere la contraddizione che la bruttezza del sovrano sollevava rispetto all'idea imperiale e ottenere raffigurazioni atte a veicolare sia la somiglianza fisica dell'individuo, sia l'immagine e le virtù del suo personaggio sociale.

Il potenziale che il colorito di Tiziano offriva alla costruzione dell'immagine imperiale di Carlo V fu senza dubbio una delle cause maggiori della nomina del pittore a unico ritrattista del sovrano nel 1533. Certo, dopo tale data, il Vecellio non fu il solo a raffigurare il volto dell'imperatore, ma gli altri artisti adattarono le loro rappresentazioni al suo modello, seppure ebbero modo di studiare la fisionomia del cesare dal vivo, come fu il caso di Jan Cornelisz Vermeyen nei cartoni per gli arazzi della *Conquista di Tunisi* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1546-1547)²⁵, di Lucas Cranach il Vecchio in un ritratto riconducibile al suo soggiorno ad Augusta nel 1550 (Eisenach, Wartburg-Stiftung)²⁶ e verosimilmente anche di Anthonis Mor in un'opera perduta degli stessi anni nota da repliche²⁷. Tale procedimento appare particolarmente leggibile dopo il 1548, quando la fisionomia di Carlo V – un Carlo V maturo, eroe vittorioso contro i nemici della fede – venne definitivamente codificata da Tiziano nei

24. Secondo la definizione data ad esempio da A. Firenzuola, *Dialogo della bellezza delle donne* (1552), in Id., *Opere*, Firenze 1958, 519-96, 562-63. Vedi anche B. Varchi, *Libro della beltà e grazia* (1590), in Barocchi, *Trattati d'arte*, I, 83-91; V. Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni, di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno* (1567), in Barocchi, *Trattati d'arte*, I, 207-69, 228-30.

25. H. J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons & Tapestries*, Doornspijk 1989, I, 181-221; *Die Kriegszug Kaiser Karls. V gegen Tunis. Kartons und Tapissereien*, a c. di W. Seipel, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum), Milano 2000.

26. D. Koeplin, T. Falk, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel-Stuttgart 1974-1976, II, 304 n° 200.

27. *Carlos V y su ambiente*, 96 n° 90.

dipinti eseguiti alla corte imperiale di Augusta a ridosso della vittoria cesarea contro i principi protestanti della liga di Smalcalda a Mühlberg: i monumentali testi pittorici del ritratto equestre (Madrid, Museo del Prado) e del ritratto seduto (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek), il doppio ritratto con la moglie defunta Isabella di Portogallo e il ritratto in armatura con bastone di comando, entrambi perduti, di cui si conservano copie di Rubens (Madrid, Casa de Alba; Berlino, Deutsches Historisches Museum, Fig. 6)²⁸. Furono gli ultimi ritratti dipinti dal vivo dal Vecellio, quelli destinati a fissare la memoria del volto dell'imperatore per la posterità: conobbero una vastissima diffusione, in particolare grazie alla mediazione di Leone Leoni che li traspose in bronzo o in marmo, in sculture a tutto tondo e in medaglie²⁹, e di Enea Vico che ne trasse una celebre incisione dalla complessa cornice allegorica, ad esaltazione del trionfale ruolo dell'imperatore nella difesa della fede (Fig. 7)³⁰. Tramite le loro rispettive interpretazioni, Leoni e Vico diedero alla pittura di Tiziano quello che vi era solo suggerito: l'esatto rilievo e il preciso disegno del mento di Carlo V. Inoltre, la stampa di Vico, «viva effigie di Cesare, tratta da un'altra, ch'è uscita dal mirabil pennello del gran Titiano»³¹, ossia desunta dal perduto

28. Per i soggiorni di Tiziano ad Augusta, vedi G. Schweikhart, «Tizian in Augsburg», in *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich*, a c. di K. Bergdolt, J. Brüning, Berlin 1997, 21-42; per i dipinti ivi realizzati dal Vecellio, vedi H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London 1971, 87-91 n° 21-22, 193-95 n° L5-L6; per l'immagine di Carlo V difensore della fede, specie nel ritratto equestre, vedi *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado), Madrid 2001.

29. E. Plon, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris 1887; M. P. Mezzatesta, *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni*, Ph.d., Ann Arbor (MI) 1980; *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado), Madrid 1994; W. Cupperi, *La riscoperta delle monete antiche*; W. Cupperi, «Autorisierte Herrscherbildnisse des Leone Leoni: die Bronzestücken Karls V. in Madrid, Wien und Windsor Castle», in *Drei Fürstenbildnisse: Meisterwerke der repräsentation maiestatis der Renaissance*, a c. di M. Minning, catalogo della mostra (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Dresden 2008, 26-38.

30. F. Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987, 181-84; E. von Hagenow, *Bildniskommentare. Allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock: Entstehung und Bedeutung*, Diss., Hildesheim-Zürich-New York 1999.

31. A. F. Doni, *Sopra l'effigie di Cesare, fatta per M. Enea Vico da Parma. Dichia-*

ritratto in armatura con bastone di comando, fu senza dubbio il principale *medium* che veicolò l'immagine di Carlo V nell'Europa intera dalla seconda metà del Cinquecento in poi. Conobbe infatti un'espansione impressionante tramite innumerevoli copie, varianti e derivazioni, tanto da diventare l'imprescindibile modello di riferimento per la raffigurazione dell'imperatore nelle fortunate raccolte incisorie di ritratti di cesari antichi e moderni, di principi e capitani illustri, ma anche nelle illustrazioni delle edizioni librerie di soggetto storico e politico (Figg. 8-9)³². Seguendo codeste vie, il volto che Tiziano aveva conferito a Carlo V si sostituì progressivamente al volto naturale dell'imperatore nell'immaginario europeo. Di tale trasfigurazione il sovrano dovette risentire una certa amarezza, a crederne l'Aretino al quale avrebbe confidato nel 1543: «Io son di natura non bello, onde tengo obbligo a chi ritraendomi hammi

ratione de Doni, Venezia 1550 (fac-simile: London 1868), 3 della dedica all'ambasciatore imperiale a Venezia, Diego Hurtado de Mendoza.

32. Per tracciare solo le grandi linee della fortuna del ritratto imperiale di Enea Vico, si può segnalare che servì da modello per illustrare opere quali: L. Dolce, *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo imperador Carlo Quinto*, Venezia 1561 (frontespizio); *Cronica breve de fatti illustri de gli imperatori di casa d'Austria con le loro effigie dal naturale*, Venezia 1598; A. Capriolo, *Ritratti di cento capitani illustri con li loro fatti di guerra [...]*, Roma 1600; P. Totti, *Ritratti et elogi di capitani illustri*, Roma 1635; *Ritratti et elogi di capitani illustri*, Roma 1647; D. Custos, *Atrium heroicum caesarum regum aliarumque summatum, ac procerum qui intra proximum seculum vivere, aut hodie supersunt [...]*, Augsburg 1600; D. Custos, *Regum neapolitanorum vitae et effigies*, Augsburg 1605; (W. Kilian) *Effigies omnium principum domus austriacae cum historica et genealogica descriptione à Rudolpho I. imperatore usque ad Ferdinandum II*, Augsburg 1629; A. Bulifon, *Compendio delle vite dei re di Napoli, con li ritratti al naturale*, Napoli 1688. Il prototipo di Tiziano conobbe un nuovo sviluppo grazie ad un bulino di Lucas Vorsterman, eseguito intorno al 1618-1620, che condensa due copie di Rubens dal Vecellio, adattando alla composizione del ritratto di Carlo V con la spada alzata del 1530 il volto dell'imperatore maturo del ritratto con bastone di comando del 1548 già inciso da Enea Vico; vedi J. Müller Hofstede, «Rubens und Tizian: das Bild Karls V.», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 18 (1967), 33-96, 47-58. Il modello Vico-Vorsterman fu largamente ripreso nel corso del Seicento, in part. da Pieter de Jode il Giovane, Pieter Claesz Soutman; Balthazar Montcornet, Cornelisz Visscher, Arnold van Westerhout, e venne usato per illustrare libri a stampa fino al Settecento: (A. van Westerhout) *Effigies an regum Hispaniae ex Gothis deinde Striacis Catholicorum*, Roma 1684; *Principum et illustrium quorundam virorum qui in Europa alibique terrarum quâ fama, quâ eruditione celebres fuerunt verae imagines*, Leyden, s. d.; P.-F. Boudier, *Recueil d'hommes illustres avec un abrégé de leurs vies. III. Contenant les empereurs, rois et souverains de différents États*, s.l. 1759; etc. L'importante raccolta di ritratti della Bibliothèque nationale de France a Parigi, cabinet des Estampes, N2, rende chiaramente conto della preponderanza di questo modello nell'iconografia di Carlo V dopo il 1550.

aggiunto bruttezza, avenga che chi poi mi vede ne sente men dispiacere»³³. Nondimeno, l'immagine imperiale codificata da Tiziano, grazie al suo straordinario successo e alla sua capillare diffusione, si impose per i contemporanei e per i posteri come la «vera imago» del Cesare, quella che permetteva di riconoscerne immediatamente l'identità fisica come l'esimia dignità sociale.

Ora, il mento posticcio di Carlo V, epurato dal pennello di Tiziano e perfettamente integrato nella compagine di un'immagine imperiale diventata esemplare, proprio per la sua lunga associazione con la figura del potente sovrano si trasformò da difetto fisico da dissimulare in qualità fisionomica da esibire. In primo luogo come segno di legittimità dinastica: era la «bocca di casa d'Austria» che Carlo V teneva dal padre, come non avevano mancato di notare gli ambasciatori veneti³⁴, e che doveva distinguere i suoi successori, che la ereditarono tuttavia in forma meno grave. Dell'eredità al trono di Spagna Filippo, gli osservatori italiani rilevarono la presenza dei tratti somatici di famiglia: «ha le labra grosse colle mascelle larghe, secondo che pare ereditario nella casa d'Austria», scriveva nel 1548 l'inviato di Mantova Litolfi³⁵; «nella faccia rassomiglia assai il padre e nel mento», sottolineava nel 1551 l'oratore veneziano Marino Cavalli³⁶. D'altronde, come ormai dimostrato dalla genetica, la trasmissione del prognatismo da padre a figlio era praticamente ineluttabile, trattandosi di una malformazione congenita veicolata dai cosiddetti «cromosomi forti». Segno dinastico quindi indispensabile

33. Lettera del luglio 1543, da Verina, al signor Montese; P. Aretino, *Lettere sull'arte*, comm. F. Pertile, a c. di E. Camesasca, Milano 1957-1960, II, 9-11.

34. Nel 1521, F. Corner sottolineava la doppia valenza – territoriale e fisionomica – dell'eredità ricevuta da Carlo V: «et se per tal heredità ha hauto tanti beni di fortuna, non se dia sdegnar haver etiam hauto questo pochò disconzo nela bocha, il che *solum* prozedet per debilità della mascella»; Corner, *Relazione*, 18.

35. A. Álvarez-Ossorio Alvariano, «Ver y conocer. El viaje del príncipe Felipe (1548-1549)», in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, a c. di J. Martínez Millán, Madrid 2001, 53-106, 66.

36. Per questo esempio, e altri simili sempre della penna di ambasciatori veneziani, vedi Alberi, *Relazioni*, II, 217, III, 145 n. 1, V, 151 n. 76. Nel suo trattato del 1687, il pittore olandese Samuel van Hoogstraten citava in modo significativo «il labbro inferiore proeminente dell'illustre casa d'Austria» nel suo capitolo dedicato alla *Fisiognomica*, per illustrare la teoria secondo la quale «tutti i figli conservano qualcosa della fisionomia dei loro genitori»; S. van Hoogstraten, *Introduction à la Haute École de l'art de peinture (Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678), a c. di J. Blanc, Genève 2006, 126.

al volto dei successori al trono, il mento proeminente e il labbro inferiore generoso vennero sistematicamente messi in valore nei ritratti dei re di Spagna, e anche in quelli dei piccoli infanti in tenera età, nonostante una fisionomia ancora immatura (Fig. 10)³⁷. Ma la «bocca di casa d'Austria» era ormai comunemente interpretata come un elemento di grazia che contribuiva alla bellezza del volto. Nel 1571, un gentiluomo dell'ambasciatore veneziano Antonio Tiepolo scriveva della fisionomia di Filippo II: «il labro di sotto avanza quello di sopra alquanto, come suol essere in tutta la casa d'Austria, ma non causa bruttezza nella faccia, anzi non so che di grazia le rende»³⁸. Secondo Paul Clermont marchese di Monglat, Anna d'Austria, sorella di Filippo IV andata in sposa al re di Francia Luigi XIII nel 1615, aveva «una bocca piccola e vermiglia, sia pure con l'aiuto del rossetto, un sorriso incantevole; le labbra tenevano di casa d'Austria, ma solo quanto bastava a migliorarle anche in confronto di chi le avesse avute perfette»³⁹.

37. Per la ritrattistica alla corte di Filippo II, si vedano tra l'altro *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado), Madrid 1990; M. Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003; M. Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: B. González, R. de Villandrado y A. López Polanco*, Madrid 2007.

38. L.-P. Gachard, *Relations des ambassadeurs vénitiens sur Charles-Quint et Philippe II*, Bruxelles 1855, 172 n. 2. Nel 1594, un gentiluomo del cardinal legato Camillo Borghese scriveva che il re era «di aspetto gioviale et con bocca grossa et tutto canuto, che li rende gravità»; *Diario in relatione del viaggio di Monsignor Camillo Borghese Auditore della Rev. Camera da Roma in Spagna mandatovi nuntio alla corte straordinario da papa Clemente Ottavo l'anno 1594 al re Filippo Secondo*, in *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècles. Documents historiques et littéraires*, a c. di Alfred Morel-Fatio, Paris-Madrid 1878, 161-93, 175. Nelle relazioni degli ambasciatori veneziani, tale rivalutazione della bocca di casa d'Austria non è certo sistematica, ma non si trovano più descrizioni impietose del prognatismo degli Asburgo come intorno al 1520, ad eccezione dell'ultimo ritratto letterario di Carlo V, redatto da Federico Badoer nel 1557, il quale riprende il testo di Contarini del 1525 adattandolo all'età dell'imperatore ormai sdentato ed afflitto dalla gotta; Alberi, *Relazioni*, III, 222. Questo almeno fino all'ultimo degli Austriaci, Carlo II, di cui la natura fragile et l'ingrata fisionomia sono interpretate in chiave di degenerescenza da Sebastiano Foscarini nel 1686; N. Barozzi, G. Berchet, *Relazioni degli stati europei lette al Senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo*, serie I, *Spagna, Venezia 1856-1878* (fac-simile: Torino 1965-1979), II, 504. L'associazione tra il «non so che di grazia» e la bocca di casa d'Austria si impose invece nelle biografie postume dell'imperatore; vedi ad esempio I. A. de Vera y Zuñiga, *Epitome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V* (1622), Madrid 1627, 116v-17r.

39. Riprendo qui la trad. di C. E. Gadda, *I Luigi di Francia*, Milano 1964.

L'uso dinastico del prognatismo ebbe anche delle applicazioni retrospettive non prive di risvolti politici. Quello che l'Italia e la Francia chiamavano la bocca di casa d'Austria veniva più volentieri identificato alla corte di Spagna con la bocca di casa di Borgogna⁴⁰. Si trattava di una mistificazione, poiché i duchi di Borgogna non ebbero tale tratto somatico, che permetteva però di appoggiare le rivendicazioni di Carlo V sul ducato dei suoi avi, perduto a favore della Francia dopo la disfatta e la morte di Carlo il Temerario nel 1477. La Borgogna era stata una vera e propria ossessione nella politica dell'imperatore, per ovvie ragioni territoriali ma anche, e forse soprattutto, per motivi più personali: educato nella cultura borgognona della corte delle Fiandre e cresciuto con l'*exemplum* dell'illustre bisnonno Carlo il Temerario, di cui portava il nome e, si diceva allora in ambiente fiammingo, una certa somiglianza⁴¹, Carlo V avrebbe a lungo sognato di poter essere sepolto vicino agli avi borgognoni nel mausoleo familiare della certosa di Champmol presso Digione⁴². Così, quando egli inviò nel 1550 una delegazione a Nancy per esumare le spoglie del Temerario dalla collegiale di Saint-Georges e traslarle a Notre-Dame di Bruges dove intendeva dar loro più degna sepoltura⁴³, le difficoltà di ritrovamento del cadavere vennero risolte grazie alla presunta somiglianza dell'ultimo duca di Borgogna con il pronipote. Nel resoconto destinato all'imperatore, il responsabile della missione Antoine de Beaulaincourt giustificò infatti l'identificazione in base a una fessura presente sul cranio, corrispondente a suo parere al colpo di spada mortale che aveva fracassato la testa del Temerario, ma anche in base alla mascella inferiore i cui denti «demonstrent avoir par nature esté mal ordonnez sans correspondance à ceulx du hault, ains les avoir excédé par dehors»⁴⁴.

40. Sandoval, *Historia de la vida*, 71.

41. «Somiglia al vecchio duca Carlo di Borgogna» scriveva nella sua relazione del 1506 l'ambasciatore veneziano V. Quirini; Alberi, *Relazioni*, I, 6.

42. Si vedano a questo proposito i documenti riuniti da F. Chabod, *Carlo V e il suo impero*, Torino 1985, 133-61.

43. P. Marot, «Le tombeau de Charles le téméraire à Nancy», *Humanisme actif. Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris 1968, I, 345-58; L. Smolderen, *Jacques Jonghelinck. Sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1539-1606)*, Louvain-la-Neuve 1996, 69-94.

44. Ch. de Linas, «Translation des restes de Charles le Téméraire de Nancy à Luxembourg. Manuscrit d'Antoine de Beaulaincourt», *Bulletin de la Société d'Archéologie Lorraine*, 5 (1855), 39-95, 71-72.

Dal regno di Carlo V in poi divenne quasi una consuetudine attribuire a posteriori un mento proeminente ai duchi di Borgogna. Brantôme, nelle sue *Dames Galantes*, racconta in proposito il gustoso aneddoto della visita alla certosa di Champmol della regina di Francia Eleonora d'Austria, sorella di Carlo V e sfortunata sposa di Francesco I. La sovrana, che aveva richiesto l'apertura delle tombe dei duchi di Borgogna per poterne contemplare i resti, avrebbe esclamato con gioia quando ne scoprì le spoglie:

Ha! je pensais que nous tinssions nos bouches de ceux d'Austriche; mais, à ce que je vois, nous les tenons de Marye de Bourgoigne nostre ayeulle, et des autres ducs de Bourgoigne, nos ayeulx. Si je vois jamais l'empereur mon frere, je lui diray⁴⁵.

Di sicuro, l'imperatore ne avrebbe gradito la notizia! Seguendo uno stesso ordine di idee, Antoine de Succa, nei suoi disegni dei monumenti delle Fiandre (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier) raccolti tra il 1601 e il 1605 per gli arciduchi Alberto e Isabella d'Austria, entrambi discendenti di Carlo V, corresse con un pizzico di prognatismo il mento troppo regolare della statua funebre di Maria di Borgogna (Bruges, Notre-Dame, 1482)⁴⁶. Il caso più eclatante in proposito fu senza dubbio la serie di ritratti a stampa di sovrani eseguita nel 1644 da Pieter Claesz Soutman. Traendo i suoi modelli per i duchi di Borgogna dai celebri ritratti di Jan van Eyck o Rogier van der Weyden, l'incisore non esitò ad aggiungere loro sistematicamente un mento proeminente e della labbra carnose, in tutto simili ai tratti che caratterizzavano le tavole dedicate agli Asburgo d'Austria e di Spagna (Fig. 11)⁴⁷. Il mento «posticcio» di Carlo V era diventato un vero e proprio elemento dissociabile, un attributo che si poteva aggiungere a una fisionomia per dichiarare la continuità dinastica ai fini di rivendicazione politica. Sia detto per inciso che tale uso programmatico del difetto ereditario, se non ebbe conseguenze politiche concrete, contribuì nondimeno a confondere note-

45. Brantôme, *Les dames galantes* (1665), a. c. di M. Rat, Paris 1990, 369.

46. *Les mémoriaux d'Antoine de Succa*, a. c. di M. Comblen-Sonkens, Ch. Van den Bergen-Pantens, catalogo della mostra (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier), Bruxelles 1977, I, 247, II, 93-94.

47. Pieter Claesz Soutman, *Effigies imperatorum domus Austriacae, ducum Burgundiae, regum principumque Europae, comitum Nassaviae...*, Haarlem 1644, 14-19.

volmente le tracce, tanto da sollevare un dibattito erudito ai primi del XX° secolo sull'origine genealogica del prognatismo di Carlo V⁴⁸. Tornando al valore politico attribuito alla bocca asburgica, non è quindi sorprendente che venisse insistentemente ostentata nei periodi di conflitto dinastico quale la guerra di successione di Spagna. All'indomani della morte di Carlo II nel 1700, dell'erede designato Philippe d'Anjou si notò all'improvviso alla corte di Francia che «physiquement, il a l'air bien autrichien: la bouche toujours ouverte»⁴⁹. Il futuro Filippo V, come d'altronde il rivale Carlo d'Austria, non avrebbe in seguito mancato di esibire nei suoi ritratti la bocca carnosa per rivendicare la legittimità dei propri diritti al trono di Spagna⁵⁰.

La lunga associazione del prognatismo con la figura prima di Carlo V poi dei suoi eredi ebbe infine un altro risvolto: il difetto di famiglia venne correlato, soprattutto in Spagna, con l'immagine stessa dell'autorità regia. In tal senso il prognatismo divenne presto, oltre a segno dinastico, anche tratto fisiognomico positivo atto ad esprimere le virtù sovrane. Già nel 1548, il pittore e teorico portoghese Francisco de Holanda scriveva nel suo trattato *Da pintura antiga*: «a boca que tem un pouco o beijo de baixo mais saido, significa magnanimidade»⁵¹. Avrebbe poi precisato l'osservazione nel suo testo dedicato al ritratto, *Do tirar polo natural*:

48. M.-L. V. Galippe, *L'hérédité des stigmates de dégénérescence et les familles souveraines*, Paris 1905; e Rubrecht, *L'origine du type familial*, con la bibliografia precedente.

49. Lettera di Charlotte-Elisabeth di Baviera alla duchessa di Hannover del 13 novembre 1700, citata in Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Bordeaux 1960, 92.

50. E. Garms-Cornides, «Spanischer Patriotismus und "österreichische" Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der Zeit des spanischen Erbfolgekriegs», *Römische Historische Mitteilungen*, 31 (1989), 255-82; F. Polleross, «Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien», in *Denkmodelle*, a c. di J. Jané, Tarragona 2000, 121-73; D. H. Bodart, «Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome: et dans les royaumes italiens de la couronne d'Espagne», in *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, a c. di A. Álvarez-Ossorio, B. García García, V. León, Madrid 2007, 99-133.

51. F. de Holanda, *Da pintura antiga* (1548), a c. di J. da Felicidade Alva, Lisboa 1984, 50.

Mas há certas genelosas de príncipes e reis, como são el-rei nosso senhor e o imperador Dom Carlos os quais têm um pouco o beijo de baixo descuidado e relevado para fora, o qual denota majestade⁵².

Se alla metà del Cinquecento, la malformazione congenita della stirpe di Carlo V veicolava per il pittore di corte le virtù cesaree per eccellenza – la magnanimità e la maestà, avrebbe assunto poi accenti più prettamente spagnoli. Ai primi del Seicento, Sebastián de Covarrubias scriveva nel suo *Tesoro de la lengua castellana* alla voce *belfo*: «quienes tratan de fisionomia dicen que todos los hombres belfos, aunque sean pobres, tienen en sí gravedad y severidad natural»⁵³, la gravità e la severità corrispondendo alle virtù regie che si erano imposte nella cultura di corte a Madrid dal regno di Filippo II in poi⁵⁴. Il valore positivo del prognatismo era ormai diventato a quella data di ordine comune, tanto che Covarrubias non ne riservava i pregi alla sola casa regnante, ma li estendeva a tutti coloro che ne portavano il segno somatico, indipendentemente della loro dignità sociale. Il mento «posticcio» di Carlo V, ridotto alla forma epurata di un labbro inferiore sporgente, aveva quindi acquisito una perfetta indipendenza e si prestava a qualificare qualsiasi volto umano, come se la somiglianza, anche lontana, con l'immagine dell'illustre imperatore bastasse a veicolare un'idea di virtù sovrane. È notevole che questo tipo di associazioni penetrasse a tal punto la cultura europea da travalicare i confini dei domini di casa d'Austria. Nel 1728, dopo aver visitato i palazzi vaticani, Montesquieu appuntava nelle sue *Règles du dessin*: «il ne faut pas que la lèvre entre en dedans de la bouche; au contraire, elle doit bien sortir: cela donne de la majesté»⁵⁵.

Di questo riscatto trionfale del difetto ereditario, Tiziano non fu certo l'unico responsabile, ma vi contribuì notevolmente, conci-

52. Id., *Do tirar polo natural* (1549), a c. di J. da Felicidade Alva, Lisboa 1984, 31-32.

53. S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Madrid 1977, 129. Per la considerazione del prognatismo degli Asburgo in chiave di maestà nella Spagna del Seicento, vedi J. Gállego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'or*, Paris 1968, 225.

54. C. Continisio, «Il Re prudente. Saggio sulle virtù politiche e sul cosmo culturale dell'antico regime», in *Repubblica e virtù. Pensiero politico e monarchia cattolica fra XVI e XVII secolo*, a c. di C. Continisio, C. Mozzarelli, Roma 1995, 311-53.

55. Montesquieu, *Voyage de Gratz à La Haye* (1728), in Id., *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1949, I, 693.

liando la rappresentazione del mento di Carlo V con la sua immagine imperiale. Grazie alla capillare diffusione dei suoi ritratti, l'immaginario europeo doveva ricordare del prognatismo cesareo la forma nobilitata che il suo pennello li aveva conferito in modo da rendere la fisionomia del sovrano maggiormente conforme all'espressione dell'idea del potere. La mediazione di Tiziano permise quindi di dare una configurazione visiva all'associazione tra questo tratto somatico ereditario e le virtù proprie alla sovranità. La malformazione mandibolare, epurata e magnificata, poté quindi proseguire la sua evoluzione formale indipendentemente dalla figura dell'illustre cesare, per servire la rappresentazione dei suoi successori, come quella retrospettiva dei suoi predecessori. Ma il volto imperiale di Carlo V elaborato da Tiziano fu in grado di risorgere anche sotto le parvenze di personaggi senza alcun legame di sangue con la casa d'Austria. Rubens, che aveva lungamente studiato e copiato i ritratti cesarei originali del Vecellio in Spagna, se ne servì sapientemente come modello nel suo ritratto in armatura di Thomas Howard duca di Arundel, dipinto a Londra nel 1629 (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Fig. 12), e non solo per l'impostazione generale della figura, ma anche per la definizione del viso⁵⁶. Rispetto alle precedenti raffigurazioni di Daniel Mytens, il volto del duca di Arundel è pervaso da un'espressione più volontaria, resa da alcuni tratti salienti: una fronte larga, uno sguardo acuto, un naso aquilino, e questa bocca appena socchiusa, dal labbro inferiore tumido e pronunciato, il cui movimento è sostenuto da un mento possente e leggermente proeminente, avvolto da una barba densa. La somiglianza con l'illustre imperatore permetteva a Rubens di conferire alla mite fisionomia del lord inglese maggior enfasi e grandezza. Il volto di Carlo V era ormai di per sé uno schema di rappresentazione eroica.

ABSTRACT

In 1525, the Venetian ambassador Gasparo Contarini wrote about the serious hereditary prognathism of Emperor Charles V. His lower jaw was so incredibly long and large that it seemed to be not natural but false – *pos-*

⁵⁶ D. Freedberg, «Rubens and Titian: art and politics», in H. T. Godfarb, D. Freedberg, M. B. Mena Marqués, *Titian and Rubens: Power, Politics, and Style*, Boston 1998, 29–60, 52–54.

ticcia: like a prosthetic artificially added to the body. This notion of *posticcio* can in fact be a clue to analyse the figurative and cultural metamorphosis of the ugly physical defect of Emperor Charles V into a mark of positive value. From the 1530s, Italian writers and artists worked to conceal Charles V's unpleasant physiognomy with the imperial idea he had to express. The result, mostly the portraits by Titian, was to become the model for all new representations of the sovereign, in such a fundamental way that this model substituted the physical face of Charles V in European imagination and became his "true image". The prognathism thus refined and associated with the most eloquent figure of power, became in itself a positive element that could be removed from the physiognomy of Charles V to be applied to another face, just like a *posticcio*: as a dynastic mark to legitimate successors and even predecessors of the Emperor; as a physiognomical sign that could express princely virtues – like *majestas* or *gravitas* – in men of every social status; as an heroic pattern to give emphasis to male portraiture.

Diane H. Bodart
Université de Poitiers
diane.bodart@unive-poitiers.fr

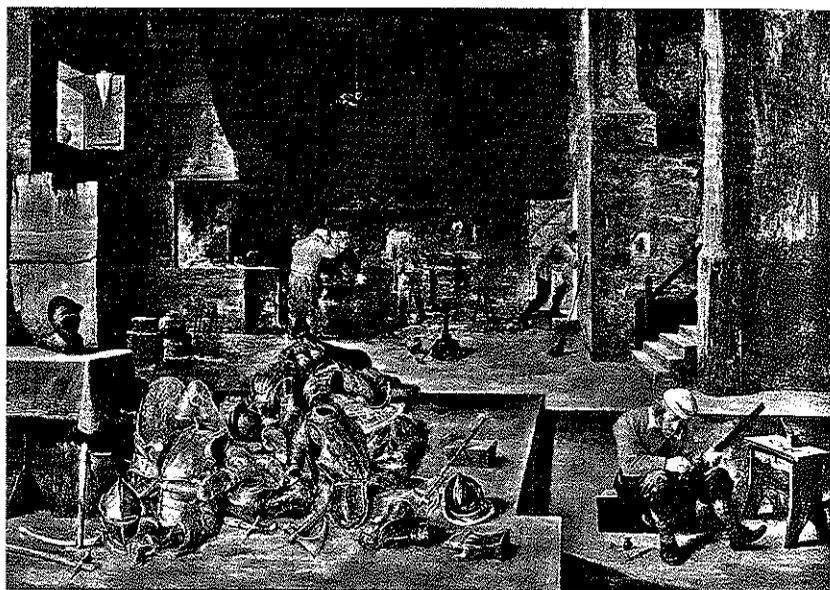


Fig. 17. David Teniers le Jeune et Jan Brueghel le Jeune (?), *La Forge*, vers 1640-1645, Raleigh North Carolina Museum of Art.



Fig. 1. Bernard van Orley, *Il futuro Carlo V come Carlo I di Spagna*, 1516, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou.



Fig. 2. Anonimo fiammingo, *Carlo V*, ca 1520-22, Windsor Castle, Royal Collection.



Fig. 3. Martín Rico y Ortega, *Disegno della mummia di Carlo V*, 1871, New York, The Hispanic Society of America.



Fig. 4. Christoph Amberger, *Carlo V*, 1532, Berlin, Gemäldegalerie.



Fig. 5. Tiziano Vecellio, *Carlo V con il cane*, 1533, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 6. Pieter Paul Rubens, da Tiziano Vecellio, *Carlo V con il bastone di comando* (1548), Berlin, Deutsches Historisches Museum.



Fig. 7. Enea Vico, da Tiziano Vecellio, *Carlo V*, 1550, incisione.



Fig. 8. Aliprando Capriolo, da Enea Vico, *Carlo V*, 1600, incisione.

XXIV. REX NEAPOLITANVS.



Fig. 9. Domenicus Custos, da Enea Vico, *Carlo V come re di Napoli*, 1605, incisione.



Fig. 10. Alonso Sánchez Coello, *L'infante Ferdinando*, 1577, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.



Fig. 11. Pieter Claesz Soutman, da Rogier van der Weyden, *Carlo il Temerario*, 1644, incisione.



Fig. 12. Pieter Paul Rubens, *Thomas Howard duca di Arundel*, 1629, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Fig. 1. Peter van der Heyden (d'après Peter Bruegel), *La chute du magicien*, 1565, © Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, Cabinet des estampes, S.I.56616.

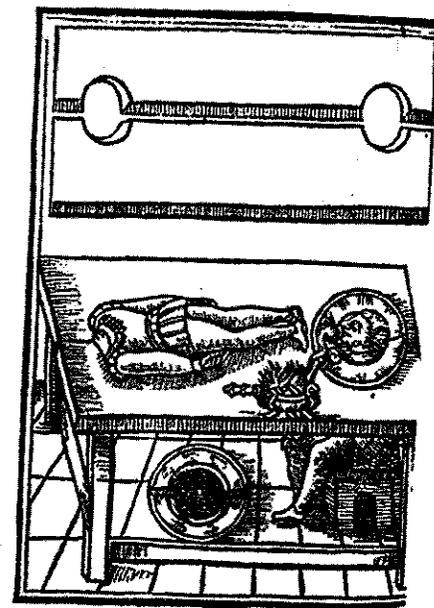


Fig. 2. «To cut off ones head, and to lay it in a platter, which the jugglers call the decollation of Joint Baptist». Planche extraite du livre de, Reginald Scott, *Discovery of Witchcraft*, Londres, 1651.