

FONDAZIONE CARLO MARCHI
————— QUADERNI 37 —————

BARBARA AGOSTI

PAOLO GIOVIO

UNO STORICO LOMBARDO
NELLA CULTURA ARTISTICA
DEL CINQUECENTO



Leo S. Olschki

A Paola Barocchi

PAOLO GIOVIO
UNO STORICO LOMBARDO
NELLA CULTURA ARTISTICA DEL CINQUECENTO

IL GIOVIO E LE ARTI

1. ANTEFATTI, DALLA LOMBARDIA A ROMA

Per quanto lo abbia incontrato, moltissimi anni fa, nel cuore di studi lombardi e 'antivasariani', l'opera con cui vorrei avviare il discorso su Paolo Giovio scrittore d'arte e di artisti, sul suo rapporto con la cultura figurativa, e sul ruolo che gli compete nella letteratura artistica del Cinquecento in Italia, più fiorentina non potrebbe essere: si tratta del monumento commemorativo (Fig. 84) che, come recita l'iscrizione sul basamento, nel 1574 venne eretto in suo onore, per volontà di Cosimo e Francesco de' Medici, in una collocazione emblematica, all'ingresso della Libreria Laurenziana, e proprio all'indomani della apertura al pubblico della biblioteca stessa avvenuta nel 1571, incorporando una statua del Giovio scolpita già con questa destinazione nel 1560 da Francesco da Sangallo e che illustra alcuni tra i dati più salienti del personaggio e della sua lunga fedeltà alla dinastia dei Medici. Questa era stata una scelta per così dire economica, autoprotettiva:

Il Giovio, lombardo e giunto alla maggiore età quando la Lombardia era diventata francese, non aveva alcuna garanzia pubblica del proprio lavoro di storico: doveva, e di fatto volle, fidare in sé e uscire dalla cerchia di un qualunque stato. D'altra parte, il medico e umanista Giovio poteva immettere nel suo lavoro la forza di una lingua letteraria, superiore ancora, in quell'età, a ogni lingua moderna. Insomma non poteva contentarsi di raccogliere notizie, come raccoglieva ritratti per il suo Museo: poteva e voleva comporre una storia. Così facendo, egli doveva assumere la responsabilità delle notizie raccolte e rifuse in un racconto continuato. Né soltanto delle notizie: anche dei giudizi, elogi e biasimi, che secondo la tradizione storica non potevano mancare, e che nella lingua antica riuscivano più solenni e però anche più rischiosi.¹

¹ C. DIONISOTTI, *Machiavelli e il Giovio*, [1975], in ID., *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 412-444: 412.

Nel monumento laurenziano lo storico comasco, scomparso nel 1552 e congedato dal mondo con esequie organizzate lì accanto nella basilica medicea, come si conveniva solo a chi fosse figura d'indiscussa familiarità col casato, è mostrato in abiti episcopali, allusivi al titolo di vescovo di Nocera dei Pagani che gli era stato conferito nel 1528 da Clemente VII, grato al Giovio, tra l'altro, per la lealtà con cui questi gli era rimasto accanto nei giorni terribili del Sacco e della reclusione in Castel Sant'Angelo.² Ritratto col volto scavato da una stanchezza che consuma, la fronte corrugata nei solchi profondi di un perpetuo sforzo di concentrazione, il Giovio esibisce qui, appoggiandocisi con tutto il fianco destro e piantandoci persino un piede sopra, alcuni grossi volumi, a testimoniare la sua copiosa attività di storiografo e scrittore, che proprio alla vigilia della morte era culminata con la pubblicazione, tra 1550 e 1552, della sua opera maggiore, i due volumi *Historiarum sui temporis*, lavoro di una vita intera, apparso *in extremis* sotto il patrocinio di Cosimo.

L'inizio delle relazioni del Giovio con i membri della famiglia de' Medici rimontava in effetti a molto tempo prima. Nato a Como nel 1486, dopo avere compiuto la sua formazione umanistica e gli studi di medicina tra Padova, e poi Pavia e Milano, sotto la guida dell'anatomista veronese Marcantonio della Torre, famoso – come anche Vasari sapeva, e forse proprio tramite l'amico Paolo – per avere collaborato con Leonardo negli esercizi sulla dissezione, il Giovio dalla Lombardia sconvolta dalla guerra se ne sarebbe andato presto.³

Gli rimase fissato dentro l'effetto delle lezioni tenute a Milano all'aprirsi del nuovo secolo da Demetrio Calcondila e dal filologo cosentino Aulo Giano Parrasio che aveva potuto ascoltare da ragazzo, e ancora ad oltre vent'anni di distanza rievcherà quel ricordo affascinato nelle conversazioni del *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*:

² Sui funerali del Giovio nella basilica medicea: M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi («Biblioteca di cultura storica», 218), 1997, p. 4; sul monumento scolpito dall'artista fiorentino: G. DONATI, *Francesco da Sangallo, Paolo Giovio e la 'Simonetta' di Piero di Cosimo*, «Prospettiva», 101, 2001, pp. 81-85.

³ Per la data di nascita del Giovio, che lui stesso fissa al 1486 (ma che spesso continua ad essere indicata come 1483), accolgo la proposta di T.C. PRICE ZIMMERMANN, *La presunta data di nascita di Paolo Giovio*, «Periodico della Società Storica Comense», 52, 1986-87, pp. 189-192; per le sue vicende biografiche: ID., *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

«[...] cum ego adolescens Mediolanum concessissem ut Demetrium Calchondylem et Parrhasium Cosentinum graecas et latinas litteras incredibili fama publice docentes audirem», racconterà il Giovio chiacchierando con Alfonso d'Avalos nel castello di Ischia, dove si era ritirato in una sorta di convalescenza a cercare di riprendersi dai traumi del '27.⁴ A quella prima stagione della giovinezza, 1504, risale la lettera indirizzata da Paolo ad un amico, Giano Rasca, sul tema ormai canonicamente umanistico degli *otia sobri* e studiosi della vita in villa, un testo in cui lampeggiano le esperienze compiute dal Giovio adolescente, che qui gioca a immaginarsi vecchio e bisognoso di quiete, sulle epistole di Plinio il Giovane, ma pure sul lessico tecnico dei trattatisti agrari antichi, da Varrone a Columella a Palladio.⁵ È fin da quella precoce prova latina, dove vengono celebrate le attrattive del «*Lisatium rusculum*», la villa di famiglia a Lissago, squadernando per la descrizio-

⁴ T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 6; la citazione dal *Dialogus* è dalla edizione a cura di E. Travi, in PAULI IOVII *Opera*, IX, *Dialogi et descriptiones*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1984, p. 281 («[...] quando da ragazzo sono andato a Milano ad ascoltare Demetrio Calcondila e il cosentino Parrasio che tenevano lezioni pubbliche di letteratura greca e latina con incredibile successo»). Per le versioni italiane dei testi latini del Giovio ho adoperato sempre, quando esistono, i volgarizzamenti cinquecenteschi a lui più vicini, oppure autorevoli traduzioni moderne, come risulterà dalle indicazioni via via fornite. Negli altri casi, come ad esempio per questo passo del *Dialogus*, ove non compaia alcuna specifica segnalazione, la traduzione è mia.

⁵ Il testo di questa lettera è stato reso noto da S. DELLA TORRE, *L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo: l'interesse di un umanista per il tema della villa*, in *Atti del Convegno Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria (Como 3-5 giugno 1983)*, Como, Società Storica Comense («Raccolta Storica», XVII), 1985, pp. 283-301: 296-301, ed è stato poi riproposto e attentamente analizzato da S. MAFFEI, in *Paolo Giovio, Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore («Strumenti e testi», 5), 1999, pp. 17-70. Resta da chiarire se il «lanus Rascha» della lettera, nota da una trascrizione settecentesca, sia o meno da identificare (come ipotizzavo in *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, «Prospettiva», 97, 2000, pp. 51-62: 58-59, nota 5) con il comasco Gian Giacomo Rusca, anch'egli appassionato di ritratti; ho potuto discutere di questo punto con Davide Mirabile, che ha in preparazione un contributo sulla committenza della famiglia Rusca. Meno probabile mi sembra la supposizione che in questo personaggio sia da riconoscere, svisato da un errore di trascrizione della copia settecentesca della lettera, Giano Lascaris, come suppongono A. BATTAGLIA - F. REPISHTI, *Fra Giocondo, Giano Lascaris e lo studio di Vitruvio a Milano*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna, Atti del Convegno internazionale di Genova, 5-8 novembre 2001*, a cura di G. Ciotta, Genova, De Ferrari, 2003, II, pp. 414-421: 418.

Mi pare che questa dimensione agreste del giovane Giovio si capisca meglio guardando al caso di poco precedente del Bembo che, ventiquattrenne, parlando della villa di famiglia presso Santa Maria di Non, nel 1494 dichiarava che lì gli era possibile «non rusticari, sed vivere» (su questo argomento è importante l'articolo di R. CALLEGARI, *Sculture "in horto Bembi"*, [1997], ora in *Id., Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, Forum, 1998, pp. 255-286: 256, nota 4).

ne della dimora e dei lavori della campagna la terminologia appresa dalle fonti, che si capisce bene come, sempre, «per lui le parole, anche nella deformazione grottesca, sono cose e fatti reali», come risulta poi ancora più patentemente dalle prime superstiti sue lettere in volgare.⁶ E chissà se saranno state solo le letture dei classici, per esempio le storie a tinte fosche raccontate da Svetonio e le moralità di Seneca, o non anche l'austero Benedetto, il fratello maggiore che lo aveva cresciuto, studioso di cose antiche e di Vitruvio, ad insegnare al «lascivetto» Paolo (come più tardi lo definirà il fiorentino Giambattista Busini) che – come scrive in questa epistola giovanile – «adoleſcentibus [...] infamatiſſimum eſt» divertirsi coi compagni perdigiorno, dormire fino a tardi la mattina, andarsene in giro in barca per il lago portandosi dietro il vino e brigate di amici travestiti...⁷ Si affaccia già lì, comunque, quell'«aedificandi studium» che molto più avanti nel tempo condurrà alla costruzione del celebre Museo sulle rive del lago di Como, un edificio per il cui impianto si setacciano oggi fonti antiche e quattrocentesche, e che il Giovio, con la concretezza che gli era propria, si contentava di definire, e quanto efficacemente, «iucundiffimo Museo dell'aspetto e aria e qualità vitruviale».⁸

Un altro tratto peculiare della storia del Giovio che emerge sin dalla lettera all'amico Giano è poi la tensione verso il «benignus sinus» della città in cui era nato (e il cui nume tutelare è per lui Plinio il Vecchio), ma dove le scelte e le circostanze della vita gli consentiranno di

⁶ G. FOLENA, *L'espressionismo epistolare di Paolo Giovio*, [1985], in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri («Nuova cultura», 25), 1991, pp. 200-241: 212.

⁷ In *Paolo Giovio, Scritti d'arte*, cit., p. 2. La definizione della personalità del Giovio, «lascivetto ed avaruzzo», fornita in una lettera del Busini del 1548, è stata segnalata da C. DIONISOTTI, recensione a *Giuseppe Guido Ferrero, Politica e vita morale del '500 nelle lettere di Paolo Giovio*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXVIII, 1941, pp. 156-160: 158; per i rapporti tra Giovio e Busini: E. VALERI, «*Historici bugiardi*». *La polemica cinquecentesca contro Paolo Giovio*, in *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*, a cura di A. Merola, G. Muto, M.A. Visceglia, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 115-137: 119-120. Nel passo della lettera cui si allude qui Giovio usava il raro termine «spyntrias», qualcosa come i «viados» dei nostri giorni, che SVETONIO nelle *Vite dei Cesari* (III, 43; IV, 16) aveva adoperato a proposito delle «monstrosae libidines» praticate ai tempi di Tiberio e di Caligola. Penso che in generale, tra i modelli storiografici e letterari del Giovio, Svetonio conti più di quanto non sia stato detto.

⁸ Così lo definisce in una lettera al cardinale Alessandro Farnese del 1539 (in P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, I, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1956, p. 222). Ma già scrivendo nel 1533 al cardinale Ippolito de' Medici (*ivi*, p. 136), commentava: «Vitruvvio avrebbe riso della mia casa nova, per la sciochezza de' vecchi disegni rempiatrati con li moderni [...]».

stare tutto sommato davvero poco e desultoriamente. Quando, nel 1533, di ritorno, malato, da un viaggio con Clemente VII, rientrerà per cercare di guarire con l'aria buona di casa, era una decina d'anni che non ci rimetteva piede e, salvo il periodo in cui si concentrarono i lavori del Museo, dal 1537 al 1543, anche in seguito le sue permanenze sarebbero state quanto mai saltuarie e ridotte.⁹

Mentre a Como infuriava la peste, nel 1512, con ogni probabilità dopo la battaglia di Ravenna, avvenuta a Pasqua, e i conseguenti sconvolgimenti in territorio lombardo, il Giovio si trasferì a Roma;¹⁰ in febbraio si era spostato lì anche Pietro Bembo, Baldassarre Castiglione ci sarebbe arrivato qualche mese dopo, per assistere alle esequie di Giulio II nel febbraio del 1513. Questi primi tempi romani sono una fase del percorso del Giovio documentata piuttosto scarsamente. Una delle più precoci testimonianze del suo avvento a Roma è data dall'epigramma con cui egli contribuì ai *Coryciana*, la raccolta di carmi latini con i quali un vastissimo gruppo di poeti, letterati ed umanisti in quel momento presenti nell'Urbe aveva reso omaggio all'edicola allestita nella chiesa di Sant'Agostino (Fig. 4) dal protonotario apostolico di origine lussemburghese Johannes Goritz, detto, con soprannome virgiliano, Corycius, che, da vero erede della accademia romana di Pomponio Leto, fu fervido promotore al tempo stesso di devozioni cristiane e miti pagani, un connubio di culti destinato a estinguersi nel 1523 con il rigido pontificato di Adriano VI. L'edicola progettata dal Goritz in onore della madre di Maria (Fig. 4) comprendeva in basso il gruppo scolpito da Andrea Sansovino con *Sant'Anna e la Madonna col Bambino* (Fig. 21), che venne previsto per primo e che fu eseguito entro il 1512, e più in alto l'affresco con *Isaia* (Fig. 5) portato a compimento da Raffaello in un momento leggermente successivo: un dipinto che infatti secondo Vasari il Sanzio aveva rifatto «di nuovo»,

⁹ Per il rientro a Como del 1533 dopo una lunga assenza dalla città: T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 133, e B. AGOSTI, *Note autobiografiche di Paolo Giovio (1528-1537)*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo edizioni, 2006, I, pp. 283-285: 284.

¹⁰ La partenza del Giovio da Como per Roma si colloca al 1512 sulla base di una testimonianza contenuta nel *Dialogus*: E. TRAVI, *Paolo Giovio nel suo tempo*, in *Atti del Convegno Paolo Giovio*, cit., pp. 313-330: 318; per ulteriori indizi sul suo arrivo nell'Urbe: T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 28. In una lettera del 1549, di poco precedente alla scomparsa di Paolo III (*Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, II, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1958, p. 153), Giovio dichiara di essere «stato 37 anni e sempre in Palazzo, e veduto morti Iulio, Leone, Adriano e Clemente».

«con più maestà», sotto l'effetto degli ultimi profeti della volta michelangiolesca, e che perciò gli appariva «periodizzante nella vicenda romana di Raffaello». ¹¹ Come la stragrande maggioranza dei componimenti poi confluiti nella raccolta dei *Coryciana* stampata più avanti, nel 1524, anche l'epigramma del Giovio si concentra soltanto sul gruppo marmoreo che costituiva il fuoco devozionale dell'edicola votiva del Goritz, ciò che obbliga a ritenerlo composto, al pari di molte altre tra quelle prime poesie, anteriormente allo scoprimento dell'*Isaia*:

An vivunt Coryti Pario sub marmore Divi?
 Naturae an potius hoc rear artis opus?
 Artis opus! Veras Natura expromere formas
 Si bene vult, posthac discat ab arte opus est. ¹²

Questo esercizio poetico resta, mi pare, un caso isolato nella produzione gioviana, e qui la lode del naturalismo classicista che caratterizza la scultura del Sansovino (Fig. 21) è condotta in termini ancora generici e d'occasione, mentre ben altra pregnanza andranno acquistando col passare del tempo e sotto l'urto delle nuove esperienze gli scritti dell'umanista lombardo di argomento figurativo.

Del gruppo della Sant'Anna, ricavato da un unico blocco di marmo e che al Giovio avrà fatto venire in mente l'elogio pliniano del

¹¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze, S.P.E.S., 1976, p. 176. La citazione è da R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli editore, 1996, p. 60. Sulla storia dell'edicola del Goritz: V.A. BONITO, *The St Anne altar in Sant'Agostino in Rome: a new discovery*, «The Burlington Magazine», CXXII, 1980, pp. 805-812; EAD., *The Saint Anne altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation*, «The Burlington Magazine», CXXIV, 1982, pp. 268-276; N. BALDINI, «...d'Andrea Sansovino scultore eccellentissimo». *Fonti letterarie e ricerca documentaria intorno ad Andrea di Niccolò di Menco de' Mucci*, in *Andrea Sansovino. I documenti*, a cura di N. Baldini e R. Giulietti, Firenze, Maschietto e Musolino, 1999, in particolare pp. 11-19. Ho provato ad argomentare la datazione dell'epigramma gioviano in rapporto a quella dell'*Isaia*, in B. AGOSTI, *Intorno alla 'Vita' gioviana di Raffaello*, «Prospettiva», 110-111, 2003, pp. 58-69: 62-63.

¹² Lo segnalò per primo V. CIAN, *Gioviana. Di Paolo Giovio poeta, fra poeti, e di alcune rime sconosciute del sec. XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», XVII, 1891, pp. 277-357: 280. Si veda ora, anche per le vicende della raccolta poetica, l'edizione dei *Coryciana*, a cura di I. Ijsewijn, Roma, Herder («Varia», 7), 1997, n. 124. («Vivono forse nel marmo di Paro gli dei del Goritz? Debbo pensare che questa è opera della natura o piuttosto dell'arte? È opera dell'arte! Se la natura vuole mostrare bene forme vere, d'ora in avanti occorre che le impari dall'arte»). Nella interpretazione di questo epigramma proposta da S. MAFFEI, in *Paolo Giovio, Scritti d'arte*, cit., p. 257 e nota 63, la menzione del Goritz, alias Corytius, è incomprensibilmente spiegata come un toponimo («a Corito»).

Laocoonte scolpito «ex uno lapide» (*Nat. Hist.*, XXXVI, 37), egli si ricorderà ancora scrivendo, verso la metà del terzo decennio, il medaglione biografico dedicato a Michelangelo, dove in chiusura apre una panoramica sugli scultori contemporanei a suo giudizio più validi, ed introduce una menzione ammirata di quest'opera e del suo artefice.¹³ Il giovane Giovio, che aveva fatto in tempo a conoscere i capolavori di Leonardo a Milano, doveva apprezzare la componente vinciana della scultura eseguita per il Goritz, nella quale Sansovino aveva esplorato le relazioni emotive che legano tra loro le figure della madre, della figlia e del bambino attraverso incroci di sguardi, gesti e movimenti, seguendo il modello delle invenzioni del maestro sullo stesso soggetto. Questa predilezione per artisti capaci di accompagnare nella scultura il classicismo con le complicazioni dei moti mentali indagate da Leonardo presiede pure alla ammirazione che il Giovio esprimerà, in quella stessa *Michaelis Angeli Vita*, nei confronti delle statue scolpite da Cristoforo Solari per il Duomo di Milano (Fig. 20),¹⁴ e al favore con cui guardò al linguaggio di Giovan Francesco Rustici. Nel 1521 sarà lui a raccomandare, caldamente ma invano, lo scultore fiorentino a Baldassarre Castiglione per il monumento funebre da erigere a Mantova in onore di Francesco Gonzaga, una commissione poi passata a Giulio Romano;¹⁵ ancora negli *Elogia* del 1546 citerà con lode il sepolcro in bronzo eseguito dal Rustici per Alberto Pio da Carpi, scomparso nel 1531, allora nella chiesa dei Cordiglieri a Parigi (Fig. 27), e avrebbe sicuramente concordato col Vasari che le tre figure fuse dall'artista per la porta del Battistero fiorentino «ordinate col consiglio di Leonardo [...] sono il più bel getto e di disegno e di perfezione, che modernamente si sia ancor visto» (Fig. 26).¹⁶

¹³ P. GIOVIO, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore («La letteratura italiana. Storia e testi», 32), 1971, p. 12. Per la fortuna rinascimentale della notizia pliniana sul *Laocoonte*: S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli editore, 1999, pp. 49-50; ID., *Plinio il Vecchio e il Laocoonte*, «Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft», numero speciale per i 50 anni, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001, pp. 323-328.

¹⁴ *Ivi*, p. 13. Vedi qui più avanti pp. 51, 66, 67.

¹⁵ La raccomandazione risulta dalla lettera del Castiglione al Giovio del 29 settembre 1521: *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, I, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni artistici, 1992, p. 22; A. BELLUZZI, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989, pp. 559-560; G. AGOSTI, in *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, p. 128; ID., *Su Mantegna I*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 193.

¹⁶ La menzione contenuta negli *Elogia* si può leggere in PAULI IOVII *Opera*, VIII, *Gli elogi*

2. LA GIOVINEZZA, NELL'ETÀ DI LEONE X

Le reazioni del Giovio alla volta sistina e alle Stanze di Raffaello le conosciamo solo attraverso testi composti intorno alla metà degli anni venti, ma che pure, come si dirà meglio più avanti, hanno la forza di restituire con straordinaria vividezza l'impatto con quei capolavori moderni visti crescere quasi in presa diretta; e le osservazioni del Giovio, testimone oculare dei nuovi, cruciali fatti figurativi che andavano prendendo corpo tra l'età di Giulio II e quella di Leone X, conterranno moltissimo per il resoconto che ne darà poi il suo più giovane amico Giorgio Vasari, nato nel 1511 e dunque obbligato ad una ricostruzione inevitabilmente soltanto a posteriori dell'origine della Maniera moderna. Lo scarto cronologico che nella più parte dei casi passa, nel Giovio, tra la percezione di un dato figurativo e la sua registrazione letteraria (e magari tra la stesura di quest'ultima e la data della sua effettiva pubblicazione, quando vi fu) impone, davanti alle sue pagine sull'arte e gli artisti, un continuo gioco di macchina del tempo, avanti e indietro.

È certamente nel retroterra di cultura figurativa acquisito durante la giovinezza trascorsa in Lombardia che affonda le sue radici un episodio raccontato da Vasari e che per solito viene ricordato soltanto a riprova dell'impegno gioviano nel collezionismo dei ritratti, mentre è importante anche per capire la specola da cui il Giovio si confrontava con le folgoranti novità di Roma. Dalla versione giuntina della Vita di Piero della Francesca si apprende infatti che «Giulio Romano discepolo et erede di Raffaello» (ammesso che sia avvenuto a Roma, il fatto parrebbe dunque cadere dopo il 1520, e probabilmente prima della partenza di Giulio per Mantova quattro anni dopo) regalò al Giovio le copie che il Sanzio aveva voluto si ricavassero – prima di distruggere gli originali per volontà di Giulio II – dai ritratti dipinti da Bramantino sulle pareti di quella che sarebbe divenuta la Stanza di Eliodoro, ritratti che, per quanto Vasari ne sapeva («secondo che ho sentito ragionare») era-

degli uomini illustri (letterati-artisti-uomini d'arme), a cura di R. Meregazzi, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1972, p. 107. Sul monumento di Alberto Pio da Carpi ora al Louvre (circa 1535) restituito al Rustici da Ulrich Middeldorf, si vedano F. CAGLIOTI, *Il perduto 'David medico' di Giovanfrancesco Rustici e il 'David' Pulszky del Louvre*, «Prospettiva», 83-84, 1996, pp. 80-101: 92; PH. SÉNÉCHAL, *Il monumento di Alberto Pio al Louvre, in Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati. Atti del seminario internazionale di studi, Carpi, 22 e 23 novembre 2002*, a cura di M. Rossi, Udine, Arti Grafiche Friulane, 2004, pp. 296-308. La citazione vasariana è dalla biografia di Leonardo, *Le vite*, cit., IV, p. 37.

no «teste di naturale sì belle e sì ben condotte, che la sola parola mancava a dar loro la vita». ¹⁷ L'acquisizione di quelle reliquie *ex contactu* di Bramantino va messa a fianco della lode tributata negli *Elogia* alla Cappella Trivulzio progettata a Milano dallo stesso artista, dove a partire dalla metà del secondo decennio il famoso capitano al servizio dei francesi, Gian Giacomo detto il Magno, aveva avviato il montaggio di un «sumptuosissimum sepulchrum» per sé e i propri familiari, che molto tempo dopo, scomparsa (1547) la vedova Beatrice d'Avalos, e appunto quando il Giovio scriveva, era ancora in lavorazione, e andava facendosi «luculentius», più splendidamente dovizioso, «accumulatis ornamentis», una volta allestiti gli ultimi sepolcri per gli eredi da un gruppo di scultori tra cui si possono richiamare almeno Cristoforo Lombardo, Andrea Retondi, e Marco d'Agrate. ¹⁸ O ancora quell'epi-

¹⁷ «Delle quali teste ne sono assai venute in luce, perché Raffaello da Urbino le fece ritrarre per aver l'effigie di coloro, che tutti furon gran personaggi; perché fra essi era Niccolò Fortebraccio, Carlo Settimo re di Francia, Antonio Colonna principe di Salerno, Francesco Carmignuola, Giovanni Vitellesco, Bessarione cardinale, Francesco Spinola, Battista da Canneto; i quali tutti ritratti furono dati al Giovio da Giulio Romano discepolo et erede di Raffaello, e dal Giovio posti nel suo museo di Como» (G. VASARI, *Le vite*, cit., III, Firenze, S.P.E.S., 1971, p. 260). I nomi dei personaggi effigiati nel gruppo di ritratti riferito qui da Vasari a Bramantino sono probabilmente frutto di una confusione con i nomi di quelli rappresentati da Beato Angelico nella decorazione della cappella del Sacramento, andata distrutta sotto Paolo III: R. LIGHTBOWN, *La vita e le opere di Piero della Francesca nel dizionario biografico: problemi ancora aperti*, «Cultura e Scuola», XXXIV, 134, 1995, pp. 11-19: 11-14; A. PINELLI, *Esercizi di metodo: Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta*, «Ricerche di storia dell'arte», 76, 2002, pp. 7-30: 8, 18; M. JELLINEK, *Giovio, Leonicino, Dosso: un ritratto dimenticato*, in *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il Camerino delle pitture. Atti del convegno di studi (Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001)*, a cura di A. Pattanaro (*Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, VI), Cittadella, Bertinello Artigrafiche («Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale», 8), pp. 129-158: 130, nota 6. Ma su questo passo vasariano si veda più avanti, p. 68, nota 157.

¹⁸ P. GIOVIO, *Elogia*, cit., p. 394; il passo è segnalato da G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. AGOSTI - G. AGOSTI - C. BRANDON STREHLKE - M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, L'obliquo, 1998, pp. 39-94: 91, nota 155; si veda C. BARONI, *Leonardo, Bramantino ed il Mausoleo di G. Giacomo Trivulzio*, «Raccolta Vinciana», XV-XVI, 1935-1939, pp. 201-270, per lo sviluppo dei lavori del mausoleo trivulziano; la personalità di Andrea Retondi, che ora sappiamo altra da quella dell'intagliatore Andrea da Corbetta attivo nel Santuario di Saronno con cui è stato a lungo confuso, è stata rimessa a fuoco da R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto («Università degli Studi di Milano. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia», CCXX), 2005, I, pp. 142-143. Nel giro di vent'anni il fasto gentilizio della Cappella Trivulzio diventerà bersaglio della guerra, che ebbe effetti distruttivi, scatenata da san Carlo contro la «insolentia sepulcrorum» (su questo episodio: B. AGOSTI, *Interpretazioni della scultura rinascimentale lombarda tra Vasari e Cicognara*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino, Umberto Allemandi & C., 1996, pp. 305-316: 307-308).

sodio romano, che parla in favore dell'interesse del Giovio non solo per la funzionalità documentaria dei ritratti, ma anche per la pittura di un protagonista della sua cultura figurativa di origine qual era Bramantino, si potrà accostare al ricordo, che si legge negli *Elogia* dedicati agli uomini di lettere, del monumento funebre del poeta lombardo Lancino Curzio, appassionato sperimentatore degli incroci tra latino e dialetto, e ammiratore di Boltraffio, scomparso nel 1512, realizzato nel chiostro della chiesa milanese di San Marco dai giovani Bambaia e Cristoforo Lombardo (e oggi nel Museo del Castello Sforzesco), una delle più significative testimonianze delle inquiete stravaganze che attraversarono la scultura milanese di primo Cinquecento.¹⁹

Le sue memorie figurative settentrionali, in vari casi rinverdate da nuove visite e occasioni di contatto nel corso degli incessanti spostamenti che segneranno la futura attività del Giovio, continueranno nel tempo a risbucare fuori, impastandosi con le conoscenze romane, fiorentine, e poi anche napoletane e regnicole; questa notevolissima ampiezza di sguardo sulla storia e la geografia dell'arte italiana, senza preclusioni critiche, è un tratto caratterizzante dello storico lombardo, e tale da garantirgli di per sé una posizione di assoluto spicco nella letteratura prevasariana.

Prima di riuscire a trovarsi uno spazio nella curia di Leone X – una svolta che gli avrebbe cambiato la vita – il Giovio trascorse qualche anno alle dipendenze, in qualità di medico, del cardinale genovese Bandinello Sauli: questa prima stagione del suo soggiorno romano è visivamente testimoniata dal ritratto multiplo di Sebastiano del Piombo oggi nella National Gallery of Art di Washington (Fig. 8). Qui il maestro veneziano, cui Giovio dedicherà righe bellissime e di penetrante capacità di lettura stilistica, assembla i ritratti del cardinale e dei più fidati protetti della sua cerchia, tra cui si riconoscono, intenti a discutere col libro aperto davanti, il geografo novarese Giovanni Maria Cattaneo e alla sua sinistra il giovane Paolo Giovio.²⁰ Di questo ambizioso ma

¹⁹ Sul significato di questo monumento nella cultura artistica lombarda di età moderna, e sull'apprezzamento che gli riservò il Giovio: G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Einaudi («Saggi», 741), 1990, pp. 120-123. Per la figura di Lancino Curzio: D. ISELLA, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, [1979], ora in ID., *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi («Biblioteca Einaudi», 206), 2005, pp. 5-25.

²⁰ L'identificazione di Paolo Giovio nel primo personaggio sulla destra rimonta a M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp. 99-100, ed è stata ribadita con nuovi argomenti da CH. DAVIS, *Un appunto per Sebastiano del Piombo ritrattista*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVI, 1982, pp. 383-388. Per i rapporti del Giovio col Sauli: T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., pp. 14-15.

non riuscitissimo dipinto, che risale al 1516 e che è stato più volte plausibilmente richiamato come precedente significativo per il celebre ritratto di Raffaello con Leone X e i due nipoti cardinali (Fig. 9), all'umanista comasco sarà certo piaciuto moltissimo il brano della mosca posata sulla cotta candida del cardinale, una mosca finta ma così vera che fa venire la tentazione di scacciarla via, con un tratto d'illusionismo da richiamare gli aneddoti di Plinio sulla pittura di Zeusi.²¹

Fin dal 1515 il Giovio, che nel frattempo aveva preso anche a insegnare filosofia morale e naturale nello Studio romano rilanciato da papa Leone, riuscì ad attrarre l'attenzione di quest'ultimo e ad insediarsi tra i suoi protetti mostrandogli un fascicolo delle *Historiae*, allora al principio della loro lunga vicenda compositiva:

[...] sèguito el mio Reverendissimo [il cardinal Sauli], dal quale sono acarezato; scrivo l'istoria, né altro penso che finirla e publicarla. El papa ne ha letto un quinterno e molto ce ha commendato, quantunque immeritatamente. Ho auto la lettura in filosofia naturale, e ho lassato uno substituto [...]²²

La cosiddetta congiura dei cardinali ordita, ma senza effetti, contro il pontefice, alla quale il Sauli aveva preso parte, venne alla luce nell'aprile 1517, e quello fu per Giovio il momento giusto per saltare sul carro mediceo, entrando stabilmente al servizio del papa e del cardinale Giulio de' Medici, con mansioni che da quelle ufficiali di archiatra dovettero evolvere presto in una posizione di grande familiarità e confidenza. Paolo, che resterà accanto a Giulio anche dopo la sua ascesa al pontificato, continuerà poi a prendersi cura del giovane cardinale Ippolito, per passare infine, dopo la stagione farnesiana, a Firenze, nella cerchia di Cosimo, entro la quale trascorrerà i suoi ultimi tre anni di vita.

Che cosa potesse significare l'ingresso nei favori di papa Leone lo dice bene un epigramma dedicato allora al Giovio da Angelo Colocci, figura centrale nella cultura umanistica della Roma medicea:

Esse aliquid volui, quod cum populi aura negasset,
 Illud, Paule, aliquid caeperat esse nihil.
 Rursus cum incipiant mea dicta placere Leoni,
 Illud, Paule, nihil incipit esse aliquid.²³

²¹ Si vedano le osservazioni di F. RUSK SHAPLEY, *Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art, Washington*, Washington, National Gallery of Art, 1979, I, pp. 422-423, n. 1399.

²² P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 85.

²³ *Poesie italiane, e latine di monsignor Angelo Colocci con più notizie intorno alla persona di lui*,

Una immagine molto significativa del ruolo giocato in quell'ambiente dal Giovio viene fuori poi da una lettera che nel 1529 al Colocci scriverà da Carpentras Jacopo Sadoletto, già segretario, col Bembo, di Leone X; è una lettera triste e tutta retrospettiva, nella quale Jacopo si sofferma a rievocare quei tempi che appaiono così lontani, ora che «propter eas ruinas, quibus oppressa sunt omnia» persino la parola «jucundissimum» sembra scomparsa dall'uso, e passa a ripensare agli amici di allora: e qui, dopo avere nominato tanti letterati del giro dei *Coryciana* (il Tebaldeo, il Casanova, il Vida, Blosio Palladio...), viene richiamato il nome del Giovio, a giudizio di tutti «lumen Romanae linguae», «in scribenda historia gravis, et elegans, et in omni genere litterarum perpolitus».²⁴

Al pontefice il Giovio dedicherà una esemplare biografia, composta su richiesta di Ippolito de' Medici nei primi anni trenta ma pubblicata solo nel 1548, intessuta per intero di ricordi e notizie di prima mano e di una intrinseca familiarità col figlio di Lorenzo il Magnifico, e tutta attraversata da un programmatico elogio della tradizione del mecenatismo mediceo, da Cosimo il Vecchio in avanti. A riprova di una data di composizione del testo in un momento di parecchio precedente a quello della sua pubblicazione si può riflettere su un passo, solitamente escluso dalla discussione sulla cronologia dell'opera. Qui infatti, in chiusura, l'autore fa appello a Paolo III affinché si provveda a dare a Leone X una adeguata sepoltura, e ciò implica che, quando Giovio scriveva, ancora non era stato realizzato il magniloquente monumento in onore del pontefice in Santa Maria sopra Minerva, commissionato a Baccio Bandinelli nel 1536 ed eseguito, con la collaborazione di Raffaello da Montelupo, entro il 1542 (Figg. 14, 15);²⁵ e il modo in cui l'autore si

e sua famiglia, raccolte dall'abate GIANFRANCESCO LANCELLOTTI [...], Jesi, presso Pietropaolo Bonelli, 1772, p. 99. («Volevo essere qualcosa, ma quando il favore popolare me lo ha negato, quel qualcosa, Paolo, ha cominciato ad essere nulla. Poi, quando le mie parole hanno iniziato a piacere a Leone, quel nulla, Paolo, ha iniziato ad essere qualcosa»). Per capire l'importanza del marchigiano Colocci in questo ambiente mi pare che le letture più utili siano V. FANELLI, *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana («Studi e Testi», 283), 1979, e I.D. ROWLAND, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and moderns in sixteenth-century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, con molte indicazioni bibliografiche. Ma resta importante, per le relazioni tra il Colocci e il Bembo, V. CIAN, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531)*, [Torino 1885], Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1982.

²⁴ *Poesie italiane*, cit., pp. 119, 124.

²⁵ P. GIOVIO, *Vita Leonis X*, in PAULI IOVII *Opera*, VI, *Vitarum pars prior*, a cura di M. Cautaudella, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1987, p. 106. Per la storia del progetto delle tombe dei papi medicei: Baccio Bandinelli 1493-1560. *Drawings from British Collections*, ca-

accalora per la sorte delle spoglie mortali di Giovanni de' Medici, scomparso nel 1521, fa pensare che davvero, come è stato supposto, una prima stesura dell'opera fosse stata buttata giù anche prima del Sacco.²⁶

Giovio, che, sullo scorcio della civiltà delle corti, era arrivato a Roma ai tempi della dolce vita di Agostino Chigi e Leone X, trasmette di quella fase ormai lontana una immagine di perduta età dell'oro, e che tale soprattutto doveva apparirgli, scrivendone a posteriori, nell'aspro confronto con quanto era venuto dopo. Lì era stato, insieme, il teatro della sua giovinezza, nell'aria tanto meno salubre che su a Como, ma quanto più tiepida...

Florebat enim tum Roma praestantibus ingeniis, copia incredibili rerum omnium, et a clementiore coelo inusitata aeris salubritate, ita ut Leo tantae virtutis ac amplitudinis pontifex, auream aetatem post multa saecula condidisse diceretur.²⁷

E ancora, alla fine:

Haec enim haud dubie ad salutem humani generis auream aetatem [Leonis virtus] condiderat, quum nos statim ab optimi principis excessu vere ferream pateremur, adeo ut quum fatali errore nostro barbara vis caedes, cruciatus, pestilentiam, famem, vastitatem et dira malorum omnium incommoda nobis attulisset, literae imprimis eximiaeque artes et rerum omnium copia, communis item salus et publica hilaritas, et denique bona omnia tanquam eodem sepulchro cum Leone condita lugerentur.²⁸

talogo della mostra, a cura di R. Ward, Cambridge, Ashcraft, 1988, pp. 57-59, n. 31; R. GAT-
TESCHI, *Vita di Raffaello da Montelupo*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1998, pp. 48-52.

²⁶ Per un quadro dei problemi di datazione di quest'opera: J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, New Haven e London, Yale University Press, 2003, II, p. 954. Si veda quanto racconta il Giovio stesso nella lettera del 1536 a Francesco Guicciardini (*Lettere*, cit., I, p. 185, dove è tuttavia erroneo il riepilogo dei contenuti fornito dal Ferrero, poiché il cardinale mediceo con cui Paolo andò a Genova ad accogliere Carlo V non è Giulio, ma Ippolito).

²⁷ P. GIOVIO, *Vita Leonis X*, cit., p. 67. Così nella traduzione della biografia realizzata da Ludovico Domenichi e pubblicata a Firenze, presso Lorenzo Torrentino, nel 1551, p. 160: «Fioriva Roma in quel tempo d'eccellentissimi ingegni, d'una incredibile abbondanza di tutte le cose, di una non più solita bontà d'aere con assai maggior favore del cielo; di maniera che Leone Papa di tanta virtù et grandezza, si diceva che dopo molti secoli havea rinnovato l'età dell'oro».

²⁸ *Ivi*, p. 106. Nel citato volgarizzamento del Domenichi, p. 254: «Perché ella [la virtù di Leone] senza dubbio alcuno per salute della generatione humana haveva fabricato l'età dell'oro, havendo noi dopo la partita di questo ottimo principe provato il secolo veramente di ferro. Di maniera che havendoci per fatal nostro errore la furia de Barbari arrecato uccisioni, tormenti, pestilenza, fame, solitudine, et tutte l'altre miserie, le lettere sopra tutto et le buone arti et l'abbondanza di tutte le cose, e anchora la commune salute, et la pubblica allegrezza, et finalmente tutti i beni si sono piantati, quasi che fossero stati riposti in un medesimo sepolcro con Leone».

Si intesse qui in effetti una descrizione 'mitica' del primo dei due pontificati medicei, nella felicità del primo adombrando le crisi del secondo, che ricorre nelle opere del Giovio e che dal Giovio passerà a Vasari, e che sarebbe divenuta uno snodo centrale nella periodizzazione e nell'impianto toscano-romano delle *Vite* – e questo è un punto, magnificamente capito da Chabod, che trova conferma e ulteriori argomenti, come provo a mostrare più avanti, negli scritti gioviani di argomento più strettamente figurativo.²⁹ I passi della biografia di papa Leone attinenti alle imprese di Raffaello e della bottega sono stati da tempo proficuamente valorizzati da John Shearman, come ad esempio quello bellissimo dove si risente, al pari che nel diario di Marcantonio Michiel, l'impressione pazzesca e indelebile suscitata dal ciclo degli arazzi per la Cappella Sistina e in cui il Giovio, stante la qualità del risultato, difende la scelta del papa di investire una somma vertiginosa in quella sontuosissima decorazione. L'accusa allora era circolata sul fronte più sensibile ai moniti della riforma, ma quando la biografia uscì a stampa questa rivendicazione di splendori e mirabili sprechi rinascimentali doveva suonare come un moto d'insofferenza agli incipienti rigorismi della Controriforma:

Quinquaginta etiam milia aureorum nummum impendisse ferebatur in aulea Belgica, ab intertexto auro nobilitateque artificum magnopere praetiosa. Quae tametsi supra fortunam praesentis saeculi sumptuosa erant, vel ob id tamen non veniae modo, sed laudis etiam nomen ferre posse videbantur, quando non inanium rerum figuris ostentandae luxuriae, sed expressis Apostolorum historiis Sixti sacello, ad augustiorem altarum et sacrorum maiestatem dicarentur.³⁰

Altrettanta coerenza a se stessi e capacità di non farsi intimidire dal clima di oscurantismo che andava montando ci voleva poi, alla fine degli anni quaranta, a ricordare, nella biografia del papa, le voci circolanti sui giochi che avvenivano, «tenerius atque libere», tra Leone X e i suoi

²⁹ F. CHABOD, *Paolo Giovio*, [1954], in *Id.*, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi («Biblioteca di cultura storica», 94), 1967, pp. 243-267: 244-245.

³⁰ P. GIOVIO, *Vita Leonis X*, cit., p. 97. Così nella citata traduzione del Domenichi, pp. 230-231: «Oltraciò si diceva ch'egli haveva speso cinquanta mila ducati d'oro in arazzi di Fiandra, di grandissimo prezzo per l'oro tessutovi et per la nobiltà de gli artefici, i quali benché fossero sontuosi sopra la conditione dell'età presente, nondimeno per questo rispetto solo pareva che non pure meritassero perdono, ma anchora nome di lode: conciosiacosache non erano stati fatti con figure di cose vane per dimostrar pompa, ma con le historie de gli Apostoli erano dedicati alla capella di Sisto per maggior maestà de gli altari et delle cose sacre». Si veda il commento relativo a questo passo di J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, cit.

cubiculari, scelti tra i giovani più nobili di tutta l'Italia.³¹ «Qui giace il Giovio: a sì gran nome corra/Tutto lo stuol di Soddoma e Gomorra», diceva del resto una tra le più significative tra le molte pasquinate indirizzate allo scrittore lombardo.³²

Tra le pagine della biografia del pontefice mediceo si recupera qualche altra indicazione di pertinenza storico-artistica. Per esempio, una menzione elogiativa degli intarsi lignei di fra' Giovanni da Verona, l'artefice che, insieme all'intagliatore senese Giovanni Barili, venne utilizzato da Raffaello per le porte dell'appartamento papale. Tornando col pensiero a quei giorni più felici, il Giovio richiama il celebre scherzo «procacius quam sacrosanctum pontificem deceret» ordito con l'aiuto del Bibbiena da papa Leone ai danni di Cosimo Baraballo, il versificatore originario di Gaeta che si credeva superiore persino a Petrarca e che nel 1514, con la promessa di essere coronato d'alloro in Campidoglio, venne fatto montare sull'elefante Annone (quello che il re del Portogallo aveva regalato al papa) e condotto ridicolmente in processione fino a che non fu disarcionato nei pressi di Castel Sant'Angelo: l'episodio era stato immortalato in uno dei pannelli intarsiati (Fig. 6) sul lato interno della porta che divide la Stanza della Segnatura, a quel tempo sala da musica del pontefice, dalla Stanza di Eliodoro:

Cuius triumphum memoriam lignarii caelatores quum tessellato opere lascivirent, in interioris pontificii cubiculi foribus scitissime inscriptam reliquerunt.³³

Questa è tra l'altro una delle testimonianze che sono state adoperate per ricostruire la diversa funzione che le Stanze di Raffaello avevano assunto, rispetto al programma di Giulio II, sotto il nuovo papa.³⁴ Una riproduzione di questo *Trionfo di Baraballo* (Fig. 7), con la dida-

³¹ P. GIOVIO, *Vita Leonis X*, cit., p. 95.

³² È segnalata da T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 325, nota 49. Ma per questo aspetto restano fondamentali il profilo tracciato da F. CHABOD, *Paolo Giovio*, cit., pp. 243-267 e le osservazioni di C. DIONISOTTI, *Machiavelli*, cit., p. 424.

³³ P. GIOVIO, *Vita Leonis X*, cit., p. 95, che il Domenichi, nel citato volgarizzamento, p. 226, qui poco attento alle sottigliezze lessicali del latino gioviano, rende: «Et la memoria di questo triumpho, scherzando gli intagliatori di legname, fu fatta di bellissimo intaglio nelle porte della camera del papa».

³⁴ J. SHEARMAN, *Le Stanze Vaticane: le funzioni e la decorazione*, [1971], in *Id.*, *Funzione e illusione*, a cura di A. Nova, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 77-98: 95. Si veda inoltre la scheda sulla porta di A.M. DE STROBEL, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1984, pp. 77-79, n. 48.

scalia «Sta intarsiata in una porta della sala vicina a quella di Costantino nel Palazzo Vaticano, di cui fa menzione il Giovio negli Elogij», è contenuta, unica occorrenza cinquecentesca, in uno dei molti codici nei quali durante i primi decenni del Seicento il cardinal Francesco Barberini fece disegnare a colori i monumenti scultorei e musivi della Roma paleocristiana e medioevale travolti dalle recenti campagne di ammodernamento di chiese ed edifici ecclesiastici: non si trattava evidentemente di un'opera destinata alla distruzione o alla rimozione, e la opportunità di registrarne un ricordo visivo in questo caso sarà stata dettata piuttosto dalla profanissima bizzarria del soggetto, immediatamente connessa dall'autore delle annotazioni del manoscritto all'ampio ventaglio della 'curiositas' dello storico lombardo.³⁵

La biografia di Leone X getta inoltre luce sulla commissione e le origini della enorme statua del pontefice (Fig. 13) già nel Palazzo dei Conservatori e oggi, in una collocazione che la penalizza, nel transetto sinistro della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, una scultura che ha goduto nel Novecento di una notevole, peculiare fortuna critica, determinata però assai più dalla importanza del personaggio effigiato che da un effettivo sforzo di valutazione dell'opera e dell'artista che la eseguì, Domenico Aimo da Varignana. Fino al recentissimo tentativo da parte di Vincenzo Farinella di fornire una lettura coerente del linguaggio espressionistico della statua romana alla luce delle relazioni che legavano l'Aimo alla cultura di Jacopo Ripanda e alla cerchia di maestri «di estrazione emiliana» attivi nella Roma di Giulio II e poi di papa Leone, la considerazione della rilevanza storica e iconografica del monumento si era invece sempre accompagnata ad un reciso, talvolta persino irridente, giudizio di condanna, che raggiunge un apice di suggestione nelle pagine dedicate da Adolfo Venturi a questa ingombrante figura marmorea, «viscida, gonfia, con occhi di rospo, braccia come vesciche, dita enormi con falangi che nell'indice della sinistra paion staccarsi, drappi flaccidi e pastosi, che lascian tuttavia trasparire

³⁵ L'esistenza di questa riproduzione è segnalata da A.M. DE STROBEL, in *Raffaello in Vaticano*, cit., ma il riferimento è da intendere non agli *Elogia*, bensì alla biografia di Leone X. Si trova nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana intitolato *Altaria, sepulcra, vetera monumenta, quae olim in Templo, vel Atrio Vaticano extabant, nunc in cryptis Vaticanis, vel reposita vel delineta reperiuntur. Item alia monumenta in Lateranensi Basilica vel alibi per Urbem*, Barb. Lat. 4410, f. 32r. Sull'interesse per il Medioevo artistico nella Roma barberiniana resta carico di sollecitazioni G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi («Saggi», 343), 1989², pp. 33-46; per il caso in questione: S. WAETZOLDT, *Die Kopien del 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München, Schroll, 1964, in particolare p. 17.

certa abilità di lavoro nelle piegoline sbuffanti e schiumose fuor dai legami di nastro, sul petto del pontefice. Mole di grasso sfasciantesi, Leon X sporge dalla veste il piede al bacio dei fedeli, come il San Pietro nella basilica romana; e par trasporti nel pigro gesto e nella disfatta e repugnante sensibilità delle sue viscide carni l'atteggiamento imperioso e ascetico dell'antica statua [...]».³⁶ Sulle sorti critiche di questa colossale scultura ha pesato anche il silenzio del Vasari, perché nelle *Vite*, dove pure all'Aimo (lì chiamato con il soprannome, attestato anche dai documenti, de «il Bologna») sono riservate ben tre differenti menzioni, non vi è cenno alla statua scolpita per l'aula magna del Palazzo dei Conservatori, che dovette comunque essere il primo cospicuo impegno dell'artista bolognese dopo il suo arrivo nella Roma roversca e la sua sfortunata partecipazione (ricordata da Vasari nella biografia di Jacopo Sansovino) al concorso indetto da Bramante per la realizzazione di una copia del *Laocoonte*.³⁷ In quel momento la fama di Domenico dipendeva dalle importanti esperienze da cui era reduce a Bologna, dove nel 1510 aveva provveduto a mettere in opera la lunetta della Porta Magna di San Petronio, portando a compimento la statua di Sant'Ambrogio con ogni probabilità sulla base di una scultura già avviata da Jacopo della Quercia, in un cantiere che a Giulio II stava particolarmente a cuore.³⁸ Si sa dai documenti che già il 18 aprile 1514 i Conservatori di Roma scrivevano al marchese di Massa Alberico Malspina per comunicargli la deliberazione presa di erigere al papa «una marmorea statua, nel nostro Capitolio» e per presentargli il maestro

³⁶ V. FARINELLA, *Archeologia e pittura tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi («Saggi», 763), 1992, pp. 41, 63, 85, 96, nota 16; ID., *Un percorso nella cultura artistica romana (1423-1622)*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di A. Pinelli, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, pp. 337-401: 371-372. La citazione è da A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, X, Milano, Hoepli, 1935, pp. 217-218. Una ricostruzione complessiva della personalità dell'Aimo è stata recentemente proposta da CH. L. FROMMEL, *Il progetto di Domenico Aimo da Varignana per la facciata di San Petronio*, in *Una basilica per la città. Sei secoli in San Petronio. Atti del Convegno di Studi per il sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1990*, a cura di M. Fanti e D. Lenzi, Bologna, Tipoarte, 1994, pp. 223-240.

³⁷ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 178; V. FARINELLA, *Archeologia*, cit., p. 96, nota 16; sulla partecipazione dell'Aimo a questa gara è intervenuto con una punta di scherno U. MIDDELDORF, *Unknown Drawings of the two Sansovinios*, [1932], in ID., *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, I, 1924-1938, Firenze, S.P.E.S., 1979-1980, pp. 107-115: 113.

³⁸ Si vedano le testimonianze rese note da J.H. BECK e M. FANTI, *Un probabile intervento di Michelangelo per la 'porta magna' di San Petronio*, «Arte antica e moderna», 27, 1964, pp. 349-354; L. BELLOSI, *La "Porta Magna" di Jacopo della Quercia*, [1983], in ID., *Come su un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, Jaca Book («Di fronte e attraverso», 13), 2000, pp. 141-162: 162.

prescelto per tale incarico, «maestro Dominicho Bolognese sculptore egregio», che si apprestava allora a recarsi a Carrara per «trovare marmi siano al proposito»;³⁹ ma è grazie ad un passo della biografia gioviana che è possibile ricondurre l'origine del progetto di questa statua celebrativa a quella serie di fastosi apparati con cui nel settembre del 1513, a pochi mesi dall'avvento di Giovanni de' Medici al soglio pontificio, e coinvolgendo artisti e letterati di grido come Baldassarre Peruzzi e Fedra Inghirami, si festeggiò la concessione della cittadinanza romana a suo fratello Giuliano:

Sub idem tempus magno assensu atque ambitione populi Romani Iulianus Leonis frater, Romana civitate donatus est editique sunt in eius honorem ludi scaenici, temporario theatro in area Capitolina extracto, ubi per biduum summa celebritate actus est Plautinus Poenulus, variaque subinde poemata iucundissimi argumenti per ingenuos summae nobilitatis iucundissime decantata, adeo exquisito atque opulento rerum omnium apparatu, ut antiqua aurei saeculi foelicitas, ipsius pontificis erudita liberalitate revocata videretur. Ad referendam vero gratiam eximii sumptuosique erga se studii, vectigal salis imminuit, amplificataque triumvirali conservatorum urbis potestate, praemiis ac immunitatibus publice privateque Romanos est prosecutus, quam ob rem solenni decreto omnium ordinum populus ad testificandum gratissimi animi studium, marmoream statuam in Capitolio dedicavit cum hac inscriptione: OPTIMI LIBERALISSIMIQUE PONTIFICIS MEMORIAE S.P.Q.R.⁴⁰

³⁹ *Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangiolo Buonarroti scritto da CARLO FREDIANI*, Siena, Tipografia L. Lazzeri, 1875², pp. 36-37. Il bilancio più recente sullo stato degli studi relativi alla statua sta in J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, cit., I, p. 762.

⁴⁰ P. GIOVIO, *Vita Leonis X*, cit., p. 73; così il Domenichi nella traduzione citata, p. 173: «In questo medesimo tempo con gran benivolenza et ambitione del popolo Romano Giuliano Fratello di Leone fu fatto cittadin Romano, et furono fatti in suo honore giuochi scenici, essendosi fabricato un theatro posticcio nella piazza di Campidoglio: dove per due giorni fu recitato con grandissima festa il Penolo comedia di Plauto, et diversi altri poemi di piacevole argomento da alcuni gentili huomini elegantissimamente cantati, con sì notabile, e sì ricco apparato di tutte le cose, che l'antica felicità dell'età dell'oro parve essere ritornata con la liberalità del Papa. Il quale per rendergli merito del grande et sontuoso amore verso di lui, scemò la gabella del sale, et accrescendo l'autorità de tre conservatori di Roma, e in pubblico e in privato con premi et essentioni favorì i Romani, per la qual cosa per solenne decreto di tutti gli ordini, il popolo per dimostrargli affettione d'animo gratissimo, gli dedicò una statua di marmo in Campidoglio con questa iscrizione: OPTIMI LIBERALISSIMIQ. PONTIFICIS MEMORIAE S.P.Q.R.».

La testimonianza del Giovio, già valorizzata da V. CIAN, *Su l'iconografia di Leone X. Apunti*, in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, Bocca, 1912, pp. 559-576, è stata per contro negletta da molti degli studi più recenti sull'argomento. L'iscrizione prevista in origine è diversa da quella che venne poi incisa sul basamento, e che

Il silenzio stesso che il ben informato Giovio ritiene opportuno serbare sul nome dell'autore della statua di Leone X, così come l'elusivo riferimento alla scultura, liquidata ricorrendo alla perifrasi umanistica della 'marmorea fama', dicono da soli, al di là delle ragioni di omaggio mediceo che gli suggerivano di richiamarla qui, in quanta poca stima lo storico lombardo tenesse l'opera dell'Aimo, con la trasfigurazione in grottesco che essa dava della figura del papa.

Nonostante la tempestiva partenza dell'artista per le cave di Carrara, l'esecuzione del monumento si era protratta nel tempo, a causa delle difficoltà economiche con cui il progetto si scontrò: fin dal principio di luglio del 1518 risulta che l'Aimo è in credito con i Conservatori di una somma rilevante per avere provveduto ad acquistare i marmi e a condurli a Roma, e ci si pone il problema di trovare i fondi per compensarlo.⁴¹ All'altezza del successivo 3 agosto lo scultore bolognese è imbestialito, protesta, dichiara di non essere stato pagato per i materiali e il lavoro sino a quel momento svolto al «colossum sive statuum marmoream s.d.n. Leonis decimi», minaccia di abbandonarlo così com'è, e chiede i danni, perché il trascinarsi di questo gravoso incarico gli aveva intanto precluso la possibilità di accettarne altri, tra cui «certum opus a reverendissimo domino cardinali Sancte Marie in porticu

recita: OPTIMO PRINCIPI LEONI X / MED. IOAN. PONT. MAX. / OB RESTITUTAM INSTAURATAMQ. / URBEM AUCTA SACRA BONASQ. / ARTES ADSCITOS PATRES / SUBLATUM VECTIGAL DATUMQ. / CONGIARJUM / S.P.Q.R.P. Per le feste del 1513 si veda F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968; C. SAVETTIERI, *Lo spettacolo del potere: i luoghi, i simboli, le feste*, in *Roma del Rinascimento*, cit., pp. 161-198: 174, 191-193. La durevole fortuna nella tradizione panegiristica medicea, fino a Cosimo I, dei temi celebrativi dispiegati, attingendo a idee del Poliziano, durante le feste del 1513 per il conferimento della cittadinanza romana a Giuliano de' Medici era stata messa in evidenza da N. RUBINSTEIN, *Vasari's Painting of The Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio*, in *Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday*, I, London, Phaidon Press, 1967, pp. 64-73: 66-67.

⁴¹ Per le notizie fornite dai verbali delle sedute dei Conservatori: R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, [Roma 1901], I, Roma, Edizioni Quasar, 1989, p. 207. Non è da escludere che sia da identificare con lo scultore di Varignana il «maestro Domenico» allora a Carrara menzionato, in funzione di occasionale corriere per consegne di posta, in una lettera scritta a Michelangelo il 30 ottobre 1517 da Leonardo Lombardello, segretario del marchese Alberico Malaspina; il riferimento è a *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, I, Firenze, Sansoni editore, 1965, p. 308: questo «maestro Domenico» presente a Carrara nel 1517 e in buoni rapporti col marchese Malaspina (quali l'Aimo aveva fin dal 1514) dalla lettera risulta avere un fratello anch'egli in quel momento al lavoro nelle cave, e tale indizio si adatterebbe bene alla figura dell'Aimo, fratello di un Giacomo di cui è nota una attività scultorea a Bologna (R. BUSCAROLI, *Il fonte battesimale di Dozza e Domenico Aimo da Varignana*, «Atti dell'Associazione per Imola storico-artistica», VIII, 1957, pp. 51-63: 161).

Gubernatore dive Marie de Laureto pro fabrica dicte ecclesie»: ⁴² si tratta di una testimonianza solitamente trascurata, ma da seriare tra le primissime notizie disponibili in merito a quella che fu, di lì a breve, la maggiore impresa della vita dell'Aimo, la sua partecipazione al ciclo di rilievi marmorei con le storie della Vergine che fasciano la Santa Casa di Loreto, e si evince di qui che quella prestigiosa opportunità a Domenico venne offerta da Bernardo Dovizi da Bibbiena, cui pertiene il titolo cardinalizio citato nel documento, e che fu in effetti, dal 1515 al 1519, il primo cardinale protettore della basilica lauretana. ⁴³ Che il progetto della statua in onore di Leone X avesse ritrovato una certa urgenza nel 1518 ben si spiega pensando alle speciali difficoltà in cui il pontefice era venuto a trovarsi proprio allora, alle prese con la bufera sollevata da Lutero, e dentro Roma ferocemente bersagliato dalle pasquinate e dalle polemiche curiali; ⁴⁴ tuttavia i mancati pagamenti e la partenza dell'Aimo per Loreto, dove è documentato a partire dai primi di maggio del 1519, differirono ancora di qualche tempo il compimento della statua romana, che risulta «completa» e finalmente «in prima palatij aula collocata» solo nel giugno 1521. ⁴⁵ A Loreto al principio degli anni venti Domenico Aimo eseguì il rilievo, destinato al fronte posteriore del sacello, con il *Transito della Vergine* (Fig. 23), nel quale ben si vede come il modello della grazia classicista del Sansovino, allora alla guida del cantiere decorativo lauretano, non arrivi a lenire le sgrammaticature dello scultore padano, che nella testa dell'angelo sull'estrema sinistra si porta dietro ancora un ricordo dell'angelo reggicero scolpito da Michelangelo per l'arca di San Domenico a Bologna (secondo Vasari la composizione con «la Morte di essa Nostra Donna e gl'Apostoli che la portano a seppellire, quattro Angeli in aria e molti Giudei che cercano di rubar quel corpo santissimo» era stata solo preliminarmente progettata dal Sansovino e «fu finita, dopo la vita d'Andrea, dal Bologna scultore»; questa «storia grande» venne però portata a definitivo compimento solo nel 1536 da Francesco da Sangallo, cui spetta la 'giunta' sulla destra con le figure di soldati che sopraggiungono dall'esterno). ⁴⁶

⁴² R. LANCIANI, *Storia*, cit.

⁴³ L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, IV, Roma, Stamperia Pagliarini, 1793, p. 6.

⁴⁴ O. NICCOLI, *Rinascimento anticlericale. Infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005, pp. 91-97.

⁴⁵ R. LANCIANI, *Storia*, cit., p. 208.

⁴⁶ Le citazioni sono dalla Vita giuntina di Andrea Sansovino: G. VASARI, *Le vite*, cit., IV,

Il raffronto tra la «bella grazia», il «sottilissimo intaglio» (Vasari) della *Annunciazione* (Fig. 22) eseguita per il lato opposto della Santa Casa da Andrea Sansovino e le forme compresse e stentate, ancora 'antico-moderne', del rilievo del Bologna fa un effetto davvero 'la bella e la bestia'.

La scansione dei tempi di realizzazione della statua romana, col suo tardivo completamento, avvenuto quando ormai era in corso il lavoro di Loreto, mi pare solleciti una riflessione sulla proposta avanzata da Shearman, spesso richiamata ma scarsamente discussa, secondo cui il famoso frammento di cartone uscito dalla bottega di Raffaello con il ritratto di Leone X conservato a Chatsworth (Fig. 10) venne concepito per la statua commissionata dai Conservatori e solo in un secondo momento riutilizzato per la figura di Clemente I (col volto di papa Leone) affrescata nella Sala di Costantino alla riapertura del cantiere nel 1523 (Fig. 12): una proposta fondata sulle misure non corrispondenti tra le proporzioni del modello grafico e quelle, maggiori, della faccia della figura nell'affresco, ma soprattutto sulla intensità plastica, fin quasi sgradevole, di questo studio, dove Leone «s'irrigidisce sotto le luci sussultanti che modellano la sua faccia grassa senza dare all'insieme della testa più del mero rilievo». ⁴⁷ Proprio la

pp. 279-280. Per la documentazione relativa alla attività dell'Aimo a Loreto: K. WEIL-GARRIS, *The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento Sculpture*, Ph.D. Diss., New York-London, Garland Publishing, 1977, I, pp. 39-44, 157-164.

⁴⁷ J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London, Phaidon Press, 1972, p. 60, nota 88, dove le misure indicate per il frammento di cartone sono mm 337 x 268. La citazione è da K. OBERHUBER, in E. KNAB - E. MITSCH - K. OBERHUBER, *Raffaello. I disegni*, edizione italiana a cura di P. Dal Poggetto, Firenze, Nardini editore, 1984², p. 138. A.E. POPHAM, nel catalogo della mostra *Old Master Drawings from Chatsworth* del 1962-63, The Meriden Gravure Company and The Stinehour Press, s.l., p. 33, manteneva dubitativamente l'attribuzione tradizionale a Sebastiano, e per primo osservava che non poteva trattarsi del cartone usato per l'affresco a causa dello scarto di dimensioni, una constatazione già avanzata anche da J. HESS, *On Raphael and Giulio Romano*, «Gazette des Beaux-Arts», XXXI, 1947, pp. 73-104: 84, nota 29. Viene da chiedersi se non si tratti di uno studio dal cartone, secondo una prassi attestata nella attività della bottega di Raffaello K. OBERHUBER, *Raphael's 'Transfiguration'. Stil und Bedeutung*, Stuttgart, Urachhaus, 1982, p. 62; J. SHEARMAN, *L'organizzazione della bottega di Raffaello*, [1983], in ID., *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano, Electa, 2007, pp. 83-95: 85. Per la storia del foglio, ricondotto entro l'orbita di Raffaello solo dal Passavant, e la sua vicenda attributiva, contesa tra il Sanzio e Giulio Romano, nome su cui sembra ora essersi attestato: J.A. GERE e N. TURNER, *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean Museum, Chatsworth and other English collections*, catalogo della mostra, London, British Museum Publications Limited, 1983, pp. 226-229, n. 183; M. JAFFÉ, in *Old Master Drawings from Chatsworth*, catalogo della mostra, London, British Museum Press, 1993, p. 67, n. 70.

concentrata forza tridimensionale con cui il foglio restituisce la testa del papa può spiegare la sua duratura ascrizione a Michelangelo, inaugurata dal primo proprietario, il famoso conoscitore e collezionista di disegni Sebastiano Resta. Se pure il modello non venne progettato espressamente per la scultura, è però molto verisimile, pensando anche alle influenti entrate su cui l'Aimo poteva a quel punto contare, che sia passato per le sue mani, e che questi abbia potuto tenerlo presente per l'esecuzione del volto del pontefice. Nella traduzione marmorea tornano infatti, esasperate, le stesse caratteristiche fisiognomiche e di espressione enfaticizzate nel cartone: le borse tumide sotto e sopra gli occhi rivolti verso l'alto, le guance cadenti segnate da solchi profondi, la pesante pappagorgia, la fronte che si corruga a ventaglio in tre pieghe accentuando il gonfiore della pelle tra i due sopraccigli.

Eppure, di fronte alla immagine sordamente idealizzata che di Leone X darà Raffaello da Montelupo nella statua di Santa Maria sopra Minerva (Fig. 15), fa molta più simpatia l'interpretazione grottesca dell'artista bolognese.

Per la presentazione al pubblico della statua del papa lungamente annunciata, gli umanisti più legati alla curia leonina si sforzarono di comporre omaggi panegiristici, e ancora a distanza di anni Paolo Giovio citerà come un piccolo capolavoro l'orazione tenuta in quella occasione dal suo amico Blosio Palladio, altro cantore dei fasti figurativi della Roma dei papi medicei (e più avanti, sotto Paolo III, promotore dell'incontro tra Francisco de Olanda e Michelangelo).⁴⁸ Il contatto tra lo scultore bolognese e la bottega di Raffaello prospettato da Shearman appare ancora più probabile se si tiene conto di una ulteriore menzione vasariana dell'Aimo, contenuta nella versione giuntina della Vita di Perino. Lì infatti Vasari descrive con parole di lode la sepoltura di una famosa prostituta scolpita da Domenico nella cappella di Trinità dei Monti dove proprio al principio del terzo decennio il Buonaccorsi e Giulio Romano avevano affrescato un ciclo di storie della

⁴⁸ P. GIOVIO, *Dialogus*, cit., p. 236. Per i testi composti in questa occasione: V. FARINELLA, *Archeologia*, cit., pp. 84-85; per un profilo di Blosio Palladio: G. BATTELLI, *Un umanista romano del Cinquecento Blosio Palladio*, «La Bibliofilia», XLIII, 1941, pp. 16-23; R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma*, cit., pp. 45, 62. La notizia del ruolo svolto dall'umanista sabino nell'incontro tra il pittore portoghese e il Buonarroti si ricava dai *Dialoghi romani* dello stesso Francisco de Olanda (ora in *Id.*, *I Trattati d'Arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003, p. 104).

Maddalena (perduto, ma noto grazie ai disegni preparatori superstiti e alle incisioni che ne trasse Marcantonio Raimondi); con ogni probabilità si trattava di quella Lucrezia Scanatoria, già morta all'altezza del 14 febbraio 1522, che aveva in precedenza, sotto Leone X, acquisito il patronato della cappella poi passata ad Angelo Massimi e che, verisimilmente contando su qualche amicizia, ne aveva richiesto la decorazione ai due allievi del Sanzio:

Non tacerò che in questa cappella era in una faccia una bellissima sepoltura di marmo, e sopra la cassa una femmina morta di marmo, stata eccellentemente lavorata dal Bologna scultore, e due putti ignudi dalle bande; nel volto della qual femina era il ritratto e l'effigie d'una famosissima cortigiana di Roma, che lasciò quella memoria, la quale fu levata da que' frati, che si facevano scrupolo che una sì fatta femmina fusse quivi stata riposta con tanto onore. Quest'opera, con molti disegni che egli fece, fu cagione che il reverendissimo cardinale Farnese gli [a Perino] cominciasse a dar provisione e servirsene in molte cose.⁴⁹

Lungi dal lasciarsi toccare dal nuovo 'decoro' e dalle morse imminenti della Controriforma, e irriducibilmente fedele all'«aurea libertas» dei tempi di Agostino Chigi, ancora alla metà degli anni trenta, mandando in visione all'amico napoletano Girolamo Scannapeco le biografie di Leone X e di Francesco Ferdinando d'Avalos, il Giovio vorrà rievocarli raccontando un'equivoca novellina ambientata tra i dipinti della Farnesina, segnata sí dalle falle della memoria ma che pure resta una testimonianza critica di primo'ordine:

E così di grazia vi prego [...] che non vogliate attaccarvi a così picciole e deboli fronde, quando leggerete le vite del magnanimo Leone e dello invitto marchese di Pescara [...] acciò che non si possa dir di voi quasi il simile che disse Raffaello da Urbino a una bella gentildonna, la quale a caso una mat-

⁴⁹ G. VASARI, *Le vite*, cit., V, Firenze, S.P.E.S., 1984, p. 150.

Dopo le aperture di J. GERE, *Two late fresco cycles by Perino del Vaga: The Massimi chapel and the Sala Paolina*, «The Burlington Magazine», CII, 1960, pp. 9-19; 9-14, il ciclo decorativo di Trinità dei Monti è stato di recente ben studiato da CH. L.C.E. WITCOMBE, *The Chapel of the Courtesan and the Quarrel of the Magdalens*, «The Art Bulletin», LXXXIV, 2002, pp. 273-292; per un riepilogo sullo stato degli studi in merito all'allestimento di questa cappella: A. VANNUGLI, *Un'altra "Lettera rubata". La decorazione della Cappella di S. Maria Maddalena nella Ss. Trinità dei Monti e il vero Noli me tangere di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni*, «Storia dell'arte», 110, 2005, pp. 59-83. Per i passaggi di proprietà della cappella: P. PECCHIAI, *Regesti dei documenti patrimoniali del convento romano della Trinità dei Monti*, «Archivi d'Italia», serie II, XXV, 1958, pp. 131-224: 146-147 e nota 14.

tina entrò nel giardino d'Agostin Ghisi, ove esso pingeva il portico e vi aveva fatto molte figure delle dee e delle Grazie; e tra l'altre un Polifemo grandissimo e un Mercurio d'età di tredici anni in circa, a similitudine di quello di marmo, il quale ancora oggidì vediamo ne la loggia di Leone; e mirandole e lodandole la gentil donna, come quella che faceva professione d'essere di svegliato ingegno, disse: – Certamente tutte queste figure sono eccellentissime, ma desidererei che per onestà faceste una bella rosa, ovvero una foglia di vite sopra la vergogna di quel Mercurio –. Allora Raffaello sorridendo disse: – Perdonatemi, madonna, che io non aveva tanta considerazione –; e soggiunse: – Ma perché non avete voi ancor detto ch'io faccia il simile a Polifemo, il quale dianzi tanto mi lodaste? – E a questa parola ognuno che v'era subito rise, eccetto la gentil donna, la quale per aver nome di savia, come ancora oggidì la vediamo fresca e gioiosa vedova, soleva avere più acuto giudizio e miglior occhio alle cose grandi che alle piccole. Né molto stette a discendere messer Agostino; il quale intendendo con grande spasso le parole passate con la gentil donna, come uomo di giudizio, non volle che si dipingesse né rosa né foglia al Mercurio; ma subito fe' pingere un velo azzurro sotto l'ombelico al Polifemo, come oggi di vediamo, acciò l'altre donne non s'offendessero allo scoperto, se bene non aveva offeso dianzi quella gentil donna. E così vi prego facciate [...] ⁵⁰

È vero che qui il Giove fa confusione su vari punti (nella Loggia di Psiche non compare la figura di Polifemo, dipinta invece, e con un panno azzurro, ma da Sebastiano, accanto alla *Galatea*, nella sala attigua), però è importante la segnalazione che per il Mercurio del *Concilio degli dei* (Fig. 17) Raffaello si fosse basato su una statua allora nelle Logge, perché tale notizia è in contrasto con la diffusa ipotesi, originata da una affermazione del Bellori, secondo cui la fonte utilizzata qui dal Sanzio sarebbe il cosiddetto *Antinoo Farnese*, oggi al Museo Archeologico di Napoli e allora, forse, di proprietà di Agostino Chigi. ⁵¹

⁵⁰ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 179. Silvia Ginzburg pensa che nella «gentil donna» protagonista dell'aneddoto possa riconoscersi Vittoria Colonna, un'ipotesi non dimostrabile ma che mi sembra molto suggestiva.

⁵¹ G. BECATTI, *Raffaello e l'antico*, in *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, a cura di M. Salmi, II, Novara, De Agostini, 1968, pp. 493-569: 554; R. HARPRATH, *Il disegno di Raffaello «Mercurio e Psiche» nuova acquisizione di Monaco proveniente da Chatsworth*, [1985], in *Id.*, *Scritti su Raffaello*, a cura di F.P. Di Teodoro e A. Tempestini, Urbino, Accademia Raffaello, 1997, pp. 89-129: 120; A. GNANN, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra, a cura di K. Oberhuber, Milano, Electa, 1999, p. 130, n. 72; qualche perplessità veniva però già espressa da R. BARTALINI, *Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina*, «Prospettiva», 67, 1992, pp. 17-38: 23, p. 38, nota 53. Il problema delle fonti antiche di questa figura era discusso già da J. SHEARMAN, *La Loggia di Psiche nella Villa*

La presenza di molte statue antiche collocate da Leone X nelle Logge è garantita dalla testimonianza del Michiel, che le vide nel 1519, e viene da chiedersi allora se la statua ricordata dal Giovio e studiata da Raffaello non sia piuttosto il *Mercurio* (Fig. 16) che nel 1536 si trovava nel Cortile del Belvedere, e ora è agli Uffizi, effettivamente molto simile alla figura affrescata.⁵²

Come ho provato a spiegare in altra occasione, è probabile che il ruolo di consigliere artistico medico riconosciuto pianamente al Giovio di lì a poco, all'altezza del programma decorativo della villa di Poggio a Caiano, vada anticipato di qualche anno, ai primissimi tempi in cui egli fu accanto a Giulio de' Medici, e che ci sia lui, misconosciuto *deus ex machina* di tanti fatti della storia della critica d'arte della prima metà del Cinquecento, dietro la gara organizzata nel 1516 tra Raffaello e Sebastiano, assistito, come tutti allora sapevano, da Michelangelo, la contesa da cui usciranno sui rispettivi fronti la *Trasfigurazione di Cristo* e la *Resurrezione di Lazzaro* (Figg. 19, 18): a suggerire che ci sia una responsabilità di Paolo dietro questa iniziativa illustre di committenza, virata ben presto nei termini peculiari di un 'paragone', sono la documentata sua passione nei confronti di questo genere tipicamente umanistico, la ludica spregiudicatezza nel rapporto con l'arte che quell'episodio implica e che ben fa corpo con la vivissima sensibilità del Giovio per gli aspetti stilistici, e soprattutto la precoce consapevolezza critica che lui ebbe delle diverse maniere dei due maestri.⁵³

Al secondo decennio, forse anche sulla scia della rete di relazioni genovesi del cardinale Sauli suo primo protettore romano, credo ri-

Farnesina e i problemi dell'ultima fase dello stile grafico di Raffaello, [1964], in Id., *Studi su Raffaello*, cit., pp. 97-139: 135, nota 107.

⁵² J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel: his friends and collection*, «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, pp. 453-467: 456; R. LAUBER, «Opera perfettissima». *Marcantonio Michiel e la 'Notizia d'opere del disegno'*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, Marsilio («Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut», 10), 2005, pp. 77-116: 80; B. DAVIDSON, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1985, p. 33 e nota 19; K. WREN CHRISTIAN, *The de' Rossi collection of ancient sculptures, Leo X, and Raphael*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXV, 2002, pp. 132-200: 154, nota 75. Il *Mercurio* oggi agli Uffizi venne visto nel 1536 da Johannes Fichard nel Cortile del Belvedere: F. HASKELL - N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica, 1500-1900*, [New Haven e London 1981], Torino, Einaudi («Saggi», 674), 1984, pp. 381-384.

⁵³ Ho discusso di questo problema in una lezione sulla *Trasfigurazione* di Raffaello tenuta il 4 dicembre 2006 a Torino entro un corso organizzato dal FAI (il testo è in via di pubblicazione su «Annali di critica d'arte»).

montino poi alcune imprese elaborate dal Giovio per il potente Sinibaldo Fieschi, esperimenti iniziali in un campo costitutivamente segnato dall'incrocio tra immagine e parola e che diverrà un filone prediletto, e fortunatissimo, negli interessi dell'umanista lombardo. È lui stesso a ricordare infatti nel *Dialogus* un suo soggiorno genovese avvenuto ancora in giovinezza, in compagnia di Ottobono Fieschi, fratello di Sinibaldo, il quale dal 1512 aveva intrapreso la ricostruzione della villa sulle colline di Carignano detta del Violaro, distrutta nel 1548.⁵⁴ Una prima composizione, con un elefante che sconfigge un temibile drago e la scritta in spagnolo «Non vos alabareis» («Non vi vanterete»), fa infatti riferimento alla uccisione di Girolamo Fieschi, il fratello dei due amici di Paolo fatto eliminare nel 1513 dal doge Gian Fregoso nel corso delle sanguinosissime faide per la supremazia sulla città che segnarono la storia di Genova fino all'avvento del principato di Andrea Doria. Una seconda impresa per il Fieschi, basata, come lo scrittore stesso tiene a ricordare, sulla descrizione pliniana degli alcioni, venne utilizzata anche come elemento della decorazione pittorica di quella villa genovese, entro un ciclo di affreschi che è descritto, senza che si faccia il nome dell'autore, nel dialogo sulla natura dell'amore intitolato *Le Carignane*, scritto nel 1524 da Paolo Pansa, l'umanista ligure stimato dal Giovio, allora alle dipendenze di Sinibaldo.⁵⁵ Così nel tardo *Dialogo dell'impresie* il Giovio rievocava questa seconda composizione formulata per il Fieschi, incentrata sulle peculiarità di quegli uccelli marittimi «i quali per istinto naturale aspettano il solstizio del verno, come opportuno a loro»:

Feci adunque depingere una serenità di cielo e tranquillità di mare, con un nido in mezzo rilevato da prora e da poppa, con le teste di questi due uccelli prominenti da prora, essendo eglino di mirabil colore, azzuri, rossi, bianchi, verdi e gialli, con un motto sopra loro in lingua francese: *Nous savons bien le temps*; cioè noi sappiamo bene il tempo di quando abbiamo a fare l'impresa contra gli avversari nostri. E così riuscì loro felicemente lo rientrare

⁵⁴ P. GIOVIO, *Dialogus*, cit., p. 290. Per la villa del Violaro e la sua storia: L. MAGNANI, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep, 1987, pp. 30-34. Le imprese per il Fieschi vengono descritte nel *Dialogo dell'impresie* (a cura di M. Penco, in PAULI IOVIV *Opera*, IX, cit., pp. 398-399). Sulle circostanze della congiura di Gian Luigi Fieschi, che determinò la distruzione della villa: C. COSTANTINI, *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino, UTET, 1997, pp. 37-43.

⁵⁵ Per circoscrivere i fatti cui le imprese gioviane alludono: M. CAVANNA CIAPPINA, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 47, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, pp. 478-480 e 518-521.

in casa e il vendicarsi de' nemici, con buono augurio de gli uccelli alcioni. Vedevasi questa vaghissima impresa depinta in molti luoghi del loro superbo palazzo di Viola, inanti che per decreto pubblico fusse rovinato.⁵⁶

Le circostanze storiche cui l'impresa fa riferimento sono quelle del riscatto, a lungo cercato dai Fieschi, contro i soprusi di Ottaviano Fregoso, e la composizione gioviana è dunque con ogni probabilità anteriore all'assedio di Genova del 1522, da cui questi uscì sconfitto contro le forze congiunte dell'esercito imperiale guidato dal marchese di Pescara, e delle truppe di Girolamo Adorno e Sinibaldo Fieschi, e fu poi arrestato e deportato ad Ischia, dove morì nel 1524. Gli alcioni in volo sul mare immaginati dallo storico lombardo dovevano trovarsi davvero a loro agio nella dimora di delizie dell'amico genovese, tra una profusione di fiori coloratissimi e piante ornamentali, «dorati tetti», «pavimenti di colori diversi», «ricchi apparati decorativi», lavori di scultura «per man di Fidia o di Lisippo intagliati», arazzi con storie d'amore cortese, e, come accadeva nella villa romana di Agostino Chigi e come sarà poi nel palazzo di Andrea Doria per mano di Perino, affreschi dedicati a «gli vaghi errori della troppo credula Psiche».⁵⁷

Siamo qui agli albori dei fitti rapporti che il Giovio intratterrà con Genova, altro centro a lui caro e insieme nodale nella politica imperiale in Italia, di cui lascerà nel *Dialogus* una magnifica descrizione topografica,⁵⁸ e si vedrà che l'idea messa in opera nella villa del Violaro, quella delle imprese impiegate come componente dell'apparato decorativo, è un modello che lo storico terrà presente anche in seguito, e con particolare profusione nella decorazione del Museo di Como. Se, come è stato plausibilmente suggerito, Giovio fu, almeno in parte, ideatore dei cicli decorativi realizzati al principio degli anni trenta da Perino per la dimora di Andrea Doria, nonché informatore di Vasari per la descrizione di quelle opere, i suggerimenti forniti al Fieschi per l'arredo ornamentale della sua villa verrebbero a costituire un precedente molto significativo.⁵⁹

⁵⁶ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresa*, cit.

⁵⁷ Le citazioni sono da *Le Carignane* di PAOLO PANSA, Biblioteca Apostolica Vaticana, manoscritto Ferraioli 809, foglio 7r. Per la decorazione scultorea della villa del Violaro si vedano le nuove ricerche sulla attività genovese di Silvio Cosini svolte da M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini. Scultore di marmo e di stucco tra la Toscana e il Veneto*, tesi di dottorato, rel. prof. S. Mason, Università degli studi di Udine, a.a. 2005-06.

⁵⁸ La descrizione di Genova sta nel *Dialogus*, cit., p. 289.

⁵⁹ F. SBORGI, *La cultura artistica in Liguria attraverso le Vite del Vasari*, in *Il Vasari storiografo*

È Vasari a raccontare che fu Paolo Giovio «allora primo appresso a Giulio cardinale de' Medici» a scegliere le «storie antiche» che Andrea del Sarto, Pontormo e Franciabigio dovevano affrescare, in reciproca «concorrenza», sulle pareti del salone della villa di Poggio a Caiano, un ciclo voluto, allo scadere del secondo decennio, da Leone X e portato avanti dal cardinale per tramite di Ottaviano de' Medici, incaricato di seguire i rapporti con gli artisti (per le parti ornamentali era stato coinvolto anche Andrea di Cosimo Feltrini) per le questioni amministrative.⁶⁰ L'iniziativa, nata in omaggio a Lorenzo il Magnifico che a quella prediletta residenza suburbana aveva dedicato il poemetto intitolato *Ambra*, una favola sull'avvicinarsi delle stagioni, assumeva un espresso carattere di esaltazione dinastica, prendendo corpo, come il progetto della Sagrestia Nuova, in un momento difficile di crisi dell'immagine familiare, all'indomani della scomparsa nel 1519 del duca Lorenzo de' Medici, figlio di Piero, il nipote cui dal 1513 Leone aveva affidato il governo di Firenze e che con la sua politica aggressiva e tirannica aveva fatto aleggiare sulla città lo spettro del principato.⁶¹ In quella situazione, Paolo Giovio mette al servizio delle esigenze autocelebrative di Leone X e del cardinal Giulio la propria agguerrita conoscenza dei classici e della più recente letteratura panegiristica filomedicea e, insieme, la propria fantasia, elaborando una sequenza di invenzioni che, pur prive di riscontri puntuali nelle fonti antiche, riescono però a proporre un'immagine allegorica, persuasivamente all'antica, della continuità dell'«aureo» governo mediceo dall'età di Cosimo il Vecchio, attraverso Lorenzo, fino all'età contemporanea, trasportando per la prima volta nella cultura fiorentina l'uso, fino a quel momento solo romano, di grandi cicli ad affresco di carattere profano, con la volta a stucchi. Quei lavori però, «per cosa di villa la più bella sala del mondo» secondo il giudizio vasariano, sarebbero

e artista. *Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974*, Firenze, Grafistampa, 1976, pp. 623-636: 635-636; E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova, Sagep, 1986, pp. 85-88; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le Arti. Committenza e Mecenatismo a Genova*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1989, pp. 157-158.

⁶⁰ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 511; A.M. BRACCIANTE, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze, S.P.E.S., 1984, p. 11.

⁶¹ L'accostamento al progetto del mausoleo mediceo è di J. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, Oxford, Clarendon Press, 1965, I, p. 79. Per il governo di Lorenzo su Firenze: R. VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, [Bern 1955], Torino, Einaudi («Biblioteca Studio», 12), 1970, in particolare pp. 30-36.

rimasti interrotti con la morte di Leone X nel 1521, per trovare compimento soltanto tra il 1578 e il 1582 per mano di Alessandro Allori, al tempo ormai dei «pesanti allegorismi introdotti alla corte di Firenze da Giorgio Vasari». ⁶² Ad avviare i lavori fu il Franciabigio, con la scena del *Ritorno di Cicerone dall'esilio* (Fig. 29), allusivo – secondo un paragone stabilito già da Poggio Bracciolini – al rientro di Cosimo a Firenze nel 1434, quando, come a Cicerone, gli venne conferito il titolo di *Pater Patriae*, ma tale da richiamare inevitabilmente anche il ritorno dei Medici a Firenze dopo la fine della prima repubblica, nel 1512. Al caposcuola, Andrea del Sarto, appena tornato dalla Francia, venne dato il compito di dare forma al soggetto del *Tributo a Cesare* (Fig. 28), una scena che contamina di evocazioni classiche il ricordo dello spettacolare dono di animali esotici fatto a Lorenzo (e alla Signoria) nel 1487 dall'ambasceria egiziana, proiettando all'indietro, sul padre, la notissima passione zoologica di papa Leone, sottolineata da Vasari nella Vita di Giovanni da Udine, cui era toccato l'incarico di ritrarre, in un ciclo perduto del Palazzo Vaticano, gli animali radunati dal pontefice. ⁶³ Il progetto di Andrea del Sarto per quella composizione, oggi al Louvre, era considerato dal Vasari, che lo possedette, «il più finito, essendo di chiaro scuro, che Andrea facesse mai». ⁶⁴

Forse poté essere in questa occasione che Giovio conobbe Pontormo, con il quale più avanti, negli anni quaranta, risulta avere un rapporto di affettuosa amicizia. ⁶⁵ Certo è che la mirabile, famosissima lunetta (Fig. 31) è la parte della decorazione cui viene affidato un intreccio di motivi centrali per il funzionamento del programma, e particolarmente cari agli interessi del Giovio: quello che Vasari descriverà, in termini più ortodossamente accademici, come storie di Ver-tumno, Pomona, Diana e altre dee, è piuttosto il tema della vita in villa e del ciclico succedersi delle stagioni, tradotto nella limpida naturalezza del linguaggio proprio di Jacopo in quella fase, e accompagnato dalla scritta tratta dalle *Georgiche* di Virgilio (I, 21) «studium

⁶² G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 374; la citazione è da A. CONTI, *Pontormo*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 30.

⁶³ J. KLIEMANN, *Andrea del Sarto. 'Il Tributo a Cesare' (1518-1521)*, Firenze, Giuntini, 1986.

⁶⁴ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 373.

⁶⁵ La familiarità con Pontormo risulta da due lettere al Vasari del 1547, da cui pure si evince un ricordo personale del Giovio di Andrea del Sarto: P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 76, 78 e 73.

quibus arva tueri» (da questa stessa fonte, I, 416 viene il motto personale del Giovio «fato prudentia minor»); e poi le imprese, innanzitutto quella laurenziana del broncone di alloro, che, a giudicare dai tribolati studi preparatori superstiti (Fig. 30), aveva fatto pensare parecchio Pontormo, alla ricerca di una soluzione quanto più possibile naturalistica per includere quell'emblema.⁶⁶ Mi fa sempre un grande effetto che a raccordare organicamente tra loro lunetta e pareti sia, e qui è un elemento realistico e non un artificio ghiribizzoso, il grosso cane che nell'affresco di Pontormo ringhia tendendosi tutto e rizzando il pelo, mentre guarda in basso gli animali strani che popolano il dipinto di Andrea del Sarto.

Nel medaglione sotto l'oculo centrale compare la scritta GLOVIS (Fig. 32), il motto anfibio, leggibile anche al contrario, in riferimento al ciclico volgersi del tempo e della fortuna, che era stato coniato per Giuliano de' Medici, il figlio ultimogenito di Lorenzo rientrato per primo a Firenze dall'esilio il primo settembre 1512, e morto nel 1516.⁶⁷

Il programma decorativo di Poggio a Caiano, come è stato osservato, riprendeva temi e metafore già ampiamente messi in scena, con idee fornite da Jacopo Nardi, negli apparati per le feste di carnevale del febbraio 1513, organizzate con lo scopo principale di raccogliere il consenso intorno ai rampolli medicei tornati in città; gli esordi di Pontormo si erano svolti proprio allora, nelle tavole monocrome con soggetti al contempo mitologici e allegorici destinate a ornare i carri della compagnia di Lorenzo, e chissà se a quelle feste Giovio aveva potuto assistere di persona o se ne era stato ragguagliato da altri.⁶⁸ Egli dovette comunque svolgere fin da questi primi tempi una incisiva azione nel promuovere e far circolare il tema celebrativo, augusteo, del ritorno all'età dell'oro tra la Roma e la Firenze medicee, la Genova di Andrea Doria, e poi di nuovo nella Roma farnesiana.⁶⁹

⁶⁶ A. CONTI, *Pontormo*, cit., pp. 31-32. Hermann Voss scriveva che qui Pontormo «ha saputo mutare [...] le allegorie della natura in esperienze direttamente percepibili» (H. Voss, *La pittura del tardo rinascimento a Roma e a Firenze*, [Berlino 1920], con un saggio di ROBERTO LONGHI e una nota editoriale di FRANCESCO ABBATE, Roma, Donzelli editore, 1994, p. 128 – il libro è fondamentale per la cultura figurativa che corrisponde all'intero arco e ai poli geografici dell'attività del Giovio).

⁶⁷ E. SCHWARZENBERG, *Glovis, impresa di Giuliano de' Medici*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIX, 1995, pp. 140-165.

⁶⁸ J. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, cit., p. 78; Id., *Pontormo and Andrea del Sarto*, «The Burlington Magazine», CIV, 1962, pp. 478-483.

⁶⁹ Su questo argomento resta fondamentale E.H. GOMBRICH, *Rinascimento ed età d'oro*,

Oggi che la vediamo gravata dai pesanti affreschi controriformati di Tommaso Laureti sulla volta, e priva invece del soffitto a lacunari che la ribassava e dava senso alle cariatidi dipinte in alto sulle pareti, è difficile percepire quanto la Sala di Costantino, con tutto il suo sistema di imprese e motti medicei, si presentasse, al tempo del suo compimento sotto Clemente VII, come un modello esemplare di celebrazione e propaganda familiare, tale da costituire in seguito un punto di riferimento ineludibile per i dipinti vasariani della Cancelleria e ancora per quelli di Palazzo Vecchio. È lì, sulla parete della *Donazione di Costantino*, che compare rappresentata, mi sembra per la prima volta, la complicata impresa del «Candor illaesus» (Fig. 33), di cui è proprio il Giovio a raccontare le origini.⁷⁰ Dal *Dialogo dell'impresa* si apprende infatti che a inventare questa sofisticata composizione fu il fiorentino Domenico Buoninsegni, tesoriere di Giulio de' Medici e personaggio ben noto a chi frequenti il carteggio di Michelangelo poiché è lui a tenere le fila delle relazioni con l'artista negli anni del progetto per la facciata di San Lorenzo e della Sagrestia Nuova e a fare da tramite tra Roma e Firenze anche nel rapporto con altri artisti,

il quale volentieri ghiribizzava sopra i segreti della natura, e ritrovò che i raggi del sole trapassando per una palla di cristallo si fortificano talmente e uniscono secondo la natura della prospettiva che abrugiano ogni oggetto, eccetto le cose candidissime.

Giovio chiarisce che Giulio si affezionò a questa impresa «quando i nemici suoi al tempo d'Adriano gli congiurorono contra per togli la vita e lo stato», e narra che per quanto «magnifica e ornatissima» essa riusciva comunque oscura ai più, per cui

bisognava che noi altri servitori suoi l'esponessimo ad ogni uno, e rendessimo conto di quel che aveva voluto dire il Buoninsegni, e di quel che Sua Santità disegnasse d'esprimere.⁷¹

[1961], in *Id.*, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, [London 1966], Torino, Einaudi («Saggi», 504), 1973, pp. 43-50; si vedano inoltre J. COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art*, Princeton, Princeton University Press, 1984, soprattutto pp. 101-102; G.L. GORSE, *Committenza e ambiente alla "corte" di Andrea Doria a Genova*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530). Atti del Convegno Internazionale, Roma 24-27 ottobre 1990*, a cura di A. Esch e Ch. L. Frommel, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 630), 1995, pp. 255-271.

⁷⁰ M. PERRY, 'Candor Illaesus': the 'Impresa' of Clement VII and other Medici Devices in the Vatican Stanze, «The Burlington Magazine», CXIX, 1977, pp. 676-686.

⁷¹ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresa*, cit., pp. 387-388.

L'aggancio che qui viene indicato tra l'uso di quella impresa e la cospirazione antimedicea ordita nel 1522 ha costituito un utile elemento per circoscrivere la datazione di quella parete della Sala alla ripresa dei lavori, subito dopo l'elezione al pontificato di Giulio de' Medici nell'autunno dell'anno seguente.⁷²

3. PAOLO GIOVIO SCRITTORE D'ARTE

Una ponderata valutazione del ruolo di Paolo Giovio nella letteratura artistica della prima metà del XVI secolo e dei suoi rapporti con Giorgio Vasari non può prescindere da una riconsiderazione dei suoi principali testi di argomento figurativo, stesi solo qualche anno prima dell'incontro con l'artista aretino, e determinanti per capire quanto e come il pensiero dell'amico lombardo in materia di arte e di artisti incisive, per più aspetti, sulla tessitura della *Torrentiniana*. Il punto di partenza per svolgere questo discorso è la pagina famosa della autobiografia contenuta nella *Giuntina* nella quale Vasari stesso collega la genesi della sua grandiosa impresa di storiografia artistica alle sollecitazioni fornitegli dal Giovio. Ma, come è tipico di Vasari, e soprattutto quando parla di sé, in questa pagina cruciale indicazioni attendibili e preziose vengono date entro una cornice tendenziosa, con una cronologia sfalsata, e per molti versi sviante. Vasari ha appena finito di descrivere il ciclo di affreschi della Sala dei Cento Giorni, che gli era stato allogato, auspice il Giovio che ne elaborò il cosiddetto programma iconografico (è un punto di cui si discuterà più avanti), dal cardinal Alessandro Farnese il 29 marzo del 1546, come registra l'aretino nei suoi *Ricordi*,⁷³ e subito dopo passa a raccontare di come «in questo tempo» egli fosse solito cenare domesticamente col nipote del papa,

dove erano sempre a trattenerlo con bellissimi et onorati ragionamenti il Molza, Anibal Caro, messer Gandolfo, messer Claudio Tolomei, messer Ro-

⁷² J. HESS, *On Raphael*, cit., pp. 85-86, 88; G. CORNINI - A.M. DE STROBEL - M. SERLUPI CRESCENZI, *La sala di Costantino*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa, 1993, p. 185. Per la storia di quella congiura: P.J. OSMOND, *The Conspiracy of 1522 against Cardinal Giulio de' Medici: Machiavelli and "gli esempli delli antiqui"*, in *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, a cura di K. Gouwens e S.E. Reiss, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 55-72.

⁷³ K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München, Georg Müller Verlag, 1930, p. 864.

molo Amaseo, monsignor Giovio, et altri molti letterati e galantuomini, de' quali è sempre piena la corte di quel signore, si venne a ragionare, una sera fra l'altre, del Museo del Giovio e de' ritratti degl'uomini illustri che in quello ha posti con ordine et iscrizioni bellissime; e passando d'una cosa in altra [...] disse monsignor Giovio avere avuto sempre gran voglia, et averla ancora, d'aggiugnere al Museo et al suo libro degli Elogii un trattato, nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri. Dintorno a che allargandosi, mostrò certo aver gran cognizione e giudizio nelle cose delle nostre arti; ma è ben vero che bastandogli fare gran fascio, non la guardava così in sottile, e spesso, favellando di detti artefici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano appunto, ma così alla grossa.⁷⁴

A quel punto il cardinal Farnese, altri dei letterati presenti, e con particolare vigore il Giovio stesso, avrebbero esortato il pittore aretino a prendersi lui sulle spalle l'onere di raccogliere «una ordinata notizia di tutti i detti artefici», e solo allora Vasari avrebbe cominciato a ricercare tutti i suoi «ricordi e scritti, fatti intorno a ciò infin da giovanetto», per risolversi infine, dopo ulteriori pressioni da parte del medesimo Giovio, alla vera e propria stesura delle *Vite*. Il dialogo farnesiano inscenato da Vasari si conclude infatti con una battuta del Giovio, che gli dice: «Giorgio mio, voglio che prendiate voi questa fatica di distendere il tutto in quel modo che ottimamente veggio saprete fare, perciò che a me non dà il cuore, non conoscendo le maniere, né sapendo molti particolari che potrete sapere voi: sanzaché, quando pure io facessi, farei il più più un trattatetto simile a quello di Plinio».⁷⁵

Importa qui, previa verifica della ambientazione cronologica entro cui Vasari colloca questo scambio così germinale che avrebbe avuto con l'amico lombardo, capire in che cosa consiste il nesso forte che egli stabilisce tra la genesi delle *Vite* ed il suo dialogo col Giovio. Che l'ideazione delle *Vite* risalga ad una fase molto precedente al 1546 lo sappiamo da varie testimonianze e indizi, ed evidentemente qui l'aretino vuole millantare nella pratica del suo lavoro di storiografo quella stessa «prestezza» che costituiva ai suoi occhi un requisito tanto positivo nella pratica della pittura, e che trova una delle sue più rappresentative e paradossali manifestazioni appunto nell'enorme ciclo di affreschi messo in opera nei soli cento giorni decorsi dal 16 luglio

⁷⁴ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 389.

⁷⁵ *Ibid.*

al 23 ottobre di quell'anno.⁷⁶ Ben più lunga era stata la gestazione delle *Vite*: nella *Conclusione della opera a gli artefici et a' lettori* (e non nella dedica a Cosimo I, come si continua a ripetere per la cronica pigrizia che spinge a non ricontrollare mai quanto riferisce lo Schlosser)⁷⁷ che si trova in calce alla Torrentiniana, Vasari dichiara di avervi speso «dieci anni», e fin dal 1537 Pietro Aretino in una lettera definiva l'amico «istorico»;⁷⁸ sappiamo comunque che il manoscritto dell'opera già nel marzo 1547 si trovava, pronto per le stampe, nelle mani di Anton Francesco Doni, il poligrafo e tipografo che era stato inizialmente prescelto per la pubblicazione delle *Vite*, prima che la sua officina andasse in malora e al servizio della corte ducale subentrasse lo stampatore fiammingo Laurens van den Bleack, detto Lorenzo Torrentino, importato da Bologna a Firenze nella primavera del '47 appositamente per provvedere alla politica editoriale promossa da Cosimo.⁷⁹ Questa notizia è del tutto coerente con altri dati, per esempio col fatto che il veneto Paolo Pino nel suo *Dialogo di pittura* uscito nel 1548 fosse al corrente della imminente pubblicazione del libro vasariano.⁸⁰ Che gli scambi di idee col Giovinio in materia di arte e artisti cui allude Vasari dovessero avere avuto luogo in un momento anteriore e che il

⁷⁶ Per la «prestezza» vasariana come virtù del servizio nelle corti si vedano le importanti considerazioni di CH. DAVIS, *Frescos by Vasari for Sforza Almeni 'coppiere' to Duke Cosimo I*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», XXIV, 1980, pp. 128-199: 158, 164, 170-171.

⁷⁷ Questo fuorviante *lapsus*, continuamente ripetuto nella bibliografia successiva, è fornito in J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, [Wien 1924], Firenze, La Nuova Italia («Strumenti. Ristampe anastatiche», 38), 1977, p. 291. Come mi suggerisce Silvia Ginzburg, è possibile che la confusione sia stata alimentata dal fatto che Vasari parla delle sue fatiche «di dieci anni» anche nella lettera dell'8 marzo 1550 che accompagnava l'invio a Cosimo delle *Vite* (K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München, Georg Müller Verlag, 1923, p. 270).

⁷⁸ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 409; «[...] perché sete istorico, poeta, filosofo, e pittore», gli scriveva in quell'anno Pietro Aretino (*Lettere*, a cura di P. Procaccioli, I, I («Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino», IV), Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 429-430).

⁷⁹ D. MC TAVISH, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra, Firenze, Edam, 1981, p. 196. Per un profilo aggiornato del Torrentino: A. RICCI, *Lorenzo Torrentino and the Cultural Programme of Cosimo I de' Medici*, in *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, a cura di K. Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2001, pp. 103-119.

⁸⁰ P. PINO, *Dialogo di pittura*, [Venezia 1548], in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I, Bari, Laterza («Scrittori d'Italia», 219), 1960, p. 135 («E Giorgio da' Rezzo, giovane il qual, oltre che promette riuscir raro nell'arte, è ancò vertuosissimo, et è quello che, come vero figliuol della pittura, ha unito e raccolto in un suo libro con dir candido tutte le vite et opere de' più chiari pittori»).

brodo di coltura farnesiano da cui presero corpo le *Vite* appartenga piuttosto al principio del quinto decennio lo provano anche altri elementi, innanzitutto il fatto che tra i «molti letterati» presenti alla conversazione serale in Palazzo Farnese raccontata da Vasari sia ricordato il poeta modenese Francesco Maria Molza, il quale fin dal 1543 aveva lasciato Roma per rientrare nella città natale dove sarebbe morto di sifilide l'anno successivo.

In quella pagina della sua autobiografia Vasari menziona una delle più celebri imprese letterarie del Giovio, quello che lo storiografo aretino chiama «il suo libro degli Elogia». È questa un'opera comprensibile soltanto se la si considera a partire dalla collezione gioviana di ritratti, perché consiste in una raccolta di medaglioni biografici che, come lunghe didascalie, accompagnano le effigi di personaggi illustri assemblate nel Museo di Como, e sono articolati in sostanza nelle due categorie dei personaggi illustri nelle lettere e di quelli celebri nelle attività di governo e «bellica virtute». Nella edizione italiana di questo testo recentemente procurata da Franco Minonzio l'imprescindibile ragionamento di fondo secondo cui gli *elogia* gioviani, i medaglioni degli uomini illustri, furono composti programmaticamente in dialogo con la serie dei ritratti, principio a parole più volte richiamato nel lungo saggio introduttivo, è però disatteso nei fatti e nei criteri.⁸¹ Né mi

⁸¹ P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Nota alle illustrazioni di L. BIANCO, Torino, Einaudi, 2006. Accanto alla drammatica incompiutezza del rapporto del Giovio con la cultura figurativa che caratterizza questa edizione (dove la traduzione italiana è data senza testo a fronte) e il suo apparato di commenti, mi pare si riproponga qui la incoerente scelta che inficiava l'edizione del testo latino degli *Elogia* curata da Renzo Meregazzi (qui citata sopra, nota 16), già rilevata da CARLO CARUSO (nella bella silloge a sua cura, P. GIOVIO, *Ritratti degli uomini illustri*, Palermo, Sellerio editore («L'Italia», 21), 1999, pp. 37-38): nell'edizione Meregazzi erano stati espunti per intero i componimenti di vari autori che suggerivano i singoli *elogia*; e così, di nuovo, da questa ultima edizione sono stati tagliati fuori i versi appartenenti agli *elogia* degli uomini illustri *bellica virtute*, includendo chissà perché solo quelli relativi ai letterati. E però i componimenti contenuti nell'edizione torrentiniana del 1551 degli *Elogia* dei capitani sono documenti tutt'altro che secondari per i rapporti del Giovio con la cultura letteraria, tanto che nell'ultima pagina del volume compare una tavola di ringraziamenti dell'autore, in ordine alfabetico, a quanti avevano contribuito coi loro versi («Libuit hic grata commemoratione eorum etiam nomina subiicere, qui versibus elegantissimis haec Elogia vel illustrare vel ornare voluerunt»). A riprova poi del nesso che anche qui salda il registro delle fonti visive a quello del testo gioviano e dei componimenti acclusi, si può ricordare il caso dell'*elogium* di Bartolomeo Colleoni: i versi del bresciano Augusto Cocceiano che lo concludono nella stampa del 1551 (pp. 134-135) terminano con un accenno al monumento equestre in suo onore eretto a Venezia dal Verrocchio, opera che Giovio stesso, in fondo al medaglione del condottiero, citava in un meditato confronto con l'ammiratissimo *Gattamelata* di Donatello a Padova.

pare basti a mettere l'anima in pace la dichiarazione di estraneità a problematiche e bibliografie di natura storico-artistica avanzata dal curatore: tra le molte perplessità sull'impianto dell'edizione e le sue lacune puntuali, viene da domandarsi infatti perché nel novero delle varie competenze che un'edizione degli *Elogia* può richiedere, proprio quelle peculiari dello storico dell'arte siano accantonabili, come se nel caso della storia dell'arte la crociata per la filogia improvvisamente non contasse più, e per giunta in un'opera così costitutivamente imperniata sul rapporto con le immagini. Il titolo in sé del saggio premesso a questa traduzione italiana del testo gioviano del resto la dice lunga, «Il "Museo di carta" di Paolo Giovio». Ma Giovio non è Cassiano dal Pozzo.

Nel progetto originale del libro gioviano, questi concisi e vividi medaglioni avrebbero dovuto accompagnare le incisioni con i ritratti dei rispettivi personaggi ricavate dagli esemplari della collezione riunita a Como, ma difficoltà di ordine economico e tecnico avrebbero differito la messa in pratica di questa espressa volontà dell'autore fino alla edizione postuma apparsa a Basilea nel 1575-1577.⁸² Si vuole oggi far passare un'idea del Giovio interessato meramente alla serialità iconografica della raccolta, alla 'oggettività' della documentazione, indifferente alla qualità dei ritratti: a dimostrare quanto invece sia vero il contrario, e come ad incidere, suo malgrado, sulla disparità delle opere raccolte sia stato piuttosto il limite imposto dai mezzi a disposizione del collezionista, basterebbero casi come quello del doppio ritratto di Alberto Magno e Duns Scoto (Fig. 64) ricondotto ad Amico Aspertini da Giovanni Romano, «uno degli apici della inquieta e grottesca immaginativa dell'artista bolognese» di cui Paolo riuscì ad impossessarsi, o quello indagato da Roberto Bartalini del potente ritratto di Totila re dei Goti dipinto dall'amico Francesco Salviati per il Giovio (Fig. 72).⁸³ E come spiegarsi altrimenti la presenza nella sua raccolta

⁸² Il profilo intellettuale e professionale di Pietro Perna, lo stampatore che provvide a questa edizione dell'opera del Giovio, avvalendosi delle incisioni di Tobias Stimmer, è stato ottimamente ricostruito da L. PERINI, *La vita e i tempi di Pietro Perna*, Roma, Edizioni di storia letteraria («Studi e testi del rinascimento europeo», 17), 2002.

⁸³ M. FAIETTI - D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena, Artioli, 1995, pp. 174-175, n. 38; la citazione è da D. BENATI, in *Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola. Arte e scienza a Bologna, in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 1985, pp. 164-165, n. 14; R. BARTALINI, *Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri*, «Prospettiva», 91-92, 1998 [= *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I], pp. 186-196.

di opere di Mantegna,⁸⁴ Dosso,⁸⁵ Tiziano, Bronzino⁸⁶ (Figg. 65, 68, 77, 70, 78), per fare solo qualche nome tra i maggiori, volute, e acquisite, talvolta anche con fatica, mettendo in moto la macchina delle conoscenze? E come si può pensare che nella sua pratica di collezionista schizofrenicamente scomparisse l'appassionata, lucida personalità del critico e scrittore d'arte?

L'edizione cui fa riferimento Vasari è quella degli *Elogia veris clarorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur* [...], e cioè la serie di medaglioni di letterati celebri che il Giovio aveva compiuto nel 1545 e che fu pubblicata, priva delle incisioni dei ritratti, a Venezia presso Michele Tramezzino alla fine del 1546, con una dedica a Ottavio Farnese, il quale aveva sostenuto le spese per la realizzazione e la stampa del testo. Il termine latino *elogium* indica quel tipo di iscrizioni che venivano apposte ai busti degli antenati nella casa della Roma antica, e come ai ritratti il Giovio chiedeva di restituire con efficacia rievocativa la veridica fisionomia del personaggio, così i suoi *elogia* si proponevano di restituire a tutto tondo, senza remore, le singole personalità cui erano intitolati. La lapidaria concisione propria del genere in sé, ed i suoi nessi con l'epigrafia monumentale, altro ambito coltivato con passione e con continuità dallo storico lombardo, meritano, più avanti, una riflessione a parte. Stante quello che, nel Giovio, con felice espressione, è stato chiamato «il primato della visione», nella sua concezione umanistica ritratto e biografia sono sentiti in qualche modo come generi equivalenti, ed anche di qui nascono le sue diverse sperimentazioni sulla interazione tra parola e immagine, uno dei denominatori comuni che informano le sue molteplici e variegate relazioni con la cultura artistica.⁸⁷ «Perché poi, nel Giovio – e qui egli è concorde con tutta la grande storiografia italiana del Rinascimento – gli eventi si riassumono negli uomini che li compiono: opera degli uomini, la storia vive negli uomini e per gli uomini: ritrarre questi ultimi,

⁸⁴ Il riferimento è al perduto ritratto di Mattia Corvino «manu Andreae Mantiniae» presente nel Museo di Como: G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit., pp. 165-167.

⁸⁵ M. JELLINEK, *Giovio, Leonico, Dosso*, cit.

⁸⁶ Per il rapporto del Giovio con la pittura di Tiziano e Bronzino si veda qui più avanti, pp. 73-75, 103-104, 110.

⁸⁷ Questa centrata definizione si trova nel libro di L. MICHELACCI, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna, Il Mulino («Collana del Dipartimento di italianistica Università di Bologna», 18), 2004, p. 141, un libro che tuttavia per altri versi non convince (cfr. qui più avanti, p. 131 e nota 332).

delinearne la personalità, significa dunque cogliere il segreto della storia», scriveva Federico Chabod.⁸⁸

Uno dei primi debiti, se così si può dire, che le *Vite* vasariane hanno nei confronti del Giovio riguarda la struttura di base della Torrentiniana, che deriva proprio da quella degli *Elogia*:⁸⁹ lì infatti l'autore aveva scelto di limitare la trattazione agli uomini di lettere già scomparsi alla data di composizione del testo, montando una silloge che va da Alberto Magno fino ad Alberto Pighio, cui fece in tempo ad aggiungere mentre il libro era già avviato alla stampa un *elogium* dedicato al proprio fratello Benedetto, morto improvvisamente a Como il 3 agosto 1545. È lo stesso impianto che Vasari adotta per la Torrentiniana, e questo criterio, che gli consente di conferire un risalto eccezionale alla figura di Michelangelo, al contempo ha anche il non trascurabile pregio di esimerlo dall'impaccio di dover dedicare una biografia a Tiziano. È ben noto poi che già per l'edizione del 1550 Vasari, sulla scia del modello gioviano, avrebbe voluto anche lui inserire le incisioni con i ritratti degli artisti subito prima delle rispettive biografie, una operazione che però riuscirà a condurre in porto, e con fatica, solo per la Giuntina.⁹⁰ Del resto Paolo Giovio, con una lettera del 27 novembre 1546, si era offerto a Vasari come primo revisore dell'opera, del cui valore ebbe tempestivamente profondissima coscienza («Voi attendete al vostro libro, e io mi offerisco revisore e vi so dire che sarà eterno»), ben consapevole dello scarto di qualità esistente tra gli esiti storiografici, allora in fieri, e i risultati pittorici conseguiti dall'amico.⁹¹ In risposta ad una lettera di Giorgio, così gli scriveva da Roma il 2 aprile 1547, con un raffronto finale, mirato sulle imminenti nozze del Vasari, dove affiora liberamente l'acido, incallito e fiero sodomita:

La vostra lettera è tutta da filosofo; come spero che sarete in compilare il bel libro delli famosi pittori, qual vi farà al certo immortale. Perché in fatto le cose che avete fatto a Monte Oliveto in Napoli a quelli tiranni delle frittate grosse e grasse [Giovio allude qui ai frati che avevano commissionato a Vasari, durante il suo soggiorno napoletano del 1544-45, il ciclo decorativo del refettorio del monastero] alla fine fine saranno cacabaldole, consumate dal

⁸⁸ F. CHABOD, *Paolo Giovio*, cit., p. 259.

⁸⁹ È questo un punto su cui mi pare gli storici della letteratura siano stati più attenti degli storici dell'arte, si veda per esempio C. CARUSO, *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVIII, 1991, pp. 54-84: 71, nota 36.

⁹⁰ CH. DAVIS, in *Giorgio Vasari*, cit., pp. 254-255.

⁹¹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 55.

salnitro e dalle tarle; ma quello che scriverete non lo consumerà il ladro tempo, qual suole consumare li visi delle sposate in termine d'uno anno [...].⁹²

Al principio di luglio dello stesso anno il Giovio ha già potuto leggere il manoscritto delle *Vite*, come risulta da un'altra lettera al Vasari, in cui, dopo avere elogiato il libro, rimprovera affettuosamente l'amico proponendogli un incontro per discutere dell'opera:

Ma a dirvi el vero, è necessario che io li dia una sbruffata de aqua rosa, per non dire una lecata di ambra, musco e bengiui; e questo non si po' fare se non ci abbochiamo insieme per confrontare el iudizio mio cōn el vostro, comunicando le ragioni del perché.⁹³

Su consiglio del Giovio, il testo venne poi sottoposto al vaglio linguistico di Benedetto Varchi, e quindi passò alle limature stilistiche di Annibal Caro; alla fine di gennaio del 1548 fu ancora il Giovio che, restituendogli il manoscritto con alcune annotazioni (su «quel che mi pare»), suggerì a Vasari di intitolare l'opera «le vite de gli eccellenti artefici», con ogni probabilità in omaggio ad un illustre prototipo antico, il *De excellentibus ducibus liber*, che – già creduto di un altro autore – era stato correttamente riferito a Cornelio Nepote, nel corso del suo periodo milanese, da Aulo Giano Parrasio, il grande filologo cosentino che era stato uno dei punti di riferimento della formazione di Paolo.⁹⁴ In questa lettera, che si conclude con un bacio alla «fronte riccia» di messer Giorgio, lo storico insisteva, «per mille vive ragioni», affinché il libro venisse dedicato al duca Cosimo, ciò che ne avrebbe consentito la pubblicazione presso il Torrentino. Dopo una ulteriore revisione da parte di Vincenzo Borghini, le *Vite* andarono in stampa già nel 1548 e videro la luce nel marzo del 1550, in un momento subito precedente all'uscita, presso lo stesso stampatore ducale, nell'agosto del medesimo anno, del primo volume delle *Historiae sui temporis* del Giovio, che fu-

⁹² *Ivi*, pp. 77-78. Sulla decorazione vasariana di Monteoliveto: P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, «Bollettino d'Arte», 66, 1981, pp. 53-88; ID., *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli, Electa Napoli, 1996, pp. 95, 98-99.

⁹³ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 91.

⁹⁴ *Ivi*, p. 118. L'associazione con il titolo dell'opera di Cornelio Nepote era suggerita da T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 215. Sulla corretta attribuzione del *De viris illustribus* compiuta da Parrasio durante il soggiorno in Lombardia e già divulgata nel 1502: L. DELARUELLE, *Le séjour à Milan d'Aulo Giano Parrasio*, «Archivio Storico Lombardo», s. IV, XXXII, 1905, pp. 152-171: 160. E vedi qui sopra, pp. 4-5.

rono seguite immediatamente dal volgarizzamento ad opera di Ludovico Domenichi. Ed è ben significativo che le *Vite* vasariane e la versione in volgare delle *Historiae* gioviane condividano il medesimo frontespizio⁹⁵ (Figg. 82, 83).

I rapporti amichevoli tra Giovio e Vasari erano cominciati del resto molto tempo prima: si conoscevano fin da quando si trovavano entrambi al servizio del cardinale Ippolito de' Medici, e l'amicizia si era particolarmente consolidata nel 1532, dopo che Giovio aveva curato il giovane Vasari da una grave infiammazione agli occhi.⁹⁶ Mi sembra che una delle sollecitazioni più perspicue alla riflessione su questi problemi sia venuta da Matthias Winner, il quale, ragionando sulle fonti vasariane in merito a Raffaello, faceva notare come Giovio dovesse essere stato un interlocutore privilegiato e di speciale importanza, dal momento che aveva potuto conoscere di persona il maestro e la sua attività dal tempo della Stanza di Eliodoro in poi⁹⁷ – ed è un rilievo davvero notevole, perché in effetti Giovio è uno storico *sui temporis*, uno storico contemporaneo (si ricordi che le *Historiae* coprono i cinquant'anni che vanno dalla discesa di Carlo VIII, 1494, alla tregua di Crépy del 1544, con estensioni sui successivi tre anni) e coerentemente anche nell'ambito della cultura figurativa i suoi interessi sono concentrati sugli artisti dei suoi giorni; per ragioni generazionali, Giovio si trova ad attraversare dal vivo, e con una strumentazione culturale che gli permette di rendersene pienamente conto, i nuovi grandi fatti figurativi che di lì ad alcuni decenni Vasari qualificherà come la *Maniera moderna*.

Occorre ora accostarsi lentamente ai tre medaglioni biografici, in latino, che Giovio dedicò a Leonardo, Michelangelo e Raffaello, e quindi considerare qualche passaggio del bellissimo, più tardo *Dialogus*

⁹⁵ I. DI MAJO, *Francesco Curia. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2002, p. 19 e p. 21, nota 52. Per la cronologia della stampa della Torrentiniana, con nuovi dati e varie rettifiche: C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Leo S. Olschki editore (Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», «Studi», CCXXX), 2005, in particolare pp. 68-73.

⁹⁶ Così scriveva Vasari da Roma ad Ottaviano de' Medici al principio dell'estate del 1532 (K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., I, p. 7): «[...] che se non fussi stato la diligentia et medicina di monsignor Jovio, facevo scura la luce mia innanzi al chiuder gl'occhi dal sonno della morte».

⁹⁷ M. WINNER, *Il giudizio di Vasari sulle prime tre Stanze di Raffaello in Vaticano*, in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 179-193: 179-185. Una analoga osservazione era stata fatta da Michael Hirst in merito al Giovio quale testimone oculare, e informatore vasariano, della fase di collaborazione tra Michelangelo e Sebastiano: M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, cit., p. 41.

de viris et foeminis aetate nostra florentibus: è questa un'opera che Carlo Dionisotti ha definito «documento fondamentale della storiografia letteraria del Cinquecento» e la cui composizione risale, come è stato dimostrato da Ezio Raimondi e poi da Carlo Vecce, al 1528-29 (con una prima stesura che viene poi rimaneggiata fino al 1533-34), dopo che il Giovio era stato ospite di Vittoria Colonna nel castello dei d'Avalos ad Ischia, dove la marchesa di Pescara faceva rivivere una sorta di estrema, postuma riapparizione della dimensione cortigiana.⁹⁸ L'argomento sotteso alle colte e nostalgiche conversazioni che in quella cornice si svolgono tra il Giovio stesso e il funzionario imperiale napoletano Giovanni Antonio Muscettola è in realtà la fine della '*libertas Italiae*', e insieme della «compatta unità umanistica nazionale».⁹⁹

Ha ragione Carlo Vecce nel considerare il *Dialogus* una sorta di prima prova di quello che diventerà l'articolato piano degli *Elogia*: nascono da quelle conversazioni sulla civiltà letteraria travolta dal Sacco, con la attenta registrazione della provenienza geografica dei diversi autori e delle loro specificità stilistiche, nel campo del latino e di quello del volgare, i profili di illustri letterati, e poi anche di comandanti, dell'età contemporanea, sviluppati in seguito singolarmente nei medaglioni degli *Elogia*.¹⁰⁰ Del resto una importante testimonianza relativa alla genesi di quest'ultimo progetto, sorprendentemente ignorata da chi ha curato la recente edizione italiana degli *Elogia*, mostra come la loro origine sia sincrona al lavoro sul *Dialogus*, allo scadere cioè degli anni venti, dopo la parentesi ischitana. Si tratta di una storia sulla proverbiale facondia del Giovio che viene in un caso almeno battuta dall'eloquenza del ferrarese Celio Calcagnini, raccontata dal suo concittadino Giovan Battista Giraldi Cinzio; questi fa con evidenza riferimento ad

⁹⁸ Le tre biografie degli artisti, e alcuni dei passi di interesse figurativo del *Dialogus*, furono resi noti da Girolamo Tiraboschi nel 1781 e quindi riproposti all'attenzione degli studi da P. BAROCCHI, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, cit., pp. 7-23; una accurata analisi del lessico artistico gioviano è stata fornita da S. MAFFEI, in *Paolo Giovio, Scritti d'arte*, cit. Il testo del *Dialogus* si può leggere per intero in PAULI IOVII *Opera*, IX, cit., pp. 167-321. La definizione di DIONISOTTI citata qui è da *Machiavelli*, cit., p. 413. La datazione del *Dialogus* si deve a E. RAIMONDI, *Politica e commedia*, [Bologna 1972], ora nella differente edizione Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 99-101, e C. VECCE, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, «Periodico della Società Storica Comense», 54, 1990, pp. 67-93.

⁹⁹ Derivo l'espressione da C. DIONISOTTI, *Discorso sull'umanesimo italiano*, [1956], in *Id.*, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 163), 1967, p. 196.

¹⁰⁰ C. VECCE, *Paolo Giovio*, cit., pp. 179-199: 71-72.

un momento in cui già Giovio è stato nominato vescovo di Nocera dei Pagani (13 gennaio 1528) e ancora si trovava al servizio di Clemente VII (perciò in ogni modo prima del 25 settembre 1534), e compare qui tra l'altro una caratterizzazione dello storico lombardo e del suo ruolo di conversatore consolatorio alla tavola del papa molto vicina a quella che ne fornisce il poeta fiorentino Francesco Berni:

Monsignore Giovio, eletto di Nocera, è, come sapete, di vivace ingegno e di molta dottrina, e, sopra tutto, ben parlante; e come ciò lo fe' grato a Leone decimo, così è anche ora molto grato a Clemente settimo. Il qual Giovio, per ritrovarsi ora in Castello Santo Angelo, o nella mole di Adriano (come più ci piace di chiamarlo), credo che molto giovi al papa con la sua eloquenza, in alleggerirgli la noia, che son certo ch'egli sente di vedere Roma dalla barbara e nimica gente poco meno che svelta dalle radici. Questo monsignore si pigliava non meno piacere di pungere con qualche parola acerba or questo, or quello, quando egli si stava in piede al capo della tavola del papa, mentre sua Santità mangiava, che lo si abbia preso in quella parte de' suoi elogi, che noi già di sua mano vedemmo, ove egli ragiona degli uomini eccellenti, fra' quali pochi sono quelli, o siano di facultà d'arme, o di lettere, a cui egli le sue taccherelle non dia [...] ¹⁰¹

Che lo sviluppo degli *Elogia* dipenda dalla messa in scena nel *Dialogus* di molti degli stessi personaggi cui essi saranno dedicati, e che a sua volta già quella mirabile geografia e storia della civiltà italiana del Cinquecento condotta per colte conversazioni e battute di spirito facesse capo alla galleria di volti che l'autore andava raccogliendo almeno dalla fine del secondo decennio, può trovare una conferma nell'analisi di qualche caso.

Un primo esempio può essere quello di Andrea Doria, cui è collegato uno dei pezzi più notevoli della serie gioviana, il ritratto di Andrea Doria come Nettuno (in origine con un remo al posto del tridente) del Bronzino oggi nella Pinacoteca di Brera (Figg. 70, 71), un quadro che Vasari ricorda come eseguito appositamente dal pittore fiorentino per «monsignor Giovio, amico suo». ¹⁰² La prima occasione

¹⁰¹ G.B. GIRALDI, *Ecatommiti ovvero Cento Novelle*, in *Raccolta di novellieri italiani, parte II*, Firenze, Tipografia Borghi, 1834, pp. 2076-2077. Per l'accenno al Berni si veda oltre, p. 64.

¹⁰² VASARI (*Le vite*, cit., VI, p. 232) lo menziona, dopo il rientro del pittore da Pesaro, subito prima di un gruppo di ritratti di cui il solo superstite è quello di Ugolino Martelli, ora a Berlino, per il quale è stata proposta convincentemente una datazione tra il 1536 e il 1537 (A. CECCHI, *Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea*, «Antichità viva», XXX, 1991, pp. 17-28; 19-20); il di-

in cui l'immagine bellissima dell'ammiraglio genovese come dio del mare si affaccia è una delle battute pronunciate da Alfonso d'Avalos ad Ischia («[...] unicus et divinus maris ac nubium spectator, et in omnibus expeditionibus et pugnis semper strenuus et felix»), per conoscere poi negli *Elogia* una ulteriore elaborazione, che a questo punto sembra quasi modellata tenendo gli occhi sul dipinto di Bronzino, magari con un pensiero retrospettivo per le decorazioni di Perino del Vaga nel palazzo di Fassolo, dove quell'idea così suggestiva per l'iconografia del principe era stata subito messa a frutto con splendida varietà: «[...] qui unicus coeli nubiumque spectator navalis disciplinae arcana huic saeculo propalasti, ut doceres quibus artibus et irati maris contumeliam et saevientis Aeoli minas contemnere possent qui hybernis etiam tempestatibus se fortiter committere audeant».¹⁰³ L'*Andrea Doria come Nettuno* di Brera introduce inoltre ad un altro aspetto che mi pare utile rilevare nella pratica di committente e di collezionista di Paolo Giovio, quello cioè di vero e proprio 'regista' di ritratti, quantomeno nei casi

pinto di Brera è stato variamente collocato nel corso del quarto decennio, si veda la scheda di P.C. MARANI, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionali*, Milano, Electa, 1992, pp. 20-23, n. 3. PH. COSTAMAGNA, *Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange: les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir. Actes du colloque, Académie de France à Rome, organisé par O. Bonfait et B. Marin*, Paris, Somogy, 2003, pp. 25-33: 30-32 suggerisce una datazione alla metà del quinto decennio.

¹⁰³ Le citazioni sono rispettivamente dal *Dialogus*, cit., p. 216 («unico e divino scrutatore del mare e delle nuvole, in tutte le spedizioni e le battaglie sempre valoroso e pronto all'avventura») e dagli *Elogia* in PAULI IOVII *Opera*, VIII, cit., p. 485 (così nel volgarizzamento *Gli Elogi vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni, di mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera [...] tradotte per M. Lodovico Domenichi*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1554, p. 421: «Percioche credesi che voi siate nato per beneficio dell'immortale Iddio alla difesa della contrada maritima, il quale unico consideratore del cielo et delle nuvole, havete rivelati a questo secolo i secreti della disciplina navale; insegnandoli con quali artificii essi potessero sprezzare la furia del mare adirato, et le minacce de venti crudeli, i quali ardiscono anchora entrare in mare nella terribile stagion del verno»). La diffusione della immagine di Andrea Doria come Nettuno è stata studiata da G.L. GORSE (*Committenza e ambiente alla «corte» di Andrea Doria*, cit., pp. 255-271), che ne ha circoscritto la genesi agli anni compresi tra le due visite genovesi di Carlo V, 1529 e 1533, connettendola al recupero della iconografia antica di Pompeo monarca del mare favorito dalla menzione del Doria nell'*Orlando Furioso* (1532). Per l'iconografia dell'ammiraglio: P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti*, cit., pp. 105-118.

Sul progetto di Baccio Bandinelli per una statua di Andrea Doria come Nettuno, rimasta incompiuta a Carrara e per la quale resta lo studio del British Museum e ulteriore documentazione grafica: D. HEIKAMP, *In margine alla 'Vita di Baccio Bandinelli' del Vasari*, «Paragone», 191, 1966, pp. 51-62: 54-56; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti*, cit., pp. 112-113; S. LEYDI, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki editore (Fondazione Luigi Firpo. Centro di studi sul pensiero politico, «Studi e testi», 9), 1999, pp. 189-190, nota 13.

di particolari personaggi dei suoi giorni e di possibili contatti diretti con l'artista che doveva effigiarli. È una situazione che, come si vedrà, si ripropone anche per un altro spettacolare esemplare del Museo gioviano, il ritratto tizianesco di Ippolito de' Medici in costume di ufficiale ungherese di Palazzo Pitti (Fig. 68). Una regia gioviana è stata peraltro individuata, e credo correttamente, anche a monte del vivido ritratto del Doria (oggi a Genova, villa Doria, Fig. 66) dipinto da Sebastiano per Clemente VII nel 1526 a Roma, a suggellare la formazione della Lega di Cognac, nella quale Andrea aveva assunto il ruolo di capitano di mare della Chiesa: qui è colto nell'atto di additare in basso un finto rilievo di soggetto nautico, quasi un rebus di ispirazione marittima, che deriva da quello antico già in San Lorenzo fuori le mura e oggi nel Museo Capitolino.¹⁰⁴

Un altro esempio significativo a capire la continuità pulsante che lega tra loro la passione per i ritratti e la sequenza *Dialogus-Elogia* può essere quello di Francesco II Sforza, figura di capitale importanza nel percorso biografico del Giovio e nel suo sistema storiografico, entro il quale la questione di Milano è lucidamente e sempre partecipatamente accampata nella ricostruzione delle guerre d'Italia. La concreta disponibilità alla causa sforzesca dimostrata dal Giovio, l'«affezione arrabiata» che lui stesso esprime per lettera a Francesco II, gli valse, nel 1534, la donazione da parte del duca della casa di Como: «Il duca di Milano mi donò la casa», annota in un suo asciutto promemoria sotto l'anno 1534.¹⁰⁵ Dell'ultimo duca di Milano Giovio si procurò un ritratto ricavato da quello che verso il 1530 Tiziano aveva dipinto per lo stesso Francesco II (Fig. 67), un quadro capace di restituire, stando alle copie da cui è noto, al contempo l'irrinunciabile senso di dignità e il temperamento ansiosamente malinconico di quello sfortunato signore, stritolato dagli ingranaggi degli imperialismi europei.¹⁰⁶ La

¹⁰⁴ G.L. GORSE, *Augustan Mediterranean Iconography and Renaissance Hieroglyphics at the Court of Clement VII. Sebastiano del Piombo's 'Portrait of Andrea Doria'*, in *The Pontificate of Clement VII*, cit., pp. 313-337.

¹⁰⁵ Il primo riferimento è ad una lettera del 1531 (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 131). Per questo stralcio autobiografico del Giovio: B. AGOSTI, *Note autobiografiche di Paolo Giovio*, cit.

¹⁰⁶ È una tra le moltissime indicazioni che si ricavano dall'importante ricerca di R. SACCHI, *Il disegno incompiuto*, cit., I, pp. 97-98. Ma su questo ritratto e il suo significato si veda anche l'incisivo contributo della stessa studiosa, *Intorno al perduto Ritratto di Francesco II Sforza di Tiziano*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Atti del convegno (Firenze 7-8 novembre 2002)*, a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze, Leo S. Olschki editore (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, «Atti di Convegni», 24), 2007, pp. 67-78.

analoga caratterizzazione di Francesco II, affidata nel *Dialogus* al personaggio di Alfonso d'Avalos, con l'insistenza sulle sue peculiarità di strenua costanza nelle difficoltà di un'immeritata malasorte e di una cronica mortificante penuria di danaro, ma insieme pure di liberale benignità d'animo, è la stessa che torna nel più tardo *elogium* a lui intitolato.¹⁰⁷

Anche il caso del Sannazaro, che Giovio aveva fatto in tempo a frequentare a Napoli prima della sua morte nel 1530, ribadisce l'intreccio tra i due testi: la figura dello scrittore «ambidexter» ma ben presto distaccatosi dall'interesse per la poesia in volgare, con la lode particolarmente sentita delle sue maggiori opere latine, il *De partu Virginis* e le *Piscatoriae*, nel *Dialogus* è tratteggiata a caldo, in termini affini a quelli dell'*elogium* che gli sarà poi riservato; e a smentire una interpretazione dello sguardo del Giovio sulle opere d'arte in chiave di mera meccanica iconografica si può far presente che in fondo a quest'ultimo, a prescindere perciò dalla esigenza di una fonte ritrattistica, l'autore sente il bisogno di richiamare il monumento sepolcrale del grande scrittore portato a termine tra 1537 e 1543 nella chiesa napoletana di Santa Maria del Parto dal Montorsoli e da Bartolomeo Ammannati.¹⁰⁸

Credo che sia proprio il *Dialogus* l'opera che il Giovio meditava di mandare in stampa verso il 1529-30, quando a questo scopo si era ripetutamente rivolto a Isabella d'Este, frequentata con intensità durante il soggiorno romano della marchesa nel 1525, per ottenere da Mantova «70 risme de charta»: i moltissimi, replicati omaggi alla «Gonzaga familia» che quel testo contiene spingono a riconoscerli appunto «el luxurioso dialogo, nel quale quella clarissima Casa ne ha parte segna-

¹⁰⁷ P. GIOVIO, *Dialogus*, cit., pp. 207-208; ID., *Elogia*, cit., pp. 448-449.

¹⁰⁸ Il Giovio (*Lettere*, cit., I, p. 177) si diffonde sulla sua amicizia col Sannazaro nella lettera a Girolamo Scannapoco della metà degli anni trenta. I riferimenti sono al *Dialogus*, cit., p. 231 e agli *Elogia*, cit., p. 104. Per misurare la perspicuità del giudizio gioviano sul Sannazaro: C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 161-211; E. RAIMONDI, *Politica e commedia*, cit., p. 100. Sul ritratto dello scrittore napoletano posseduto dal Giovio: L.S. KLINGER, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Ph. D. diss., Princeton University, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International, 1991, I, pp. 164-166. Per la genesi del monumento sepolcrale di Santa Maria del Parto: R. NALDI, *Girolamo Santacroce, orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 117-118. Sull'immagine vasariana del Sannazaro, e i suoi rapporti con l'opera del Giovio, si veda il promettente articolo di V. CAPUTO, *Una «bella ed onorata schiera d'uomini»: il «poeta singolare e rarissimo» Sannazaro nella scrittura e pittura vasariana*, «Studi rinascimentali», IV, 2006, pp. 29-49 (che tuttavia è improntato, non so quanto consapevolmente, ad una inquietante prospettiva neo-fiorentinocentrica).

latissima», come scriveva Paolo al segretario mantovano Jacopo Calandra l'8 febbraio 1530 con lo scopo di sollecitarne la pubblicazione.¹⁰⁹

Diversamente dal *Dialogus*, i tre medaglioni biografici dedicati ai maestri dell'arte moderna, e che il loro primo editore Girolamo Tiraboschi intese giustamente come tali e intitolò *Vitae*, affondano le radici in una stagione precedente e ancora illesa dalle tragedie del Sacco, nelle esperienze artistiche condotte dal Giovio tra l'Italia settentrionale, Roma e Firenze nell'età di papa Leone, e ben presto al fianco del cardinale Giulio de' Medici. E poiché c'è ancora chi si ostina a confondere con indifferenza lo scarto di cronologia che corre tra i medaglioni degli artisti e i ragionamenti svolti nel *Dialogus*, come se di mezzo non ci fosse stata nella civiltà italiana la cesura che ci fu, vale la pena di riprendere da vicino il discorso sulle peculiarità e sulla datazione di questi testi, con quel che quest'ultima implica sotto il profilo critico. Salta intanto subito all'occhio che le tre *Vitae* costituiscono un precedente notevolissimo rispetto a Vasari per lo sviluppo che esse segnano nel genere stesso della biografia d'artista, prima di allora sostanzialmente inesistente, poiché, in modo del tutto conforme a quello che era lo statuto sociale degli artisti, la loro vita non era considerata materia degna di trattazione storiografica. A monte delle *Vite* vasariane, ci si imbatte soltanto nella *Vita* di Filippo Brunelleschi composta da Antonio Manetti negli anni ottanta del Quattrocento; ma, appunto, Brunelleschi era l'eccezione alla regola, trattandosi di un artista che aveva ricevuto la speciale consacrazione umanistica di Leon Battista Alberti. E poi, lì come nel caso del Libro di Antonio Billi, redatto lungo i primi tre decenni del secolo,¹¹⁰ quanto pesa – ciò che è del tutto assente invece dalla prospettiva del Giovio – la volontà di celebrare una specifica tradizione locale, quella fiorentina? Ma il ruolo che pianamente si è disposti a riconoscere all'umanista lombardo nell'orientamento del collezionismo cinquecentesco e nella riflessione sul genere dei ritratti stenta ad essergli accreditato sul piano della storiografia artistica. Certo le tre biografie gioviane differiscono molto per concezione da quel criterio di «ordinata notizia» che Vasari si adopererà a seguire nella sua

¹⁰⁹ L'episodio è richiamato da A. LUZIO – R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, [1899-1903], a cura di S. Albonico, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard («il Banco dei Rari», 1), 2005, pp. 151-152.

¹¹⁰ F. BENEDETTUCCI, in *Il libro di Antonio Billi*, a cura di F. Benedettucci, Anzio, De Rubbeis («Letteratura artistica», 1), 1991, p. 18.

opera: queste asciutte *Vitae* non sono e non forniscono, intenzionalmente, cataloghi delle opere e sequenze cronologiche, e qui lo sforzo dello scrittore è giocato tutto sulla individuazione dei mezzi espressivi degli artisti citati, e sulla incisività di una concentrata lettura stilistica applicata ad una campionatura di opere giudicata sufficientemente rappresentativa, e affidata alla eloquente stringatezza di aggettivi e sostantivi latini, in grado di misurare e spiegare l'eccellenza degli artisti dei suoi giorni anche nel confronto con gli antichi. Qui è dalla efficacia della caratterizzazione stilistica che viene fuori il ritratto della personalità dell'artista. Eppure, è possibile rendersi conto che alcuni elementi strutturali e snodi centrali della Torrentiniana vengono proprio dai pensieri del Giovio sull'arte e gli artisti – per come li conosciamo anche grazie a queste pagine – che la sua lunga, intensa amicizia e frequentazione con Vasari autorizza a ritenere fossero ben conosciuti da quest'ultimo.

Per quanto attiene la messa a fuoco della «maggiore triade artistica» (Barocchi) cui sono riservati i medaglioni, una selezione – Leonardo, Michelangelo e Raffaello – che Giovio doveva avere già incontrato nella *Veneziade* (1521), a lui nota, del romagnolo Publio Francesco Modesti, si può pensare che egli provi a proiettare sulle arti figurative il canone letterario delle 'tre corone'.¹¹¹ Ad esempio, nel *Dialogus*, Giovio farà raccontare così, per terne di scrittori, la storia del volgare a Giovanni Antonio Muscettola, subito dopo un passo, su cui si tornerà, nel quale si discute appunto dei tre «praeclara numina» della pittura moderna:

Evastata enim toties Italia, post raptum a barbaris imperii nomen, a victoribus sermonem accepit, permistum et confusum ex variis linguis [...] Ferent itaque tantam ingenii et felicitatis industriae gloriam Petrarca, Dantes, atque Boccacius in hac vernacula, quam etruscam honoris causa libet appellare, quantam in rudiore latinae linguae saeculo meruerint vel ipse Ennius, vel Cato Portius et M. Varro, qui verborum delectu habito, et ad normam elocutione constituta, Romanae eloquentiae fundamenta iecisse existimantur.¹¹²

¹¹¹ La citazione è da P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, cit., p. 6. Il passo della *Veneziade* è segnalato da G. AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa («Quaderni del seminario di storia della critica d'arte», 6), 1996, pp. 45-83: 79-80; Giovio cita questo testo e il suo autore nel *Dialogus*, cit., p. 234.

¹¹² *Ivi*, pp. 240-241 («L'Italia, tante volte devastata, dopo che i barbari ebbero preso il potere nell'impero, accolse il linguaggio dei vincitori, misto e mescolato di varie lingue [...] A questo vernacolo, che onorificamente si suole chiamare etrusco, Petrarca, Dante e Boccac-

Diversamente che nel caso di Leonardo, isolato nella sua rifondante eccezionalità, le altre due biografie si allargano in chiusura ad una panoramica rispettivamente sulla pittura contemporanea quella di Raffaello, e sulla scultura quella di Michelangelo. Come sarà poi nella Torrentiniana, già in questo ristretto canone gioviano il Buonarroti è il solo artista vivente tra i titolari di una biografia.

Un esplicito termine *post quem* per la stesura di questi testi è costituito dalla menzione, contenuta nella *Michaelis Angeli Vita*, dei *Coryciana*, menzione nella quale con ogni probabilità il Giovio fa riferimento alla edizione a stampa di questa raccolta poetica apparsa nel 1524. Pesa anche lo scarto di opinioni espresse dal Giovio su Lorenzo Costa, perché si deve lasciare decorrere qualche tempo tra le lettere del 1522 indirizzate a Mario Equicola e a Federico Gonzaga in cui (anche per spirito d'omaggio gonzaghesco) elogiava il pittore mantovano al pari di Mantegna e lo paragonava ad Apelle, e le righe della *Vita* del Sanzio dove la fama del Costa appare ormai in via di esaurimento, e i limiti del suo protoclassicismo non sono più eludibili:

Mantuanus Costa suaves hominum effigies, decentes compositosque gestus blandis coloribus pingit, ita ut vestitae armataeque imagines a nemine iucundius exprimi posse iudicentur: verum periti censores non velata magis quam nuda, graviore artis periculo, ab eo desiderant, quod facile praestare non potest, quum certiores disciplinas ad picturae usum remissioribus studiis contentus conferre nequiverit.¹¹³

Sempre nella *Vita* di Raffaello, il ricordo ancora congiunto e paritario di Giulio Romano e di Giovan Francesco Penni presuppone però che non ci si debba allontanare troppo dall'arrivo del Pippi alla corte di Mantova, avvenuto nel 1524, che segnò rapidamente l'avvento della sua egemonia figurativa, e diede alla sua rinomanza una subitanea ac-

cio arrecheranno tanta gloria d'ingegno e di coraggiosa applicazione, quanta ne meritavano nell'età ancora acerba della lingua latina Ennio stesso o Catone Porzio e Marco Varrone che, operando una scelta delle parole e avendo ricondotto ad una regola il modo di parlare, si ritiene abbiano gettato le fondamenta della eloquenza romana»).

¹¹³ In *Scritti d'arte*, cit., p. 17 (con la traduzione: «Il mantovano Costa dipinge con dolci colori uomini dall'aspetto mite e dai gesti composti e dignitosi, sì che si pensa che nessuno possa rendere più piacevolmente di lui le figure vestite e armate; ma critici esperti esigono da lui figure velate o addirittura nude, che egli non è in grado di eseguire senza rischio perché non è riuscito a mettere a servizio della sua pittura dottrine e tecniche più sicure, contentandosi di una preparazione modesta»). Per gli elogi del Costa nella corrispondenza del Giovio del 1522-1523: *Lettere*, cit., I, pp. 98, 100-102.

celerazione.¹¹⁴ Un orientamento in questo senso, verso la metà del terzo decennio, mi pare venga anche dalla menzione di lode, formulata al passato, che viene tributata a Cristoforo Solari, morto nel 1524, con la quale si conclude la *Vita* di Michelangelo.¹¹⁵ Su tale datazione dei medaglioni degli artisti stringe poi, ancora nella *Vita* di Michelangelo, il ricordo dell'*Orfeo* di Baccio Bandinelli (in Palazzo Medici), «quem Clemens ante pontificatum adeptum in cavedio Mediceae domus constituit» e della copia del *Laocoonte*, oggi agli Uffizi (Figg. 24, 25), eseguita dallo scultore fiorentino, «quem idem Clemens non procul ab Orpheo iussit collocari», ciò che accadde nel 1525, secondo quanto racconta Vasari.¹¹⁶ D'altra parte, in pagine attente ad elogiare il mecenatismo di Clemente VII come sono quelle della biografia del Buonarroti, manca qualsiasi riferimento ad imprese di celebrazione dinastica medicea quali erano i cantieri laurenziani, di cui pure Giovio era ben al corrente, e questa assenza penso vada spiegata con lo stato di impresentabile incompiutezza in cui ancora versavano i lavori della Sagrestia Nuova e della Biblioteca al tempo della composizione di quel testo, che ritengo si possa circoscrivere, con i suoi due compagni, proprio sul 1525-26.

Attestarsi per i medaglioni intitolati ai tre protagonisti della cultura figurativa dell'età moderna su tale datazione, verso la quale come si è visto convergono molti dati ed indizi, aiuta anche a prospettare un contesto d'origine per queste pietre miliari della letteratura artistica, nate forse, come una sorta di risposta, sull'onda dell'uscita, nel settembre 1525, di un libro che al Giovio stava specialmente a cuore, *Le Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, dedicate al cardinale Giulio de' Medici secondo la cronologia dell'ambientazione dell'opera (1515-16) e a lui, come papa Clemente VII, presentate manoscritte nell'ottobre del 1524. La centralità delle *Prose* nella letteratura artistica prevasariana è stata ampiamente messa in luce, e in particolare è stata messa a fuoco l'importanza del lungo passo che introduce, nel cuore del testo, al terzo libro, quello contenente le regole della lin-

¹¹⁴ Per questo momento di snodo e differenziazione della fama dei due allievi di Raffaello: J. SHEARMAN, *Giulio Romano e Baldassarre Castiglione*, [1991], in ID., *Studi su Raffaello*, cit., pp. 157-169.

¹¹⁵ In *Scritti d'arte*, cit., p. 13. Su questo passo si veda oltre, pp. 66-67.

¹¹⁶ *Ivi* (con la traduzione: «che papa Clemente prima del suo pontificato collocò nel cortile di Palazzo Medici»; «che lo stesso Clemente ha fatto porre non distante da quello di Orfeo»); cfr G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 246.

gua, dove, dopo un attacco che è un indimenticabile capolavoro di architettura sintattica, il più autorevole scrittore della scena letteraria italiana sanciva con drastica perentorietà il vecchio pregiudizio umanistico della inferiorità degli artisti rispetto ai letterati, ammettendo come uniche eccezioni a tale gerarchia i casi esemplari di Raffaello e Michelangelo:

[...] Questo [imitare la perfezione degli antichi] hanno fatto più che gli altri, monsignore messer Giulio, i vostri Michele Agnolo fiorentino e Raffaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore parimente, l'altro e dipintore e architetto altresì; e hannolo sì diligentemente fatto, che amendue sono ora così eccellenti e così chiari, che più agevole è a dire quanto essi agli antichi buoni maestri sieno prossimani, che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro. La quale usanza e studio, se, in queste arti molto minori posto, è come si vede giovevole e profittevole grandemente, quanto si dee dire che egli maggiormente porre si debba nello scrivere, che è opera così leggiadra e così gentile, che niuna arte può bella e chiara compiutamente essere senza essa.¹¹⁷

È qui il definitivo suggello di quella «subordinazione delle arti figurative alla letteratura» sulla quale s'impalcherà di lì a qualche tempo il sistema delle accademie d'arte, a cominciare da quella fiorentina.¹¹⁸ Se si pensa quale fu il significato delle *Prose*, quale fu la vastissima, capillare, e molteplice incidenza che il libro del Bembo ebbe nella storia della civiltà italiana – sono cose che Dionisotti ha spiegato con magistrale bravura –, e se si considera in parallelo il dialogo stretto che in quel giro di anni intercorse tra lo scrittore veneziano e il Giovio, si può forse allora capire meglio perché lo storico lombardo abbia sentito il bisogno di reagire tempestivamente alla netta presa di posizione del Bembo schierando pagine latine dove interviene in difesa della autonomia di giudizio degli artisti stessi in materia di arti figurative e dove affianca all'aureo binomio fiorentino e romano celebrato nelle *Prose* la personalità di Leonardo, un Leonardo che Giovio vede tutto in chiave

¹¹⁷ Dalla edizione a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET («Classici italiani», 26), 1966, pp. 183-184; ma sono importanti per questo discorso tutti gli *Scritti sul Bembo* dello studioso, raccolti a cura di C. Vela, Torino, Einaudi («Biblioteca Einaudi», 145), 2002.

¹¹⁸ G. ROMANO, *Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, "maniera"*, [1982], in ID., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli editore, 1998, pp. 24-62: 61. Un cenno sul Giovio, in questo senso, sta in E. POMMIER, *Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo. Saggio di tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, cit., pp. 3-28: 23-24.

sforzesca. La sua *Leonardi Vincii Vita* verrebbe dunque a cadere tra l'ingombrante silenzio che il Bembo stende sul maestro nelle *Prose* pubblicate nel '25 e la affascinante celebrazione di Leonardo che Baldassarre Castiglione, altro stimatissimo amico del Giovio, ne dà nel *Cortegiano*, stampato come è noto solo nel 1528 dopo una lunga e tormentata vicenda compositiva (ma ambientato nel 1507). La conoscenza che lo storico ha di Leonardo, e l'immagine che ne trasmette, sono legate principalmente alla attività dei suoi soggiorni alla corte di Ludovico il Moro e nella Milano francese, e fin dall'attacco la «magna [...] claritas» del maestro, artista universale, sembra volersi deliberatamente contrapporre alla pura «perfezion dell'arte» dei «così eccellenti e così chiari» Michelangelo e Raffaello immortalati dal Bembo.¹¹⁹ Ad essere messi in evidenza qui sono, coerentemente, l'impegno di Leonardo nella elaborazione e rivendicazione della pittura come scienza e come disciplina liberale, l'importanza accordata alla plastica, le inesorabili ricerche sull'ottica e la prospettiva (sono i temi che il maestro stesso esplora nel cosiddetto *Paragone delle arti*), il nesso tra le sue indagini naturalistiche e il suo mondo creativo, gli studi anatomici, l'insistenza didattica, l'interesse per la musica, l'orgoglio di «mirificus inventor» persino negli allestimenti teatrali. La panoramica sulle opere si limita ad includere il *Cenacolo*, con la notizia, ripresa poi da Vasari, che il re di Francia Luigi XII avrebbe voluto segare la parete del refettorio di Santa Maria delle Grazie per portare il dipinto in Francia; la *Sant'Anna* del Louvre, già nelle collezioni di Francesco I; le disgraziate sperimentazioni tecniche per il murale della *Battaglia di Anghiari*, con l'osservazione, nella quale tornano attuali e vive le parole di Plinio sulla particolare ammirata suggestione suscitata dalle opere dei grandi artisti rimaste incompiute, dove lo «iustissimus dolor interrupto operi gratiae plurimum addidisse videtur»;¹²⁰ e infine il cavallo colossale preparato in argilla per il monumento a Francesco Sforza, e che il Gio-

¹¹⁹ In *Scritti d'arte*, cit., p. 6.

¹²⁰ «Manet etiam in comitio curiae Florentinae pugna atque victoria de Pisanis, praeclare admodum sed infeliciter inchoata vitio tectorii colores iuglandino oleo intritos singularem contumacia respuentis; cuius inexpectatae iniuriae iustissimus dolor interrupto operi gratiae plurimum addidisse videtur» (con la traduzione: «e nella sala del Consiglio della Signoria fiorentina rimane una Battaglia e vittoria sui Pisani, magnifica ma sventuratamente incompiuta a causa di un difetto dell'intonaco che rigettava con singolare ostinazione i colori sciolti in olio di noce. Ma il rammarico per il danno inatteso sembra avere straordinariamente accresciuto il fascino dell'opera interrotta»), in *Scritti d'arte*, cit., pp. 8-9, da accostare a PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXV, 145.

vio fece in tempo a vedere: «in cuius vehementer incitati ac anhelantis habitu et statuariae artis et rerum naturalium eruditio summa deprehenditur».¹²¹ È questa una descrizione nella quale si percepisce una comprensione profonda dei nessi che saldavano organicamente in Leonardo ricerche naturalistiche, sperimentazioni tecniche e attività figurativa, e che richiama alla mente le parole di un altro testimone oculare di quella scultura distrutta già nel 1499: il comasco Cesare Cesariano – dapprima sodale e poi nemico di Benedetto Giovio nella complicata e lunga impresa del primo volgarizzamento del *De architectura* di Vitruvio – che poté contemplare con entusiastica stupefazione, montato su una sorta di piedistallo semovente quasi come un automa, «lo immenso collosicotero et terrestre cavallo, quale circumvolvea come si volea con li unconi ferrei, quali erano come quelli che dicemo martineti».¹²²

L'avvio della *Vita*, dove si accenna a vari temi affrontati nel *Paragone delle arti* vinciano e nel quale viene introdotto un difficile riferimento alla importanza accordata da Leonardo alla plastica («Plasticam ante alia penicillo praeponerat [...]»; «Anteponeva al pennello la plastica [...]»), alla scultura cioè in materiali malleabili come la cera, o l'argilla del «colosseum equum», ha un suo specifico interesse in rapporto alla tradizione cinquecentesca lombarda di materiali e testi di Leonardo, perché questo passo lascia supporre che il Giovio avesse a disposizione una versione di quello scritto sul confronto tra pittura e scultura un po' diversa da quella giunta fino a noi, collocata da Francesco Melzi al principio del trattato del maestro sulla pittura,¹²³ e affine invece alla stesura cui poterono attingere, a Milano, prima Girolamo Cardano, e più tardi Giovan Paolo Lomazzo. Nel suo *De subtilitate*, stampato a Norimberga nel 1550, il medico pavese Girolamo Cardano, figlio di quel Fazio Cardano che con Leonardo era stato in rapporti,¹²⁴ e a sua volta figura note-

¹²¹ In *Scritti d'arte*, cit., p. 9 (con la traduzione: «nell'atteggiamento impetuoso e anelante dell'animale si coglie insieme una somma perizia dell'arte statuaria e della natura»).

¹²² La citazione è da C. CESARIANO, *Volgarizzamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, De architectura, secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia de la Historia, Madrid*, a cura di B. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa («Strumenti e testi», 1), 1996, p. 89.

¹²³ Per la genesi e l'assetto del trattato vinciano si veda il saggio di C. VECCE, in LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura, Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze, Giunti («Biblioteca della scienza italiana», IX), 1995, I, pp. 83-123.

¹²⁴ E. SOLMI, *Le fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci. Contributi*, [1908], in ID., *Scritti*

volissima della cultura milanese di pieno Cinquecento (tra i suoi pazienti c'erano tra l'altro il famoso armaiolo Giovan Paolo Negroli e il Lomazzo stesso)¹²⁵ riprende l'uno dopo l'altro gli stessi argomenti toccati in apertura dal medaglione gioviano, il paragone tra le arti con il ruolo eminente riservato alla plastica (un termine e una tecnica che tenderanno invece a scomparire nella letteratura extralombarda sulla questione, dibattutissima come è noto nel corso del XVI secolo, e che per esempio non entrano nella *Lezzione sulla maggioranza delle arti* di Benedetto Varchi, stampata nel 1549, né nel *Disegno* di Anton Francesco Doni, pure del 1549), le indagini sull'ottica, sulla luce e sull'ombra, le tavole anatomiche che il maestro avrebbe voluto affidare, come già scriveva il Giovio, «typis aeneis», alle incisioni (come farà infatti Andrea Vesalio, ricordato qui con lode dal Cardano, per essere riuscito a portare a termine quella impresa):¹²⁶

Verum artes quae maxime illustrantur subtilitate sunt pictura, sculptura, plastices [...] Est enim pictura mechanicarum omnium subtilissima, eadem vero et nobilissima. Nam quicquid plastices aut sculptura conatur, mirabilium pictura fingit, addit umbras et colores, et opticem sibi iungit [...] Est philosophus pictor, architectus, et dissectionis artifex. Argumento est praeclara illa totius corporis imitatio, iam pluribus ante annis inchoata a Leonardo Vincio Florentino, et pene absoluta: sed deerat operi tantus artifex ac rerum naturae indagator, quantus est Vesalius [...]

E ancora:

Plastice vero pura omnium est difficillima praeter picturam: nec tamen illa inferior, nisi a sculptura iuветur. Nam quicquid difficultatis habet qui

vinciani, Firenze, La Nuova Italia («Strumenti. Ristampe anastatiche», 37), 1976, pp. 111-115.

¹²⁵ Che Giovan Paolo Negroli, cugino di Filippo, fosse tra i suoi pazienti si apprende dalla autobiografia del Cardano (*Della mia vita*, a cura di A. Ingegno, Milano, Serra e Riva editori («Biblioteca del Minotauro», 33), 1982, p. 135); per l'attività di questo artefice milanese: *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and His Contemporaries*, catalogo della mostra, a cura di S.W. Pyhr e J.-A. Godoy, New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, in particolare pp. 225-248, nn. 43-48; GIOVAN PAOLO LOMAZZO nella autobiografia in versi in calce ai *Grotteschi* (Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587, p. 538) racconta che il Cardano aveva previsto la sua cecità e ricorda un ritratto del medico pavese «con sua sfera et libri» da lui eseguito.

¹²⁶ Il *De Humani Corporis Fabrica* del Vesalio uscì a Basilea nel 1543; per quest'opera e i rapporti del Cardano già con il padre del Vesalio, medico di Carlo V: *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels [...]*, a cura di J.B. de C.M. Saunders-Ch. D. O'Malley, New York, Dover Publications, 1950, in particolare p. 11.

caelat, id totum, et praeter id, et materiae dispositionem et scientiam temperamenti ignis, et multorum casuum periculum, immo innumerabilium qui fingit habet.¹²⁷

Le 'difficoltà' dell'arte di chi plasma e modella non sono inferiori alla più nobile tecnica della fusione del bronzo, e la plastica pura si avvicina alla pittura per grado di 'investigazione', avrebbe detto Leonardo, per la sua possibilità di rendere gli accidenti ottici della superficie dei corpi. Sono argomentazioni che del resto trovano riscontro in vari passi degli scritti vinciani superstiti, come ad esempio quello dove si spiega come al pari del pittore, «lo scultore se fa di terra o cera può levare e porre», differentemente dalle maggiori limitazioni meccaniche cui è soggetta la scultura in marmo (e si dovrebbe ragionare meglio su quanto e quando in questa polemica conti la contrapposizione del maestro a Michelangelo), o come quello in cui si elogia l'invenzione della scultura in terracotta invetriata e dipinta, una tecnica che congiunge la durevolezza propria della scultura alle sottigliezze possibili alla pittura, «come ai nostri giorni si vede fare in diversi luoghi di Francia e d'Italia, e massime in Firenze nel parentado della Robbia, li quali hanno trovato modo di condurre ogni grand'opera in pittura sopra terra cotta coperta di vetro».¹²⁸ Del resto, nella cultura entro cui si era formato Leonardo a Firenze, la scultura in terracotta affondava le sue radici, come ha chiarito Luciano Bellosi, nelle sperimentazioni portate avanti da Donatello e dal giovane Filippo Brunelleschi, sulla base di un precoce

¹²⁷ G. CARDANO, *De subtilitate libri XXI*, ed. cons. Basileae, per Sebastianum Henricpetri, 1582, pp. 473, 476. Una versione di questi passi potrebbe essere: «Ma le arti che più si distinguono per sottigliezza sono la pittura, la scultura, la plastica [...] Tra tutte le arti meccaniche la pittura è infatti la più sottile, e anche la più nobile. Tutto ciò che la plastica o la scultura si sforzano di realizzare, la pittura lo rappresenta in modo più meraviglioso, vi aggiunge le ombre e i colori, e unisce a sé la prospettiva [...] Il pittore è filosofo, architetto ed esperto della dissezione. Ne è prova quella mirabile riproduzione di tutto il corpo avviata tanto tempo fa dal fiorentino Leonardo da Vinci e da lui quasi portata a compimento: ma a quella impresa mancava un artefice ed uno studioso delle cose naturali grande quanto è il Vesalio [...]»; «In verità, tra tutte le arti la plastica pura è la più difficile, accanto alla pittura, né le è inferiore, se non viene aiutata dalla scultura. Infatti qualsiasi difficoltà abbia chi intaglia, quella stessa, ed oltre a ciò anche la disposizione della materia, la conoscenza del temperamento del fuoco, e il pericolo di molti accidenti, ce l'ha in tutto chi modella».

¹²⁸ Le citazioni sono da LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, cit., pp. 162, 160. Un cenno sul rapporto di Leonardo con la plastica sta in M. ALBERTARIO, *Intorno a Giovanni Angelo Del Maino*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano e C. Salsi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 159-171: 164-165.

corpo a corpo con le pagine di Plinio nelle quali si celebrava la fama di questa tecnica presso gli antichi.¹²⁹

Più avanti nel tempo, Giovan Paolo Lomazzo racconta di avere letto un libro di Leonardo «ch'egli scrisse di mano stanca a prieghi di Lodovico Sforza, duca di Milano, in determinazione di questa questione, se è più nobile la pittura, o la scoltura; dicendo che: quanto più un'arte porta seco fatica di corpo e sudore, tanto più è vile e men pregiata», e continua riportando il contenuto di quel manoscritto, che ad un certo punto diceva:

E perché la plastica, sorella della pittura, come affermano gl'antichi, sì come arte di manco strepito e fatica di lavorar di sassi, fu dalla scoltura eletta per madre [...] di qui, per concluderla, si può anco inferire che la scoltura non è altro che una imitazione faticosa della plastica et una pratica d'intagliar marmi con diligenza e longhezza di tempo e che tanto più ella s'inalza e fassi perfetta, quanto più s'accosta alla plastica; la quale, perciò che non ha in sé manco di disegno, composizione di muscoli e circonscrizione (ben che senza scorza) che abbi la pittura, è tenuta sua sorella, sì che ne seguita che la pittura viene ad essere zia della scoltura e sorella della plastica [...]¹³⁰

Va sottolineato, ancora, che Paolo Giovio coglie qui benissimo, di Leonardo, quella difficoltà a concludere che diventerà uno dei tratti caratterizzanti della biografia vasariana, e che già l'umanista lombardo intende non come un retaggio di diligenza quattrocentesca, bensì come aspetto moderno dell'artista, una inconcludenza collegata cioè alla sua «levitate ingenii naturalique fastidio», alla sua volubilità di testa e alla sua caratteriale insofferenza.¹³¹ Viene da chiedersi se non sia proprio dalla forza d'urto della voce gioviana su Leonardo che dipende la

¹²⁹ L. BELLOSI, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di L. Bellosi, Milano, Skira, 2002, pp. 15-51: 25-30.

¹³⁰ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, [Milano 1584], in *Id., Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, II, Firenze, Marchi & Bertolli, 1974, il passo intero alle pp. 138-140. Nella tavola onomastica stampata in fondo alla edizione milanese del 1584 il trattatista lombardo definiva Leonardo «sommo e unico pittore e plasticatore, e acutissimo investigator de le sue arti» (in *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di B. e G. Agosti, Brescia, L'obliquo, 1997, p. 40).

¹³¹ In *Scritti d'arte*, cit., p. 8: «Sed dum in quaerendis pluribus angustae artis adminiculis morosius vacaret, paucissima opera, levitate ingenii naturalique fastidio repudiatis semper initiis, absolvit», con la traduzione: «Ma dandosi con eccessiva meticolosità a cercare nuovi mezzi e tecniche di un'arte raffinata, condusse a termine pochissime opere, scartando sempre le prime idee per volubilità di carattere e per naturale insofferenza».

posizione di vera e propria chiave di volta occupata dalla biografia vinciana nella impalcatura delle *Vite* del Vasari, all'apertura della «terza età», a sua volta, come rilevava Giovanni Previtali per protesta contro l'inoscidabile mito del 'genio' propalato dalla storiografia di matrice romantica e positivista, «causa prima [...] della postuma, antistorica interpretazione di Leonardo quale 'precursore'». ¹³² Del resto, come si capisce meglio riconsiderando la *Raphaelis Vita*, è proprio sul piano della periodizzazione che lo sguardo del Giovio, storico, e storico contemporaneo, fornisce assi portanti alla costruzione storiografica vasariana: è soprattutto dal contatto con lui che le *Vite* derivano l'immagine della Roma di Leone X come paradiso perduto, e tale, con quella fisionomia nostalgica, perché lì e allora si era consumata la giovinezza non del Vasari, nato troppo tardi per averla conosciuta, ma del Giovio.

La *Leonardi Vincii Vita* si chiude con un giudizio amaro sui discepoli dell'artista, «in tanta adolescentium turba, qua maxime officina eius florebat, nullum celebre discipulum reliquerit», ¹³³ una condanna di gruppo che non mancherà di lasciare il segno su sottovalutazioni, maltrattamenti e omissioni riservati ai 'leonardeschi' nelle *Vite* vasariane (e per quelli che vi sono menzionati, come Boltraffio o Marco d'Oggiono, ¹³⁴ è possibile che la fonte sia proprio il Giovio); e vale la pena di rimarcare l'uso della definizione «officina», particolarmente adatta a restituire il carattere polivalente della bottega milanese del maestro, che sarà riletta invece, e forzosamente, in termini di prima e più antica accademia ambrosiana dalla letteratura artistica lombarda dell'età di Federico Borromeo. ¹³⁵ Un ulteriore, importante affondo su Leonardo e sui suoi metodi pedagogici si troverà poi nel *Dialogus*, ed è questo un passo che riconferma nell'idea che il Giovio avesse effettivamente conosciuto, almeno in parte, il *corpus* di istruzioni e pre-

¹³² G. PREVITALI, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, III, Novara, De Agostini, 1967, p. 385.

¹³³ In *Scritti d'arte*, cit., p. 9: «Sexagesimum et septimum agens annum in Gallia vita functus est, eo maiore amicorum luctu, quod in tanta adolescentium turba, qua maxime officina eius florebat, nullum celebrem discipulum reliquerit», con la traduzione: «Morì in Francia a sessantasette anni, dolendosi gli amici, oltre che della sua perdita, del fatto che tra i giovani che affollavano la sua bottega egli non lasciasse nessun discepolo di gran fama».

¹³⁴ In coda alla Vita di Leonardo (G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 38).

¹³⁵ Uno per tutti, il comasco G. BORSIERI, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano*, in P. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1619, pp. 58-59. Su questo punto: N. PEVSNER, *Le accademie d'arte*, [Cambridge 1940], Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 430), 1982, pp. 32-34.

cetti del maestro riorganizzati poi da Francesco Melzi, con l'aiuto di Gerolamo Figino, nel cosiddetto *Libro di Pittura*.¹³⁶ La cornice è, durante le conversazioni ischitane, una discussione tra il Giovio stesso e il Muscettola sulla utilità delle «praeceptorum institutiones» nell'educazione oratoria, ed è allora che lo storico lombardo ripensa agli sforzi didattici e agli insegnamenti di Leonardo, preoccupato che i suoi allievi si allontanassero da lui senza il necessario grado di preparazione, «come uccellini implumi»:

Adhibenda enim est cura cupidis et alacribus ingeniis ne ut implumes aviculae non plane siccatis alis festinantius provolent, sicuti in dispari sed non omnino dissimili facultate carioribus discipulis praecipere erat solitus Leonardus Vincius, qui picturam aetate nostra, veterum eius artis arcana solertissime detegendo, ad amplissimam dignitatem provexit: illis namque intra vigesimum, ut diximus, aetatis annum penicillis et coloribus penitus interdicebat, quum iuberet ut plumbeo graphio tantum vacarent, priscorum operum egregia monumenta diligenter excerptendo, et simplicissimis tractibus imitando naturae vim et corporum lineamenta, quae sub tanta motuum varietate oculis nostris efferuntur; quin etiam volebat, ut humana cadavera dissecarent ut tororum atque ossium flexus et origines et cordarum adiumenta considerate perspicerent; quibus de rebus ipse subtilissimum volumen adiectis singulorum artuum picturis confecerat, ne quid praeter naturam in officina sua pingeretur. Scilicet ut non prius avida iuvenum ingenia penicillorum illecebris et colorum amaenitate traherentur, quam ab exercitatione longe fructuosissima commensuratas rerum omnium effigies recte et procul ab exemplaribus didicissent.¹³⁷

¹³⁶ La personalità artistica di Gerolamo Figino, già credibilmente individuato da C. PEDRETTI e C. VECCE come collaboratore del Melzi nella compilazione del trattato vinciano sulla pittura (LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, cit., I, pp. 35-37 e 97; e si veda *Le tavole del Lomazzo*, cit., p. 31, nota 135), è stata ricostruita da F. FRANGI, *Gerolamo Figino ritrovato*, «Nuovi Studi», II, 3, 1997, pp. 31-40.

¹³⁷ P. GIOVIO, *Dialogus*, cit., pp. 261-262; riprendo la traduzione del passo dagli *Scritti d'arte*, cit., pp. 20-21: «Bisogna curare che gl'ingegni avidi e alacri non si affrettino a volare prima del tempo, uccellini implumi con ali non ancora ben salde, come in un'attività differente ma non affatto dissimile soleva prescrivere ai discepoli più cari Leonardo da Vinci, che nell'età nostra promosse a somma dignità la pittura svelando con industrie sagacia i segreti degli antichi. Fino ai venti anni infatti egli vietava loro del tutto l'uso del pennello e dei colori, facendoli esercitare soltanto con lo stilo di piombo a scegliere e riprodurre con diligenza gl'insigni modelli delle opere più antiche, a imitare con tratti semplicissimi la forza della natura e i contorni dei corpi che si offrono ai nostri occhi con tanta varietà di moti. In aggiunta voleva che sezionassero cadaveri umani per osservare attentamente le attaccature e le articolazioni dei muscoli e delle ossa e la funzione dei tendini, e su tutto ciò aveva lui stesso composto un libro accuratissimo e illustrato con le figure dei singoli arti, al fine d'impedire che nella sua bottega si dipingesse qualcosa che non fosse conforme alla natura; al fine cioè che

A Giovio doveva risultare dunque ben chiara anche la centralità accordata da Leonardo all'esercizio del disegno, la cui pratica incessante lo aveva condotto proprio nel corso del soggiorno sforzesco al progressivo passaggio dall'uso della punta metallica («plumbeo graphio» nel latino gioviano) alla sperimentazione delle possibilità espressive ed evocative proprie della matita rossa e poi dei pastelli colorati.¹³⁸

Anche il medaglione biografico dedicato al Buonarroti si apre con righe nelle quali sembra riecheggiare quella pagina capitale delle *Prose* del Bembo, dove l'artista sommo «dipintore e scultore» veniva accoppiato a Raffaello celebrando «quanto essi agli antichi buoni maestri sieno prossimani»; e il Giovio scrive:

In pictura pariter scalpendoque marmore Michael Angelus Bonarotus Etruscus priscorum artificum dignitati proximus accessit, adeo aequabili fama iudicioque omnium, ut utriusque artis viri insignes meritam ei palmam ingenua confessione detulerint.¹³⁹

E subito, avendo negli occhi lo shock della volta vista quando era stata appena scoperta, sente il bisogno di nominare per primo quel capolavoro e di riconoscere espressamente un valore esemplare alla figura del Buonarroti, qualificando la sua come «assoluta ars», con una definizione che ancora una volta viene da Plinio (*Nat. Hist.* XXXV, 17) e che designa il perfetto conseguimento di tutti i fini dell'arte. Paola Barocchi, spiegando le affinità che corrono tra il medaglione gioviano e la Vita torrentiniana dell'artista, mostrava come già l'umanista lombardo avesse saputo individuare, con folgorante capacità di penetrazione, i mezzi espressivi di Michelangelo nel soffitto sistino, che poi Vasari nella prima edizione delle *Vite* illustrerà nella sua magnifica «lingua to-

l'avidio ingegno dei giovani non fosse attratto dal fascino del pennello e dall'incanto dei colori prima di aver imparato con un esercizio estremamente fruttuoso a rappresentare in esatte proporzioni le immagini delle cose anche senza la presenza dei modelli».

¹³⁸ La cultura e la tecnica grafica di Leonardo sono state spiegate da ALESSANDRO BALLARIN in vari cicli di lezioni, e si attende l'uscita del volume dello stesso studioso *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*. Per una contestualizzazione critica di questo passo del Giovio: G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze, Leo S. Olschki editore («Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi», LXXXVII), 2001, pp. 38-39.

¹³⁹ In *Scritti d'arte*, cit., p. 10, con la traduzione: «Tanto nel dipingere che nello scolpire il toscano Michelangelo Buonarroti è giunto – per fama costante e per comune consenso – tanto vicino all'eccellenza degli artisti antichi, che insigni esponenti dell'una e dell'altra arte gli hanno assegnato con franco riconoscimento la meritata palma».

scana», ovvero la suprema sapienza negli scorci e le gradazioni di luce e ombra utilizzate per ottenere un massimo di scultorea tridimensionalità, «ut repraesentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur».¹⁴⁰

Per restituire nel suo densissimo latino l'impatto visivo e l'unità dello straordinario sistema decorativo inventato da Michelangelo così da rendere la superficie della volta totalmente autonoma dalle pareti della cappella, a Giovio non interessa seguire l'articolazione del programma dell'affresco, ma gli basta una meditata selezione di passaggi: la messa a fuoco, lungo la diagonale da un capo all'altro della volta, sui pennacchi senza angoli con *Giuditta e Oloferne* e la *Crocefissione di Aman* (Figg. 2, 3), gli scorci mai visti prima e tali da stupire persino gli artisti più sottili (è il loro giudizio quello che più importa), e poi «media in testudine», cioè nella fascia orizzontale con le storie della Genesi, l'evidenza illusiva e il miracolo ottico del Dio padre nel riquadro con la *Creazione degli astri* (Fig. 1):

Videre est inter praecipuas virorum imagines media in testudine simulachrum volantis in coelum senis, tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur, convolvi semper gestumque mutare deceptis oculis videatur.¹⁴¹

Colpisce che, tra le scene del soffitto sistino di cui dà una descrizione più accurata, anche Vasari osservi che «volando si vede in quella volta una figura che scorta, e, dove tu camini per la cappella, continuo gira e si volta per ogni verso».¹⁴²

Nella trama del medaglione gioviano è dalla volta che si passa a Michelangelo scultore, con un brusco salto all'indietro nel tempo. Seguono infatti, concisi, i richiami alla provocazione antiquaria avanzata in giovinezza con l'inganno del *Cupido dormiente* (un episodio che l'autore conosce con ogni probabilità tramite i marchesi di Mantova, pres-

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 10-11: «[...] lucem ipsam experimentibus umbris adeo feliciter protulit, ut repraesentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur», con la traduzione: «[...] ha esaltato così felicemente, mediante il contrasto delle ombre, la luce stessa, che persino gli artisti più intendenti sono stati indotti con loro stupore a percepire come solidi, per la realtà della rappresentazione, corpi che in effetti sono piani».

¹⁴¹ *Ivi*, p. 11, con la traduzione: «Tra le più importanti figure di uomo è dato vedere al centro della volta [ma qui intenderei piuttosto "nella fascia centrale"] quella di un vecchio che vola nel cielo, così calcolatamente disegnato che a chi lo guardi da punti diversi della cappella sembra per illusione ottica girarsi sempre e mutare il proprio gesto».

¹⁴² G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 40.

so cui la scultura si trovava fin dal 1502, e che verrà ripreso da Vasari); alle idealità politiche dell'artista, vieppiù invise al Giovio quanto più si manifesteranno salde, e qui incarnate dal *David* marmoreo, che era stato tempestivamente avvocato da Pier Soderini ad emblema del nuovo regime repubblicano di Firenze; alla vicenda disgraziata della tomba di Giulio II. A questo punto Giovio, che pure non può trattenersi da un'allusione acida alle gran somme di denaro percepite dall'artista per la sepoltura di papa Della Rovere e di cui tanto si chiacchierava, ricorda l'eccezionale accanimento e capacità di lavoro, per qualità e quantità, di cui il maestro aveva dato prova nelle sculture fino a quel momento eseguite per quel monumento:

Locatum est ei demum Iulii Pontificis sepulchrum, acceptisque multis millibus aureis, aliquot eius operis statuas praegrandes fecit, quae adeo probantur, ut nemo secundum veteres doctius atque celerius marmora scalpsisse [...] ¹⁴³

Il ricordo delle «statuae praegrandes» destinate alla tomba sarà da intendere in riferimento a quelle sculture, di proporzioni grandiose, maggiori del vero, come il *Mosè* e i due *Schiavi* del Louvre, che Giovio poté avere occasione di vedere nella bottega romana dell'artista; e in questo cenno, se c'è una reminiscenza di autori classici, credo si possa riconoscerla nel senso di formidabile meraviglia con cui Svetonio (III, 72) descriveva le proporzioni dei «membra praegrandia, quae dicuntur gigantum ossa et arma heroum» conservati nella collezione di Tiberio a Capri.

La asciutta campionatura delle opere di Michelangelo termina con un efficacissimo ricordo dei tratti caratteriali del maestro già quasi passati in leggenda: la proverbiale ritrosia, l'estrema parchezza della vita domestica, la riluttanza a crearsi una scuola, l'irremovibilità alle lusinghe e alle pressioni dei potenti. ¹⁴⁴

Di nuovo, infatti, l'obiettivo del Giovio non era seguire gli sviluppi nel tempo dell'attività dell'artista, né montare un catalogo esauriente delle sue opere (ad esempio, non ritiene di citare qui la statua bronzea di Giulio II realizzata a Bologna dal Buonarroti, che certamente l'au-

¹⁴³ *Ivi*, pp. 11-12, con la traduzione: «Gli fu infine commessa la tomba di papa Giulio, e, ricevute molte migliaia di fiorini d'oro, ha fatto per essa varie statue grandissime, le quali riscuotono tanta ammirazione da far ritenere che nessuno dopo gli antichi abbia scolpito il marmo con più arte e rapidità di lui [...]».

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 12.

tore conosceva e che infatti altrove ricorda),¹⁴⁵ bensì fissare un'immagine della sua personalità creativa. E il ritratto gioviano 'fotografa' Michelangelo fino al punto del suo percorso cui era giunto all'altezza della metà degli anni venti, lasciando fuori – come si è anticipato – la Sagrestia Nuova e la Biblioteca laurenziana.

Ad un certo punto nel progetto della Libreria l'umanista comasco era stato direttamente coinvolto da Clemente VII, che aveva affidato a lui il compito di preparare il testo dell'iscrizione destinata alla lapide posta sopra la porta d'accesso alla sala di lettura, in cima alla scala del vestibolo (Figg. 34, 35); lo si apprende da una lettera scritta a Michelangelo da Giovan Francesco Fattucci il 18 aprile 1526, poco dopo l'arrivo alla corte papale del disegno eseguito dall'artista per quella porta:

Honorando Michelagnolo, martedì, che fumo a dì 17, hebi la vostra col disegno della porta, la quale doppo cena la mostrai a Nostro Signore, con tanto piacere quanto dire si possa; et volse legere la vostra lettera, la quale lesse almanco 5 o 6 volte. Dipoi la lesse forte a tutti e' sua domestici, dicendo che il subietto vostro era di qualità che e' non credeva che e' fussi uomo in Roma che lo pensassi né sapessi trovare. Et comandò a tutti che non dicesino niente, ché voleva vedere se questi dotti dessino in brocho come voi; et quando non vi dessino, che per cosa del mondo non torrebe altre parole che le vostre; et farale fare latine. Et levatosi da tavola, ne portò la lettera e' l disegno, et dissemi che io tornassi domani o l'altro, e che mi darebbe ogni cosa. Dipoi stamani ò inteso da e' camerieri chome Nostro Signore disse al Datario et a maestro Pagolo Iovio: 'Io ho a ffare una porta che entra inn una libreria, et àvisi a mettere uno epitaffio di cento o cento quaranta lettere'. Et prima numerò quante lettere erano le vostre. Fugli domandato se Sua Santità voleva più una cosa che una altra, et lui rispose: 'Che se e' lo volessi dire io, piglierei uno foglio et fare'ne uno da mme. fatene fare parecchi, et io ne piglierò quello che più mi piacerà; et quando e' non vi sia cosa che mi piaccia, io vi darò poi uno subietto a mio modo'. Come lo averò, subito ve lo manderò [...]¹⁴⁶

¹⁴⁵ La menziona nella *Vita* di Leone X, in PAULI IOVII *Opera*, VI, cit., p. 45, e ancora nel *Liber de vita et rebus gestis Alfonsi Atestini Ferrariae principis*, Firenze, Lorenzo Torrentino, s.d. (ma probabilmente 1552, datazione suggerita dalla schedatura dell'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana, e per la quale si veda più avanti, p. 81, benché talvolta la stampa del libro si faccia risalire al 1550, data della prefazione; tuttavia, come nel caso di altre opere gioviane, tale indicazione non è affatto probante rispetto al momento della effettiva pubblicazione, né mi è riuscito di trovare l'edizione torrentiniana del 1551 segnalata dal MINONZIO nella citata edizione degli *Elogia*, p. 866), pp. 25-26.

¹⁴⁶ *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, III, Firenze, Sansoni

L'incarico che il papa intendeva affidare al Giovio, tradurre in una epigrafe latina il pensiero di Michelangelo che accompagnava il progetto della porta, ben corrispondeva alle mansioni, tra facezie dell'erudizione e dottrina della conversazione, che rendevano tanto gradita e preziosa la presenza dello scrittore lombardo alla corte e alla tavola di Clemente VII:

Stavali inanzi in pie' quando mangiava;
 qualche buffoneria sempre diceva,
 e sempre qualche cosa ne cavava:
 gli venia voglia di ciò che vedeva,
 laonde or questo or quell'altro affrontava:
 d'esser bascià grand'appetito aveva:
 avea la bocca larga e tondo il viso;
 solo a vederlo ogniun moveva a riso,

scriveva di lui il Berni.¹⁴⁷ Proprio dalle chiacchiere corse durante un banchetto papale in onore del cardinale francese Luigi di Borbone era nato, del resto, il *De Romanis piscibus*, la prima opera a stampa di Paolo (Roma 1524), uno sfoggio di terminologia ittica latina, in giocosa difesa della supremazia delle trote del lago di Como in confronto coi celebrati pesci di mare; questo trattatello gioviano dovette riscuotere una certa notorietà se al tempo del Sacco Pietro Aretino, sotto le spoglie di Maestro Pasquino, lo prendeva a pretesto per sbeffeggiamenti e doppi sensi contro il clima liberamente equivoco della corte di Clemente VII («Papessa pidochiosa [...] di dappocaggin nido e di lussuria») e forte dell'anonimato plaudiva a che i lanzichenecchi avessero mancato di «rispetto/al vostro pescatore, che ll'han preso a furore e strafottuto». ¹⁴⁸ Per l'anno 1526 non possediamo lettere del Giovio che aiutino a seguire eventuali sviluppi del compito affidatogli dal papa, ma certo Michelangelo sarà stato davvero restio ad accogliere l'in-

editore, 1973, p. 220; il rapporto della lettera con il foglio 98A della Casa Buonarroti è stato individuato da M. HIRST, *Michelangelo, i disegni*, [New Haven e London 1988], Torino, Einaudi («Biblioteca di storia dell'arte», 18), 1993, p. 115.

¹⁴⁷ F. BERNI, *Rime burlesche*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1991, p. 138.

¹⁴⁸ Il *De Romanis piscibus* sta in PAULI IOVII *Opera*, IX, cit., pp. 11-64; su quest'opera si vedano V. CIAN, *Gioviana*, cit., pp. 282-284, 355; G. FOLENA, *Nomi di pesci, fra cucina e zoologia*, [1963-64], in ID., *Il linguaggio del caos*, cit., pp. 169-199: 189-90. La pasquinata dell'Aretino si può leggere in *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento*, a cura di A. Marzo, Roma, Salerno editrice («Omikron», 35), 1990, p. 97.

serto classico dell'iscrizione latina che avrebbe squilibrato la «licenzia» (Vasari) mai vista prima con cui la superficie bianca e vuota della cartella doveva stare in tensione rispetto al frontone spezzato della porta, al termine della famosa scala.¹⁴⁹ È probabile infatti che l'iscrizione oggi leggibile su quella targa, dove si celebra la donazione fatta da papa Clemente «ad ornamentum patriae ac civium suorum utilitatem» del patrimonio di «libri optimo studio maiorum et suo undique conquisiti» sia una commemorazione di età cosimiana, risalente al tempo in cui la biblioteca venne aperta al pubblico,¹⁵⁰ ad accreditare per l'ennesima volta la continuità dinastica tra il regime ormai granducale di Firenze e il governo dei discendenti del Magnifico. Appartiene a quella congiuntura, quando alla politica culturale medicea poteva ben convenire un recupero della figura dello storico lombardo che tanto era stato legato ai vari rami della famiglia, che con tanto entusiasmo ne aveva elogiato la tradizione mecenatesca, e che insomma con tanta sollecitudine aveva contribuito alla 'ideologia del principato', la messa in opera del citato monumento del Giovio (Fig. 84), proprio a guardia dell'ingresso alla Laurenziana.

In varie altre occasioni, in futuro, l'umanista comasco, esperto e appassionato collezionista anche di iscrizioni antiche, si troverà coinvolto nella composizione e nell'allestimento di epigrafi destinate ad importanti monumenti. Per esempio, nel 1540, all'indomani della morte di Federico Gonzaga duca di Mantova, il Giovio da Como elargisce consigli al cardinal Ercole riguardo alla «degnà sepoltura» da erigere al fratello, e, girando in battuta la dolente «tragedia» michelangiolesca (Condivi), si raccomanda di farla fare «senza figure, per poterla far presto e uscir dalle longole de avari e bugiardi scarpellini, come hanno fatto a Papa Giulio e ad altri grandi»; alle esigenze funerarie dei potenti la comprovata prontezza di Giulio Romano risultava ben più funzionale della 'difficoltà' di Michelangelo:

Mi pare che messer Giulio inventarà un qualche bel vaso sodo senza fogliami, ove si ponga un grave epitafio, semplice e candido, ad imitazione degli antichi,

¹⁴⁹ Mi pare restino importanti le riflessioni di ARMANDO PETRUCCI (*La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, 1, Torino, Einaudi, 1980, pp. 5-123: 29) sul valore espressivo conferito da Michelangelo alla «epigrafe cieca, vuotata cioè di scrittura e ridotta a pura e semplice targa».

¹⁵⁰ D. MORENI, *Continuazione delle memorie istoriche dell'Ambrosiana Imperial Basilica di San Lorenzo di Firenze* [...], I, Firenze, Francesco Daddi, 1816, p. 253.

e lui, il Giovio, si offre appunto di sovrintendere alla traduzione lapidaria dell'iscrizione, di cui lascia volentieri la composizione del testo a «servitori e amici di vostra casa»:

E certo bisogna gran sasso a ricevere le letre giuste, come si vede nel modello compartito al numero delle letre, per non guastare li sensi e tagliar le parole [...] ma guardatevi dal lecchetto de' versi, quali non si usavano dagli antichi comunemente.¹⁵¹

Il medaglione gioviano di Michelangelo va a chiudersi, come si è detto, con il ricordo di un gruppo di scultori celebri e apprezzati dal Giovio stesso, per quanto separati dal Buonarroti «lungo [...] intervallo», da un lungo intervallo di qualità, e questo è un gruppetto che comprende soltanto i due toscani Andrea Sansovino e Baccio Bandinelli, e il lombardo Cristoforo Solari detto il Gobbo, con la menzione del quale si conclude la *Vita* del Buonarroti.¹⁵² Di Sansovino l'autore cita solo il gruppo della Sant'Anna (Fig. 21) che aveva fatto tanto scalpore al tempo del suo arrivo a Roma; il richiamo di due opere di Baccio Bandinelli, l'*Orfeo*, esemplato sull'*Apollo del Belvedere*, e la copia del *Laocoonte* (Figg. 24, 25), sembra dettato più dal desiderio di un omaggio alla committenza medicea che da un effettivo apprezzamento di quelle sculture: il giudizio limitativo espresso qui dal Giovio sul Bandinelli, «ab certa potius indole quam ab exacta manu laudandus» («lodevole più per il sicuro talento che per la precisa esecuzione»), tornerà fedelmente, appena un poco più svolto, nella caratterizzazione vasariana dello scultore, «dal quale desiderio spronato e da un'ardentissima voglia, la quale, più tosto che attitudine e destrezza nell'arte, aveva ricevuto dalla natura insino da' suoi primi anni».¹⁵³ Su Baccio Bandinelli Giovio manterrà ferma nel tempo la sua opinione.¹⁵⁴ È un 'ricordo di casa' l'accento a Cristoforo Solari, il «Gobeus Insuber» — appena uscito di scena dopo la lunga attività alle dipendenze dalla Fabbrica del Duomo di Milano e un ultimo decennio di vita che lo aveva visto conteso

¹⁵¹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 244-245; l'episodio è commentato da G. AGOSTI, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, «Prospettiva», 91-92, 1998 [= *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I], pp. 171-185: 180.

¹⁵² In *Scritti d'arte*, cit., pp. 12-13.

¹⁵³ G. VASARI, *Le vite*, cit., V, pp. 242-243. Sull'iconografia dell'*Orfeo* entro la propaganda dell'armonia politica medicea: K. LANGEDIJK, *Baccio Bandinelli's Orpheus: a political message*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XX, 1976, pp. 33-51.

¹⁵⁴ Vedi oltre, pp. 158-159.

tra le corti padane di Isabella e Alfonso d'Este, il Duomo di Como, e tanti committenti milanesi – «qui Mediolani templum maximum pluribus variorum numinum statuis replevit» («che ha riempito il Duomo di Milano con parecchie statue di vari santi»): per formulare il suo elogio nel modo che gli pareva più appropriato, Giovio avrà forse tenuto presenti le righe dedicate allo scultore lombardo nei *Commentarii rerum urbanarum* dell'umanista volterrano Raffaello Maffei («Gobus quoque Mediolanensis in basilica Mediolanensi pulcherrimam ostendat artem»; «il Gobbo milanese nel Duomo di Milano dà prova di un'arte bellissima»), un'opera di carattere enciclopedico pubblicata a Roma nel 1506, che Paolo ricorda con lode («laboriosissimum cunctis de rebus volumen») nel *De Romanis piscibus libellus* del 1524, a proposito del nome dello storione.¹⁵⁵

Il nome di Cristoforo Solari riuscirà ad entrare soltanto nella versione giuntina delle *Vite*, entro un famoso aneddoto relativo alla *Pietà* di Michelangelo di San Pietro, appreso da Vasari per altre vie, ma, pensando che il Giovio ebbe per le mani il manoscritto delle *Vite* torrentiniane prima che andassero in stampa, è giusto chiedersi se non dipenda proprio da suoi suggerimenti la rapida inserzione che lì si trova di artisti lombardi ben noti allo storico comasco, come ad esempio il Bambaia e Gaudenzio (nel 1537 Giovio aveva partecipato ad una riunione della Fabbrica del Duomo milanese cui entrambi erano presenti, e l'anno dopo aveva visitato il Sacro Monte a Varallo): nelle *Vite* infatti i loro nomi appaiono in posizioni incongrue e come di straforo, Gaudenzio è assemblato in coda alla biografia di Pellegrino da Modena, Bambaia è citato incidentalmente in fondo alla Vita di Carpaccio, e poi in quella di Raffaello da Montelupo.¹⁵⁶ Inoltre, la corrispondenza gioviana col Vasari tra 1547 e 1548 allude ripetutamente al progetto di un loro incontro a Milano: se avvenne, troverebbe finalmente spiegazione il problematico ricordo, elogiativo e apparentemente autoptico, della *Pietà* di Bramantino di San Sepolcro, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana, contenuto nella versione torrentiniana della Vita di Piero

¹⁵⁵ L'affinità tra i due passi era già segnalata da G. AGOSTI, *La fama di Cristoforo Solari*, «Prospettiva», 46, 1986, pp. 57-65: 63. Il libro industriosissimo che tratta di tutte le cose del Maffei è ricordato nell'operetta gioviana, in PAULI IOVII *Opera*, IX, cit., pp. 16-17. Sul'umanista volterrano si veda C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, [Firenze 1968], a cura di V. Fera, Milano, 5 Continents («Antipodi», 1), 2003, pp. 35-69.

¹⁵⁶ Su questi problemi: G. AGOSTI, *La fama*, cit., p. 57; ID., *Bambaia*, cit., p. 3; ID., *Scrittori che parlano di artisti*, cit., pp. 91-92.

della Francesca, unica traccia di quel primo passaggio dello storiografo aretino nella città lombarda.¹⁵⁷

È forse soprattutto dalla *Raphaelis Urbinatis Vita* che emerge con un massimo di vividezza l'effetto che aveva prodotto sul giovane Giovio l'impatto con la liberalità e gli splendori figurativi della Roma leonina, ed è di qui che più si traggono indizi e sollecitazioni utili a capire come, e alla luce di quali esperienze, andò maturando la sua consapevolezza critica in materia di pittura.¹⁵⁸ Essa si apre, unica delle tre biografie, con una presentazione della personalità umana dell'artista e in particolare con un rilievo acuto sulla sua «multa familiaritate potentium», e prosegue con uno scorcio sulle maggiori opere romane (di nuovo, quale distanza dalla ricostruzione «in sottile», col racconto di tutte «le cose a' luoghi loro», che informerà le biografie vasariane...): le prime due Stanze, decorate su istruzione di papa Della Rovere («ad praescriptum Iulii Pontificis») sono richiamate rispettivamente l'una, quella della Segnatura, attraverso il riferimento al *Parnaso*, che con la sua galleria di ritratti e poeti anche contemporanei doveva certo restare più delle altre pareti impresso negli occhi del Giovio, l'altra, quella di Eliodoro, tramite il ricordo della *Liberazione di San Pietro dal carcere*, che l'autore, interessato alla varietà di artifici luministici 'veneziani' esibita dal dipinto ben più che alla sua iconografia, scambia per una Resurrezione di Cristo: «ad Christi sepulchrum armati custodes in ipsa noctis umbra quadam luce refulgent» («i soldati messi a guardia del sepolcro di Cristo rifulgono di una incerta luce nell'ombra stessa della notte»). È poi proprio dal cenno riservato all'*Incendio di Borgo* che si è appreso che la funzione della Stanza che di qui prende nome era, al tempo di Leone X, quella di sala da pranzo privata del pontefice;¹⁵⁹ poco sotto, la decorazione pittorica del «triclinium» viene messa a confronto, sul piano dello stile, con un'altra impresa tarda di Raffaello e della sua bottega, il ciclo delle Logge, celebrato per la flui-

¹⁵⁷ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 114, 118; di una partenza del Vasari per Milano e di una eventuale visita insieme al Museo si parla ancora il 31 marzo 1548, *ivi*, p. 120; probabilmente non è solo una coincidenza che questo passo di VASARI (*Le vite*, cit., III, p. 260) cada subito prima di quello in cui allude, senza esplicitare il nesso tra i due episodi come invece farà nella Giuntina, alle copie dei ritratti dipinti da Bramantino in Vaticano passate nelle mani del Giovio (vedi sopra pp. 10-11 e nota 17). Su questo problema aveva riflettuto A. CONTI, *Osservazioni e appunti sulla "Vita" di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München, Bruckmann, 1992, pp. 26-36: 36, nota 20.

¹⁵⁸ In *Scritti d'arte*, cit., pp. 13-18.

¹⁵⁹ J. SHEARMAN, *Le Stanze Vaticane*, cit., p. 96.

dità della pittura e la elegante varietà del repertorio ornamentale all'antica che vi era dispiegato:

[...] parique elegantia, sed lascivienti admodum penicillo, Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit [...] ¹⁶⁰

È una lode che fa immediatamente correre il pensiero a quella espressa da Baldassarre Castiglione nella lettera scritta da Roma ad Isabella d'Este il 16 giugno 1519: «Et hor si è fornita una loggia dipinta e lavorata de stucchi, alla anticha, opra di Raphaello, bella al possibile e forse più che cosa che si veggia hoggi di de' moderni». ¹⁶¹

Il catalogo delle opere del Sanzio trasmesso dalla *Vita gioviana* si chiude con la menzione rapida dell'affresco della *Battaglia di Costantino*, «extremum opus» concepito da Raffaello, come questo passo stesso attesta, e compiuto dagli allievi, e con l'elogio della *Trasfigurazione* (Fig. 19):

Sed ars ei plurimum favitur in ea tabula, quam Clemens Pontifex in Ianiculo ad aram Petri Montorii dedicavit: in ea enim cum admiratione visitur puer a cacodemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis commotae mentis habitum refert. ¹⁶²

Era allora una novità, prontamente registrata dal Giovio, la sistemazione, avvenuta solo nel 1523, della gran tavola commissionata nel 1516 dal cardinale Giulio de' Medici sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Montorio, e vale la pena di notare come l'attenzione dell'autore si concentri sulla parte inferiore del dipinto, quella con l'episodio del fanciullo ossesso, dove il Sanzio, qui particolarmente attento alle suggestioni di Leonardo appena passato da Roma, aveva inscenato un vero e proprio teatro di espressioni e moti dell'animo. ¹⁶³ Nella inten-

¹⁶⁰ In *Scritti d'arte*, cit., p. 14, con la traduzione: «[...] e con pari eleganza, ma con pennello ben capriccioso, riempi la Loggia di Leone con una mirabile varietà di fiori e di animali [...]».

¹⁶¹ J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, cit., I, p. 459.

¹⁶² In *Scritti d'arte*, cit., pp. 14-15, dove il passo è così tradotto: «Ma felicissima fu l'arte sua nella tavola che papa Clemente dedicò sul Gianicolo all'altare di San Pietro in Montorio: in essa si ammira un fanciullo invaso dallo spirito maligno, i cui occhi fissi e stravolti denunciano l'animo agitato». J. SHEARMAN (*Progetti non eseguiti per le Stanze di Raffaello*, [1965], in *ID.*, *Studi di Raffaello*, cit., pp. 29-63: 52) dava grandissimo valore alla testimonianza gioviana in merito alla responsabilità di Raffaello nella progettazione della *Battaglia di Costantino*.

¹⁶³ Per il soggiorno romano di Leonardo da Vinci e le marcate componenti leonarde-

sissima osmosi tra arte e vita, tra volti veri, in carne e ossa, e volti dipinti, che è propria dello storico lombardo, l'indimenticabile faccia stralunata del fanciullo di mano di Raffaello gli tornerà in mente quando, al tempo delle guerre d'Ungheria e dell'assedio di Buda (1541), si troverà ad assistere al repentino, esiziale sconvolgimento con cui, anch'egli «*rigentibus oculis*», il capitano imperiale Hector Reysciach apprese la tragica notizia della morte in battaglia del proprio figlio.¹⁶⁴

Il nocciolo critico del medaglione sta nel brano che subito segue e che credo vada inteso entro il dialogo fitto e magari a tratti polemico che corse fra il Giovio e gli amici come lui impegnati a riflettere, e ciascuno con convinzioni diverse, sulla questione della lingua, Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione, catturati tutti, con sfumature che sono sostanziali e che occorre rispettare, da quella «emulsione meditatissima, dapprima tra le varie parlate italiane, poi tra latinità e italianità, tra storia e natura» che Raffaello aveva saputo proporre.¹⁶⁵

Caeterum in toto picturae genere numquam eius operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum aliquando nimius fuerit, quum vim artis toris supra naturam ambitiosius ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantiisque non semper adamussim observans visus est; verum in ducendis lineis, quae commissuras colorum quasi margines terminarent, et in mitiganda commiscendaque vividiorum pigmentorum austeritate iucundissimus artifex ante alia id praestanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet.¹⁶⁶

sche del linguaggio della *Trasfigurazione* si vedano (con bibliografia precedente): K. WEIL-GARRIS POSNER, *Raphael's 'Transfiguration' and the Legacy of Leonardo*, «The Art Quarterly», XXXV, 1972, pp. 342-374, e della stessa studiosa il libro *Leonardo and Central Italian Art: 1515-1550*, New York, New York University Press («Monographs on archaeology and fine arts», 28), 1974, pp. 3-22; D.A. BROWN, *Leonardo and Raphael's Transfiguration*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 237-243; M. KEMP e A. SMART, *Leonardo's 'Leda' and the Belvedere 'River-Gods'. Roman Sources and a New Chronology*, «Art History», 3, 1980, pp. 182-193.

¹⁶⁴ Questo passo delle *Historiae* si può leggere in PAULI IOVII *Opera*, V, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1985, a cura di D. Visconti e T.C. Price Zimmermann, p. 36. L'espressione viene da SVETONIO (VI, 49), dal passo sulla morte di Nerone.

¹⁶⁵ La citazione è da R. LONGHI, *Ampliamenti nell'officina ferrarese*, [1940], in *Opere complete di ROBERTO LONGHI*, V, *Officina ferrarese*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 123-171: 160.

¹⁶⁶ In *Scritti d'arte*, cit., p. 15, dove il passo è così tradotto: «del resto in ogni genere di pittura mai venne meno alle sue opere quella particolare bellezza che chiamano grazia; benché qualche volta egli sia stato eccessivo nel rilevare i muscoli delle membra, mostrando troppo ambiziosamente di anteporre la forza dell'arte alla natura. Neppure sembra che abbia

Facendo il verso al passo pliniano sulla *charis* di Apelle, è all'ideale della «grazia» formulato nelle pagine del *Cortegiano* che qui il Giovio vuole rimandare, ed è lui per primo ad individuare nella pittura del Sanzio quella speciale bellezza, quella «venustas [...] quam gratiam interpretantur» che diventerà la chiave di lettura usata da Vasari per «l'estetica neoantica» di Raffaello (Longhi), per il quale l'aggettivo «grazioso» ricorrerà nelle *Vite* come epiteto costante. Ma in queste righe il Giovio si toglie lo sfizio di articolare a modo suo, con una punta di veleno, l'abbinamento del maestro urbinato con il Buonarroti, che già il Castiglione e il Bembo avevano reso paradigmatico: rileva così l'insufficiente sprezzatura di Raffaello in qualche caso nella rappresentazione di muscolature e anatomie (e qui avrà pensato forse a dipinti come le *Sibille* di Santa Maria della Pace o l'*Isaia* di Sant'Agostino (Fig. 5), le opere cioè che segneranno anche per Vasari, ma in diversa prospettiva, la conversione del Sanzio alla «maniera alquanto più magnifica e grande» appresa dalla volta sistina),¹⁶⁷ e nel confronto tra i due artisti tiene ad evidenziare i limiti di Michelangelo nella varietà del colore e nell'uso della pittura ad olio.

Come era accaduto in tantissime tra le prove letterarie in prosa e in versi scatenate dalla morte di Raffaello (per esempio nelle poesie di Celio Calcagnini, Evangelista Maddaleni Capodiferro, Baldassarre Castiglione, Francesco Maria Molza...), anche nel medaglione gioviano la sua precoce scomparsa è associata al progetto rimasto interrotto della pianta monumentale di Roma antica; e qui il ricordo del «*novum quidem ac admirabile inventum*», del nuovo strumento con cui l'artista effettuava i rilievi, è da collegare ad un testo che sicuramente il Giovio poteva conoscere, la celebre lettera a Leone X sull'architettura antica orchestrata verso il 1519 da Raffaello e dal Castiglione, con l'aiuto del Colocci, nella quale veniva descritto il funzionamento della «bussola della calamita [...] invenzione de' moderni».¹⁶⁸

osservato esattamente le regole della prospettiva; ma nel tirare le linee di contorno e insieme di saldatura tra le varie zone di colore e nell'addolcire e fondere l'asprezza di colori troppo vivaci riuscì, da artista amabilissimo qual era, a ciò che solo era mancato al Buonarroti, cioè ad unire a pitture sapientemente disegnate l'ornamento luminoso e resistente dei colori ad olio».

¹⁶⁷ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 176.

¹⁶⁸ Il testo è ora in J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, cit., I, p. 505. Per il ruolo del Colocci in questa operazione, e in particolare per il suo contributo al problema della misurazione degli edifici antichi: I.D. ROWLAND, *Raphael, Angelo Colocci and the Genesis of the Architectural Orders*, «Art Bulletin», LXXVI, 1994, pp. 81-104.

Solo chi, come lo storico lombardo, avesse assistito davvero, durante il secondo decennio, alla cronica 'gara' prima tra Raffaello e Sebastiano, e poi, dopo il 1520, tra quest'ultimo e i «semidei» allievi del Sanzio, Giulio Romano e il Penni, poteva poi sentire il bisogno, nel prosieguo della *Vita*, di legare al ricordo del maestro urbinato e della sua coppia di discepoli quello della eccellenza del pittore veneto nel campo del ritratto, in righe di cui è stata giustamente sottolineata la fulgida «capacità di penetrazione e intelligenza linguistica»:¹⁶⁹

Ante alios autem Sebastianus Venetus oris similitudines incomparabili felicitate repraesentat, qui et singulari cum laude picturas mira tenuitate linearum excitare ac amoeno subinde colorum transitu adumbrare didicit.¹⁷⁰

È un elogio sottile delle velature di Sebastiano che si ataglia felicemente ai suoi primi ritratti romani, come quello di Ferry Carondelet col segretario (Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza) o quello di fanciulla degli Uffizi.

A ribadire la contiguità del Giovio con il maestro veneziano sta poi il rapporto che negli anni di papa Leone li legò entrambi a Francesco Arsilli, il medico e umanista marchigiano che dedicò a Paolo il poemetto *De poetis urbanis*, vero e proprio catalogo della cerchia letteraria romana raccolta intorno al pontefice, e di cui Sebastiano eseguì nel terzo lustro del secolo il ritratto (oggi nella Pinacoteca Comunale di Ancona), forse replicandolo per la collezione gioviana.¹⁷¹

¹⁶⁹ R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma*, cit., p. 62.

¹⁷⁰ In *Scritti d'arte*, cit., pp. 16-17, con la traduzione: «ma nel ritratto supera senza confronto tutti gli altri il veneto Sebastiano, che si è anche distinto in modo straordinario nell'avvivare le pitture con una meravigliosa leggerezza del tratto, velandole poi con un gradevole trapasso di colori».

¹⁷¹ Il *De poetis urbanis ad Paulum Jovium* venne pubblicato in calce ai *Coryciana* stampati nel 1524 (vedi sopra, p. 8); si può leggere nell'edizione citata, a cura di I. Ijsewijn, pp. 344-359. Una ottima scheda del ritratto dell'Arsilli oggi ad Ancona è quella di N. MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti («Memorie. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», CXIX), 2007, pp. 210-213, n. 22; si può aggiungere che la «Pymmilla» il cui nome si legge nel libro aperto che l'Arsilli indica nel quadro è la fanciulla («in exitium nata puella meum») menzionata nel *De poetis urbanis*, versi 381-382. La corretta data di nascita dell'Arsilli (1456), significativa anche per la datazione del dipinto, è stata recuperata da G. BONASEGALE, *Ritratto di Francesco Arsilli di Sebastiano del Piombo*, Ancona, Il Lavoro Editoriale («Quaderni didattici della Pinacoteca Comunale Francesco Podesti di Ancona», 2), 1985, pp. 15-16; trattandosi di un dato proveniente dalla bibliografia storico-artistica, la rettifica è puntualmente ignorata nella recente citata edizione einaudiana degli *Elogia* (p. 302, nota 1).

Il medaglione raffaellesco termina con una carrellata sulla pittura contemporanea che è senz'altro frutto anche delle lunghe e intense frequentazioni gioviane del circuito delle corti padane, e che comprende in successione Tiziano, Lorenzo Costa, il Sodoma e Dosso. Per capire realmente in tutta la sua portata la densità storiografica e critica di questa pagina occorrerà ragionare sul peso fondamentale che per l'autore ebbe nel corso della prima metà degli anni venti il contatto ravvicinato con il mecenatismo dei Gonzaga a Mantova e con il grandioso spaccato sulla pittura moderna allestito da Alfonso d'Este nel suo Camerino del Castello di Ferrara; dovettero essere proprio queste esperienze a funzionare da potente stimolo per le riflessioni gioviane sulla pittura contemporanea, e ad imprimere una forte accelerazione al progetto della raccolta dei ritratti dei letterati, le cui primissime testimonianze sono connesse, come si vedrà, proprio ai rapporti con la corte ferrarese.

Tiziano, innanzitutto, della cui fama questa menzione gioviana costituisce la più antica attestazione letteraria; il sintetico elogio delle «multiplices delicatae artis virtutes» («le molteplici virtù di un'arte raffinata») del maestro veneziano «quas soli prope, nec plebeii quidem artifices, intelligant» («che solo gli artisti, purché non volgari, comprendono»), conoscerà sottili sviluppi e affinamenti nel passo seriore su di lui contenuto nel *Dialogus*, ma intanto è importante rilevare che di nuovo, riguardo alla comprensione dei valori della sua pittura, il Giovio ribadisce la superiorità di giudizio da riconoscere agli artisti stessi di contro alle pretese dei letterati.¹⁷²

Colpisce che la combinazione di questi medesimi motivi, l'eccellenza di Tiziano e l'incidenza del giudizio degli artisti, si ritrovi, più o meno alle stesse date, nella lettera che al principio del 1525 il pittore Lorenzo Leonbruno, caduto rapidamente in disgrazia con l'avvento a Mantova di Giulio Romano, indirizza da Marmirolo a Mario Equicola, l'umanista campano al servizio della corte gonzaghesca. In quella lettera piena di umori malinconici Leonbruno auspica caldamente che il marchese Federico allenti il monopolio artistico assegnato all'ex-allievo di Raffaello per lasciare spazio almeno a Tiziano, e rivendica l'autorevolezza del proprio parere:

¹⁷² Il passo sta in *Scritti d'arte*, cit., p. 17. Per l'avvento della fama letteraria di Tiziano: C. DIONISOTTI, *Tiziano e la letteratura*, [1976], in ID., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book («Storia dell'arte», 6), 1995, pp. 117-126.

[...] Di questo non giudicate il vero, et il giudicio vostro ve inganna. Pensate forse che abbia a sdegno che Julio sia venuto a Mantua a depingere, io ne ò più piacer de voi, et io gli posso dar fama più di voi, perché ei me serà creduto in questo più de voi. Voria anchora che la Excellencia del Signore togliesse Tiziano e de li altri valenthomini, perché non potrebbe se non imparare da essi [...],¹⁷³

quasi che la forza stessa della pittura del cadorino sapesse imporre ad artisti e uomini di lettere l'istanza di un nuovo bilancio nell'economia dei loro rapporti, sollecitando i primi a fare un passo avanti sulla strada delle loro consapevolezze e i secondi a riconoscere i limiti delle rispettive competenze. Ma è questa una fase della ricezione critica di Tiziano che verrà ben presto obnubilata dal chiasso torrenziale di Pietro Aretino.

Credo che la precoce registrazione letteraria della fama del maestro veneziano contenuta nella *Raphaelis Urbinatis Vita*, di vari anni precedente alla menzione ariostesca nella edizione dell'*Orlando Furioso* del 1532 che segna, come Dionisotti ha mostrato, l'avvio nella letteratura italiana del «prepotente successo di Tiziano nel quarto decennio del Cinquecento»,¹⁷⁴ debba moltissimo agli intensi scambi intrattenuti dal Giovinetti nei primi anni venti con casa Gonzaga, promotrice decisiva delle imminenti fortune del Vecellio presso il mecenatismo imperiale. La lunga relazione di committenza che legò Federico Gonzaga all'artista era cominciata poco dopo il viaggio a Mantova compiuto nel 1519, in compagnia di Dosso, da Tiziano, allora impegnato sui dipinti per il Camerino di Alfonso a Ferrara, e si può seguire passo passo, a partire dal 1522, sulla corposa documentazione dell'archivio gonzaghesco, dove si ripercorre l'intreccio di contatti vieppiù prestigiosi con la committenza degli alti funzionari imperiali (Girolamo Adorno, Francisco de los Cobos, Ferrante Gonzaga stesso, Alfonso d'Avalos...) consentiti al maestro dai rapporti coi Gonzaga, nelle tappe della sua affermazione che precedono il conseguimento del ruolo di ritrattista cesareo.¹⁷⁵

¹⁷³ Resta indelebile il profilo dell'artista tracciato da A. CONTI, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, «Prospettiva», 77, 1995, pp. 36-50; la lettera è stata pubblicata da G.B. INTRA, *Lorenzo Leonbruno e Giulio Romano*, «Archivio Storico Lombardo», s. II, IV, 1887, pp. 568-574: 573, ed è commentata da G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit., p. 217.

¹⁷⁴ C. DIONISOTTI, *Tiziano*, cit., p. 123.

¹⁷⁵ I suoi rapporti con questi committenti si possono ripercorrere sui documenti raccolti da D.H. BODART, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma, Bulzoni editore («Europa delle Corti. Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca

Tuttavia, sulla comprensione di questo snodo cruciale del suo percorso ha pesato fino a tempi molto recenti il racconto di Vasari, che nella biografia di Tiziano compendia in poche righe gli ultraventennali rapporti dell'artista con i signori di Mantova, li posticipa di un decennio circa, e, rovesciando i fatti, li fa dipendere strettamente dalla influenza giocata sulla corte di Mantova dal suo «amicissimo» Pietro Aretino.¹⁷⁶ Che, viceversa, a procacciare il favore dei Gonzaga fosse stato il talento dell'artista e non la piaggeria del letterato, lo hanno mostrato efficacemente le ricerche d'archivio di Alessandro Luzio: nel corso degli anni venti, quando era già ben consolidata la relazione di Tiziano con la corte mantovana, il marchese Federico si sforzava di tenere a distanza l'Aretino e i suoi temibili, ricattevoli servigi. Una lettera della cancelleria gonzaghesca del maggio 1527 così riepiloga la situazione in corso:

L'è vero che et allora et per inanzi [l'Aretino] haveva cercato acconciarsi alli servitij de S. Ex., ma ella non lo volse mai, non li piacendo simile bestia. L'è vero che qualche volta S. Ex. se pigliava piacere de sue compositioni, ma non che li sia mai piaciuto che scrivesse et dicesse male del Papa, né de Cardinali et prelati; anzi poi che ha conosciuto la sua maledica natura l'ha tanto abhorrito che non lo voleva patire, et già molti di non li ha fatto bona ciera, et non lo voleva vedere, et finalmente li fece dire che l'andasse con Dio, ché lo haveva fatto ricercare di stare qui sei o otto dì, et hormai erano cinque mesi et più. Lui cominciò a bravare et minacciare de scriver tanto male de S. E. [...] ma elli li fece fare ambascata de sorta che subito se humiliò come una pecora et se ne andò col malanno [...]¹⁷⁷

Eppure, anche dopo il trasferimento dell'Aretino a Venezia nel 1527 e l'inizio della sua amicizia col Vecellio, la forza di intimidazione delle vanterie del letterato, e di ciò che da lui filtrò nelle pagine del Vasari riguardo alla situazione veneziana (implicitamente, come a proposito

del Cinquecento», 82), 1998; M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti («Memorie. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», LXXV), 1998. Per una disamina di alcune delle attestazioni letterarie del maestro durante gli anni trenta: D. ROSAND, *Titian and the Critical Tradition*, in *Titian. His World and His Legacy*, a cura di D. Rosand, New York, Columbia University Press («Bompton Lectures in America», 21), 1982, pp. 1-39: 16, 37, nota 18. Su questi argomenti, soprattutto a seguito delle mostre tizianesche del 2003 di Londra e Madrid, è cresciuta in breve una foresta bibliografica, 'dopata' e spesso depistante.

¹⁷⁶ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, pp. 160, 162.

¹⁷⁷ A. LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888, pp. 62-63.

di Tiziano, o esplicitamente, come a proposito del lavorar di pratica del Tintoretto)¹⁷⁸ rende difficile capire quanto, invece, fosse stata l'ammirazione tributata alla pittura del maestro a creare l'occasione di importanti entrate; per esempio, sarà solo sulla scia del soggiorno di Tiziano a Roma che, nel 1546, i Farnese suggeranno la possibilità di ricorrere ai servizi encomiastici di Pietro, una operazione che non andò in porto e che venne condotta tramite il letterato e medico cosentino Francesco Franchini, personaggio di una certa rinomanza nella Roma di Paolo III, e del quale tra l'altro Giovio possedeva il ritratto¹⁷⁹ (Fig. 74).

Il primo viaggio a Mantova dell'umanista comasco che conosciamo è quello dell'inverno 1521, e a quel tempo già avevano preso corpo anche i suoi contatti con la corte estense: la lettera del due giugno ad Alfonso con cui Giovio lo ringrazia per il «rarissimo e incomparabile presente del ritratto del Leoniceno», che oggi sappiamo di mano di Dosso, è la più antica testimonianza nota in merito alla raccolta dei ritratti, e qui Paolo, che intanto invia a Ferrara un saggio delle *Historiae*, si scusa di abbordare i favori del duca «a ciò che V. Ecc.zia per la prima volta non credesse gli volesse ungere li stivali, come si dice in corte a li adulatori».¹⁸⁰ A questa lettera segue di poco, nell'agosto, quella a Mario Equicola, nella quale Paolo gli racconta di avere avviato il progetto di una galleria di letterati illustri, eseguiti da «dignissimi artifices», menziona alcune tra le effigi già raccolte («et in primis Pontani, Mirandulae, Politiani, Ficini, Hermolai, Sabellici, Achillini, multo-

¹⁷⁸ La derivazione dall'Aretino del giudizio vasariano su Tintoretto è segnalata da F. SRICCHIA SANTORO, *L'arte del Cinquecento in Italia e in Europa*, Milano, Jaca Book («Storia dell'arte», 10), 1997, p. 98. Per il peso delle opinioni dell'Aretino sulla tessitura delle *Vite* vasariane alcune importanti indicazioni di base si traggono da P. BAROCCHI, *Fortuna della epistolografia artistica*, [1980], in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi («Saggi», 667), 1984, pp. 83-111: 85; D. MC TAVISH, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti*, cit., pp. 109-110. Resto convinta che sul sopravvalutatissimo ma in realtà spesso mal inteso Aretino, per quanto sia uno degli argomenti più inflazionati degli studi sulla letteratura artistica del Cinquecento, continui a mancare un bilancio maturo.

¹⁷⁹ Per un profilo di questo personaggio: A. GUAGLIANONE, *Un umanista cosentino: Francesco Franchino*, «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», XVII, 1948, pp. 123-131; per il suo ritratto nella raccolta giovanile: P.L. DE VECCHI, in *Collezioni Civiche di Como: proposte, scoperte, restauri*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1987, p. 47, n. 13; un cenno sulle curiosità figurative del Franchini e i suoi rapporti col Giovio e i Farnese sta in *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, a cura di B. Agosti, Brescia, L'obliquo, 2001, pp. 23-26.

¹⁸⁰ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 88-89; M. JELLINEK, *Giovio, Leoniceno, Dosso*, cit.

In una lettera a Cosimo I del 1549 (*Lettere*, cit., II, p. 132) GIOVIO dichiara di stare raccogliendo ritratti da «più di 30 anni».

rumque aliorum, ut Dantis, Petrarchae, Bocacii, Aretini, Baptistae Alberti, Pogii, Argyropoli, Savonarolae, Marulli, et similium [...]» – un catalogo davvero «tenacemente legato alla quattrocentesca ideologia umanistica»), e gli chiede quella di Battista Spagnoli detto il Carmelita, purché fatta «ab erudita manu»;¹⁸¹ poco dopo, nel 1522, è ancora all'Equicola che il Giovio si rivolge per ottenere un ritratto dell'umanista campano stesso dipinto da Lorenzo Costa, uno dei pittori che qualche tempo dopo verranno ricordati, come si è visto, nella *Vita* di Raffaello.¹⁸² Intanto aveva confessato all'austero datario pontificio Matteo Giberti «io pecco in questi ritratti», una espressione che mi fa sempre venire in mente la «sensualità» con cui il Bembo, ancora da vecchio, esprimeva l'amore per la propria collezione di medaglie e monete.¹⁸³

Il pretesto per un nuovo viaggio a Mantova fu, nel 1523, la recentissima nomina di Federico Gonzaga a capitano generale della Chiesa (1522), che, con la abilissima mediazione del Castiglione, il suo patrono Giulio de' Medici gli aveva procurato riuscendo nell'ardua impresa della «mollificazione della durezza pontificia» di Adriano VI, e che venne tempestivamente celebrata in pittura da Lorenzo Costa nel dipinto oggi a Praga.

Tocarà forse ad me, e non per carestia d'omeni, ma per essere io gonzaghissimo, ad portare a Mantua el glorioso bastone del capitanato etrusco, e così apparecchiò una pomposa orazione de recitare a la solenne messa [...],

annunciava il Giovio al marchese l'otto agosto di quell'anno.¹⁸⁴ Federico volle allora ricompensare il «gonzaghissimo» Giovio concedendogli la cittadinanza mantovana con un decreto dove l'elogio dell'uma-

¹⁸¹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 92. La citazione non gioviana è da C. DIONISOTTI, recensione a G. G. Ferrero, *Politica e vita morale*, cit., p. 157. S. KOLSKY, *Mario Equicola. The Real Courtier*, Genève, Droz («Travaux d'Humanisme et Renaissance», CCXLVI), 1991, non tratta dei rapporti tra lo storico lombardo e l'umanista campano, ma riporta (p. 171, nota 1) la testimonianza di una lettera, che è di una certa importanza per le relazioni tra Equicola, Castiglione e Giovio all'altezza del 1521.

¹⁸² P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 101.

¹⁸³ *Ivi*, p. 94. L'espressione compare nella nota lettera scritta da Roma il 23 agosto 1542 a Flaminio Tomarozzo (P. BEMBO, *Lettere*, a cura di E. Travi, IV, Bologna, Arti Grafiche Tamari («Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua», 147), 1993, p. 431).

¹⁸⁴ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 103-104; sui rapporti tra Giovio e Lorenzo Costa: G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit., p. 187.

nista e del nitore del suo latino culmina ricordando il lavoro in corso alle *Historiae* – opera nella quale la nuda verità viene fuori, parafrasando il motto di Isabella, «neque spe neque metu» –, e l'altissima stima di cui egli godeva presso il cardinale de' Medici.¹⁸⁵ L'anno prima, in una lettera scritta in settembre da Genova al marchese di Mantova, il Giovio aveva sentenziato:

[...] non fu mai triumvirato in amore e vera benignità sì concatenato quanto è quello di V. Ecc., mio patrone el Cardinale [Giulio de' Medici], e lo prefato Signore,

facendo riferimento a Girolamo Adorno, il gentiluomo genovese prescelto come ambasciatore imperiale per una missione diplomatica a Venezia e a Ferrara nell'inverno 1522-23 che egli svolse accompagnato dal Giovio.¹⁸⁶ È lui stesso a raccontare, nel tardo *Dialogo dell'impresie*, di avere progettato allora per l'Adorno una impresa che venne subito apprezzata da Andrea Navagero, «disegnata a colori dal chiarissimo pittore Messer Titiano», e poi tradotta «di bellissimo ricamo et intaglio»; in quella circostanza, l'ambasciatore imperiale, morto a Venezia nel marzo del 1523, aveva fatto in tempo ad ordinare al maestro anche un altro quadro, forse un proprio ritratto, prontamente acquisito dopo la scomparsa del destinatario da Isabella d'Este.¹⁸⁷

A Ferrara Paolo dovette restare profondamente impressionato da quel gran teatro della pittura dei suoi giorni (Giovanni Bellini, Tiziano, Dosso, ma erano stati coinvolti nell'impresa anche fra' Bartolomeo e Raffaello, e si era sondato pure Michelangelo) che Alfonso stava provvedendo a montare con la sequenza narrativa di dipinti incentrati sul tema dell'amore terrestre e dell'amore celeste destinati alle pareti del suo studiolo privato, secondo un programma iconografico elaborato nel 1511 sulla base delle fonti antiche da Mario Equicola, 'imprestato' per quella occasione ad Alfonso dalla sorella. È stato acutamente osservato che nella progettazione di quel ciclo la volontà di proporre un articolato e consapevole confronto tra diverse maniere era parte integrante del ruolo creativo giocato lì dal committente, e che il Camerino di Alfonso è da vedere come precedente e stimolo per il 'parago-

¹⁸⁵ Questo importante documento era pubblicato da A. LUZIO – R. RENIER, *La cultura*, cit., pp. 149-150.

¹⁸⁶ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 99; T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., pp. 48-49.

¹⁸⁷ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie*, cit., p. 398; sulle commissioni dell'Adorno a Tiziano in quel momento: D.H. BODART, *Tiziano*, cit., pp. 36-40.

ne' tra Raffaello e Sebastiano promosso da Agostino Chigi nelle favole mitologiche per la sua villa sul Tevere giusto al ritorno dal soggiorno a Venezia del 1511: credo che, analogamente, per il Giovio l'esperienza del Camerino possa avere funzionato come incentivo critico, sollecitandolo con forza verso una trattazione degli artisti contemporanei tutta impostata, come accade nei tre medaglioni, e poi nel *Dialogus*, sulla loro qualificazione geografica e sulla valutazione del loro stile.¹⁸⁸

Ritornando al canone di pittori contemporanei assemblato in coda alla *Vita* di Raffaello, se la menzione elogiativa della «concitata manus» (la «mano impetuosa») del Sodoma può spiegarsi con le notevoli apparizioni compiute dall'artista vercellese sulla scena romana, nella prima campagna decorativa dell'appartamento di Giulio II e poi nella villa di Agostino Chigi (ma anche nel Castello di Ferrara si poteva vedere il suo bellissimo *San Giorgio e il drago*, oggi a Washington, National Gallery of Art, commissionatogli da Alfonso nel 1515 e consegnatogli, forse di persona, nel 1518), penso sia invece indispensabile presupporre questo retroterra di immersioni figurative padane per intendere l'affascinante omaggio alla maniera di Dosso con cui quel testo si chiude:

Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in iustis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptuario labore consecratus, praeuptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis iucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Il riferimento è ad A. BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del Camerino*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, I, 1, Cittadella (Padova), Bertonecello Artigrafiche («Pittura del rinascimento nell'Italia settentrionale», 8), 2002, in particolare pp. 241-249. Debbo moltissime suggestioni alla lettura di questo testo, davvero una summa – manieristica nel senso in cui lo si dice dei film di Kubrick rispetto ai generi del cinema – delle tradizioni metodologiche della storiografia artistica del Novecento. E sul significato del 'paragone' ferrarese è importante anche il saggio di V. FARINELLA, «Non si poteva satiare di guardare quelle figure»: *Michelangelo e Alfonso I d'Este*, in *Michelangelo, la "Leda" e la seconda Repubblica fiorentina*, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 26-115.

¹⁸⁹ In *Scritti d'arte*, cit., p. 18, con la traduzione: «Del Dosso ferrarese si loda invece la civiltà dell'ingegno tanto nelle opere intere quanto e soprattutto nei particolari. Battendo infatti con assaporata delizia i vaghi sentieri della pittura, si è dato a ritrarre con mano profusa e gioiosa rupi scoscese, boschi verdeggianti, ombrose rive di fiumi, fiorenti apparati rustici, lieti

Già Roberto Longhi rilevava la coerenza di questo passo del Giovio alla attività svolta dall'artista per la corte ferrarese a partire dal 1508-10 circa, e viene da chiedersi addirittura, tanto la descrizione risulta pertinente, se, scrivendolo, l'umanista lombardo non richiamasse alla mente proprio il fregio con episodi delle storie di Enea dipinto verso il 1520-1521 da Dosso per lo studiolo del duca estense.¹⁹⁰

L'addentellato ferrarese aiuterebbe anche a spiegarsi le affinità che corrono tra il gruppo di maestri immortalati a stampa nel 1532 dall'Ariosto e quello selezionato qualche anno prima dallo storico *sui temporis* (coincidono le menzioni di Leonardo, Raffaello, Sebastiano, Tiziano, Dosso): rispetto alle scelte che compirà il poeta, Giovio aveva applicato il criterio di lasciar fuori dalle proprie pagine, con l'eccezione di Leonardo, gli artisti scomparsi ormai da parecchio, Mantegna e Giovanni Bellini.¹⁹¹

A testimoniare la precoce familiarità di Paolo con l'ambiente letterario della corte ferrarese, accanto alla corrispondenza scambiata con l'Equicola o alle relazioni con il Calcagnini, si debbono rammentare innanzitutto i versi stupendi e famosissimi delle *Satire* dell'Ariosto, composte tra 1517 e 1525, quando il poeta, affrancatosi finalmente dalla «mala servitute» del cardinal Ippolito, era passato alle dipendenze di Alfonso, che «i studi miei poco molesta».¹⁹² Qui, dove si trova tra l'altro una delle più potenti immagini letterarie delle figure della volta sistina e del loro impatto sugli spettatori contemporanei (il «Iona di Cappella» che vede rutilare sotto di sé «tante mitre e diademe» assemblate «alla messa papal»), l'Ariosto si fermava a ricordare il tempo felice trascorso a Roma nell'età di Leone X insieme agli amici più cari:

Dimmi che al Bembo, al Sadoletto, al dotto
Iovio, al Cavallo, al Blosio, al Molza, al Vida
Potrò ogni giorno e al Tibaldeo, far motto;
tòr di essi or uno e quando uno altro guida
pei sette Colli, che, col libro in mano,
Roma in ogni sua parte mi divida [...]¹⁹³

e fervidi lavori di contadini, e inoltre lontanissime vedute terrestri e marine, navi, caccie e tanti altri spettacoli egualmente festosi».

¹⁹⁰ R. LONGHI, *Ampliamenti*, cit., p. 157.

¹⁹¹ Sull'assenza del nome di Mantegna dai testi gioviani superstiti: G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit., p. 165.

¹⁹² L. ARIOSTO, *Satire*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi («Collezione di poesia», 195), 1987, le citazioni sono dalla I (p. 6) e dalla III (p. 24).

¹⁹³ La citazione è dalla Satira VII, *ivi*, p. 66. Per qualche cenno sul Giovio e il giro dei

Vale la pena di ricordare che già nel *Dialogus* Alfonso d'Este viene appassionatamente celebrato come mecenate, «et imprimis nobilium artium munificus aestimator», una declinazione che Giovio metterà poi in evidenza nella biografia dedicata al duca.¹⁹⁴ L'elaborazione di quest'ultima risale agli anni estremi del Giovio, ormai ritiratosi sotto la protezione di Cosimo I, e venne strenuamente portata avanti d'intesa col cardinal Ippolito il Giovane, figlio di Alfonso, cui il testo fu dedicato. La personalità del signore di Ferrara trovava in quella biografia una restituzione travolgente, ma alcuni passaggi controversi della vita di Alfonso (per esempio si pensi all'appoggio economico prestato dal duca a Francesco Maria Della Rovere nel 1521 nella guerra contro i Medici per il recupero di Urbino, o alle ambiguità della sua condotta alla vigilia del Sacco) dovettero essere concordati con i figli Ippolito ed Ercole II, che ancora discutevano per lettera sulle necessarie omissioni nell'autunno del 1550.¹⁹⁵ Al principio dell'anno seguente il Giovio preme per affrettarne la stampa presso il Torrentino, che con ogni probabilità avverrà solo nel 1552, alle soglie della scomparsa dell'autore, e sollecita Ippolito con il racconto di una «vera visione, per non dir sogno» apparsagli mentre se ne stava «nella sala del mio Museo a sedere sopra certi cusini alla foggia turchesca, mirando intorno intorno i ritratti de gli uomini eccellenti in armi e cavando da sì diversi ceffi e bizzarri volti qualche regola e scaltro precetto dell'arte della fisionomia»:

Eccoti che mi parve comparire il magnanimo Duca Alfonso vostro padre, in un abito diverso da quello ch'io lo soleva vedere in vita, cioè in una gramaglia frusta, con un berettone di scarlatto in capo, tutto allegro in faccia e piacevole [...] Allora dissi io: – Donde venite voi, Signor Duca mio? E dove pensate andare in quest'abito, nel quale non mi ricordo mai d'avervi veduto? – Esso rispose: – Io vengo dal Purgatorio [...] Voi dovete sapere che questa gramaglia fu quella medesima ch'io portai per poche ore

letterati ferraresi: A. TISSONI BENVENUTI, *Alfonso I e i letterati del suo tempo*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este 9-12 dicembre 1998, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004, pp. 15-27.

¹⁹⁴ P. GIOVIO, *Dialogus*, cit., p. 204 («e soprattutto munifico estimatore delle nobili arti»).

¹⁹⁵ Così scriveva da Tivoli Ippolito d'Este al fratello l'11 ottobre 1550: «[...] ho veduto il desiderio ch'Ella avrebbe che nella Vita dello illustrissimo signor duca nostro padre di felice memoria, fatta per monsignor Iovio, non si facesse menzione di quella parte ch'Ella dice e perché s'intende e si tiene ch'esso monsignore sia per venire tosto a queste bande, s'egli venirà mi servirò a far seco questo uffizio a bocca, parendomi che di questo modo la cosa sia per passare meglio [...]» (in C. OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa («Strumenti e testi», 8), 2001, p. 253).

per la morte del Duca Ercole mio padre, e la riposi per vestirmi del manto ducale, e correre in esso la terra al grido de' miei cittadini. Dipoi alcuna volta l'ho ripigliata per mestizia, or per la morte del mio caro cognato il Marchese Francesco da Gonzaga, e appresso per il Cardinal mio fratello, e per la consorte mia, e alle volte senza dolore per cerimonia d'alcuni Re e Signori morti; come ancora m'è accaduto per il trapasso di Clemente; nel quale, tutto contento di dentro e di fuor mesto, mi convenne andare, senza mutarmi, la giù di donde ora ne vengo. Né io vorrei andar là su, come v'ho già detto, dove sono aspettato a gioia e festa, in questo abito vergognoso, nel quale non vi capitò mai alcuno.

Nel sogno ad occhi aperti del Giovio, Alfonso aveva però incontrato in purgatorio Gian Giorgio Trissino, morto di fresco nel dicembre del 1550, dal quale aveva saputo del progetto gioviano, la biografia, in corso d'opera, tale da rendere al duca la dignità dovuta:

[...] il qual m'ha detto che voi avete tagliato e cucito di man vostra, ma non ancor posto in forma, uno splendidissimo manto alla propria misura del mio dosso; essortato, come esso diceva, dall'amorevole Cardinale mio figliuolo e da voi stesso, acceso dall'affezione e memoria di quelle sincere carezze ch'io vi soleva fare in vita. E per questo, di viaggio, andando al mio desiderato camino, son venuto a voi in questo ameno e diletto luogo, atto alla quiete de' vostri studii e al riposo della vostra podagra, per indurvi e pregarvi ad usare presta diligenza ch'io resti vestito e consolato di questa ricca veste; acciò ch'io possa star là su in conversazione di quei magnanimi Signori e Cavalieri senza arrossire e fargli scandalizzare, comparando in abito poco conveniente a quella felicità dell'eterna stanza [...]¹⁹⁶

Sotto l'abito solenne del latino, il *Liber de vita et rebus gestis* del duca di Ferrara tramandava il ricordo non solo del suo principesco mecenatismo, ma pure degli umori più inquieti e sanguigni del suo rapporto col mondo degli artefici e degli artisti: Alfonso che spesso rifuggiva dai pranzi con nobili convitati e preferiva a tavola la loro più informale compagnia, la sua passione solitaria, ma quanto già manieristica, per artificiosi prodotti lavorati al tornio «manu argutissima», e poi ancora quella, più ossessiva, per la fabbricazione di artiglierie e di «inuitatae magnitudinis tormenta»:

Nusquam enim convictu vestitue aut sermone erat affectatus; familiarique vitae libertate ita gaudebat, ut maiestatem in principe accurate compo-

¹⁹⁶ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 189-191.

sito inanem duceret, et solido atque adaperto ingenii robore procul a mendacio simulationumque artificijs, aequi bonique principis personam in omni actione tuendam arbitraretur [...] ¹⁹⁷

Ad attraversare insomma questa biografia è una percezione così piena e densa degli aspetti più salienti della figura di Alfonso che implica, come del resto la citata lettera ad Ippolito, un grado di relazioni molto ravvicinate dello storico con la corte ferrarese.

C'è un gran salto dall'aria tersa che si respira nelle tre biografie dedicate agli artisti a quella incupita dalle tragedie del Sacco che circola nel *Dialogus*, una successione di testi con i quali non a caso si aprivano nella loro interezza gli *Scritti d'arte del Cinquecento* di Paola Barocchi. È in queste pagine più tarde che il Giovio mette a fuoco, in una battuta attribuita al colto Muscettola, stimatissimo da lui e da Vittoria Colonna, quel passaggio dalla diligente ripetitività officinale del Perugino, pur celeberrimo ancora alla fine del Quattrocento, alla «stupenda varietas» dei maestri della Maniera moderna, un avvicendamento che diverrà quello tra la seconda e la terza età delle *Vite* vasariane:

At postquam illa perfectae artis praeclara lumina Vincius, Michael Angelus atque Raphaël, ab illis saeculi tenebris repente orta, illius famam et no-

¹⁹⁷ P. GIOVIO, *Liber de vita et rebus gestis Alfonsi Atestini*, cit., p. 7. Così tutto il passo ne *La vita di Alfonso da Este, scritta da il vescovio Iovio. Tradotta in lingua Toscana, da Giovanbatista Gelli Fiorentino*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1553, pp. 18-19: «Come quello che era solito il più delle volte chiamare a mangiar seco a la sua mensa segreta o artefici eccellentissimi di qualche arte, o huomini faceti et piacevoli per dar qualche recreatione et qualche piacere a l'animo: che egli non faceva cittadini et huomini grandi. Ritiravasi oltra di questo spessissime volte in una sua stanza segreta, fatta da lui a modo di bottega, et di fabbrica, dove egli per fuggire l'otio dava opera con piacevoli et dilettevoli fatiche, a lavorare a tornio flauti, tavole, et schacchi da giucare, bossoli artificiosi et bellissimi et molte altre cose simili. Faceva ancora oltre a questo qualche volta vasi bellissimi di terra, a uso di stovigliai, i quali studii gli furon dipoi molto utili et molto a proposito. Imperoché dandosi egli ancora a fonder metalli, a guisa di fabbro, et a gittar cose di bronzo, gli successe tanto bene et felicemente tale arte, che egli trapassò, et superò col suo ingegno, sì nel mescolare i metalli, con maravigliosa temperatura, et sì nel gettare artiglierie grandissime, et di inusitata misura, tutti i migliori artefici, et di più authorità che si trovassero a tempi suoi. Non fu mai troppo affettato, né troppo diligente, né nel vivere, né nel vestire. Ma godeva et si rallegrava molto, d'una certa vita libera, et familiare: come quel che giudicava esser cosa vana in un principe bene ordinato, tener troppa riputatione, et troppa maiestà tenendo per fermo, che l'ufitio d'un vero et buon principe, fussi solamente il dare opera di mostrarsi, scoprendo tutto il valor dello ingegno suo in tutti i suoi fatti, discosto, et libero totalmente da ogni simulatione, et da ogni bugia».

Il ruolo dei prodotti lavorati al tornio nella cultura manieristica è stato messo in evidenza da J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, [Leipzig 1908], Milano, Sansoni, 2000, pp. 48, 75-76, 85-86.

men admirandis operibus obruerunt, frustra Perusinus, meliora aemulando atque observando, partam dignitatem retinere conatus est, quod semper ad suos bellulos vultus, quibus iuvenis haeserat, sterilitate ingenii recidere cogetur, sic ut prae pudore vix ignominiam animo sustineret, quando illi augustarum imaginum nudatos artus et connitentis naturae potestates in multiplici rerum omnium genere stupenda varietate figurerent.¹⁹⁸

E qui, sulla comprensione del tramonto del vecchio Perugino, avrà pesato ancora il ricordo delle osservazioni in merito espresse per primo da Raffaello Maffei nei suoi *Commentarii*, ma è tutta gioviana la sinteticità dell'equivalenza verbale con cui è colta la grandiosità nuova dei tre «praeclara numina».¹⁹⁹

Nel prosieguo delle conversazioni ischitane, è Giovio stesso a riprendere il discorso sugli artisti moderni e sulle peculiarità del loro stile, ben evidenti a chi si alleni a guardare:

[...] sicuti inspecta nobiliore tabula penicillum et manum artificis statim agnoscimus: nam summas in singulis virtutes proprii et necessarij quidam nevi tradente natura comitantur. Habent Michaelis Angeli figurae profundiores umbras et recessus admirabiles, ut clarius illuminatae magis extent et emineant. In humanis vultibus, quos egregie Sebastianus exprimit, suaves et liquidos tractus blandissimis coloribus convelatos intuemur: in Titiano laetae rerum facies austeris distinctae lineolis, et obliquitates exquisitae laudem ferunt. Doxium imagines rigidae, vivaces, convolutae, effumidis adumbratae coloribus mire delectant, quae tametsi in eadem re certius exprimenda et specie varia sint et dissimilia, summam tamen omnes alio modo, uti genij iudiciaque tulerunt, excellentis industriae commendationem accipiunt.²⁰⁰

¹⁹⁸ P. GIOVIO, *Dialogus*, cit., p. 237; riprendo la traduzione del passo dagli *Scritti d'arte*, cit., pp. 19-20: «Ma dopo che quegli astri di un'arte perfetta che si chiamano Vinci, Michelangelo e Raffaello, sorti a un tratto dalle tenebre di quell'età, sommersero e fama e nome di lui con le loro opere meravigliose, invano il Perugino, emulando e imitando cose migliori, si sforzò di conservare il grado raggiunto, perché l'inaridirsi della sua fantasia lo costrinse a tornare sempre a quei volti leziosi in cui si era fissato da giovane, tanto che il suo animo reggeva a stento alla vergogna, mentre quelli rappresentavano con stupenda varietà in ogni genere di soggetti le nude membra di figure maestose e le prementi forze della natura».

¹⁹⁹ Il passo del MAFFEI, che criticava «i volti un po' inespressivi» («vultus aliquantum indiserti») degli affreschi di Perugino nella Cappella Sistina si può leggere in V. FARINELLA, *Archeologia e pittura*, cit., p. 206. Ulteriori affinità tra il testo del Maffei e le pagine d'arte gioviane sono indicate da G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit., pp. 88-89.

²⁰⁰ P. GIOVIO, *Dialogus*, cit., p. 262. Nella versione della Barocchi (*Scritti d'arte*, cit., pp. 22-23), dove la citazione del passo è però tagliata in modo un po' diverso: «[...] così come, a guardare un quadro famoso, riconosciamo subito il pennello e la mano dell'artista: infatti alcuni nei peculiari necessariamente, per una consegna determinata dalla natura, accom-

Entro questo magnifico passo, fitto di echi pliniani, vale la pena fermarsi soprattutto sul giudizio, difficile e perspicuo, espresso su Tiziano, una riga densissima nella quale credo che l'autore, con una massima aderenza ai modi del pittore in quella stagione del suo percorso, faccia qui riferimento alla concezione che il maestro ha della pittura e al contempo alle sue peculiarità nel genere del ritratto. Quando scrive che in Tiziano meritano lode «i lieti aspetti della realtà definiti per mezzo di minuti tratti scuri», Giovio sta spiegando come il principio di costruzione formale di Tiziano risieda non nei contorni di cose e figure, ma nei tocchi che segnano il passaggio da una superficie cromatica all'altra, e questa definizione del 'colore zonato' dell'artista trova una corrispondenza sorprendentemente felice in una frase di Longhi su Tiziano giovane: «[...] ed è proprio ai limiti di ogni zona cromatica che Tiziano lascia il respiro di un abbozzo mutevole, di una vita cangiante e in crescita».²⁰¹ Il cenno che fa poi alle «obliquitæ exquisitæ» ritengo vada inteso in rapporto alla particolare impostazione scorciata, coi volti che sfuggono in ombra, che Tiziano adotta di preferenza nei suoi ritratti dal principio del secondo decennio in avanti — basta pensare allo squadro indimenticabile del cosiddetto Ariosto della National Gallery di Londra —, una consuetudine tale da fare risaltare come eccezioni il bagno di luce piena in cui è preso il giovanile ritratto di gentiluomo coi guanti (già a Garrowby Hall, Earl of Halifax) e il profilo numismatico del *Francesco I* (al Louvre), e bisogna tenere presente che il ritratto è al contempo il genere nel quale più rapidamente e vorticosamente lievita la fama del maestro lungo gli anni trenta, e il genere della pittura che più stava a cuore al Giovio stesso.

È a fianco del giovane, ambiziosissimo Ippolito de' Medici, creato cardinale nel 1529 poco più che ragazzo, irrimediabilmente riluttante alle limitazioni della vita di curia, e subito affidato a Paolo da Clemen-

pagnano le supreme virtù. Le figure di Michelangelo hanno ombre molto profonde e scorcii meravigliosi, in modo che quanto più sono illuminate, tanto più spiccano e risaltano. Nei volti umani, che Sebastiano rappresenta superbamente, vediamo tratti dolci e leggeri velati con soavissimi colori; in Tiziano sono celebri i ricchi aspetti della realtà contrassegnati da minuti tratti scuri e le ricercate obliquità. Il Dosso si compiace straordinariamente di immagini dure, vivaci, sinuose, velate di colori fumosi, e benché tutto ciò sia vario e dissimile nel rendere con sicura efficacia la stessa realtà e forma, tutte le sue immagini riscuotono, sia pur in modi diversi a seconda dell'indole e del gusto di chi giudica, la più alta lode di eminente bravura».

²⁰¹ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, [1946], in *Opere complete di ROBERTO LONGHI*, X, *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 3-63: 20.

te VII, che il Giovio attraversa la stagione incandescente che va dall'assedio di Firenze fino alla morte precoce del suo protetto. Già nello stesso 1529 lo accompagna a Genova in occasione dell'arrivo lì di Carlo V, e poi sono insieme a Bologna ad assistere all'incoronazione imperiale nel febbraio del 1530.²⁰² Il viaggio genovese sarà stata forse l'occasione per discutere con Andrea Doria delle decorazioni pittoriche da affidare a Perino, giunto lì l'anno prima, per il palazzo di Fassolo, «bellissimi ornamenti» (Vasari) nella cui elaborazione tematica è stato supposto, credo fondatamente, un intervento gioviano; anche per questo si è pensato che possa essere stato Paolo l'informatore di Vasari, che a Genova andò solo nel 1566, per la descrizione contenuta nella *Torrentiniana* dei dipinti realizzati da Perino per il potente ammiraglio.²⁰³ Proprio dagli scambi di idee con il Giovio, che poteva conoscere il pittore fiorentino sin dall'epoca in cui questi, sotto Leone X, si formava nel cantiere raffaellesco delle Logge, e che, come si è visto, in quello stesso scorcio del terzo decennio promuoveva nei suoi scritti l'immagine mitologica del Doria come dio del mare, è possibile siano nate alcune almeno tra le prime invenzioni genovesi di Perino, come ad esempio quella del Nettuno trionfante sui flutti tradotta nel bel disegno di Oxford e collegata alle perdute pitture della volta del salone orientale di Palazzo Doria.²⁰⁴

Il fatto che gli studi relativi alle invenzioni del Giovio per cicli decorativi restino rigidamente compartimentati per luoghi è un ennesimo sintomo della difficoltà a recepire la dimensione davvero sovraregionale del suo sguardo sulla cultura artistica della prima metà del Cinquecento.

Se, come ha notato Michael Hirst, in occasione della pace di Bologna Parmigianino immortalò Carlo V come vittorioso signore del mondo nel celebre ritratto allegorico, Sebastiano, che doveva essere lì al seguito di Clemente VII, volle dare di quell'incontro una interpretazione assai più filomedicea e quanto più possibile decorosa per il pontefice appena liberatosi dalla condizione di ostaggio, presentando nel disegno oggi a Londra (Fig. 36) un doppio e paritario ritratto dell'imperatore e del papa, nel quale, diversamente dalla realtà dei fatti,

²⁰² T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 108.

²⁰³ Si veda sopra p. 29.

²⁰⁴ Si veda la scheda di E. PARMA, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2001, p. 208, n. 99.

sembra piuttosto essere il primo ad appellarsi all'autorità del secondo.²⁰⁵ È significativo che una analoga versione dell'episodio, smaccatamente favorevole alla immagine di Clemente VII, e con un incisivo ritratto letterario della persona fisica di Carlo V, venga fornita dal Giovio nel libro XXVII delle *Historiae*, scritto al tempo in cui l'autore viveva sotto la protezione di Cosimo I.²⁰⁶

All'indomani di quell'evento, Giovio diede il proprio contributo alla imminente crociata promossa da Clemente VII e da Carlo V, in soccorso del fratello Ferdinando, contro la minaccia ottomana in Ungheria, componendo il *Commentario de le cose de' Turchi*, scritto eccezionalmente in volgare con l'obiettivo di raggiungere una massima popolarità, che in effetti l'operetta subito ottenne a partire dalla prima edizione, dedicata all'imperatore con la data del 22 novembre 1531. Si tratta di una serie di medaglioni degli «imperadori de Turchi», dai quali risulta evidente l'ammirata fascinazione dell'autore per quella civiltà e quella «fiera Natione», che i contemporanei riconoscevano come una singolare, quasi proverbiale peculiarità del Giovio. Un posto di spicco è riservato alla figura di Maometto II, «grand'Amator de gli Eccellenti maestri in ogni arteificio», il quale

Donò largamente a Gentil Bellino pittor Venetiano, havendolo fatto venir da Venetia a Constantinopoli, per farsi ritrar del naturale et pinger gli abiti di ponente [...],²⁰⁷

ma rivolgendosi a Carlo V l'autore non manca di esprimere tutto il suo più profondo rispetto anche nei confronti dei 'nemici' di quei giorni stessi:

[...] né creda V. M. che Soltan Solimano pensi in altro che di occupare li Regni vostri per esser di natura cupido di gloria, et fattosi ardito, et au-

²⁰⁵ M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, cit., pp. 108-109. Il quadro di Parmigianino (collezione privata) è stato portato all'attenzione da F. BOLOGNA, *Carlo V del Parmigianino*, «Paragone», 7, 1956, pp. 3-16, ed è di discussa autografia (cfr. la rassegna dei pareri in M. VACCARO, *Parmigianino. I dipinti*, Torino, Allemandi, 2002, pp. 212-213, n. C3).

²⁰⁶ In PAULI IOVII *Opera*, IV, a cura di D. Visconti, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1964, pp. 114-115.

²⁰⁷ Cito dal *Commentario de le cose de Turchi*, di Paulo Iovio, vescovo di Nocera, a Carlo Quinto imperadore augusto, s.l., s.t., 1538, p.s.n. Sul soggiorno turco di Gentile Bellini si può vedere il catalogo della mostra *Bellini and the East*, a cura di D. Howard e A. Chong, London, National Gallery Company Limited, 2005. Per questo aspetto della cultura del Giovio: G. LE THIEC, *L'entrée des Grand Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 104, 1992, pp. 781-830.

dace per le tante vittorie sue et grandezze de l'Imperio, ho inteso da huomini degni di fede, che spesso dice che a lui tocca di ragione l'Imperio di Roma et di tutto Ponente per esser legitimo successor di Constantino Imperatore [...] et sappia V. M. che delle cose Christiane ne sta risoluto, et minutamente informato, et tien animo et forze per imprendere più guerre in uno tratto, ha sentimento meraviglioso di tutte le cose, et ornato di molte virtù [...] soprattutto è religioso et liberale con le quali duoi parte facilmente si vola al Cielo [...]²⁰⁸

Coerentemente, la raccolta di effigi assemblata nel Museo lasciava spazio agli uomini illustri dell'impero ottomano, come mostrano per esempio i ritratti di Barbarossa e di Selim I (Figg. 80, 81) attribuiti alla bottega di Francesco Salviati che sono passati alcuni anni fa sul mercato antiquario, e che rappresentano ulteriori, recenti acquisizioni per la conoscenza della raccolta comasca.²⁰⁹ A riprova della notevole fama riscossa da questo filone degli interessi gioviani si può ricordare che lo scrittore turco Orhan Pamuk, oggi famosissimo, nel suo romanzo intitolato *Il mio nome è rosso*, ambientato nel mondo dei miniaturisti di Istanbul alla fine del Cinquecento, ha sentito il bisogno di inserire un ricordo di quella «meravigliosa esposizione dove erano stati raccolti i ritratti di tutti i personaggi famosi della storia europea», che si trovava «nella dimora di un ricco signore sulle sponde del lago

²⁰⁸ *Commentario*, cit.

²⁰⁹ Sono segnalati, come provenienti dalla raccolta gioviana, da PH. COSTAMAGNA, *Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange*, cit., pp. 30-31. Corrispondono in effetti alle effigi di Selim I e del corsaro Barbarossa della serie gioviana di Firenze (W. P(RINZ), *La serie gioviana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1979, II, pp. 655 e 637, e debbono essere integrati alla analisi dei ritratti di sovrani turchi presenti nel Museo di Como condotta da G. LE THIEC, *L'entrée des Grand Turcs*, cit. La sicura provenienza dal Museo del *Barbarossa* mi pare tolga consistenza alla ricostruzione di L. KLINGER e J. RABY (*Barbarossa and Sinan: portrait of two Ottoman corsairs from the collection of Paolo Giovio*, in *Arte veneziana e arte islamica: atti del primo Simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica (Venezia, 9-12 dicembre 1986)*, Venezia, Edizioni L'Altra Riva, 1989, pp. 47-59) secondo cui il solo esemplare di ritratto del Barbarossa posseduto da Paolo sarebbe da riconoscere nel mutilo dipinto dell'Art Institute di Chicago, che ora mostra le effigi dei due corsari Barbarossa e Sinan, un quadro la cui provenienza dalla collezione gioviana è solo ipotetica. Credo piuttosto che di un personaggio così notevole della scena contemporanea Giovio si fosse procurato nel tempo almeno un paio di immagini: una prima già in suo possesso nel 1535, quando si dichiara pronto a farne una copia per Rodolfo Pio da Carpi (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 163, e in questo caso potrebbe anche trattarsi del dipinto di Chicago, ma per quanto ne sappiamo pure dell'incisione di Agostino Veneziano o di un'altra cosa ancora, come si evince del resto da KLINGER e RABY, *Barbarossa and Sinan*, cit., p. 50), e in seguito, probabilmente negli anni quaranta, il ritratto qui in questione.

di Como», alla quale uno dei personaggi del romanzo aveva un tempo fatto visita:

[...] il mio ospite pieno d'orgoglio mi lasciò libero di girare per le stanze [...] e vidi che questi personaggi infedeli, a quanto pare importanti, si erano trasformati in personalità che avevano più spazio in questo mondo solo perché erano stati ritratti. Il ritratto aveva conferito loro qualcosa di magico e li aveva resi così straordinari che, per un attimo, tra i dipinti, mi sentii in difetto e impotente. Pensai che, se qualcuno mi avesse disegnato con questi metodi, avrei compreso meglio perché ero al mondo.²¹⁰

L'avventura più spericolata nella quale Giovio si trovò ad accompagnare Ippolito fu, nell'estate del 1532, la spedizione contro l'offensiva turca che minacciava ormai di raggiungere Vienna, una impresa militare alla quale il giovane cardinale partecipò con entusiasmo come legato pontificio, capeggiando uno squadrone di cavalieri ungheresi. Il 27 agosto, da Ratisbona, in procinto di congiungersi con Ferdinando e Carlo V, Paolo, preoccupatissimo e spaventato, scrive al fratello Benedetto:

Io lasciai in Verona una bella mula con un forzero con robbe e argenti al rev. mo Vescovo messer Gio. Matteo [Giberti], con l'ordine che se Dio ordinasse altro della persona nostra, ve li manda a voi. Credo ancora arete avuto il forzero con le robbe e libri della Istoria, partiti da Roma alla fin di giugno.²¹¹

Durante il viaggio di ritorno, in ottobre, Ippolito e il suo tutore si fermarono a Venezia e fu lì e allora – e non, come racconta Vasari, qualche tempo dopo a Bologna – che Tiziano eseguì il ritratto del cardinale mediceo in costume di ufficiale ungherese (Fig. 68): il maestro stesso, in una sua lettera, ricorda come Ippolito fosse stato «in casa mia» e si fosse allora «fato retrar da me».²¹² Il quadro oggi a Palazzo Pitti, un capola-

²¹⁰ O. PAMUK, *Il mio nome è rosso*, [1998], Torino, Einaudi, 2001, p. 116. Per avere portato questo passo alla mia conoscenza ringrazio Francesca Fortuna e Marco Jellinek.

²¹¹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 135.

²¹² Già P.L. DE VECCHI, *Il Museo Gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 87-96: 89, ne supponeva la provenienza dalla raccolta gioviana, mentre ZIMMERMANN (*Paolo Giovio*, cit., p. 127) ritiene, senza dire su che basi, che il Giovio possedesse soltanto una copia ricavata dall'originale di Tiziano; lo segue puntualmente il MINONZIO, in P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, cit., p. 871, nota 2. VASARI (*Le vite*, cit., VI, p. 162), seguito da una lunga scia di studiosi moderni, ambienta l'esecuzione del ritratto di Ippolito vestito all'ungherese a Bologna nell'inverno 1532-1533, mentre la storiografia veneziana (Ridolfi), d'accordo dunque col Giovio, vuole l'opera realizzata a Venezia, prima

voro della ritrattistica tizianesca di cui il Giovio fu il primo proprietario, condensa con incalzante forza evocativa proprio quegli aspetti e attitudini della vibrante personalità umana e storica di Ippolito che il Giovio mette in evidenza nelle pagine delle *Historiae* dedicate all'avventura militare in Ungheria e nell'*elogium* a lui intitolato.²¹³ Quest'ultimo si apre proprio con un richiamo all'immagine di Ippolito fissata in pittura da Tiziano, ed è un *incipit* che fa eccezione rispetto all'impianto consueto degli *Elogia* e che trova spiegazione nell'eccezionale qualità di quel ritratto, e nel comprensibile orgoglio di possederlo:

Hoc Hungarico militari cultu Hippolytus Medices Cardinalis, quum e Pannonia, ubi Legatus apud Caesarem fuerat, abeunte Solymano, redisset, a Titiano pictore eximio Venetiis se pingi iussit.²¹⁴

Appuntata al berretto Ippolito porta un'aigrette, il raffinato ornamento costituito da un fascio di piume serrate da un gioiello, che qui reca l'impresa forgiata dal Molza, come racconta il Giovio, per celebrare l'appassionato ma impraticabile amore del giovane per Giulia Gonzaga, una storia che era allora sulla bocca di tutti e che anche per lo storico lombardo era inscindibile dal ricordo del personaggio.²¹⁵

dell'incontro bolognese, quando il cardinale e lo storico si fermarono lì nell'ottobre del 1532 di ritorno dalla legazione in Ungheria (per questo passaggio di Ippolito a Venezia: E.H. RAMSDEN, *Further Evidence on a Problem Picture*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, pp. 185-192: 191; tra gli studiosi moderni il più esplicito assertore di una esecuzione veneziana del ritratto è G. GRONAU, *Titian*, London, s.t., 1904, pp. 104, 291; per la storia del quadro si veda la scheda di S. PADOVANI, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti: Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze, Centro Di, 2003, II, p. 458, n. 751). Il riferimento nel testo è alla lettera scritta da Tiziano il 20 dicembre 1534 al segretario di Ippolito: «Et perché il rev.mo Lorena si fo venuto qui in casa mia et a imitation dell'ill.mo Medezi se sia fato retrar da me [...]», in *Tiziano-Le lettere. Dalla silloge di documenti tizianeschi di CELSO FABBRIO*, Belluno, Magnifica Comunità di Cadore editrice, 1977, p. 50). Nel 1540 il dipinto si trovava a Firenze, dove il Vasari ne ricavò una copia, perduta, per Ottaviano de' Medici (G. PREVITALI, in G. VASARI, *Le vite*, cit., VIII, Novara, De Agostini, 1967, p. 218, nota 2), destinata, per mezzo di Ottaviano, a Francesco Rucellai (A.M. BRACCIANTE, *Ottaviano de' Medici*, cit., p. 71): il tramite dell'operazione dovette essere appunto il Giovio.

²¹³ Questo passo delle *Historiae* si può leggere in PAULI IOVII *Opera*, IV, cit., pp. 210-211.

²¹⁴ P. GIOVIO, *Elogia*, cit., p. 445. Così nel volgarizzamento del Domenichi (*Gli Elogi vite brevemente scritte*, cit., p. 349: «Con questo habito Unghero et di soldato il S. Hippolito de Medici Cardinale, quando partendo Solimano fu ritornato d'Ungheria, dov'egli era stato Legato appresso l'Imperatore, si fece ritrarre in Vinegia da Titiano pittore eccellente»).

²¹⁵ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie*, cit., p. 388. Sul gioiello appuntato al berretto di Ippolito: Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze, S.P.E.S., 1996, p. 184.

Ma nell'*elogium* gioviano trova posto subito dopo la menzione di un altro ritratto, stavolta di Ippolito bambino, appena accolto a Roma dallo zio Leone X, subito conquistato dal carattere giocoso del nipotino:

Ut Pontifex, eo ad pedes ludente mirum in modo oblectaretur, et ea specie in Coenaculo Vaticano a Raphaële (uti videmus) exactissime pingi iuberet.²¹⁶

Come è stato supposto,²¹⁷ con ogni probabilità è proprio dal Giovio che Vasari riprende nella Torrentiniana l'identificazione con il piccolo Ippolito del «putto ginocchioni che tiene la corona reale» nell'affresco con l'*Incoronazione di Carlo Magno* nella Stanza dell'Incendio (Fig. 62).

È nella corte provocatoriamente sfarzosa di Ippolito che Giovio incontra il giovane Giorgio Vasari, e anche in quella cerchia, negli ultimi anni del pontificato di Clemente VII, il suo ruolo di consigliere artistico deve essere stato di un certo peso, insieme all'amico Molza, interessato anche lui, ma più episodicamente, alle arti visive.

Secondo quanto racconta Vasari, fu il Giovio ad introdurre allora nei favori di Ippolito, facendolo venire da Ferrara, dove era impegnato al servizio di Alfonso d'Este, l'intagliatore e medaglista Giovanni Bernardi, un artefice che ebbe immediatamente successo in questa ultima fase del mecenatismo mediceo a Roma e che di lì a poco si sarebbe imposto come figura emblematica della cosiddetta officina farnesiana.²¹⁸ Lì l'intagliatore emiliano si trovò a concorrere con Benvenuto Cellini per accaparrarsi le preferenze di papa Clemente, una sfida di cui resta testimonianza nelle pagine scatenate della autobiografia celliniana, e pure in un importante documento da cui si viene a sapere della gara organizzata nel 1534 tra i due artefici da Paolo

²¹⁶ P. GIOVIO, *Elogia*, cit., p. 445; così traduceva il Domenichi (*Gli Elogi vite brevemente scritte*, cit., p. 350): «Ma poi che fu creato Papa Leone essendo di tre anni venne a Roma con la balia et hebbe così bella aria di soavissimo volto, et sì mirabil gratia di piacevol favellare, ch'el papa si pigliava grandissimo piacere di vederselo scherzare a' piedi, et come si può vedere, lo fece diligentissimamente ritrarre in quello atto da Raphaello in una sala di Palazzo».

²¹⁷ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 196; J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, cit., II, pp. 1014-1015.

²¹⁸ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 620 («Dopo andato a Roma, stimolato dal Giovio [...]»). Per i rapporti di Giovanni Bernardi col Giovio, che in seguito favorirà anche l'affermazione di Valerio Belli nella Roma di Paolo III: D. GASPAROTTO, «Ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi»: il percorso di Valerio Belli, in *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza, Neri Pozza, 2000, pp. 53-109: 58. Per l'attività farnesiana di questi due artisti: C. ROBERTSON, *'Il Gran Cardinale'. Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven e London, Yale University Press, 1992, pp. 35-48.

Giovio stesso.²¹⁹ Secondo i patti stipulati il 3 giugno di quell'anno i due rivali avevano due mesi di tempo per eseguire «medaliam in qua ab una parte sit effigies sive figura smi d.mi. Clementis pape septimi et ab alia parte sit id quod R.p.d. Paulus Jovius designabit sive declarabit [...]», e a giudicare quale tra le due fosse la migliore sarebbe stato Michelangelo, da sostituire in caso di rifiuto con Sebastiano del Piombo. Il documento è rilevante anche perché torna a ribadire, con un gesto di critica giocosamente 'in atto', la centralità riconosciuta dal Giovio al Buonarroti e al Luciani, a ridosso della pagina del *Dialogus* in cui all'elogio della pittura scultorea della volta sistina lo scrittore lombardo faceva subito seguire quello dei colori e delle velature del pittore veneziano. Da questo 'paragone' tra artefici chiamati a cimentarsi su un soggetto scelto dal Giovio (le regole del gioco prescrivevano infatti che sui rovesci delle medaglie «sit quod R.p.d. Paulus Jovius designabit sive declarabit»), che faceva il verso a quello ben più grandioso promosso nel 1516 dall'allora cardinale Giulio de' Medici tra lo stesso Sebastiano e Raffaello, sarebbe derivato quel capolavoro della produzione celliniana che è la medaglia denominata della Pace dal soggetto allegorico rappresentato sul verso (Figg. 37a, 37b). Nella descrizione di Cellini la personificazione della Pace «si era una femmina vestita con panni sottilissimi, soccinta, con una faccellina in mano, che ardeva un monte di arme legate insieme a guisa di un trofeo; e ivi era figurato una parete di un tempio, inel quale era figurato il Furore con molte catene legato, e all'intorno si era un motto di lettere, il quale diceva "Clauduntur belli portae"».²²⁰ Il tema, allusivo evidentemente alla recente pace di Bologna, e suggellato dalla citazione virgiliana (*Eneide* I, 291-296), era del resto quello che attraversa al fondo e senza incertezze l'intera opera di storiografo portata avanti dal Giovio, l'auspicio cioè della fine delle guerre d'Italia, a prezzo di un giogo o dell'altro. In termini analoghi, la speranza della pace, «di sorte ch'el fiero Marte si può serrare nel ferrato tempio di Marte», augurando «quiete e opulenzia ne la povera Italia» appare anche in una lettera a Federico Gonzaga del 1530 ...²²¹

²¹⁹ Per i passi della *Vita* di Cellini utili a seguire questa vicenda: B. CELLINI, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli editore, 1968, pp. 214, 225-228. La notizia della gara organizzata dal Giovio si apprende dal documento pubblicato da L. BERRA, *Una sfida di Benvenuto Cellini a Giovanni Bernardi da Castelbolognese e una gara fra i due*, «Archivi d'Italia», s. II, XVII, 1950, pp. 172-177, le citazioni sono da p. 175. L'episodio è ripercorso da B.L. HOLMAN, *For "Honor and Profit": Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and his Competition with Giovanni Bernardi*, «Renaissance Quarterly», 58, 2005, pp. 512-575.

²²⁰ B. CELLINI, *Opere*, cit., p. 225.

²²¹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 130. Si potrebbe forse connettere a questo episodio l'in-

Como era allora una città di frontiera, prima di tutto naturale, perché qui finiva l'Italia degli olivi, allora più frequenti, come segnalava Paolo Giovio nella sua *Descriptio Larii lacus* [...] «Tra la foresta delle picche francesi, spagnole, tedesche, svizzere», scriveva accorato Cesare Cantù, «che se la disputavano, Como ebbe grandemente a soffrire dagli uni e dagli altri, che a gara si adopravano, le prepotenze consuete ai soldati: mentre dal canto loro ne usavano alcuni nostri, postisi alla testa delle bande». Finiva qui anche una certa Italia, quella del Rinascimento, e Paolo Giovio, che vi aveva allestito il suo Museo (che era poi null'altro che la visibile raccolta delle glorie italiane), offriva ai viaggiatori appena giunti o in procinto di partire per il Nord il compendio visivo della civiltà italiana.²²²

All'incirca al tempo della concorrenza con Cellini per assicurarsi le attenzioni di Clemente VII, al principio del quarto decennio, quando Giovanni Bernardi nell'orbita del cardinal Ippolito lavorava a tradurre in cristalli, gemme e placchette i disegni eseguiti da Michelangelo come regali per Tommaso de' Cavalieri, deve poi risalire un episodio che lo storico lombardo rievoca nel *Dialogo dell'impresa*, dove viene ricordato con ammirazione un intaglio, perduto, realizzato da questo «finissimo maestro» emiliano:

Ma ancor questa [impresa] con più spesa e maggior arguzia fu avanzata dalla medaglia del cavalier Casio, poeta bolognese, il quale portava nella berretta, in una grande agata, di mano del finissimo maestro mastro Giovanni da Castel Bolognese, la discensione del Spirito Santo sopra i dodici Apostoli; e domandato un giorno da Papa Clemente, di cui era familiarissimo, per qual divozione portasse questa colomba dello Spirito Santo e le lingue ardenti so-

venzione della medaglia di Giovanni Bernardi che presenta sul recto il ritratto di Clemente VII e sul verso una scena di clemenza imperiale, ed è datata all'undicesimo anno del suo pontificato, cioè il 1534. Questo stesso rovescio venne poi riadoperato dall'artista per altre medaglie in onore di Carlo V e di Paolo III (V. DONATI, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese*, Ferrara, Beltruardo, 1989, pp. 102-103; PH. ATTWOOD, *Giovanni Bernardi and the Question of Medal Attributions in Sixteenth-Century Italy*, in *Perspectives on the Renaissance Medal*, a cura di S.K. Scher, New York, Garland («Garland Studies in Renaissance», 11), 2000, p. 167). È stata segnalata la dipendenza del soggetto rappresentato sul verso della medaglia da un'invenzione mantovana di Giulio Romano diffusa da una stampa di Battista Franco: W. CUPPERI, *La riscoperta delle medaglie come codice celebrativo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXVI, 2002, pp. 31-85: 44-45 e 74-75, nota 79. Il capitano seduto che si vede sul rovescio di questa medaglia è stato dubitativamente identificato con Carlo V da C. JOHNSON - R. MARTINI, *Milano. Civiche Raccolte Numismatiche. Catalogo delle medaglie. II. Secolo XVI*, «Bollettino di numismatica. Monografia 4.II. 1», 1988, p. 74, n. 839.

²²² L. PERINI, *La vita e i tempi di Pietro Perna*, cit., p. 233.

pra il capo degli Apostoli, rispose, essend'io presente: «Non per divozione, Padre Santo, ma per esprimere un mio concetto d'amore: essend'io stato lungo tempo innamorato e ingratamente straziato da una gentildonna e forzato d'abbandonarla per non poter sopportar più le beffe e longole de' vari doni ch'io gli soleva fare, mi figurai la festa della Pentecoste, volendo inferire ch'io me ne pentiva, e che molto m'era costato questo innamoramento». Sopra la quale esposizione il Papa, ancor che per altro severo, rise sì largamente che tralasciò la cena da mezza tavola.²²³

Al Giovio, strenuo fautore della «specificità laica» delle imprese, e indiscusso maestro nel genere della conversazione, doveva fare piacere ripensare da vecchio ad uno scambio di battute come questo, scherzi tra sacro e profano diventati poco raccomandabili in tempi di contrizioni controriformiste.²²⁴ E quante storie ed esperienze in comune avrà avuto con quell'altra creatura onnipresente sulla scena artistica dei primi trent'anni del secolo e al pari di lui indissolubilmente legata ai Medici che era il bolognese Girolamo Casio ...²²⁵ La passione di Giovanni Bernardi per i gioielli da cappello è tra l'altro documentata anche dal ritratto del Museo di Capodimonte riferito da Ferdinando Bologna al modenese Gaspare Pagani, dove l'artista esibisce sul berretto una medaglia con Leda e il cigno.²²⁶

Scomparso Clemente VII, il Giovio riconferma la sua fedeltà medicea restando contemporaneamente accanto ad Ippolito e dalla parte del duca Alessandro nella fase più aspra dello scontro fra loro:

El nostro duca Alessandro sta molto in cervello, ha ben posto el barbozale a Marzoco [...] El signor Cardinale sta alquanto amottinato col Duca [...] Io faccio la matina seco, e morirò di cuore servitore di casa de' Medici, e vorrei che l'uno fusse duca di Toscana e l'altro grandissimo cardinale, per aspirare al tempo a quello che per sua virtù potrà sperare; ma non stando d'accordo se guastarà la coda del pavone e quella del fagiano ad un tratto [...],

²²³ P. GIOVIO, *Dialogo dell'imprese*, cit., p. 378.

²²⁴ La citazione è da A. GHIDOLI TOMEI, *Impresa ed emblema. Le immagini simboliche nel programma decorativo di Castel Sant'Angelo*, in *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione*, catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1981, I, pp. 39-46: 41.

²²⁵ Questo passo è da affiancare alle testimonianze dei molti rapporti tra il Casio e gli artisti raccolte da G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit., pp. 125, 148-151, 178, 249, 345.

²²⁶ Per il ritratto di Capodimonte: P. LEONE DE CASTRIS, *Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo, le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 180-181, n. 167; P. PISCITELLO, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 2006, p. 284, n. C 58.

confida a Francesco II Sforza il 16 febbraio 1535, ben consapevole però che, nonostante i propri sforzi per accettare Paolo III e i suoi figli e nipoti, le cose intanto sono molto cambiate:

[...] la opulenzia delli antiqui papati è anichilata, per avere atteso più al temporale che al spirituale; e così perdendosi la reputazione e autorità della religione, la botega non frutta più, e siamo condotti ovi siamo, al bisogno de un gran Concilio, dal qual ben alcuno non si può sperare, se Dio non ce pone la mano destra [...]²²⁷

Qualche mese dopo medita addirittura di passare al servizio del duca di Milano, un progetto che non andrà mai in porto, ed è in questa congiuntura che arriva come un fulmine la notizia dell'avvelenamento di Ippolito, al quale «fu men dura la morte per esser vicino a Donna Iulia», come narra per lettera ad uno dei suoi più stretti interlocutori, Rodolfo Pio da Carpi, cui racconta che Alessandro Farnese ha ricevuto tutti i titoli e i benefici appartenenti al cardinale assassinato, una spoliazione da cui è rimasto escluso solo il buffone Gradasso, che Ippolito ha fatto in tempo a lasciare in eredità ad Alfonso d'Avalos: era con ogni probabilità lui, Gradasso Berrettai da Norcia, il nano ritratto nella Sala di Costantino, sulla parete della *Visione della croce* (Fig. 63).²²⁸

Di lì a due anni verrà ucciso anche il duca Alessandro, «e così è finita la comedia de' Medici in una tragedia».²²⁹

Accanto alla Canzone per la morte di Raffaello, il più famoso testo di argomento figurativo di Francesco Maria Molza è costituito dalle *Stanze* scritte insieme a Gandolfo Porrino, segretario della duchessa di Fondi, in onore del ritratto di Giulia Gonzaga dipinto da Sebastiano del Piombo per Ippolito de' Medici, probabilmente alla vigilia della legazione ungherese, noto da varie repliche e derivazioni: versi nei quali il letterato modenese – forse pensando al rapporto privilegiato che ancora legava l'artista a Michelangelo – tesse le lodi del pittore veneziano che «la grandezza, / Che sola possedeà già la scultura / A i color dona, e non minor vaghezza [...]».²³⁰ Vasari racconta anche che il

²²⁷ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 146.

²²⁸ *Ivi*, p. 161; G. CORNINI – A.M. DE STROBEL – M. SERLUPI CRESCENZI, *La sala di Costantino*, cit., p. 178.

²²⁹ La citazione è dalla lettera del 30 gennaio 1537 a Gian Angelo de' Medici (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 191).

²³⁰ Il componimento del Molza per la morte di Raffaello si può leggere in J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources*, cit., I, pp. 656-659 (alla bibliografia sul testo lì raccolta va

Molza fu tra gli amici che più si adoperarono a trattenere Perino a Roma, quando questi, già invano richiamato lì da Genova da Ippolito de' Medici, aveva infine deciso di ritornarvi ma era rimasto deluso dal clima incontrato in città sotto il nuovo papa Paolo III: «[...] pure il Molza e molti altri suoi amici lo confortavano ad aver pazienza, con persuaderli che Roma non era più quella, e che ora ella vuole che un sia stracco et infastidito da lei, innanzi ch'ella lo elegga et acarezzi per suo [...]».²³¹

Una ulteriore suggestione mi pare possa venire da quella che è forse la più impegnativa prova poetica del Molza, il poemetto pastorale *La Ninfa Tiberina*, composto nel 1537 in omaggio di Faustina Mancini Attavanti, la dama romana per la cui improvvisa scomparsa, nel 1543, anche Michelangelo acconsentirà a scrivere due poesie, dietro pressione del Porriño (questi aveva proprio allora mandato all'artista tre proprie poesie che celebravano il *Giudizio* e in quell'occasione aveva chiesto al Buonarroto un ritratto della defunta, ovviamente mai realizzato e in qualche modo 'sostituito' appunto dai versi dell'epitaffio e da quelli del sonetto *La nuova alta beltà che 'n ciel terrei*).²³² Torna, nella *Ninfa Tiberina*, il topos della poesia idillica della tazza intagliata e minuziosamente descritta, come accadeva nell'*Arcadia* del Sannazaro con quella attribuita alla mano di Mantegna: qui non si fa il nome di un artista, ma l'ecriasi del soggetto lavorato al tornio nel legno d'ulivo, la Caduta di Fetonte, fa correre il pensiero alla invenzione su questo stesso motivo messa in carta da Michelangelo per il Cavaliere e ben nota nella cerchia del Molza, tanto la descrizione poetica segue da vicino, assai più che il modello ovidiano, l'impianto verticale della composizione progettata dal Buonarroto.²³³

aggiunto M. DANZI, *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, «Rivista di letteratura italiana», IV, 1986, pp. 537-559); la citazione è dalle *Stanze del Molza sopra il ritratto della signora Giulia Gonzaga*, nella raccolta *Delle poesie volgari e latine*, a cura di P. Serassi, Bergamo, Lancellotti, 1747, I, p. 139.

²³¹ G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 147.

²³² Faccio riferimento alla edizione delle *Rime* di MICHELANGELO, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998, pp. 300-301, nn. 177, 178.

²³³ F.M. MOLZA, *La Ninfa Tiberina*, a cura di S. Bianchi, Milano, Mursia («Grande Universale Mursia. Nuova serie», 194), 1991, stanze XII-XVII, pp. 36-39. Per un profilo di Faustina Mancini e per il suo ritratto nella raccolta giovanile: I. WALTER e R. ZAPPARI, *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Roma, Donzelli editore, 2006, pp. 91-96, e Fig. 12.

Con questa tradizione dialogherà ancora, eccentricamente, il poeta milanese Bernardo Rainoldi, amico del Lomazzo, che nel suo *Cheribizo* descriverà il ritratto di Milano intagliato in un «baslo» di cristallo dalla mano di Annibale Fontana (su questo testo e il suo autore: D. ISELLA, *Un fachino della «Valle»: Bernardo Rainoldi*, [1988], in *Id.*, *Lombardia stravagante*, cit., pp. 105-154).

4. BREVE RIENTRO AL NORD: ARTE ANTICA E MODERNA

Dopo la scomparsa improvvisa e violenta di Ippolito prima e di Alessandro poi, e ancora privo di una posizione consolidata presso la cerchia farnesiana, il Giovio trascorre gli anni 1537-38 in Lombardia, gravitando tra Como e Milano, un prolungato soggiorno 'a casa' che non manca di avere ripercussioni sui suoi interessi artistici. Da lì, all'ombra di Alfonso d'Avalos, suo amico e protettore, nonché finanziatore dei lavori del Museo, comincia al contempo a sondare possibili sviluppi nel rapporto col nuovo duca di Firenze, mettendo subito e schiettamente avanti nella corrispondenza con Cosimo I, cui era stato raccomandato anche dal principe di Genova, Andrea Doria, la propria indefessa militanza medica e le potenzialità, per il presente e l'avvenire, del proprio impegno di storiografo.²³⁴ In una delle prime lettere scritte al duca rammemora senza peli sulla lingua di avere un giorno portato in dono ad Alessandro de' Medici un gioiello da cappello «con la testa di Cesare» (un soggetto quanto mai appropriato per il despota che sarebbe finito di lì a breve assassinato da un nuovo Bruto), e allude al modo in cui nelle *Historiae* sta consegnando ai posteri il ricordo della «giornatella grassa di Monte Murlo, ovi lo celebro come uno Achille».²³⁵ E già all'inizio del 1538 Cosimo I lo invita a trasferirsi a Firenze, una proposta che, sebbene non si concretizzi immediatamente, intanto lo rassicura:

E avendo io rinunciato li papeschi favori di tafetà a Nostro Signore Papa Paulo, mi venerà molto bene il ponere il resto della mia vita in servizio di V. Ecc.zia e della Ill. ma Casa [...]²³⁶

Sono qui le premesse delle sue di poco successive relazioni con alcuni artisti e committenti fiorentini, destinate a giocarsi, dopo le nozze di Cosimo con Eleonora de Toledo, la figlia di don Pedro, anche sulla scena napoletana.

Durante il 1537 Paolo resta per lo più a Milano, assistendo Maria d'Aragona, che è incinta, mentre il marchese del Vasto è spesso lontano in battaglia:

²³⁴ L'intervento del Doria si evince da una lettera dell'ammiraglio genovese a Cosimo, scritta da Milano nel 1537, pubblicata da G.L. GORSE, *Mediterranean Augustan Iconography*, cit., p. 325, nota 44.

²³⁵ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 201.

²³⁶ *Ivi*, p. 202.

La parte del giorno buona la spendo con la solita penna in mano. L'altra, poco atta a gli studi, la dispenso con questo signor Cardinale [Marino Caracciolo] galante uomo, e con la bellissima signora Guasta, e con la signora virtuosissima la Marchesa di Vigevano, e col fior del popolo grasso e leale di S. Ambrosio; che in effetto ci è di galant'uomini in lettere, e in costumi, abbondanza è feste assai,

riferisce al principio di maggio al cardinal Agostino Trivulzio.²³⁷ Frequenta a Milano Andrea Alciato e gli amici letterati, coordina a Como il cantiere del «iovialesimo edificio sopra el lago, proprio dedicato al genio e alle Muse», visita coi coniugi d'Avalos il «sepolcro di Varale», Arona e gli «infiniti castelli» della campagna piacentina appena passata sotto il dominio di Pier Luigi Farnese, segue con apprensione le trattative per la pace di Nizza proponendosi di «scriverla in letra d'oro ad eterna gloria del felicissimo Papa Paulo», presiede le riunioni della Fabbrica del Duomo di Milano per la porta verso Compedo, e via via mette a fuoco l'opportunità di garantirsi l'appoggio del cardinal Alessandro Farnese, «futurissimo mio Mecenate».²³⁸

È proprio alla luce di questi rinnovati contatti con la cultura lombarda, protrattisi fino al 1540, che vanno guardati i molti, intensi ricordi figurativi locali che attraversano le Vite dei Visconti, dodici come nel canone svetoniano dei Cesari, un'opera composta alla fine degli anni trenta ma pubblicata soltanto nel 1549, a Parigi, in una sontuosa edizione illustrata presso lo stampatore reale Robert Estienne. Come spiega l'autore nella dedica al delfino Enrico, datata Roma 1547, questo libro era nato su richiesta di Carlo IX, che a Nizza aveva chiesto al Giovio un breve commentario sulle «Vicecomitum origines et principatus initia»; ma anche dopo la morte del terzo figlio di Francesco I, continuò per un tratto a sembrare che Milano potesse toccare

²³⁷ *Ivi*, p. 197. In quello stesso momento anche il Trivulzio era alle prese con un proprio cantiere, la villa di Salone, fuori Roma, progettata negli anni venti da Baldassarre Peruzzi e decorata poco oltre la metà del successivo decennio da Daniele da Volterra: S. DELLANTONIO, *Regesto*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Firenze, Mandragora, 2003, pp. 175-188: 175 (con bibliografia precedente). Una poco conosciuta poesia di Angelo Colocci sulla fontana della villa si può leggere in *Poesie italiane, e latine di monsignor ANGELO COLOCCI*, cit., p. 69.

²³⁸ I riferimenti sono a P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 195, 205, 206, 209; per il ruolo del Giovio presso la Fabbrica del Duomo milanese: R. SACCHI, *Piste gaudenziane*, «Paragone», 579, 1998, pp. 46-64: 58, nota 20; F. FRANGI, *La "resistenza" leonardesca a Milano: il Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti*, in *Brera mai vista. All'ombra di Leonardo. La pala di Sant'Andrea alla Pusterla e il suo maestro*, Milano, Electa, 2003, pp. 8-47: 15.

alla Francia.²³⁹ La tessitura del testo cade in un momento in cui le sorti della Lombardia, «aspettando ogni anno la pace», stanno al centro delle preoccupazioni del Giovio, come ben testimonia la lunga e accalorata lettera scritta nel dicembre 1539 a Nicola Renzi (Nicolas Raynce), segretario dell'ambasciatore francese a Roma, dove si riprende il filo della storia fin da quando il re di Francia Carlo VIII «levò la maschera a madonna Italia» e si riepiloga per intero il quadro della situazione europea:

L'Imperatore [...] cercherà di intertenere ogni uno, in speranza di far accordo vero; e disegneranno mariaggi, e saranno nulla, perché il ponto sta in Milano, e darlo è cosa grave, e si deve stare più che si può, e veder se 'l Turco more, ovvero Barbarossa si leva dal Turco per paura dell'invidia, e così passar tempo sino a primavera, trovando danari e quietando le cose di Fian-dra. Per riscontro il Re di Francia starà a far buona chiera, darà le solite mancie alli amici Lutterani e alli Svizzeri, intertenerà la prattica col Turco, farà denari, e mostrerà di credere tutto quello che gli sarà detto da parte di Cesare [...] aspettarà occasione buona di pigliar alla sicura il Stato di Milano e re-tenersi Savoia [...] Né qua il Papa ha modo di provvedere a questo, perché Francia in secreto lo tiene per non confidente e lo tiene per amico di Cesare in fatti e da dovero, di sorte che 'l Salmo finisce in gloria. Se Cesare non dà Milano, Italia starà a gran pericolo del Turco; se lo darà, per evitare questi urgenti pericoli, Sua Maestà sarà meno grande, ma più comendata di bontà e di religione, poiché in sua mano sta il salvare ogni uno e stabilir pace augusta; alla quale discenderà il Turco, come vede che Cesare non sia in tutto patron de Italia [...] E il Re di Francia prometterà che 'l Turco darà sincera triegua a Cristiani per molto tempo; stando ancora loro in pace fra sé per mantenere eguale la bilancia de li Stati e delle potenzie. Il che si fa per li Signiori quali sono in possesso delli Stati, ma non già per fuorusciti cupidi di cose nuove; e viva il duca di Savoia.²⁴⁰

Sotto quelle pressioni, e a rinnovato contatto con il territorio, prende corpo la serie delle biografie viscontee, nelle quali si moltiplicano i riferimenti alle testimonianze della antica cultura figurativa lombarda, dal Due al Quattrocento, e dove, più ancora, i profili dei singoli signo-

²³⁹ Sulle origini dell'opera: T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 165; la citazione è dalla dedica, pp. 3-4, delle *Vitae duodecim Vicecomitum Mediolani principum*, Lutetiae, ex officina Rob. Stephani, 1549. Su questa congiuntura della storia di Milano: F. CHABOD, *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, [1961], Torino, Einaudi («Biblioteca di cultura storica», 114), 1971, pp. 30, 36-40.

²⁴⁰ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, la lettera è alle pp. 223-227.

ri di Milano sembrano costruiti intorno alle rispettive effigi, tratte da fonti pittoriche o scultoree, e riprodotte in un apparato di finissime incisioni eseguite da Geoffroy Tory, corredate da didascalie che precisano l'origine da cui ciascun ritratto è derivato.²⁴¹ E sono righe in cui non mancano neppure, su opere d'arte medioevale, giudizi di qualità e osservazioni sullo stato di conservazione. La serie si apre con la biografia dell'arcivescovo Ottone, la più lunga di tutte, cui è premesso il suo ritratto (Fig. 55), del quale la didascalia sottostante indica la provenienza: gli affreschi della Rocca di Angera con le storie delle lotte tra Torriani e Visconti (Fig. 54), giudicati da Pietro Toesca «fra i più complessi cicli di rappresentazioni profane che la pittura medioevale ci abbia lasciato», sui quali Giovio torna anche più avanti nel testo, apprezzandone l'eccellente stato di conservazione («incompactae praeliorum cum veris Ducum vultibus imagines»).²⁴² La biografia del fondatore della dinastia contiene in nuce il senso dell'opera intera:

Ma nel racconto di questa vita esemplare il Giovio trovò spazio per molte altre cose: anzi tutto per un quadro storico della Lombardia del Duecento, e per un'implicita dimostrazione di come allora, e non soltanto allora in Italia, la lotta combattuta ovunque senza quartiere da gruppi familiari e fazioni, inevitabilmente desse luogo a un principato. Risulta chiaro nel contesto che

²⁴¹ Sulle illustrazioni del volume: P.L. DE VECCHI, *Il Museo gioviano*, cit., p. 90. Su questa opera del Giovio si veda pure E. COCHRANE, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, 1981, pp. 367, 373.

²⁴² P. GIOVIO, *Vitae duodecim Vicecomitum*, cit., p. 7 e p. 56. Così il passo sugli affreschi nel volgarizzamento dell'opera, privo delle illustrazioni, realizzato da Ludovico Domenichi, *Le vite dei dodici Visconti principi di Milano di monsignor PAOLO GIOVIO vescovo di Nocera, tradotte per M. Lodovico Domenichi*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1549, p. 36: «Fece dipignere Otho la historia di quella gran vittoria nella roccha d'Angiera, da lui edificata con regale spesa; et veggonsi anchora in una gran sala in volta le imagini incorrotte delle battaglie co i veri volti de i capitani: benché Mosca della Torre, che fu poi vincitore, si sforzasse di più tosto macchiare, che cancellare, con calcina fresca, la memoria di quella infelice historia». Gli affreschi, collocati più avanti da P. TOESCA (*La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, [Milano 1912], Torino, Einaudi («Biblioteca di storia dell'arte. Nuova Serie», 7), 1987², pp. 79-87, la citazione è da p. 86), sono stati retrodatati alla fine del Duecento da F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 91-92; sul problema è poi intervenuto G. ROMANO, *Per i maestri del battistero di Parma e della Rocca di Angera*, «Paragone», 419, 1985, pp. 10-16: 14, e ancora M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il millennio ambrosiano*, III, *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano, Electa, 1989, pp. 26-69: 37-40; sul programma decorativo della sala di giustizia della rocca di Angera: J.-F. SONNAY, *Il programma politico e astrologico degli affreschi di Angera*, in *Il millennio ambrosiano*, cit., pp. 164-187. Ringrazio Laura Cavazzini e Aldo Galli, che mi hanno aiutato con vari consigli sugli episodi dell'antica storia artistica lombarda qui richiamati.

egli mirava a illustrare, con la vita di Ottone, come tre secoli prima all'incirca la famiglia si fosse imposta a Milano, ma anche mirava a una lezione politica generalmente valida nella storia d'Italia.²⁴³

In questa prospettiva prosopografica, si dipana nel corredo di immagini del libro un capitolo precoce e tutto lombardo di 'fortuna dei primitivi': per esempio, il ritratto di Matteo il Grande è preso dal ciclo tardogotico eseguito dagli Zavattari alla metà degli anni quaranta del Quattrocento nella Cappella di Teodolinda del Duomo di Monza; l'effigie di Azzone è ricavata dal suo ritratto contenuto nel ciclo di San Gottardo (Figg. 57, 56), di cui il Giovio riconosceva bene l'alta qualità, «egregii artificis manu depictus in templo Divi Gothardi ad laevam introeuntibus conspicitur»;²⁴⁴ o ancora, di Barnabò, come di altri signori della dinastia, l'autore conosceva vari ritratti, tra cui quello «marmore expressus» del suo imponente monumento funebre, scolpito da Bonino da Campione, allora in San Giovanni in Conca e oggi al Castello Sforzesco (Figg. 59, 58).²⁴⁵ Per Filippo Maria il Giovio, seguendo l'esempio di un grande testimone dell'umanesimo lombardo quale era Pier Candido Decembrio, si appoggia alla medaglia dell'amato Pisanello (Figg. 61, 60).²⁴⁶

Ma le didascalie delle incisioni con le effigi viscontee danno anche qualche notizia sulla presenza di ritratti quattrocenteschi nella Milano del secolo successivo, come ad esempio quello di Matteo, «in tabula», posseduto dal senatore Gualtiero Corbetta, il dotto giurista di Lodi, lui pure in rapporto con l'Alciato, che aveva dimostrato la sua propensione filoimperiale anche componendo e pronunciando, nel 1525, l'orazione funebre per il marchese di Pescara.²⁴⁷ È forse proprio questa si-

²⁴³ C. DIONISOTTI, *Machiavelli*, cit., pp. 439-440.

²⁴⁴ L'effigie gioviana di Azzone viene da uno dei personaggi che assistono alla *Crocefissione* in San Gottardo, «folta e patetica», secondo la definizione di Roberto Longhi, che la ha ricondotta alla tradizione dei giotteschi «di fronda» attivi a Milano tra quarto e quinto decennio del Trecento, e oggi guastissima (R. LONGHI, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, [1958], in *Opere complete di ROBERTO LONGHI*, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, 1934-1964, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 229-248: 233).

²⁴⁵ Per la posizione di Bonino nella cultura della corte viscontea, di cui «il suo stile divenne in qualche modo quello 'ufficiale'»: L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze, Leo Olschki editore («Fondazione Carlo Marchi. Studi», 17), 2004, pp. 99-100.

²⁴⁶ P.C. DECEMBRIO, *Vita di Filippo Maria Visconti*, a cura di E. Bartolini, Milano, Adelphi («Piccola Biblioteca», 156), 1983, p. 98. E si veda qui più avanti, pp. 153-155.

²⁴⁷ Resta una lettera del Giovio a lui del 1537, imperniata proprio sui comuni scambi

tuazione di fittissimi contatti diplomatici con la Francia che fa da sfondo all'episodio raccontato da Vasari, secondo cui fu tramite il Giovio nel 1542 che venne organizzato l'invio a Francesco I del «quadro a olio di chiaro scuro» nel quale Aristotile da Sangallo aveva trasferito allora «a persuasione di Giorgio Vasari suo amicissimo» i propri ricordi grafici del cartone della *Battaglia di Cascina* (è con ogni probabilità la tavola di Holkham Hall), un dono selezionato con grande accortezza per il sovrano francese, notoriamente appassionato ammiratore di Michelangelo.²⁴⁸

Da ultimo, sotto il governo spagnolo, [il Giovio] si era avvantaggiato dei suoi rapporti di vecchia clientela con due governatori successivi della Lombardia, il marchese del Vasto e Ferrante Gonzaga. Vien fatto di pensare che senza troppa difficoltà e di buon'ora si fosse rassegnato all'inevitabile. Risulta invece che non si era rassegnato. A lume di buon senso riconosceva e insistentemente proclamava assurda l'ipotesi che Carlo V cedesse a chicchessia il ducato di Milano, ossia, per dirla con parole sue, «che Carlo V, nato in Fiandra e usato in Ispagna, potesse essere da Bergamo». Ciò nonostante l'ipotesi assurda di una restaurazione del ducato di Milano continuava ad arridergli.²⁴⁹

Fin dalla metà degli anni venti Paolo a Roma frequentava intensamente Vittoria Colonna, e le relazioni con lei e con il cugino Alfonso si erano inevitabilmente fatte più strette al tempo del soggiorno ischitano, per rinsaldarsi ulteriormente nel corso del successivo decennio. Il medaglione dedicato ad Alfonso negli *Elogia*, col ricordo vivissimo insieme della civile liberalità e del valore militare del grande capitano, strenuamente fedele sí alla causa imperiale ma non per questo cieco agli errori e ai limiti della politica di Carlo V, è uno tra i più commossi

con l'Alciato (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 195-196). Per un cenno sul Corbetta e qualche indicazione bibliografica: R. SACCHI, *Il disegno incompiuto*, cit., I, p. 340.

Per quanto si appoggiasse fino a quel momento a ben poco di edito, la fama letteraria del Giovio allo scadere del quarto decennio, quando erano in lavorazione le biografie viscontee, trovava eco nel *Dialogo del venditore di libri*, uscito a Venezia nel 1539, di Niccolò Franco, dove il letterato beneventano, strenuo fautore di Erasmo da Rotterdam, raccomandava che tra i testi da tenere sempre disponibili non mancassero «tutte l'opre del Iovio sino a l'istoria de i Turchi» (N. FRANCO, *Dialogo del venditore di libri*, a cura di M. Infelise, Venezia, Marsilio, 2005, p. 36; per la estrema difesa di Erasmo condotta dal Franco: S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri («Nuova Cultura», I), 1987, pp. 281-282).

²⁴⁸ G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 393; J. COX-REARICK, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, New York, Abrams, 1996, p. 242, n. VII-5.

²⁴⁹ C. DIONISOTTI, *Machiavelli*, cit., pp. 436-437, la citazione interna è da P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 135.

e toccanti dell'opera, composto a ridosso della morte nel 1546 del marchese del Vasto, ritiratosi a Vigevano nell'amarrezza e nel senso di tradimento che avevano fatto seguito alla sconfitta di Ceresole.²⁵⁰

Dopo un attacco che allude al *De bello Gallico*, il libro trentanovesimo delle *Historiae* si apre con una folgorante immagine, quasi tangibilmente fisica, di Alfonso, inviato a Venezia alla fine del 1539 per convincere la città, stremata dalla carestia e tentata dall'idea di far pace con Solimano per potersi approvvigionare di grano dalla Grecia, ad allearsi con l'imperatore nella crociata contro quel «dirum verumque hostem totius Europae»; l'attenzione di tutti gli astanti era fissa sul d'Avalos, «cum sua proceritate et dignitate oris conspicuum tum rerum gestarum fama clarissimum», che pronunciò il suo discorso «praeclara militarique facundia». ²⁵¹ È uno squarcio di storia e di realtà cui il Giovio assisté di persona e cui poteva essere presente anche Tiziano, e che, a quella data, fa corto circuito con l'*Allocuzione* del Prado (Fig. 73), quasi un 'vero' che preme sotto l'elaborata, manieristica costruzione formale del dipinto, dove il marchese del Vasto che arringa la folla di soldati è preso dal basso, dal punto di vista di chi stava lì ad ascoltarlo. Panofsky era fermamente convinto che fosse stato il committente e non Tiziano «a suggerire il tema del dipinto», e connetteva la scelta del soggetto ad un episodio della guerra contro i turchi del 1532, quando Alfonso, comandante supremo delle forze imperiali, arringando i soldati italiani aveva scongiurato il pericolo di una diserzione, un episodio puntualmente registrato dal Giovio, che ne era stato testimone oculare. ²⁵² Stante il rapporto consolidato tra Tiziano e il d'Avalos, il quale fu del resto tra i più tempestivi nell'adeguarsi alle preferenze artistiche di Carlo V, e quello allora stretto tra il d'Avalos, il Giovio, e il

²⁵⁰ P. GIOVIO, *Elogia*, cit., pp. 462-463.

²⁵¹ In PAULI IOVII *Opera*, V, 2, cit., p. 3. Così questi passi nel volgarizzamento del Domenichi (*La seconda parte dell'Historie del suo tempo di Mons. PAOLO GIOVIO vescovo di Nocera* [...], Firenze, Lorenzo Torrentino, 1553): «di tutta l'Europa contra Solimano vero et crudel nemico» (p. 752); «ma sopra tutto haveano molto caro d'udire orare il Marchese del Vasto, huomo di bellissima presenza et dignità, et chiarissimo per la fama delle cose grandi da lui fatte. Il quale levandosi [...] con bellissima et militare eloquenza ragionò quasi di questo modo [...]» (p. 755).

²⁵² E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, [New York 1969], Venezia, Marsilio, 2003², pp. 77-79. Il passo delle *Historiae* cui si fa riferimento sta in PAULI IOVII *Opera*, IV, cit., pp. 229-232. M. FALOMIR, in *Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, p. 186, n. 20, propone invece di vedervi un'allusione ad un episodio della vita militare di Alfonso del 1537.

maestro stesso, non è affatto da escludere un intervento di Paolo nella messa in scena di questo quadro di storia contemporanea, che da una lettera dell'Aretino al marchese del Vasto risulta fosse già in stato avanzato di esecuzione nel novembre 1540.²⁵³ L'umanista lombardo ebbe infatti precocissima consapevolezza di quella eccezionale capacità di interpretazione storica dei ritratti di Tiziano che è stata poi così appassionatamente capita dalla storiografia del Novecento: «Gli storici non possono riferirsi alle trame tessute da Ottavio Farnese alla corte di Paolo III [...] o alla vittoria di Carlo V alla battaglia di Mühlberg (1547) senza poter fare a meno di citare le interpretazioni datene da Tiziano nei due quadri di Napoli (*Paolo III con i nipoti*, del 1546, e di Madrid (*Carlo V a cavallo*, del 1548)», osservava Alessandro Ballarin,²⁵⁴ e proprio nella congiuntura in cui venne eseguito il grande ritratto equestre dell'imperatore è in questi termini che il Giovio nel 1548 elogiava il commentario di Luis d'Avila sulla recentissima guerra di Germania:

E vedo in ogni luogo ritratto dal naturale co 'l pennello di Tiziano l'incomparabil vigore congiunto co 'l meraviglioso giudizio del magnanimo Imperatore in affrettarsi, in sostenersi, in temperarsi in tanti accidenti di varie azioni, che né caso né fortuna hanno luogo di rubarli la laude, qual li vien netta e chiara da la sua innata prestantissima virtù.²⁵⁵

Mi sembra ci sia in questo come in altri passi giovanili una intelligenza critica della pittura dell'artista infinitamente più fine delle tante ma più generiche lodi alla naturalezza di Tiziano elargite nei suoi scritti da Pietro Aretino, dove il carattere strumentale delle celebrazioni dei dipinti dell'amico finisce sempre per sopravanzarne l'effettiva profondità di comprensione.

La pulsazione del ricordo visivo (ma del resto per elaborare imprese e invenzioni decorative quello che occorre non è proprio una allenata «capacità di reagire creativamente al visibile»?)²⁵⁶ attraversa sia l'elaborazione delle «cose istoriale» sia la scrittura crepitante delle sue lettere, dove molto spesso il riferimento ad un personaggio, la sua evocazione,

²⁵³ P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, II, II («Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino», IV), Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 231-233.

²⁵⁴ A. BALLARIN, *Tiziano*, Firenze, Sadea/Sansoni editori («I diamanti dell'arte», 37), 1968, pp. 23-24; ma questo è un punto su cui sono molto utili le riflessioni di E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, V, I documenti, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1033-1094: 1063-1065.

²⁵⁵ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 126.

²⁵⁶ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 221), 1973, p. 15.

assume subito i connotati vividi di un ritratto dal naturale: è questo, per esempio, tornando a testimonianze più antiche e perciò anche più significative di una radicata inclinazione, il caso della apparizione di Francesco I nella lettera al Sanudo del dicembre 1515 (il re di Francia incontrato a Bologna dopo la battaglia di Marignano: «Aveva indosso una zamarra de argento e setta e un bereta di veluto negro con uno penachieto negro [...] La cera è bellissima, lo naso longheto, la boca parla e ride, le mane non stano forte [...]»); o della descrizione, scritta nel 1527 ad un amico, dei soldati di Giovanni dalle Bande Nere schierati davanti a Clemente VII al termine dell'assedio di Frosinone, una riga del Giovio che sembra già Manzoni: «O che visi, o che barbe, che celate, che arcabusi, che sguardi, che passi!».²⁵⁷

Nel corso del 1540, mentre veniva portata avanti l'*Allocuzione*, il Giovio è sempre a fianco di Alfonso in giro per il nord Italia, fino all'autunno, quando ritorna a Roma, ed è nel corso dei primi mesi di quell'anno che congiuntamente lui, il d'Avalos e Tiziano si danno da fare, «felicissimi e destrissimi ruffiani in simil cosa», per ricucire le relazioni tra l'Aretino e Federico Gonzaga.²⁵⁸ All'arrivo della notizia della morte improvvisa del duca di Mantova, il 28 giugno, Alfonso e la moglie Maria d'Aragona erano ospiti del Giovio a Como: doveva intanto essere stato pressoché compiuto l'allestimento del Museo, tra le cui decorazioni, in un profluvio di imprese, ricorrevano gli omaggi al marchese.²⁵⁹ A questa fase, mentre il d'Avalos è governatore dello Stato di Milano, rimonta pure l'introduzione di Tiziano sul mercato artistico lombardo, con la importante commissione (1540-42) della pala con *Cristo coronato di spine*, oggi al Louvre, destinata a trovar posto, tra gli affreschi di Gaudenzio, nella cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie, un montaggio presto replicato nel Duomo di Novara, dove, nella cappella della Compagnia di San Giuseppe, una perduta *Natività* del maestro veneziano si trovò in compagnia di un ciclo di affreschi di Bernardino Lanino.²⁶⁰

²⁵⁷ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 84, 116.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 227. Per la rottura dei rapporti tra loro vedi sopra p. 75.

²⁵⁹ La presenza di ritratti e imprese di Alfonso nel programma decorativo del Museo si evince dalla descrizione di quest'ultimo contenuta nella lettera di Anton Francesco Doni, da Como, al piacentino Agostino Landi del 20 luglio 1543, ora in A.F. DONI, *Disegno*, a cura di M. Pepe, Milano, Electa, 1970, pp. 98-100.

²⁶⁰ Per i documenti di commissione della pala di Tiziano: M.T. BINAGHI, *Partita doppia milanese per Tiziano*, «Venezia Arti», 8, 1994, pp. 37-46: 42-45; per l'allestimento della cap-

Intanto, reduce dal soggiorno veneziano, al principio del 1540 il Giovio si adopera, invano però, affinché il marchese del Vasto prenda al proprio servizio «l'eccellente» Francesco Salviati, allora operoso nella Serenissima per il «re delle belle cose il Cardinale Grimani», e che egli vuole al contempo utilizzare a Como per un gruppo di ritratti destinati al Museo da ricavare sulla base di medaglie antiche, come nel caso del Totila (Fig. 72).²⁶¹ Le trattative con il pittore toscano furono condotte per tramite di Pietro Aretino, che doveva allora sdebitarsi per la mediazione svolta da Paolo nel riavvio dei rapporti con Federico Gonzaga, e la corrispondenza mostra bene come Giovio sapesse difendersi dalla temibile arma di ricatto in cui l'Aretino aveva trasformato i suoi scambi epistolari, con la minaccia della stampa. I rapporti con Salviati, come si vedrà, proseguiranno.

5. PROGETTI TRA NAPOLI E FIRENZE

Barcamenandosi tra i suoi vari protettori e finanziatori del Museo, in attesa di assestarsi nelle grazie di Alessandro Farnese, all'aprirsi del quinto decennio Giovio mette tempestivamente a frutto le sue conoscenze napoletane per cementare il nuovo asse che si era venuto a creare tra Firenze e la capitale del viceregno dopo il matrimonio nel 1539 tra Cosimo I ed Eleonora de Toledo. Appartiene a questa congiuntura il progetto per la decorazione della facciata del palazzo napoletano del banchiere e collezionista fiorentino Tommaso Cambi, l'unico caso tra le sue invenzioni per il quale ci resta un testo programmatico.²⁶² Con il Cambi, già «sviscerato servitore» di Giovan-

pella di Santa Corona: A. DI LORENZO, *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola a Milano*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1998, pp. 36-44: 40, e R. SACCHI, *Piste gaudenziane*, cit., pp. 46-64; per il caso della cappella novarese: M. DELL'OMO, *La Cattedrale di Novara. Arredi e decorazioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, EDA, 1993, pp. 107-122.

²⁶¹ R. BARTALINI, *Paolo Giovio, Francesco Salviati*, cit., p. 186; C. MONBEIG GOGUEL, *Francesco Salviati et la 'bella maniera'*. *Quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions*, in *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, a cura di C. Monbeig Goguel, Ph. Costamagna, M. Hochmann, Roma, École Française de Rome («Collection de l'École Française de Rome», 284), 2001, pp. 15-68: 49-50.

²⁶² È stato pubblicato da J. KLIEMANN, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue 'invenzioni'*, in *Atti del Convegno Paolo Giovio*, cit., pp. 197-223, il testo dell'«invenzione» napoletana sta alle pp. 221-223. Degli episodi destinati ad essere illustrati sulla facciata di Palazzo Cambi in piazza San Giovanni Maggiore due, l'assedio di Vienna e la vittoria di Tunisi, erano

ni dalle Bande Nere, Paolo aveva rinserrato l'amicizia, con l'appoggio di Cosimo, fin dagli inizi del 1539, ricorrendo alla disponibilità dell'uomo d'affari fiorentino per procurarsi più facilmente le rendite del vescovato di Nocera.²⁶³ Il progetto decorativo, pittorico e plastico insieme, era giocato sulla tematica della celebrazione imperiale, presentando una scelta di episodi militari illustri di Carlo V, con un apparato di iscrizioni, stemmi della famiglia del committente, e teste di condottieri e di personaggi famosi entro tondi maiolicati; dalla lettera scritta al Cambi con le istruzioni per questa facciata improntata all'effetto «del grave, del conveniente, et del superbo» sembra di capire poi che all'iniziativa avesse contribuito pure il duca di Montalto, il suocero cioè di Alfonso d'Avalos. Volutamente concepita come la versione stabilizzata di un apparato effimero, la decorazione prevedeva quattro «historie» dipinte (la difesa contro l'assedio dei Turchi a Vienna, la conquista di Tunisi, l'incoronazione di Bologna, la reintegrazione di Francesco II Sforza nello Stato di Milano), con iscrizioni composte dal Giovio stesso solo con «quelle pregnante parole, quale denotaranno le historie alli cima d'huomini, et alli altri del vulgo lasceremo fantasticare co 'l cervello». L'invenzione delle teste di personaggi illustri viene ricondotta dall'autore all'umanista napoletano Pietro Gravina, di cui Giovio aveva scritto la vita, e per queste «teste di pietra cotta di tondo [...] di basso rilievo in profilo» egli suggerisce al committente di ricorrere alla bottega dei Della Robbia, con la riserva però che quei famosi plasticatori fiorentini avrebbero forse finito per consegnargli «berlingozzi», pupazzi cioè, «in cambio de ritratti»;²⁶⁴ il Cambi avrebbe

rappresentati anche in due «quadri d'istorie» della raccolta gioviana a Como: B. FASOLA, *Altri elenchi di ritratti gioviani*, «Periodico della Società Storica Comense», LIV, 1990, pp. 245-250: 250.

²⁶³ La citazione è da P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 213. G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit., p. 476 recupera dallo scrittore mantovano di primo Seicento Ippolito Donesmondi la notizia che era stato composta da Giovio l'iscrizione funebre per Giovanni dalle Bande Nere nel suo sepolcro a Mantova.

²⁶⁴ Il senso del termine si capisce meglio pensando ad altre occorrenze che si incontrano in vari scritti sull'arte di metà Cinquecento, per esempio nella lettera del Vasari al Varchi in occasione della inchiesta del 1547 (in B. VARCHI - V. BORGHINI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998, p. 65: «se lo studio e tempo e suggestione che a questa arte ho messo per far quei quattro berlingozzi ch'io fo, a un'altra scienza l'avessi donato, credo, s'io non mi inganno, che vivo canonizzato, e non morto, sarei»); nel Proemio delle *Vite* torrentiniane il termine è applicato alla scultura tardoantica (G. VASARI, *Le vite*, cit., II, Firenze, S.P.E.S., 1967, p. 30). È invece un dolciume il berlingozzo che Pontormo menziona nel suo diario, sotto il 12 aprile 1556 (PONTORMO, *Il libro mio*, a cura di S. Nigro, Genova, edizioni costa & nolan («Testi della cultura italiana», 8), 1984, p. 73).

voluto che lì campeggiasse pure un ritratto del Giovio, ma questi respinge elegantemente l'offerta, cedendo «il loco al solo Sanazaro». Avrebbe dovuto esserci, tra gli altri, il volto del duca di Sessa, un personaggio che negli anni seguenti col Giovio avrà parecchi e significativi rapporti, anche per iniziative di carattere monumentale.²⁶⁵

Immaginando questo apparato decorativo, che si declinava all'incrocio tra invenzione e interpretazione storiografica, al Giovio dovevano venire in mente tanti ricordi personali non troppo distanti nel tempo, come quando nel dicembre del 1535 aveva visitato Napoli insieme all'imperatore di ritorno vittorioso dall'Africa (a Napoli «Sua Maestà dice bene del sito, delli edifici, e d'ogni cosa»), e Carlo V gli aveva raccontato a voce le imprese appena compiute, prenotandosi la compagnia dello storico lombardo per la imminente ricognizione su «l'antiquità delle rovine romane».²⁶⁶ Come già rilevava Kliemann, la lettera al Cambi va messa in rapporto con quella del 14 ottobre del medesimo 1540 con la quale Giovio sollecitava Cosimo I:

Quella si degna fare che Bronzino mi faccia el promesso schizzo della fuga del Turco, con lo incalzo de Cesare che gli dà, amazandoli, al Danubio; e sia in mezzo foglio reale per il longo; ha da servire per la facciata della casa in Napoli di Tomaso Cambio, tuto mio.²⁶⁷

L'idea di coinvolgere, almeno per la scena della sconfitta dell'esercito di Solimano, il Bronzino, allora al lavoro nella Cappella di Eleonora in Palazzo Vecchio, cadeva all'indomani delle nozze del duca di Firenze

Può forse collegarsi a questa commissione del Cambi l'invio a Napoli da Firenze, nel 1542, per disposizione della duchessa Eleonora, di dieci teste di terracotta invetriata eseguite dal Marignolli con Santi Buglioni: la notizia sta in A. CECCHI, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, 1998, pp. 115-143: 133. A. GIANNOTTI (*Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki editore («Fondazione Carlo Marchi. Studi», 23), 2007, p. 42, nota 36) ipotizza invece che fossero destinate «alla villa napoletana di Chiaia di don Pedro».

²⁶⁵ Per un profilo di questo personaggio come committente: J. SHEARMAN, *Giulio Romano and the Tomb of the Duke and Duchess of Sessa*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 57, 1994, pp. 364-372. E vedi qui oltre pp. 146-152.

²⁶⁶ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 169. Sugli apparati per l'atteso ingresso trionfale di Carlo V a Roma verte la lettera del Giovio del 6 febbraio 1536 a Rodolfo Pio da Carpi, che, rimasta fuori dalla edizione dell'epistolario gioviano curata dal Ferrero (1956-58), è stata pubblicata da E. TRAVI, *Lo sventramento di Roma del 1536 in una lettera di Paolo Giovio*, in *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, Brescia, Stamperia Geroldi, 1994, pp. 205-206.

²⁶⁷ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 256.

con la figlia del vicerè che, come spiegava Giovanni Previtali, «parvero creare anche sotto il profilo politico-diplomatico una situazione particolarmente invitante per chi si proponesse di esportare a Napoli il manierismo nella sua versione aristocratica, quale andava imponendosi, tra Bronzino e Salviati, nel capoluogo toscano». ²⁶⁸

Stanno qui le premesse del di poco successivo soggiorno del Vasari a Napoli (1544-45), dove uno tra i suoi più fervidi committenti sarà proprio Tommaso Cambi, al quale il pittore aretino venne introdotto dall'amico Paolo. Tra le opere partenopee del Vasari di cui non è traccia nella autobiografia bensì solo nei *Ricordi*, c'è la commissione (1545) per la decorazione di una sala del palazzo del Cambi, un progetto che dalla descrizione sembra mescolare memorie di Poggio a Caiano con anticipazioni in scala ridotta del ciclo della Cancelleria, «una sala di braccia 15 per ogni verso da farvi in fresco ornamenti et fregi et quattro figure in certe nicchie, grande quanto il vivo: un Verturno [sic], una Pomona, una Cerere et una Proserpina et altre cose, appartenenti a ornarla di colonne et cornicioni et teste sopra le porte colorite [...]». ²⁶⁹

²⁶⁸ G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino, Einaudi («Saggi», 595), 1978, p. 40. Sulla situazione artistica napoletana degli anni quaranta, «caratterizzata più che dall'attività delle botteghe napoletane, dalle scelte del vicerè Pedro de Toledo, suocero di Cosimo de' Medici, spesso orientato verso la nuova arte cortigiana fiorentina», è importante l'articolo di A. ZEZZA, *Giovan Battista Castaldo e la chiesa di Santa Maria del Monte Albino: un tondo di Raffaello, un dipinto di Marco Pino e un busto di Leone Leoni a Nocera de' Pagani*, «Prospettiva», 93-94, 1999 [= *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, II], pp. 29-41, la citazione è da p. 38. I documenti raccolti da K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, cit., p. 134, n. LVIII e p. 135, n. LIX permettono di capire che fu appunto il Giovio a mettere Vasari a Napoli in contatto con il Cambi, per il quale l'aretino eseguì alcune opere, che sono andate perdute (si vedano pure le note di commento di G. PREVITALI nella edizione novarese della Giuntina, *Le vite*, cit., VIII, pp. 231, 232, 238). Nella Vita di Giovan Francesco Penni il Vasari registra l'attività napoletana di questi per Tommaso Cambi, «che governava le cose di quel signore», cioè Alfonso d'Avalos, col quale il Fattore era sceso a Napoli (G. VASARI, *Le vite*, cit., edizione Bettarini-Barocchi, IV, p. 334); lo storiografo ricorda inoltre (*ivi*, p. 500) che Girolamo da Cotignola era passato a lavorare nella capitale del vicereame proprio al servizio del Cambi (per il soggiorno napoletano di questo pittore verso la metà degli anni venti: F. BOLOGNA, *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola con altre considerazioni sulla pittura emiliana del Cinquecento*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, Libreria Scientifica editrice, 1972, pp. 147-165). Ben si inquadra poi nei gusti di Tommaso Cambi, così vicino al Giovio, la protezione accordata a Napoli al pistoiese Leonardo Grazia, che, dopo la formazione toscana nell'orbita di Andrea del Sarto, a Roma si era mostrato «in contiguità con i postumi di Giulio, del Vaga e di Jacopino del Conte» (F. BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, p. 74); e si veda A. BORZELLI, *Un letterato minore del Cinquecento in Napoli. Alfonso Cambi Importuni*, Napoli, Libreria antiquaria comm. Raffaele Ruggieri, 1939, pp. 5, 25.

²⁶⁹ K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., II, p. 863.

Ad avvalorare la chiave di lettura messa a fuoco da Previtali per la cultura figurativa napoletana di metà secolo è poi una lettera che Pietro Aretino, sempre pronto a ratificare come fossero il frutto di proprie decisioni situazioni e cose in realtà già mosse da altri prima di lui, scrive al Cambi nel gennaio del 1546, sperticandosi in lodi a doppio taglio del suo palazzo:

[...] piacemi dirvi che la reale di voi magione in Napoli tolse il modello dal grande animo che vi risiede nel petto; e le statue che fanno al bel palazzo ornamento, appresentano le generosità di che il cor suo si nutrice. Onde sete più splendido cavaliere, che facultoso mercante. E se nulla di valore restasse indietro, il peregrino del vostro sublime spirito lo spinge inanzi, con tanta acutezza d'ingegno, che la pittura e la poesia non sanno sì perfettamente giudicare le loro istesse eccellenze, quale da voi sono in le di loro maraviglie avertite, e però aviene che quella onorate e queste premiate con la bontà, con la prestezza, e con la caritate che deveno a loro dimostrare i principi, non meno superati da voi ne la magnificenzia, che si sieno vinte del cor vostro ne la cortesia le viltà mercantili [...]²⁷⁰

Finita, col regime di don Pedro, la stagione delle facciate all'antica dipinte da Polidoro per una fascia di committenza colta e ancora legata alla grande tradizione del magistero di Pontano e Sannazaro, come nel caso di Berardino Rota o di Lodovico Montalto, era ormai il tempo degli arricchiti, bramosi di promozione sociale e adulazioni letterarie.²⁷¹

È in questa fase che Paolo si procura un secondo importante pezzo di Bronzino per la propria galleria di ritratti, il *Cosimo I in armatura* oggi a Sidney (Fig. 78), di sicura provenienza dalla raccolta di Como:²⁷² veniva a comporsi nel Museo gioviano, per un intreccio di ragioni congiuntamente biografiche e critiche, quell'«antitesi fondamentale Tiziano-Bronzino» individuata da Roberto Longhi come pista centrale per lo sviluppo e la comprensione della ritrattistica cinquecentesca.²⁷³

²⁷⁰ P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, III, III («Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino», IV), Roma, Salerno editrice, 1999, p. 446.

²⁷¹ P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 173-174.

²⁷² Nel ritratto di Cosimo I in armatura, vicinissimo al prototipo del Bronzino agli Uffizi, R.B. SIMON (*Il ritratto di Cosimo I nel Museo Gioviano*, in *Atti del Convegno Paolo Giovio*, cit., pp. 183-195) ha individuato un'opera autografa del pittore fiorentino, immediatamente posteriore alla esecuzione di quella immagine ufficiale del duca (sulle origini di quest'ultima si vedano le osservazioni di F. MOZZETTI, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996, pp. 39-43).

²⁷³ R. LONGHI, *Tiziano: tre ritratti*, [1968], in *Opere complete di ROBERTO LONGHI*, X, cit., pp. 171-176: 171.

6. ESPERIENZE FARNESIANE E SONDAGGI MEDICEI

Fin dal 1538 il Giovio aveva confidato a Rodolfo Pio da Carpi, un amico con cui condivideva anche la passione per i ritratti,²⁷⁴ di riporre le sue speranze nella liberalità dei Farnese, ma i favori del cardinal Alessandro si sarebbero aperti per lui, così segnato dalle stimmate medicee, soltanto qualche tempo dopo; è infatti solo nell'ottobre del 1540 che si decide a rientrare a Roma, «ancora che vechierello» e ormai inclinato a restare a godersi «l'ocio e quiete letteraria al iucundo e salubre mio Museo [...] senza pensare di arricchire più, né di meritare il capello rosso [...]».²⁷⁵

Il pontificato di Paolo III «offriva generoso riparo alla cultura umanistica. Mai come allora il rapporto tra il papato e le lettere era stato così stretto: mai come durante il quindicennio farnesiano promozioni alle alte cariche della gerarchia ecclesiastica e accesso al sacro collegio avevano premiato i meriti e le fatiche degli uomini di lettere»;²⁷⁶ la mira del cardinalato, auspicatissimo in realtà, e sperato «ratione Historiarum», sarebbe andata delusa, ma la stagione trascorsa nel vivo della magnificenza farnesiana fu una fase in cui interessi e curiosità figurativi andarono, per il Giovio, moltiplicandosi, e poterono spesso trovare canali per uscire allo scoperto: accanto al prosieguo della raccolta delle effigi per il Museo, è la sua vocazione a mediare con un ruolo creativo, e non solo riduttivamente consultivo, tra artisti e committenti che finalmente trova modo di esprimersi.²⁷⁷ E Paolo sembra volere portare dentro il mecenatismo dei Farnese le esperienze accumulate nel tempo passato presso la rutilante corte romana di Leone X e poi ancora di Ippolito de' Medici.

Stando alla testimonianza delle lettere superstiti, è allora, mentre si avvicina al compimento delle *Historiae*, che egli comincia ad usare la

²⁷⁴ Per un profilo di Rodolfo Pio da Carpi come collezionista, e le sue tangenze con il Giovio: C. FRANZONI, *Rodolfo Pio da Carpi e una discussione antiquaria*, «Prospettiva», 65, 1992, pp. 66-69; *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, a cura di C. Franzoni, G. Mancini, T. Previdi, M. Rossi, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

²⁷⁵ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 210, 253. Per un inquadramento della attività del Giovio negli anni del pontificato di Paolo III: C. ROBERTSON, *Il Gran Cardinale*, cit., pp. 53-74, 210-215.

²⁷⁶ G. FRAGRITO, *In museo e in villa. Saggi sul rinascimento perduto*, Venezia, Arsenale Editrice («La via lattea», 4), 1988, p. 30.

²⁷⁷ La citazione è da P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 328.

formula del «libro della vita», una espressione che registra da un lato bilanci e traguardi della maturità, e dall'altro fonde indissolubilmente il piano della biografia a quello dell'impegno storiografico sull'età contemporanea.²⁷⁸

Il primo incarico farnesiano del Giovio lo vede coinvolto nei provvedimenti di rinnovamento urbanistico di Piacenza adottati dal cardinale legato (1542-1544), il bresciano Uberto Gambara, in vista del passaggio della città a Pier Luigi Farnese (che vi avrebbe presto istituito una commissione «della politica e ornamento della città»): si trattava ancora di un compito epigrafico, la stesura dell'iscrizione destinata alla nuova porta settentrionale della cinta urbana fatta costruire durante il governo del Gambara, l'attuale porta Borghetto, e la richiesta, avanzata nel 1542, dà allo storico l'occasione per esporre alcuni suoi precetti in questo ambito, di cui si tenne conto nella lapide effettivamente realizzata, dove si specifica che la definizione «Farnesia Porta» è tratta «de nomine gentili Pauli III»:

[...] Se si tiene conto della posterità, bisogna fugire l'adulazione aperta e beccarsela sotto al mantello. *Antiqui collatos honores accipient ab aliis, sibi ipsis sine pudore elogium ponere non poterant.*

Porta Paula, né Paulina non mi piace. Li antiqui *imponebant operibus nomina familiae*, come è *aquaeductibus: Claudia, Martia*; come *pontibus: Aemilius e Aelius*; come *porticibus: Livia, Iulia*; come *viis: Aurelia, Postumia, Aemilia*. *Latine enim nomen importat familiam*, come *carcer Tullianus, teste Diomede*. E così, imitando li antiqui, voglio *Farnesiam*, e non *Paulinam*. L'una iscrizione fa il Papa; l'altra fanno li Piacentini; quale è con maggior onore di Sua Santità, ricevendola come fanno li teatini le torte dalle loro devote.

CUM PAULUS III PONT. MAX.
 PLACENTIAM OB INSIGNE STUDIUM ET PRAECLARAM FIDEM
 ERGA PONTIFICII IMPERII NOMEN
 ADMIRANDIS MOENIBUS COMMUNISSET
 S.P.Q. PLACENTINUS
 PORTAM AD BENEFICENTISS. PRINCIPIS MEMORIAM
 DE NOMINE NOBILISS. EIUS FAMILIAE
 FARNESIAM APPELLANDAM CENSUIT
 UBERTO GAMBARA LEGATO CARDINALE
 DECRETUM PUBLICUM PROBANTE
 M D XLII

²⁷⁸ È una formula che prende piede nelle sue lettere del quinto decennio (per esempio P. GIOVIÓ, *Lettere*, cit., I, pp. 242, 328, 348; II, pp. 62, 92, 104).

PAULUS III PONT. MAX.
 PLACENTIA AD COLONIAE SECURITATEM
 INEXPUGNABILI MURO CIRCUMDATA
 PADANAM PORTAM AD BENEFICII MEMORIAM
 FARNESIAM APPELLAVIT
 UBERTO GAMBARA LEGATO CARDINALE
 OPERI ET TUTELAE URBIS PRAESIDENTE
 M D XLII²⁷⁹

Non va sottovalutata la portata degli interessi del Giovio in questi anni per la cultura grafica e il mondo degli artisti della scrittura, poiché si tratta di una dimensione che nella stagione farnesiana si intreccia spesso a quella più propriamente figurativa, in particolare nell'ambito della cosiddetta Accademia degli Sdegnati, una sodalità attiva a Roma al principio del quinto decennio sotto la protezione del cardinal Farnese. Fondata dal viterbese Girolamo Ruscelli, futuro trattatista di imprese, ne erano membri, tra gli altri, vari personaggi a stretto contatto con il Giovio, come il Molza e il letterato senese Claudio Tolomei, amico intrinseco di Michelangelo secondo la testimonianza di Ascanio Condivi, e promotore negli anni quaranta degli studi su Vitruvio, e ancora c'erano tra gli Sdegnati Giulio Clovio, e due celebri calligrafi, Francesco Monterchi e il calabrese Giovan Battista Palatino, a Roma dal 1538.²⁸⁰ Quest'ultimo, col suo *Libro Nuovo d'Imparare a*

²⁷⁹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 292. Sul significato della nuova porta e della sua iscrizione nella politica urbanistica condotta a Piacenza dal Gambara: B. ADORNI, *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Parma, Battei, 1982, pp. 25-32. F. ARISI (*Pittura dalla Madonna di San Sisto (1513-1514) al 1545*, in *Storia di Piacenza*, III, Piacenza, Tip. Le. Co Editore, 1997, pp. 843-885: 872-873) ipotizza che il Giovio, ben addentro alle cose piacentine, e che nel 1526 era stato commendatario della chiesa di Santa Vittoria, cui apparteneva Santa Maria di Campagna, sia l'ispiratore del programma del ciclo decorativo della cupola di quest'ultima, avviato nel 1530 dal Pordenone e compiuto nei primi anni quaranta da Bernardino Gatti detto il Soiaro; ma è una ipotesi finora priva di riscontri.

²⁸⁰ Sul rapporto tra arti figurative e arte della scrittura in questo periodo: A. PETRUCCI, *La scrittura*, cit., pp. 24-37. Molte notizie su questa Accademia si ricavano da J. WARDROP, *Civis Romanus Sum: Giovanbattista Palatino and His Circle*, «Signature», n.s., XIV, 1952, pp. 3-39; per la contigua Accademia della Virtù: E. FERRETTI, *Tra Bindo Altoviti e Cosimo I: Averardo Serristori, ambasciatore mediceo a Roma*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra, a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano, Electa, 2004, pp. 456-461: 456-457. Claudio Tolomei è ricordato tra coloro che avevano «stretta dimestichezza» con Michelangelo nella *Vita di Michelagnolo Buonarroti di ASCANIO CONDIVI* (Roma 1553), a cura di G. Nencioni, con saggi di M. HIRST e C. ELAM, Firenze, S.P.E.S («Tabulae Artium. Testi letterari e figurati ad uso di esercitazione», 2), 1998, p. 60; da una lettera del Tolomei del 1543 risulta che a queste date Sebastiano del

Scrivere Tutte Sorte Lettere, stampato a Roma nel 1540 e dedicato al cardinal Alessandro, e poi più volte ripubblicato con aggiunte (1545, 1553 e, col titolo *Compendio del gran volume*, 1566), segnò un punto di svolta nella elaborazione della cancelleresca corsiva, la scrittura cioè con cui comunicavano tra loro cancellerie e segreterie dei più diversi centri d'Italia; in questo *Libro*, che egli voleva orgogliosamente *Nuovo*, il Palatino proponeva, entro elaborati cartouches che per sofisticata bizzarria e capacità decorativa preludono a quelli sulle pareti della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, i suoi modelli di lettere nitidamente delineati, dagli spigoli acuti e taglienti come cristalli.²⁸¹ Proprio al modello grafico fissato dal Palatino si attennero il Monterchi nel testo che correda quella pietra miliare della Maniera che è il Libro d'Ore miniato allora (1537-46) dal Clovio (oggi alla Pierpont Morgan Library di New York);²⁸² quest'opera, cruciale anche per percepire il dialogo fitto avvertito in quel momento tra cultura grafica e cultura figurativa, era destinata ad essere racchiusa entro una legatura argentea eseguita da Manno Sbarri, formatosi come orfice con Benvenuto Cellini e di lì a qualche anno autore, insieme a Giovanni Bernardi per i cristalli intagliati, e su disegno di Perino del Vaga, della stupefacente cassetta argentea di Capodimonte (1543-61). Anche questa era stata fabbricata per Alessandro Farnese, ed era nata a seguito di un analogo progetto, su disegno di Francesco Salviati, destinato, con la mediazione di Claudio Tolomei, a Pier Luigi Farnese.²⁸³ È grazie al Libro d'Ore che il miniatore croato ricevette dal Vasari la qualifica di «piccolo e nuovo Michelagnolo» e che il Monterchi arrivò a guadagnarsi una menzione d'onore nelle *Vite* giuntine, rispetto alla Torrentiniana tanto più aperte ai generi artistici cari al mecenati-

Piombo si era impegnato a fargli un ritratto (di cui non sembra essere traccia); a sua volta il letterato senese nel 1547 prometteva al Giovo un proprio ritratto per il Museo (M. HIRST, *Sebastiano*, cit., p. 119). Per gli studi vitruviani condotti dallo scrittore senese: N. PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi («Biblioteca di storia dell'arte. Nuova Serie», 3), 1986, pp. 5-85: 49, 56-57, 67-74.

²⁸¹ Per il ruolo di questo artefice nella cultura grafica del Cinquecento: S. MORISON, *Early Italian Writing-Books Renaissance to Baroque*, a cura di N. Barker, Boston, David R. Godine, Publisher, 1990, pp. 70-79 e *ad indicem*; A. PETRUCCI, *Prima lezione di paleografia*, Roma-Bari, Editori Laterza («Universale Laterza», 811), 2002, p. 29.

²⁸² Si vedano le indicazioni fornite da W. SMYTH, in *The Farnese Hours. The Pierpont Morgan Library, New York*, a cura di W. Smyth, New York, George Braziller, 1976, p. 15.

²⁸³ C. RIESEBELL, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano, Electa, 1998, pp. 248-249, n. 95.

simo principesco.²⁸⁴ Pensando a questo versante delle curiosità del Giovio, e a quello strettamente connesso dei suoi esercizi epigrafici, occorre tenere presente un insegnamento di Augusto Campana, che aiuta a spiegarsi correttamente il ruolo di questa componente all'interno del profilo culturale dello storico lombardo: «storia della scrittura è anzitutto storia di forme visive [...] l'essenza stessa della critica paleografica è sempre in un giudizio di stile».²⁸⁵

Nell'estate del 1543, a Como, Paolo medita di rientrare a Roma portandosi dietro i primi libri delle *Historiae* «stampandissimi dal Priscianese in quella letra lussuriosa più che Messalina», con l'intento cioè – non messo in pratica – di affidarli alla tipografia dell'umanista e stampatore Francesco Priscianese, evidentemente molto apprezzato dal Giovio per la qualità dei suoi caratteri, una figura notevole, e forse ancora non adeguatamente esplorata, entro la cerchia di esuli fiorentini filorepubblicani che faceva capo al cardinale Niccolò Ridolfi; ospite di Tiziano a Venezia con altri fuoriusciti nel 1540, lì, nello stesso anno, pubblicò una grammatica latina scritta, contro le convenzioni, in volgare, così da agevolarne e diffonderne l'apprendimento, il *Della lingua romana*, un'iniziativa su cui Michelangelo, al tempo in cui eseguiva il *Bruto*, si espresse con favore.²⁸⁶ Lo si apprende dal primo dei due *Dialoghi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, scritti

²⁸⁴ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 215 («Dopo quest'opera gli fece il cardinale mettere mano a far di minio le storie d'un Ufficio della Madonna, scritto di lettera formata dal Monterchi, che in ciò è raro»). Il diverso carattere della Giuntina in questo senso è stato messo a fuoco da PAOLA BAROCCHI, in un saggio che continua a sembrarmi centrale, *L'antibiografia del secondo Vasari*, [1981], nei suoi *Studi vasariani*, cit., pp. 157-170.

²⁸⁵ Riprendo la citazione, tratta da un articolo di Campana del 1967, da A. PETRUCCI, in A. CAMPANA, *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, a cura di A. Petrucci, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura («Filologia medievale e umanistica», 2), 2005, p. XII.

²⁸⁶ Per un profilo del Priscianese: D. REDIG DE CAMPOS, *Francesco Priscianese stampatore e umanista fiorentino del sec. XVI*, «La Bibliofilia», XL, 1938, pp. 161-183; E. FERRETTI, *Tra Bindo Altoviti e Cosimo I*, cit., pp. 456-457. Sui rapporti con Tiziano: G. PADOAN, *A casa di Tiziano, una sera d'agosto*, in *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di studi*, Venezia 1976, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 357-367; nuove aperture sul Priscianese in direzione napoletana si ricavano da V. PINTO, *1544, una lettera da Napoli: la 'Descrizione' di Bernardo Tasso*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro e F.P. Di Teodoro, San Giorgio di Piano, Minerva, 2001, pp. 445-455. Per alcune testimonianze coeve sull'uso del termine «lettere» per indicare i caratteri tipografici: L. PERINI, *La vita e i tempi di Pietro Perna*, cit., pp. 80, 121-122. La cronologia del *Bruto*, collocato tradizionalmente sulla scia di Vasari al 1539, è stata convincentemente spostata da MICHAEL HIRST (*Michelangelo e i suoi primi biografi*, [1996], in ID., *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 31-57: 49-52) alla metà degli anni quaranta.

da Donato Giannotti, un testo che ci è giunto attraverso un manoscritto autografo del Priscianese, e che intende restituire le conversazioni sul tirannicidio avvenute a Roma nel 1545 tra il Buonarroti e alcuni amici in esilio, dove, sotto i riferimenti danteschi, sono ovvie le allusioni alla politica fiorentina del momento: lì Michelangelo, lucidamente consapevole fin dalla giovinezza delle implicazioni civili insite nella questione della lingua, loda il Priscianese «il quale ha messo in lingua toscana le regole del parlar latino» e perciò «ha recato tanta comodità agli huomini». ²⁸⁷

Il giudizio del Giovio sulla qualità dei caratteri tipografici del Priscianese ribadisce la sua attenzione per quell'aspetto della cultura visiva che è l'arte della scrittura, ed è anche un caso che esemplifica bene la contiguità e lo scambio che possono verificarsi in questo campo tra giri politicamente orientati in modo molto diverso.

La lettera del 23 gennaio 1543 con la quale introduceva Vasari al cardinal Farnese, prospettandoglielo nei termini di efficiente pittore di corte, contiene un passaggio che dà la temperatura del goloso, fisico coinvolgimento del Giovio in quella fase non solo nell'accumulo di ritratti ma più in generale nel rapporto con la pittura, pur senza potersi permettere di prendere alle proprie dipendenze un Vasari – come Paolo raccomanda di fare al cardinale – e dovendo personalmente accontentarsi dei servizi di «un pittore todesco, qual tengo in casa», un artista che è ancora privo di un nome:

In fatto, se io fussi grande, cacciarei, mangiarei, giocarei e chiaverei tanto manco quanto potessi contentare un pare di costui [di Vasari, cioè], perché tuti li sogni e castelli in aere e moral favole di Luciano metterei in opra etc. ²⁸⁸

Presentare Vasari, disponibile ad assolvere con sollecitudine le esigenze decorative del cardinal Alessandro, era da parte di Paolo una strada per assestarsi nelle grazie del suo patrocinio, e la prima opera eseguita dal-

²⁸⁷ Cito dalla edizione a cura di D. Redig de Campos, Firenze, G.C. Sansoni editore («Raccolta di fonti per la storia dell'arte diretta da Mario Salmi», II), 1939, p. 65. La posizione assunta da Michelangelo nei riguardi del manuale del Priscianese va accostata a quella che risulta dalla dichiarazione apposta dal notaio che stilò la copia del contratto del 1498 per la *Pietà*: «Hoe scripto in vulghare questo contracto perche lo excelente homo M^o Michelangiolo non po soferire che qui da noi d'Italia s'habia a scrivere non chomo se parla per tractare de cose publiche» (la testimonianza è stata resa nota da M. HIRST, *Michelangelo, Carrara, and the marble for the Cardinal's Pietà*, «The Burlington Magazine», CXXXVII, 1985, pp. 154-159: 159).

²⁸⁸ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 304.

l'aretino per quel potente mecenate, la enorme tavola con la *Giustizia* destinata al Palazzo della Cancelleria e oggi a Capodimonte (Fig. 39), è una testimonianza molto utile per mettere meglio a fuoco il ruolo del Giovio come inventore di programmi decorativi; si rischia infatti di scoprire che la parte di iconografo accademico spetta in questo caso assai più al pittore che non all'amico letterato, e di qui si può cominciare a vedere come si debba andare cauti nel proiettare sullo storico lombardo la dimensione dei dotti 'librettisti' della successiva generazione, quali Annibal Caro o Vincenzio Borghini.²⁸⁹

A scegliere il soggetto (la «brava invenzione») era stato il committente, come risulta dalla lettera del Giovio, che in quella occasione gli spedisce «il cartoncello» approntato intanto dal Vasari (un termine molto prossimo alla tipologia dei «cartonetti» studiati da Wilde), una redazione evidentemente successiva allo studio di Chatsworth (Fig. 38), che appare ancora lontano dalla formulazione definitiva del tema.²⁹⁰

Ho poi essortato mastro Giorgio d'Arezzo ad volere fare un degno paragone dell'arte sua, con pingere una tavola qual abia de quel grande degli antichi pittori celebrati da Plinio, e fare secundo la richiesta di V. S. Rev.ma una brava invenzione della Giustizia, promettendoli che troverà quella non men liberale ch'el Cardinale de' Medici, e più saldo fautore delle bon'arti, dandoli per pegno l'essempio del acatamento ha fatto meco; *et breviter* con il sbizzarirsi con questi concetti ha fatto il cartoncello qual mando; quale a mio iudicio è reuscito bellissimo; e ruffianandolo poi con la iucundità de' finissimi colori, antivedo che sarà tavola di famosa laude, perché ho notato la blandura de' colori a San Michel in Bosco, qual è di floridissima maniera de recessi e ombre. *In summa*, Signor mio, voi che sete ricco di giudicio non crederete più niente di quello vedrete [...] ²⁹¹

²⁸⁹ Sulla genesi della *Giustizia* vasariana come caso emblematico del problema del rapporto tra artisti e invenzioni dei letterati a metà Cinquecento: G. SAPORI, *Dal programma al dipinto: Annibal Caro, Taddeo Zuccari, Giorgio Vasari*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni. Atti del III Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma 30-31 maggio 2002)*, a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze, Franco Cesati editore («Associazione per la Storia della Lingua Italiana», 3), 2004, pp. 199-220. Su questo punto si vedano le importanti riflessioni di CHARLES DAVIS sul programma elaborato da Vasari e Borghini nei primi anni cinquanta per la facciata del palazzo fiorentino di Antonio Montalvo, *Frescos by Vasari*, cit., p. 166.

²⁹⁰ M. JAFFÉ, in *Old Master Drawings*, cit., p. 132, n. 146, pensa giustamente che il foglio della collezione Devonshire rappresenti uno stadio intermedio della composizione elaborata nel 1543; per «cartoncello» il riferimento è al capitale articolo di J. WILDE, 'Cartonetti' by Michelangelo, «The Burlington Magazine», CI, 1959, pp. 370-381.

²⁹¹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 303.

Da queste righe Giovio appare interessato ben più allo stile di Vasari, per come lo può giudicare dal ciclo del refettorio di San Michele in Bosco a Bologna di qualche anno prima (colpisce la corrispondenza tra la «blandura de' colori» e il «cromatismo elementare ma sostenuto» ravvisato da Paola Barocchi nella maniera del pittore a quel tempo),²⁹² che ai suoi «concetti», mentre viceversa è l'artista a soffermarsi con forzosa esibizione di dottrina sulla codificazione iconografica dell'allegoria nella lettera che lui stesso scrisse al cardinale per illustrarne i dettagli:

Il disegno, che per il quadro mi chiedesti [...] e l'invenzione è questa: le Pandette di Justiniano, legge dai moderni viventi osservata per rigore di lei, son fondamento di Astrea: la quale nuda dal mezzo in su, vedretela quasi spogliata di tutte le passioni, che possono offendere chi giudica; et ha sette catene alla cintura, quali sette abominevol vitii sono da essa in prigionia sostenuti: L'uno è la Corruzione, che è quello che con aspetto grave sta torcendosi, riguardando a quelle catene, danari, gioie, dominii etc. Ma la seconda, da lui a presso, è la Ignorantia, accompagnata da l'asino. Soprali v'è la Crudeltà, volta con la faccia in là, non guardando nessuno. Soprali, alla ben guidata Justitia, vi è a man di lei dritta lo struzzo, il quale per esser'aereo et terrestre, sì come essa è humana et divina, smaltiscie il ferro, sì come si purga per lei ogni ignominia; et ha le ali parissime et giusti carattere, posto per la Giustizia dalli Egyptii nelle piramide. Vero è, che le XII tavole di Romulo, antico padre di religione, sono dalla destra di lei abbracciate, insieme tenute con il dominio sceptro. Sopravi l'ipopotomo, animale che ammazza la madre et il padre e i parenti senza nessun riguardo, simile al giusto iudice, che al proximo non perdona. Li altri quattro vitii, che mancano, son la il Tradimento et il Timore, ascosoli doppio, et la Bugia et la Maldicentia, insieme conculcati dalla Verità; che sendo presentata dal Tempo, padre di lei, dona le semplici colombe per tributo, et la Justitia la premia d'una corona di quercia, fortezza del suo animo. Et perché le altre leggi non paia che mi sieno uscite di mente, in su quel mondo sono le tavole di Mosè, et in mezzo duoi libri, le civili et le canoniche institutioni; ma sopra quei putti l'arme ancora, talché i fasci dei dittatori che sono fra le gambe dei vitii, veramente dimostrano, che in servitio di loro si sono operati.

Li ho fatto l'ornamento, che non manco si ricorda d'esser iusto con strana architectura disegnato; il quale è fondato sopra l'insegna vostra, riguardato da duoi putti, che con arme vi guardano. Ma quel che l'orna è la copia de festoni, di che di varie frutte di virtù et grandezze abbondate. Evvi per sostegno due dee della natura, che vi riempiono et mantengono, con saty-

²⁹² P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, Milano, Edizioni per il Club del libro («Collana d'arte del Club del libro diretta da Paola Della Pergola e Luigi Grassi», IX), 1964, p. 13.

rini, che sonando, fino a boschi bandiscano la fama di lei et la grandezza di Voi. Quelle maschere, vitii del mondo, imbrigliate dai duoi putti, sono la Purità et l'Innocentia, che raffrenano le lor bocche. Restami a dirvi, che in ultimo del frontone la Pace et la Giustizia si abbracciano et bacionsi. In somma, per quel tanto che la bassezza del mio ingegno ha possuto agguigner et esprimer, ha fatto [...] ricordandoli, che quel che nel disegno manchassi supplirà la pulitezza dei colori et il continuo studio [...]»²⁹³

Nella autobiografia Vasari notava come la commissione della *Giustizia* fosse toccata a lui grazie al fatto che Paolo Giovio e Bindo Altoviti avevano mostrato con entusiasmo al cardinal Farnese la *Pietà* da lui eseguita nel 1542 per il banchiere fiorentino, oggi in collezione privata, un quadro che mimava il *Compianto* di Sebastiano a Viterbo e che secondo lui sarebbe stata elogiata persino da Michelangelo:

Il quale quadro finito che fu, per sua grazia non dispiaque al maggior pittore, scultore et architetto che sia stato a' tempi nostri e forse de' nostri passati; per mezzo anco di questo quadro, fui, mostrandogliele il Giovio e Messer Bindo, conosciuto dall'illustrissimo cardinale Farnese [...]»²⁹⁴

Se l'individuazione del soggetto della tavola per la Cancelleria appartiene al cardinale, come Vasari conferma poco più avanti («al quale feci sì come volle [...] una Iustizia che abbraccia uno struzzo [...]»),²⁹⁵ se l'elaborazione e la traduzione formale della ricercata, e sforzata, invenzione spettano ovviamente allo stesso Vasari (Alessandro Farnese gli risponde di avere apprezzato il suo talento nell'«uscire delle invenzioni ordinarie»),²⁹⁶ il contributo del Giovio è probabilmente da riconoscere in qualche consiglio sulla cernita delle fonti a cui ricorrere (Orapollo, Pierio Valeriano) ma soprattutto, credo, nella impostazione da impresa in scala gigante, abnorme, che caratterizza il dipinto dell'amico. Mi sembra che presa in questa accezione l'indigesta tavolona vasariana si capisca meglio, e potrebbe quasi aspirare ad entrare nel catalogo delle illustrazioni del fondamentale *Mannerism* di Shearman (1967).²⁹⁷

²⁹³ K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., I, pp. 121-122.

²⁹⁴ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, pp. 382-383; D. PEGAZZANO, *Un banchiere e le arti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento*, cit., pp. 59-91: 75-80, e F. HÄRB, *ivi*, pp. 413-414, n. 23.

²⁹⁵ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 383.

²⁹⁶ K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., I, p. 125.

²⁹⁷ Le ragioni del ritardo – del quale ancora si scontano le conseguenze – con cui questo

Come già aveva introdotto Giovanni Bernardi ai favori di Ippolito de' Medici, così nel 1543 Giovio presenta Valerio Belli al cardinal Alessandro, che Paolo chiama ormai con consuetudine Efestione, come l'amante di Alessandro Magno, ed è sul modello combinato di ritratti e lapidarie biografie offerto dallo storico lombardo con gli *Elogia* che cresce in quegli anni la maggiore impresa antiquaria di Fulvio Orsini, quel libro di *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa*, stampato a Roma solo nel 1570, che sta a fondamento degli studi comparativi sulla ritrattistica antica.²⁹⁸ Le «aspirazioni neoclassiche» dell'orefice vicentino e il «grandioso progetto d'iconografia antica» portato avanti nella sua attività di medagli-sta dovevano trovare nel Giovio un ammiratore capace di intendere pienamente il significato e l'alta qualità delle sue opere.²⁹⁹

Ma non è un caso che la messa a fuoco di Giovio come epicentro e propagatore degli orientamenti più caratterizzanti del mecenatismo farnesiano, dalla particolare attenzione per le arti decorative alla direzione prosopografica impressa alla cultura antiquaria, stenti a prendere forma; in questo caso, l'importanza del ruolo giocato dallo scrittore la-

libro, tradotto solo nel 1983, si è diffuso nella nostra storiografia artistica, sono illustrate nella introduzione di M. COLLARETA alla sua prima edizione italiana, Firenze 1983. Per l'attributo dello struzzo, presente nella Giustizia vasariana e connesso all'impresa inventata dal Giovio «Spiritus durissima coquit», ricorrente negli apparati celebrativi, stabili ed effimeri, di committenza farnesiana: L. CANOVA, *La celebrazione nelle arti del pontificato di Paolo III Farnese come nuova età dell'oro*, «Storia dell'arte», 93/94, 1998, pp. 217-234: 218. Ma quale scarto c'è tra la lambiccata invenzione vasariana e l'energia morale della fiera *Giustizia* repubblicana affrescata nella prima metà degli anni trenta da Beccafumi sul soffitto della Sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena... (su cui si vedano F. SRICCHIA SANTORO, *Beccafumi a Siena*, e A. PINELLI, *Il "picciol vetro" e il "maggior vaso". I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1990, rispettivamente pp. 26-24: 36, 38, 40; e pp. 622-651: 644-645).

²⁹⁸ «Maestro Valerio vecchiarello è venuto da me genuflesso, ch'io lo ricomanda a Sua Beatitudine», scrive il Giovio da Bologna al cardinal Alessandro il 4 aprile di quell'anno (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 312; si veda pure D. GASPAROTTO, «ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi», cit., p. 108, nota 61). Sul libro di Fulvio Orsini e la sua dipendenza dal modello gioviano: E. DWYER, *André Thevet and Fulvio Orsini: The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France*, «The Art Bulletin», LXXV, 1993, pp. 468-480: 468-469 (ma per tutto il problema sono importanti i primi capitoli del libro di F. HASKELL, *History and its Images. Art and the interpretation of the past*, New Haven e London, Yale University Press, 1993).

²⁹⁹ Su questo aspetto della personalità artistica del Belli il riferimento fondamentale è un contributo di CH. DAVIS, *Ritratti di Valerio Belli, Valerio Belli ritrattista* cui rimando nella versione edita in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, cit., pp. 243-277 (le citazioni sono dalle pp. 244, 248).

tino è eclissata dalla figura, più e meglio studiata, di Annibal Caro, protagonista della moda dei volgarizzamenti che esplose nei decenni centrali del secolo, ma nel porre su uno stesso piano, come accade molto spesso, il loro modo di fungere da consiglieri artistici, non si tiene conto del profondo scarto generazionale (il Caro era nato nel 1507 a Teramo) e culturale che li separava.³⁰⁰

Nel 1544, compiuto il grosso dei lavori al Museo, con una decorazione delle pareti che stando alle descrizioni sembra un'antologia di persone e cose della sua vita, e mentre prende viepiù corpo l'idea della pubblicazione degli *Elogia*, che ancora il Giovio spera di potere stampare con il necessario corredo illustrativo, procede a ritmo sostenuto la campagna di raccolta dei ritratti. La lettera di quell'anno con cui chiede a Daniele Barbaro la sua effigie «ex vero ducta», richiesta che gli frutterà in breve l'acquisizione del ritratto del grande letterato veneto dipinto da Tiziano (oggi, rovinatissimo, a Ottawa, Fig. 77) eseguito «non in lacca, azurri e ve[r]derame, ma in elettissimo licore di mistura d'ambra, mosco e zibetto», è una ennesima riprova, ove mai occorresse, di quanto l'autore considerasse prioritarie, ed indispensabili al progetto stesso di quella «festa de' morti» che erano per lui gli *Elogia*, le immagini congiunte alle voci dei personaggi che aveva composte: «nam sine effigie mutae prorsus et sine genio viderentur»; al tempo in cui venne eseguito questo ritratto, che l'Aretino da Venezia elogiava al Giovio in una lettera del febbraio 1545, il Barbaro era un promettente studioso sui trent'anni di fonti classiche e filosofia, ancora estraneo a quella prestigiosa carriera ecclesiastica che egli percorrerà precocemente, pur restando sempre «un patrizio veneziano di assoluta fedeltà».³⁰¹

³⁰⁰ Per un profilo dello scrittore teramano: A. GRECO, *Annibal Caro. Cultura e poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950. Su Annibal Caro e il fenomeno dei volgarizzamenti che «imperversò in Italia nei decenni centrali del Cinquecento, dal 1540 al 1560 all'incirca»: C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, [1958], in ID., *Geografia e storia*, cit., pp. 125-178: 173-174. Molta nuova bibliografia sul letterato è apparsa in occasione del suo recente cinquecentenario.

³⁰¹ Per il ritratto di Ottawa: H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London, Phaidon Press, 1971, pp. 80-81, n. 11. Per un profilo del Barbaro: G. ALBERIGO, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, 1964, pp. 89-95; la citazione è qui da p. 92, le altre sono dalla lettera latina al Barbaro e da quella subito successiva a Pietro Aretino riguardo al medesimo dipinto: P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 4, 11; la definizione degli *Elogia* come «festa de' morti» compare anch'essa nella corrispondenza: *ivi*, p. 59. E ancora scrivendo al Doni nel 1548 a proposito degli *Elogia* «de gl'uomini famosi in guerra»: «Né io desiderarei altro se non che si potessero imprimere le loro ima-

Durante questa prima metà del quinto decennio Paolo porta avanti la raccolta di effigi sia procurandosi copie di esemplari già esistenti, sia promuovendo l'esecuzione di nuovi, appositi ritratti, un settore in cui tra i suoi pittori di riferimento a Roma in quel periodo sembra emergere Jacopino del Conte, ma anche in questa stagione non viene meno lo sforzo di perseguire criteri qualitativi. Così nel 1543 chiede al cardinal Alessandro, che il Giovio aveva accompagnato all'incontro tra Paolo III e Carlo V in «quel fetente buso di Busseto, ove era sbandito il sonno», una copia del «ticianesco singulare ritratto» del papa (è il quadro celeberrimo di Capodimonte, Fig. 76), chiedendogli di farla «recavare da qualche ferrarese»: ³⁰² è un'allusione che si può sciogliere verosimilmente in direzione di Battista Dossi, se si pensa che l'anno dopo è quest'ultimo il pittore ferrarese che, con la mediazione di Ercole II d'Este, esegue su richiesta di Paolo la replica di un ritratto di Andrea Alciato, dipinto in precedenza per la corte estense, quando il grande umanista milanese insegnava a Ferrara. ³⁰³ È forse tramite Vasari che Paolo entra in rapporti con il fiorentino Jacopino, approfittando tempestivamente della particolare inclinazione di quest'ultimo «a ritrarre di naturale», e prima ancora che Salviati nel 1543 sgombrasse il campo lasciando Roma per Firenze già il Giovio doveva essersi rivolto all'ex allievo di Andrea del Sarto, come suggerisce il ritratto di Antonio da Sangallo, datato 1542, oggi a Brera, con ogni probabilità proveniente dalla raccolta dello storico lombardo (Fig. 75). Anche negli anni seguenti Jacopino, il cui stile è stato definito un equivalente di quello del Bandinelli in scultura, risulta impegnato a realizzare ritratti

gini un poco più grandette delle medaglie antiche, e aiutarle poi con qualche colori, per maggior dignità. Il che quando succedesse, non credarei che da gl'antichi in qua fosse uscito il più vago libretto» (*ivi*, p. 127).

³⁰² Le citazioni sono da P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 317, 321. Mi pare che la testimonianza giovanina contraddica risolutamente l'ipotesi avanzata nel catalogo della recente mostra madrilena (D. JAFFÈ, in *Tiziano*, cit., p. 194, n. 23) che il ritratto di Paolo III senza camauro sia stato eseguito a Bologna e non a Busseto, come voleva invece la tradizionale indicazione vasariana contenuta nella Vita di Perino, e ripresa con minor precisione in quella di Tiziano («[...] avendo prima [del suo viaggio a Roma] ritratto papa Paolo quando Sua Santità andò a Bussè»; «L'anno che papa Paulo terzo andò a Bologna e di lì a Ferrara, Tiziano, andato alla corte, ritrasse il detto papa, che fu opera bellissima»): G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 156; VII, p. 162.

³⁰³ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 330; A. PATTANARO, *Regesto della pittura a Ferrara (1497-1548)*, in A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella, Bertinello Artigrafiche («Pittura del rinascimento nell'Italia settentrionale», I), 1995, I, p. 175 e nota 176, e M. JELLINEK, *Giovio, Leonicino, Dosso*, cit., p. 142.

per il Giovio (tra i quali uno di Jacopo Sadoletto di cui non sembra restare traccia); nonostante il *corpus* e la cronologia dei suoi ritratti siano ancora per aria, a Paolo sembra spettare un ruolo nell'affermazione del pittore fiorentino come specialista in questo genere all'interno della cerchia farnesiana.³⁰⁴

Un insieme di indizi suggerisce almeno di chiedersi se non possa essere stato il Giovio a comporre il testo di quel capolavoro dell'epigrafia monumentale cinquecentesca che è l'iscrizione intagliata, in oro su bianco, sul fregio che corre in alto sulle pareti della Sala dell'Udienza di Castel Sant'Angelo, un elemento di superba eleganza accordato con le pitture sottostanti dalla «mirabile regia decorativa» di Perino.³⁰⁵ Accanto al ruolo di consigliere artistico di Alessandro Farnese che il Giovio gioca in questi anni, alla sua intimità con il castellano Tiberio Crispo, largamente attestata nella corrispondenza, e alla sua peculiare competenza in ambito epigrafico, sta la soglia di affinità riscontrabile tra il testo della scritta di Castel Sant'Angelo e quello dell'iscrizione (Fig. 51) recentemente restituita allo storico lombardo, e che egli dettò nel 1550 per il colossale Trofeo marmoreo fatto innalzare da don Gonzálo II de Cordoba duca di Sessa nella Rocca Mondragone,³⁰⁶ di cui si parlerà più avanti: per quanto si tratti di concetti ed espressioni

³⁰⁴ I riferimenti sono a P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 348; II, p. 17. Sulla attività di Jacopino per il Giovio e per la definizione del suo stile qui ricordata: I.H. CHENEY, *Notes on Jacopino del Conte*, «Art Bulletin», 52, 1970, pp. 32-40: 32, 38-39. Il parallelo tra Jacopino e il Bandinelli era stato suggerito anche da H. VOSS, *La pittura del tardo rinascimento*, cit., p. 104. Sul dipinto di Brera esiste la scheda di A. CAPRIOTTI, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale*, cit., pp. 24-25. Qualche cenno sulle opere di Jacopino per il Giovio sta pure in PH. COSTAMAGNA, *Ritratti di esiliati fiorentini*, in *Ritratto di un banchiere*, cit., pp. 340-341.

³⁰⁵ L'iscrizione, che dà anche la direzione di lettura del ciclo pittorico, dice: QUAE OLIM INTRA HANC ARCEM COLLAPSA IMPEDITA FOEDATA ERANT EA NUNC A PAULO TERTIO PONTIFICE MAXIMO AD SOLIDAM FIRMITATEM COMMODAM UTILITATEM SUBTILEMQUE VENUSTATEM EXSTRUCTA DISPOSTA ORNATA CONSPICIUNTUR. L'intaglio delle lettere sul cornicione, al principio del 1545, fu tra i primi lavori eseguiti nella Sala: F. ALIBERTI GAUDIOSO – E. GAUDIOSO, in *Gli affreschi di Paolo III in Castel Sant'Angelo*, cit., II, pp. 108-109. Per il modello grafico di questa iscrizione: A. PETRUCCI, *La scrittura*, cit., pp. 30-31. La citazione qui nel testo è da V. ROMANI, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova, Antenore («Quaderni del seminario di storia dell'arte moderna», 3), 1990, p. 22.

³⁰⁶ Per la ricostruzione di questo episodio e il rinvenimento della lapide col testo composto dal Giovio: R. NALDI e F. AMIRANTE, nel citato articolo su «Prospettiva» del 2001, e ora F. AMIRANTE – R. NALDI, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giandomenico D'Auria. Sculture «ritrovate» tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Napoli, Electa Napoli («Università degli Studi di Napoli «L'Orientale». Quaderni del Dipartimento di Filosofia e Politica. Studi di Storia dell'Arte», 1), 2007, pp. 61-75.

di repertorio, salta all'occhio il ricorso in entrambi di formule simili («collapsa»-«collapsus aedificium»; «ad commodam utilitatem»-«publicae commoditati»), e di una simile coltivata abilità nel mettere in evidenza, attraverso meditate scelte lessicali, la magnificenza del committente. Altri ha poi rilevato come il tema della edificazione, caro a Paolo III, su cui è impostata l'iscrizione della Sala farnesiana di Castel Sant'Angelo, venga riproposto in termini analoghi nella scena della Cancelleria con il papa che costruisce San Pietro, e nella relativa didascalia composta dal Giovio.³⁰⁷ E vale la pena di ricordare che si è pensato a lui, in alternativa al Caro, persino per quanto attiene l'elaborazione del programma, giocato sull'allusione a Paolo III tramite le figure di Alessandro Magno e di san Paolo, secondo cui è decorata quella Sala, «una tepida serra dove si coltivasse, al riparo delle nuove tendenze, la tradizione più pura della 'maniera'». ³⁰⁸

Intorno alla metà degli anni quaranta iniziano a profilarsi con chiarezza sulle preferenze artistiche del Giovio gli effetti del suo orientamento ortodossamente filomediceo, il suo favore cioè, se non altro sul piano ufficiale, per il gruppo di artisti toscani cari al potentissimo maggiordomo di Cosimo I, il famigerato Pier Francesco Riccio, con cui Paolo era in stretti rapporti:³⁰⁹ Pontormo, Bronzino, Salviati, e, in scultura, il Bandinelli, pur vedendo in questo caso lucidamente i limiti dell'artista e quelli, detestabili, della persona. Nel periodo di massima tensione tra Firenze e Roma per la questione di Piacenza, il Giovio insiste a farsi mediatore tra Alessandro Farnese e il duca Cosimo, che vuole entrambi suoi protettori, promuovendo nell'ambiente romano le novità fiorentine, e l'11 settembre 1545 informa il cardinale degli arredi decorativi cui si sta provvedendo in Palazzo Vecchio, «il superbo palazzo»:

³⁰⁷ M. GRASSO, *La Sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari: il programma iconografico e la politica dinastica farnesiana*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Serie III. Rendiconti», LXXVI, 2003-2004, pp. 175-191: 183.

³⁰⁸ L'ipotesi è di M. HIRST, *Tibaldi around Perino*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, pp. 569-571: 570. L'indelebile definizione della Sala Paolina è di G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, [Roma 1961], Firenze, Sansoni editore, 1985, p. 51.

³⁰⁹ Per un profilo del Riccio, per il suo ruolo nella corte medicea e e per i suoi orientamenti artistici: G. FRAGNITO, *Un pratese alla corte di Cosimo I. Riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio*, «Archivio Storico Pratese», LXII, 1986, pp. 31-83; M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo*, cit., pp. 155-167; A. CECCHI, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio*, cit., pp. 115-143.

Ceco de' Salviati pittore ha fatto l'istoria di Scipione nella secunda sala, e Baccio fa statue brave per la prima, e ogni artefice ha recapito [...] ³¹⁰

Il primo riferimento è agli affreschi di Salviati nella Sala delle Udienze, dei quali il Giovio sbaglia ad indicare il soggetto (sono storie di Furio Camillo), un errore dovuto o alla sua scarsa propensione, come in altri casi, a ricordarsi correttamente le iconografie, o ad un *lapsus* dettato dalle speranze riposte nella 'clemenza' di Cosimo; il successivo rimando è ovviamente alla «suntuosa Udienza» allestita da Baccio Bandinelli con statue di personaggi illustri di casa Medici. ³¹¹

Un giudizio gioviano molto eloquente – «Et benedetta sia la mano di Bronzino qual mi pare che avanzi quella del Pontorni [sic] suo maestro» – risulta poi dalla lettera del 1546, resa nota da Alessandro Cecchi, con cui lo storico lombardo avvertiva il Riccio di avere ricevuto il ritratto di Cosimo I replicato per lui da Agnolo (Fig. 78), facendo presente che il quadro a Roma era stato «giudicato finissimo da pittori». ³¹²

Ancora, in alcune lettere del 1547 scritte da Roma al Vasari a Firenze, mentre è in corso il compimento delle *Vite*, Giovio manda a salutare affettuosamente Bronzino, Pontormo, Salviati, il Bachiacca, il «gran signor Bandinello», e anche Giuliano Bugiardini, di cui evidentemente ha perso le tracce perché si chiede se per caso non sia a sua insaputa già morto, come gli era capitato col Granacci nel 1543. ³¹³ Tolto quest'ultimo, sono coloro che erano stati protagonisti dell'allestimento degli apparati per le nozze di Cosimo I ed Eleonora de Toledo, e poi del nuovo «decoro romanizzante» conferito a Palazzo Vecchio a partire dall'insediamento della famiglia ducale nel 1540. ³¹⁴

³¹⁰ La definizione di Palazzo Vecchio sta in una lettera del 1542-43 (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 300). Per queste due iniziative del mecenatismo mediceo: C. ADELSON, *Bachiacca, Salviati, and the Decoration of the Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio*, e D. HEIKAMP, *Scultura e politica. Le statue della Sala Grande di Palazzo Vecchio*, entrambi in *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze, S.P.E.S. («Specimen», 6), 1980, pp. 141-200 e 201-254.

³¹¹ Sulla decorazione di questi due ambienti, per quanto attiene le notizie riportate dal Giovio: E. ALLEGRI – A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze, S.P.E.S., 1980, pp. 32, 36, 40-47; A. CECCHI, *Salviati e i Medici (1543-1548)*, nel catalogo della mostra *Francesco Salviati*, cit., pp. 61-65: 62.

³¹² A. CECCHI, *Il maggiordomo ducale*, cit., p. 141.

³¹³ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 76, 78, 91.

³¹⁴ La definizione è di P. BAROCCHI, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e la storiografia artistica contemporanea*, [1981], in EAD., *Studi vasariani*, cit., pp. 112-134: 114.

Le ricadute di queste preferenze si risentiranno qualche anno dopo, a Roma, quando nella contesa per l'incarico del cantiere decorativo della Sala Regia il Giovio dovette essere tra quanti appoggiarono presso la committenza farnesiana, fin da quella prima tornata di lavori, la candidatura di Salviati, contro quella, sostenuta da Michelangelo, di Daniele da Volterra; capire e sapere descrivere la magnitudine figurativa del Buonarroti, come Paolo Giovio aveva saputo fare vent'anni prima, non significava necessariamente stare dalla sua parte, con tutte le implicazioni di ordine politico che ciò aveva in quella fase (e l'unico suo noto riferimento al maestro in questo periodo è, nella lettera al Vasari del 7 maggio 1547, il cenno in tono acre alla «capella di Michelagnolo, quale si va consumando con il sa[l]nitro e con le fessure»).³¹⁵ Riferendo al Vasari di avere divorato il manoscritto delle *Vite* appena ricevuto, il 10 dicembre di quell'anno gli annuncia un po' sibillinamente l'avvento a Roma di Salviati, speranzoso di assicurarsi dopo la morte di Perino la commissione della sala del Palazzo Vaticano, un incarico che sarebbe invece stato coerentemente confermato a Daniele, già allievo del Bonaccorsi:

Francesco Salviati è venuto qua a l'odor de la morte di Perino, ma vedo il Papa occupato in altro che in fare la sala grande.³¹⁶

È in questa congiuntura che viene stampata a Venezia la traduzione italiana del trattatello di Leon Battista Alberti sulla pittura realizzata da Ludovico Domenichi – il letterato piacentino amico e volgarizzatore 'ufficiale' delle opere del Giovio (nonché, proprio nel 1547, correttore interpellato da Vasari per la composizione tipografica delle *Vite*) – un libro che si apriva con una pagina di dedica a Francesco Salviati, alla vigilia del compimento degli affreschi della Sala delle Udienze in Palazzo Vecchio con «i triumphi di Camillo, i quali testimonio faranno del valor vostro»; e lì il Domenichi era attentissimo a presentare il pittore come raccomandabile esemplare di artista accademico e cortigiano, «caro ai Principi et carissimo ai privati», «eloquente amabile et discreto», provvisto di «cognitione più che mediocre delle

³¹⁵ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 85.

³¹⁶ *Ivi*, p. 116. Per lo stato dei lavori nella Sala Regia all'altezza della morte di Perino: B. DAVIDSON, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, «Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 395-423. Per la commissione dell'opera al Ricciarelli: V. ROMANI, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, cit., p. 33.

buone lettere» e privo di «quella affettata et maninconica bizzarria, la quale molti pari vostri tanto fastidiosamente sogliono mendicare, per mostrarsi singolare». ³¹⁷ La dedica è datata da Firenze, e l'iniziativa editoriale, che sembra un po' una lettera di presentazione rivolta alla corte di Roma (e un avvio, con una battuta d'anticipo, dei programmi editoriali dell'accademia fiorentina), ³¹⁸ era partita infatti dalla città medicea, dove il Domenichi si era trasferito dal marzo del 1546 (riprendendovi i rapporti col Doni, che aveva già molto frequentato a Piacenza); ³¹⁹ la rete è quella fitta delle relazioni personali del Giovio. Si anticipa insomma fin da quel momento la situazione conflittuale che tornerà a crearsi al principio degli anni sessanta, quando di nuovo, alla ripresa dei lavori della Sala Regia, il Ricciarelli sostenuto dal Buonarroto e dal cardinale Rodolfo Pio da Carpi si troverà a competere con Salviati, a favore del quale premeva invece Vasari. ³²⁰

Quando dà al Vasari il 'programma' per gli affreschi della Cancelleria, il Giovio si è appena lasciato alle spalle la stesura del lotto di libri delle *Historiae* relativi alla fine degli anni trenta-primi anni quaranta, una materia perciò ancora calda e viva, di cui spesso attori e protagonisti erano personaggi che, lì e allora, appartenevano ai suoi stessi giorni, nella responsabilità e nel rischio che il giudizio storiografico comportava su fatti così vicini. Accanto alla strutturazione retorica e all'intento celebrativo di quel ciclo, analizzati a fondo da Julian Klie-
mann, ³²¹ viene allora da chiedersi quanto poté pesare, sulla selezione

³¹⁷ Le citazioni sono da *La pittura di LEONBATTISTA ALBERTI tradotta per M. Lodovico Domenichi*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, pp. 2r-3v; su questo testo e il rapporto tra il Domenichi e Vasari: D. MC TAVISH, in *Giorgio Vasari*, cit., p. 196 e M. DALY DAVIS, *ivi*, p. 195; A. CECCHI, nel catalogo della mostra *Francesco Salviati*, cit., p. 329, n. 138.

³¹⁸ Sulle scelte editoriali dell'Accademia fiorentina nell'ambito della trattatistica d'arte: G. NENCIONI, *Sulla formazione di un lessico nazionale dell'architettura*, [1995], ora in *Id.*, *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa («Strumenti e testi», 7), 2000, pp. 51-74.

³¹⁹ Per un profilo del Domenichi e dei suoi spostamenti: A. PISCINI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 40, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 595-600. Sulla fortunata posizione del Doni nella Firenze di quegli anni: M. PLAISANCE, *Le retour à Florence de Doni: d'Alexandre à Côme*, [2002], in *Id.*, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli editore («Cinquecento»). Testi e studi di letteratura italiana. «Studi», 6), 2004, pp. 405-417.

³²⁰ G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 543, 529; per la ripresa dei lavori di Daniele nella Sala Regia: S. DELLANTONIO, *Regesto*, cit., p. 183.

³²¹ J. KLIEMANN, *Programme ou interprétation? A propos des fresques de Vasari à la 'Cancelleria'*, in *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'oeuvre. Actes du Séminaire CNRS (Paris 1991)*, a cura di S. Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 75-97; e si veda anche

di episodi e immagini da tradurre in pittura per mano del Vasari e aiuti, anche la specola personale del Giovio su quel tratto saliente del pontificato farnesiano, di lui come storiografo contemporaneo e come individuo, oltre e più che come consumato panegirista. Il cosiddetto programma in questo caso credo sottintenda l'interpretazione che l'autore sentiva di dare su quella stagione appena rivolta, e le particolari congiunture e aspettative della sua vita in quel momento, ed esso rispecchia quindi anche la mutata prospettiva determinata dalle delusioni della politica imperiale, che nella sua opera di storiografo era andata delineandosi dopo il rigetto da parte di Carlo V degli accordi di Toledo e la decisione in favore di una definitiva perdita di autonomia per Milano.³²² In quella porzione delle *Historiae* si assiste infatti ad un progressivo scemare dell'entusiastica attitudine gioviana verso l'imperatore, del quale vengono vieppiù adombrate doppiezze, ambiguità, ciniche simulazioni, avidità, e per contro ad un crescente intensificarsi degli elogi allo spirito conciliativo di Paolo III, e delle frecciate anti-asburgiche.³²³ Si spiega così, penso, lo scarto acutamente notato da Kliemann tra il carattere celebrativo della decorazione pittorica e il tono di sentenze invece su di un piano più alto e ideale che caratterizza le iscrizioni collocate sotto gli affreschi.³²⁴ E mi pare che anche il carattere fortemente storiografico che, a breve distanza dal programma per la Cancelleria, impronta le imprese monumentali condotte in area napoletana sotto la supervisione e i suggerimenti del Giovio solleciti a leggere il ciclo romano tenendo conto di questo aspetto.

Nella scena delle *Spedizioni della corte di Roma* (Fig. 42) ad esempio si riflette da vicino il giudizio sulla condotta del pontefice contenuto nelle *Historiae*.³²⁵ Nel 1540, mentre «Insubres [...] ex opulentissimis ad egestatem redacti diuque vel in pace immaniter vexati, frustra apud surdas Caesaris aures presidum acerbitatem querebantur», mentre Napoli e la Sicilia, spossate, sono allo stremo, e persino Gand si ribella all'imperatore, Paolo III non si risparmia «ut dissidentes componeret»;

Id., *Gesta dipinte: la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993, pp. 37-50.

³²² Su questo sviluppo della visione storica del Giovio: T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 167.

³²³ *Ivi*, pp. 167-168.

³²⁴ J. KLIEMANN, *Programme*, cit., p. 80.

³²⁵ L'espressione «spedizioni della Cancelleria» si trova utilizzata in una lettera del Giovio del 1551 (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 203).

«eximia pietate illustrique studio» – come lo vediamo nell'affresco, incorniciato tra le statue della Virtù e del Merito – il pontefice, «optimis literis ac humanis rebus vehementer eruditus», si adopera a spedire tra i protestanti della Germania il cardinal Tommaso Campeggi «atque item perillustres theologos qui de sacrarum literarum interpretationibus disputarent adversus Lutheranos», missioni, trattative e avvii di colloqui ben più auspicabili del concilio voluto da Carlo V, che nulla avrebbe potuto risolvere senza una previa pacificazione dell'immane dissidio» tra Francia e Spagna.³²⁶

Se la chiave di lettura sottesa al ciclo, il pontificato farnesiano come ritorno dell'«aureum saeculum», secondo il dettato della didascalia delle *Spedizioni*, rimonta senz'altro al consiglio del Giovio, la magniloquente inscenatura dell'episodio, virato in una scena d'omaggio, pertiene al Vasari, che tra le tante suggestioni da Giulio Romano e da Salviati qui ripensa evidentemente anche al *Tributo a Cesare* del suo maestro Andrea del Sarto nella villa medicea di Poggio a Caiano (Fig. 28).³²⁷

E nell'immaginare la scena con il «papa che rimunerava la virtù, donando porzioni, cavalierati, benefizii, pensioni, vescovadi e cappelli di cardinali» (Fig. 43), come la indica Vasari, quanto avrà pesato la strenua aspirazione del Giovio al cardinalato come compenso per i suoi meriti letterari, che puntualmente si andava rivelando vana, nonostante la porpora gli fosse stata pronosticata fin dalla nascita da Luca Gaurico e da un altro astrologo?³²⁸ Sotto un'architettura a colonne tortili traspunta meccanicamente da quella del tempio di Gerusalemme nell'arazzo di Raffaello con la *Guarigione dello storpio*, Paolo si fa ritrarre infatti vis à vis col principe della letteratura, il Bembo, che quel

³²⁶ Le citazioni sono dalle *Historiae* in PAULI IOVII *Opera*, V, 2, cit., pp. 11, 25, 53, 68. Così questi passaggi nel volgarizzamento del Domenichi (*La seconda parte dell'Historie*, cit.): «[...] i Milanesi anchora di ricchissimi ch'erano ridotti a estrema povertà, et lungo tempo benché per pace crudelmente trattati, indarno si lamentavano della stranezza de gli ufficiali appresso all'orecchie sorde dell'Imperatore [...]» (p. 763); «Haveva Papa Paolo mandato quivi M. Thomaso Campeggio vescovo di Feltre, et alcuni illustrissimi theologo anchora, i quali disputassero contra i Lutherani sopra l'interpretatione della sacra scrittura» (p. 793). L'inutilità del Concilio senza la pace tra Francia e Spagna è continuamente ribadita anche nelle lettere, e su questo punto si veda E. COCHRANE, *Historians and Historiography*, cit., p. 373.

³²⁷ Si veda la lettura stilistica del ciclo romano fornita da P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, cit., pp. 27-29.

³²⁸ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 387. La predizione è raccontata in una lettera del 1536 ad Annibale Raimondi (P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 188).

traguado lo aveva da poco raggiunto, e che qui è esemplato sul ritratto eseguito per lui in quella occasione da Tiziano, oggi nella National Gallery of Art di Washington. Nella stessa circostanza Paolo gli aveva scritto una lettera, eccezionalmente sentita e partecipe, che vale la pena di rileggere per capire quante e quali speranze quella nomina, di per sé e per quel che significava, aveva allora suscitato:

Uno dei pochissimi segnalati piaceri, i quali in tutta la vita mia mi siano penetrati al centro del cuore, ove sono i più vivi spiriti, è stato quello che ho sentito della generosa risoluzione di Nostro Signore con effetto di onorare V.S. Rev.ma del meritissimo cappello: dal qual beneficio cresce in infinito la gloria a chi l'ha ottenuto, a chi l'ha dato e a chi l'ha sentito; perché né in V.S. Rev.ma si deve molto stimare, poi che tanto l'ha meritato; né in Sua Santità soverchiamente lodare, poi ch'è suo costume far colpi da buon mastro; né il popolo e l'academia e le legioni degli amici ne debbono molto giubilare, poi che con grande ingiuria della vera virtù si è ritardato fin a quest'ora. Io farò dunque con la voce e con la penna dorata testimonio di questo a tutto 'l mondo, e mi congratulerò con tutti i buoni, sinceri e veri e non pseudovirtuosi, come oggidì se ne trovano: a' quali il Giovio non rende omaggio di servitù; e crepino pure a loro posta di dolor colici. Viva adunque V.S. Rev.ma [...] ³²⁹

Sull'assetto di questa scena esiste una ben nota lettera del Giovio al cardinal Farnese:

Ho preso partito nel 3° capitulo della remunerazione, ubi praemia dispensat Paulus, di fargli dietro Bembo, Sadoletto e Polo non eunuchi; si è fatto Michel Angelo e fassi Sangallo. Arei voluto messer Romulo, ma non volse lasciarsi ritrarre, pur il faremo ad estimo con Senofonte in mano e Po[[]jibio e Pausania nella gaglioffa; il vostro Mirandola con la sua *Paradoxa* in seno, e il Siciliano con l'archetto solo in mano. Mastro Giorgio mi vuol far a mio piacere co 'l bastone in mano, e vorrebbe meser Curzio nel abito di Testaccio, qual si è scandalizzato per esser dipinto il simulacro del Vaticano co 'l segno di maschio. E il Ricciotto pittore se n'è appellato a Michel Angelo in *Capella Xysti* [...] ³³⁰

³²⁹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, p. 215. Nel 1538 il Bembo pregava Carlo Gualteruzzi di ringraziare caldamente il Giovio «del bello e onorato testimonio che S. S. fa di me in quel teatro del mondo» (P. BEMBO, *Lettere*, cit., p. 159).

³³⁰ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 38. K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., I, p. 181 proponeva queste identificazioni per i personaggi della cerchia farnesiana meno immediatamente riconoscibili citati nella lettera: «Romulo» è l'umanista Romolo Amaseo, il

Di questa preziosa testimonianza, tanto eloquente non solo del travaso che avviene nel ciclo della Cancelleria della passione gioviana per i ritratti, ma pure della interpretazione che l'autore del 'programma' dava di quella stagione culturale, sotto Paolo III, quando di nuovo, come nell'età aurea di papa Leone, fiorivano le promozioni alle dignità ecclesiastiche per meriti letterari («l'esperienza di una cultura che nella crisi degli stati italiani aveva trovato riparo nella Chiesa, e nella crisi della Chiesa portava ora il messaggio non inutile della persuasione e del dialogo, di una classica misura e continuità dei pensieri e delle parole nel tempo»),³³¹ è stata di recente fornita una interpretazione del tutto insostenibile, e che pure la dice lunga sui rischi che si corrono a maneggiare le fonti storico-artistiche senza l'umiltà di una adeguata attrezzatura. La precisazione «non eunuchi», lungi dall'essere un segno da parte del Giovio di «considerare criticamente le modalità della raffigurazione dei corpi [...] senza incorrere nei rischi, ad esempio, del *Giudizio Universale* di Michelangelo» (?) – come è stato scritto – è un'allusione, tipica dell'ironia gioviana e infatti ricorrente, alla 'virilità' intellettuale di quegli eminenti personaggi: il Bembo e il Sadoletto, i quali, già affiancati nella segreteria di Leone X, erano tornati a ricongiungersi nel conseguimento del cardinalato, e il cardinal Reginald Pole, allora punto di riferimento indiscusso per chi, come il Giovio, sperasse in una ragionevole ricomposizione dei conflitti spirituali.³³² Sono posizioni continuamente ribadite nella corrispondenza di quegli anni: per esempio, a Marcello Cervini loda la propria serie di ritratti di letterati già defunti, quella destinata a confluire negli *Elogia*, «quali non son stati eunuchi»; e tra i moltissimi passi che si potrebbero stralciare a riprova della resistenza del Giovio ad ogni «quaresima controriformistica», vale la pena di richiamare il compianto espresso a Cosimo I con una risata amara sulla «santa censura» che da Trento si impone ormai

«Mirandola» è Antonio Bernardi della Mirandola, professore di filosofia a Bologna e vescovo di Caserta, «Curzio» è Curzio Frangipane, allora al servizio del cardinal Alessandro; il «Siciliano» mi pare non sia stato identificato (mi chiedo se possa essere il «Batista Ceciliano, eccellente sonatore di violone» di cui Orazio Vecellio fece il ritratto a Roma durante il viaggio del 1545-46 compiuto col padre: G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 164), così come non credo sia stato avanzato un suggerimento convincente per sciogliere il riferimento a «Ricciotto pittore».

³³¹ C. DIONISOTTI, *Chierici e laici*, in ID., *Storia e geografia*, cit., pp. 55-88: 86.

³³² Il riferimento è alle affermazioni di L. MICHELACCI, *Giovio in Parmaso*, cit., p. 16. Per un quadro dei rapporti personali tra il Giovio e il Pole: T.F. MAYER, *Reginald Pole in Paolo Giovio's Descriptio: A Strategy for Reconversion*, «The Sixteenth-Century Journal», XVI, 1985, pp. 431-450.

anche sulla poesia, cui si richiede di «cantare altro che le vanità e lascivie di questo affatturato mondo». ³³³

Credo che, per quanto passata al filtro rigido dell'ufficialità e dei *desiderata* del committente, anche nella scelta dell'immagine di Paolo III che presiede alla costruzione di San Pietro (Fig. 44) finisca per depositarsi la dimensione autobiografica del Giovio, il quale nella seconda metà degli anni trenta, così come aveva personalmente partecipato alle vicende del cantiere del Duomo milanese, aveva anche fatto parte del collegio dei deputati per la fabbrica di San Pietro e seguito da vicino il progetto di Antonio da Sangallo, ³³⁴ che qui le tre «arti del Disegno» sottopongono al pontefice; e nella messa in scena di quell'immagine avrà certo contato l'episodio dello zoccolo della Sala di Costantino con il Sangallo che presenta il modello della basilica, a riconfermare per l'ennesima volta la funzione di ponte tra le due metà del secolo giocata dall'ultima delle Stanze di Raffaello.

La rappresentazione della Pace Universale (Fig. 45) traduceva uno dei motivi più fortunati della panegiristica farnesiana, largamente utilizzato dopo gli accordi di Nizza anche negli allestimenti effimeri; e qui assume ruolo di protagonista, occupando tutta la zona sinistra del proscenio, la personificazione della Pace che dà fuoco al trofeo di armi su cui sta seduto il Furore in catene, secondo l'invenzione di matrice virgiliana che il Giovio aveva elaborato per la gara del 1534 tra Cellini e Giovanni Bernardi, e che riutilizzò anche Salviati nella decorazione della Sala delle Udienze in Palazzo Vecchio (Figg. 37b, 46). ³³⁵ E c'è anche una misura di interpretazione storiografica, e non solo una pura e semplice volontà encomiastica, nell'idea di dar massimo risalto, rispetto al re e all'imperatore quasi confusi tra la folla, alla persona e al ruolo del pontefice, qui presentato con un ramoscello d'ulivo in mano, come il principale artefice diplomatico di quella tregua, per la quale i due sovrani avevano rifiutato di incontrarsi di persona. ³³⁶

³³³ I riferimenti sono a P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 29, 30. La citazione non gioviana nel testo è da C. DIONISOTTI, *Machiavelli*, cit., p. 424.

³³⁴ T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., pp. 179-180.

³³⁵ Su questa scena: J. KLIEMANN, *L'immagine di Paolo III come pacificatore. Osservazioni sul "salotto dipinto"*, in *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes*, cit., pp. 287-298; e *Id.*, *Gesta dipinte*, cit., pp. 35-36.

³³⁶ T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 156. Le mie riflessioni sulla Sala dei Cento Giorni debbono molto agli scambi con Giovanna Saporì, che ringrazio, in occasione di una visita insieme al Palazzo della Cancelleria.

Ad ogni modo, la decorazione della Sala della Cancelleria è l'occasione, procuratagli dal Giovio, che permette a Vasari di entrare nel novero degli artisti interpellati da Benedetto Varchi per l'inchiesta fiorentina del 1547, quasi un viatico per approdare alla committenza ducale, traguardo che l'aretino riuscirà a raggiungere solo nel 1554.³³⁷

Kliemann metteva giustamente in guardia dall'intendere le invenzioni gioviane per la Cancelleria come programma iconografico secondo l'accezione della storiografia artistica novecentesca.³³⁸ In questo senso mi pare vada riconsiderato un citatissimo e mai discusso contributo dedicato al ciclo romano da Clare Robertson, che nell'analisi di questo specifico caso è stata forse condizionata dalle sue precedenti esperienze di studio su Annibal Caro iconografo, e da una sviante assimilazione del Giovio a quella generazione di 'advisers'.³³⁹ La studiosa infatti inferisce l'esistenza di una dettagliata istruzione del Giovio per la Cancelleria, un vero e proprio libretto, sulla base della descrizione degli affreschi vasariani inviata per lettera da Anton Francesco Doni, da Roma, a Lelio Torelli il 21 maggio del 1547, presupponendo che l'ecfrasi del Doni dipenda non da una effettiva visione diretta, bensì da una fonte testuale, appunto il presunto libretto col programma gioviano.³⁴⁰ Ma gli argomenti schierati per sostenere questa interpretazione mi pare non reggano, e testimoniano piuttosto e semplicemente lo sforzo di comprensione del Doni, che è un dotto spettatore cinquecentesco e non un iconologo dei nostri tempi, di fronte ai frastornanti dipinti vasariani.

Il primo indizio della supposta dipendenza testuale del Doni consisterebbe nel fatto che questi nella sua lettera qualifica alcune delle personificazioni femminili di Virtù diversamente da come sono designate nelle rispettive didascalie, per cui la «Opulentia» è indicata come «Fertilità» e il «Labor» come «Studio»: ma, viene da chiedersi, il Doni qui non si sta limitando a tradurre i due termini latini? (e del resto la Robertson stessa vede bene che «the concepts mislabelled by Doni are not very different»)³⁴¹ Ancora, si afferma che il Doni talvolta descriverebbe cose che nei dipinti non si vedono, e a riprova di tale affermazione vie-

³³⁷ P. BAROCCHI, *Palazzo Vecchio*, cit., p. 116.

³³⁸ J. KLIEMANN, *Programme*, cit., pp. 76-77.

³³⁹ C. ROBERTSON, *Paolo Giovio and the «invenzioni» for the Sala dei Cento Giorni*, in *Atti del Convegno Paolo Giovio*, cit., pp. 225-233.

³⁴⁰ La lettera del Doni al Torelli si può leggere in A.F. DONI, *Disegno*, cit., pp. 105-108.

³⁴¹ C. ROBERTSON, *Paolo Giovio*, cit., p. 226.

ne chiamato in causa un passo della lettera riguardante la scena della Pace (Fig. 45), in cui il letterato fiorentino scrive che Paolo III li è «portato da quattro femine: La Vittoria, l'Autorità, la Fermezza e la Pace», laddove la quarta figura non è visibile nell'affresco. Ma il Doni non dice affatto che lo è, e che tutte e quattro si vedono; dà semplicemente per scontato, per ragionevole analogia, che anche la quarta figura, nascosta da quella del pontefice, sia femminile, come le altre tre. Anche Vasari del resto nei suoi *Ricordi* per la Cancelleria scriveva che «la Concordia la Pace e la Vittoria e la Iustizia portano il papa e legano il Furore e si chiude il tempio di Iano». ³⁴² Nella identificazione delle tre figure effettivamente visibili proposta dalla studiosa, inoltre, ci sono degli sbagli: non è vero che le sole che si possono riconoscere sono «only Peace, with her olive branch and Victory bearing a palm frond»; ³⁴³ intanto, il ramoscello d'ulivo spunta dalle mani del papa e non da quelle di una Virtù, e la Pace è invece la figura in primo piano con la torcia; e poi è agevole riconoscere – come il povero Doni davanti all'affresco aveva infatti saputo fare – anche la Concordia, che, dietro la Pace, impugna nella destra il consueto attributo delle chiavi, puntualmente registrato anche dal Ripa. ³⁴⁴ Il letterato fiorentino aveva insomma soltanto tirato a indovinare quale potesse essere la Virtù nascosta dalla lettiga pontificia, puntando su una non inverosimile «Fermezza».

Terzo punto: la dettagliatissima descrizione della Giustizia (affrescata a destra delle *Spedizioni*, Fig. 41) fatta dal Doni lascia sospettare, secondo la Robertson, di essere di provenienza letteraria. Essa, dice la lettera, «è figurata in questo modo»:

prima è in atto feroce, tenendo con la man dritta le civili e canoniche leggi, e nell'altra uno scettro egizizio; nel fondo dello scettro è quello animale del Nilo, l'ippopotamo figurato per la crudeltà. Al sommo dello scettro una cigogna per la Pietà, denotando tal verga essere quella che punisce i delitti. La testa della Giustizia è armata d'elmo, parte d'oro e parte di ferro, uno corrottile e rugginoso metallo, l'altro incorrotto e senza ruggine, cosa da giu-

³⁴² K. FREY, *Der literarische Nachlass Giovio Vasaris*, cit., II, p. 865.

³⁴³ C. ROBERTSON, *Paolo Giovio*, cit., p. 226.

³⁴⁴ C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano, TEA, 1992 (le prime edizioni rispettivamente senza e con le illustrazioni uscirono a Roma nel 1593 e 1603), p. 36: «Autorità, o Potestà. Una Matrona [...] vestita d'habito ricco et sontuoso fregiato tutto di varie gioie di grande stima, con la destra mano alzata tenghi due chiavi elevate [...]». Una lettura di queste figure sostanzialmente analoga a quella avanzata qui è fornita da L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Sala dei Cento Giorni: a Farnese Celebration*, «Explorations in Renaissance Culture», XXI, 1995, pp. 121-150: 137.

sto giudice. Lo struzzo v'è ancora, come quello che smaltisce il ferro; essa giustizia ogni ribalderia: conviensi tale animale aereo e terrestre, per essere la Giustizia umana e divina. Evvi ancora il mondo, per esserne ella padrona, e la spada ha rimesso nella vagina. Bel modo certo a mostrare che sotto il reggimento del Pontefice è sicuro il dominio tutto [...] ³⁴⁵

Non è però in alcun modo necessario presupporre una fonte testuale per spiegarsi questo passo, dove Doni, certo molto incuriosito dalla complicata allegoria vasariana, si limita a descrivere attentamente i numerosi attributi della personificazione progettati e dipinti dal Vasari. L'unico elemento che oggi non appare è la cicogna al culmine dello scettro, mancante in una zona in cui gli affreschi sono stati danneggiati dal violento incendio del 1939 e ridipinti, ma ben visibile nel disegno del Louvre (Fig. 40) in cui il pittore aretino aveva studiato questa figura. ³⁴⁶

L'ultimo argomento messo in campo riguarda alcuni passaggi della lettera in cui il Doni fornirebbe spiegazioni degli affreschi riprese da un programma messo per iscritto; a supporto di tale ipotesi vengono citate le righe nelle quali il letterato fiorentino commenta la *Remunerazione della virtù* (Fig. 43):

Nel mezzo della storia v'è l'arme del cardinal Farnese, autore di questa opera; alla quale per esser sua signoria reverendissima persona che ha cerco remunerare la virtù, quivi s'è posta [...]

Secondo la lettura della Robertson, «this would appear to reflect discussion in the program as to where to place the various coats of arms which were to be painted»; ³⁴⁷ ma mi sembra una gratuita sovrainterpretazione, dal momento che la posizione centrale occupata dallo stemma familiare è del tutto piana, e dal momento che il passo citato

³⁴⁵ Dalla lettera al Torelli, in A.F. DONI, *Disegno*, cit., p. 106.

³⁴⁶ C. MONBEIG-GOGUEL, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens. I. Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et son temps*, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1972, pp. 166-169, n. 217v. Per gli estesissimi restauri che si imposero dopo l'incendio della Sala: D. REDIG DE CAMPOS, in «Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», XVIII, 1941-42, pp. 268-272; e XXI, 1945-46, pp. 286-288. Per una analisi iconografica delle Allegorie della Sala dei Cento Giorni in relazione alle Virtù della decorazione vasariana del refettorio di Monteoliveto a Napoli: P. CARLONI - M. GRASSO, *L'eloquenza della virtù: Giorgio Vasari, Anton Francesco Doni e il linguaggio allegorico nel Cinquecento. Riflessioni attorno a una ricerca compiuta*, «Storia dell'arte», 82, 1994, pp. 425-443.

³⁴⁷ C. ROBERTSON, *Paolo Giovio*, cit., p. 227.

continua così, con una colloquiale allusione alla fortuna di Vasari e al prestigioso mecenatismo del cardinal Farnese:

[...] e è sostenuta da due figure, l'una è la Fama, che bandisce la gloria di queste fatiche, l'altra è l'Eternità, che al mondo queste cose scrive, come sarebbe dire: il Doni, che è un dipintor che favella, quando il reverendissimo Farnese gli donasse qualche cosa per pittore in scritto, tanto più avrebbe fama e sarebbe conosciuto e stimato.³⁴⁸

La lunga lettera si conclude con un elogio iperbolico dell'opera del pittore aretino, che riprova piuttosto la natura viva della descrizione e conferma la del resto plausibilissima visita del letterato fiorentino, di lì a poco autore del *Disegno*, agli affreschi della Cancelleria appena conclusi:

Sono per tutte le storie modi strani di abbigliamenti indosso alle figure, grandissima diversità d'aria nelle teste così giovani come vecchi, e delle femine con acconciature straordinarie di capelli di trecchie, e poi abiti modernamente antichi e anticamente moderni, che dimostrano il grande ingegno del pittore. Uno ornamento poi a tutta l'opera di maschere e altre cose alla grottesca, con tutte quelle bizzarrie che si possa in tal arte dipingere. E bene ha dimostrato in ogni professione essere eccellente, e s'altri non avesse avuto a metter mano ai colori che egli solo per la brevità del tempo, certo faceva stupire l'età nostra.³⁴⁹

Il Doni qui enfaticamente applica agli affreschi della Cancelleria l'espressione bellissima («modernamente antichi e anticamente moderni»), a chiasmo, che l'Aretino aveva per primo utilizzato a proposito di Giulio Romano in una lettera a Vasari del 1542, e che questi rilancerà nella *Torrentiniana*,³⁵⁰ e difende la pittura del capobottega dai cali qualitativi imputabili ai collaboratori, la cui presenza si era resa indispensabile per l'urgenza della commissione. Ancora nel marzo del 1547 il manoscritto delle *Vite* si trovava, avviato alla stampa, nelle mani del Doni a Firenze, e non è affatto strano che questi, scrivendo in maggio al segretario di Cosimo I, si spertichi a lodare il Vasari.³⁵¹

³⁴⁸ In A.F. DONI, *Disegno*, cit., p. 107.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 108.

³⁵⁰ Il chiasmo «anticamente moderna e modernamente antica» usato da Vasari per qualificare la maniera di Giulio era stato coniato al plurale, per i «concetti» del Pippi, dall'Aretino in una lettera al pittore del 1542 (lo segnala A. ROSSI, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, [Firenze 1550], a cura di L. Bellosi e A. Rossi, I, Torino, Einaudi («Einaudi Tascabili. Classici», 72), 1991², p. xxxviii).

³⁵¹ D. MC TAVISH, in *Giorgio Vasari*, cit., p. 196. Per la presenza del Doni a Roma nel

Di più, la lettera del Doni, che in quegli anni del Giovio era amico, mi pare mostri bene in quale misura i contemporanei individuassero nel Vasari stesso l'iconografo di quella serie di affreschi.

Credo che una delle principali difficoltà nel circoscrivere il profilo del Giovio come consigliere artistico e autore di invenzioni per cicli decorativi derivi proprio dalla diffusa tendenza ad assimilarlo alle figure dei maggiori 'librettisti' della seconda metà del Cinquecento, mentre un modello cui guardare per lui poteva essere piuttosto Baldassarre Castiglione.³⁵² Quelli cui presiederanno Annibal Caro (per esempio la Camera dell'Aurora a Caprarola; la decorazione della loggia dal palazzo di Vicino Orsini a Bomarzo; le logge romane di Bindo Altoviti e di Villa Giulia; la tomba di Paolo III) o Vincenzio Borghini (per esempio la decorazione della Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio oppure quella della cupola di Santa Maria del Fiore), o ancora Cosimo Bartoli (per esempio la facciata del palazzo di Sforza Almeni, o il quartiere di Leone X in Palazzo Vecchio), sono cicli e iniziative monumentali nella cui elaborazione la funzione del letterato-iconografo cresce d'ingombro, con istruzioni sempre più minuziose e soverchianti, secondo una prassi che tende a contrarre i margini di libertà creativa lasciati al lavoro dell'artista.³⁵³

maggio del 1547 e la sua visita agli affreschi della Cancelleria su sollecitazione del Giovio: C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite»*, cit., p. 62.

³⁵² È un punto ben sottolineato da J. KLIEMANN già in *Giorgio Vasari*, cit., p. 133.

³⁵³ C. ROBERTSON, *Annibal Caro as iconographer: sources and method*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, pp. 160-181. L'impronta eminentemente di dottrina antiquaria che caratterizza le invenzioni di Borghini anche nell'ambito degli apparati, delle imprese, dei frontespizi e delle medaglie emerge con chiarezza dai casi studiati da E. PILLSBURY, *The Temporary Façade on the Palazzo Ricasoli: Borghini, Vasari, and Bronzino*, «Report and Studies in the History of Art, 1969», 1970, pp. 75-83; R.A. SCORZA, *Vincenzo Borghini and invenzione: the Florentine Apparato of 1565*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIV, 1981, pp. 57-75; R.A. SCORZA, *Imprese and Medals. Invenzioni all'antica by Vincenzo Borghini*, «The Medal», 13, 1988, pp. 18-32; ID., *Vincenzo Borghini and the Impresa*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LII, 1989, pp. 85-110; sul programma della Sala dei Cinquecento: N. RUBINSTEIN, *Vasari's painting of The foundation of Florence*, cit., pp. 64-73. Sulle relazioni tra Vasari e Borghini, con varie aperture sul ruolo di quest'ultimo per il progetto delle *Vite*, si veda ora il corposo saggio di S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, pp. 145-201.

Per il ruolo di Cosimo Bartoli come ideatore iconografico restano fondamentali gli studi di CHARLES DAVIS, soprattutto *Cosimo Bartoli and the Portal of Sant'Apollonia by Michelangelo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIX, 1975, pp. 261-276; ID., *Fre-*

È una discrepanza che investe anche il campo affine della elaborazione di imprese. Per Paolo Giovio si tratta più di un esercizio di fantasia alla luce della conoscenza che egli ha delle vicende biografiche e del temperamento dei destinatari, che di una dotta pratica libresca, come invece è per il Caro, secondo cui: «Bisogna scorrer gli autori e applicare i lor detti ai propositi, e averne molti per farne scelta de' migliori [...]», prescindendo dalle difficoltà poste agli artefici dalla traduzione visiva di minuziose istruzioni.³⁵⁴ A fronte del carattere più seriamente erudito delle invenzioni di Annibal Caro per la medaglia di Giovanni Guidiccioni progettata nel 1540,³⁵⁵ si possono ricordare un paio di esempi di imprese gioviane tutte innervate invece nella vita dei personaggi: quella con la palma gravata da un blocco di marmo e il motto «Inclinata resurgit», elaborata per Francesco Maria Della Rovere, allusiva alla rinascita delle sue fortune all'indomani della morte di Leone X e al recupero del ducato di Urbino nel 1521, e che venne adoperata anche per il rovescio di una medaglia fatta eseguire allora dal duca;³⁵⁶ o ancora quella messa a punto per Vittoria Colonna, e nata nel vivo dell'amicizia tra la marchesa di Pescara e «un uomo così malizioso e pettegolo come il Giovio», amicizia a sua volta centrale nello svolgersi dei rapporti tra lei e Pietro Bembo.³⁵⁷

[...] Essa signora, ancora che tenesse vita secondo la vita cristiana, pudica e mortificata, e fusse pia e liberale verso ogn'uno, non le mancarono però invidiosi e maligni che le davano molestia e disturbavano i suoi altissimi concetti; ma si consolava che quei tali, credendo nuocere a lei, nuocevano a se

scos by Vasari, cit., pp. 127-199; e Id., in Giorgio Vasari, cit., pp. 133-135, 151-152. Ma per il carattere accademico delle invenzioni del Bartoli è eloquente anche l'episodio indagato da G. SCHÜSSLER, Una serie di incisioni da una invenzione di Cosimo Bartoli, in Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di Studi (Arezzo 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1985, pp. 45-56.

³⁵⁴ È una frase che Annibal Caro scrive in una lettera del 1562 a Vittoria Farnese, a proposito delle imprese che egli stava preparando per lei (A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, III, Firenze, Felice Le Monnier, 1961, p. 108). Anche da questo punto di vista l'affinità è piuttosto tra il Giovio e Baldassarre Castiglione; si pensi all'impresa, centrata sulla propria attività di poeta, che questi elaborò per se stesso e che fu tradotta in medaglia, su disegno di Giulio Romano: J. SHEARMAN, *Giulio Romano*, cit., pp. 165-166.

³⁵⁵ Per la medaglia del Guidiccioni, su disegno di Perino, e il suo programma: M. HIRST, *Tibaldi around Perino*, cit., p. 570; C. ROBERTSON, *Annibal Caro*, cit., p. 166.

³⁵⁶ C.H. CLOUGH, *Clement VII and Francesco Maria Della Rovere, Duke of Urbino*, in *The Pontificate of Clement VII*, cit., pp. 75-108: 97.

³⁵⁷ Per questo incrocio di relazioni: C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna*, [1965], ora in *Id., Scritti sul Bembo*, cit., pp. 115-140, la citazione è da p. 121.

stessi; e fu più che vero, per molte ragioni che ora non accade dire: per che io feci certi scogli in mezzo il mar turbato che gli batte con l'onde procellose, con un motto di sopra che diceva: *Conantia frangere frangunt*; quasi volesse dire che gli scogli della sua fermissima virtù ribattevano indietro le furie del mare, con romperle e risolverle in schiuma; e tiene questa impresa vaga vista, e però l'ho fatta accuratamente dipingere nella casa nostra.³⁵⁸

Nell'impresa immaginata dal Giovio, che traduceva in una sorta di *elogium* per figure l'avvio celeberrimo del sonetto del Bembo per Vittoria *Alta Colonna e ferma a le tempeste*, si addensavano emblematicamente la storia della marchesa di Pescara e quella delle sue consuetudini letterarie ed esistenziali.

Terminati i lavori della Sala dei Cento Giorni, Giovio torna ad insistere con Vasari alla fine di novembre del 1546 per ottenere da lui un'opera che già in precedenza gli aveva richiesto, una copia su tela del dipinto commissionato all'aretino nel 1544 da Luca Martini con i ritratti di sei letterati toscani (Fig. 79), Dante, Petrarca, Boccaccio, Cino da Pistoia, Marsilio Ficino e Cristoforo Landino, raccomandandogli espressamente di sostituire nella nuova versione le effigi di Ficino e Landino (che Vasari aveva ricavato dagli affreschi del Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni) con quelle di Guido Cavalcanti e di Guittone d'Arezzo, a comporre cioè un canone poetico più coerente, e conforme a quello sancito in varie raccolte a stampa uscite nei precedenti decenni.³⁵⁹ Simili raffigurazioni di personaggi illustri della tradizione letteraria toscana erano diventate frequenti nella cultura accademica fiorentina, e già negli anni trenta si può ricordare la serie di

³⁵⁸ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie*, cit., p. 406. Sulla poesia del Bembo per la marchesa di Pescara è imperniato anche un sonetto di Giovanni Guidiccioni dedicato al Giovio e alla sua amicizia con Vittoria: G. GUIDICCIONI, *Rime*, a cura di E. Torchio, Bologna, Bononia University Press («Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua», 162, 2006, p. 26). Sul Giovio e le impresie si veda anche oltre, pp. 157-159.

³⁵⁹ Si veda la scheda di J. KLIEMANN, in *Giorgio Vasari*, cit., p. 123. Una raccolta di *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in 10 libri*, Firenze, Giunti, 1527, compare ad esempio in un catalogo di vendita di libri di provenienza gioviana (*Manoscritti incunabili ed edizioni rare [...] in gran parte dalle biblioteche Giovio di Como e Cavriani di Mantova in vendita presso la libreria antiquaria di Ulrico Hoepli in Milano*, Milano, Ulrico Hoepli, 1893, p. 127), uno strumento di qualche utilità per ricostruire idealmente almeno qualche squarcio della biblioteca di Paolo. Qui è registrato tra l'altro (p. 18) un manoscritto «straordinariamente fine» delle *Declamationes* di Quintiliano con una nota da cui risulta che venne donato al Giovio «historiarum scriptorū illustri» da Mario Maffei, fratello del più celebre Raffaello; varie notizie sui rapporti di Mario con gli artisti sono fornite da V. ROMANI, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, cit., pp. 18-19.

lunette, perdute ma descritte da Vasari, che erano state dipinte da Bronzino per lo studio di Bartolomeo Bettini con «Dante, Petrarca, Boccaccio con animo di farvi gl'altri poeti che hanno con versi e prose toscane cantato d'amore» (tra l'altro, come segnala Vasari nei *Ricordi*, proprio Bronzino aveva fatto da mediatore nel 1544 per il quadro destinato a Luca Martini).³⁶⁰ Per affrettare l'esecuzione della copia Giovio esorta l'amico a servirsi dell'aiuto di un suo collaboratore, qualificato alternatamente, a quel che si capisce dalle lettere superstiti, come tedesco e come fiammingo; la cronologia del suo soggiorno italiano, che presenta un buco di notizie proprio nel primo lustro degli anni quaranta, i documentati rapporti con il Vasari, e la sua propensione alla pratica del ritratto, spingono a chiedersi se questo aiutante straniero non possa essere forse identificato con Jan Stephan van Calcar, «tanto pratico nella maniera d'Italia che le sue opere non erano conosciute per mano di fiammingo», che l'aretino afferma di avere conosciuto a Napoli nel 1545.³⁶¹

Dai *Ricordi* si recupera ancora la notizia, mi sembra del tutto trascurata, di un ulteriore contributo vasariano alla raccolta di ritratti di Paolo Giovio, «una testa ritratta di naturale d'uno Inperatore che acquistò il sepolcro», eseguita per l'amico al principio del 1546, e in cui è forse da riconoscere un'effigie di Federico Barbarossa.³⁶²

7. ALTRE INVENZIONI TRA MILANO E NAPOLI, ALL'OMBRA DI COSIMO I

Non sorprende che, uscito di scena Alfonso d'Avalos, il Giovio, forte anche dei suoi storici rapporti con la corte mantovana, vada rinserran-

³⁶⁰ K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., II, p. 861; per la «camera» di Bartolomeo Bettini con i ritratti dei letterati toscani, di cui sopravvive la lunetta con Dante, in collezione privata: PH. COSTAMAGNA, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra, a cura di F. Falletti e J. Katz Nelson, Firenze, Giunti, 2002, pp. 184-185, n. 22; e *ivi*, p. 191, n. 24, la scheda di NELSON sul dipinto vasariano di Minneapolis.

³⁶¹ La citazione sul Calcar è da G. VASARI, *Le vite*, cit., VII, p. 224. Per qualche cenno sulla sua attività: N. DACOS, *Jan Stephan van Calcar en Italie: Rome, Florence, Venise, Naples, in Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro, Meridiana libri, 1995, pp. 145-148; EAD., *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, Donzelli editore, 2001², pp. 55-60; sulla produzione ritrattistica del pittore: J. HABERT, *Le portrait de Melchior von Brauweiler par Calcar (vers 1510-vers 1546). Les leçons d'une restauration*, «Revue du Louvre», XLIX, 1999, pp. 70-82.

³⁶² K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., II, p. 864.

do le relazioni con Ferrante Gonzaga, allora insediato come governatore di Milano dopo il lungo periodo trascorso in Sicilia con la carica di vicerè. Nella rete filoimperiale dei protettori del Giovio il potente figlio minore di Isabella d'Este costituiva un ovvio punto di riferimento.

La corte milanese di Ferrante e le sue iniziative mecenatesche poco prima della metà del secolo a loro volta rappresenteranno un precedente significativo per quel gruppo di artisti, letterati e committenti, così ben studiati da Alessandro Morandotti, che qualche decennio dopo ruoteranno nell'orbita di Pirro Visconti Borromeo, estremo e strenuo baluardo della Milano profana più sensibile alle seduzioni e agli artifici della Maniera contro la plumbea cappa teologica imposta alla cultura anche figurativa della diocesi dall'arcivescovo Carlo Borromeo.³⁶³ Il Gonzaga fu l'ultimo italiano ad esercitare quella carica nello Stato di Milano: interrotto prematuramente il suo mandato, i governatori sarebbero stati da allora scelti esclusivamente tra gli spagnoli, e Milano avrebbe cessato di essere il centro di una autonoma azione politica per ridursi ad una tappa della carriera o ad una piazza militare.³⁶⁴

Il rutilante Ninfeo allestito da Pirro Visconti a Lainate negli anni ottanta trovava una sorta di modello nella villa alle porte della città che era stata costruita in età sforzesca per Gualtiero Bascapè, ed era perciò detta la Gualtiera, e che, acquisita da Ferrante, venne sottoposta ad un radicale rifacimento, forse ispirato anche da un recente viaggio diplomatico del governatore a Fontainebleau; e fu proprio il Giovio a suggerire di ribattezzare Ninfeo il «bel luogo» fatto «per diporto e recreamento».³⁶⁵

[...] con gran ragione, perché uno antico Romano puose tal nome ad un suo luogo abundante d'aque e frescure de giardini, e il signor Grasso senatore

³⁶³ Gli esiti delle lunghe ricerche condotte dallo studioso sulla figura di Pirro Visconti e sull'ambiente artistico raccolto intorno a lui si trovano ora in A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

³⁶⁴ C. MOZZARELLI, *Patrizi e governatori nello Stato di Milano a mezzo il Cinquecento. Il caso di Ferrante Gonzaga*, «Cheiron», IX, 1992, pp. 119-134. Per il soggiorno siciliano di Ferrante Gonzaga: M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki editore («Biblioteca Mantovana», 2), 2003.

³⁶⁵ Il rapporto tra il Ninfeo di Lainate e la villa di Ferrante è discusso da A. MORANDOTTI, *Milano profana*, cit., pp. 30-32. Per il soggiorno di Ferrante a Fontainebleau: G. GOSELINI, *Vita del Principe Don Ferrando Gonzaga*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1574, p. 39; questo antico biografo di Ferrante ricorda pure (p. 442) la «dimestichezza grande» che egli ebbe con il Giovio. Faccio solo in tempo a richiamare la nuova, ponderosa ricerca di N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki (Centro studi di L.B. Alberti, «Ingenium», 109), 2007.

mi dice che in questa Gualtiera è una mirabil copia d'aqua viva corrente, sorgente, ovi si puono fare elegantissimi compartimenti di peschiere, ucellere, conigliere e parchetti de varii animali, ad imitazione delli antichi, come insegnano Varrone e Columella [...]

Giovio proponeva inoltre di conformarsi all'«ordine delli antichi mastri» apponendo all'ingresso una iscrizione, «qual dà il spirito vivo al morto luogo», da lui espressamente composta:

FERDINANDUS GONZAGA A CAROLO V IMP. AUG. MAX.
CISALPINAE GALLIAE PRAEFECTUS
QUUM EX BELLICIS ATQUE CIVILIBUS CURIS MERITAM
NON IGNOBILIS OCII REQUIEM QUAERERET
NYMPHAEUM SUBURBANI SECESSUS
HONESTAE VOLUPTATI DEDICAVIT³⁶⁶

A quel tempo, nel 1547, i lavori dovevano essere in corso; ad occuparsi dell'architettura era Domenico Giuntalodi, l'artista pratese al servizio di Ferrante, anche come pittore, già nel corso del soggiorno in Sicilia, mentre due anni dopo, nel 1549, per gli arredi scultorei sarebbe stato coinvolto Leone Leoni.³⁶⁷ Il grande scultore aretino, in procinto di impossessarsi dei calchi delle più famose statue antiche e moderne di Roma eseguiti dal Primaticcio per Francesco I, offriva a Ferrante di ricavarne una serie di sculture bronzee tale che «con poca spesa noi farremmo una Roma a la Gualtiera».³⁶⁸ Nell'autunno di quello stesso anno il Giovio, rientrato in Lombardia, ebbe finalmente modo di vedere la villa con i suoi occhi, lui reduce da poco dalle fatiche del cantiere del Museo di Como:

³⁶⁶ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, p. 117.

³⁶⁷ Per le relazioni tra il Giuntalodi, Ferrante e il Giovio: S. DESWARTE-ROSA, *Domenico Giuntalodi, peintre de D. Martinho de Portugal à Rome*, «Revue de l'art», 80, 1988, pp. 52-60.

³⁶⁸ La citazione è da una lettera di Leone al Gonzaga del 15 agosto 1549, segnalata da A. RONCHINI, *Leone Leoni d'Arezzo*, «Atti e memorie delle Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi», III, 1865, pp. 1-33: 27; per i calchi che lo scultore aretino intendeva riutilizzare per l'arredo della villa di Ferrante: B. BOUCHER, *Leone Leoni and Primaticcio's moulds of antique sculpture*, «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, pp. 23-26; G. BRESCH-BAUTIER e D. CORDELLIER, *Primatice et les «antiquailles esquisses» 1540-1545*, in *Primatice maître de Fontainebleau*, catalogo della mostra, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 137-146; W. CUPPERI, *Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). II. Un nuovo 'Laocoonte' in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della 'Casa degli Omenoni' a Milano*, «Prospettiva», 115-116, 2004, pp. 159-176: 166-169.

[...] restai stupefatto perché mi parve entrare ne la meravigliosa casa di Merlino celebrata da' poeti come cosa possibile e non trovata. E la loggia d'alto, qual guarda verso mezzogiorno, è riuscita d'estrema bellezza, con sì vago appartamento attaccato e con sì lussuriosi acconci di camini, pitture e altre bizzarrie. L'altre parti si puonno più presto dire degne di meraviglia che di laude, perché son fuori de l'ordine de la pratica de' presenti tempi, come fondate in architettura altiera e magnifica [...] si potrebbe poi ben dire che le tre delizie di Spagna sarebbero tre magre fantesche de la pomposa Gonzaga, dico l'Alfazaria de Saragozza, l'Alcazera de Siviglia e l'Alambra di Granata; con un manichetto a quello appartamento moresco de los quartos de los leones, dove son tante fontane: perché io vedo già la fontana vostra, così ampla, così chiara e così copiosa, che darà acqua de cristallo in ogni luogo, a complimento de la fecondissima pischera [...] tenga presente che 'l Principe non può essere galantuomo se non ha il mal de la pietra [...]³⁶⁹

A sua volta Ferrante nel 1550 fu ospite di Paolo a Como, e qui il segretario del governatore, Annibale Litolfi, tanto ben impressionato dalla «conversatione del vescovo Jovio», rimase molto colpito nel vedere la consistenza e la qualità della sua raccolta di ritratti: «[...] vi ha un numero infinito de ritratti de signori moderni, tanto pagani quanto christiani, et tutti fatti di mano d'eccellentissimi pittori».³⁷⁰

Ancora in questo scorcio del quinto decennio, commuove che proprio al Giovio venga richiesto di stendere l'iscrizione per la lapide destinata al cenotafio di Pietro Bembo nella basilica del Santo a Padova, sopra la quale, entro un'edicola classicista inquadrata da coppie di colonne corinzie, sta il busto del grande scrittore, morto nel 1547, scolpito da Danese Cataneo (Fig. 47). Nel testo dell'epigrafe funebre, che monsignor Della Casa scrivendo a Carlo Gualteruzzi definiva «molto bello» e «profumato veramente», il Giovio affidava alla memoria dei posteri, congiuntamente, gli «ingenii monumenta» del Bembo e il ricordo della sua fisica esistenza («eius corporis quoque memoria»); come è stato scritto, «è dunque per questo epitaffio che il cenotafio del Bembo si presenta come la versione monumentale di una delle *verae imagines* del 'museo', corredata dal suo *elogium*».³⁷¹

³⁶⁹ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 146-147.

³⁷⁰ La citazione è da una lettera del Litolfi pubblicata da E. GOMBRICH - D. CHAMBERS, *Annibale Litolfi, a sixteenth-century nature lover: spoglie from the Gonzaga Archives*, «Renaissance Studies», 2, 1988, pp. 321-326: 324.

³⁷¹ Per tutto questo episodio: M. ROSSI, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore («Morgana. Collana di studi e testi rinascimentali diretta da Lina Bolzoni», 1), 1995, pp. 50-53, 56-57, la citazione è da p. 57.

La decisione di lasciare la corte di Roma per trasferirsi a Firenze maturò nel Giovio all'indomani di una ennesima delusione, quando cioè, alla morte di Cesare Trivulzio nel 1548, la sua speranza di ottenere il vescovato di Como andò frustrata: «dopo l'essere stato 37 anni in palazzo e fatto vecchio, zoppo e sdentato», l'offesa fu avvertita come cocente.³⁷² Nel giro di poche settimane Paolo organizza tramite Pier Francesco Riccio la spedizione delle proprie cose a Firenze, appoggiandosi alla casa di Lelio Torelli; manda, soprattutto, un forziere contenente «la vera anima mia, perché vi sono tutti li libri de l'Historia ch'io disegno stampare costi».³⁷³ L'orgoglio per il libro della vita finalmente portato a compimento e prossimo a vedere la luce, la consapevolezza del taglio di forte apertura che caratterizzava quella sua impresa di storiografia contemporanea su scala universale, vengono fuori con impeto – sotto la crosta degli ossequi a Cosimo I – da una lettera scritta al Torelli nel luglio 1550, quando il Giovio, mentre il Torrentino allestiva la stampa dell'opera, era temporaneamente rientrato a Como; l'autore si rallegra che Cosimo I stia leggendo il testo, certo che il duca «non potrà essere se non finissimo e clementissimo estimatore di questa mia lunga fatica»:

[...] E dico questo perché l'occhio dell'animo mio non ha altro scopo che Sua Eccellenza, avendola io sopra ogni altro Principe giudicata degna di questa mia opera. E lasciando di dire che sia tale o quale, per non lodar cosa che non sia di assoluta perfezione, dirò almeno con buona ragione come si vede e si tocca con mano da' ciechi e paralitici, che da 1400 anni in qua non ci è stato alcuno di sì gagliardo ingegno ch'abbia osato interpretare di scrivere l'istoria de' suoi tempi, universale per tutto 'l mondo, attaccandole ancor le frange della corografia, specchio necessario a chi vuol vedere e chiarirsi dell'*ubi, quomodo, quando* delle cose fatte [...] E non fu bugia, quando io vi dissi nell'altra mia ch'io stimai più le laudi che mi diede in publico, quando leggeva l'Istoria nostra, il magnanimo Leone, che quando mi donava de gli officii per molte centinaiaia [...]

Non mancava poi una frecciata ai Farnese, quasi una esternazione sull'avvenuto ennesimo cambio di patrocinio:

[...] la liberalità di molti Mecenati, poco intelligenti delle lettere, non mi è andata tanto al gusto, come quella che ne viene dal perfetto giudizio di chi intende [...]³⁷⁴

³⁷² P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 137-138, 206.

³⁷³ *Ivi*, p. 139.

³⁷⁴ *Ivi*, pp. 166-167. Sulla impostazione delle *Historiae* e l'orgoglio dell'autore:

Lo stesso giorno, 3 settembre 1549, in cui Giovio aveva annunciato al Riccio il proprio imminente arrivo a Firenze, il letterato fiorentino Giovan Francesco Fabbrini aveva esortato il maggiordomo di Cosimo I a coltivare quanto più possibile la familiarità con Paolo, anche in ragione della posizione nodale che questi occupava nell'ambiente romano:

[...] E tornando al Iovio li dico che mi parebbe che Vostra Signoria lo accarezzassi, e quanto più possete ve lo intrinsicassi, perché è homo da servirsene molto, perché, holtre alle altre qualità sua, è tanto domestico di Nostro Signore e di Farnese che dicie il fatto suo senza rispetto alcuno e come la intende, e, quando lo fa ad istanzia di amico, fa li uffitii di sorte che di tanto o di più non si richiederebbe; è poi una tromba non solamente di questa corte ma di tutte le altre, e un ricetta di tutti le personaggi grandi e virtuosi che capitano a Roma [...] ³⁷⁵

Michel Plaisance nei suoi studi sull'accademia fiorentina ha mostrato efficacemente quanto le dediche a Cosimo di opere latine del Giovio (per esempio le *Historiae*, 1550-52; o le biografie di Leone X, Adriano VI, Pompeo Colonna, 1548) e delle rispettive traduzioni in lingua toscana (per esempio i volgarizzamenti delle Vite dei Visconti, e delle tre biografie citate, 1549) abbiano costituito un ingranaggio importante nella politica culturale portata avanti dal duca tramite il Torrentino in quegli anni decisivi per il consolidamento del suo potere; lo studioso ha spiegato anche come Cosimo fosse il «beneficiario politico» di operazioni pur improntate in direzioni divergenti. ³⁷⁶ Ad esempio, nel-

E.H. COCHRANE, *Historians and Historiography*, cit., pp. 372-373. Il primo volume delle *Historiae* apparve a Firenze nell'estate del 1550, all'indomani della morte in gennaio di Andrea Alciato, che nella epistola pubblicata in apertura dell'opera protestava duramente contro l'avarizia manifestata da Paolo III nei confronti del Giovio; le dichiarazioni dell'autorevole giurista e antiquario lombardo suscitarono scandalo nell'ambiente romano, e in difesa del Giovio intervenne Cosimo I stesso. Questi scrivendo all'ambasciatore fiorentino a Roma Averardo Serristori, ribadiva come lo storico comasco gli paresse «degnò di essere carezzato, et non alterato da questi soffi dell'odio, et del maldire, così lo tenemo proprio come una reliquia degl'antichi servitori di casa» (in V. CIAN, *Lettere inedite di Andrea Alciato a Pietro Bembo*, «Archivio storico lombardo», s. II, XVII, 1890, pp. 828-844: 836; sulla questione si veda C. DIONISOTTI, *Machiavelli*, cit., p. 415).

³⁷⁵ Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 22, ins. 20, f. 271r; il contenuto della lettera è stato reso noto da T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio*, cit., p. 164. Per la trascrizione ringrazio Nicoletta Baldini. Sulla posizione del Fabbrini a Roma «addeito alla camera Apostolica e spia medicea»: G. FRAGNITO, *Un pratese*, cit., pp. 47-48.

³⁷⁶ M. PLAISANCE, *Les dédicaces à Côme Ier: 1546-1550*, [1989] e *Côme Ier ou le prince idéal dans les dédicaces et les traités des années 1548-1552*, [1990], ora in *Id.*, *L'Accademia e il suo principe*, cit., pp. 235-255 (con alcune lettere inedite del Giovio) e 257-269.

lo stesso anno 1548 in cui usciva l'edizione postuma delle *Prose* del Bembo con la imbalsamante dedica di Benedetto Varchi al duca, il piacentino Ludovico Domenichi offrendo a Cosimo la versione in «Thoscano idioma» della *Vita* gioviana di papa Leone esplicitava l'omaggio argomentando «come lo scriver di noi altri nella lingua Thoscana torna a grandezza non pur del parlar Fiorentino, ma del fortunato dominio Vostro anchora»;³⁷⁷ e all'incirca tre anni dopo, in apertura al dialogo sulle imprese, che si svolge col caldo d'agosto, a Firenze, tra Paolo stesso e il Domenichi, e che è immancabilmente dedicato a Cosimo I, il vecchio Giovio può dirsi disponibile alla conversazione

[...] pur che non mi obliiate alla severità delle leggi di questo scelto parlar toscano; perché io voglio in tutti i modi esser libero di voler parlare alla cortigiana, senza essere scropulosamente appuntato dalla vostra Accademia [...]³⁷⁸

In questi ultimi anni di attività condotta dalla postazione fiorentina cade una doppia iniziativa al contempo di carattere storiografico e monumentale, che attesta ancora una volta l'indissolubilità avvertita dal Giovio tra questi due piani, e che lo vede regista occulto di due notevolissimi episodi di mecenatismo che prendono forma a Napoli e nel territorio del viceregno. Si tratta della costruzione di una coppia di monumenti sepolcrali, eretti nella chiesa napoletana di Santa Maria la Nova, e di un colossale 'Trofeo' marmoreo innalzato non lontano da Sessa, commissionati da un personaggio di spicco della politica imperiale di metà secolo a nord e a sud d'Italia, Gonzálo Fernández de Cordoba.³⁷⁹ Fu lui a coinvolgere il Giovio nella elaborazione generale di questi suoi progetti, e soprattutto per la realizzazione della parte epigrafica, destinata a svolgere un ruolo fondamentale, poiché ad essa era affidata l'esplicitazione del significato celebrativo di quei monumenti, connessi in entrambi i casi ad una operazione di vero e proprio recupero storico della memoria del nonno materno di don Gonzálo, Gonzálo il Grande (1453-1515) detto il Gran Capitano, che con la battaglia del Garigliano del 1503 aveva segnato l'instaurazione del potere spagnolo, sotto Ferdinando il Cattolico, sul regno di Napoli, e che

³⁷⁷ È un passaggio analizzato da M. PLAISANCE, *Les dédicaces*, cit., p. 249; la citazione dalla dedica del volgarizzamento del Domenichi viene da p. 4.

³⁷⁸ P. GIOVIO, *Dialogo dell'imprese*, cit., p. 374.

³⁷⁹ Per la ricostruzione di questi episodi: B. AGOSTI - F. AMIRANTE - R. NALDI, *Su Paolo Giovio*, cit.; F. AMIRANTE - R. NALDI, in *Giovanni da Nola*, cit.

per i rischi di autonomia insiti nell'enorme potere personale da lui acquisito era poi stato bruscamente rimosso e sottoposto ad una sorta di *damnatio memoriae*.

Conviene partire dai due monumenti sepolcrali (Figg. 48, 49) che nel 1550, ad oltre vent'anni dalla loro scomparsa, don Gonzalo decise di far costruire, ricorrendo alla bottega di Giovanni da Nola, in onore di Odet de Foix, visconte di Lautrec, e di Pedro Navarro, illustre uomo d'armi spagnolo passato al servizio di Francesco I, nel cappellone di San Giacomo degli Spagnoli, fondato dal Gran Capitano stesso nella chiesa di Santa Maria la Nova (là dove era sepolto il beato Giacomo della Marca, il cui processo di canonizzazione era stato sollecitato prima da Ferdinando il Cattolico e poi, negli anni venti, da Carlo V, tramite il padre di don Gonzalo, Luis Fernández de Cordoba, allora ambasciatore cesareo a Roma).³⁸⁰ Le ragioni, agli occhi del Giovio, di questo tardivo, arcipostumo omaggio funebre reso al Lautrec, il pericoloso nemico di un tempo, morto a Napoli nel 1528 nel tentativo di riprendere la città agli spagnoli dopo essere calato a Roma, messa a sacco, a liberare Clemente VII, sono rievocate nel profilo dedicatogli negli *Elogia*: ucciso dalla peste nel corso di quella fallimentare impresa bellica (ma i biografi di Carlo V celebreranno la vittoria imperiale su Odet de Foix come quella di Ercole su Anteo),³⁸¹ al Lautrec, che per il suo valore militare durante le guerre d'Italia si era guadagnato l'appellativo di «urbium expugnator» come un moderno Demetrio Poliorcete, erano state crudelmente negate esequie e sepoltura dal vincitore, il cesareo Filiberto d'Orange. Per vent'anni il corpo di Odet de Foix era rimasto abbandonato in una cantina, benché a Roma, in San Giovanni in Laterano, la cittadinanza celebrasse regolarmente riti sacri in suo onore, per i meriti che il generale francese si era guadagnato nelle circostanze del Sacco, «tanquam Urbis liberatori». Due decenni dopo, mutata di molto la situazione politica italiana ed europea, il nipote del Gran Capitano aveva potuto permettersi il gesto pietoso di comprare le spoglie del Lautrec e di tributargli quello che lo storico lombardo definisce «iustum et luculentissimum marmorei sepulchri decus».³⁸² Un'identica sorte e un eguale, tardivo omaggio sepolcrale

³⁸⁰ Si vedano i riferimenti indicati nella nota precedente.

³⁸¹ S. LEYDI, *Sub umbra*, cit., p. 141.

³⁸² P. GIOVIO, *Elogia*, cit., p. 433. Così il passo nel volgarizzamento del Domenichi (*Gli Elogi vite brevemente scritte*, cit., pp. 327-328): «Ora nella suprema sua calamità hebbe questa gloria, che non havendo voluto il Principe d'Orange suo nemico poi ch'egli hebbe la vittoria

conobbe, nella stessa occasione, il corpo del conte Pedro Navarro, celebre, anche negli scritti gioviani, per il suo talento di ingegnere militare e, in particolare, per essere stato l'inventore delle mine («*admirabilium operum machinator et artifex*» recita l'inizio del lungo medaglione che gli è riservato negli *Elogia*); anche lui era morto di peste durante l'assedio di Napoli del 1528, ma correva voce che fosse stato assassinato in carcere.³⁸³ Il Giovio lo aveva conosciuto a Roma e aveva ricavato da lui parecchie notizie «in servizio de l'istoria da scriversi per me»; in cambio il Navarro gli aveva richiesto l'invenzione di un'impresa personale, che l'autore volle connettere ai micidiali ordigni con cui nel 1503 il Navarro aveva fatto «volare per l'aria il Castel dell'Uovo a Napoli».³⁸⁴

Ancora una volta il Giovio si impegna ad elaborare, per i nuovi monumenti napoletani dedicati a questi due personaggi, un'iscrizione che non derogasse alle istanze di concisione proprie dell'epigrafia classica, e il 28 novembre 1550 la trasmette per lettera, dalla Toscana, a don Gonzalo:

Il signor Giovanni Ramires, agente di Vostra Eccellenza, mi scrive da Napoli che quella, come galant'uomo, va cercando le occasioni dell'acquisto della laude e della chiara fama; e perciò ch'ella gli ha ordinato di onorare di nobil sepoltura i corpi de' famosi capitani Monsignor di Lotrech e il conte Pietro Navarro. E mi prega ch'io gli voglia fare un elogio, che serva a questo proposito d'una iscrizione marmorea. E così l'ho fatto volentieri e mandato a Napoli, facendolo all'usanza de gli antichi Romani senza frasche, sodo e sin-

fargli honore di sepoltura né di mortorio, meritò havere dal Popolo Romano, non solamente l'honor d'un giorno, ma l'honor perpetuo dell'annovale che si gli fa ogni anno. Percioche si fece una ordinatione in Capitolio, per publico et meraviglioso consentimento di tutti i cittadini, che si facesse ogni anno in Santo Ianni Laterano un solennissimo annovale per l'anima di Lotrecco, come a liberator di Roma; perché si poteva tener per certo, che con la venuta sua egli liberasse il Papa prigionie, et cavasse di Roma i Barbari, i quali ruinavano gli edificii di essa. Diede poi Lotrecco questo notabile essemplio dell'humana miseria, che il suo corpo morto per l'abominevole diligenza d'un soldato Spagnuolo tanto avaro, quanto crudele, sepolto in una volta di vino in molta arena, lungo tempo aspettò indarno un comprator Francese che lo riscotesse; et dopo venti anni ha finalmente havuto un giusto et splendidissimo honore d'un sepolcro di marmo; sdegnandosi con nobil vergogna un nobilissimo Spagnuolo Don Hernando di Cordova, Duca di Sessa, il quale fu nipote del gran Capitano Consalvo, che fosse perduta affatto l'affettione d'honorar la virtù, la quale suole essere grata et ammirabile ancho in un nemico; et così comprando egli quelle ossa co' suoi denari per peculiar lode del suo nome, et ancho con manifesta invidia della sua natione, l'ha fatte honoratamente sepolire, et riporre in una sepoltura di marmo».

³⁸³ *Ivi*, pp. 437-438.

³⁸⁴ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impese*, cit., p. 401.

cero. Di che mi congratulo con Vostra Eccellenza che abbia l'animo suo occupato in questi nobili pensieri [...] così come la ringrazio che abbia usato liberalità con messer Lodovico Domenichi, il qual tradusse la Vita dell'immortal Gran Capitano [...] le ne mando la copia; e se a lei parrà di emendare qualche cosa secondo il giudicio de' felici ingegni di cotesta corte, lo possa fare [...] QUUM HOC IN SE HABEAT PRAECLARA VIRTUS UT VEL IN HOSTE SIT ADMIRABILIS, CONSALVUS FERDINANDUS CORDUBA, MAGNI CONSALVI NEPOS, SUESSAE PRINCEPS, INCLITI NOMINIS GALLORUM DUCUM ODETTI LOTRECCHII ET PETRI NAVARRI CADAVERA IGNOBILI IACENTIA TUMULO PIETATIS AC HUMANITATIS NOMINE MARMOREIS SEPULCHRIS HONESTANDA CURAVIT. QUUM ANTE XX ANNOS IN OBSIDENDA NEAPOLI TRIPLICITER PERIISSENT. MDL.³⁸⁵

Il Giovio aveva pensato ad un'unica iscrizione, concepita per un unico monumento, che avrebbe dovuto ai suoi occhi rendere giustizia a quelle virtù, anche di onore militare di singoli personaggi, travolte dagli orrori delle guerre d'Italia. Come aveva scritto nella biografia del Gran Capitano, pubblicata a Firenze nel 1549 e l'anno dopo uscita nel volgarizzamento del Domenichi, il pur valorosissimo Navarro aveva finito, forzato dalla «sfortuna» dei tempi, per prendere «l'armi dannate contra il nome della sua nazione»;³⁸⁶ delle spoglie del Lautrec, poi, si era arrivati persino a far commercio. Don Gonzalo si risolse invece ad ordinare due distinti sepolcri (Figg. 48, 49), che il principale collaboratore del grande

³⁸⁵ ID., *Lettere*, cit., II, p. 185. Gonzalo aveva interessi letterari ed era in rapporto con un gruppo di letterati napoletani: F. NICOLINI, *Su don Gonzalo Fernandez de Cordova terzo duca di Sessa e di Andria (1520-1578)*, «Japigia», IV, 1933, pp. 237-280: 258-259; T.R. TOSCANO, *Un "libro" di rime di Luigi Tansillo per Don Gonzalo Fernandez de Cordoba, III duca di Sessa*, in ID., *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 145-182. Gonzalo è il prozio dell'omonimo personaggio dei *Promessi sposi* (F. NICOLINI, *Don Gonzalo dei "Promessi Sposi" e la sua discendenza dal Gran Capitano*, in ID., *Aspetti della vita italo-spagnuola nel Cinque e Seicento*, Napoli, A. Guida, 1934, pp. 11-46: 29, 34, 45); su questo nome ricorrente nella famiglia dei duchi di Sessa, «mi Gonzalo», scherza nella sua *Gatomaquia* (1634) Lope de Vega, il cui patrono fu, con poca generosità, Luis Fernández de Cordoba, sesto a portare il titolo: il poemetto del poeta spagnolo si può leggere nella edizione a cura di A. Croce, Milano, Adelphi («Piccola Biblioteca Adelphi», 157), 1983 (la citazione è da p. 155); su questo don Luis si veda F. NICOLINI, *Arte e storia nei "Promessi Sposi"*, Milano, Longanesi & C. («I marmi», 21), 1958, pp. 99-100. E Gonzalo si chiamerà pure il protagonista della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda.

³⁸⁶ P. GIOVIO, *Le vite del Gran Capitano e del marchese di Pescara volgarizzate da Ludovico Domenichi*, a cura di C. Panigada, Bari, Laterza («Scrittori d'Italia», 133), 1931, p. 192. Federico Gonzaga aveva chiesto al Giovio un ritratto del Gran Capitano, di cui Paolo era stato medico personale, da utilizzare per l'allestimento in corso, con sculture di Alfonso Lombardi, della galleria di comandanti illustri nel Palazzo Ducale di Mantova (GIULIO ROMANO, *Reperitorio*, cit., I, p. 361; B. TALVACCHIA, in *Giulio Romano*, cit., pp. 398-399).

Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, eseguì tra il 1550 e il 1555, e il testo offerto dal Giovio venne riutilizzato a stralci per comporre le due diverse iscrizioni destinate alle tombe dei capitani. Nella chiesa di Santa Maria la Nova si trovano ancora i due monumenti con le relative lapidi: a destra dell'altar maggiore della cappella sta quello scabro, forse non portato a definitivo compimento, di Pedro Navarro, ornato soltanto da decorazioni geometriche e stemmi, e sulla sinistra quello del Lautrec, dove il sarcofago, decorato da una fascia superiore con rilievi orizzontali di trionfi all'antica con armi e loriche e da riquadri con genietti funerari, si finge appoggiato sulla testa di due prigionieri che, inturbantati, quasi a sostenere meglio il peso della pietra, a braccia conserte puntano col dito l'ampia iscrizione centrale.³⁸⁷

Nell'iniziativa, e nella riabilitazione a posteriori del capitano francese che aveva liberato il papa, era in gioco una rilettura storica dei precedenti decenni alla luce degli equilibri politici instaurati dopo la pace di Bologna, funzionale alla difficile e attentamente preparata successione, specie riguardo ai domini italiani, proprio allora in corso dall'imperatore a suo figlio Filippo II. In questo senso l'episodio napoletano è davvero il primo atto della propaganda per immagini, finalizzata a coadiuvare la legittimazione di Filippo, che don Gonzalo avrebbe più ampiamente svolto qualche anno dopo, una volta divenuto governatore a Milano (in carica nel 1558-59 e nel 1563-64). Carlo V, nell'impossibilità di trasmettere al figlio il titolo imperiale, destinato al

³⁸⁷ Fin dalla prima registrazione nel *Diario* dello scultore, quando Annibale riceve una caparra dal Ramírez citato nella lettera del Giovio, si parla infatti di due sepolture (*Diario di Annibale Caccavello scultore napoletano*, a cura di A. Filangieri di Candida, Napoli, L. Pierro, 1896, pp. xci-xciii, e p. 11, n. 29). Al Ramírez, fedele e colto segretario di Gonzalo, dedicò un sonetto Luigi Tansillo (F. NICOLINI, *Su don Gonzalo*, cit., pp. 251-252). L'iscrizione messa in opera per il Navarro recita: OSSIBUS ET MEMORIAE PETRI NAVARRI CANTABRI / SOLERTI IN EXPUGNANDIS URBIBUS ARTE CLARISSIMI / CONSALVUS FERDINANDUS LUDOVICI FILIUS / MAGNI CONSALVI NEPOS SUSSAE PRINCEPS / DUCEM GALLORUM PARTES SECUTUM / PIO SEPULCHRI MUNERE HONESTAVIT / CUUM HOC IN SE HABEAT PRAECLARA VIRTUS / UT VEL IN HOSTE SIT ADMIRABILIS. OBIIT AN. 1528 AUG. 28. Quella per il Lautrec: ODETTO FUXIO LAUTRECCO / CONSALVUS FERDINANDUS LUDOVICI FIL. CORDUBA / MAGNI CONSALVI NEPOS / QUUM EIUS OSSA QUAMVIS HOSTIS IN AVITO SACELLO / UT BELLI FORTUNA TULERAT / SINE HONORE IACERE COMPERISSET / HUMANARUM MISERiarUM MEMOR / GALLO DUCI HISPANUS PRINCEPS POSUIT. OBYT AN. 1528 AUG. 15. Sono riportate entrambe da C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, [Napoli 1623], Napoli, Ottavio Beltrano, 1624, pp. 494, 496; G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, [Napoli 1872], a cura di N. Spinosa, Napoli, Società editrice napoletana, 1985, p. 83 constatava che le iscrizioni attuali sono «un cattivo compendio» di quella proposta dal Giovio. Per la tradizione della letteratura artistica napoletana sui due sepolcri: F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, Donzelli editore, 1992, pp. 192, 195.

proprio fratello, poteva solo rinunciare in favore di Filippo ai possedimenti in Italia, detenuti a titolo personale, che restavano però formalmente feudi imperiali sottoposti a Ferdinando d'Asburgo. Diventava allora cruciale avallare persuasivamente agli occhi dei contemporanei la continuità tra la personalità di Carlo e quella, assai meno carismatica, del figlio. Il passaggio di consegna del ducato di Milano e del regno di Napoli ebbe luogo nel 1554, ma l'operazione era stata preparata da tempo, e un momento importante ne era stato il viaggio organizzato nel 1547-48 per presentare Filippo ai suoi futuri sudditi d'Europa e d'Italia. Gonzálo, che a quel viaggio prese parte, contava da anni fra i più intimi della cerchia di Filippo II, e gli sarebbe rimasto devotamente fedele anche nei gusti artistici.³⁸⁸ Appena insediato al governo della Lombardia spagnola, il duca di Sessa volle prendere contatto con Leone Leoni, che eseguì per lui una medaglia dove, sul verso, si alludeva all'intervento di Gonzálo in favore dello scultore caro agli Asburgo, finito nei guai con la giustizia per aver cercato di assassinare, in un attacco di furia, Orazio Vecellio, mandato a Milano dal padre Tiziano a riscuotere denaro e commissioni.³⁸⁹ A questo momento rimonta pure la medaglia fatta per lui da Annibale Fontana, che volutamente fonde la celebrazione del duca di Sessa, effigiato sul diritto, con quella del Gran Capitano, alla cui fama militare fa riferimento l'iscrizione con la scena di battaglia rappresentata sul rovescio.³⁹⁰ Nel 1559, quando Carlo V era morto ormai da qualche mese, fu il governatore ad organizzarne in Duomo le esequie, una cerimonia che intendeva sancire al contempo «la celebrazione politica di un morto e la legittimazione politica di un vivo»: sotto il tiburio venne innalzato uno spettacolare catafalco a forma di tempio, disegnato da Vincenzo Seregni, con apparati e sontuosi paramenti che dispiegavano una profusione martellante di imprese, motti, armi imperiali, quasi tutto oro su nero.³⁹¹

³⁸⁸ Alle relazioni di Gonzálo con Filippo II al tempo di questo viaggio è dedicata la seconda puntata della sua biografia pubblicata da F. NICOLINI su «Japigia», V, 1934, pp. 69-102.

³⁸⁹ E. PLON, *Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1887, pp. 137-140, 269; K.A. SEAVER, *The many faces of the Great Captain*, «The Medal», 30, 1997, pp. 10-18: 13. I documenti relativi all'aggressione di Orazio Vecellio sono stati pubblicati da G.B. CAVALCASELLE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, [Firenze 1878], Firenze, Sansoni, 1974, II, pp. 236-241.

³⁹⁰ P. VENTURELLI, in *Rabishi. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Bleonio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 1998, pp. 271-272, n. 69.

³⁹¹ La descrizione degli allestimenti per la cerimonia, stampata nel 1559, è efficacemente analizzata da S. LEYDI, *Sub umbra*, cit., pp. 178-182, la citazione è da p. 178.

Il progetto riabilitante di una Vita del Gran Capitano aveva preso corpo fin dagli anni venti, quando il padre di Gonzálo aveva esortato il Giovio a tale impresa storiografica, «perché la lode di quest'uomo soppressa, pareva che fosse defraudata da alcuni che strettamente scrivevano gli annali e ancora da poeti goffi»,³⁹² ma, smarritosi il manoscritto in lavorazione durante le traversie del Sacco, il compito era stato ripreso, sotto la pressione del duca di Sessa, soltanto nel 1547, e l'edizione del testo latino poté uscire a stampa, presso il Torrentino, due anni dopo. Nel 1549 don Gonzalo, dopo il viaggio compiuto al seguito di Filippo II, giunse a Sessa, il centro principale dei suoi feudi nel viceregno, accolto con allestimenti trionfali, e lì si trattenne fino al principio della primavera seguente, 1550 (siamo dunque solo qualche mese prima della lettera citata, con cui Giovio trasmetteva al duca il testo degli epitaffi per i sepolcri di Santa Maria la Nova). Durante questo suo soggiorno cade la commissione da parte del duca a Giovanni da Nola di un imponente monumento, un colossale Trofeo marmoreo, di cui sopravvivono solo alcuni notevoli frammenti, destinato, di nuovo, a intrecciare il ricordo del duca a quello del Gran Capitano: questo sontuoso apparato scultoreo celebrava, *in loco*, il ripristino promosso da Gonzálo delle terme di Sinuessa, più comunemente detta Rocca Mondragone, bagni famosi nell'antichità e ancora tra gli umanisti del Cinquecento per i mirabolanti poteri curativi delle loro acque, che sorgevano presso il Garigliano, proprio nello scenario cioè della più illustre impresa bellica di Gonzálo il Grande.³⁹³ La rievocazione del valore militare dell'avo era affidata alle sculture fornite dalla bottega del Marigliano – del Trofeo il maestro stesso aveva eseguito la grande lorica (Fig. 50) e l'impressionante scudo con la Gorgone, elementi che stavano montati su un basamento con figure di prigionieri delegato al Caccavello – mentre a congiungere la memoria dei due eventi era la targa con una lunga iscrizione composta da Paolo Giovio, solo di recente recuperata (Fig. 51). Questi già nel 1548, ringraziando Berardino Rota per un epigramma in onore del Gran Capitano che l'amico napoletano gli aveva spedito, gli aveva infatti preannunciato:

³⁹² P. GIOVIO, *Le vite del Gran Capitano*, cit., p. 6.

³⁹³ La ricostruzione di questo progetto e il recupero delle parti che ne restano si devono a R. NALDI e F. AMIRANTE nel citato contributo su «Prospettiva», 103-104, 2001, pp. 55 e seguenti; F. AMIRANTE – R. NALDI, in *Giovanni da Nola*, cit.

[...] Ho fatto un bravo elogio per la restaurazione de i bagni della Rocca Mondragone, a richiesta del signor Giovanni Ramire, uomo del Duca di Sessa; il quale indirizzo al signor Tomaso Cambi.³⁹⁴

L'interesse per le medaglie è una costante delle curiosità del Giovio, anche per l'indissolubile connessione di questa classe di opere al genere della ritrattistica, ma nel corso dei suoi ultimi anni sembra acquisire una vera preminenza. Del resto si può ricordare che il più antico e il più tardo ritratto autonomo dello storico lombardo sin qui noti compaiono entrambi su delle medaglie: la prima è quella che venne eseguita per lui nel 1532, quando il Giovio si trovava a Ratisbona, dal medaglista tedesco Ludwig Neufahrer, che fu spesso al servizio degli Asburgo; l'ultima è quella, più celebre, di mano di Francesco da Sangallo, che risale a poco prima della morte di Paolo.³⁹⁵ Durante i primi anni quaranta aveva mandato spesso in dono a Cosimo I, sia direttamente sia tramite il Riccio, medaglie e monete antiche,³⁹⁶ ma una delle più eloquenti testimonianze in questo senso riguarda, giusto alla metà del secolo, il suo contributo alla progettazione di una medaglia in onore di Eleonora de Toledo (Figg. 53a, 53b), che venne eseguita da Domenico Poggini, allora trentenne, in servizio come orafo alla corte di Cosimo dal 1540, e per la quale il duca si consultò col Giovio.³⁹⁷ Discutendo per corrispondenza con Cosimo, lo storico lombardo si mostra subito molto competente, giudicando «bellissimo» il modo in cui era stato lavorato «il basso rilievo della medaglia» e scrivendo – con un suggestivo paragone tra le due arti – che il giovane artefice secondo lui aveva «dato in carta alla bronzinesca» (Figg. 52, 53a), e passa poi a proporre una impresa adeguata per il rovescio, una pavonessa che ripara sei piccoli sotto le sue ali, quasi una versione ornitologica dell'iconografia della Madonna della misericordia, e la scritta «cum pudore laeta foecunditas».³⁹⁸

La lettera del novembre 1551 con la quale Giovio fornisce a Cosimo I, con appassionata padronanza della materia, notizie sul Pisanello

³⁹⁴ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 122-123.

³⁹⁵ Per la medaglia del 1532: G. PROBSZT, *Ludwig Neufahrer: ein Linzer Medailleur des 16. Jahrhunderts*, Wien, Schroll, 1960, p. 89, e per quella del Sangallo: J. KLIEMANN, in *Giorgio Vasari*, cit., p. 120.

³⁹⁶ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., I, pp. 307, 340.

³⁹⁷ G. TODERI – F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze, Polistampa, 2000, II, p. 489, n. 1444.

³⁹⁸ P. GIOVIO, *Lettere*, cit., II, pp. 200-201.

è un testo utile per continuare a ragionare sui rapporti tra lo storico lombardo e Vasari e sulla tessitura della Torrentiniana:

[...] Vittor Pisano, eccellente pittore, fu in gran fama al tempo di Papa Martino, Eugenio e Nicola, e dipinse tutte due le parti della nave grande di San Giovanni Laterano con molto azzurro oltramarino; talmente ricca, che i pittorelli dell'età nostra si sono più volte sforzati, montando con le scale, a rader via il detto azzurro; il quale per la dignità della sua preziosa natura né s'incorpora con la calcina, né mai si corrompe. Costui fu ancora prestantissimo nell'opera de' bassi rilievi, stimati difficilissimi da gli artefici; perché sono il mezo tra il piano delle pitture e 'l tondo delle statue. E perciò si veggono di sua mano molte lodate medaglie di gran principi, fatte in forma maiuscola [...] Fra le quali io ho quella del gran Re Alfonso in zazzera, con un reverso d'una celata capitonale; quella di Papa Martino, con l'arme di casa Colonna per reverso; quella di Sultan Maomete, che prese Costantinopoli, con lui medesimo a cavallo in abito turchesco, con una sferza in mano; Sigismondo Malatesta, con un reverso di madonna Isotta d'Arimino; e Nicolò Piccinino con un berrettone bislungo in testa [...] E oltra questi ho ancora una bellissima medaglia di Giovanni Paleologo, Imperatore di Costantinopoli, con quel bizzarro cappello alla greca che solevano portar gl'imperatori. E fu fatta da esso Pisano in Fiorenza, al tempo del Concilio di Eugenio, ove si trovò il prefato Imperatore; c'ha per reverso la croce di Cristo sostenuta da due mani, verbigrazia dalla latina e dalla greca [...] ³⁹⁹

Stante il profilo asciuttamente monografico di questa notizia, e la ben diversa consapevolezza stilistica e perciò storico-artistica con cui Vasari, nelle *Vite* del 1550, inquadrava la figura di questo artista negli sviluppi del gotico internazionale, resta che le cognizioni che Giovio ha su Pisanello medaglista sono ben più vaste di quelle offerte nella Torrentiniana, da cui pure con ogni probabilità Paolo deriva qui l'osservazione sull'azzurro oltremarino adoperato negli affreschi perduti con le storie del Battista nella basilica lateranense (Vasari: «[...] mise in quelle una sorte di azzurro oltramarino [...] sì bello e sì colorito, che non ha avuto ancor paragone»), e la definizione del basso rilievo (cavata dalla introduzione all'arte della scultura).⁴⁰⁰ Nella versione

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 209. Tra le medaglie qui citate sono note quelle di Niccolò Piccinino e di Giovanni VIII Paleologo, mentre negli altri casi Giovio menziona versioni di esemplari esistenti che non ci sono pervenute: G.F. HILL, *A corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini*, [London 1930], Firenze, S.P.E.S., 1984, I, p. 13.

⁴⁰⁰ G. VASARI, *Le vite*, cit., III, p. 365; per la definizione dei bassi rilievi «difficili assai», *Id.*, *Le vite*, cit., I, Firenze, S.P.E.S., 1966, p. 95. Anche RAFFAELLO MAFFEI aveva elogiato

giuntina della biografia di Pisanello, che sarà molto ampliata anche per quanto concerne la sua attività pittorica, Vasari riterrà opportuno riportare per esteso la lettera del Giovio a Cosimo I – nel frattempo uscita a stampa nella raccolta postuma di epistole dello storico curata dal Domenichi e pubblicata nel 1560 – articolando assai più a fondo, sulla scia delle sollecitazioni gioviane, la trattazione sui «medaglioni di getto» con «infiniti ritratti di principi de' suoi tempi e d'altri, dai quali poi sono stati fatti molti quadri di ritratti in pittura».⁴⁰¹

È un episodio che mi pare esemplifichi con molta chiarezza quella tendenza 'antibiografica' (Barocchi) che caratterizza la versione Giuntina delle *Vite* rispetto alla precedente, aiutando a capire come questo taglio si sviluppi in sintonia e in dialogo con gli orientamenti del mecenatismo e del collezionismo della corte medicea. «La committenza di Cosimo determina dunque una particolare evoluzione artistica cortigiana, legata anche a tecniche speciali»: l'arazzo, ma anche «la medagliistica e i bronzetti, le statue romane ed etrusche, che implicavano un prestigio politico».⁴⁰² Per quanto concerne il nuovo statuto critico e storiografico che in quel contesto le «arti congeneri» (Vasari) vanno assumendo, con particolare riguardo alla medagliistica si può ricordare l'affacciarsi di una letteratura specifica attenta anche al ruolo giocato dagli artisti contemporanei, come nel caso dei *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* di Enea Vico, pubblicati nel 1555, e poi di nuovo nel 1558 e dedicati a Cosimo I: qui, tra il *De Asse* del Budé (1556) e i *Dialogos de Medallas* dell'Agustín (1587) l'argomento, affrontato in volgare, cessa di essere delegato alla competenza degli esperti di antiquaria e, nella trattazione dell'artefice, diventa possibile prospettare anche sul piano dell'attualità («nell'età mia») la dignità storiografica di una tradizione

Pisanello «in umbris et coloribus diligens», menzionando gli affreschi della basilica lateranense (il brano è riportato in V. FARINELLA, *Archeologia e pittura*, cit., p. 206).

⁴⁰¹ G. VASARI, *Le vite*, cit., III, p. 368. Sulla edizione dell'epistolario del Giovio curata dal Domenichi: N. LONGO, *Retorica ed epistolografia: una lettera di Paolo Giovio*, [1985], in *Id.*, *Letteratura e lettere. Indagine nell'epistolografia cinquecentesca*, Roma, Bulzoni editore («Europa delle Corti. Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento», 86), 1999, pp. 17-33: 19-23. Per le origini di questo «bravo libro di lettere sue», un progetto editoriale che si sviluppa in parallelo a quello della serie fiorentina di ritratti derivata dalla galleria degli uomini illustri del Museo gioviano, è importante la lettera del nipote Giulio Giovio a Cosimo I del 1553 resa nota in P. BAROCCHI – G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo mediceo, Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena, Franco Cosimo Panini («Collezionismo e storia dell'arte. Studi e fonti», 2), 1993, pp. 3-4.

⁴⁰² P. BAROCCHI, *Palazzo Vecchio*, cit., p. 114.

tecnica⁴⁰³ (è anche da un precedente di questo tipo che deriva, dieci anni dopo, l'edizione dei trattati celliniani sull'oreficeria e la scultura, con le loro orgogliose genealogie di maestri delle «arti congeneri»):

Nell'imitazione (per dimostrare la eccellenza loro) facendo nuovi cogni di acciaio, nell'età mia sono stati eccellenti, Vettor Gambello, Giovanni dal Cavino Padoano, e suo figliuolo, Benvenuto Cellini, Alessandro Greco, Leone Aretino, Iacopo da Tresso, e Federico Bonzagna Parmigiano. Ma Giovan Iacopo di costui fratello, che hoggi per merito della sua virtù tiene in Roma l'ufficio del segnare in piombo, ha superati tutti i moderni in così fatte arti: della cui maniera chi grandemente non è pratico, resterà facilmente ingannato, e le sue medaglie riceverà per antiche.⁴⁰⁴

Per illustrare le ripercussioni che questi nuovi orientamenti producono sul passaggio dalla prima alla seconda edizione delle *Vite* vasariane, non si può fare a meno di rileggere le parole di Paola Barocchi:

Più volte la Giuntina modifica la Torrentiniana, rompendo la cornice del medaglione biografico sia con tagli, sia con integrazioni storiche e strumentali rivolte a fornire una informazione più vasta. Proemi ed epiloghi vengono, come è noto, largamente soppressi, la ecfasi cede al racconto, ma soprattutto le tecniche delle «arti congeneri alle maggiori» assumono prestigio, in particolare quelle che possono offrire a committenti e collezionisti testimonianza di prototipi famosi. Nasce così una interpretazione dell'opera d'arte non più legata al sottile filo biografico, ma alla complessa trama della committenza, fruizione e divulgazione [...] ⁴⁰⁵

E ancora:

Mutano gli orizzonti: il medaglione umanistico è ormai una formula storizzata e le notizie premono in ragione della sempre più intensa vastità di rapporti. Mutano le proporzioni, i fini e i mezzi dello storico: prima dei lavori nella reggia medicea Vasari si muoveva nell'ambito di una committenza religiosa ed aristocratica, le sue *Vite* erano legate alle dimensioni umanistiche di un Giovo, all'apprendistato epistolare di un Aretino e di un Caro; dopo la commissione di Palazzo Vecchio il suo messaggio visivo si carica di referenze

⁴⁰³ G. BODON, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, L'Erma di Bretschneider («Le rovine circolari», 1), 1997, pp. 110-129, cui va affiancato A. CECCHI, *Alcune lettere inedite di Enea Vico al duca Cosimo de' Medici*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdoldt e G. Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 537-542.

⁴⁰⁴ Cito dalla edizione di Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1558, pp. 67-68.

⁴⁰⁵ P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, cit., p. 162.

documentarie che puntano sulla informazione. D'altra parte il decoro principesco esige addobbi ed arredi adeguati, nei quali le "arti congeneri" acquistano un valore sociale. In tali prospettive si apre la via alle tradizioni tecniche, e anche alle "scuole" artistiche, le quali sembrano per ora corrispondere a meri riferimenti di spazio e di tempo.⁴⁰⁶

Opera estrema del Giovio è il *Dialogo dell'impresie militari e amoroze*, composto con ogni probabilità nel 1551, pietra fondativa nella storia di questo specifico genere, uscito a stampa postumo nel 1555, incontrando subito un larghissimo successo e numerosissime riedizioni.⁴⁰⁷ Di questo testo e della sua fortuna uno specialista del settore ha di recente fornito una approfondita analisi che mette bene in evidenza la connessione che sussiste, nel Giovio, tra l'interesse per le impresie e le altre e più antiche faccie della sua attività: molto più che l'attenzione teorica per la corretta definizione della perfetta impresia – come sarà invece nei successivi trattatisti attivi in questo campo, a partire dal Ruscelli – di quelle composizioni combinate di immagini e parole all'autore sta a cuore la «rappresentatività del personaggio titolare», privilegiando «l'intenzione di "ridurre a memoria gli uomini segnalati"», personaggi illustri da lui «conosciuti e veduti per faccia».⁴⁰⁸ Per il Giovio, forte pure per il suo impegno in questo campo del precedente degli *Emblemata* dell'Alciato (Augusta 1531), l'impresia – come la biografia, come il ritratto, come l'*elogium* – racchiude per intero la personalità umana e storica dell'individuo, ed è un genere, un «gioco grave» nelle parole del Castiglione,⁴⁰⁹ che lo appassiona per la costitutiva interazione tra il «corpo», che è la parte figurata, l'immagine, e l'«anima», il motto cioè scelto per accompagnarla. Ma il saggio dell'Arbizzoni permette anche di capire meglio il valore di elemento decorativo che

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 165.

⁴⁰⁷ Le citazioni da questo testo qui sono dalla edizione ripetutamente citata del 1984, ma si deve ricordare pure l'esistenza di quella, con commento, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978. Su quest'opera: A. NOVA, *Dialogo dell'impresie: la storia editoriale e le immagini*, in *Atti del convegno Paolo Giovio*, cit., pp. 73-92.

⁴⁰⁸ Il riferimento è a G. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle impresie*, Roma, Salerno editrice («Studi e saggi», 26), 2002, pp. 17, 19, 27. Su questo e altri punti della sua interpretazione converge pure D. CALDWELL, *The paragone between word and image in impresa literature*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIII, 2000, pp. 277-286: 279.

⁴⁰⁹ B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano con una scelta delle opere minori*, a cura di B. Maier, Torino, UTET («Classici italiani», 31), 1964, p. 87.

Paolo Giovio annette alle imprese, come conferma l'utilizzo che se ne fece, lo si è visto, nell'allestimento pittorico della villa genovese del Violaro e nel Museo stesso, ma pure nel salone di Poggio a Caiano; una posizione che gli verrà rimproverata dai successivi trattatisti, più inglobati entro una dimensione libresca e retorica dell'impresa, è proprio la grande importanza attribuita da lui all'aspetto visivo dell'impresa, alla sua «appariscenza anche coloristica», giudicando essenziali «come elementi della bellezza dell'impresa i colori dei suoi componenti». ⁴¹⁰

Il ricordo nostalgico e insieme pungente delle «gentilezze erudite», le imprese di moda al principio del secolo, nella tramontata stagione della civiltà cortigiana che aveva coinciso con la sua giovinezza, e la memoria di tutti quegli incontri coi personaggi che della storia contemporanea erano attori e protagonisti, rende questo testo, scritto pressappoco a meno di un anno dalla morte, una specie di proustiano *Tempo ritrovato* di metà Cinquecento. Tornano nomi, nomignoli, titoli che nessuno ricorda più, flashback su serate, pranzi, pettegolezzi e battute di trenta o quarant'anni prima, tutta gente ormai morta da un pezzo e i rari superstiti come fossili strani, ma questo dialogo fiorentino è generoso anche di notizie su opere d'arte e artisti; e, in controtendenza rispetto al fastidio per la «maniera tedesca» propugnato dalle *Vite* vasariane, c'è persino qualche menzione di monumenti medioevali che all'autore, qui come nelle precedenti *Vitae* dei Visconti, interessano soprattutto per il loro valore prosopografico ma in qualche caso gli strappano un giudizio di lode. E ancora lo sguardo del Giovio ha la forza di coprire l'Italia tutta. Nelle chiacchiere col Domenichi, per esempio, il cenno a Ferrante d'Aragona e alla sconfitta dei baroni ribelli (1462) porta con sé il riferimento ai rilievi bronzei del grande portale di Castel Nuovo realizzato dal fonditore parigino Guglielmo Monaco («L'istoria di quel caso sta scolpita di bronzo sopra la porta del Castel Nuovo»); un accenno incidentale ad Arrigo VII conduce lo storico a citarne il monumento sepolcrale, scolpito da Tino di Camaino, nel Duomo di Pisa; una piccola malignità pronunciata dal Domenichi sui signori di Milano diventa pretesto per un encomio, ancora una volta appoggiato al Decembrio, di Galeazzo Visconti, «che edificò il Castello, il Parco e il Ponte di Pavia, opra pari alla grandezza de' Romani»; la pura e semplice deferenza al principato gli suggerisce di tributare un omaggio al «cavallier Baccio Bandinelli, molto eccellente

⁴¹⁰ G. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose», cit., p. 28.

statuario fiorentino, il quale per sua virtù e famose opere è riuscito e nobile e ricco e gratissimo al principe, il signor Duca Cosmo [...].⁴¹¹

8. PAOLO GIOVIO E «L'ITALIA DELLA NOSTALGIA»

La sfortuna critica del Giovio nei moderni studi di storia dell'arte, la persistente sottovalutazione dell'importanza dei suoi testi come fonti per la cultura figurativa e del suo ruolo nel tessuto del mecenatismo durante la prima metà del Cinquecento sono innanzitutto un corollario della drastica sfortuna di Giovio storiografo tra Otto e Novecento, cui concorrevano sia l'impostazione politica della sua opera maggiore, le *Historiae*, sia la sua veste linguistica latina. Come hanno ben mostrato le ricerche di Erich Cochrane, nonostante l'immenso successo negli anni successivi alla loro pubblicazione, con un numero elevato di ristampe del testo originale e del volgarizzamento del Domenichi e con tante traduzioni in spagnolo, francese e tedesco a loro volta continuamente rieditate, le *Historiae*, che dei fatti cruciali della storia di Firenze nei primi decenni del secolo davano con rassegnata spregiudicatezza una interpretazione in sostanza filomedicea e filoimperiale, cominciarono presto a diventare un bersaglio polemico per la tradizione storiografica di matrice repubblicana.⁴¹² Il «libro della vita» del Giovio, la sua grandiosa impresa di storia universale contemporanea, era apparso quasi fuori tempo massimo, e, scriveva Dionisotti, già «a metà secolo nessuno in Italia avrebbe voluto intraprendere una storia, qual era quella del Giovio, in cui fosse così sottile il velo dell'ortodossia cat-

⁴¹¹ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie*, cit., pp. 384, 402, 416, 419. Si veda P.C. DECEMBRIO, *Vita di Filippo Maria Visconti*, cit., p. 49. Nell'illustrazione dell'impresa di Luigi Gonzaga, una del gruppo di venti che corredano il manoscritto comense del *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, si riconosce l'*Ercole e Caco* del Bandinelli in piazza della Signoria a Firenze (lo notava E. TRAVI nella introduzione alla edizione del testo qui citata, p. 360, nota 2). Per altri passi del *Dialogo* con notizie di interesse artistico si veda sopra pp. 28-29, 33-34, 78, 93-94.

⁴¹² E.H. COCHRANE, *Historians and Historiography*, cit., pp. 374-375, 377; ID., *Paolo Giovio e la storiografia del Rinascimento*, in *Atti del Convegno Paolo Giovio*, cit., pp. 19-30; per la posizione delle *Historiae* nella storiografia dell'età di Caterina de' Medici in Francia, quando ebbero un seguito le polemiche contro il Giovio identificato come fonte tout-court antiflorentina: M. PLAISANCE, *Les Florentins en France sous le regard de l'autre: 1574-1578*, [1992], in ID., *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1504-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli editore («Cinquecento. Testi e Studi di letteratura italiana. Studi», 13), 2005, pp. 289-298; 293-296. Sulle traduzioni cinquecentesche delle *Historiae* e la loro sfortuna nell'Ottocento italiano: L. PERINI, *La vita e i tempi di Pietro Perna*, cit., pp. 183, 193-196.

tolica e del patriottismo italiano, e in cui, sotto quel velo, tanta parte avessero i turchi, e i protestanti figurassero come accidentalmente colpiti da temporanea insanità mentale». ⁴¹³ Valicata la *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi alla fine del Settecento, la storiografia letteraria del Risorgimento – basti pensare alle pagine di Francesco De Sanctis –, mazziniana e filorepubblicana, fautrice della libera età dei comuni e ostile all'età della dominazione spagnola, concentrata sulla tradizione in volgare e di contro diffidente nei riguardi della nostra letteratura latina del Cinquecento, ha liquidato l'attività storiografica del Giovio come mera prova di «esercizi rettorici», rimproverandogli la sua consapevole partecipazione alla ideologia del principato e innescando così un giudizio di condanna e un processo di elusione che proseguiranno fin dentro il Novecento e che graveranno inevitabilmente anche sul Giovio scrittore d'arte. ⁴¹⁴

La riabilitazione dello storiografo, il riconoscimento del «posto che da sempre gli spettava e gli spetta» sono venuti in primo luogo dagli affondi di Benedetto Croce, che aveva appuntato la sua attenzione sulle lettere gioviane fin dal 1908, e che nel 1929 dedicò al Giovio scrittore latino un decisivo medaglione apologetico, finissimo anche nell'interpretazione della sua personalità. ⁴¹⁵ Ristabilita l'attendibilità delle notizie storiche fornite nelle sue opere, screditata da una tradizione che da Varchi si era traghettata fino al XIX secolo, e ripristinato il nesso tra il furore documentario dello storiografo e quello del collezionista di ritratti (sul Museo gioviano erano usciti nel 1900 l'articolo di Eugène Müntz, e nel 1928 il volume di Luigi Rovelli), ⁴¹⁶ Croce toc-

⁴¹³ C. DIONISOTTI, *Machiavelli*, cit., pp. 431-432. Per la polemica antigioviiana di matrice controriformata: E. VALERI, «*Historici bugiardi*», cit., in particolare pp. 129-137.

⁴¹⁴ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di L. Russo, Milano, Feltrinelli («Universale Economica», 223), 1960, II, p. 149.

⁴¹⁵ La citazione è da una pagina di DIONISOTTI fondamentale per capire la sfortuna del Giovio e il ruolo di Croce nella sua riabilitazione, in *Machiavelli storico*, [1960], in ID., *Machiavellerie*, cit., pp. 365-409: 370. Il primo contributo a cui si fa riferimento è B. CROCE, *Lettere inedite di G. G. Trissino e di Paolo Giovio*, in *Scritti di Storia di Filologia e d'Arte. Nozze Fedele-De Fabritiis, Itri XI. Gennaio. M. CM. VIII*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1908, pp. 75-79; quello del 1929, *Intorno a Paolo Giovio*, venne poi ripubblicato in B. CROCE, *Conversazioni critiche. Serie terza*, Bari, Laterza («Scritti di storia letteraria e politica», 25), 1932, pp. 296-308. Più noto, ma meno significativo per questo discorso, è il successivo saggio *La grandiosa aneddotta storica di Paolo Giovio*, in ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo rinascimento*, II, Bari, Laterza («Scritti di storia letteraria e politica», 35), 1945, pp. 27-55 (ma lì si veda anche, I, pp. 352-364, *Imprese e trattati sulle imprese*).

⁴¹⁶ E. MÜNTZ, *Le musée de portraits de Paul Jove*, «Mémoires de l'Académie des Inscript-

cava la questione dei fraintendimenti e delle censorie reticenze che ancora ostavano ad una comprensione della statura dell'autore. E forse anche pensando alle tante testimonianze cinquecentesche sulla proverbiale facondia del Giovio, lo studioso ne tratteggiava un ritratto, provocatorio e calzante, in scherno alle miopie della seriosità universitaria: Paolo Giovio era

[...] soltanto uno a cui piaceva ridere e far ridere, e non immaginava che le sue arguzie dovessero esser udite e interpretate da "hommes graves", da accademici e professori, cioè da gente che per solito scarseggia di finezza e di umana penetrazione, e, come si lascia facilmente canzonare dai retori della decorosa virtù, così, quasi per compenso, si arma d'indignazione quando proprio non è il caso d'indignarsi ma di comprendere e, ricambiando il riso col riso, tirar via.⁴¹⁷

Il risarcimento crociano del Giovio, «curioso», irrefrenabile «raccoltore», appassionato di imprese e di motti, sta però probabilmente all'origine di una immagine di lui tarata sulla generazione di Vasari piuttosto che su quella cui davvero egli appartenne, una immagine sfalsata che poteva magari trar forza anche dai pochi cenni al Giovio contenuti nelle *Vite* dell'aretino, e che è rimbalzata negli studi di storia dell'arte, trovando ampia diffusione. Mentre le sue più compiute pagine di argomento figurativo (quelle insomma che aprono gli *Scritti d'arte del Cinquecento* della Barocchi), lo inchiodano all'indietro, radicandolo nelle esperienze visive dei suoi anni di formazione, tra la Lombardia di Bramantino e di Leonardo, il circuito delle corti padane, la Roma di Giulio II e di Leone X, la sua pratica pionieristica di generi destinati a diventare caratterizzanti della cultura artistica tardocinquecentesca – il collezionismo di ritratti di personaggi illustri, le invenzioni, i programmi, le imprese, le stesse biografie di artisti – ha favorito piuttosto una lettura del Giovio sbilanciata se non proiettata in avanti nel secolo. Proprio sulla scia del suo *Dialogo*, la trattatistica sulle imprese è una produzione che deflagra andando verso gli ultimi decenni (per fare solo qualche esempio tra i moltissimi: Scipione Ammirato, 1562; Luca

tions et Belles-lettres», 36, 1900, pp. 247-343; L. ROVELLI, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio. Il museo dei ritratti*, Como, Tip. Emo Cavaliere, 1928.

⁴¹⁷ B. CROCE, *Intorno a Paolo Giovio*, cit., p. 300. Per le conseguenze che la posizione antiuniversitaria di Croce avrebbe comportato più avanti, negli anni trenta, si vedano i contributi di G. MACCHIA raccolti nel suo *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi («Saggi», 36), 1987.

Contile, 1574; Giovanni Andrea Palazzi, 1575; Francesco Caburacci, 1580; Scipione Bargagli, 1589; Giulio Cesare Capaccio, 1592; Torquato Tasso, 1594...); la fortuna, cronologicamente parallela, della collezione gioviana di ritratti, riprodotta nelle raccolte di Cosimo I a Firenze, di Ferdinando del Tirolo ad Ambras e di Federico Borromeo a Milano, e la rifrazione di quel modello ancora sulla *Galeria* del Marino (1619),⁴¹⁸ ha trascinato con sé una sviante interpretazione in chiave 'accademica' della personalità del Giovio e delle sue iniziative, tanto che è difficile guardare alle ragioni del Museo fuori dal filtro di quelle sue tarde filiazioni.

Il collezionismo di ritratti, le biografie degli artisti, le imprese, erano fenomeni e generi indagati da Julius von Schlosser, amico ed ammiratore di Croce,⁴¹⁹ negli anni del libro, capitale, sulle raccolte di meraviglie (1908), dove la raccolta del Giovio si affacciava come precedente di quella dell'arciduca Ferdinando – vero e proprio emblema del gusto per il curioso e il bizzarro che caratterizzò il collezionismo di età tardomanierista –, e poi nel *Manuale delle fonti* (1924), dove lo scrittore lombardo compare tra «i precursori del Vasari»: con il progressivo imporsi di questo canocchiale puntato in avanti, e di rado con l'acume critico del grande studioso viennese, il Giovio campione di una «Italia della nostalgia» affine a quella di Baldassarre Castiglione e di fra' Sabba, con la sua visione politica ancora improntata alla dimensione di Mercurino da Gattinara, tendeva a scomparire a vantaggio dell'immagine appunto del «precursore», laboriosamente impegnato a dar corso ad

⁴¹⁸ Cristofano dell'Altissimo viene mandato a Como con l'incarico di copiare la serie gioviana nel 1552, ed era al lavoro su queste impresa ancora alla fine degli anni ottanta (W. P(RINZ), *La serie gioviana*, cit., p. 603); per la raccolta di ritratti storici nella collezione di Ferdinando del Tirolo: J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte*, cit., pp. 68-69; per la serie gioviana voluta dal cardinal Federico: C. MARCORA, *Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como*, «Periodico della Società Storica Comense», XLVIII, 1981, pp. 91-122. Sul rapporto tra la *Galeria* del Marino e gli *Elogia* gioviani: C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri*, [1984], in ID., *Appunti su arti e lettere*, cit., pp. 145-155: 147-148.

⁴¹⁹ Sulle relazioni tra Schlosser e Croce esiste parecchia bibliografia recente (tra cui si può ricordare almeno l'edizione del *Carteggio Croce-Schlosser*, a cura di K. Egon Lönne, Napoli, Società editrice Il Mulino, 2003), ma particolarmente importanti mi pare restino il ricordo di O. KURZ, *Julius von Schlosser. Personalità metodo lavoro*, [1955], in J. VON SCHLOSSER, *L'arte del medioevo*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 511), pp. xv-xxxiv: xxix-xxxii, e le pagine di E. GOMBRICH, *Storia dell'arte e psicologia a Vienna cinquant'anni fa*, [1983], e *Ricordo di Julius von Schlosser come maestro*, [1988], entrambi in ID., *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, a cura di R. Woodfield, Torino, Einaudi («Saggi», 827), 1990, pp. 63-71 e 43-51.

una nuova stagione anziché tenacemente rivolto alla precedente che si chiudeva.⁴²⁰

9. CODA

I miei studi sul Giovio sono cresciuti, dalla fine degli anni novanta, secondo varie angolature di approfondimento, raccogliendo momenti e aspetti diversi della mia formazione, e sviluppandosi in nesso con il lavoro a molti corsi universitari e tesi di laurea dedicati a problemi di storiografia artistica cinquecentesca. I numerosi anni di servizio presso l'Università della Calabria e il prolungato contatto con Napoli sono stati un'opportunità di guardare alla storia della cultura artistica di età moderna da un punto di vista geograficamente rovesciato rispetto a quello della mia provenienza, da un capo all'altro dell'Italia spagnola; di questa esperienza, che ha spalancato per me quesiti e bibliografie del tutto nuovi, con la forza di attrazione e il senso di vertigine, e la fatica, che tale ribaltamento può comportare, spero abbia beneficiato anche la ricerca sugli interessi figurativi dello storico lombardo.

Il libro è dedicato a Paola Barocchi perché durante questa stagione del mio percorso, nell'attività di ricerca e nell'impegno didattico, il valore del suo modo di insegnare è rimasto sempre un sicuro punto di riferimento, a cui ho continuato a guardare con riconoscenza.

Parte dei materiali qui raccolti è stata pubblicata, con altri propositi e in stesure differenti, in alcuni contributi apparsi su «Prospettiva» (per la possibilità di riusarli parzialmente ringrazio perciò gli amici del comitato editoriale della rivista), e in altre sedi: *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, «Prospettiva», 97, 2000, pp. 51-62; la prima parte di *Su Paolo Giovio, don Gonzálo II de Cordoba duca di Sessa, Giovanni da Nola (tra lettere, epigrafia, scultura)*, scritto con Francesca Amirante e Riccardo Naldi, in «Prospettiva», 103-104, 2001, pp. 47-54; *Intorno alla 'Vita' gioviana di Raffaello*, «Prospettiva», 110-111, 2003, pp. 58-69; *Su Giovan Battista Palatino, un calli-*

⁴²⁰ La bellissima, perspicua definizione è di G. ROMANO, *I Ricordi sulle arti di Fra Sabba: note per una cronologia relativa*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza, Atti del Convegno, Faenza, 19-20 maggio 2000*, a cura di A.R. Gentilini, Firenze, Leo S. Olschki editore («Biblioteca dell'Archivum Romanicum». Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia», 314), 2004, pp. 273-280: 275. L'accostamento tra Giovio e fra Sabba era già lucidamente argomentato da F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, UTET, 1982, pp. 102-103.

grafo calabrese del Cinquecento, in *Interventi sulla «questione meridionale»*, a cura di F. Abbate, Roma, Donzelli editore, 2005, pp. 111-115; *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 71-81; *Note autobiografiche di Paolo Giovio (1528-1537)*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo edizioni, 2006, pp. 283-285.

Ho presentato altre tratte di questa ricerca in alcune lezioni tenute, tra il 2005 e il 2007, a Mentana entro un corso specialistico organizzato dall'Università di Bologna, a Udine e a Padova, per gli allievi delle scuole di dottorato di quelle Università, e a Torino, per un ciclo di incontri del F.A.I.; sono state occasioni di riflessione e scambi di idee, di cui ringrazio, in sequenza di tempi e di luoghi, Andrea Bacchi e Simonetta Prosperi, Vittoria Romani, dalla quale in questi anni ho imparato tantissimo (il mio lavoro su Giovio le deve molto), Andrea De Marchi e Flavio Fergonzi, Alessandro Ballarin, Mauro Natale.

Per la pazienza con cui hanno accolto lo svolgimento di questo progetto di ricerca per il quale ho potuto usufruire di un anno di congedo, sono grata ancora ai colleghi dell'Università della Calabria, al preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Raffaele Perrelli, al direttore del Dipartimento di archeologia e storia delle arti, Giuseppe Roma, e al presidente del Corso di laurea in storia e conservazione dei beni culturali, Pietro Dalena.

Da molto tempo considero la discussione appassionata e quotidiana con Silvia Ginzburg sulla storia della letteratura artistica un fatto importante della mia vita. Nel confrontarmi con gli studi sulla cultura figurativa di area meridionale ho ricevuto aiuti e consigli dirimenti da Ippolita di Majo, Arturo Fittipaldi, Riccardo Naldi, Andrea Zezza.

Per avermi aiutato nel lavoro nei modi più vari ringrazio ancora mio fratello Giovanni Agosti, Liliana Barroero, Anna Bisceglie, Francesco Buranelli, Francesco Caglioti, Marco Campigli, Giovanna Capitelli, Francesca Cappelletti, Laura Cavazzini, Barbara Cinelli, Michela Di Macco, Aldo Galli, Alessandra Giannotti, Marsel Grosso, Marco Jellinek, Julian Kliemann, Novella Macola, Alessandra Pattanaro, Paola Picardi, Ambra Pirri, Rosanna Sacchi, Giovanna Saporì, Emilia Talaimo, Patrizia Zambrano, che ha seguito affettuosamente gli sviluppi della ricerca, e particolarmente Marcella Marongiu, per la sua disponibilità. Grazie infine ad Asi, per le molte ore di lettura ad alta voce che ha sopportato, e a Daniela per l'incognito senso di stabilità.

Annamaria Petrioli mi ha dato la possibilità di mettere su questo libro proprio come avrei voluto che fosse.

«Il dominio sul mezzo d'espressione è un concetto che non riesco a disgiungere da quello della conoscenza delle origini della lingua. Finché ci sarà qualcuno che la possiede e altri che non la possiedono, questa parità base che ho chiesto sarà sempre un'irrisione».

don LORENZO MILANI,
lettera al «Giornale del Mattino», 23 agosto 1956

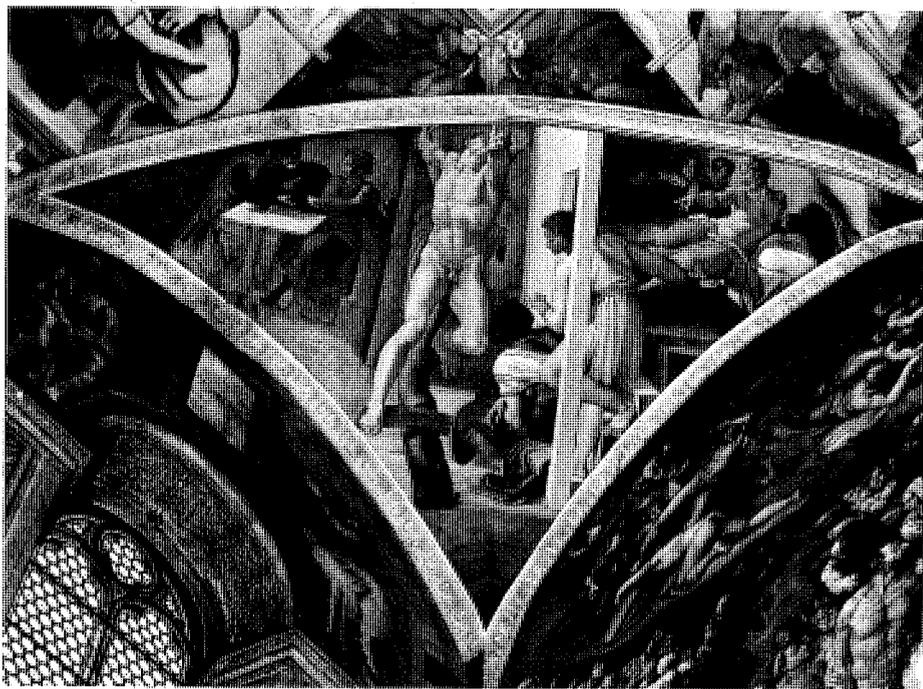
ATLANTE GIOVIANO



1. MICHELANGELO, *Creazione degli astri*, Volta della Cappella Sistina, particolare, Roma, Palazzi Vaticani.

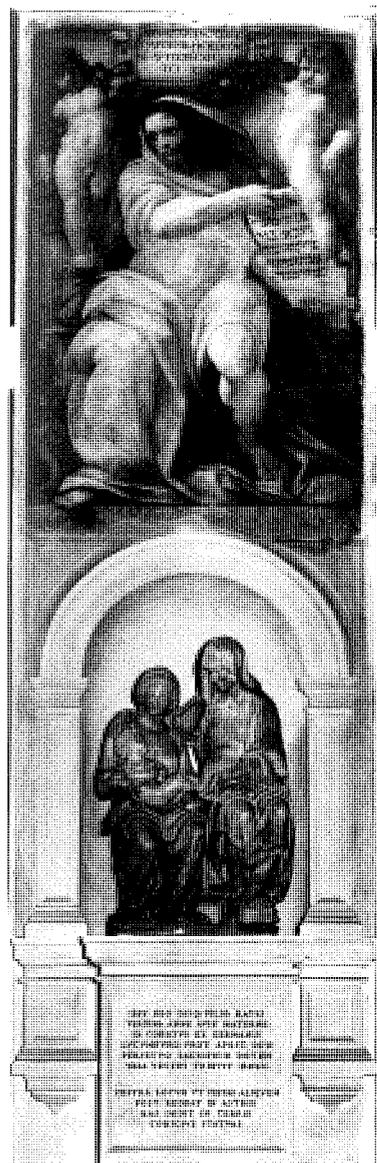


2



3

2. MICHELANGELO, *Giuditta e Oloferne*, Volta della Cappella Sistina, particolare, Roma, Palazzi Vaticani. 3. MICHELANGELO, *Crocefissione di Aman*, Volta della Cappella Sistina, particolare, Roma, Palazzi Vaticani.



4. Edicola di Johannes Goritz, Roma, Sant'Agostino. 5. RAFFAELLO, *Isaia*, Roma, Sant'Agostino.



6. FRA' GIOVANNI DA VERONA, *Trionfo del poeta Cosimo Baraballo*, porta della Stanza della Segnatura, particolare, Roma, Palazzi Vaticani.



*Stà incavato in una porta della sala sopra a quella
di Cosimo nel Palazzo Vaticano, di cui fo
partire il primo libro degli*

7. Copista 'barberiniano' di primo Seicento, *Trionfo del poeta Cosimo Baraballo*, dalla porta della Stanza della Segnatura, Cod. Barb. Lat. 4410.



8

8. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Il cardinal Bandinello Sauli, un personaggio sconosciuto, Giovanni Maria Cattaneo e Paolo Giovio*, Washington, National Gallery of Art. 9. RAFFAELLO, *Leone X e i due cardinali Luigi de' Rossi e Giulio de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi.







11

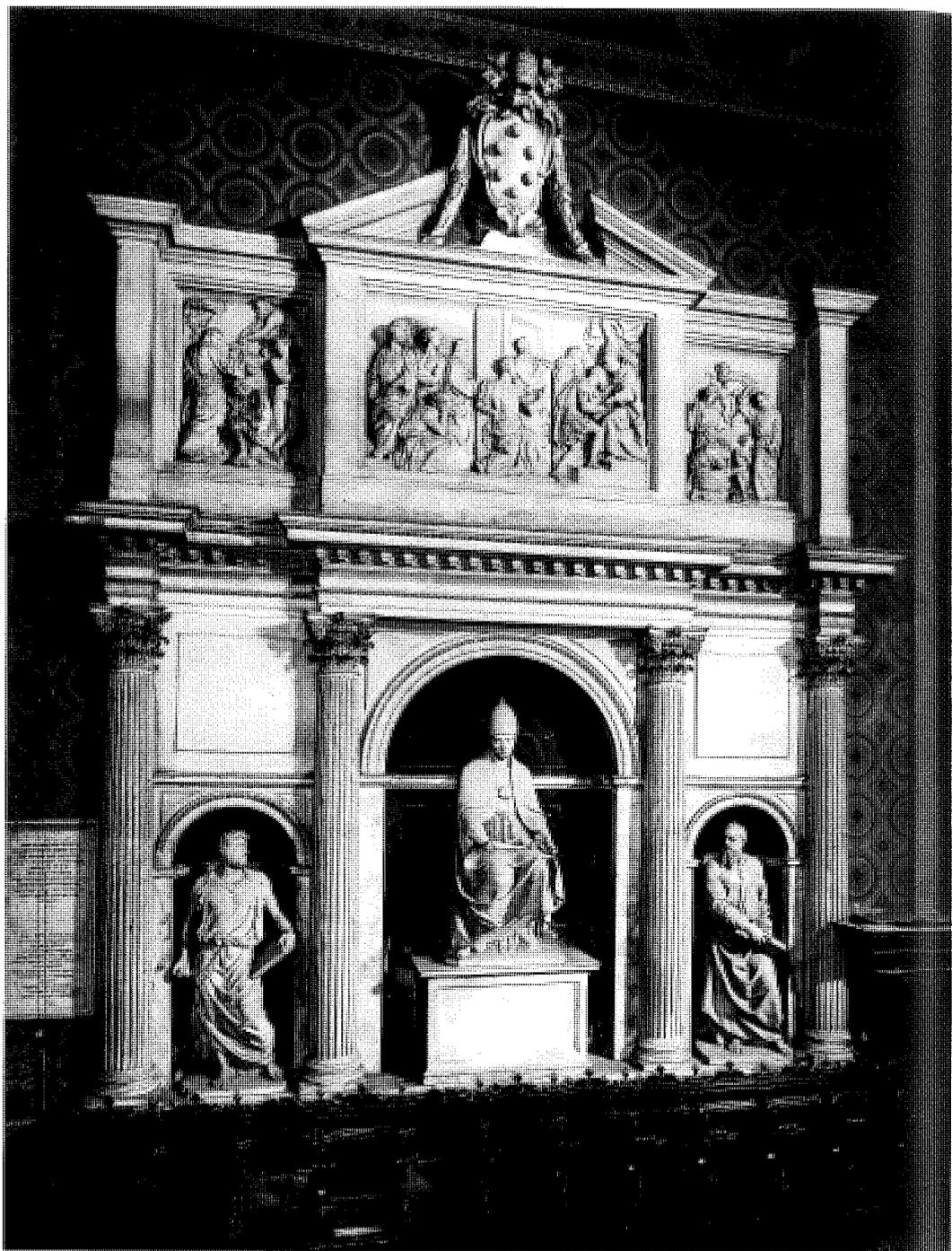
10. GIULIO ROMANO, *Leone X*, Chatsworth, Devonshire Collection. 11. DOMENICO AIMO, *Leone X*, Roma, Santa Maria in Aracoeli, particolare.



12. GIULIO ROMANO, *Clemente I*, Sala di Costantino, Roma, Palazzi Vaticani.



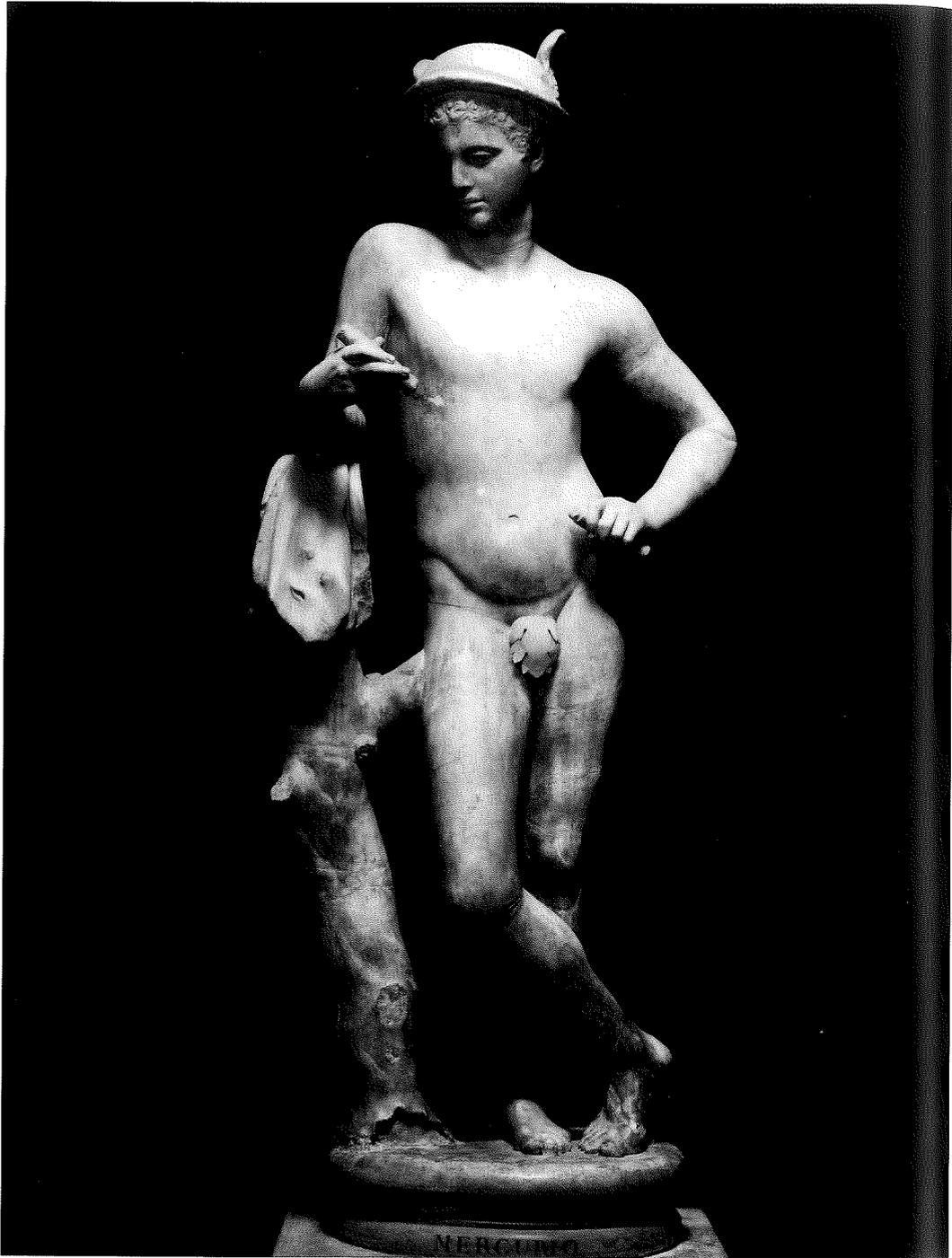
13. DOMENICO AIMO, *Leone X*, Roma, Santa Maria in Aracoeli.



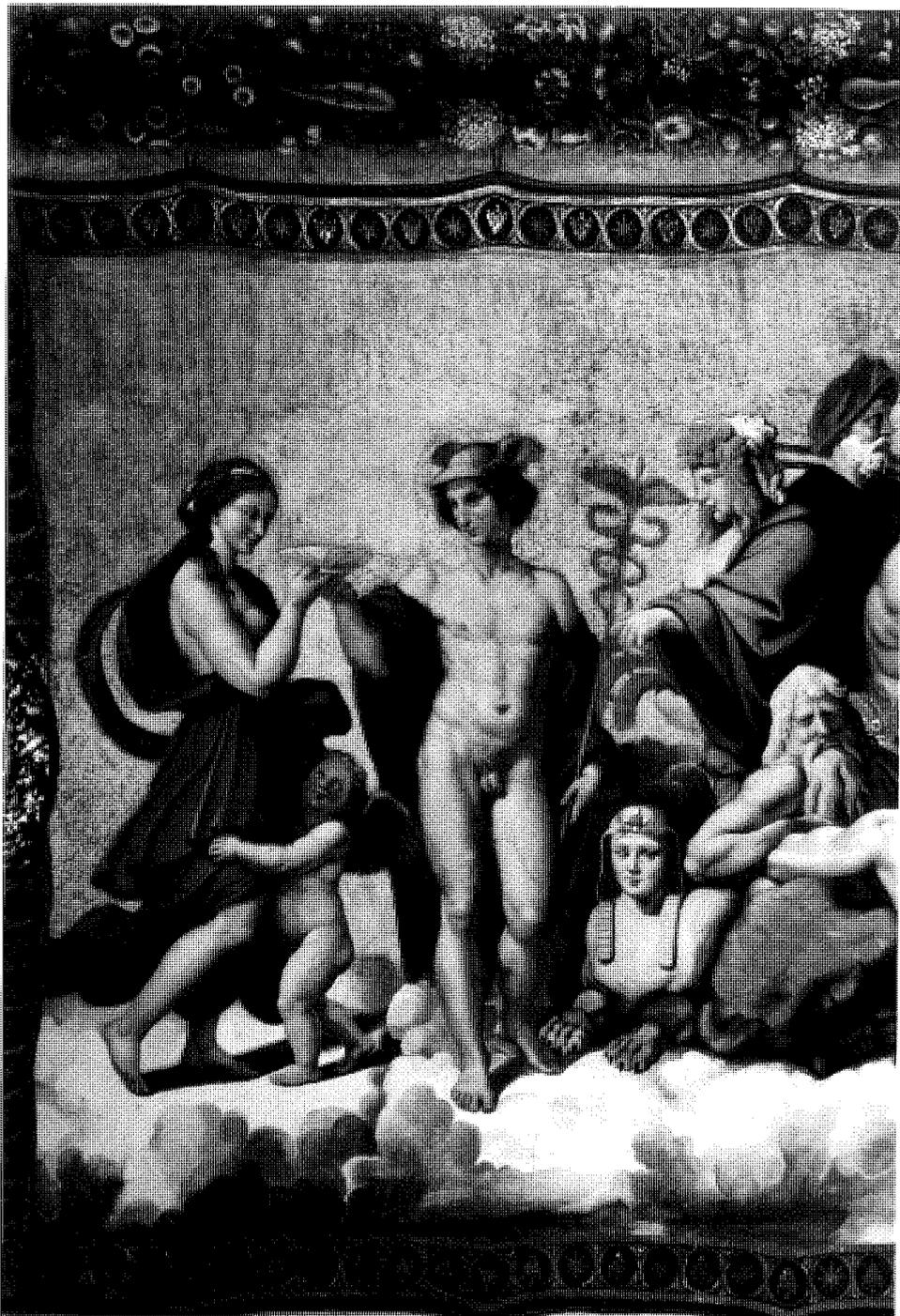
14. BACCIO BANDINELLI – RAFFAELLO DA MONTELUPO e aiuti, *Monumento sepolcrale di Leone X*, Roma, Santa Maria sopra Minerva.



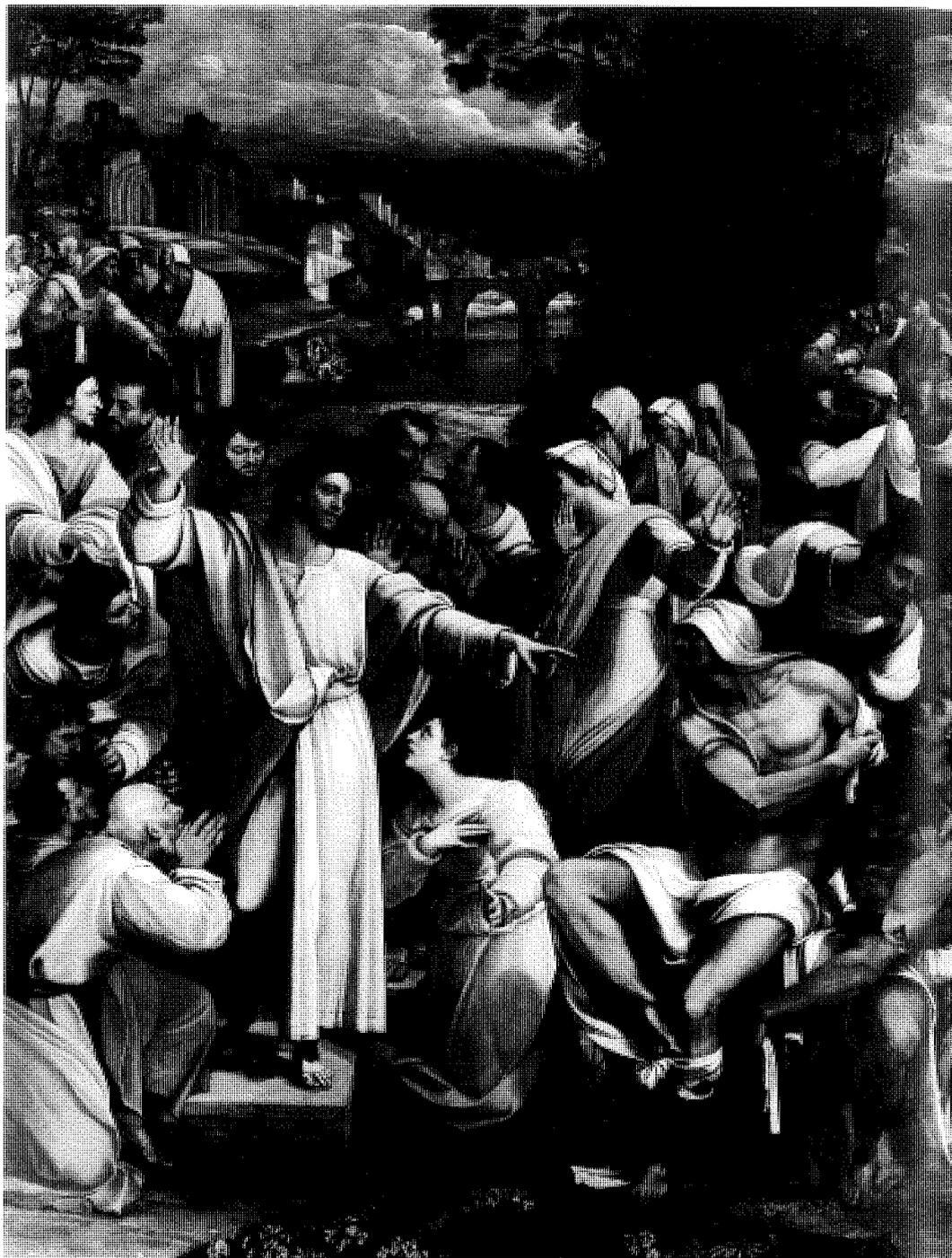
15. RAFFAELLO DA MONTELUPO, *Leone X*, Roma, Santa Maria sopra Minerva.



16. Scultore greco della fine del IV secolo e restauratore cinquecentesco (?), *Mercurio*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



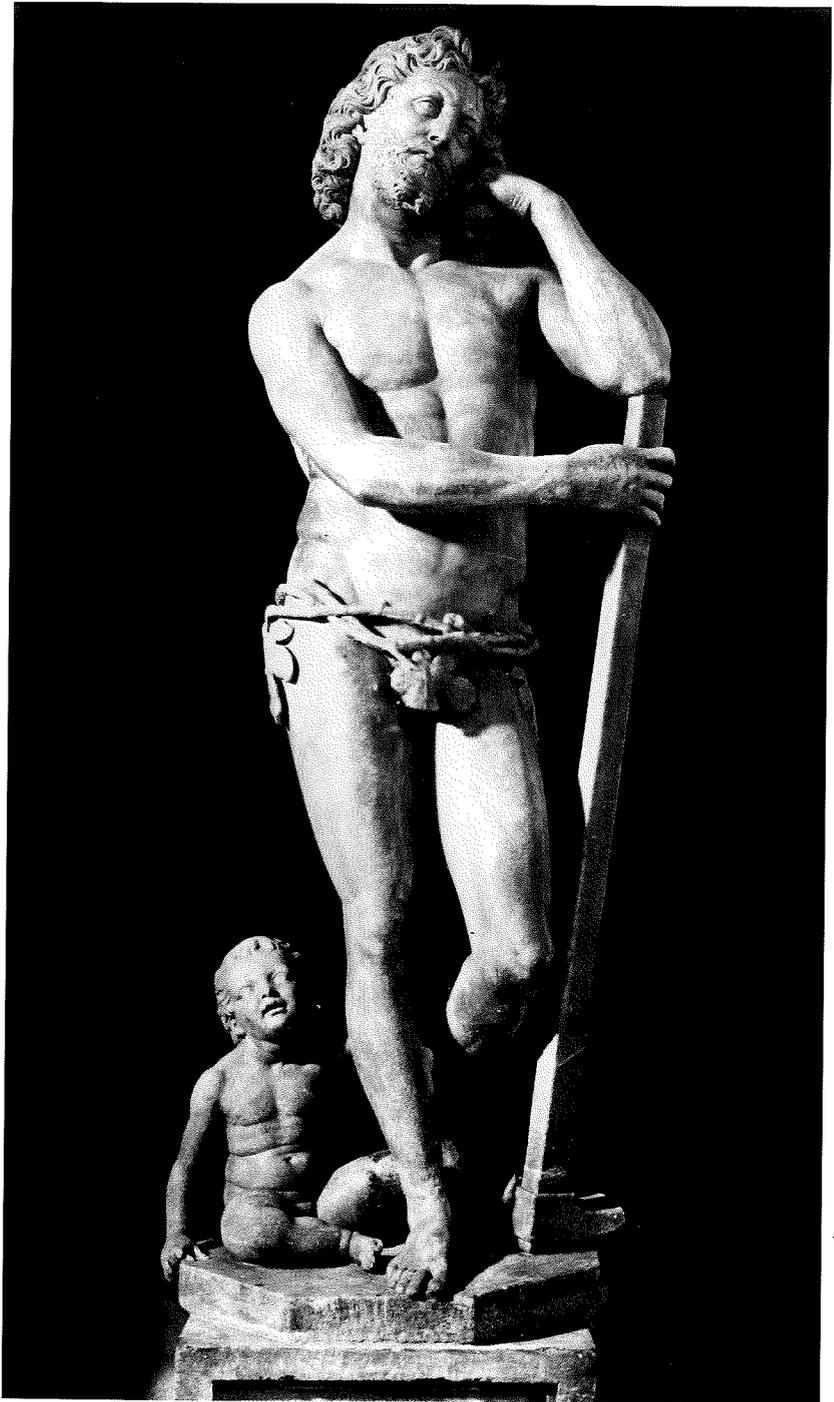
17. RAFFAELLO E BOTTEGA, *Mercurio*, particolare del *Concilio degli dei*, Roma, Farnesina.



18. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Resurrezione di Lazzaro*, Londra, National Gallery.



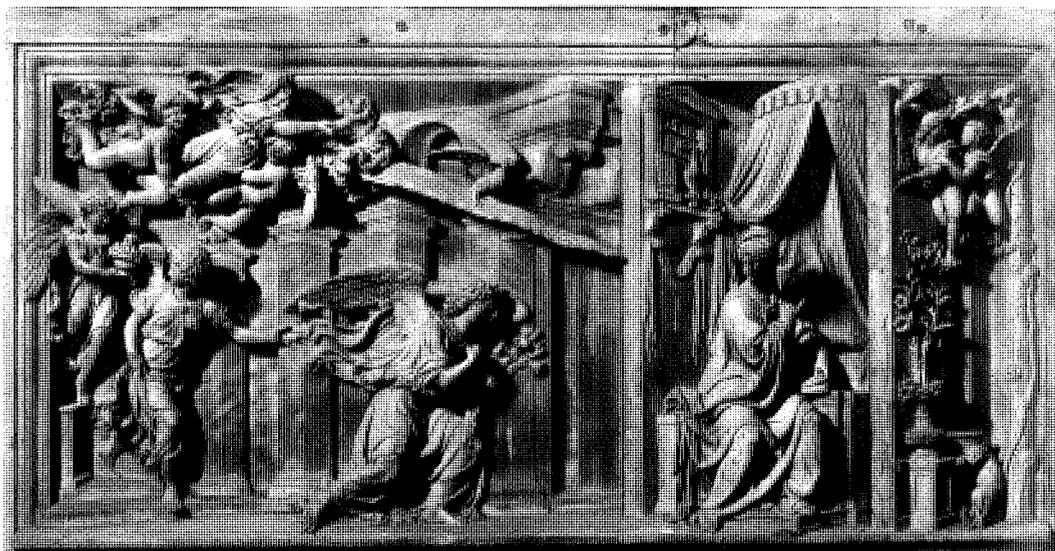
19. RAFFAELLO, *Trasfigurazione di Cristo*, Roma, Pinacoteca Vaticana.



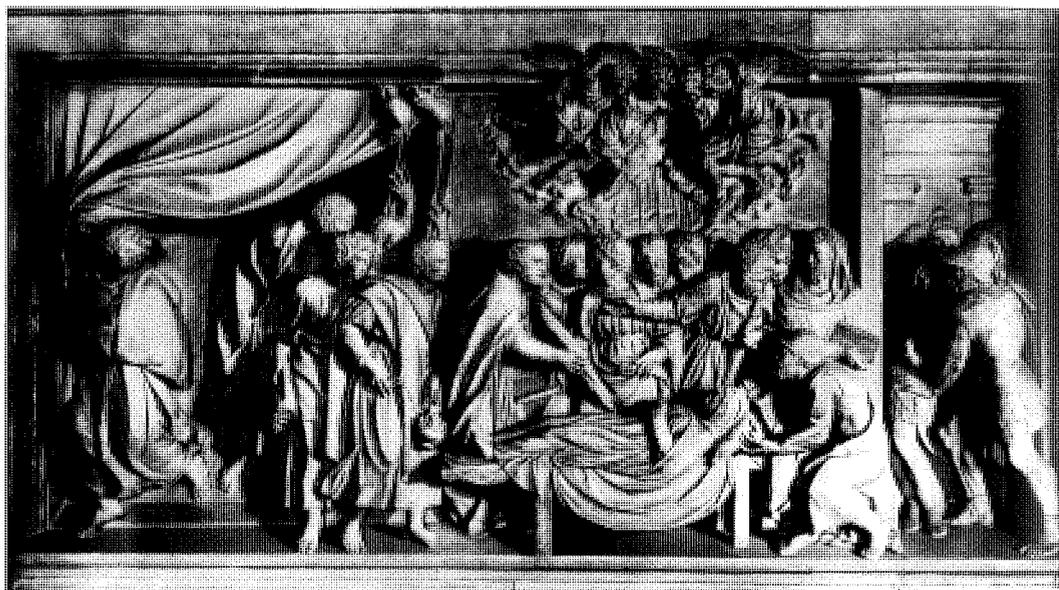
20. CRISTOFORO SOLARI, *Adamo*, Milano, Museo del Duomo.



21. ANDREA SANSOVINO, *Sant'Anna, la Madonna e Gesù*, Roma, Sant'Agostino.



22



23

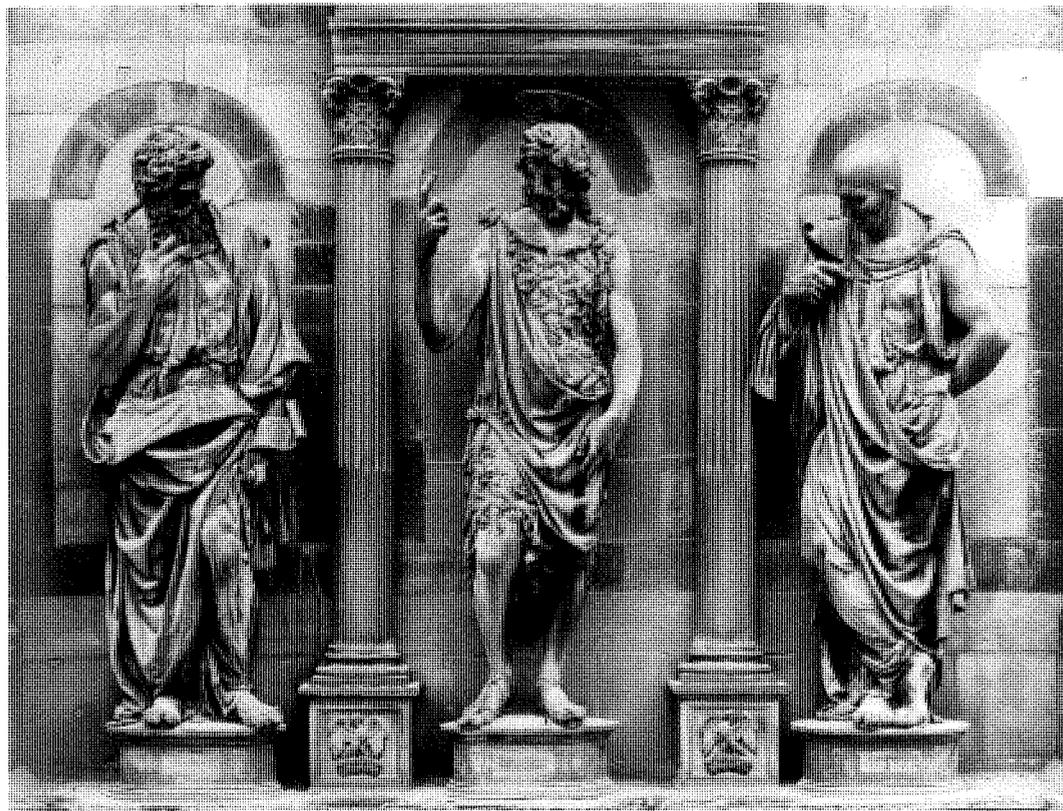
22. ANDREA SANSOVINO, *Annunciazione*, Loreto, basilica della Santa Casa. 23. DOMENICO AIMO e FRANCESCO DA SANGALLO, *Transito della Vergine*, Loreto, basilica della Santa Casa.



24. BACCIO BANDINELLI, *Orfeo*, Firenze, Palazzo Medici.



25. BACCIO BANDINELLI, *Laocoonte*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



26



27

26. GIOVAN FRANCESCO RUSTICI, *San Giovanni Battista tra il Fariseo e il Levita*, Firenze, Battistero. 27. GIOVAN FRANCESCO RUSTICI, *Monumento sepolcrale di Alberto Pio da Carpi*, Parigi, Musée du Louvre.

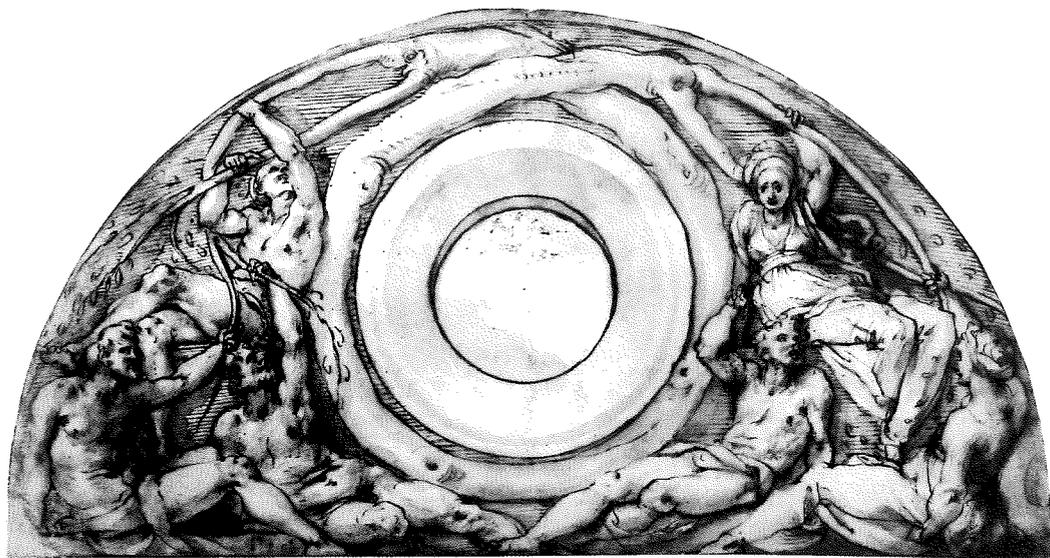


28

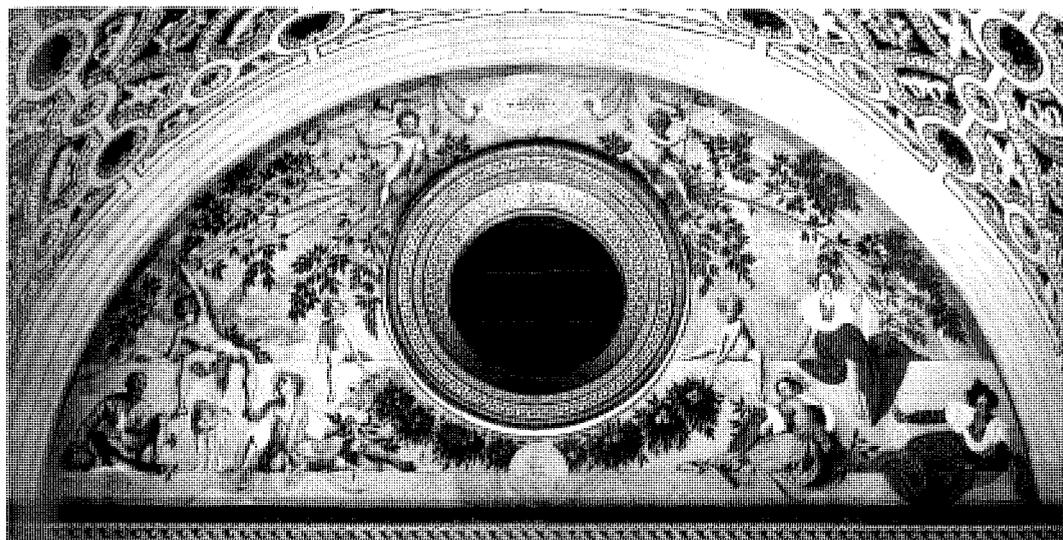


29

28. ANDREA DEL SARTO, *Tributo a Cesare*, Villa medicea di Poggio a Caiano.
29. FRANCIABIGIO, *Ritorno di Cicerone dall'esilio*, Villa medicea di Poggio a Caiano.

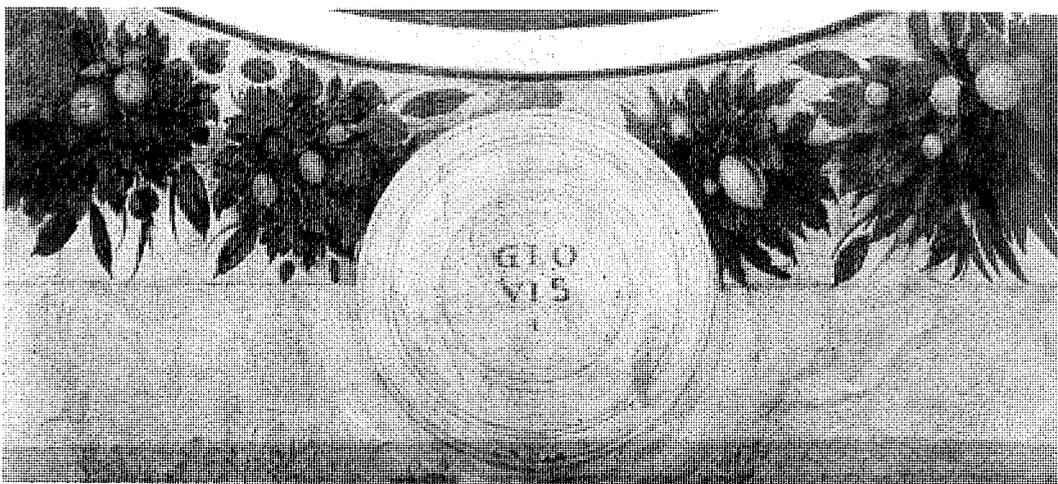


30



31

30. PONTORMO, *Studio per la lunetta di Poggio a Caiano*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. 31. PONTORMO, *Allegoria del volgere delle stagioni*, Villa medicea di Poggio a Caiano.

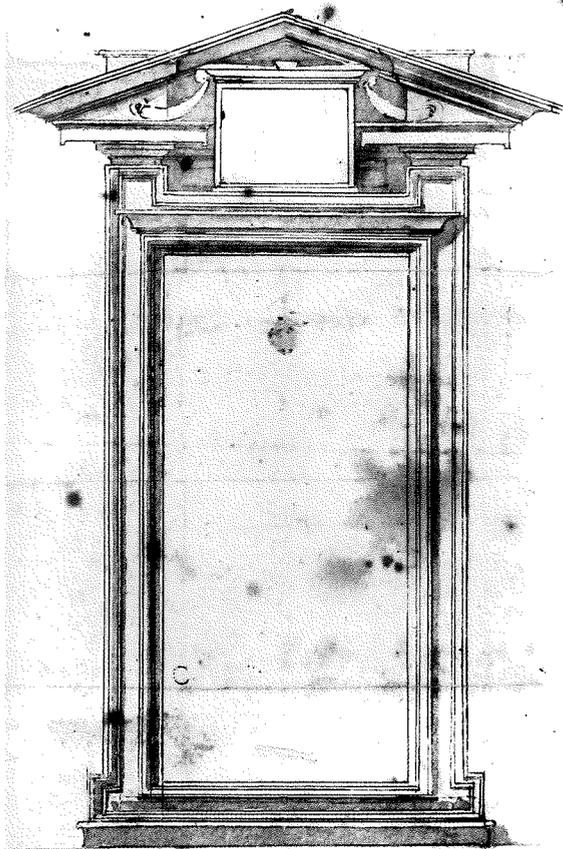


32



33

32. Particolare dell'oculo con l'impresa 'glovis' sotto la lunetta. 33. BOTTEGA DI RAFFAELLO, *Impresa del 'candor illaesus'*, Sala di Costantino, Roma, Palazzi Vaticani.

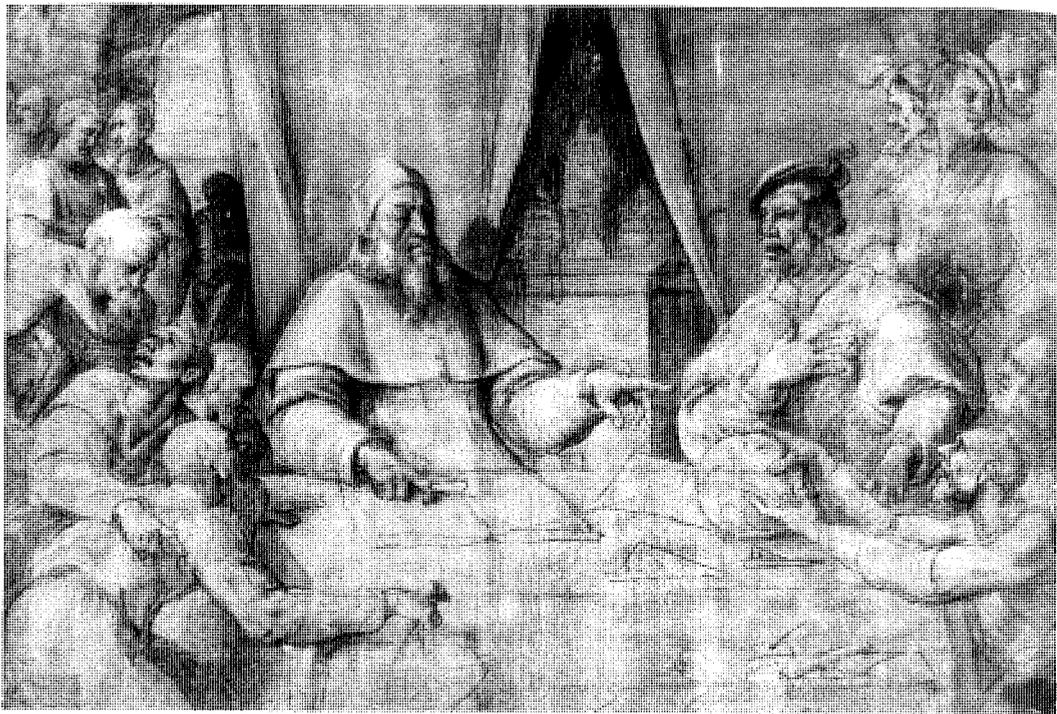


34



35

34. MICHELANGELO, *Studio per la porta d'accesso alla sala di lettura della Biblioteca Laurenziana*, Firenze, Casa Buonarroti. 35. MICHELANGELO, *Porta d'accesso alla sala di lettura della Biblioteca Laurenziana*, Firenze.



36

36. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *La Pace di Bologna*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings. 37. BENVENUTO CELLINI, *Medaglia detta della Pace*, recto e verso, Firenze, Museo del Bargello.



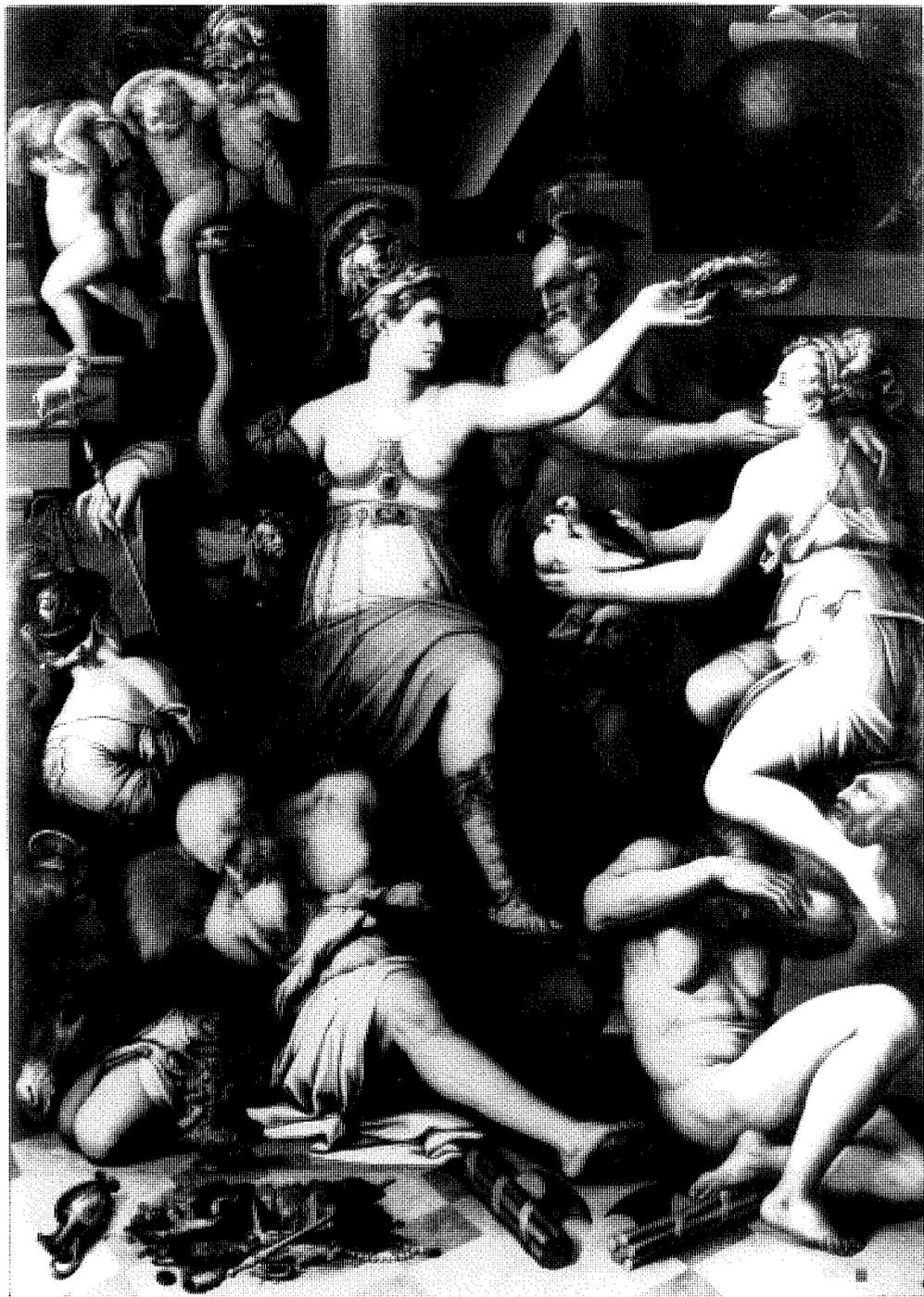
37a



37b



38. GIORGIO VASARI, *Studio per la Giustizia*, Chatsworth, Devonshire Collection.



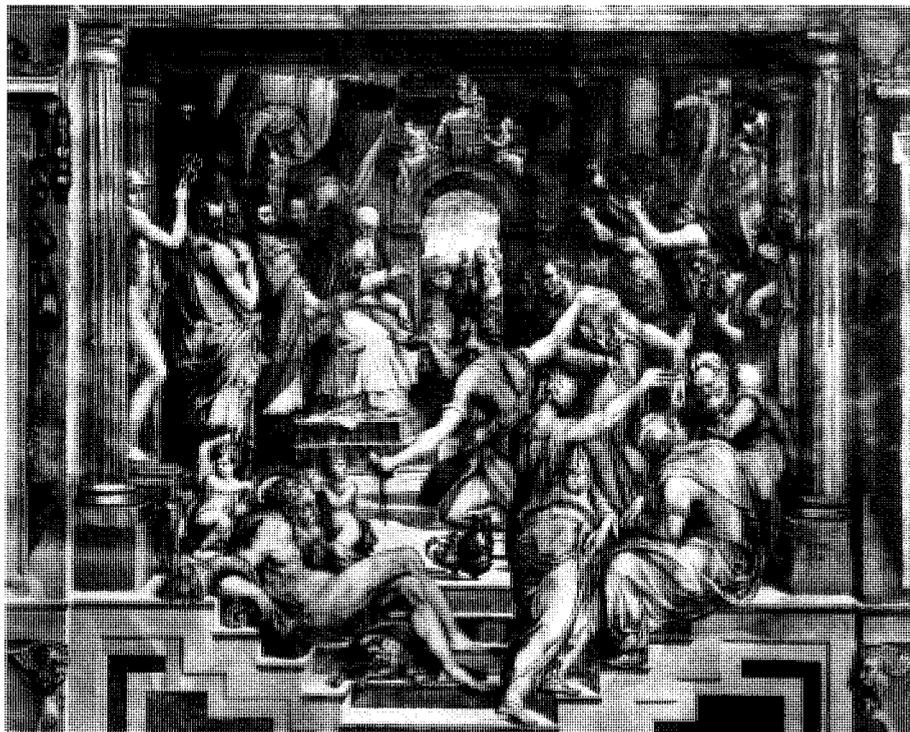
39. GIORGIO VASARI, *Giustizia*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



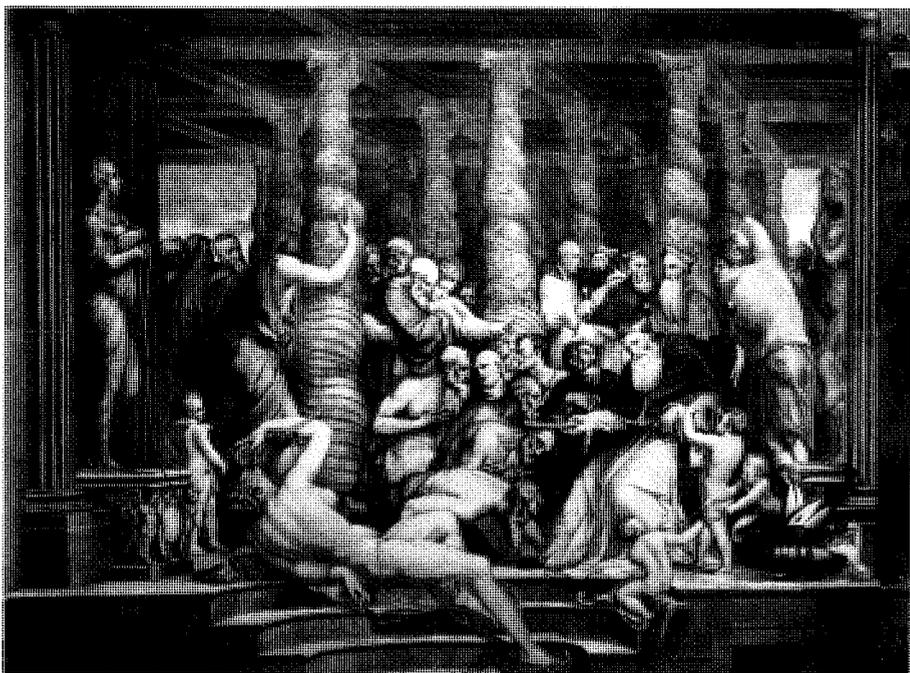
40. GIORGIO VASARI, *Studio per la Giustizia e altre figure della Sala dei Cento Giorni*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, particolare.



41. GIORGIO VASARI, *Giustizia*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria.



42



43

42. GIORGIO VASARI, *Spedizioni della corte di Roma*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria. 43. GIORGIO VASARI, *Remunerazione della virtù*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria.

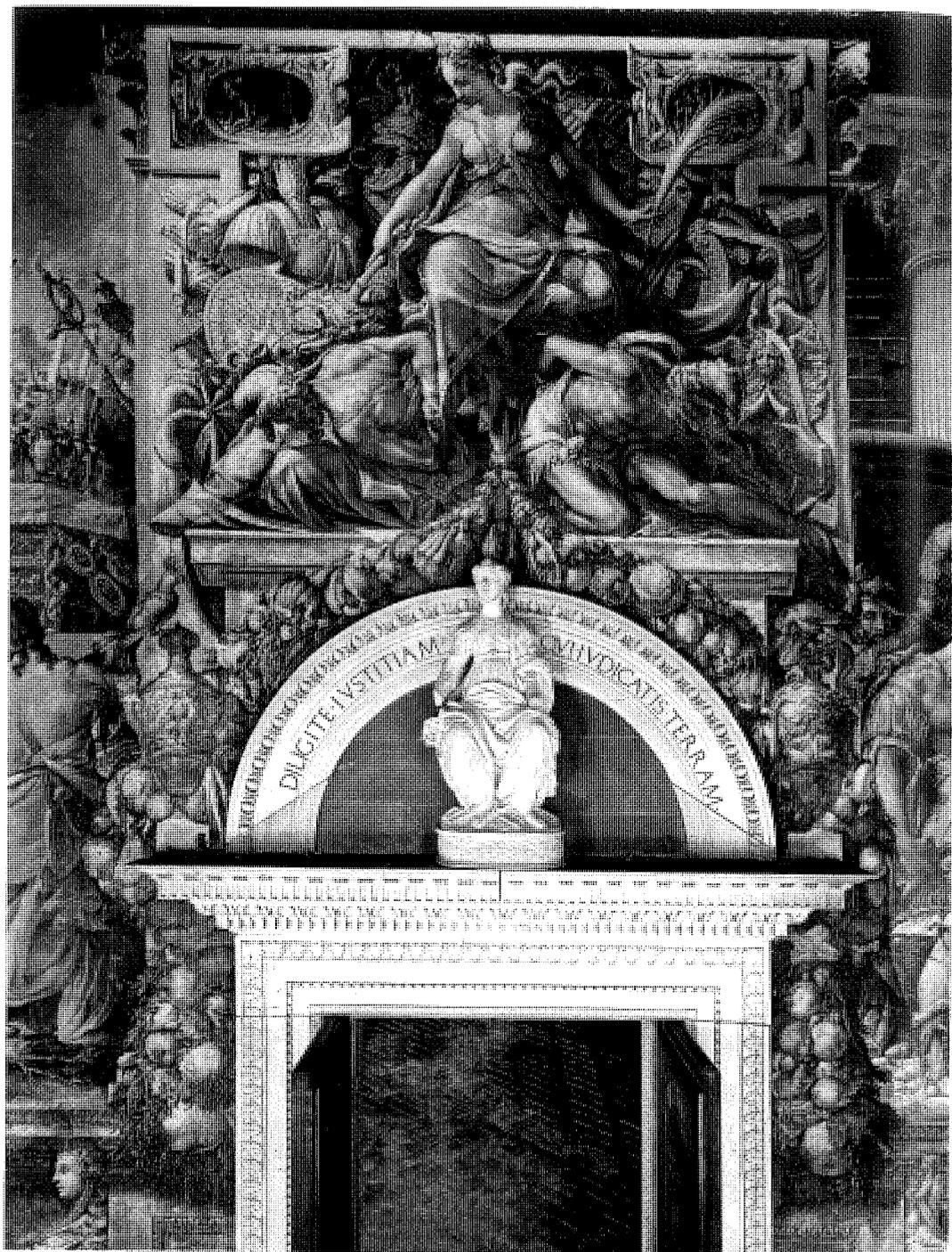


44



45

44. GIORGIO VASARI, *Edificazione di San Pietro*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria. 45. GIORGIO VASARI, *Pace Universale*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria.



46. FRANCESCO SALVIATI, *Pace*, Sala delle Udienze, particolare, Firenze, Palazzo Vecchio.



47. DANESE CATANEO, *Cenotafio di Pietro Bembo*, Padova, basilica del Santo.



48. ANNIBALE CACCAVILLO, *Monumento sepolcrale di Odet de Foix*, Napoli, Santa Maria la Nova.



49. ANNIBALE CACCAVELLO, *Monumento sepolcrale di Pedro Navarro*, Napoli, Santa Maria la Nova.



50

CONSALVVS FERDINANDVS LYDOVICI FIL CORDVBA
SVESSAE PRINCEPS
QVVM SINVESSANAS AQVAS ANTIQVAE CELEBRITATIS
COLLAPSO AEDIFICIO ET OBLIMATA SCATVRIGINE PEREVNTES
PVBLICAE COMMODITATI RESTITVERET
LOCI GENIO ADMONITVS
QVOD MAGNVS CONSALVVS MATERNVS AVVS
GALLOS AD LYRIM INSIGNI PARTA VICTORIA DEBELLARIT
MARMOREVM TROPHAEVM AVITAE VIRTVTIS MEMORIAE

51

50. GIOVANNI DA NOLA, *Lorica del Trofeo di Rocca Mondragone*, Capua, Museo Campano.
51. BOTTEGA DI GIOVANNI DA NOLA, *Lapide del Trofeo di Rocca Mondragone*, con l' 'elogio' composto da Paolo Giovio, Sessa Aurunca, cattedrale.



52. BRONZINO, *Eleonora de Toledo con il piccolo Giovanni de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

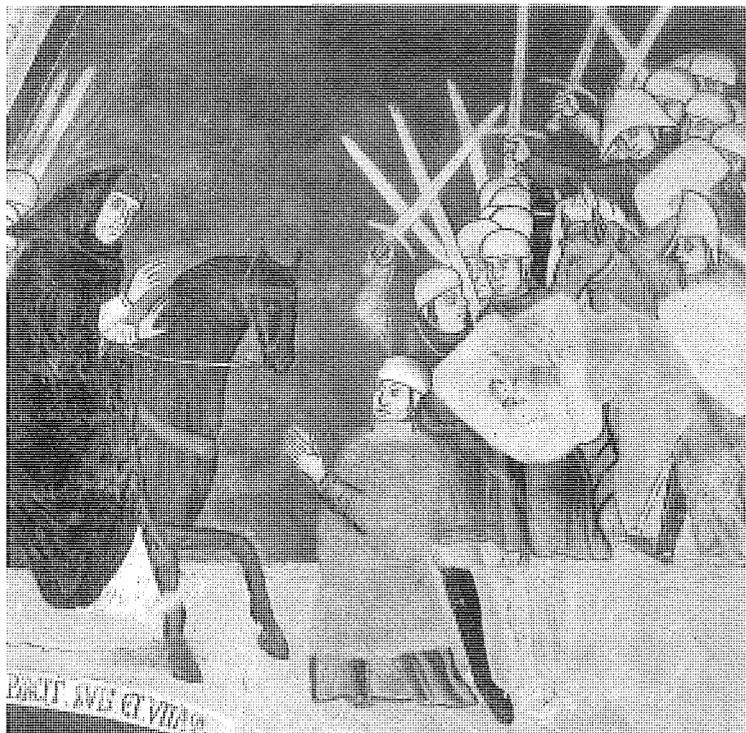


53a



53b

53. DOMENICO POGGINI, *Medaglia di Eleonora de Toledo*, recto e verso, Firenze, Museo del Bargello.



54



55

54. MAESTRO DELLA ROCCA DI ANGERA, *Napo della Torre si arrende a Ottone Visconti*, Rocca di Angera, Sala di giustizia, particolare.
55. *Ottone Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549.



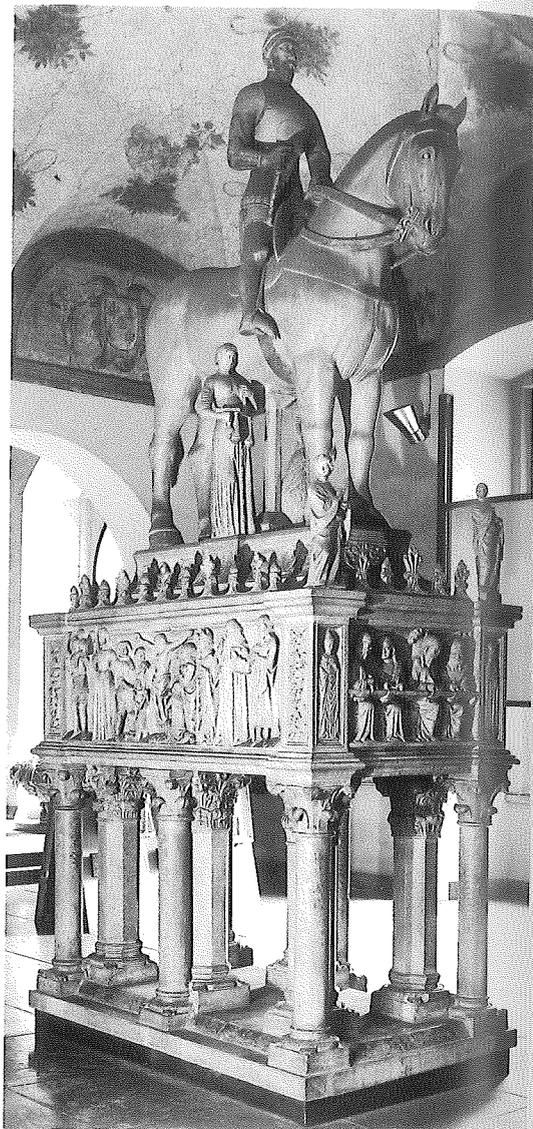
56



57



59



58

56. PITTORE GIOTTESCO, *Crocefissione*, Milano, San Gottardo, particolare. 57. *Azzo Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549. 58. BONINO DA CAMPIONE, *Monumento sepolare di Barnabò Visconti*, Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco. 59. *Barnabò Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549.

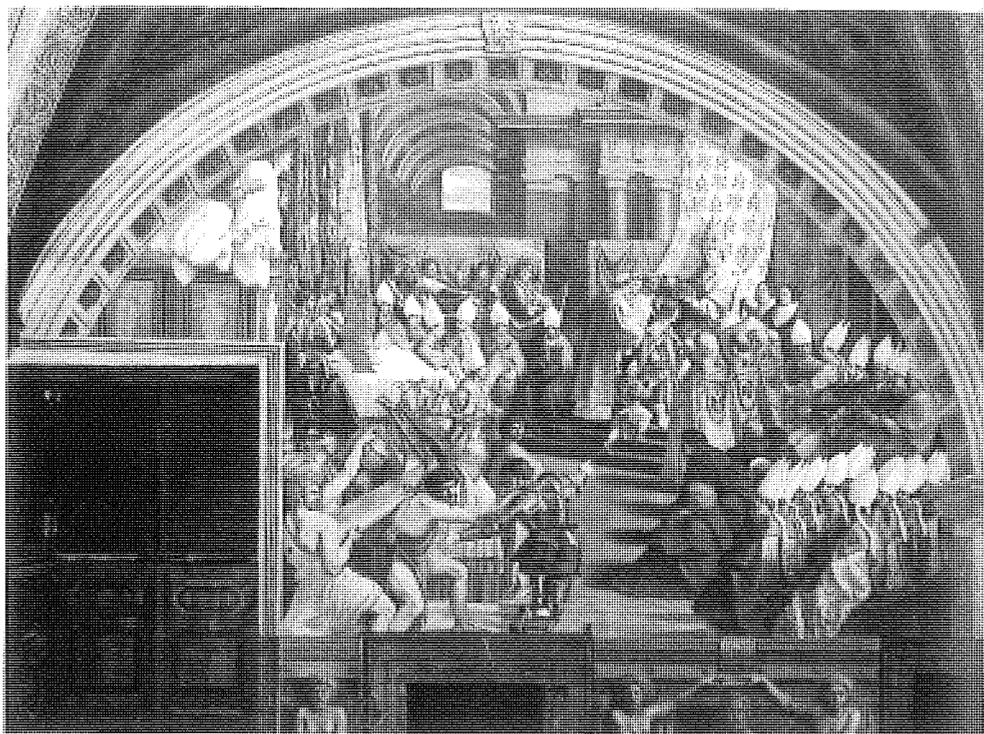


60

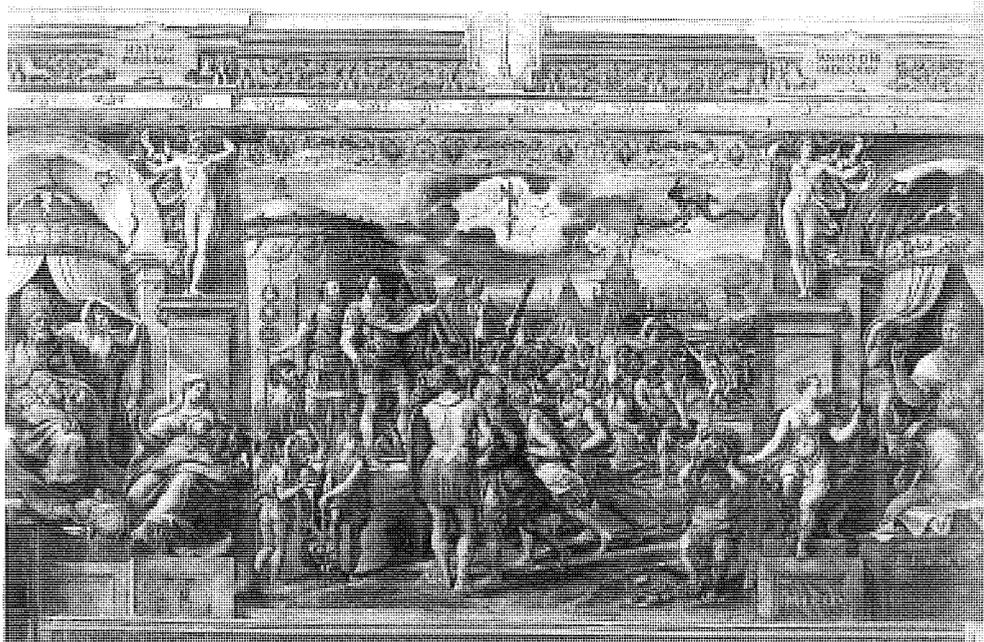


61

60. PISANELLO, *Medaglia di Filippo Maria Visconti*, Firenze, Museo del Bargello. 61. *Filippo Maria Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549.



62



63

62. RAFFAELLO E BOTTEGA, *Incoronazione di Carlo Magno*, Stanza dell'Incendio, Roma, Palazzi Vaticani. 63. GIULIO ROMANO e GIOVAN FRANCESCO PENNI, *Visione della Croce*, Sala di Costantino, Roma, Palazzi Vaticani.



64



65

64. AMICO ASPERTINI, *Alberto Magno e Duns Scoto*, Como, Musei Civici. 65. DOSSO DOSSI, *Niccolò Leonicensis*, Como, Musei Civici.



66. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Andrea Doria*, Genova, Villa Doria.



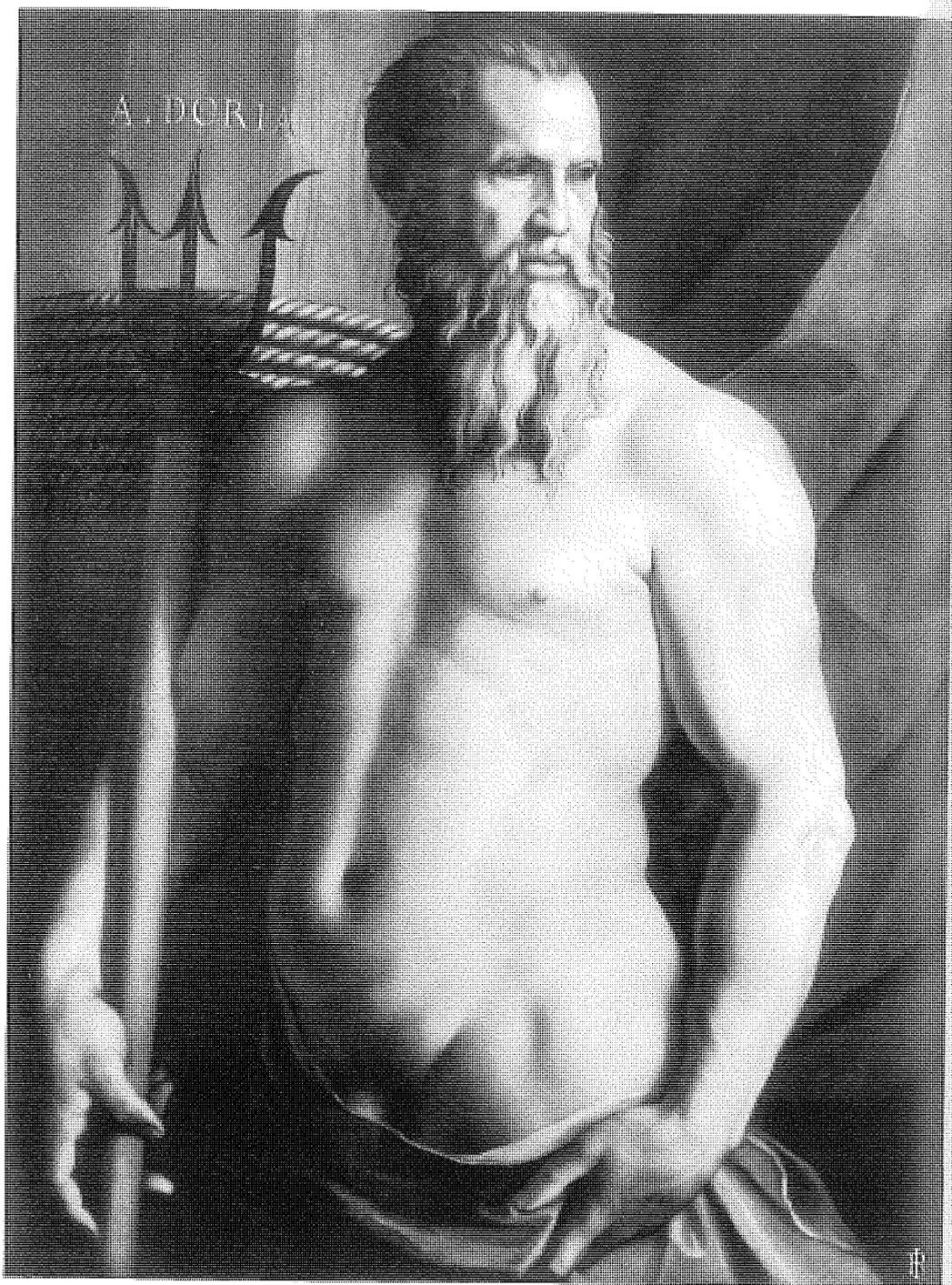
67. Copia da TIZIANO, *Francesco II Sforza*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



68. TIZIANO, *Ippolito de' Medici*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



69. Ippolito de' Medici, da PAOLO GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium [...] et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis imaginibus exornata [...]*, Basilea 1575.



70. BRONZINO, *Andrea Doria come Nettuno*, Milano, Pinacoteca di Brera.

Andreas Auria Clasfis

P R Æ F E C T V S .



71. Andrea Doria, da PAOLO GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium [...] et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis imaginibus exornata [...]*, Basilea 1575.



72. FRANCESCO SALVIATI, *Totila*, Como, Musei Civici.



73. TIZIANO, *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, Madrid, Museo del Prado.



74. Pittore lombardo della prima metà del Cinquecento?, *Francesco Franchini*, Como, Musei Civici.



75. JACOPINO DEL CONTE, *Antonio da Sangallo*, Milano, Pinacoteca di Brera.

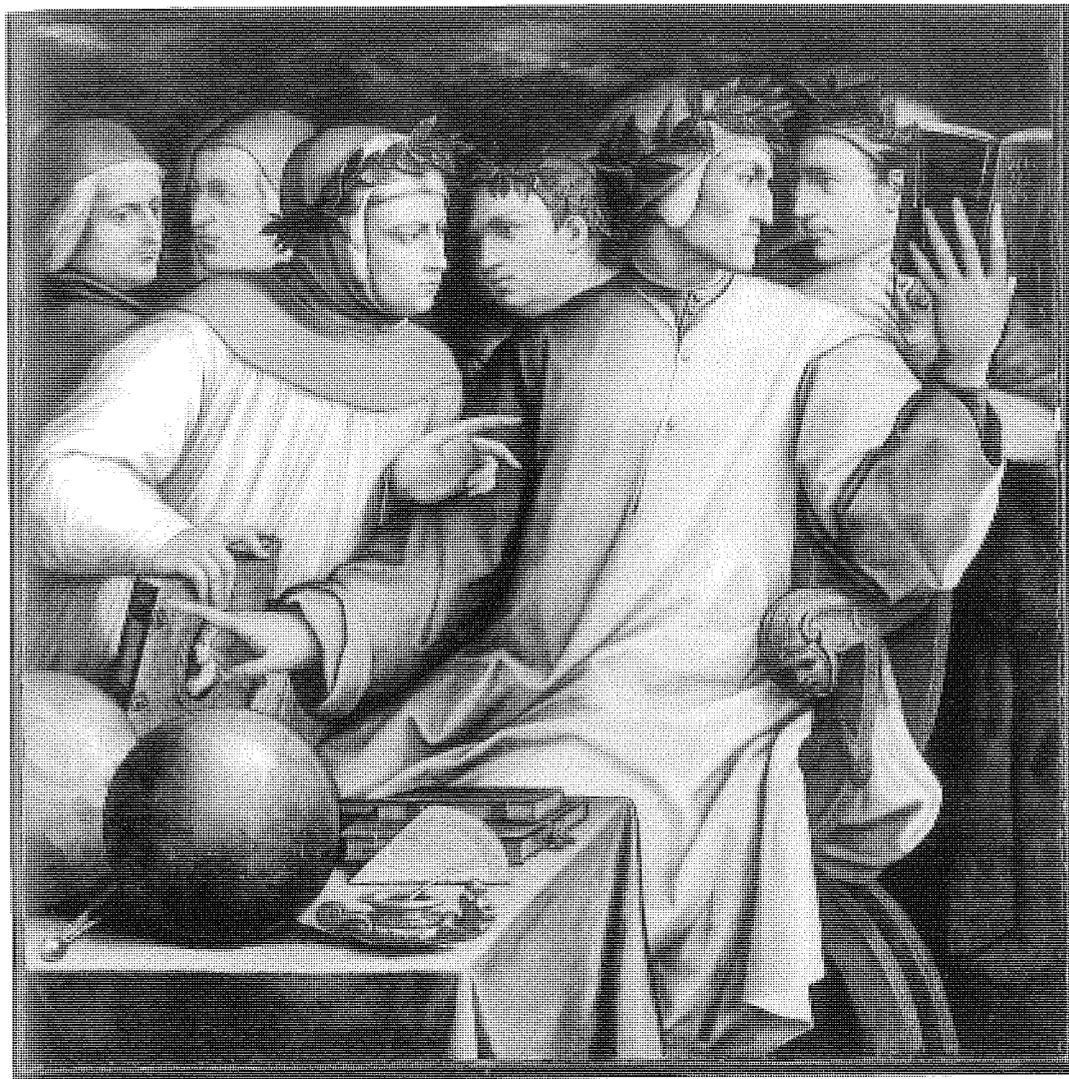


76. TIZIANO, *Pio III*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



77. TIZIANO, *Daniele Barbaro*, Ottawa, National Gallery of Canada.





79

78. BRONZINO, *Cosimo I*, Sydney, National Gallery of South Wales. 79. GIORGIO VASARI, *Sei letterati toscani*, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.



80. BOTTEGA DI FRANCESCO SALVIATI, *Barbarossa*, già Londra, mercato antiquario.



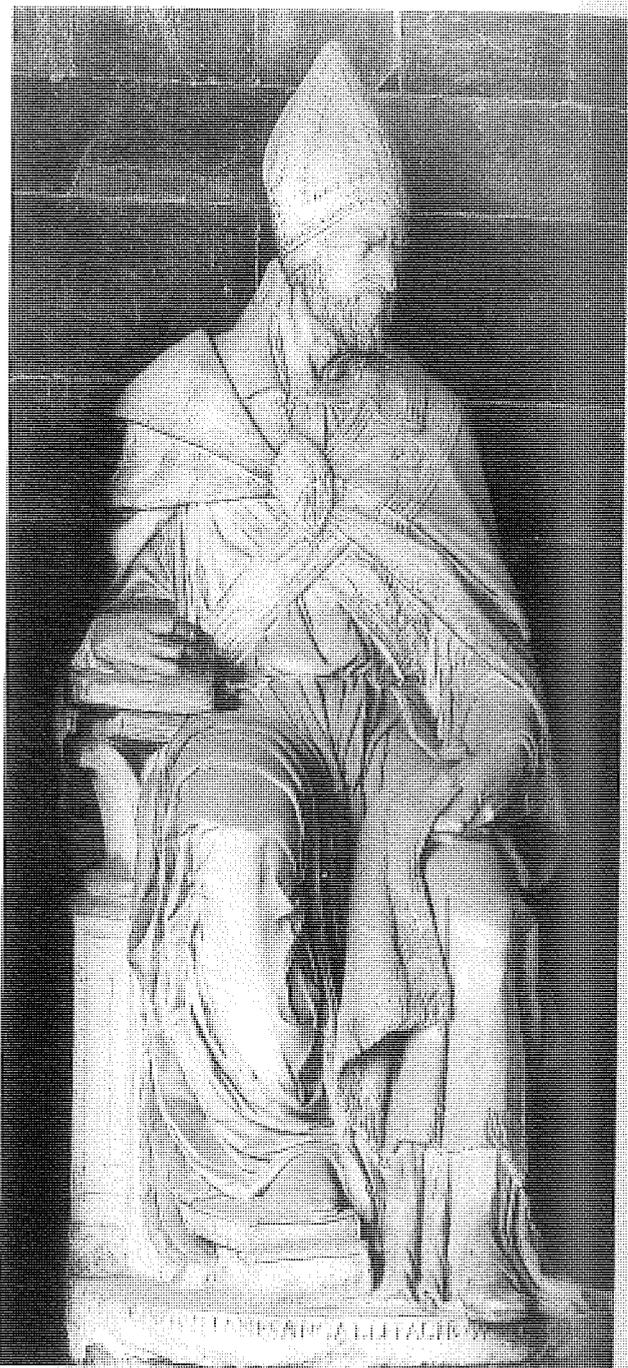
81. BOTTEGA DI FRANCESCO SALVIATI, *Selim I*, già Londra, mercato antiquario.



82



83



84

82. Frontespizio delle *Vite* vasariane, presso Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. 83. Frontespizio delle *Historie* di Paolo Gioio, presso Lorenzo Torrentino, Firenze 1551. 84. FRANCESCO DA SANGALLO, *Monumento commemorativo di Paolo Gioio*, Firenze, chiostro della Biblioteca Laurenziana.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. MICHELANGELO, *Creazione degli astri*, Volta della Cappella Sistina, particolare, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
2. MICHELANGELO, *Giuditta e Oloferne*, Volta della Cappella Sistina, particolare, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
3. MICHELANGELO, *Crocefissione di Aman*, Volta della Cappella Sistina, particolare, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
4. Edicola di Johannes Goritz, Roma, Sant'Agostino (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
5. RAFFAELLO, *Isaia*, Roma, Sant'Agostino (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
6. FRA' GIOVANNI DA VERONA, *Trionfo del poeta Cosimo Baraballo*, porta della Stanza della Segnatura, particolare, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
7. Copista 'barberiniano' di primo Seicento, *Trionfo del poeta Cosimo Baraballo*, dalla porta della Stanza della Segnatura, Cod. Barb. Lat. 4410, f. 32r (Biblioteca Apostolica Vaticana).
8. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Il cardinal Bandinello Sauli, un personaggio sconosciuto, Giovanni Maria Cattaneo e Paolo Giovio*, Washington, National Gallery of Art (National Gallery of Art, Samuel H. Kress'Collection).
9. RAFFAELLO, *Leone X e i due cardinali Luigi de' Rossi e Giulio de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
10. GIULIO ROMANÒ, *Leone X*, Chatsworth, Devonshire Collection (Courtauld Institute of Art-The Devonshire Collection, Chatsworth).
- 11, 13. DOMENICO AIMO, *Leone X*, Roma, Santa Maria in Aracoeli (Alinari).
12. GIULIO ROMANO, *Clemente I*, Sala di Costantino, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
14. BACCIO BANDINELLI - RAFFAELLO DA MONTELUPO e aiuti, *Monumento sepolcrale di Leone X*, Roma, Santa Maria sopra Minerva (Alinari).
15. RAFFAELLO DA MONTELUPO, *Leone X*, Roma, Santa Maria sopra Minerva (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
16. Scultore greco della fine del IV secolo e restauratore cinquecentesco (?), *Mercurio*, Firenze, Galleria degli Uffizi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

17. RAFFAELLO E BOTTEGA, *Mercurio*, particolare del *Concilio degli dei*, Roma, Farnesina (Eikonos).
18. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Resurrezione di Lazzaro*, Londra, National Gallery (The Trustees of The British Museum).
19. RAFFAELLO, *Trasfigurazione di Cristo*, Roma, Pinacoteca Vaticana (su concessione dei Musei Vaticani).
20. CRISTOFORO SOLARI, *Adamo*, Milano, Museo del Duomo (Archivio fotografico della Veneranda Fabbrica del Duomo).
21. ANDREA SANSOVINO, *Sant'Anna, la Madonna e Gesù*, Roma, Sant'Agostino (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
22. ANDREA SANSOVINO, *Annunciazione*, Loreto, basilica della Santa Casa (Alinari).
23. DOMENICO AIMO e FRANCESCO DA SANGALLO, *Transito della Vergine*, Loreto, basilica della Santa Casa (Alinari).
24. BACCIO BANDINELLI, *Orfeo*, Firenze, Palazzo Medici (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
25. BACCIO BANDINELLI, *Laocoonte*, Firenze, Galleria degli Uffizi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
26. GIOVAN FRANCESCO RUSTICI, *San Giovanni Battista tra il Fariseo e il Levita*, Firenze, Battistero (Alinari).
27. GIOVAN FRANCESCO RUSTICI, *Monumento sepolcrale di Alberto Pio da Carpi*, Parigi, Musée du Louvre (Photo RMN - Jean-Gilles Berizzi).
28. ANDREA DEL SARTO, *Tributo a Cesare*, Villa medicea di Poggio a Caiano (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
29. FRANCIABIGIO, *Ritorno di Cicerone dall'esilio*, Villa medicea di Poggio a Caiano (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
30. PONTORMO, *Studio per la lunetta di Poggio a Caiano*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
- 31, 32. PONTORMO, *Allegoria del volgere delle stagioni*, Villa medicea di Poggio a Caiano (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
33. BOTTEGA DI RAFFAELLO, *Impresa del 'candor illaesus'*, Sala di Costantino, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
34. MICHELANGELO, *Studio per la porta d'accesso alla sala di lettura della Biblioteca Laurenziana*, Firenze, Casa Buonarroti (Fondazione Casa Buonarroti).
35. MICHELANGELO, *Porta d'accesso alla sala di lettura della Biblioteca Laurenziana*, Firenze (Alinari).
36. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *La Pace di Bologna*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings (The Trustees of The British Museum).
37. BENVENUTO CELLINI, *Medaglia detta della Pace*, recto e verso, Firenze, Museo del Bargello (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
38. GIORGIO VASARI, *Studio per la Giustizia*, Chatsworth, Devonshire Collection (Courtauld Institute of Art-The Devonshire Collection, Chatsworth).

39. GIORGIO VASARI, *Giustizia*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (per gentile concessione della Fototeca-Soprintendenza Speciale per il Polo Museale napoletano).
40. GIORGIO VASARI, *Studio per la Giustizia e altre figure della Sala dei Cento Giorni*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (Photo RMN - Hervé Lewandowski).
41. GIORGIO VASARI, *Giustizia*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria (su concessione dei Musei Vaticani).
42. GIORGIO VASARI, *Spedizioni della corte di Roma*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria (su concessione dei Musei Vaticani).
43. GIORGIO VASARI, *Remunerazione della virtù*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria (su concessione dei Musei Vaticani).
44. GIORGIO VASARI, *Edificazione di San Pietro*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria (su concessione dei Musei Vaticani).
45. GIORGIO VASARI, *Pace Universale*, Sala dei Cento Giorni, Roma, Palazzo della Cancelleria (su concessione dei Musei Vaticani).
46. FRANCESCO SALVIATI, *Pace*, Sala delle Udienze, particolare, Firenze, Palazzo Vecchio (su concessione del Servizio Musei Comunali di Firenze).
47. DANESE CATANEO, *Cenotafio di Pietro Bembo*, Padova, basilica del Santo (Veneranda Arca di S. Antonio).
48. ANNIBALE CACCAVELLO, *Monumento sepolcrale di Odet de Foix*, Napoli, Santa Maria la Nova (Luciano Pedicini).
49. ANNIBALE CACCAVELLO, *Monumento sepolcrale di Pedro Navarro*, Napoli, Santa Maria la Nova (Luciano Pedicini).
50. GIOVANNI DA NOLA, *Lorica del Trofeo di Rocca Mondragone*, Capua, Museo Campano (Luciano Pedicini).
51. BOTTEGA DI GIOVANNI DA NOLA, *Lapide del Trofeo di Rocca Mondragone, con l'elogio' composto da Paolo Giovio*, Sessa Aurunca, cattedrale (Luciano Pedicini).
52. BRONZINO, *Eleonora de Toledo con il piccolo Giovanni de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
53. DOMENICO POGGINI, *Medaglia di Eleonora de Toledo*, recto e verso, Firenze, Museo del Bargello (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
54. MAESTRO DELLA ROCCA DI ANGERA, *Napo della Torre si arrende a Ottone Visconti*, Rocca di Angera, Sala di giustizia, particolare (electa photoservice).
55. *Ottone Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549.
56. PITTORE GIOTTESCO, *Crocefissione*, Milano, San Gottardo, particolare (electa photoservice).
57. *Azzone Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549.

58. BONINO DA CAMPIONE, *Monumento sepolcrale di Barnabò Visconti*, Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco (su concessione delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco).
59. *Barnabò Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549.
60. PISANELLO, *Medaglia di Filippo Maria Visconti*, Firenze, Museo del Bargello (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
61. *Filippo Maria Visconti*, da PAOLO GIOVIO, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Parigi 1549.
62. RAFFAELLO E BOTTEGA, *Incoronazione di Carlo Magno*, Stanza dell'Incendio, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
63. GIULIO ROMANO e GIOVAN FRANCESCO PENNI, *Visione della Croce*, Sala di Costantino, Roma, Palazzi Vaticani (su concessione dei Musei Vaticani).
64. AMICO ASPERTINI, *Alberto Magno e Duns Scoto*, Como, Musei Civici (su concessione dei Musei Civici di Como).
65. DOSSO DOSSI, *Nicolò Leoniceno*, Como, Musei Civici (su concessione dei Musei Civici di Como).
66. SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Andrea Doria*, Genova, Villa Doria (Alinari).
67. Copia da TIZIANO, *Francesco II Sforza*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (su concessione delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco).
68. TIZIANO, *Ippolito de' Medici*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
69. *Ippolito de' Medici*, da PAOLO GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium [...] et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis imaginibus exornata [...]*, Basilea 1575.
70. BRONZINO, *Andrea Doria come Nettuno*, Milano, Pinacoteca di Brera (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
71. *Andrea Doria*, da PAOLO GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium [...] et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis imaginibus exornata [...]*, Basilea 1575.
72. FRANCESCO SALVIATI, *Totila*, Como, Musei Civici (su concessione dei Musei Civici di Como).
73. TIZIANO, *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, Madrid, Museo del Prado (Museo Nacional del Prado).
74. Pittore lombardo della prima metà del Cinquecento?, *Francesco Franchini*, Como, Musei Civici (su concessione dei Musei Civici di Como).
75. JACOPINO DEL CONTE, *Antonio da Sangallo*, Milano, Pinacoteca di Brera (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
76. TIZIANO, *Paolo III*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (per gentile concessione della Fototeca-Soprintendenza Speciale per il Polo Museale napoletano).
77. TIZIANO, *Daniele Barbaro*, Ottawa, National Gallery of Canada (National Gallery of Canada).
78. BRONZINO, *Cosimo I*, Sydney, National Gallery of South Wales (Art Gallery of New South Wales).

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

79. GIORGIO VASARI, *Sei letterati toscani*, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art (su concessione del Minneapolis Institute of Art).
80. BOTTEGA DI FRANCESCO SALVIATI, *Barbarossa*, già Londra, mercato antiquario (Christie's Images Ltd).
81. BOTTEGA DI FRANCESCO SALVIATI, *Selim I*, già Londra, mercato antiquario (Christie's Images Ltd).
82. Frontespizio delle *Vite* vasariane, presso Lorenzo Torrentino, Firenze 1550.
83. Frontespizio delle *Historie* di Paolo Giovio, presso Lorenzo Torrentino, Firenze 1551.
84. FRANCESCO DA SANGALLO, *Monumento commemorativo di Paolo Giovio*, Firenze, chiostro della Biblioteca Laurenziana (Conway Library).

INDICE TOPOGRAFICO DELLE OPERE CITATE

ANCONA

Pinacoteca Civica: Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Francesco Arsilli*, 72 e n

ANGERA

Rocca Borromeo, Sala di giustizia: Maestro della Rocca di Angera, *Storie delle lotte tra i Torriani e i Visconti*, 100 e n, Fig. 54

BERLINO

Staatliche Museen, Gemäldegalerie: Bronzino, *Ritratto di Ugolino Martelli*, 44n

BIRMINGHAM

The Barber Institute of Fine Arts: Dosso Dossi, *Lo sbarco dei troiani sulle coste libiche, i giochi funebri in onore di Anchise, sul fondo il viaggio di Enea a Cartagine e il rogo di Didone* (dal fregio del Camerino di Alfonso d'Este nel Castello di Ferrara), 80

BOLOGNA

San Domenico: Michelangelo, *Angelo reggicero dell'Arca di San Domenico*, 22

San Michele in Bosco: Giorgio Vasari, *Affreschi del refettorio*, 117, 118

San Petronio: Jacopo della Quercia (e Domenico Aimo), *Sant'Ambrogio*, 19

BOMARZO

Palazzo Orsini, 137

CAMBRIDGE

Fitzwilliam Museum: Manoscritto con le *Declamations* di Quintiliano donato da Mario Maffei a Paolo Giovio (Mc Lean ms. 160), 139n

CAPRAROLA

Palazzo Farnese: Taddeo Zuccari, *Affreschi della Camera dell'Aurora*, 137

CAPUA

Museo Campano: Giovanni da Nola,

Lorica del Trofeo di don Gonzálo II Fernández de Cordoba duca di Sessa, 152, Fig. 50
Annibale Caccavello, *Basamento del Trofeo di don Gonzálo II Fernández de Cordoba duca di Sessa*, 152

CARRARA

Piazza del Duomo: Baccio Bandinelli, *Andrea Doria come Nettuno*, 45n

CHATSWORTH

Devonshire Collection: Giulio Romano, *Ritratto di Leone X*, inv. 38, 23 e n, 24, Fig. 10

Giorgio Vasari, *Studio per la Giustizia*, inv. 177, 117 e n, Fig. 38

CHICAGO

Art Institute: Pittore veneziano del Cinquecento (?), *Ritratto di corsari turchi*, 88n

COLLEZIONE PRIVATA

Parmigianino (?), *Ritratto allegorico di Carlo V*, 86, 87n

Giorgio Vasari, *Pietà*, 119

Bronzino, *Ritratto di Dante*, 140n

COMO

Duomo, 67

Musei Civici: Amico Aspertini, *Ritratto di Alberto Magno e Duns Scoto*, 38, Fig. 64

Dosso Dossi, *Ritratto di Nicolò Leonicensi*, 39, 76, Fig. 65

Pittore lombardo del Cinquecento (?), *Ritratto di Francesco Franchini*, 76 e n, Fig. 74

Pittore ignoto al servizio di Paolo Giovio, *Ritratto di Faustina Mancini*, 96n

Francesco Salviati, *Ritratto di Totila*, 38, Fig. 72

FIRENZE

Battistero: Giovan Francesco Rustici, *Cristo tra il Levita e il Fariseo*, 9, Fig. 26

Biblioteca Laurenziana: Michelangelo, *Vestibolo della biblioteca*, 63, Fig. 35

Biblioteca Laurenziana, chiostro: Francesco da Sangallo, *Monumento commemorativo di Paolo Giovio*, 3, 4 e n, 65, Fig. 84

San Lorenzo: Michelangelo, *Sagrestia Nuova*, 30, 33, 51, 63

Santa Maria del Fiore: Giorgio Vasari (e Federico Zuccari), *Giudizio Universale*, 137

Santa Maria Novella: Ghirlandaio, *Affreschi della cappella Tornabuoni*, 139

Casa Buonarroti: Michelangelo, *Studio per la porta della sala di lettura della Biblioteca Laurenziana*, inv. 98A, 63, 64n, Fig. 34

Galleria degli Uffizi: Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, 51 e n, 66, Fig. 25

Bronzino, *Ritratto di Cosimo I in armatura*, 110n

Bronzino, *Ritratto di Eleonora de Toledo con il piccolo Giovanni de' Medici*, Fig. 52

Raffaello, *Ritratto di Leone X con i due nipoti cardinali*, 13, Fig. 9

Scultore antico (e restauratore cinquecentesco?), *Mercurio*, 27 e n, Fig. 16

Sebastiano del Piombo, *Ritratto di giovane donna*, 72

Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Pontormo, *Studio per la lunetta di Poggio a Caiano*, inv. 454F, 32, Fig. 30

Gallerie dell'Accademia: Michelangelo, *David*, 62

Museo Nazionale del Bargello: Michelangelo, *Bruto*, 115 e n

Palazzo Medici: Baccio Bandinelli, *Orfeo*, 51 e n, 66 e n, Fig. 24

Palazzo Pitti, Galleria Palatina: Tiziano, *Ritratto di Ippolito de' Medici in costume da ufficiale ungherese*, 39, 46, 89 e n, 90, Fig. 68

Palazzo Almeni: Cerchia di Giorgio Vasari, *Affreschi del soffitto della sala al pianterreno*, 137

Palazzo Ramirez-Montalvo: Bartolomeo Ammannati e Giorgio Vasari, *Decorazione della facciata*, 117n

Palazzo Vecchio: Baccio Bandinelli, *Statue di personaggi illustri di casa Medici*, 125 e n

Agnolo Bronzino, *Affreschi della Cappella di Eleonora di Toledo*, 108

Francesco Salviati, *Storie di Furio Camillo*, 125 e n, 126; *Pace*, 132, Fig. 46

Giorgio Vasari e aiuti, *Affreschi del Salone dei Cinquecento*, 33, 137

Giorgio Vasari e aiuti, *Affreschi del Quartiere di Leone X*, 33, 137

Piazza della Signoria: Baccio Bandinelli, *Ercole e Caco*, 159n

FONTAINEBLEAU

Castello di Francesco I, 141 e n

GARROWBY HALL, GIÀ

Earl of Halifax: Tiziano, *Ritratto di gentiluomo coi guanti*, 85

GENOVA

Palazzo Doria: Perino del Vaga, *Affreschi*, 29, 45, 86

Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Andrea Doria con un rilievo antico di soggetto nautico*, 46, Fig. 66

GRANADA

Alhambra, 143

HOLKHAM HALL

Collezione del conte di Leicester: Aristotile da Sangallo, *Copia dal cartone di Michelangelo per la Battaglia di Cascina*, 102

LAINATE

Ninfeo di Pirro Visconti Borromeo, 141 e n

LONDRA

British Museum, Department of Prints and Drawings: Baccio Bandinelli, *Studio per la statua di Andrea Doria come Nettuno*, inv. 1895-9-15-553, 45n

Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Clemente VII e Carlo V a Bologna nel 1530*, inv. 1955-2-12-1, 86, Fig. 36

Mercato antiquario: Bottega di Francesco Salviati, *Ritratto di Barbarossa*, 88 e n, Fig. 80

Bottega di Francesco Salviati, *Ritratto di Selim I*, 88 e n, Fig. 81

National Gallery: Sebastiano del Piombo, *Resurrezione di Lazzaro*, 27, Fig. 18
Tiziano, *Ritratto di gentiluomo con la giacca blu*, 85

LORETO

Basilica della Santa Casa: Domenico Aimò, e Francesco da Sangallo, *Transito della Vergine*, 22, 23, Fig. 23
 Andrea Sansovino, *Annunciazione*, 23, Fig. 22

MADRID

Collezione Thyssen-Bornemisza: Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Ferry Carondelet con il segretario*, 72

Museo del Prado: Tiziano, *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, 103 e n, 105, Fig. 73
 Tiziano, *Ritratto di Carlo V a cavallo*, 104

MANTOVA

Palazzo Ducale, Gabinetto dei Cesari, 149n

Palazzo Te, volta della Sala dei Venti: Bottega di Giulio Romano, *Clemenza di Scipione l'Africano*, 93n

MILANO

Duomo, 9, 66, 67, 98 e n, 132, 51

San Gottardo: Pittore giottesco, *Crocefissione*, 101 e n, Fig. 56

Santa Maria delle Grazie: Gaudenzio Ferrari, *Affreschi della Cappella di Santa Corona*, 105, 106n

Santa Maria delle Grazie, refettorio: Leonardo, *Ultima Cena*, 53

Santi Nazaro e Celso: Bramantino, *Cappella Trivulzio*, 11 e n

Musei Civici del Castello Sforzesco: Bambaia e Cristoforo Lombardo, *Monumento funebre di Lancino Curzio*, 12

Bonino da Campione, *Monumento funebre di Barnabò Visconti*, 101, Fig. 58

Copia da Tiziano, *Ritratto di Francesco II Sforza*, 46, Fig. 67

Museo del Duomo: Cristoforo Solari, *Adamo*, 9, Fig. 20

Pinacoteca Ambrosiana: Bramantino, *Pietà*, 67

Pinacoteca di Brera: Bronzino, *Ritratto di Andrea Doria come Nettuno*, 39, 44 e n, 45 e n, Fig. 70

Jacopino del Conte, *Ritratto di Antonio da Sangallo*, 122, 123n, Fig. 75

Villa Gualtieri-Simonetta, 141 e n-143

MINNEAPOLIS

The Minneapolis Institute of Art: Giorgio Vasari, *Ritratto di Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Cino da Pistoia*, *Marsilio Ficino e Cristoforo Landino*, 139, Fig. 79

MONZA

Duomo: Gregorio Zavattari e fratelli, *Affreschi della cappella di Teodolinda*, 101

NAPOLI

Castel dell'Ovo, 148

Sant'Anna dei Lombardi: Giorgio Vasari e bottega, *Affreschi del refettorio*, 40, 41n, 135n

Santa Maria del Parto: Giovan Angelo Montorsoli e Bartolomeo Ammannati, *Monumento funebre di Jacopo Sannazaro*, 47 e n

Santa Maria la Nova: Giovanni da Nola e bottega, *Monumento funebre di Odet de Foix, visconte di Lautrec*, 146-150, 152, Fig. 48

Giovanni da Nola e bottega, *Monumento funebre di Pedro Navarro*, 146-150, 152, Fig. 49

Museo Archeologico Nazionale: *Antinoo Farnese*, 26

Museo Civico di Castelnuovo: Guglielmo Monaco, *Porta bronzea*, 158

Museo Nazionale di Capodimonte: Gaspare Pagani, *Ritratto di Giovanni Bernardi*, 94 e n

Manno Sbarri e Giovanni Bernardi su disegno di Perino del Vaga, *Cassetta Farnese*, 114

Tiziano, *Ritratto di Paolo III con i due nipoti*, 104

Tiziano, *Ritratto di Paolo III senza camauro*, 122, Fig. 76

Giorgio Vasari, *Giustizia*, 117-120n, Fig. 39

NEW YORK

Collezione privata: Dosso Dossi, *La peste a Pergamea* (dal fregio del Camerino di Alfonso d'Este nel Castello di Ferrara), 80
 Dosso Dossi, *I giochi funebri in onore di Anchiise, l'incendio delle navi e la fondazione di una città in Sicilia* (dal fregio del Camerino di Alfonso d'Este nel Castello di Ferrara), 80

Pierpont Morgan Library: Giulio Clovio (e Francesco Monterchi), *Libro d'Ore*, 114, 115n

NOVARA

Duomo, Sagrestia: Bernardino Lanino, *Storie della Vergine* (dalla Cappella della compagnia di San Giuseppe), 105, 106n

OTTAWA

National Gallery of Canada: Dosso Dossi, *Enea e la Sibilla nei Campi elisi* (dal fregio del Camerino di Alfonso d'Este nel Castello di Ferrara), 80
Tiziano, *Ritratto di Daniele Barbaro*, 39, 121 e n, Fig. 77

OXFORD

Ashmolean Museum: Perino del Vaga, *Studio per il Naufragio di Enea*, inv. 1950.19, 86

PADOVA

Basilica del Santo: Danese Cataneo, *Cenotafio di Pietro Bembo*, 143, Fig. 47
Piazza del Santo: Donatello, *Monumento equestre del Gattamelata*, 37n

PARIGI

Musée du Louvre: Leonardo, *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino*, 53
Michelangelo, *Schiavo morente*, 62
Michelangelo, *Schiavo ribelle*, 62
Giovanni Francesco Rustici, *Monumento funebre di Alberto Pio da Carpi*, 9, 10n, Fig. 27
Tiziano, *Ritratto di Francesco I*, 85
Tiziano, *Incoronazione di spine*, 105 e n
Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques: Andrea del Sarto, *Studio per il Tributo a Cesare*, inv. 1673r Grand format, 31
Giorgio Vasari, *Studio per la figura della Giustizia e altri studi per la decorazione della Sala dei Cento Giorni*, inv. 217 verso, 135 e n, Fig. 40

PAVIA

Castello, 158

PIACENZA

Santa Maria di Campagna: Pordenone e Soiaro, *Affreschi della cupola*, 113n

PISA

Duomo: Tino di Camaino, *Monumento funebre di Arrigo VII*, 158

POGGIO A CAIANO

Villa medicea: Andrea del Sarto, *Tributo a Cesare*, 27, 30-32, 109, 129, Fig. 28

Franciabigio (e Alessandro Allori), *Ritorno di Cicerone dall'esilio*, 27, 30-32, 109, Fig. 29

Pontormo, *Allegoria della stagioni*, 27, 30-32, 109, 158, Figg. 31, 32

PRAGA

Národní Galerie: Lorenzo Costa, *Federico Gonzaga è nominato capitano generale della Chiesa*, 77

ROMA

Sant'Agostino: Raffaello, *Isaia*, 7, 8 e n, 71, fig. 5

Andrea Sansovino, *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino*, 7-9, 66, Fig. 21

San Giovanni in Laterano, 148 e n, 154, 155n

Santa Maria in Aracoeli: Domenico Aimo, *Leone X*, 18-24, Figg. 11, 13

Santa Maria sopra Minerva: Baccio Bandinelli e Raffaello da Montelupo, *Monumento funebre di Leone X*, 14 e n, 24, Figg. 14, 15

Santa Maria della Pace: Raffaello, *Sibille e Angeli della cappella Chigi*, 71

San Pietro in Montorio, 69 e n

San Pietro in Vincoli: Michelangelo, *Mosè*, 62

Trinità dei Monti: Cappella Massimi, 24, 25 e n

Musei Capitolini: Rilievo antico con soggetto nautico (da San Lorenzo fuori le mura), 46

Museo di Castel Sant'Angelo: Perino del Vaga e collaboratori, *Affreschi e decorazione della Sala delle Udienze*, 114, 123 e n, 124 e n

Museo di Palazzo Venezia: Giorgio Vasari, *Affreschi staccati della loggia di Palazzo Altoviti*, 137

Palazzo Altoviti: Giorgio Vasari, *Affreschi della loggia*: vedi ROMA, Museo di Palazzo Venezia

Palazzo della Cancelleria: Giorgio Vasari e aiuti, *Affreschi della Sala dei Cento Giorni*, 33-35, 109, 127, 128, 131-133, 135n-137 e n, 139; *Edificazione di San Pietro*, 124, 132, Fig. 44; *Giustizia*, 134, 135, Fig. 41; *Pace Universale*, 132, 134, Fig. 45; *Remune-*

razione della virtù, 129-131, Fig. 43; *Spedizioni della corte di Roma*, 128, 129, Fig. 42

Villa Farnesina - Loggia di Psiche: Raffaello e bottega, *Storie di Amore e Psiche*, 25, 26, 29, Fig. 17

Sala di Galatea: Raffaello, *Galatea*, 25, 26, 79

Sebastiano del Piombo, *Polifemo*, 25, 26, 79

Sala di Alessandro e Rossane:

Sodoma, *Storie di Alessandro Magno*, 79

Villa Giulia, 137

ROMA-VATICANO

Basilica di San Pietro: Arnolfo di Cambio (?), *San Pietro*, 19

Guglielmo Della Porta, *Monumento funebre di Paolo III*, 137

Michelangelo, *Pietà*, 67, 116n

Cappella Sistina: Michelangelo, *Affreschi della volta*, 8, 10, 60, 61, 71, 80, 126, 130; *Creazione degli astri*, 61, Fig. 1; *Crocefissione di Aman*, 61, Fig. 3; *Giona*, 80; *Giuditta e Oloferne*, 61, Fig. 2

Michelangelo, *Giudizio Finale*, 96, 126, 130, 131

Perugino e collaboratori, *Battesimo di Cristo*, 84n

Perugino e collaboratori, *Consegna delle chiavi*, 84n

Perugino e collaboratori, *Viaggio di Mosè*, 84n

Cortile del Belvedere, 27 e n

Logge: Bottega di Raffaello, *Affreschi*, 68, 69, 86

Musei Vaticani: *Apollo del Belvedere*, 66
Laocoonte, 9 e n, 19

Pinacoteca Vaticana: Pieter Van Aelst da Raffaello, *Arazzi della Cappella Sistina*, 16; *Guarigione dello storpio*, 129
Raffaello, *Trasfigurazione di Cristo*, 27 e n, 69 e n, 70, Fig. 19

Sala di Costantino: Tommaso Laureti, *Affreschi della volta*, 33
Bottega di Raffaello, *Affreschi*, 33, 132; *Battaglia di Costantino*, 69 e n; *Clemente I*, 23, Fig. 12; *Donazione di Costantino*, 33, 34; *impresa del Cande illaesus*, 33, 34, Fig. 33; *Visione della Croce*, 95, Fig. 63

Sala Regia, 126 e n, 127 e n

Stanza della Segnatura: Raffaello, *Affreschi*, 10, 68; *Parnaso*, 68

Fra' Giovanni da Verona, *Intagli della porta*, 17 e n, 18, Fig. 6

Stanza dell'Incendio: Raffaello e bottega, *Affreschi*, 10, 68; *Incendio di Borgo*, 68; *Incoronazione di Carlo Magno*, 91, Fig. 62

Stanza di Eliodoro: Raffaello, *Affreschi*, 10, 42, 68; *Liberazione di San Pietro dal carcere*, 68

SARAGOZZA

Aljaferia, 143

SARONNO

Santuario della Beata Vergine dei Miracoli, 11n

SIENA

Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro: Domenico Beccafumi, *Giustizia*, 120n

SIVIGLIA

Alcázar, 143

SYDNEY

National Gallery of South Wales: Bronzino, *Ritratto di Cosimo I in armatura*, 39, 110 e n, 125, Fig. 78

VARALLO

Sacro Monte, 67, 98

VENEZIA

Campo dei Santi Giovanni e Paolo: Andrea Verrocchio, *Monumento equestre di Bartolomeo Colleoni*, 37n

VITERBO

Museo Civico: Sebastiano del Piombo, *Compianto sul Cristo morto*, 119

WASHINGTON

National Gallery of Art: Sodoma, *San Giorgio e il drago*, 79
Sebastiano del Piombo, *Ritratto del cardinal Bandinello Sauli con Giovanni Maria Cattaneo, Paolo Giovio e un altro personaggio*, 12, 13, Fig. 8
Tiziano, *Ritratto di Pietro Bembo in abito da cardinale*, 130

INDICE DEI NOMI

- Abbate, Francesco, 7n, 32n, 140n, 150n, 164
 Achillini, Giovanni Filoteo, 76
 Adelson, Candace, 125n
 Adorni, Bruno, 113n
 Adorno, Girolamo, 29, 74, 78 e n
 Adriano VI, 7 e n, 33, 77, 145
 Agosti, Barbara, 7n, 8n, 11n, 23n, 46n, 54n, 57n, 76n, 146n
 Agosti, Giovanni, 9n, 11n, 12n, 39n, 49n, 57n, 60n, 66n, 67n, 74n, 77n, 80n, 84n, 107n, 164
 Agostino Veneziano, 88n
 Agustín, Antonio, 155
 Aikema, Bernard, 27n
 Aimo, Domenico, 18, 19 e n-21 e n, 22, 23 e n-25
 Aimo, Giacomo, 21n
 Alberigo, Giuseppe, 121n
 Albertario, Marco, 56n
 Alberti, Leon Battista, 48, 77, 126, 127n
 Albertini, Rudolf von, 30n
 Alberto Magno, 38, 40
 Albonico, Simone, 48n
 Alciato, Andrea, 98, 101, 102n, 122, 145n, 157
 Alessandro Greco: vedi Cesati, Alessandro
 Alessandro Magno, 120, 124
 Aliberti Gaudioso, Filippa, 123n
 Allegri, Ettore, 125, n
 Allori, Alessandro, 31
 Altoviti, Bindo, 119, 137
 Álvarez de Toledo, Eleonora, 97, 106, 108n, 125, 153
 Álvarez de Toledo, Pedro, 97, 109n, 110
 Amaseo, Romolo, 35, 130 e n
 Amirante, Francesca, 123n, 146n, 152n, 163
 Ammannati, Bartolomeo, 47
 Ammirato, Scipione, 161
 Andrea da Corbetta, 11n
 Andrea del Sarto, 30, 31 e n, 109n, 122, 129
 Annone, 17
 Angelico, fra' Giovanni da Fiesole detto l', 11n
 Antonio da Sangallo, 122, 130, 132
 Apelle, 50, 71
 Aragona, Alfonso d', 154
 Aragona, Ferdinando d', detto il Cattolico, 146, 147
 Aragona, Ferdinando d', duca di Montalto, 107
 Aragona, Ferrante d', 158
 Aragona, Maria d', 97, 98, 105
 Arbizzoni, Guido, 157 e n, 158n
 Aretino, Pietro, 36 e n, 64 e n, 74-76 e n, 104 e n-106, 110 e n, 121 e n, 136 e n, 156
 Aretinus: vedi Bruni, Leonardo
 Argiropulo, Giovanni, 77
 Ariosto, Ludovico, 80 e n, 85
 Arisi, Ferdinando, 113n
 Aristotile da Sangallo, 102
 Arrigo VII, 158
 Arsilli, Francesco, 72 e n
 Asburgo, Ferdinando I d', 87, 89, 151
 Asburgo, Ferdinando II d', 162 e n
 Aspertini, Amico, 38
 Atti, Isotta degli, 154
 Attwood, Philip, 93n
 Avalos, Alfonso d', 5, 45, 47, 74, 95, 97, 102, 103 e n-105 e n, 106, 107, 109n, 140
 Avalos, Beatrice d', 11, 98
 Avalos, Francesco Ferdinando d', 25, 29, 101
 Avila, Luis d', 104
 Bacchi, Andrea, 164
 Bachiacca, Francesco, 125
 Baldini, Nicoletta, 8n, 145n
 Ballarin, Alessandro, 11n, 60n, 79n, 104 e n, 122n, 164
 Bambaia, 12, 67
 Bandinelli, Baccio, 14, 45n, 51, 66, 122, 123n-125, 158, 159n
 Baraballo, Cosimo, 17

INDICE DEI NOMI

- Barbaro, Daniele, 121 e n
 Barbaro, Ermolao, 76
 Barbarossa, Khair ad-din detto, 88 e n, 99
 Bàrberi Squarotti, Giovanni, 64n
 Barberini, Francesco, 18
 Bargagli, Scipione, 162
 Barili, Giovanni, 17
 Barker, Nicolas, 114n
 Barocchi, Paola, 8n, 9n, 21n, 36n, 43n, 49
 e n, 60, 63n, 76n, 83, 84n, 107n, 109n,
 115n, 118 e n, 125n, 129n, 133n, 155 e n,
 156 e n, 161, 163
 Baroni, Costantino, 11n
 Barroero, Liliana, 164
 Bartalini, Roberto, 8n, 24n, 26n, 38 e n,
 72n, 106n
 Bartoli, Cosimo, 137 e n, 138n
 Bartolini, Elio, 101n
 Bascapè, Gualtiero, 141
 Batista Ceciliano, 131n
 Battaglia, Antonio, 5n
 Battelli, Guido, 24n
 Battista da Canneto, 11n
 Battista Franco, 93n
 Becatti, Giovanni, 26n
 Beccafumi, Domenico, 120n
 Beck, James H., 19n
 Belli, Valerio, 91n, 120 e n
 Bellini, Gentile, 87 e n
 Bellini, Giovanni, 78, 80
 Bellori, Giovan Pietro, 26
 Bellosi, Luciano, 19n, 56, 57n, 136n
 Belluzzi, Amedeo, 9n
 Bembo, Pietro, 5n, 7, 14 e n, 51-53, 60, 70,
 71, 77 e n, 80, 129, 130 e n, 131, 138, 139
 e n, 143, 146
 Benati, Daniele, 38n
 Benedettucci, Fabio, 48n
 Bergdoldt, Klaus, 156n
 Bernardi della Mirandola, Antonio, 130,
 131n
 Bernardi, Giovanni, 91 e n, 93 e n, 94, 114,
 120, 132
 Berni, Francesco, 44 e n, 64 e n
 Berra, Luigi, 92n
 Berrettai, Gradasso, 95
 Bertelli, Carlo, 100n
 Bessarione, cardinale, 11n
 Bettarini, Rosanna, 8n, 109n
 Bettini, Bartolomeo, 140 e n
 Bianchi, Stefano, 96n
 Bianco, Luca, 37 n
 Bibbiena, Bernardo Dovizi detto il, 17, 22
 Billi, Antonio, 48
 Binaghi, Maria Teresa, 105n
 Bisceglie, Anna, 164
 Boccaccio, Giovanni, 49 e n, 77, 139, 140
 Boccardo, Piero, 30n, 45n
 Bodart, Diane H., 74n, 78n
 Bodon, Giulio, 156n
 Bologna, Ferdinando
 Boltraffio, Giovanni Antonio, 12, 58
 Bonasegale, Giovanna, 72n
 Bonfait, Olivier, 45n
 Bonino da Campione, 101 e n
 Bonito, Virginia A., 8n
 Bonsanti, Giorgio, 156n
 Bonzagna, Federico, 156
 Bonzagna, Giovan Jacopo, 156
 Borbone, Luigi di, 64
 Borghini, Vincenzo, 41, 107n, 117 e n, 137
 e n
 Borromeo, Carlo, 11n, 141
 Borromeo, Federico, 58, 162 e n
 Borsieri, Girolamo, 58n
 Borzelli, Angelo, 109n
 Boskovits, Miklós, 100n
 Boucher, Bruce, 142n
 Bracciante, Anna Maria, 30n, 90n
 Bracciolini, Poggio, 31, 77
 Bramante, Donato, 19
 Bramantino, Bartolomeo Suardi detto il, 10,
 11e n, 12, 67, 68n, 161
 Bresc-Bautier, Geneviève, 142n
 Briganti, Giuliano, 124n
 Bronzino, Agnolo, 39 e n, 108-110, 124,
 125, 140
 Brown, David Alan, 70n
 Brunelleschi, Filippo, 48, 56
 Bruni, Leonardo, 77
 Bruto, 97
 Budé, Guillaume, 155
 Bugiardini, Giuliano, 125
 Buglioni, Santi, 108n
 Buoninsegni, Domenico, 33
 Buranelli, Francesco, 164
 Burns, Howard, 91n
 Buscaroli, Piero, 134n
 Buscaroli, Rezio, 21n
 Busini, Giambattista, 6 e n
 Caburacci, Francesco, 162
 Caccavello, Annibale, 150 e n, 152
 Caglioti, Francesco, 10n, 49n, 164
 Calandra, Jacopo, 48
 Calcagnini, Celio, 43, 71, 80
 Calcar, Jan Stephan van, 140 e n
 Calcondila, Demetrio, 4, 5 e n

INDICE DEI NOMI

- Caldwell, Dorigen, 157n
 Caligola, 6n
 Callegari, Raimondo, 5n
 Cambi, Tommaso, 106-109 e n, 110, 153
 Cämmerer, Monika, 68n
 Campana, Augusto, 115 e n
 Campeggi, Tommaso, 129 e n
 Campigli, Marco, 29n, 164
 Canova, Lorenzo, 120n
 Cantù, Cesare, 93
 Capaccio, Giulio Cesare, 162
 Capitelli, Giovanna, 164
 Cappelletti, Francesca, 164
 Capodiferro, Evangelista Maddaleni, 71
 Capriotti, Adriana, 23n
 Caputo, Vincenzo, 47n
 Caracciolo, Marino, 98
 Cardano, Fazio, 54
 Cardano, Girolamo, 54-56n
 Cardella, Lorenzo, 22n
 Carlo V, 15n, 45n, 55n, 86, 87, 89, 93n,
 102-104, 107, 108 e n, 122, 128, 129,
 142, 147, 150, 151
 Carlo VII, 11n
 Carlo VIII, 99
 Carlo IX, 98
 Carloni, Paolo, 135n
 Carmignuola (Carmagnola), Francesco, 11n
 Caro, Annibale, 34, 41, 117, 121, 124, 133,
 137, 138 e n, 156
 Carondelet, Ferry, 72
 Carpaccio, Vittore, 67
 Carrara, Eliana, 137n
 Caruso, Carlo, 37n, 40n
 Casale, Vittorio, 117n
 Casanova, Marcantonio, 14
 Casio, Girolamo, 93, 94 e n
 Castelnuovo, Enrico, 104n
 Castiglione, Baldassarre, 7, 9 e n, 53, 69-71,
 77 e n, 137, 138n, 157 e n, 162
 Castiglione, Sabba da: vedi Sabba da Casti-
 glione
 Cataneo, Danese, 143
 Cataudella, Michele, 14n
 Catone, Marco Porzio, 49, 50n
 Cattaneo, Giovanni Maria, 12
 Cavalcanti, Guido, 139
 Cavalcaselle, Giovan Battista, 151n
 Cavalieri, Tommaso de', 93, 96
 Cavallo, Marco, 80
 Cavanna Ciappina, Maristella, 28n
 Cavazzini, Laura, 100n, 101n, 164
 Cavino, Giandomenico, 156
 Cavino, Giovanni, 156
 Cecchi, Alessandro, 44n, 108n, 124n, 125
 e n, 127n, 156n
 Cellini, Benvenuto, 91-93, 114, 132, 156
 Cervini, Marcello, 131
 Cesare, 97
 Cesariano, Cesare, 54 e n
 Cesati, Alessandro, 156
 Chabod, Federico, 16 e n, 17n, 40 e n, 99 e n
 Chambers, David, 143n
 Cheney, Iris H., 123n
 Chiarini, Marco, 90n
 Chigi, Agostino, 15, 25, 26, 29, 79
 Chong, Alan, 87n, 113n
 Cian, Vittorio, 8n, 14n, 20n, 64n, 145n
 Ciardi, Roberto Paolo, 57n
 Cicerone, 31
 Cimabue, 35
 Cinelli, Barbara, 164
 Cino da Pistoia, 139
 Ciotta Gianluigi, 5n
 Clemente VII, 7 en, 33, 44, 46, 51, 63-65,
 69n, 82, 85-87, 91-94, 105, 147; vedi an-
 che Medici, Giulio de'
 Clough, Cecil H., 138n
 Clovio, Giulio, 113, 114
 Cobos, Francisco de los, 74
 Cocceiano, Augusto, 37n
 Cochrane, Erich H., 100n, 129n, 145n, 159
 e n
 Collareta, Marco, 91n, 120n
 Colleoni, Bartolomeo, 37n
 Colocci, Angelo, 13, 14 e n, 71 en, 98n
 Colonna, Antonio, 11n
 Colonna, Pompeo, 145
 Colonna, Vittoria, 26n, 43, 83, 102, 138,
 139 e n
 Columella Lucio Giunio Moderato, 5, 142
 Condivi, Ascanio, 65, 113 e n
 Conte, Jacopino del: vedi Jacopino del Conte
 Conti, Alessandro, 31n, 32n, 68n, 74n
 Contile, Luca, 162
 Corbetta, Gualtiero, 101, 102n
 Cordellier, Dominique, 142n
 Cornelio Nepote, 41 e n
 Cornini, Guido, 34n, 95n
 Corvino, Mattia, 39n
 Cosini, Silvio, 29n
 Costa, Lorenzo, 50 e n, 73, 77 e n
 Costamagna, Philippe, 45n, 88n, 106n, 123n,
 140n
 Costantini, Claudio, 28n
 Costantino, 88
 Cox-Rearick, Janet, 33n, 102n
 Crispo, Tiberio, 123

INDICE DEI NOMI

- Cristofano dell'Altissimo, 162n
 Croce, Alda, 149n
 Croce, Benedetto, 160 e n, 161n, 162 e n
 Cruciani, Fabrizio, 21n
 Cupperi, Walter, 93n, 142n
 Curzio, Lancino, 12 e n
- D'Achille, Paolo, 117n
 Dacos, Nicole, 140n
 Dalena, Pietro, 164
 Dal Poggetto, Paolo, 23n
 dal Pozzo, Cassiano, 38
 Daly Davis, Margareth, 127n
 Daniele da Volterra, 98n, 126 e n, 127 e n
 Dante, 49 e n, 77, 139, 140 e n
 Danzi, Massimo, 96n
 Davidson, Bernice, 27n, 126n
 Davis, Charles, 12n, 36n, 40n, 117n, 120n, 137n
 Decembro, Pier Candido, 101 e n, 158, 159n
 De Girolami Cheney, Liana, 134n
 Delaruelle, Louis, 41n
 Della Casa, Giovanni, 143
 Dellantonio, Sara, 98n
 Della Pergola, Paola, 58n
 Della Porta, Bartolomeo, 78
 Della Robbia, famiglia, 56, 107
 Della Rovere, Francesco Maria, 81, 138
 Della Torre, Stefano, 5n
 Dell'Omo, Marina, 106n
 De Marchi, Andrea, 164
 Demetrio Poliorcete, 147
 D'Engenio, Cesare, 150n
 De Sanctis, Francesco, 160 e n
 De Strobel, Anna Maria, 17n, 18n, 34n, 95n
 Deswarte-Rosa, Sylvie, 127n, 142n
 De Vecchi, Pier Luigi, 76n, 89n, 100n
 Di Lorenzo, Andrea, 106n
 Di Macco, Michela, 164
 di Majo, Ippolita, 42n, 164
 Dionisotti, Carlo, 3n, 6n, 17n, 43 e n, 47n, 52 e n, 67n, 73n, 74 e n, 77n, 101n, 102n, 121n, 131n, 132n, 138n, 145n, 159, 160n, 162n
 Di Teodoro, Francesco Paolo, 26n, 115n
 Doglio, Maria Luisa, 157n
 Domenichi, Ludovico, 15n-17n, 20n, 42, 45n, 90n, 91n, 100n, 103n, 126, 127 e n, 129n, 146 e n, 147n, 149, 155 e n, 158, 159
 Domenico, maestro, 21n
 Donatello, 37n, 56
 Donati, Gabriele, 4n
 Donati, Valentino, 93n
- Donesmondi, Ippolito, 107n
 Doni, Anton Francesco, 36, 55, 105n, 121n, 127 e n, 133 e n-137
 Doria, Andrea, 28, 29, 32, 44-46, 86, 87 e n
 Dossi, Battista, 122
 Dossi, Dosso, 39, 73, 74, 76, 78-80, 80, 84, 85n
 Duns Scoto, 38
 Dwyer, Eugene, 120n
- Efestione, 120
 Egon Lönne, Karl, 162n
 Eisenbichler, Konrad, 36n
 Elam, Caroline, 113n
 Eleonora de Toledo: vedi Álvarez de Toledo, Eleonora
 Ennio, 49, 50n
 Enrico II, 98
 Equicola, Mario, 50, 73, 76-78, 80
 Erasmo da Rotterdam, 102n
 Esch, Arnold, 33n
 Este, Alfonso d', 67, 73, 74, 76, 78-83, 91
 Este, Ercole d', 82
 Este, Ercole II d', 81, 122
 Este, Ippolito d', 80
 Este, Ippolito II d', 81 e n, 83
 Este, Isabella d', 47, 67, 69, 78, 141
 Estienne, Robert, 98 e n
 Eugenio IV, 154
- Fabbrini, Giovan Francesco, 145 e n
 Fabbro, Celso, 90n
 Faietti, Marzia, 38n
 Falletti, Franca, 140n
 Falomir, Miguel, 103n
 Fanelli, Vittorio, 14n
 Fanti, Mario, 19
 Farinella, Vincenzo, 18, 19n, 24n, 79n, 84n, 155n
 Farnese, Alessandro, 6n, 25, 34, 35, 95, 98, 106, 111, 113, 114, 116, 119, 120 e n, 122-124, 130, 131n, 136, 145
 Farnese, Ottavio, 39, 104
 Farnese, Pier Luigi, 98, 112, 114
 Farnese, Vittoria, 138n
 Fasola, Bruno, 107n
 Fattucci, Giovan Francesco, 63
 Federico Barbarossa, 140
 Feltrini, Andrea di Cosimo, 30
 Fera, Vincenzo, 67n
 Ferdinando il Cattolico: vedi Aragona, Ferdinando d'

INDICE DEI NOMI

- Fergonzi, Flavio, 164
 Fernández de Cordoba, Gonzálo il Grande, 146-152
 Fernández de Cordoba, Gonzálo, terzo duca di Sessa, 108, 123, 146, 148n-153
 Fernández de Cordoba, Gonzalo, sesto duca di Sessa, 149n
 Fernández de Cordoba, Luis, 147, 150n
 Fernández de Cordoba, Luis, 149n
 Ferrari, Daniela, 9n
 Ferrari, Gaudenzio, 67, 105
 Ferrero, Giuseppe Guido, 6n, 7n, 15n, 108n
 Ferretti, Elena, 113n, 115n
 Fichard, Johannes, 27n
 Ficino, Marsilio, 76, 139
 Fidia, 29
 Fieschi, Gian Luigi, 28n
 Fieschi, Girolamo, 28
 Fieschi, Ottobono, 28
 Fieschi, Sinibaldo, 28 e n, 29
 Figino, Gerolamo, 59 e n
 Filangieri di Candida, Antonio, 150n
 Fileti Mazza, Miriam, 49n
 Filippo II, 150-152
 Firpo, Massimo, 4n, 124n,
 Fittipaldi, Arturo, 164
 Fletcher, Jennifer, 27n
 Foix, Odet de, visconte di Lautrec, 147-150
 Folena, Gianfranco, 6n, 64n
 Fontana, Annibale, 96n, 151
 Fortebraccio, Niccolò, 119
 Fortuna, Francesca, 89n
 Fragnito, Gigliola, 111n, 124n, 145n
 Francesco da Sangallo, 3, 22, 153 e n
 Francesco I, 53, 85, 98, 102, 105, 142, 147
 Franchini, Francesco, 76 e n
 Franciabigio, Francesco di Cristofano detto il, 30, 31
 Francisco de Olanda, 24 e n
 Franco, Niccolò, 102n
 Frangi, Francesco, 59n, 98n
 Frangipane, Curzio, 130, 131n
 Franzoni, Claudio, 11n
 Frediani, Carlo, 20n
 Fregoso, Giano, 28
 Fregoso, Ottaviano, 29
 Frey, Karl, 34n, 36n, 42n, 109n, 119n, 130n, 134n, 140n
 Frommel, Christoph Luitpold, 19n, 33n
 Furio Camillo, 125, 126

 Gadda, Carlo Emilio, 149n
 Gaeta, Bertelà Giovanna, 155n
 Galante, Gennaro Aspreno, 150n

 Galli, Aldo, 46n, 100n, 164
 Gambarà, Uberto, 112, 113 e n
 Gambello, Vettor, 156
 Garfagnini, Gian Carlo, 138n
 Gasparotto, Davide, 91n, 120n
 Gattamelata, 37n
 Gatteschi, Riccardo, 15n
 Gatti, Bernardino, 113n
 Gaudio, Eraldo, 123n
 Gaurico, Luca, 129
 Gelli, Giovan Battista, 83n
 Gentilini, Anna Rosa, 163n
 Gere, John A., 23n, 25n
 Ghidoli Tomei, Alessandra, 94n
 Ghirlandaio, Domenico, 139
 Giannotti, Alessandra, 108n, 164
 Giannotti, Donato, 116
 Giberti, Matteo, 77, 89
 Ginzburg, Silvia, 26n, 36n, 137n, 164
 Giovanni da Cavino: vedi Cavino, Giovanni
 Giovanni da Nola, 147, 150, 152
 Giovanni da Udine, 31
 Giovanni da Verona, fra', 17
 Giovanni dalle Bande Nere, 105, 107 e n
 Giovanni VIII Paleologo, 154 e n
 Giovio, Benedetto, 6, 40, 54, 89
 Giovio, Giulio, 155n
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 43, 44n
 Girolamo da Cotignola, 109n
 Giulietti, Renato, 8n
 Giulio II, 7 e n, 10, 17-19, 62, 65, 68, 161
 Giulio Romano, 9-11n, 23n, 24, 50, 65, 72-74, 93n, 109n, 129, 136 e n, 138n, 149n
 Giuntalodi, Domenico, 142 e n
 Giustiniano, 118
 Gnann, Achim, 26n
 Godoy, José-A., 55n
 Gombrich, Ernst H., 32n, 143n, 162n
 Gonzaga, Ercole, 65
 Gonzaga, Federico, 50, 65, 73-75, 77, 82, 92, 105, 106, 149n
 Gonzaga, Ferrante, 74, 102, 141 e n-143
 Gonzaga, Francesco, 9
 Gonzaga, Giulia, 90, 95
 Gonzaga, Luigi, 159n
 Goritz, Johannes, 7-9
 Gorse, George L., 33n, 45n, 46n, 97n
 Goselini, Giuliano, 141n
 Gouwens, Kenneth, 34n
 Granacci, Francesco, 125
 Grassi, Luigi, 58n
 Grasso, Francesco, 141
 Grasso, Monica, 124n, 135n
 Gravina, Pietro, 107

INDICE DEI NOMI

- Grazia, Leonardo: vedi Leonardo da Pistoia
 Greco, Aulo, 121n, 138n
 Gregori, Mina, 106n
 Grimani, Marino, 106
 Gronau, Georg, 90n
 Grosso, Marsel, 164
 Guaglianone, Antonio, 76n
 Gualteruzzi, Carlo, 130n, 143
 Guglielmo Monaco, 158
 Guicciardini, Francesco, 15n
 Guidiccioni, Giovanni, 138 e n, 139n
 Guittone d'Arezzo, 139
- Habert, Jean, 140n
 Hackenbroch, Yvonne, 80n
 Härb, Florian, 119n
 Harprath, Richard, 26n
 Haskell, Francis, 27n, 120n
 Heikamp, Detlef, 45n, 125n
 Hess, Jacob, 23n, 34n
 Hill, George Francis, 154n
 Hirst, Michael, 12n, 42n, 64n, 86, 87n, 113n-116n, 124n, 138n
 Hochmann, Michel, 106n
 Holman, Beth L., 92n
 Howard, Deborah, 87n
- Ijsewijn, Joseph, 8n, 72n
 Infelise, Mario, 102n
 Ingegno, Alfredo, 55n
 Inghirami, Tommaso detto Fedra, 20
 Intra, Giovan Battista, 74n
 Isella, Dante, 12n, 96n
 Isotta da Rimini: vedi Atti, Isotta degli
- Jacopino del Conte, 109n, 122, 123n
 Jacopo da Trezzo, 156
 Jacopo della Quercia, 19
 Jaffé, David, 122
 Jaffé, Michael, 23n, 117n
 Jellinek, Marco, 11n, 39n, 76n, 89n, 122n, 164
 Johnson, Cesare, 93n
- Kemp, Martin, 70n
 Kliemann, Juhán, 31n, 106n, 108, 127 e n, 128 e n, 132n, 133 e n, 137n, 139n, 153n, 164
 Klinger, Linda S., 47n, 88n
 Knab, Eckhart, 23n
 Kolsky, Stephen, 77n
 Kubrick, Stanley, 79n
 Kurz, Otto, 162n
- Lancellotti, Gianfrancesco, 14n
 Lanciani, Rodolfo, 21n, 22n
 Landi, Agostino, 105n
 Landino, Cristoforo, 139
 Langedijk, Karla, 66n
 Lanino, Bernardino, 105
 Lascaris, Giano, 5n
 Lauber, Rosella, 27n
 Laureti, Tommaso, 33
 Le Thiec, Guy, 87n, 88n
 Lenzi, Deanna, 19n
 Leonardo da Pistoia, 109n
 Leonardo da Vinci, 4, 9, 10n, 42, 49, 50, 52-60 e n, 69 e n, 80, 83, 161
 Leonbruno, Lorenzo, 73
 Leone de Castris, Pierluigi, 41n, 94n, 110n
 Leone X, 7n, 10, 12-27, 30, 31, 44, 48, 58, 63n, 68, 71, 72, 80, 84n, 86, 91 e n, 111, 131, 138, 145, 146, 161; vedi anche Medici, Giovanni de'
 Leoni, Leone, 142 e n, 151, 156
 Leoniceno, Niccolò, 76
 Leto, Pomponio, 7
 Leydi, Silvio, 45n, 147n, 151n
 Lightbown, Ronald, 11n
 Lisippo, 29
 Litolfi, Annibale, 143 e n
 Lomazzo, Giovan Paolo, 54, 55 e n, 57 e n, 96n
 Lombardello, Leonardo, 21n
 Lombardi, Alfonso, 149n
 Lombardo, Cristoforo, 11, 12
 Longhi, Roberto, 32n, 70n, 71, 80 e n, 85 e n, 101n, 110n
 Longo, Nicola, 155n
 Lorena, Giovanni di, 90
 Luciano, 116
 Ludovico il Moro, 53, 57
 Luigi XII, 53
 Lutero, Martino, 22
 Luzio, Alessandro, 48n, 75 e n, 78n
- Mc Tavish, David, 36n, 76n, 127n, 136n
 Macchia, Giovanni, 161n
 Macola, Novella, 72n, 164
 Maffei, Mario, 139n
 Maffei, Raffaello, 67 e n, 84 e n, 139n, 154n
 Maffei, Sonia, 5n, 8n, 43n
 Magnani, Lauro, 28n
 Maier, Bruno, 92n, 157n
 Malaspina, Alberico, 19, 21n
 Malatesta, Sigismondo, 154
 Mancini Attavanti, Faustina, 96 e n
 Mancini, Giorgia, 11n

INDICE DEI NOMI

- Mancini, Matteo, 75n
 Manetti, Antonio, 48
 Mantegna, Andrea, 39 e n, 80 e n, 96
 Manzoni, Alessandro, 105
 Maometto I, 154
 Maometto II, 87
 Marani, Pietro C., 45n
 Marco d'Agrate, 11
 Marco d'Oggiono, 58
 Marcora, Carlo, 162n
 Marignolli, Lorenzo, 108n
 Marin, Brigitte, 45n
 Marino, Giovan Battista, 162 e n
 Martelli, Ugolino, 44n
 Martini, Luca, 139, 140
 Martini, Rodolfo, 93n
 Martino V, 154
 Marullo, Michele, 77
 Marzo, Antonio, 64n
 Mason, Stefania, 29n
 Massimi, Angelo, 25
 Mayer, Thomas F., 131n
 Medici, Alessandro de', 94, 95, 97
 Medici, Caterina de', 159n
 Medici, Cosimo de', detto il Vecchio, 14, 30, 31
 Medici, Cosimo I de', 3, 4, 13, 21n, 36, 41, 76n, 81, 87, 97, 106-110 e n, 124, 125, 131, 136, 144-146, 153, 155 e n, 159, 162
 Medici, Francesco de', 3
 Medici, Gian Angelo de', 95n
 Medici, Giovanni de', 15, 20; vedi anche Leone X
 Medici, Giovanni de': vedi Giovanni dalle Bande Nere
 Medici, Giuliano de', 20 e n, 21n, 32
 Medici, Giulio de', 13, 15n, 27, 30, 33, 34, 48, 51, 52, 69, 77, 78, 92; vedi anche Clemente VII
 Medici, Ippolito de', 6n, 13-15n, 42 e n, 46, 85, 89-91, 93-97, 111, 117, 120
 Medici, Lorenzo de' detto il Magnifico, 14, 30-32, 65
 Medici, Lorenzo di Piero de', 30 e n
 Medici, Ottaviano de', 30, 42n, 90n
 Medici, Piero di Lorenzo de', 30
 Melzi, Francesco, 54, 59 e n
 Mercurino da Gattinara, 162
 Meregazzi, Renzo, 10n, 37n
 Merola, Alberto, 6n
 Messalina, 115
 Michelacci, Lara, 39n, 131n
 Michelangelo, 9, 21n, 22, 24 e n, 27, 33, 40, 42 e n, 49-53, 56, 60 e n-67, 70, 71 e n, 78, 83-85n, 92, 93, 95, 96 e n, 102, 113 e n-116 e n, 119, 126, 127, 130
 Michiel, Marcantonio, 16, 27
 Middeldorf, Ulrich, 10n, 19n
 Milani, Lorenzo, 165
 Minonzio, Franco, 37 e n, 63n, 89n
 Mirabile, Davide, 5n
 Mirandola: vedi Bernardi della Mirandola, Antonio
 Mitsch, Erwin, 23n
 Modesti, Publio Francesco, 49
 Modroni, Grazia, 24n
 Molza, Francesco Maria, 34, 37, 71, 80, 90, 91, 95 e n, 96 e n, 113
 Monbeig Goguel, Catherine, 106n, 114n, 135n
 Montalto, Lodovico, 110
 Montalvo, Antonio, 117n
 Montelupo, Raffaello da: vedi Raffaello da Montelupo
 Monterchi, Francesco, 113-115n
 Montorsoli, Giovanni Angelo, 47
 Morandotti, Alessandro, 141 e n
 Moreni, Domenico, 65n
 Morigia, Paolo, 58n
 Morison, Stanley, 114n
 Mozzarelli, Cesare, 141n
 Mozzetti, Francesco, 110n
 Müntz, Eugène, 160 e n
 Muscettola, Giovanni Antonio, 43, 49, 59, 83
 Muto, Giovanni, 6n
 Naldi, Riccardo, 47n, 123n, 146n, 152n, 163, 164
 Nardi, Jacopo, 32
 Natale, Mauro, 11n, 164
 Navagero, Andrea, 78
 Navarro, Pedro, 147-150 e n
 Negrolì, Filippo, 55n
 Negrolì, Giovan Paolo, 55 e n
 Nelson Katz, Jonathan, 140n
 Nencioni, Giovanni, 113n, 127n
 Nerone, 70n
 Neufahrer, Ludwig, 153
 Niccoli, Ottavia, 22n
 Niccolò V, 154
 Nicolini, Fausto, 149n-151n
 Nigro, Salvatore, 107n
 Nova, Alessandro, 17n, 157n
 O' Malley, Charles D., 55n
 Oberhuber, Konrad, 23n, 26n
 Occhipinti, Carmelo, 81n
 Orange, Filiberto d', 147 e n

INDICE DEI NOMI

- Orapollo, 119
 Orsini, Fulvio, 120 e n
 Orsini, Vicino, 137
 Osmond, Patricia J., 34n

 Padoan, Giorgio, 115n
 Padovani, Serena, 90n
 Pagani, Gaspare, 94
 Pagliara, Nicola, 114n
 Palatino, Giovan Battista, 113, 114
 Palazzi, Giovanni Andrea, 162
 Palladio, Rutilio Tauro Emiliano, 5
 Palladio, Blosio, 14, 24 e n, 80
 Pamuk, Orhan, 88, 89n
 Panigada, Costantino, 149n
 Panofsky, Erwin, 103 e n
 Pansa, Paolo, 28, 29n
 Paolo III, 7n, 11n, 14, 24, 76, 91n, 93n, 95-98, 104, 111, 112, 122 e n-124, 128-132, 134, 137, 145n
 Parma Armani, Elena, 30n, 86n
 Parmigianino, 86, 87n
 Parrasio, Aulo Giano, 4, 5 e n, 41 e n
 Parrini, Umberto, 49n
 Passavant, Johann David, 23n
 Pattanaro, Alessandra, 11n, 122n, 164
 Pausania, 130
 Pecchiai, Pio, 25n
 Pedretti, Carlo, 54n, 59n
 Pedro de Toledo: vedi Álvarez de Toledo, Pedro
 Pegazzano, Donatella, 113n, 119n
 Pellegrino da Modena, 67
 Penco, Mariagrazia, 28n
 Penni, Giovan Francesco, 50, 72, 109n
 Penny, Nicholas, 27n
 Pepe, Mario, 105n
 Perini, Leandro, 38n, 93n, 115n, 159n
 Perino del Vaga, 24, 25, 29, 45, 86, 96, 114, 122n, 123, 126, 138n
 Perna, Pietro, 38n, 126n
 Perrelli, Raffaele, 164
 Perry, Marilyn, 33n
 Perugino, 83, 84 e n
 Peruzzi, Baldassarre, 20, 98n
 Petrarca, Francesco, 17, 49 e n, 77, 139, 140
 Petrioli, Annamaria, 165
 Petrucci, Armando, 65n, 113n-115n, 123n
 Pevsner, Nikolaus, 58n
 Picardi, Paola, 164
 Piccinini, Chiara, 46n
 Piccinino, Nicolò, 154 e n
 Pico della Mirandola, Giovanni, 76
 Piero della Francesca, 10, 67

 Pighio (Pigghe), Alberto, 40
 Pillsbury, Edmund, 137n
 Pinelli, Antonio, 11n, 19n, 120n
 Pino, Paolo, 36 e n
 Pinto, Valter, 115n
 Pio da Carpi, Alberto, 9, 10n, 111
 Pio da Carpi, Rodolfo, 88n, 95, 108n, 111n, 127
 Pirri, Ambra, 164
 Pisanello, 101, 153, 154 e n, 155
 Piscini, Angela, 127n
 Piscitello, Patrizia, 94n
 Plaisance, Michel, 127n, 145 e n, 146n, 159n
 Plauto, 20n
 Plinio il Giovane, 5
 Plinio il Vecchio, 6, 13, 35, 53 e n, 57, 60, 117
 Plon, Eugène, 151n
 Poggini, Domenico, 153
 Pole, Reginald, 130, 131 e n
 Polibio, 130
 Polidoro da Caravaggio, 110
 Poliziano, Agnolo, 21n, 76
 Pommier, Édouard, 52n
 Pompeo Magno, 45n
 Pontano, Giovanni, 76, 110
 Pontormo, Jacopo, 30, 31 e n, 32 e n, 107n, 124, 125
 Pophani, Arthur E., 23n
 Pordenone, 113n
 Porrino, Gandolfo, 34, 95, 96
 Previdi, Tania, 111n
 Previtali, Giovanni, 18n, 58 e n, 90n, 109 e n, 110
 Primaticcio, Francesco, 142
 Prinz, Wolfram, 88n, 162n
 Priscianese, Francesco, 115 e n, 116 e n
 Probszt, Günther, 153n
 Procaccioli, Paolo, 36n, 104n, 110n
 Prospero, Simonetta, 164
 Pyrmilla, 72n
 Pyhrr, Stuart W., 55n

 Quintiliano, 139n

 Raby, Julian, 88n
 Raffaello, 7, 8, 10, 11n, 13, 16, 17, 23 e n-27, 42, 49, 50, 52, 53, 60, 68-72, 77-80, 83, 84n, 91 e n, 92, 95 e n, 129
 Raffaello da Montelupo, 14, 24, 67
 Ragionieri, Pina, 79n, 164
 Raimondi, Annibale, 129n
 Raimondi, Ezio, 43 e n, 47n
 Raimondi, Marcantonio, 25

INDICE DEI NOMI

- Rainoldi, Bernardo, 96n
 Ramírez, Giovanni, 148, 150n, 153
 Ramsden, E.H., 90n
 Rasca, Giano, 5 e n, 6
 Raynce, Nicolas, 99
 Redig de Campos, Deoclecio, 115n, 116n, 135n
 Reiss, Sheryl E., 34n
 Renier, Rodolfo, 48n, 78n
 Repishti, Francesco, 5n
 Residori, Matteo, 96n
 Resta, Sebastiano, 24
 Retondi, Andrea, 11 e n
 Reysciach, Hector, 70
 Ricci, Antonio, 36n
 Riccio, Pier Francesco, 124 e n, 125, 144, 145, 153
 Ricciotto, 130, 131n
 Ridolfi, Carlo, 89n
 Ridolfi, Niccolò, 115
 Riesebell, Christine, 114n
 Ripa, Cesare, 134 e n
 Ripanda, Jacopo, 18
 Ristori, Renzo, 21n, 63n
 Robertson, Clare, 91n, 111n, 133 e n-135 e n, 137
 Rodari, Gianni, 104n
 Roma, Giuseppe, 164
 Romani, Vittoria, 23n, 98n, 123n, 126n, 139n, 164
 Romano, Giovanni, 38, 52n, 56n, 100n, 163n
 Ronchini, Amadio, 142n
 Rosand, David, 75n
 Rossi, Aldo, 136n
 Rossi, Manuela, 10n, 111n
 Rossi, Massimiliano, 46n, 143n
 Rota, Berardino, 110, 152
 Rovelli, Luigi, 160, 161n
 Rowland, Ingrid D., 14n, 71n
 Rubinstein, Nicolai, 21n, 137n
 Rucellai, Francesco, 90n
 Rusca, Gian Giacomo, 5n
 Ruscelli, Girolamo, 113, 157
 Russo, Luigi, 160n
 Rustici, Giovan Francesco, 9
- Sabba da Castiglione, 162, 163n
 Sacchi, Rossana, 11n, 46n, 98n, 102n, 106n, 164
 Sadoletto, Jacopo, 14, 80, 123, 130, 131
 Salmi, Mario, 26n
 Salsi, Claudio, 56n
 Salviati, Francesco, 38, 106, 109, 114, 122, 124-127, 129, 132
- Sangallo, Antonio da: vedi Antonio da Sangallo
 Sangallo, Aristotile da: vedi Aristotile da Sangallo
 Sangallo, Francesco da: vedi Francesco da Sangallo
 Sannazaro, Jacopo, 47 e n, 96, 108, 110
 Sansovino, Andrea, 7-9, 22 e n, 23, 66
 Sansovino, Jacopo, 19
 Sanudo, Marin, 105
 Saponi, Giovanna, 117n, 132n, 164
 Sauli, Bandinello, 12 e n, 13, 27
 Saunders, J.B. deC. M., 55n
 Savettieri, Chiara, 21n
 Savoia, Carlo III duca di, 99
 Savonarola, Girolamo, 77
 Sbarri, Manno, 114
 Sborgi, Franco, 29n
 Scaglietti Kelescian, Daniela, 38n
 Scanatoria, Lucrezia, 25
 Scannapeco, Girolamo, 25, 47n
 Scher, Stephen K., 93n
 Schlosser, Julius von, 36 e n, 83n, 162 e n
 Schüssler, Gosbert, 138n
 Schwarzenberg, Erkinger, 32n
 Scolaro, Michela, 115n
 Scorza, Rick A., 137n
 Seaver, Kirsten A., 151n
 Sebastiano del Piombo, 12, 23n, 26, 27, 42n, 46, 72 e n, 79, 80, 84, 85n, 86, 92, 95, 113n, 119
 Segre, Cesare, 80n
 Seidel, Max, 27n
 Seidel Menchi, Silvana, 102n
 Selim I, 88 e n
 Seneca, Lucio Anneo, 6
 Sénéchal, Philippe, 10n
 Senofonte, 130
 Serassi, Pierantonio, 96n
 Seregini, Vincenzo, 151
 Serlupi Crescenzi, Maria, 34n, 95n
 Serristori, Averardo, 145n
 Sessa, duca di: vedi Fernández de Cordoba, Gonzalo
 Settis, Salvatore, 9n, 114n
 Sforza, Francesco, 53
 Sforza, Francesco II, 46, 47, 95, 107
 Sforza, Ludovico: vedi Ludovico il Moro
 Shapley, Fern Rusk, 13n
 Shearman, John, 15n-17n, 20n, 23 e n, 24, 26n, 30n, 32n, 51n, 68n, 69n, 71n, 91n, 95n, 108n, 119, 138n
 Siciliano, 130, 131n

INDICE DEI NOMI

- Simon, Robert B., 110n
 Simonetti, Carlo Maria, 42n, 137n
 Sinan, 88n
 Sisto IV, 16 e n
 Smart, Alaistair, 70n
 Smyth, Webster, 114n
 Soderini, Pier, 62
 Sodoma, 73, 79
 Soiaro: vedi Gatti, Bernardino
 Solari, Cristoforo, 9, 51, 66, 67
 Soldini, Nicola, 141n
 Solimano, 87, 90 e n, 103 e n, 108
 Solmi, Edmondo, 54n
 Sonnay, Jean François, 100n
 Spagnoli, Battista, 77
 Spinola, Francesco, 11n
 Spinosa, Nicola, 150n
 Sricchia Santoro, Fiorella, 76n, 120n, 140n
 Stimmer, Tobias, 38n
 Strehlke, Carl Brandon, 11n
 Svetonio, 6 e n, 62, 70n
- Talamo, Emilia, 164
 Talvacchia, Bette, 149n
 Tansillo, Luigi, 150n
 Tanzi, Marco, 11n
 Tasso, Torquato, 162
 Tebaldeo, Antonio, 14, 80
 Tempestini, Anchise, 26n
 Teodolinda, 101
 Tiberio, 6n, 62
 Tino di Camaino, 158
 Tintoretto, 76 e n
 Tiraboschi, Girolamo, 43n, 48, 160
 Tissoni Benvenuti, Antonia, 81n
 Tiziano, 39 e n, 40, 73 e n-78 e n, 80, 84, 85 e n, 89 e n, 90 e n, 103-105 e n, 110, 115 e n, 121, 122n, 130, 151
 Toderi, Giuseppe, 153n
 Toesca, Pietro, 100 e n
 Toledo Eleonora de: vedi Álvarez de Toledo, Eleonora
 Toledo Pedro de: vedi Álvarez de Toledo, Pedro
 Tolomei, Claudio, 34, 113 e n, 114
 Tomarozzo, Flaminio, 77n
 Torchio, Emilio, 139n
 Torelli, Lelio, 133 e n, 135n, 144
 Torre, Marcantonio della, 4
 Torre, Mosca della, 100n
 Torrentino, Lorenzo, 15n, 36, 41, 81, 144, 145, 152
 Tory, Geoffroy, 100
 Toscano, Tobia R., 149n
- Totila, 38
 Tramezzino, Michele, 39
 Travi, Ernesto, 5n, 7n, 77n, 108n, 159n
 Trissino, Gian Giorgio, 82
 Trivulzio, Agostino, 98 e n
 Trivulzio, Cesare, 144
 Trivulzio, Gian Giacomo, 11
 Turner, Nicholas, 23n
- Vaccaro, Mary, 87n
 Valeri, Elena, 6n, 160n
 Valeriano, Pierio, 119
 Vannel, Fiorenza, 153n
 Vannugli, Antonio, 25n
 Varchi, Benedetto, 41, 55, 107n, 133, 146, 160
 Varrone, Marco Terenzio, 5, 49, 50n, 142
 Vasari, Giorgio, 4, 7, 8n-11n, 16, 19 e n, 22 e n-25, 29-31 e n, 34-37, 39-42 e n, 44 e n, 48, 49, 51 e n, 53, 58 e n, 60-62, 65-68n, 71 e n, 75 e n, 86, 89 e n-91 e n, 96n, 102n, 107n, 109 e n, 114-119 e n, 122 e n, 125-130, 133-137 e n, 139, 140 e n, 154 e n-156, 161, 162
 Vecce, Carlo, 43 e n, 54n, 59n
 Vecellio, Orazio, 131n, 151n
 Vega, Felix Lope de, 149n
 Vela, Claudio, 52n
 Venturelli, Paola, 151n
 Venturi, Adolfo, 18, 19n
 Verrocchio, Andrea, 37n
 Vesalio, Andrea, 55 e n, 56n
 Vico, Enea, 155
 Vida, Marco Girolamo, 14, 80
 Vigevano, marchesa di: vedi Avalos, Beatrice d'
- Virgilio, 31
 Visceglia, Maria Antonietta, 6n
 Visconti, Azzone, 101
 Visconti, Barnabò, 101
 Visconti, Dante, 70n, 87n
 Visconti, Filippo Maria, 101
 Visconti, Galeazzo, 158
 Visconti, Matteo, 101
 Visconti, Ottone, 100 e n, 101
 Visconti Borromeo, Pirro, 141 e n
 Vitelleschi, Giovanni, 11n
 Vitruvio, 6 e n, 54, 113
 Voss, Hermann, 32n, 123n
- Waetzoldt, Stephan, 18n
 Walter, Ingeborg, 96n
 Ward, Roger, 15n
 Wardrop, James, 113n

INDICE DEI NOMI

- Weil-Garris, Kathleen, 23n, 70n
Wethey, Harold E., 121n
Wilde, Johannes, 117 e n
Winner Matthias, 42 e n
Witcombe, Christopher L.C.E., 25n
Woodfield, Richard, 162n
Wren Christian, Kathleen, 27n

Zaggia, Massimo, 141n

Zambrano, Patrizia, 164
Zapperi, Roberto, 96n
Zavattari, fratelli, 101
Zeusi, 13
Zeza, Andrea, 109n, 164
Zikos, Dimitri, 113n
Zimmermann, T.C. Price, 4n, 5n, 7n, 12n,
17n, 41n, 70n, 78n, 86n, 89n, 99, 128n,
132n, 135n

INDICE

IL GIOVIO E LE ARTI.	Pag.	3
1. Antefatti, dalla Lombardia a Roma.	»	3
2. La giovinezza, nell'età di Leone X.	»	10
3. Paolo Giovio scrittore d'arte	»	34
4. Breve rientro al nord: arte antica e moderna	»	97
5. Progetti tra Napoli e Firenze.	»	106
6. Esperienze farnesiane e sondaggi medicei	»	111
7. Altre invenzioni tra Milano e Napoli, all'ombra di Cosimo I.	»	140
8. Paolo Giovio e «l'Italia della nostalgia»	»	159
9. Coda.	»	163
ATLANTE GIOVIANO	»	167
Elenco delle illustrazioni.	»	169
Indice topografico delle opere citate.	»	175
Indice dei nomi	»	181