VINCENZO CAPUTO

"Cronaca" e "allegoria" del nemico. Note sulla battaglia di Lepanto

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

VINCENZO CAPUTO

"Cronaca" e "allegoria" del nemico. Note sulla battaglia di Lepanto

*Il saggio si sofferma su alcune specifiche modalità di rappresentazione del nemico turco in opere incentrate sulla battaglia di Lepanto. Nell'*Oratione militare *di Attendolo (1573) la narrazione dello scontro navale subisce un processo di "cronachizzazione": la scrittura incede su una dimensione emozionale, non ammette distinzioni e precisazioni, genera nel lettore un orizzonte di paura e un inevitabile sentimento di vendetta. Il racconto di Lepanto, però, può essere anche "allegorizzato". Con i dipinti della Sala Regia in Vaticano (1572-1573) Vasari sceglie di raffigurare la complessità della battaglia, accompagnando le immagini dello scontro con specifiche allegorie: la questione non è qui alterare gli avvenimenti, ricostruiti con scrupolo documentario, ma piuttosto "indirizzare" la narrazione di quegli avvenimenti verso una determinata lettura* sub specie christianitatis. *Le opere analizzate mostrano quindi come la "propaganda" della vittoria e la relativa rappresentazione del nemico possano retoricamente costruirsi attraverso specifici e sofisticati meccanismi narrativi.*

1. Per una introduzione

Nel corso di queste pagine proverò a costruire una riflessione che in sostanza ruota attorno ad alcune peculiari e ben definite domande. Come si costruisce nella società classicista d'Antico Regime quella che – secondo la formula di Victor Stoichita – è l'immagine dell'Altro?[1] O meglio, a voler essere più specifici, in che modi il nemico, il diverso, l'"altro" appunto, è stato descritto nella letteratura del Cinquecento? E infine: una mappatura delle modalità di percezione dell'altro sullo sfondo mediterraneo, prima di quello che ormai siamo soliti etichettare come "orientalismo", può dirci qualcosa rispetto ai modi del racconto della cronaca (macabra) e della retorica (violenta) relativi alla nostra contemporaneità?[2] Si tratta – lo si comprende facilmente – di "quesiti enormi", la cui risoluzione è osteggiata non tanto dal numero di caratteri assegnati a questa minima riflessione ma piuttosto dalla consapevolezza che, per rispondere a tali domande, sarebbero sicuramente necessarie spalle più larghe delle mie e un approccio non limitato alle sole "faccende" letterarie.

Nel corso di queste pagine proverò quindi a dare una forma parziale, soggettiva, a una serie di suggestioni nate in seno ad alcune iniziative scientifiche che su questi argomenti sono state organizzate negli ultimi anni presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.[3] E lo farò a partire da una ovvietà: il Mediterraneo (e, in particolar modo, la Penisola italiana), anche dopo la perdita della centralità del "mare nostrum", è l'inevitabile scenografia della continua e progressiva conoscenza e narrazione dell'Altro. Questa conoscenza, che si consuma in un tempo lungo e discontinuo, si concretizza però in alcuni momenti puntuali di incontro-scontro. In tal senso ci soffermeremo in particolar modo su un fondamentale episodio bellico: la battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571). Si tratta – come è noto – di uno degli scontri navali mediterranei più importanti della storia moderna, il quale ha un immediato riflesso sulla produzione letteraria del tempo e dal quale

[1] Cfr. V.I. STOICHITA, *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, a cura di L. Corrain, trad. di B. Sforza, Firenze, Casa Usher, 2019.

[2] Ovvio il riferimento a E.W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2024 [*Orientalism* apparve la prima volta nel 1978].

[3] Si veda, tra gli altri, il numero monografico di «Studi rinascimentali» (21, 2023) dal titolo *L'«orribil drago». Le rappresentazioni del turco nel Rinascimento meridionale* (a cura di V. Caputo e L. Ferraro), che raccoglie le relazioni discusse al Convegno internazionale di Studi *Le rappresentazioni del turco nel vicereame spagnolo* (1535-1573) tenuto a Napoli il 20 e 21 marzo 2023.

ovviamente si generano opere molto diverse per tipologia e per finalità di scrittura.[4] Evitiamo di tornare su quello che ci piace definire processo di "epicizzazione" di tale battaglia e, a rischio di qualche forzatura, preferiamo puntare l'attenzione su due peculiari modi di raccontare lo scontro dell'ottobre 1571: quello di "cronachizzazione" e quello di "allegorizzazione" del nemico.[5]

2. La cronaca del nemico

È stata più volte sottolineata la straordinarietà, per quantità e tempi di elaborazione, della produzione dedicata alla battaglia di Lepanto. Per questo diluvio di opere (avvisi, ragguagli, copie di lettere, orazioni, ricostruzioni storiografiche, canzoni per la vittoria, poemi, dipinti, incisioni *et similia*) si è evocato non a caso il calzante anacronismo di «campagna mediatica»: grazie a questa «campagna», alla quale contribuirono letterati e artisti di alta formazione, le vicende "lepantine" furono percepite come un più generale scontro tra Bene e Male.[6]

Con la formula di "cronaca del nemico" vorrei, in merito a questo diluvio di opere, marcare maggiormente un aspetto. La straordinarietà degli eventi bellici mediterranei nel Cinquecento, di cui la battaglia navale del 7 ottobre 1571 rappresenta forse l'apice, piega tanta produzione letteraria, di diversi livelli, a una sorta di "intento cronachistico". La scrittura si fa spesso "cronaca" degli avvenimenti. Penso non solo a fogli volanti e avvisi ovvero a quegli scritti di facile confezionamento e di larga diffusione, per il cui intento informativo è stata evocata negli ultimi decenni la formula di "prima dei giornali", ma anche alla produzione di letterati di alta formazione.[7] Che significa che la letteratura si fa cronaca? È sicuramente questo un elemento non nuovo e non legato *sic et simpliciter* alle "cose cinquecentesche", di cui stiamo trattando. Il tentativo di costruire con le parole uno scontro finale, dove in modo manicheo i colori del bianco e del nero sono nettamente marcati, avvia un processo di "cronachizzazione" della letteratura lepantina ovvero spinge verso l'elaborazione di scritti che si pongono l'obiettivo di una registrazione prettamente "emotiva" degli eventi "a caldo" piuttosto che "argomentativa" delle dinamiche che li hanno determinati. Sono oggi questioni molto studiate in merito a quello che si identifica come "hate speech", linguaggio dell'odio: spesso tali scritti spiccano per il loro valore performativo. In queste registrazioni "ufficiali" e "faziose" dello scontro, le quali per la vicinanza agli eventi hanno spesso il

[4] Per la produzione italiana, legata alla battaglia, si veda S. MAMMANA, *Lèpanto: rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007 e, per l'area veneziana, C. GIBELLINI, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008.

[5] Sul procedimento di "epicizzazione", grazie al quale la "storia" (la battaglia di Lepanto) alimenta la "letteratura" (il poema eroico) e a sua volta la seconda necessita della prima per rafforzare l'idea che una nuova epica sia ancora possibile nel Cinquecento, rinviamo a V. CAPUTO, *"From the Beauty of the Conquered Beach": Don John, Naples and Lepanto in Tomaso Costo's Account*, in *Tales of Two Cities. News, Stories and Media Events in Early Modern Florence and Naples*, edited by V. Caputo-L. Gianfrancesco-P. Palmieri, Roma, Viella, 2023, 245-258. Su tali questioni si veda, inoltre, L. FERRARO, *Il dovere della cronaca e quello del racconto; il rapporto tra fatti e finzione ne 'La vittoria della lega' di Tommaso Costo*, «Esperienze letterarie», XLVII (2022), 2, 61-85.

[6] Cfr. M. LEFÈVRE, *Immaginario e "ideologia" apocalittica nelle rime per la battaglia di Lepanto. Poeti italiani e spagnoli*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, Roma, Bulzoni, 2005, 97-123 («Uno dei primi elementi comuni, da un lato, alla propaganda della Santa Lega e, dall'altro, alla percezione che della battaglia di Lepanto ebbero i contemporanei […] fu senza dubbio il fatto di considerare lo scontro tra l'«Armata Christiana» e la «flotta turchesca» alla stregua del conflitto definitivo tra il Bene e il Male, che Giovanni aveva annunciato in Apocalisse 16:1635», 108).

[7] Ovvio il riferimento agli studi di Infelise: si veda almeno M. INFELISE, *Prima dei giornali: alle origini della pubblica informazione, secoli XVI e XVII*, Bari, Laterza, 2002. In tal senso si veda ora, nello specifico su Lepanto, G. PETRELLA, *Il Turco sulla carta. Edizioni e immagini turchesche nei primi due secoli della stampa*, in *L'«orribil drago»…*, 27-47.

valore di *instant book* pronti a dare notizia (quindi a "comunicare" e in un certo senso "creare") gli eventi, le parole identificano come superbi, crudeli, sodomiti *et cetera* i Turchi non in virtù di un'argomentazione che giustifichi queste etichettature ma più semplicemente in virtù del fatto che essi "sono" – in quanto "altro", in quanto "nemici" – tali.

Ci limitiamo, in tal caso, a fare un solo esempio legato all'area partenopea. Nel 1573 fu pubblicata a Napoli, presso la stamperia di Giuseppe Cacchi, l'*Oratione militare* di Giovanbattista Attendolo indirizzata a Giovanni d'Austria per – cito dal frontespizio (fig. 1) – «la vittoria navale ottenuta dalla Santa Lega nell'Echinadi». L'opera si apre con una prima dedica di Giovanbattista Arcucci al Cardinale di Granvelle (Arcucci aveva pubblicato nel 1572 un carme in latino di circa 500 esametri sulla vittoria navale: *Naupactiaca Victoria*), con una seconda dello stesso Attendolo al governo della fedelissima città di Capua e con una terza del governo della città di Capua a Giovanni d'Austria, in cui si dichiara che l'orazione si sarebbe dovuta leggere alla sua presenza nel momento in cui egli fosse tornato a Napoli dalla Sicilia.[8]

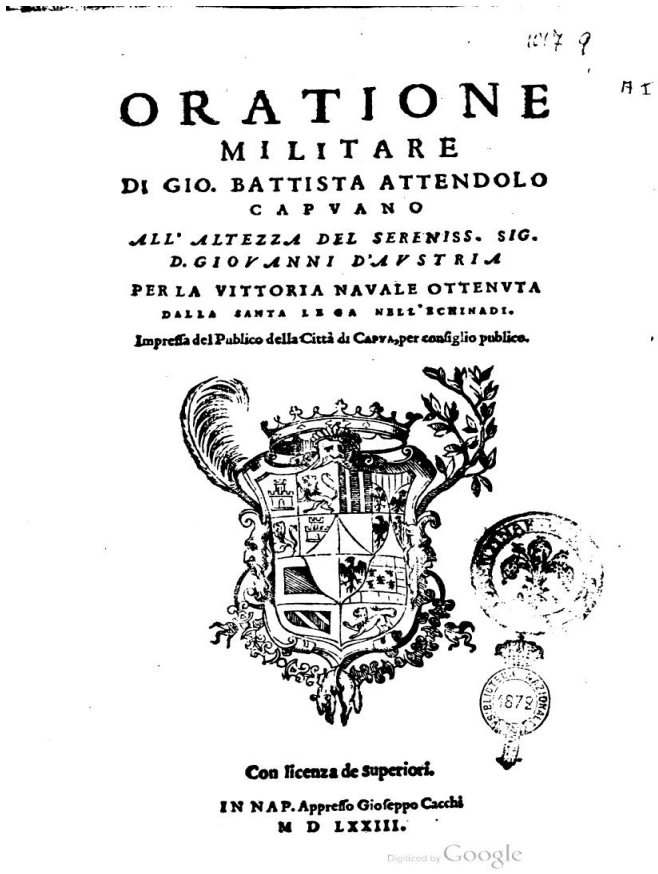

ORATIONE
MILITARE
DI GIO. BATTISTA ATTENDOLO
CAPVANO
ALL' ALTEZZA DEL SERENISS. SIG.
D. GIOVANNI D'AVSTRIA
PER LA VITTORIA NAVALE OTTENVTA
DALLA SANTA LEGA NELL'ECHINADI.
Impressa del Publico della Città di Capua, per consiglio publico.
Con licenza de Superiori.
IN NAP. Appresso Gioseppo Cacchi
M D LXXIII.
Digitized by Google

Figura 1. *Oratione militare di Gio. Battista Attendolo*, in Napoli, Appresso Gioseppe Cacchi, 1573 (frontespizio).

[8] Su Arcucci si veda ora L. SASSO, *Un'ode inedita di Giovanni Battista Arcucci per Don Juan D'Austria e altri scritti. L'impatto della celebrazione di Lepanto a Napoli (1571)*, in *L'«orribil drago»…,* 83-100.

L'"orazione" di Attendolo, sul quale negli ultimi anni si è tornati in sede critica, non sarà oggetto di un'analisi "corpo a corpo";[9] mi limito solo a sottolineare preventivamente che il riferimento alla città di Capua non deve generare la sensazione di trovarsi di fronte a un caso del tutto minore della geografia culturale cinquecentesca. Tutt'altro. Si consideri da questo punto di vista che sodale di Attendolo fu Camillo Pellegrino – in contatto con molti dei letterati da noi citati –, il quale era nato appunto a Capua, e che in questo clima letterario della seconda metà del XVI secolo (si pensi a una figura come Benedetto dell'Uva) fermentò l'importante disputa tra "tassiani" e "ariosteschi".[10]

È scaltro Attendolo, sulla soglia testuale, a precisare che non intende scrivere un'opera storiografica su don Giovanni, il quale proprio in quegli anni e in quel clima culturale fu oggetto di una biografia da parte dell'uomo d'arme e di lettere Ferrante Caracciolo (si conserva manoscritta in due testimoni presso la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III).[11] Pare quasi una *excusatio non petita*: da questo momento Attendolo ricostruisce l'origine e le imprese dei Turchi attraverso l'uso ipertrofico di termini come "ferocia", "orrore", "rapina", "depredazione" e – con riferimento specifico al cruento assedio turco di Famagosta (1570-71) – "superbia" insieme a "cupidigia", ovvero desiderio smodato e bestiale di dominare. Insomma i Turchi, così come descritti da Attendolo, sembrano senza appello sporchi, brutti e cattivi. Il letterato meridionale narra una sorta di barbaro assedio ai civili possedimenti veneziani, fino alla descrizione dell'«horribil pittura della crudeltà turca». Ci concediamo quest'unica citazione dall'*Oratione*:

> Si vedeano i forti giovani, a cui sanguinosi ruscelli irrigavano il corpo, & lacciuoli rendevano invalide le braccia; mirar il vecchio padre dal ginocchio nimico oppresso, & con il ferro nella strozza; dimenarsi in render l'anima. Videro i padri i piccioli bambini […] sbattuti a terra a tremolar morendo. Videro i fratelli distaccar dal seno materno la vergine sorella, la videro tremante nelle braccia nimiche negar il lagrimoso viso a' crudeli amori. Videro i mariti strascinar le caste mogli verso il dianzi custodito letto; si videro le honeste matrone involar dalle dita gli anelli della Fe' maritale […] innanzi a gli occhi de' gelosi mariti.[12]

Inutile proseguire, credo. La scrittura incede su una dimensione emozionale, che non ammette distinzioni e precisazioni. Si punta – per dir così – alla "pancia". Le immagini introdotte dalla serie

---

[9] Cfr. L. TORRE, *L'esordio poetico di Giovan Battista Attendolo nella raccolta di 'Rime di diversi eccellentissimi autori in morte dell'illustriss. Sig. D. Hippolita Gonzaga' (1564)*, «Critica letteraria», 4 (2008), 1-21 e più recentemente, in merito agli scritti su Lepanto, M. DAL CENGIO, *«Ecco 'l superbo Soliman». La minaccia turca nella lirica napoletana cinquecentesca*, in *L'«orribil drago»…,* 59-73: 67-72.

[10] Sulla polemica, che prende avvio con la pubblicazione del dialogo *Il Carrafa o vero della epica poesia* di Pellegrino (nella *Parte delle rime di D. Benedetto Dell'Uva, Giovanbattista Attendolo et alii*, Firenze, Sermartelli, 1584), cfr. ora M. CORRADINI, *'Furioso' contro 'Liberata'. La polemica cinquecentesca*, in *Per una storia della critica tassiana. Aspetti e problemi*, a cura di L. Bani-C. Cappelletti-M. Castellozzi, Bergamo, Quaderni del Centro di Studi Tassiani, 2023, 57-90 e, precedentemente, almeno F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001. Più recentemente è tornato sui diversi percorsi cinquecenteschi del *Furioso* e della *Liberata*, tra epica e romanzo, C. GIGANTE, *Su Tasso. Altri studi e note di lettura*, Firenze, Cesati, 2025, 51-74.

[11] Sulla biografia elaborata da Caracciolo sia consentito il rinvio a V. CAPUTO, *Il profilo del "perfetto capitano" cinquecentesco: il caso di Ferrante Caracciolo e della* Vita di Giovanni d'Austria, in *Napoli, l'impero e la circolazione dei saperi. Il Cinquecento*, a cura di G. Muto-E. Novi Chavarria-T. Tagliaferri-P. Ventura, Napoli, Federico II University Press – fedOA, 2026, 335-352.

[12] *Oratione militare di Gio. Battista Attendolo Capuano all'altezza del sereniss. sig. D. Giovanni d'Austria per la vittoria navale ottenuta dalla Santa Lega nell'Echinadi. Impressa del publico della città di Capua, per consiglio publico*, in Napoli, appresso Gioseppo Cacchi, 1573, c. 9r. Le immagini sessuali tornano anche a conclusione dell'orazione in modo rovesciato. Qui è don Giovanni a suscitare la volontaria *libido* delle donne turche: «non voi nell'acquisto delle donne Turchesche, vinti i mariti, a voi stesso converso; voi stesso novello Scipione vinceste? Immacolato non vi manteneste Signore con quelle, che sentita non men del vostro volto la forza, che sentissero i mariti quella della mano; sole volontariamente lasciarono la libertà?» (ivi, c. 25r).

dei "vedere", con allusione a figlie, sorelle e madri violentemente depredate, generano nel lettore (e ovviamente nello spettatore) un comune orizzonte di paura e un inevitabile sentimento di vendetta. In tale contesto Giovanni d'Austria si configura come il salvatore voluto da Dio, per vendicare la cupidigia e la superbia dei Turchi: è, per la sua giovane età, soprattutto la versione cinquecentesca di Davide che sconfigge Golia, incarna le virtù contrapposte ai vizi del nemico. L'orazione costruisce appunto uno scontro finale, nel quale si afferma anche che, per un vero cristiano, morire combattendo contro i turchi è già di per sé una vittoria.[13] Allo scontro finale, durante il quale acqua e fuoco si congiungono con l'arrivo improvviso delle tenebre in mezzo alla luce, partecipa addirittura Cristo: si tratta insomma di una battaglia divina con relativi eventi miracolosi debitamente descritti. Essa è narrata con un continuo riferimento alle immagini infernali del fuoco e del sangue, che inonda le navi distrutte e che diviene tutt'uno con il mare in linea proprio con le immagini dell'*Apocalisse* di San Giovanni a cui abbiamo già fatto riferimento.

Basterebbero questi esempi, per comprendere come – in un'orazione pubblica per la vittoria – gli attacchi (con allusioni sessuali) al nemico rimarchino implicitamente una sostanziale estraneità rispetto all'Altro. La forma aggressiva consente, però, anche la creazione di una sorta di silenzioso "noi"; le parole dell'odio, ad alto tasso emotivo, spingono il lettore a condividere la stessa prospettiva. Non si riporta la complessità delle molteplici ragioni; non si discute dei legittimi interessi, propri e altrui; non si tenta la formalizzazione dell'altro punto di vista (impallidiscono questi testi se rapportati, ad esempio, alle ricostruzioni storiografiche della battaglia, dove invece è presente un alto grado di problematicità legato agli scontri).[14] Sono testi come l'*Oratione* a veicolare un'idea specifica del rapporto tra cristiani e ottomani; attraverso l'uso di frasi generiche ma dal forte impatto emotivo questo ed altri scritti creano una "propaganda" della vittoria secondo un procedimento che oggi potrebbe essere retoricamente definito di *glittering generality*. Di fronte a questo linguaggio emotivo, il lettore è chiamato alla compartecipazione; inevitabilmente finisce per schierarsi contro un nemico considerato altro, per identificare il quale si utilizzano spesso metafore ferine, animalesche, che lo disumanizzano. Da tale punto di vista le topiche affermazioni conclusive dell'*Oratione* possono essere lette anche in una specifica direzione. Attendolo chiama in causa «Historici, Oratori, & Poeti», affinché registrino la sonora sconfitta dei superbi nemici (e si utilizza esplicitamente l'immagine dei "prigioni") insieme a scultori e pittori, che devono immortalare la figura di Giovanni d'Austria. Basterebbe qui fare un riferimento alla statua in bronzo di Andrea Calamech a Messina risalente al 1573, la quale raffigura Giovanni d'Austria che calpesta la testa di Alì Pascià: lo si dimentica spesso ma l'opera, attraverso i quattro prospetti bronzei del basamento marmoreo, è anche un racconto della battaglia mediterranea (fig. 2).

[13] Continui i riferimenti alla dimensione messianica della battaglia navale, i quali arrivano fino all'intervento divino: «Et che, non si videro i segni della divinità in questa pugna? era a noi contrario il vento, propitio a' Turchi; ma tosto sventolato nelle bandiere CRISTO, egli, che ferma la terra, & da moto al cielo, fermò il vento contrario, & contrario gli die' moto» (ivi, c. 15r). Sull'immagine della crociata persistente nella società d'Antico Regime faremo riferimento in seguito.

[14] È stata Pia Schwarz Lausten a sottolineare, in un saggio recente sulle 'immagini del Turco' nella storiografia del XVI secolo, come la scrittura di storia possa riservare anche uno spazio dell'elogio dell'altro: cfr. P. SCHWARZ LAUSTEN, *Images of Turks in Sixteenth-century Italian historical writing*, in *Imagined, Embodied and Actual Turks in Early Modern Europe*, edited by B. Holm, M. Bogh Rasmussen, Wien, Hollitzer, 2021, 185-221.



Figura 2. A. Calamech, *Monumento a don Giovanni d'Austria*, Messina, Piazza Lepanto, 1573.

La cultura napoletana e meridionale (da Napoli a Messina), inserita nell'ampio circuito planetario (imperiale prima e spagnolo poi), è chiamata a uno sforzo propagandistico. Quello di Attendolo è un emblematico appello, fatto attraverso nomi e cognomi, che non ammette esclusioni (oltre ad Arcucci, il letterato cita esplicitamente ad esempio Ferrante Carafa, che pubblicò nel 1572 una serie di sonetti dedicati a don Giovanni e intitolati l'*Austria*).[15] L'invocazione alle arti, topica nell'evidenziare la necessità di rendere immortali le gesta dell'Austria, merita dunque un'attenzione particolare: si configura, infatti, come operazione da inserire in un consapevole e strategico programma culturale.

[15] Sull'*Austria* di Carafa cfr. C. GIGANTE, *«Maria, Madre della Vittoria». Ferrante Carafa e l'epopea di Lepanto*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2007, 19-51. Sulla produzione del Carafa si veda più recentemente G.P. RIGA, *Napoli, Venezia e i "poligrafi": note sulla biografia e gli scritti di Ferrante Carafa (1509-1587)*, «Giornale storico della letteratura italiana», 201 (2024), 673, 30-50.

3. L'allegoria del nemico

Usciamo ora dall'area meridionale per soffermarci su un esempio romano-fiorentino, il quale consente il passaggio dalla "cronaca" all'"allegoria" del nemico.

Punteremo l'attenzione su una vicenda importante dell'attività artistica di Giorgio Vasari. Al pittore aretino il papa Pio V Ghislieri (1504-1572), promotore e principale artefice della creazione della Lega Santa contro i Turchi (il patto fu firmato nel maggio del 1571), affidò l'incarico di affrescare la Sala Regia in Vaticano.[16] Il Pontefice volle che questa Sala fosse dipinta con la rappresentazione di episodi significativi del proprio pontificato, tra i quali spiccava appunto l'impresa della vittoria di Lepanto dell'ottobre 1571. A poco tempo di distanza da quell'evento l'austero Pio coinvolse l'artista aretino, che già aveva ricevuto commissioni papali in quegli anni, nella grande e solo in parte compiuta impresa decorativa. È sicuramente, per un Vasari ormai anziano (morirà nel 1574), una delle commissioni più impegnative degli anni Settanta insieme alla decorazione della cupola fiorentina di Santa Maria del Fiore. Si scelse, per questa sala, un primo gruppo di tre storie, delle quali furono realizzate soltanto due: una rappresentante la battaglia e l'altra la schiera di navi prima dello scontro (della terza, non dipinta e raffigurante la consegna delle insegne a don Giovanni d'Austria da parte del Pontefice, è rimasto un disegno preparatorio su carta a penna e inchiostro ora conservato a Torino: Musei Reali, Biblioteca Reale). Sottolineare l'intento propagandistico del ciclo pittorico sarebbe – come si dice in questi casi – "fare il già fatto".[17] Ci piace, però, ribadire che la scelta di Lepanto per una sala specificatamente riservata all'accoglienza di sovrani e ambasciatori tradisce la volontà pontificia di esaltare la propria capacità, da un lato, di mettere insieme ciò che sembrava difficilmente accostabile (Spagna e Venezia, soprattutto) e, dall'altro, di mostrarsi in controluce come protagonista della più grande vittoria conseguita dalla cristianità nella modernità.

Di questa commissione e di quelle romane precedenti, subìte più che auspicate da un Vasari – come recentemente ha evidenziato Conforti – in missione politica a Roma già negli anni Sessanta per l'*affaire* del titolo granducale, ci resta una fitta corrispondenza epistolare, la quale coinvolge tra

[16] Sull'attività pittorica di Vasari nella Sala Regia cfr. P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Milano, Edizioni per il Club del libro, 1964, 71-72, L. CORTI, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1989, 144-145 e J. DE LONG, *Papal History and Historical Invenzione: Vasari's Frescoes*, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, edited by P. Jacks, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 220-237. Più recentemente, su questa specifica commissione, si veda R. SCORZA, *Messina 1535 to Lepanto 1571: Vasari, Borghini and the imagery of Moors, Barbarians and Turks*, in *The slave in European art: from Renaissance trophy to abolitionist emblem*, edited by E. McGrath and J.M. Massing, London, The Warburg Institute; Torino, Aragno, 2012, 121-163, R. SCORZA, *Vasari's Lepanto frescoes: apparati, medals, prints and the celebration of victory*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 75, 2012, 141-200 e C. CONTI, *Vasari in Vaticano: la decorazione pittorica della Sala Regia tra Pio V e Gregorio XIII*, in *Vasari e Roma (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 20 marzo - 19 luglio 2026)*, a cura di A. Baroni, Roma, Gangemi Editore, 2026, 91-99.

[17] Non è un caso che – come sottolinea R. SCORZA, *Vasari's Lepanto frescoes*…, 188 – Borghini «would have had little involvement in composing the programme for the Lepanto cycle. This was the responsibility of Pope Pius's advisers». In questo saggio, dove è evidenziata la poca attenzione riservata all'impresa vasariana in Vaticano («Given the volume of literature on the subject, it seems remarkable that so little has been written about Giorgio Vasari's cycle of 1572–73 in the Sala Regia […]», 142), Scorza analizza dettagliatamente i dipinti dell'artista aretino, i quali sono messi in relazione con gli scritti del tempo su Lepanto (in particolar modo l'*Historia* di Giovanni Pietro Contarini, edita a Venezia per Francesco Rampazetto nel 1572, e i *Commentarii* di Ferrante Caracciolo, pubblicati a Firenze da Giorgio Marescotti nel 1581).

gli altri Francesco de' Medici, Giuliano Sangalletti, Vincenzo Borghini e Cosimo Bartoli.[18] Oltre alla necessità evidente di rispondere all'esigenza propagandistica del papato Ghislieri, bisogna anche registrare che la possibilità di fissare sulla tela le immagini della battaglia (paesaggi, navi, armi, combattenti) rappresenta per Vasari – anche a causa del suo alto grado di difficoltà – un'occasione importante per manifestare la propria perizia pittorica. In una lunga e importante lettera del 23 febbraio 1572 il pittore aretino sottolinea proprio questa difficoltà, narrando le immagini ancora *in fieri* al reggente del granducato toscano Francesco:

> Se io tardo tanto da una volta a l'altra a dargli conto di me, sendo si può dir solo a queste opere, ancora che io sia veloce, continuo et assiduo all'operare, son tante grandi che non compariscie con quella volontà che è il dessiderio di Nostro Signore, che è vechio e mio, che vorrei volentier più presto godere i comodi di casa mia che le fatiche e i disagii et le grandezze di casa d'altri. Nostro Signore finalmente si risolvé che la battaglia de' Turchi si facessi di mia mano dipinta nella sala Regia da quella parte, dov'è la porta che entra alla capella di Sisto, et in tre storie pigliassi quella facciata: in una fussi il golfo di Lepanto et la Zaffalonia con l'isole e scogli de' Cozzolari, nel qual sito sia tutto lo aparato delle galee cristiane e turchesche in ordine da voler combattere, una verso i Dardanelli, l'altra fra l'isole Cozzolare et la Zaffalonia con quel paese ritratto bene di naturale.[19]

Da questo momento in poi la descrizione diviene dettagliata. Si fa qui riferimento alle immagini del dipinto raffigurante la fase preparatoria della battaglia, il quale è collocato sulla parete ovest della sala, tra la porta che dà alla Sistina e la porta che immette alla Scala Regia, e il quale sarà concluso soltanto nel maggio 1573.[20] L'obiettivo di Vasari è chiaro. Egli non intende tradurre *sic et simpliciter* la realtà degli eventi accaduti, ma piuttosto vuole creare – considerati i tempi di proposizione – un'epopea dello scontro. Non è un caso che, per narrare la vicenda, si finisca per ricorrere a figure allegoriche. Il pittore pone in primo piano alla nostra destra la «lega de' Turchi» con le figure del Timore, della Debolezza della Morte, mentre alla nostra sinistra troneggia l'allegoria della Lega Santa, la quale si traduce inevitabilmente in un'esaltazione del papato di Pio V:

> Dove dalla parte de' Cristiani fo 3 figure grandi braccia 4, abracciate insieme, figurate per la Santa Lega. Una sarà la Chiesa, Vergine in abito sacerdotale con la crocie papale in mano, sotto l'onbrella e le chiavi et l'agniello di Dio a' piedi. L'altra sarà la Spagnia, giovane in abito di gueriera col fiume Ibero a' piedi. L'altra sarà Venezia, una matrona in abito dogale et a' piedi il suo leone alato. Dalla parte dell'armata turchescha saranno 3 altre figure che saranno abracciate insiemi per la lega de' Turchi, che figureranno il Timore, la Debolezza et la Morte, et dalla parte di sopra in cielo sarà sopra l'armata cristiana spirti divini, che manderano sopra e' cristiani

[18] Tale corrispondenza è stata appunto indagata da C. CONFORTI, *Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?*, in *L'immagine del rigore: committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di L. Giordano e G. Angelini, Como-Pavia, Ibis, 2012, 75-89.

[19] Per le lettere di e a Vasari abbiamo utilizzato il *Carteggio vasariano, 1532–1574* edito on line in "Memofonte"; scheda n. 964; intestazione: *Giorgio Vasari in Roma a Francesco de' Medici in Firenze*; fonte archivistica: ASF, MP 571, c. 105 (https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/#carteggio). Per le "ricadute" artistico-letterarie della vittoria "lepantina" in area toscana, utile ricordare che nella Chiesa dei Cavalieri a Pisa si conservano vessilli della battaglia: essi furono catturati da due delle dodici galee mandate a Lepanto da Cosimo I (Capitana e Grifone); inoltre sul soffitto della Chiesa è rappresentato *Il ritorno della flotta dell'Ordine dalla battaglia di Lepanto* di Jacopo Ligozzi (1604).

[20] Per la cronologia di questo e del dipinto analizzato di seguito abbiamo utilizzato il recente C. CONTI, *Vasari in Vaticano: la decorazione pittorica della Sala Regia tra Pio V e Gregorio XIII*, in *Vasari e Roma...*, 91-99 (si veda anche il catalogo delle opere vasariane in Vaticano alle pp. 156-175).

> palme e corone di fiori; et sopra e' turchi demoni, che mandino giù triboli, fuoco, e Pandora rovesci loro adosso il vaso aperto di tutti e mali.[21]

Il dipinto appare diviso in due livelli completamente diversi. In primo luogo c'è la volontà di tradurre sul piano figurativo gli avvenimenti in modo dettagliato. A questo piano, quello della storia, se ne affianca in basso un altro, dove prendono forma le immagini allegoriche. Esse orientano lo spettatore; imprimono ai momenti, che precedono lo scontro, una precisa direzione. Non basta, quindi, fissare sulla tela le flotte con al centro in evidenza la mappa raffigurante la zona dove avverrà lo scontro. Bisogna dare allo spettatore la sensazione che la vittoria di quello scontro, incerta sul piano dei casi umani (numeri di soldati, di navi, etc.), è certissima sul piano dei casi divini, come testimoniano le immagini allegoriche in esso inserite.



Figura 3. G. Vasari (e aiuti), *Battaglia di Lepanto*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Sala Regia, 1572.

Ciò accade anche per l'altra opera, la *Battaglia di Lepanto*, che fu terminata grossomodo nell'aprile del 1572 e che è collocata sulla stessa parete (tra la porta che conduce alla Spezieria Apostolica e quella che introduce alla Scala Regia). Vasari descrive con puntualità le invenzioni, relative al dipinto, del quale dichiara nella citata lettera del febbraio 1572 di aver effettuato su cartone già la metà delle immagini. In questo caso ci troviamo nuovamente di fronte a una lunga descrizione, dove ancora la storia cede il passo all'allegoria, la cronaca all'epopea (fig. 3):

> Nella terza sarà la battaglia e fierezza de' Cristiani, che combattendo conseguano la vittoria, con tutte le galee, galeazze, insegnie et altri vasegli, che afondino, ardino e fughino, et il mare pien di morti et affogati e tinto di sangue il mare. In aria sarà uno splendor celeste, drentovi Giesù Cristo con un fulmine in mano, che percuota l'armata turchesca, et in sua compagnia

[21] *Carteggio vasariano, 1532–1574* edito on line in "Memofonte"; scheda n. 964; intestazione: *Giorgio Vasari in Roma a Francesco de' Medici in Firenze*; fonte archivistica: ASF, MP 571, c. 105 (https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/#carteggio).

> San Pietro e San Pauolo, San Iacopo et San Marco, che in loro compagnia farà gran numero di Angeli, chi con dardi, chi con saette et chi con altre arme celeste, che fracasseranno tutta l'armata de' Turchi, et da l'altra parte sopra i Turchi sarà una legione di Demonii che fuggiranno, portando via con essi Macometto Maggior Diavolo de' Turchi. Sotto l'armata cristiana sarà una femina grande a sedere sopra gran numero di turchi prigioni, legati alla crocie di Cristo: questa sarà la Santa Fede, che, alzando il calice con l'ostia da una mano, con l'altra abruscierà con una facie tutte le spoglie de' Turchi, per il che la lega prima saranno le provincie, la seconda le persone proprie e le 3 Virtù celeste, la terza la lega de' Santi in cielo. Ho fatto di questa terza già la metà del cartone, ma è sì laboriosa per l'intrigamento delle galee, antenne, remi e bandiere e corde, che mi smarisco spesso, perché è il magior intrigo di cosa che io facessi mai.[22]

Nonostante le difficoltà e la voglia di tornare a Firenze, l'attività di decorazione della Sala Regia si configura comunque per il pittore toscano come uno dei lavori maggiormente "intriganti" («il magior intrigo di cosa che io facessi mai», appunto): egli spera addirittura di conseguire «la medesima vittoria coi pennegli, che i Cristiani con l'arme».[23] Per raffigurare la complessità della battaglia, però, si sceglie ancora una volta di accompagnare le immagini dello scontro con specifiche allegorie. La questione non è quella di alterare gli avvenimenti, dal momento che Vasari mostra più volte il proprio scrupolo documentario (da ricordare, in tal senso, è la lettera al Borghini del primo marzo 1572, dove dichiara di aver desinato insieme con «col Signor Marcantonio Colonna et con Rumagasso capitano per saper molte minuzie»).[24] Piuttosto che "riscrivere" il problema è qui "indirizzare" quegli avvenimenti, ricostruiti con scrupolo, verso una determinata lettura *sub specie christianitatis*. L'allegoria fornisce i modi di questa inevitabile, dati i committenti e le scenografie, esaltazione. E così – come descritto nella lettera precedentemente citata del 23 febbraio 1572 – nel

[22] *Ibidem*. L'immagine del nemico turco come "prigione", segnalata qui da Vasari, sarà fondamentale per la beatificazione e santificazione del Ghislieri: cfr. G. CAPRIOTTI, *Becoming paradigm: the image of the Turks in the construction of Pius V's sanctity*, «Il Capitale culturale», 6 (2017), 189-221 (https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1712).

[23] *Carteggio vasariano, 1532–1574* edito on line in "Memofonte"; scheda n. 964; intestazione: *Giorgio Vasari in Roma a Francesco de' Medici in Firenze*; fonte archivistica: ASF, MP 571, c. 105 (https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/#carteggio). Anche in una lettera indirizzata a Vincenzo Borghini del 23 aprile 1573 emerge tutto l'orgoglio di Vasari per il lavoro effettuato, il quale si configura nelle parole del pittore come conclusivo di un lungo percorso precedente: «E questo lavoro torna certamente il più bello che abbi mai fatto, né detti mai tanta forza e rilievo a pictture mie. […] Grandezze, Grandezze, Grandezze, e si va via […] in 39 anni ch'è 3 volte XIII il primo anno del pontificato di Paolo III, si cominciò questa sala e con sei pontefici doppo e 12 picttori eccellenti seguito e non gli hanno potuto dar mai fine: Gregorio XIII P. M. Il primo anno del suo pontificato con Giorgio Vasari Pictor XIII in XIII mesi gl'ha dato fine l'anno 1573. Questo lo vorei mettere in una storia ultima che ho fatto [...]» (*Carteggio vasariano*, 1532–1574 edito on line in "Memofonte"; scheda n. 1087; intestazione: *Giorgio Vasari in Roma a Vincenzo Borghini in Firenze*; fonte archivistica: ASF, CdA, II, I, n. 82). Precedentemente si vedano, inoltre, le lettere del 2 maggio 1572 indirizzate rispettivamente a Cosimo de' Medici e a Vincenzo Borghini (*Carteggio vasariano, 1532–1574*; scheda n. 988; intestazione: *Giorgio Vasari in Roma a Vincenzo Borghini in Firenze*; fonte archivistica: ASF, CdA, II, I, n. 55 e scheda n. 986; intestazione: *Giorgio Vasari in Roma a Cosimo de' Medici in Pisa*; fonte archivistica: ASF, MP 576, c. 218).

[24] *Carteggio vasariano, 1532–1574* edito on line in "Memofonte"; scheda n. 966; intestazione: *Giorgio Vasari in Roma a Vincenzo Borghini in Firenze*; fonte archivistica: ASF, CdA, II, I, n. 67. Proprio ricordando questa lettera Conforti sottolinea: «Per documentarsi sull'assetto delle galere veneziane, trionfatrici di Lepanto, Giorgio chiede disegni e stampe a Bartoli, quindi si reca di persona a Civitavecchia, per ragguagliarsi sulle imbarcazioni pontificie. Per ottenere informazioni di prima mano sull'andamento della battaglia, Giorgio ottiene un incontro "a desinare" con il celebre Marcantonio Colonna, ammiraglio della flotta pontificia ed eroe del trionfo allestito a Roma in festa il 4 dicembre 1571; si abbocca anche con tale Rumagasso, capitano nella stessa battaglia» (C. CONFORTI, *Giorgio Vasari al servizio di Pio V*…, 84). Su Marcantonio Colonna, di cui ci resta un famoso ritratto a opera di Scipione Pulzone (Roma, Galleria Colonna), cfr. N. BAZZANO, *Marco Antonio Colonna*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

cartone preparatorio al dipinto e poi nel dipinto stesso potrà partecipare allo scontro titanico addirittura la Santa Fede con l'ostia nella mano destra e un vivo fuoco, destinato a colpire i corpi infedeli, nella sinistra. Lo scontro si svolge, nel dipinto voluto da Pio V e realizzato da Vasari, in cielo con Cristo, san Pietro, san Paolo, san Marco, che è simbolo di Venezia, e san Giacomo, che è simbolo della Spagna, da un lato, e Maometto, dall'altro. "Dio, lo vuole", sembrano gridare le immagini raffigurate nel dipinto secondo un tema di "lunga durata" quale è quello della crociata.[25] Per questa nuova, cinquecentesca, crociata a suggerire il grido, però, non è più Pietro l'Eremita ma addirittura la citata Fede, grazie alla quale è stata possibile la Lega Santa tra Stati spesso in guerra tra loro ma soprattutto è stato possibile l'intervento di Cristo contro il Demonio.

La scelta di trasformare la storia in epopea, la cronaca in allegoria è il frutto di una precisa strategia di Vasari, e dei letterati "suggeritori" delle relative invenzioni pittoriche, la quale accomuna i dipinti vaticani a molti degli scritti del tempo dedicati alla vittoria lepantina: dalle cronache alle biografie, dalle opere storiografiche ai poemi, dalle canzoni per la vittoria alle orazioni.[26]

4. Conclusione

Le tipologie di narrazione, che con qualche forzatura abbiamo segnalato, consentono di comprendere come in letteratura i grandi scontri bellici tra cristiani e Turchi, europei e ottomani, si frantumino in una serie di versioni parziali, faziose, orientate lungo specifiche vicende con il fine di indirizzare fortemente il racconto: la descrizione di luoghi e protagonisti deve essere costruita in direzioni utili a raggiungere ben determinate mete o meglio deve orientare il lettore, creare un comune orizzonte d'attesa. Nel caso specifico di Lepanto – lo abbiamo evidenziato – si costruisce un'epopea dello scontro, che soprattutto sul modello dell'*Apocalisse* di San Giovanni trasforma il Mediterraneo nel "mare di sangue" dello scontro finale. L'Armageddon si costruisce con tutte le tipiche immagini zoomorfe di draghi, cani, serpenti *et similia* attribuite agli infedeli, i quali si delineano sostanzialmente come figure sataniche (l'altro religioso come una forma di eresia interna, di sfida contro Dio).[27] Sappiamo bene che esiste uno scarto tra quanto si narra e quanto nella realtà delle cose accadde veramente: il rapporto tra cristiani e turchi fu anche rapporto di convivenza su un tempo lungo.[28] Eppure, dal nostro punto di vista, la letteratura lepantina e in generale le narrazioni ufficiali dello scontro interessano proprio per il loro valore di primo grande, gigantesco tentativo (riuscito) di quella che – non trovo neologismo più calzante – fu la "propaganda" della vittoria e la relativa (denigrante) descrizione del nemico.[29]

---

[25] In merito a tale questione, su cui esiste una nutrita bibliografia, si veda ora almeno M. PELLEGRINI, *Guerra santa contro i Turchi. La crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, il Mulino, 2015.

[26] Discorso specifico potrebbe essere fatto per la novellistica cinquecentesca: tale aspetto è stato indagato da T. ARTICO: *Novelliere mediterraneo*, a cura di T. Artico, pref. di J. Tolan, Bologna, I libri di Emil, 2019 (rinviamo alla ricca *Introduzione* di Artico alle pp. 7-74). Alla questione dell'alterità nella letteratura del Cinque e Seicento Artico ha dedicato diversi contributi: si veda, nello specifico su Lepanto, T. ARTICO, *Magia, scienza e identità musulmana. L'epica per Lepanto (1571-1646): un caso di studio per la morfologia eroica*, in *«Al suon de' mormoranti carmi». Magia e scienza nell'epica del Cinque e del Seicento*, a cura di T. Artico e A. Chiarelli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2019, 57-94.

[27] Per questo aspetto cfr. S. ZATTI, *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella 'Gerusalemme liberata'*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di S. Zatti, Pacini Fazzi, Lucca 1998, 146-184: 160.

[28] Si vedano nello specifico le riflessioni in P. PRETO, *Venezia e i Turchi*, Roma, Viella, 2013, part. 80-84 e, sulla permeabilità del confine non sempre nettamente marcato tra cristiani e musulmani, G. RICCI, *Appello al Turco. I confini infranti del Rinascimento*, Roma, Viella, 2011.

[29] Come non pensare alla lapidaria e asseverativa affermazione di Dionisotti: «La celebrazione letteraria della vittoria di Lepanto fu […] amplissima, quantitativamente superiore a quella di ogni altro evento della storia

 © Adi editore 2026

Mi pare che a questi testi sia necessario tornare per svelarne meccanismi reconditi, procedimenti di costruzione, finalità ultime anche di "silenziamento": è necessario tornarci per ricordare quanto le nostre narrazioni contemporanee siano spesso un riverbero inconsapevole di immagini antiche o – meglio – per ricordare appunto che la costruzione dell'immagine dell'Altro affonda le proprie radici in una storia intricata, che è anche storia cruenta dei popoli mediterranei, la quale tendiamo troppo spesso a dimenticare.

d'Italia, prima e poi» (C. DIONISOTTI, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto. Atti del Convegno di Studi*, a cura di G. Benzoni, Firenze, Olschki, 1974, 127-151: 138). Cfr. inoltre C. DIONISOTTI, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana* [1967], Torino, Einaudi, 1999, 163-182.