

Alla Walters Art Gallery di Baltimora è conservato un quadro di Ingres dipinto nel 1813 in soli venti giorni e destinato a far parte di una serie, mai compiuta, sulla vita del pittore più amato (e frainteso) dall'Ottocento, Raffaello Sanzio da Urbino.¹ L'episodio illustrato dal francese viene appena accennato nella biografia vasariana di Raffaello, ma è più estesamente trattato nella celebre Vita pubblicata da Angelo Comolli nel 1790 come opera di un anonimo contemporaneo del pittore identificabile con il Della Casa - mentre in realtà si tratta, come noto, di un fortunato falso settecentesco compiuto dallo stesso Comolli:² l'evento illustrato riguarda comunque il fidanzamento di Raffaello con la nipote del Cardinal Bibbiena, giovane di salute cagionevole (non si direbbe, guardando la figura prosperosa e ben in carne inventata da Ingres) morta poco prima delle nozze.

Agli storici dell'arte sembra essere sfuggito un documento letterario effettivamente coevo alla vicenda (e forse noto al Comolli),³ che, assieme ad altri testi già pubblicati (l'epitafio di Maria Dovizi al Pantheon e la seconda lettera di Raffaello allo zio Simone Ciarla), ne comprova la veridicità (ridimensionata in tempi recenti)⁴ e che ci conferma inoltre il nome della giovane, Maria, affettuosamente detta Marietta, fors'anche per esigenza metrica:⁵ si tratta dell'epicedio, assai

bello, del Tebaldeo conservato nella Biblioteca Estense di Modena.⁶ Esso viene ad integrare la serie già nota, e commentata, dei componimenti di questo celebre poeta ferrarese in onore di quel Raffaello che più volte l'aveva ritratto:⁷

Hic Marieta tegor, quam limina cara mariti
Iam iam ingressuram, sustulit atra dies.
Flamma rogi taedas, thalamum hic mihi dura dedere
Saxa, viro peperit tristitiam et lacrimas.

¹ Su questo dipinto di Ingres, vedi Jacques Thuillier, «Raphael et la France: présence d'un peintre», in *CUZIN* 1983, p. 25 e fig. VIII, nonché la scheda di Jean Pierre Cuzin, *ibidem*, n. 135, pp. 132-133, ove sono ricordate anche le fonti iconografiche, su cui vedi inoltre David Allan Brown, *Raphael and America* (cat. mostra), Washington 1983, pp. 184-186. L'unico altro quadro della serie, noto attraverso numerose copie e repliche autografe, quasi tutte in collezioni pubbliche e private americane, è «Raffaello e la Fornarina» (su cui vedi la scheda n. 134 dello stesso Cuzin, *ibidem*, pp. 131-132). Molto informata è anche la scheda di Ettore Spalletti pubblicata nel catalogo della mostra fiorentina di BORSI 1984, pp. 181-183, scheda n. 13.

² VASARI 1966-87, vol. 4, p. 208 (in proposito cfr. anche PERINI 1995, pp. 111-144, specie p. 142) e COMOLLI 1790, pp. 88-91, specie nota 100.

³ COMOLLI 1790, pp. 89-90, nota 100: «circostanza autenticata non solo dagli scrittori di quel secolo, e de' posteriori».

⁴ Giuseppe L. Moncallo, *Il Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico (1470-1520): uomini e avvenimenti del Rinascimento alla luce di documenti inediti*, Firenze 1953, pp. 230-234, ed inoltre l'«Albero genealogico della famiglia Dovizi» pubblicato in appendice, nota 3. Il progetto matrimoniale è ricordato anche nella scheda in BERTI / CHIARINI 1984, pp. 183-188, specie p. 183. Un vago cenno al riguardo anche in CAMESASCA 1993, pp. 173 e 363. L'epitafio e la seconda lettera allo zio sono pubblicati e commentati in GOLZIO 1936, pp. 31-33 e 120.

⁵ È lo stesso Comolli a trascrivere in nota (COMOLLI 1790, p. 90, nota 100) il testo della lapide in memoria di Maria, figlia di Antonio Bibbiena «sponsae eius/ quae laetos hymeneos morte praetulerit/ et ante nuptiales faces virgo est elata» posta nel Pantheon dal datario di Leone X Baldassarre Turrini, da Giovan Battista Branconio e da Girolamo Vagnini, parente di Raffaello, fatta poi trasportare da Maratta accanto a quella dell'amato. Si noti che l'iscrizione della lapide (attribuita al Bembo: GOLZIO 1936, p. 120) contiene, in prosa, gli stessi concetti forniti da Tebaldeo in versi eleganti. Una puntuale ed aggiornata discussione di questa lapide, nonché delle trattative matrimoniali tra Raffaello e la nipote del Bibbiena (anche attraverso la lettura della lettera di Raffaello allo zio Simone Ciarla del 1 luglio 1514) si trova nel volume di documenti su Raffaello anteriori al 1600 (*Raphael in Early Modern Sources, 1483-1600*) preparato da John Shearman ed in corso di stampa. Devo alla cortesia e generosità dell'autore la possibilità di avere consultato in anteprima alcune delle schede.

⁶ Devo all'amicizia e alla generosità di Franco Bacchelli, non meno che alla sua conoscenza incredibilmente approfondita e capillare dei manoscritti cinquecenteschi emiliani e italiani la segnalazione di questo epigramma inedito del Tebaldeo, nonché dell'epicedio di Lilio Gregorio Giraldi commentato più sotto.

⁷ Sul Tebaldeo, vedi Filippo Cavicchi, «Poesie storico-politiche del Tebaldeo», *Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, (1908), pp. 3-74; Silvio Pasquazi, *Rinascimento ferrarese - Tebaldeo, Bendedei, Guarini*, Caltanissetta-Roma 1957, pp. 9-200, e PASQUAZI 1966, pp. X-XI, LVII-CXIX, 3-86, e, per il Tebaldeo italiano, la recente edizione delle *Rime* a cura di Tania Basile e Jean Jacques Marchand, Modena 1992. Su Tebaldeo e Raffaello, vedi GOLZIO 1936, pp. 43, 119, 334-335; John Shearman, *Il ritratto di Baldassarre Castiglione*, in SHEARMAN 1983, p. 110; SHEARMAN 1992, pp. 49, 116-117, 123-124, 130, 140-141, 229; Mimmarosa Barresi, scheda in BORSI 1984, p. 85, nonché PERINI 1995, pp. 116-117. Sui ritratti di Tebaldeo attribuiti a Raffaello, vedi COMOLLI 1790, p. 53 e nota 65: «quello finalmente del Tebaldeo non si sa dove esista, ma che Raffaello lo facesse non solo nelle Stanze Vaticane, ma anche separatamente in un quadro molto al naturale rilevasi chiaramente dalla lettera suddetta del Bembo al Cardinal Cornaro. [...] Il Signor Mariette ha sempre dubitato dell'esistenza di questo ritratto, anche dopo aver veduta la lettera del Bembo». Su questa lettera e su quella di Mariette vedi inoltre Giovanni Bottari e Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1822, rispettivamente vol. 5, pp. 206-207 e vol. 6, pp. 10-11.

Sed quem ego non potui, faciet pictura parentem:
Huius non pingit dextera, sed genuit.⁸

Identificabile dal manoscritto la provenienza ferrarese di quest'epigramma, nonché (nell'abile gioco metamorfico che ricomincia topicamente tutta la poesia, in cui ogni elemento della cerimonia nuziale è sostituito da, anzi convertito in, un elemento della cerimonia funebre, ogni manifestazione di vita vitale in un segno della luttuosa vittoria della morte)⁹ l'ortuna del tema laudativo rinascimentale dell'abile pittore, che, novello dio, infonde vera vita alle sue creazioni, limitandosi ad imitare l'apparenza sensibile della natura, ma il suo modus operandi e dunque la sostanza della vita dei suoi effetti, la vita appunto.¹⁰ Se i versi su Marietta, che parla in prima persona rivolgendosi al lettore, celebrano il trionfo della morte sulla vita, il verso conclusivo attribuito a Raffaello integra questa prospettiva ribaltando, perché il pittore viceversa dà vita alle figure «morte» in pittura.

Proprio questo topos è usato in particolare a proposito di Raffaello: significativo, dunque, probabilmente, il silenzio di Tebaldeo sull'esistenza di un ritratto di Maria Dovizi eseguito da Raffaello, perché non è credibile che, qualora un ritratto fosse esistito (fosse o meno la «Fornarina» fiorentina di cui inattendibilmente si è servito Ingres),¹¹ egli ne avrebbe taciuto proprio in simile frangente; avrebbe infatti potuto sfruttare, ampliandolo, il tema già trovato, facendo riferimento, ad esempio, alla stessa Marietta, che, pur morta, aveva ora nuova vita grazie alla mano di Raffaello o che, sua mancata sposa, ne era figlia, perché da lui aveva ricevuto la seconda vita in un quadro, o simili.

D'altro canto un altro letterato ferrarese oggi meno noto, ma assai celebrato ai suoi tempi per la sua ampia erudizione umanistica, Lilio Gregorio Giraldi,¹² era perfettamente con-

sapevole di questa convenzione laudativa, perché l'aveva utilizzata (sia pur per smentirla, preoccupato più di asserire la bellezza fisica e morale della sua donna che la bravura del pittore cui si rivolgeva) componendo a Roma, tra il 1514 ed il 1520, un breve carme in faleci occasionato, pare, da un ritratto della sua amata, a nome Bianca, dipinto dallo stesso Raffaello (fosse mai la «Velata» di Palazzo Pitti, tutta vestita di bianco e d'oro, magari con allusione al proprio nome e status?):¹³

Fritz Böhm, «Die Schrift des Giglio Gregorio Giraldi über die Symbole des Pythagoras», *Jahresbericht über das Königliche Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Berlin*, 1913, pp. 5-27; Idem, «Die Schrift des Giglio Gregorio Giraldi über die Symbole des Pythagoras», *Berliner Philologische Wochenschrift*, 35 (1915), pp. 1402-1407; Monique Mund-Dopchie, «Lilio Gregorio Giraldi et sa contribution à l'histoire des tragiques grecs au XVI siècle», *Humanistica Lovaniensia*, 34 (1985), pp. 137-149; Rosanna Alhaique Pettinelli, «'Amicos expertus varios parumque fidos': Lilio Gregorio Giraldi e il Sacco di Roma», *FM, Annali del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma La Sapienza* (1985-90), pp. 49-62, ristampato in ALHAIQUE PETTINELLI 1991, pp. 51-62, ove, sul Giraldi, vedi anche i saggi alle pp. 9-49, e infine CHASTEL 1983, pp. 107 e 223.

¹³ Il fatto che il colore giallo (qui nobilitato in oro) fosse talora segno imposto alle cortigiane (vedi PASTOR 1950-65, vol. 3, pp. 106-110 e passim), magari sotto forma di velo, non esclude affatto la pur remota possibilità che la «Velata» sia Bianca (anzi! tanto Goritz quanto Casanova si accompagnavano a generose romane che i loro nemici appellavano «scorta», puttane). C'è però una tradizione che, da Passavant in poi, vuole riconoscere nel ritratto di questa donna quello di un'ennesima amante di Raffaello o forse della stessa Fornarina (vedi la scheda relativa al dipinto in BERTI / CHIARINI 1984, pp. 174-182, scheda 15). È peraltro tradizione troppo recente per avere un qualche valore indicativo ed è stata contestata sostenendo che la ritrattata sia invece una donna sposata perché porta il velo e che, in quanto accasata, non possa essere l'amante di Raffaello, congettura che trovo francamente amena: a smentire la prima parte basta dare un'occhiata a Maddalena Strozzi in *Doni*, brava donna sposata ma senza velo, e per la seconda basta non essere ingenui. Che poi ci sia una certa differenza tra la sobria e solida ricchezza della nobile signora *Doni* e quella un po' vistosa, da parvenu, delle vesti dell'anonima *Velata*, mi par fatto notevole: e che orienta più verso generosi amici, che verso un ricco marito. D'altro canto John Shearman (che pure dubita fortemente dell'effettiva esistenza di un ritratto dell'amica di Giraldi di mano di Raffaello) mi fa notare che il velo bianco è ricordato nel carteggio del Castiglione come segno di «alegria» (lettera a Federico Gonzaga del 6 marzo 1519, in Baldassarre Castiglione, *Le lettere* a cura di G. La Rocca, Milano 1978, I, e lettera di Felice della Rovere in Baldassarre Castiglione, *Lettere*, Milano 1978, vol. 1, p. 741). La Bianca cantata da Giraldi, comunque, non può certamente essere la sua datrice di lavoro degli anni modenesi, la nobildonna Bianca Bentivoglio Rangoni, madre del suo allievo Ercole Rangoni, al cui seguito egli giunse a Roma quando il giovane venne innalzato da Leone X alla dignità cardinalizia: il poeta non avrebbe infatti potuto esibire impunemente tale relazione, come dimostra il caso coevo del Castiglione, legato alla Marchesa di Mantova non solo da ragioni di lavoro (vedi SHEARMAN 1992, pp. 136-137). E poi ben difficilmente si sarebbe potuta definire la nobildonna Rangoni, comunque già sposata e madre da diversi anni, «puella».

Ad Raphaelem Urbinatem

Urbinas, animes licet tabellas
Pictas, et superes manu priores:
Haud plane tamen os meam puellam
Potis reddere, nam quidem eleganter,
Quod vides oculis, manu reponis.
Sed me longe aliam facit Cupido
Leucem cernere, quam queas tueri
In tuis oculis, mihi recludit
Nam raras animi abditasque dotes
Mores, ingenium, modestiamque,
Virtutesque, alias sinit Cupido
Tantum quas oculis videri amantum.¹⁴

Un Raffaello pittore che, nonostante sia superiore ai predecessori quattrocenteschi ed anzi un novello Pigmaliote, tuttavia ottiene a stento di ritrarre con successo le forme esteriori, senza riuscire a riprodurre quelle doti spirituali di una donna che solo un amante può cogliere: davvero, questo non è un gran complimento, per un ritrattista solitamente esaltato proprio per la capacità nuova, rispetto ai suoi maestri, di rendere se non gli affetti, certo il carattere dei modelli,¹⁵ ed è anche un asserto in flagrante contraddizione con il contenuto di altri testi sin qui inediti del Giraldi a questo apparentabili, quali l'epicedio per Raffaello, da datarsi ovviamente al 1520, e i versi non databili che celebrano un ritratto di Pietro Aretino, di cui non è indicato l'autore. Il medesimo motivo dell'insufficienza dell'artista a cogliere i tratti spirituali, la vera bellezza di una persona ritorna però, significativamente, nella poesia dedicata da Giraldi ad un altro ritratto femminile, anch'esso d'incerto autore, quello della Principessa Anna d'Este: in effetti questo tema costituisce, come ha notato John Shearman, un fenomeno (paradossalmente) ricorrente nella produzione poetica di lingua italiana e latina di primo Cinquecento gravitante attorno

¹⁴ Biblioteca Civica Ariostea, Ferrara, ms 371, c. 20v. Il collega Riccardo Scarcia, che ringrazio, mi fa notare che il testo fornito dal manoscritto, non avendo senso, deve essere emendato, e le possibilità sono essenzialmente due: «Haud plane tamen es meam puellam potis reddere», oppure «Haud plane tamen os meae puellae potis reddere», ma la prima soluzione sembra essere preferibile. La traduzione dovrebbe essere pertanto la seguente: «A Raffaello d'Urbino./ Urbinato, malgrado tu dia vita a quadri/ e superi con la tua mano i tuoi predecessori./ tuttavia è evidente che non ti è possibile rendere la mia ragazza./ infatti non c'è dubbio che tu ricostruisca elegantemente/ con la mano quel che vedi con gli occhi/ ma a me Cupido fa vedere una Bianca/ del tutto diversa da quella che potresti contemplare/ tu col tuo colpo d'occhio: giacché a me schiude/ le doti rare e nascoste dell'animo./ i costumi, il talento naturale e la modestia/ e le altre virtù che Cupido lascia/ apparire soltanto agli occhi degli amanti».

¹⁵ Vedi sotto, nota 17.

¹⁶ SHEARMAN 1992, pp. 108-148, specie pp. 112-141.

¹⁷ VASARI 1966-87, vol. 4, p. 187: «Pingant sola alii referantque coloribus ora/ Ceciliae os Raphael atque animum explicuit».

alla ritrattistica di Raffaello e di Tiziano,¹⁶ ma va aggiunto che, proprio nel caso di Raffaello (e per la protagonista della pala bolognese con l'estasi di Santa Cecilia, che pure non è un ritratto), un anonimo poeta contemporaneo aveva già evidenziato in latino la capacità di cogliere il carattere, non meno dell'aspetto fisico della figura femminile.¹⁷

L'epitafio raffaellesco del Giraldi si concentra sul tema, ampiamente e meglio sfruttato da altri poeti della corte pontificia di Leone X,¹⁸ della ricostruzione, rimasta interrotta, di Roma antica, cui l'artista stava lavorando quando lo colse la morte.¹⁹ Come altri componimenti dell'epoca comparsi in tale occasione, anche questo include un catalogo o repertorio delle opere architettoniche antiche rilevate da Raffaello e dai suoi che nulla aggiunge a quanto è già noto, eccetto, forse, una conferma che tale rilevazione doveva essere effettivamente grafica, pittorica (altrimenti non si spiegherebbe il paragone, comunque un po' forzato, con l'arte di Zeusi ed Apelle) e non plastica, come avevo congetturamente proposto in altra sede, sulla base di un'interpretazione attenta al dettato della poesia dell'Aleandro.²⁰ Resta il fatto che il Giraldi, a differenza dell'Aleandro e del Tebaldeo, pare assai incerto e più impacciato nell'uso poetico della lingua latina, e c'è da chiedersi se i suoi versi dicano effettivamente quello che egli intende dire o non, piuttosto, soltanto quel che sa dire:

Epitaphium Raphaelis Urbinatis

Cum tot diruta Roma iam per annos
Per te surgeret, altiusque ferret
Urbinas caput, insulasque nobis
Circos cernere, porticus, theatra,
Omnem denique iam liceret urbem
Eversam getico furore pridem,
Cum tot vivere signa, tot tabellas
Et spirare tua manu figuras
Aequa Zeusidis atque Apellis arte
Invidit Libitina, quae putavit
Demens perdere posse, cui nocere
Turba non potis ulla seculorum.²¹

¹⁸ Sono tutti riportati in DI TEODORO 1994, pp. 240-245, con l'eccezione di quello dell'Aleandro, pubblicato in PERINI 1995, pp. 111-112, e di quello di Celio Calcagnini riportato sotto, nota 55.

¹⁹ Vedi DI TEODORO 1994, pp. 11-56.

²⁰ PERINI 1995, pp. 120, 128 e note relative a p. 139.

²¹ Biblioteca Civica Ariostea, Ferrara, ms 371, c. 71r: «Epitafio di Raffaello da Urbino./ Poiché Roma, distrutta da tanti anni ormai./ risorgeva grazie a te, Urbinato, e portava/ più alto il capo, e poiché ormai ci era possibile vedere/ gli isolati, i circhi, i portici, i teatri/ e infine tutta la città a suo tempo/ annientata dal furore dei Goti/ poiché [era possibile che] tante statue, tanti dipinti vivessero./ e che le figure si animassero per mano tua/ con arte pari a quella di Zeusi e di Apelle./ Libitina fu gelosa, lei che folle ritenne di poter/ rovinare queste cose, cui/ tutta la schiera dei secoli non può far danno». La costruzione grammaticale

peccato che tocchi proprio ad un poeta di così dubbia
ità ed incerta sensibilità celebrare, documentandole nel
canzoniere rimasto in buona parte manoscritto, un certo
mero di opere d'arte cinquecentesche:²² ma non sarà inu-
pubblicarne qui i testi perché, nella loro brevità, offrono
avia qualche spunto critico non vile. L'anonimo ritratto
ietro Aretino cui alludono i faleci riportati qui di seguito
si certamente non è il celebre quadro tizianesco a Pitti
rabile al 1545 circa), perché se, come è più che probabile,
si e pittura risalgono al soggiorno romano dell'Aretino
o Leone X (1517-21), oppure a quello successivo sotto
mente VII (terminato bruscamente nel 1525, per via dei
tinui scontri col datario Giberti: e comunque nel 1527, a
sa del Sacco di Roma, Giraldo lasciò la città trasferendosi
corte di Pico della Mirandola, senza che le sue strade si
rociassero mai più con quelle del collega, sicché non
ebbe avuto ulteriori ragioni di scrivere versi adulatori
confronti del discusso letterato toscano), allora le date
se non consentono quell'identificazione, ed orientano
mai verso il celebre e rovinato dipinto di Sebastiano dal
ombo ricordato da Vasari risalente a quel torno di tempo,
fors'anche con maggior probabilità, verso l'incerto
ototipo pittorico della bella stampa di Marcantonio
mondi: è chiaro infatti che essa deriva da un originale
nto, generalmente considerato anch'esso tizianesco, ma
ò darsi anche fiorentino, o forse addirittura raffaellesco,
avessero un senso paradigmatico i versi latini stampati in
ce ad essa e se si ricorda, parallelamente, la funzione di
duttore di invenzioni raffaellesche svolta dall'incisore
gnese.²³

della seconda parte del carne presenta qualche problema. Stante il ri-
cercato parallelismo strutturale tra il primo «cum» ed il secondo, a me
sembra economico postulare un «liceret» sottinteso che regga «vivere»
e «spirare». Riccardo Scarcia, invece, propone di emendare il secondo
«cum» in «tum», da collegare al verbo «invidit», considerando il primo
«cum» con valore temporale («mentre»), piuttosto che causale. Il senso
cambia più nelle sfumature che in generale.

Non esiste quasi corrispondenza (fatte un paio di eccezioni) tra i *Poe-*
matia pubblicati a Lione nel 1536 con dedica a Sinforiano Campeggi e
le poesie conservate nel ms. Cl. I, 371 della Biblioteca Ariosteana di Fer-
rara («Poematia manuscripta inedita»), dedicate al Duca Ercole IV.
Nessuna poesia è stampata poi nella tarda raccolta in due volumi delle
sue *Opere* (Basilea, 1580).

Per il quadro, molto rovinato, di Sebastiano, vedi Mauro Lucco, *L'opera*
completa di Sebastiano dal Piombo, Milano 1980, pp. 116-117,
scheda n. 71, e Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981,
pp. 91, 103, 105 e fig. 119. Il dipinto di Sebastiano è a mezza figura,
quasi tre quarti, a differenza della stampa, che rappresenta solo la testa
e omette, pertanto, la raffigurazione delle maschere del vizio e della
virtù col cartiglio che reca la scritta «in utrumque paratus» (pronto
contro l'uno e l'altro) che ricorda però da vicino il senso della poesia
giraldana (vedi nota seguente). Il berretto posto sullo scuffiotto nella
stampa conserva però solo una vaga somiglianza con l'acconciatura del
dipinto e la barba, nella stampa, è «sfilata tanto bene» (alla Dürer)
come doveva essere nel quadro, lodato per questo da VASARI 1966-87,
vol. 5, pp. 94-95, benché oggi, almeno in riproduzione fotografica,

non si apprezzi più tale qualità. Del resto la barba più lunga che nella
stampa, lo sguardo orientato diversamente, l'abito che non corri-
sponde fanno pensare, per quest'ultima, ad una fonte iconografica
distinta e differente, tradizionalmente identificata come tizianesca, o
comunque veneta (cfr. *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, *The Works of*
Marcantonio Raimondi and of his School, a cura di Konrad Oberhu-
ber, New York 1978, n. 513 («after Titian») e Harold E. Wethey, *The*
Paintings of Titian, vol. 2, *Portraits*, Londra 1971, pp. 152-153,
n. X-6, senza foto, come Moretto). Charles Hope, che ringrazio per le
sue indicazioni, è convinto della venezianità del ritratto riproposto a
stampa da Raimondi, e adduce per questo solide ragioni iconografiche:
la medaglia sul berretto contiene infatti un emblema di Casa Gonzaga,
la cui ostentazione vuole indicare l'esistenza di un rapporto solido tra
lo scrittore e i signori di Mantova. Anche per questo Hope sarebbe
incline a collocare la stampa e la poesia di Giraldo di cui alla nota
seguente ad una data post 1527, quando tutti (Aretino, Marcantonio e
Giraldo) sono nel Nord Italia. È vero che la fama vera e propria dell'A-
retino inizia in quel torno di tempo, dopo il Sacco di Roma, ma non si
vede quale interesse avrebbe il Giraldo ad adularlo a queste date tarde.
Del resto, quel che dà da pensare, per l'identificazione – che pur mi
sembra assai difficile – tra dipinto di Sebastiano e prototipo della
stampa è semmai la didascalia con i versi anonimi (forse dell'Aretino
stesso?) posti sotto al ritratto grafico, da mettere in rapporto con i versi
del Giraldo (vedi il commento alla nota seguente). La didascalia della
stampa dice: «Petrus Arretinus acerimus virtutum ac vitiorum/
Demonstrator»; e i versi recitano: «Non manus artificis mage dignum
os pingere, non os/Hoc pingi poterat nobiliore manu./Pellaeus iuvenis
si viveret: «Hac volo destra/Pingier, hoc tantum diceret «ore cani»».
(Pietro Aretino acerimo disvelatore di vizi e virtù – Mano di artista
non poteva dipingere volto più degno./ né questo volto poteva venir
dipinto da mano più nobile./ Se il giovane Alessandro visse, direbbe:/
«Voglio esser dipinto da questa destra./ Voglio esser cantato solo da
questa bocca»). Mentre la didascalia corrisponde alla scritta lungo la
cornice del quadro (che Lucco suppone, credo a ragione, ottocentesca,
e quindi la scritta potrebbe esser ricavata a posteriori dalla stampa, evi-
dentemente ignota allo studioso), ecco che l'epigramma, dopo un elo-
gio generico e vagamente tautologico del valore dell'artista, asserisce
che la qualità del dipinto, come la qualità della scrittura dell'Aretino, è
tale che sola avrebbe potuto soddisfare un Alessandro Magno (dunque
è degna di Apelle). Questo motivo encomiastico era stato sfruttato da
Marcantonio Casanova a proposito di Raffaello (vedi hic sotto, nota
100). A questo punto è chiaro che sarebbe possibile ritenere questa
stampa una derivazione da Sebastiano solo accettando l'ipotesi (poco
gratificante per il pittore) di correzioni sostanziali al suo quadro quale
ora si presenta (a meno che le sue rovinose condizioni attuali non ne
alterino totalmente l'aspetto o a causa di ridipinture, peraltro non
segnalate dagli studiosi, o per una estesa scorticatura che presenti uno
stato diverso, primitivo, rispetto a quello finale voluto dall'artista).
Alternativamente, e sempre in virtù delle indicazioni estrinseche offerte
dai versi, si può pensare ad una traduzione fedele, a stampa, di un qua-
dro raffaellesco (più della sua cerchia, forse, che suo) di cui non si ha
altrimenti notizia. Tale ipotesi peraltro non risulta stilisticamente con-
vincente per John Shearman, che gentilmente mi comunica di pensare,
per l'incisione, piuttosto ad un modello grafico che pittorico (osservo
però che Giraldo parla di «tabella», ovvero di quadro: ma, certo, non è
detto che si riferisse proprio a questo ritratto), e per di più di ambito
fiorentino, sartesco (non raffaellesco, quindi, ma neppure veneziano),
spingendosi ad avanzare ipoteticamente il nome di Francesco Salviati,
qualora sia dimostrabile un contatto tra questi ed il ritratto. La que-
stione del modello della stampa, quindi, e dell'identificazione del qua-
dro immortalato dal Giraldo appare assai intricata e ben lungi dall'esse-
re risolta. Per il noto rapporto Marcantonio – Raffaello, comunque,
vedi BOREA 1979, pp. 353-358, e Konrad Oberhuber, «Marcantonio
Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano», in FAIETTI
/ OBERHUBER 1988, pp. 51-88, specie pp. 51 e 85-88.

La poesia del Giraldo, comunque, riconosce al ritratto,
qualunque esso sia, una vitalità energica che duplica quella
del ritratto, fatto oggetto di evidente adulazione:

Tabella Petri Arretini

Hanc quisquis malus est, fugit tabellam.

Hanc quisquis bonus est, petit tabellam.

Arretinus in hac poeta pictus

Nimirum, paria hic refert utrisque.²⁴

Ben diverso, s'è detto, il modulo elogiativo adottato per il
ritratto di Anna d'Este (1531-1607), figlia di Renata di
Francia e del Duca Ercole II,²⁵ celebre all'epoca per la sua
precocissima dottrina e versatilità poetica nelle lingue clas-
siche, cui Giraldo certo doveva essere sensibile, anche se, al
suo fortunoso e definitivo rientro nella nativa Ferrara nel
1533, non dovette gradire che, come precettore della ra-
gazza, gli fosse preferito Francesco Proto. Egli elogia tutta-
via puntualmente la giovane principessa paragonandola alle
Muse, a Minerva e alle Grazie, mentre il dipinto che la ritrae,
immortalato nello stesso metro usato per l'Aretino, vien
celebrato con tutt'altri topoi, essenzialmente affini (s'è già
suggerito) a quelli impiegati per il ritratto di Bianca eseguito
da Raffaello. È evidente che la preoccupazione maggiore del
poeta è sempre l'elogio della donna (sia la sua amata, oppure
una giovane signora di rango che egli, in quanto suddito
fedele della madre, Renata di Francia, deve ingraziarsi con
lodi iperboliche):²⁶ assai meno gli interessa esaltare l'artista
(non è neppure chiaro se ne faccia effettivamente il nome:
tutto dipende dall'interpretazione che si dà dell'ultimo verso),
per non parlare dell'arte, che egli non si perita di dichiarare
comunque inferiore all'originale, in grado di riprodurre una
parte appena della bellezza del modello, quella esteriore
appunto, quasi a dire che, quando si tratti di donne (l'amata
Bianca o la Principessa Anna), la pittura (o la scultura) non

può mai sperare di raggiungere la bellezza perfetta, spiri-
tuale non meno che fisica, loro concessa dalla natura
(ovvero che l'adulazione, spronata o meno dall'amore e for-
giata su clichés letterari greco-latini e petrarcheschi, ispira
una gerarchia estetica anti-hegeliana che, curiosamente, si
dimostra ancora ben viva nel paragrafo conclusivo della
voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* relativa alla
giovane estense):²⁷

De imagine Estensis Annae Principessae

Estensis quota pars decoris Annae

Haec est, nam reliquas nitentiores,

Quis natura nihil iuvat arte

Pictoris manus haud potest referre.

Ipsam si videas, putabis unam,

Quicquid Pierides novem sorores,

Quicquid tres Charites simul tenere,

Et Pallas sine Gorgonis colubris,

Quare haec tantula pars decoris Annae

Quae carpi potuit manu reponi.²⁸

Naturalmente vien fatto di chiedersi se quel «carpi» non sia
comunque un riferimento (diretto e preciso, o solo indiretto
e allusivo, a seconda dell'ecdotica e dell'ermeneutica adot-
tate) al pittore ferrarese Girolamo Sellari, detto da Carpi (de
Carpo) per l'origine carpigiana del padre (e non perché
appartenesse alla nobile famiglia Carpi di Ferrara).²⁹ Assi-

²⁷ *DBI*, vol. 43, p. 320: «La bellezza dell'Este è testimoniata dai suoi
numerosi ritratti. Essi tuttavia non rendono conto dell'abilità con la
quale ella seppe destreggiarsi, mentenendo fede agli impegni presi con
la famiglia paterna e agli obblighi contratti con le famiglie dei due
mariti».

²⁸ Biblioteca Civica Ariosteana, Ferrara, ms 371, c. 47v: «Sul ritratto della
Principessa Anna d'Este./ Quanta parte dello splendore di Anna/ è que-
sto? Infatti la mano del pittore non può riprodurre/ le restanti più lumi-
nose./ con le quali l'arte non viene per nulla in aiuto alla natura./ Se tu
la vedessi di persona, riterrai che da sola/ possedeva tutto quanto hanno
assieme le nove sorelle Pieridi./ tutto quanto hanno assieme le tre Gra-
zie/ e Pallade senza i serpenti della Gorgone/ quindi questa è soltanto
quella particella dello splendore di Anna/ che poté essere colta e rico-
struita dalla mano [dell'artista] [oppure, più probabilmente: che poté
essere ricostruita dalla mano del Carpi]». Riccardo Scarcia mi fa
opportunitamente notare che il testo presenta una sostanziale ambiguità
semantica: se «carpi» va inteso come infinito passivo di «carpere»,
allora la struttura grammaticale non consente di avere in questo caso il
doppio infinito asindetico, e quindi il testo dovrebbe essere emendato
nella forma «quae carpi potis et manu reponi»; altrimenti, lasciando il
testo invariato, la parola non può che essere il genitivo singolare di
Carpus e fornirà quindi il nome del pittore. La seconda ipotesi trove-
rebbe un precedente (sicuramente ignoto al poeta, visto che la riscop-
erta del testo in questione è assai posteriore) nel *Satyricon* di Petronio,
XXXVI (vedi ad esempio Pétrone, *Le satyricon*, a cura di Alfred
Ernout, Parigi 1990, p. 32).

²⁹ «De Carpo», quindi, e non «de Carpis»: sulla questione vedi Amalia
Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi - L'opera pittorica*,
Milano 1977, p. 51.

²⁴ Biblioteca Civica Ariosteana, Ferrara, ms 371, c. 23r/v: «Quadro di Pie-
tro Aretino/ Ogni cattivo fugge questo quadro./ Ogni buono si volge a
questo quadro./ Il poeta Aretino dipinto in esso,/ in effetti, corrisponde
qui perfettamente agli uni e agli altri» (cioè, dà la pariglia ad entrambi,
buono coi buoni, cattivo coi cattivi). Se questo epigramma fosse in rap-
porto con il quadro di Sebastiano, allora se ne capirebbe meglio il senso
(e l'adesione quasi letterale allo spirito che l'informa) alla luce del
motto «in utrumque paratus» posto sotto le due maschere del vizio e
della virtù ivi effigiate. Inoltre il rapporto con l'epigramma in questione
verrebbe a corroborare per altra via la datazione alla prima metà del
1525 proposta da Hirst (vedi nota 23), p. 105, escludendo del tutto la
possibilità di una realizzazione nel 1527, che Lucco (vedi nota 23),
p. 117, non esclude. Resta però, a fronte dell'interesse indubbio di que-
sti intrecci, la difficoltà di mettere in rapporto il quadro e la stampa
(per cui vedi nota precedente).

²⁵ Vedi la voce relativa di M. Sanfilippo in *DBI*, vol. 43, pp. 315-320.

²⁶ Sul rapporto di Lilio Gregorio Giraldo con la duchessa, piuttosto che
col duca, vedi Casimir von Chledowski, *Der Hof von Ferrara*, Berlino
1910, p. 287, e ALHAÏQUE PETTINELLI 1991, p. 32.

amente attivo presso la Corte del Duca di Ferrara e collaboratore, in quegli stessi anni, del nipote di Lilio Gregorio Aldi – quel Giovan Battista Giraldo Cinzio autore di commedie quali l'*Orbecche* e l'*Egle* le cui scenografie furono dipinte da lui curate –,³⁰ Girolamo da Carpi dipinse in una stanza abbastanza avanzata un ritratto di Ercole II simile ad un altro, perduto, descritto dallo stesso Lilio Gregorio in un testo prosastico pubblicato dal nipote nel 1556.³¹ La data del ritratto è dunque incerta, ma potrebbe essere indicata per il ritratto di Anna (se è davvero suo), qualora si potesse dimostrare che il pittore avesse avviato una serie di ritratti di figure femminili, su tela, parallela o appena successiva a quella degli affreschi del loggiato del castello di Copparo (1545).³² Dall'altro canto si sa che nel 1548 questi aveva eseguito i ritratti di tutti i figli di Ercole II (sopravvive, sembra, una copia di quello del futuro Alfonso II, ma certo doveva esservi anche un ritratto di Anna), e questi erano stati inviati in Francia e grandemente graditi dalla regina Caterina de' Medici.³³ Poiché Anna, avendo sposato Francesco di Lorena nel 1548, lasciò subito Ferrara, ecco che i termini cronologici del ritratto cantato da Giraldo saranno da farsi presumibilmente tra il 1545 e il 1548, e si dovrà anzi cercare che proprio alla serie del 1548, probabilmente relativa alle nozze francesi, sia da riferire il dipinto. Che Lilio Gregorio si limiti ad elogiare, tra tutti, il solo ritratto di Anna si spiega facilmente alla luce di due considerazioni: l'imminente partenza della ragazza, tra l'altro legatissima alla madre, e la fedeltà del poeta a Renata di Francia piuttosto che al Duca suo marito.

In ogni caso, più che certo, anche se non nominato, è l'autore del presumibile ritratto, per l'occasione scolpito nel marmo, di un'altra celebre (o famigerata?) Anna, l'amante umanista Johann Goritz (Corycius), scandalosamente presentata (secondo i maledici, quali Angelo Colocci) nei termini di una Sant'Anna (Metterza), sua eponima:³⁴ si tratta,

Ibidem.

Ibidem, p. 95, scheda n. 112: ma vedi anche p. 93, scheda n. 108, a proposito di un ritratto del Duca Alfonso I parimenti descritto nella medesima sede dal Giraldo e realizzato dal Carpi, sulla base di un modello di Tiziano, in data non distante.

Potrebbe rientrare in questa serie (se sono corrette attribuzione e identificazione del soggetto) il presunto «Ritratto di Renata di Francia» a Francoforte, di datazione però parimenti incerta (*ibidem*, p. 88, scheda n. 92).

Ibidem, p. 61 ed inoltre pp. 91–92, scheda n. 102.

Dal contratto che nel 1510 Goritz stipula con gli agostiniani di Sant'Agostino risulta che nella sua tomba posta sotto l'altare-monumento da costruire andranno traslati i corpi, già sepolti in quella stessa chiesa, di Lucrezia romana e di sua figlia (Anna?): anzi mi sembra evidente che la scelta del tedesco Goritz di farsi erigere il proprio monumento funebre con altare nella chiesa di Sant'Agostino piuttosto che in quella dei suoi connazionali, Santa Maria dell'Anima, dipenda proprio dall'esigenza di stare vicino a queste due romane: vedi sotto, nota 57. Quanto all'accusa a Goritz di profanare con il suo amore per un'Anna molto

questa volta, dello scultore Andrea Sansovino.³⁵ Nella miglior tradizione dei *Coryciana* raccolti da Blosio Palladio (1524), nella cui seconda parte del resto il carme figura inserito, Lilio Gregorio Giraldo dedica al noto gruppo marmoreo con la Madonna, Gesù e Sant'Anna eretto nel 1512 in Sant'Agostino dal Goritz un lungo inno in esametri che si apre appunto con una breve, vivace descrizione dello stesso.³⁶ È, questa, l'unica composizione riguardante almeno parzialmente un'opera d'arte che il letterato ferrarese abbia visto pubblicata a stampa mentre era in vita e la recentissima ed utilissima edizione critica dei *Coryciana* (ove pure, per questo carme, non si tiene conto delle varianti testuali anche ideologiche presumibilmente d'autore testimoniate dall'edizione lionese dei *Poematia* giraldiani datata 1536),³⁷ se esime dal riportarne integralmente il testo, non vanifica però l'opportunità di un commento almeno sommario dell'inno e, soprattutto, di una rassegna più puntuale dei problemi (finora sottovalutati) che la raccolta stessa propone, rispetto alla fortuna cinquecentesca di Raffaello a Roma.³⁸

L'inno del Giraldo era stato dunque pensato per l'affissione tradizionale, un 26 luglio (festa di Sant'Anna), al gruppo marmoreo del Sansovino, posto entro una nicchia addossata ad un pilastro della navata sotto il profeta Isaia affrescatovi da Raffaello, che aveva parimenti ricevuto la

terrena la sua devozione alla santa omonima, vedi le invettive del Colocci, del Sanga e del Tebaldeo in appendice a [PALLADIO] 1997, rispettivamente n. VI/12, p. 382, n. VII, pp. 388–389 e n. VIII/3, p. 390, ed inoltre HAIG GAISSE 1995, pp. 41–57, specie p. 53.

³⁵ POPE-HENNESSY 1970, pp. 349–350 e fig. 48, nonché FARINELLA 1992, pp. 85 e 95, nota 112. Sulla chiamata di Sansovino a Roma e la politica di Giulio II a favore della scultura, vedi, naturalmente, PASTOR 1950–65, vol. 3, p. 885.

³⁶ [PALLADIO] 1997, n. 374, pp. 253–255.

³⁷ Lilio Gregorio Giraldo, *Poematia*, Lione 1536, cc. a4v–b1r. Senza riproporre qui il testo integrale di 50 versi, vorrei limitarmi a sottolineare le varianti ortografiche ed ideologiche in essa contenute rispetto all'edizione dei *Coryciana*, tralasciando le variazioni di punteggiatura: v. 3 – Immistus; v. 7 – vestris [è sicuramente un refuso, visto che grammaticalmente non funziona]; v. 13 – humanam; v. 22 – liquido demissus ab aethere; v. 27 – seraeque; v. 28 – morbisque [è sicuramente un refuso, visto che grammaticalmente non funziona]; v. 35 – turbetur; v. 38 – vestro est de semine natus; v. 41 – Turcasque feras; v. 42 – leo [in realtà deve essere Leo, perché si riferisce a Leone X]; v. 43 – profferre.

³⁸ Il contributo forse più specifico è quello di Rosanna Alhaique Pettinelli, «Punti di vista sull'arte nei poeti dei Coryciana», *Rassegna storica della letteratura italiana*, (1986), pp. 41–54, ristampato in ALHAIQUE PETTINELLI 1991, pp. 63–81. Un breve cenno è in HAIG GAISSE 1995, p. 44. Del resto Ijsewijn, pur curando l'edizione critica del testo dei *Coryciana*, elude completamente la questione, e la Bonito (*The Saint Anne Altar in Sant'Agostino, Rome*, tesi di Ph. D. discussa alla New York University, 1983, in cui sono ripresi e ampliati i contributi precedenti per cui vedi qui sotto, nota 46) sorvola. Ignora del tutto il problema Roberto Bartolini, «L'Ariosto, Filolauro da Cave e alcuni artisti», in *Ad Alessandro Conti (1946–1994)*, a cura di Francesco Caglioti, Miriam Fileti Mazza e Umberto Parrini, Pisa 1996, p. 142.

commissione dal Goritz.³⁹ Come tante altre poesie dei *Coryciana*, anche questa celebra il solo gruppo scultoreo, dilungandosi poi, a differenza di altre, in una dettagliata rassegna dei meriti distintivi di Sant'Anna. Affatto inconsueta è la conclusione, propria di un letterato strettamente legato alla corte pontificia: viene invocato infatti l'intervento della santa per risolvere la difficile congiuntura politica del momento, cui si fanno alcune allusioni specifiche, che invitano ad un tentativo di datazione, poiché una collocazione cronologica il più possibile precisa di questa ed altre poesie della raccolta può avere conseguenze importanti per la datazione, e quindi la valutazione, dei *Coryciana* nel loro complesso.

L'anno della sua affissione dovrà per forza cadere entro il non lungo pontificato di Leone X, cui il carme fa esplicito riferimento, e quindi tra il 1513 ed il 1521. In particolare, le accorate ma vaghe allusioni alle irrequietezze d'Italia, alle lotte testé giunte ad una tregua tra l'Imperatore ed il Re di Francia, i quali semmai dovrebbero coalizzarsi, oltre che contro i Turchi, contro i barbari (cioè, presumibilmente, i tedeschi eretizzanti, i luterani scatenati contro Roma, piuttosto che, più genericamente e quasi tautologicamente, le popolazioni extra-europee) indurrebbe a pensare alla seconda metà del pontificato di Leone X, attorno al 1519 o poco dopo: infatti deve seguire di oltre un anno l'affissione delle tesi di Lutero (1517) e la prima percezione (sia pur non troppo diffusa in Curia) della gravità della situazione tedesca, e dunque deve attestarsi all'epoca del tentativo papale di comporre lo scontro tra Francesco I (calato in Italia nel 1515) e Massimiliano, cui, nel 1519, subentra con una contrastata successione Carlo V.⁴⁰ Anzi, l'allusione all'auspicato bacio della sacra pantofola da parte dei reggitori delle due potenze mondane indurrebbe ad orientarsi o verso il 1518, quando questi ancora si accapigliavano sulla successione imperiale, o al 1520, quando si sviluppa una politica pontificia di fatto ondivaga, che vorrebbe essere equidistante, ma finisce per

³⁹ POPE-HENNESSY 1970, p. 350; BONITO 1980, p. 805; ALHAIQUE PETTINELLI 1991, pp. 63–64; HAIG GAISSE 1995, pp. 44 e 47–48; IJSEWIJN 1997, pp. 5–7. Sul gruppo di letterati amici del Goritz, vedi anche John D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome – Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimora e Londra 198., pp. 107–109.

⁴⁰ PASTOR 1950–65, vol. 4.1, pp. 141–150, 166–185, 233–285, 300–326. Evidentemente la pensa in modo diverso Ijsewijn (in [PALLADIO] 1997, p. 255, nota ai vv. 39–43), poiché sembra supporre invece un'allusione al Concilio Lateranense del dicembre 1513: ma se fosse così, con chi dovrebbero essere identificati i «barbara scepra ducum» cui il Re di Francia e l'Imperatore dovrebbero rivolgere le loro ostilità, dato che sono distinti dalle «gentesque feras», esplicitate nel 1536 come «Turcasque feros»? A me sembra evidente che debba trattarsi dei principi luterani di Germania, nel 1513 ancora «in mente Dei», e quindi la datazione dell'inno deve essere per forza più bassa. Per la stessa ragione troppo precoce, anche, è la situazione di provvisoria pace tra Imperatore e Re di Francia sancita con il Trattato di Cambrai del marzo 1517 (PASTOR 1950–65, vol. 4.1, p. 103).

essere filoimperiale: comunque, visto che nel 1520, contemporaneamente al crescendo della tensione con la Germania determinato dalla bolla *Exsurge Domine* si attenuano gli interessi leonini per una nuova Crociata, sembrerebbe improbabile che l'inno giraldiano oltrepassi quell'anno.⁴¹

Nella sua comoda edizione critica del volume Ijsewijn non ha ritenuto opportuno dedicare un'indagine capillare alla datazione dei vari carmi, pur fornendo in merito alcune preziose indicazioni generali,⁴² che possono essere qui ampliate e da cui risulta comunque chiaro che essi appartengono ad un arco cronologico assai ampio: è indubitabile infatti che le poesie di Ulrich von Hutten, stampate indipendentemente nel 1519 dall'autore in Germania e curiosamente non soppresse nella raccolta di Blosio Palladio nonostante l'avvenuta discesa in campo del tedesco al fianco di Lutero, risalgano al più tardi al 1516 (von Hutten infatti lasciò definitivamente l'Italia nel fatidico 1517, ma se ne era già allontanato una prima volta nel 1513),⁴³ mentre le poesie di Pietro Mellini e Fabio Vigile, ove viene esplicitamente condannato Lutero, devono risalire agli anni immediatamente precedenti la pubblicazione dei *Coryciana* (1521–23) e comunque non possono essere anteriori al 1520, quando venne promulgata la bolla di condanna *Exsurge Domine*, o ancor più probabilmente al 1521, quando giunse la condanna definitiva di Lutero, con relativa scomunica (*Decet Romanum Pontificem*).

Altri componenti (quelli di Silvio Laurelio e di Scipione Forteguerris alias Carteromaco da Pistoia, ad esempio) forniscono indicazioni cronologiche più precise, che li collocano invece rispettivamente attorno al 1518 e prima del

⁴¹ Vedi PASTOR 1950–65, vol. 4.1, p. 162, nota 3.

⁴² IJSEWIJN 1997, p. 22.

⁴³ L'allusione che egli fa ad un'epidemia di peste ([PALLADIO] 1997, n. 354, p. 235) potrebbe fornire un ulteriore elemento per una datazione ad annum dei suoi contributi, se non fosse che, come si ricava dal PASTOR 1950–65, vol. 3, pp. 5–7, nei primi decenni del Cinquecento la peste sembra essere fenomeno più endemico che propriamente epidemico. In effetti alludono al morbo anche altri componenti della raccolta (vedi ad es. n. 374, pp. 253–255) o «stravaganti», cioè rimasti estranei alla raccolta pubblicata e che non possono essere tra loro coevi. (Quello «stravagante» di Pierio Valeriano – [PALLADIO] 1997, II, pp. 370–372 – presuppone la morte di Celso Mellini, avvenuta per un incidente nel 1519, e quindi non può comunque essere coevo all'epigramma del von Hutten). Curioso, d'altro canto, che la presenza del von Hutten nei *Coryciana* non venga censurata neppure dopo la condanna definitiva di Lutero nel 1521, e nonostante egli avesse dato mano, sin dal 1518–19, a ristampare il volumetto del Valla che dimostrava la falsità della donazione di Costantino, peraltro appositamente celebrata, poco dopo (1524), da un affresco nella Sala di Costantino del Vaticano (cfr. CHASTEL 1983, p. 44): evidentemente permaneva negli ambienti curiali una volontà pragmatica di apertura e dialogo ed una speranza di riassorbimento della discordia. Sul von Hutten vedi John D'Amico, «Ulrich von Hutten and Beatus Rhenanus as Medieval Historians and Religious Propagandists in the Early Reform», in J. D'Amico, *Roman and German Humanism, 1450–1550*, Londra 1993, n. XII, pp. 1–33.

15, anno di morte del Forteguerra. Anche i numerosi con-
tuti di Christopher Suchten, morto nel 1519, sono tutti
abili entro il suo periodo di residenza romana, conclusosi
1516.

Proprio questa ampia estensione cronologica (1513–23),
ncidente di fatto con la presumibile durata effettiva del-
ccademia e comprendente parecchi anni anteriori alla
mparsa di Raffaello (1520), pone il problema che emerge
maniera paradossalmente implicita dal confronto tra l'in-
ne dei testi della raccolta e un appunto contenuto nel III
ume manoscritto delle *Antiquitates* di Pirro Ligorio, ove
dice, non senza alcune imprecisioni: «Curicia: è nome
opera scritta in versi di Messer Andrea Marone, scritta a
esser Ioanne Coritio, laudando l'opere fatte di pittura di
no di Raphaelae d'Urbino, et di scoltura di mano del San-
vino, et la pittura è del gran propheta che parlò del parto
la divina Vergine coronata nelli superni cieli et divini
ni, et la scoltura è della diva Anna con la Vergine Santa
ria Madre d'Iddio et Vergine doppio il parto, con lo suo
luolo in seno Redemptore, et Signor nostro, le quali
ere sono le laudate da esso poeta Marone, che sono dedi-
e in Roma nella chiesa del Divo Augustino, degne per la
cellenza et soggetto di memoria». ⁴⁴

In realtà, dei 399 componimenti elaborati da circa 120
tori che formano la versione pubblicata dei *Coryciana*,
pena 15, opera di soli 5 poeti, alludono almeno al dipinto
Raffaello ⁴⁵ senza peraltro mai nominarne in alcun modo
sse pure implicito) l'autore. (A questi se ne potranno
giungere altri 2 o 3 non privi di ambiguità testuali).
Andrea Sansovino, per contro, è ricordato esplicitamente
r nome e grandemente elogiato per il suo gruppo marmo-
o in almeno un centinaio di quegli stessi carmi, che sono
unque imperniati tutti, salvo pochissime eccezioni
uella delle poesie di Ulrich von Hutten, per esempio, che è

Appunto pubblicato da Joseph Ijsewijn, sulla scorta di una trascrizione
della studiosa tedesca Anna Schreurs, in [PALLADIO] 1997, p. 399.

È possibile, ma non indisputabile, che anche altri due scritti, l'uno di
Giano Vitale e l'altro di Pierio Valeriano, contengano un'allusione al
medesimo, ma non altrettanto esplicita e certa: vedi sotto, note 109 e
110. Oscura è certo l'allusione che chiude il *De Poetis Urbanis, ad Pau-
lum Iovium* di Francesco Arsilli da Senigallia, stampato come appen-
dice al volume ([PALLADIO] 1997, pp. 344–359): infatti, a conclusione
del suo catalogo di poeti, l'Arsilli scrive: «Suntque alii celebres, quos
ingens gloria tollit/ Et quorum passim carmina Roma legit./ Horum si
quis avet cognoscere nomina amussim./ Protinus Aureli templa superba
petat./ Illic marmorea pendent suspensa columna/ Atque etiam haec
Coryci picta tabella docet» (p. 358). Che i versi dei poeti coriciani siano
visibili nel tempio di Aurelio (Agostino) appesi a una colonna di
marmo, è chiaro: che cosa sia la «picta tabella» di Goritz non saprei
(Ijsewijn non commenta), ma escluderei proprio che possa essere l'af-
resco di Raffaello. Più probabilmente è un'allusione a quelle «tabel-
lae» (forse non meri supporti per le poesie, ma liste di nomi di poeti
scritte a colori? o addirittura ritrattini?) su cui si interroga, senza molto
successo, IJSEWIJN 1997, pp. 21–22; ma vedi anche ALHAIQUE PETTI-
NELLI 1991, p. 64.

assai significativa, dati i suoi futuri atteggiamenti protestanti
e iconomachi), sulla celebrazione e sovente anche sulla
descrizione almeno sommaria del gruppo statuario.

La discrepanza di trattamento è tanto più macroscopica e
curiosa in quanto non è dubbio che Raffaello fosse, dei due,
l'artista più celebre ed importante, soprattutto in ambito
curiale, e fors'anche l'inventore del complesso monumentale
di Sant'Agostino, la cui unità strutturale e formale è stata
assai ben evidenziata dagli studi di Virginia Anne Bonito,
che hanno condotto nel 1981 ad una ricostruzione fisica per
approssimazione della disposizione originaria dell'altare
monumentale, distrutta da risistemazioni settecentesche. ⁴⁶
Se la Bonito pensa ad una necessaria, stretta collaborazione
(evidentemente paritetica) tra i due artisti, per le ragioni
anche di complessa rispondenza formale delle loro figure, ⁴⁷
a me parrebbe tentante avanzare molto cautamente l'ipotesi
che forse spettasse ad uno solo dei due, e segnatamente
all'affermatissimo pittore – poco dopo, o forse contempora-
neamente, alle prese con l'impegnativa ed innovativa espe-
rienza della Cappella Chigi entro la chiesa degli Agostiniani
di Santa Maria del Popolo (primo e precoce esempio di
Gesamtkunstwerk) ⁴⁸ – la soluzione formale, il progetto
della composizione generale, su idea programmatica (o
invenzione) presumibilmente fornita dallo stesso Goritz con
l'ausilio di Egidio Canisio da Viterbo. ⁴⁹ Andrea Sansovino
non era certo un Michelangelo, né per valore, né per ambi-
zioni o interessi, nonostante venisse iperbolicamente cele-
brato dai poeti coriciani che gli attribuiscono perfino (è il
caso di un carme anonimo) un risoluto ed esplicito inter-
vento teorico, a date tutto sommato alte, a favore delle arti
figurative (ed in particolare della scultura) nella neonata
disputa tra queste e la letteratura. ⁵⁰

⁴⁶ BONITO 1980, specie p. 806 e BONITO 1982, specie p. 268.

⁴⁷ BONITO 1982, pp. 268 e 276, nota 31.

⁴⁸ John Shearman, «La Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo», in SHEARMAN 1983, pp. 115–147, specie pp. 115, 128, 135–137, e Idem, «Raffaello architetto», *ibidem*, pp. 30–32. Per ulteriori esempi di *Gesamtkunstwerk* in Raffaello, vedi Christoph Luitpold Frommel, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manlio Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 13–46, specie pp. 23, 34. Il parallelismo tra l'esperienza della Cap-
pella Chigi e quella dell'altare Goritz in Sant'Agostino è già stato indi-
cato da BONITO 1982, p. 276.

⁴⁹ Che il programma sia stato creato di concerto da Goritz e Canisio, è
stato sostenuto dalla BONITO 1982, p. 275, argomentato più ampia-
mente da ALHAIQUE PETTINELLI 1991, pp. 65–68, e ripreso, da ultimo,
dalla HAIG GAISSE 1995, pp. 44–45. L'ipotesi di un unico progetto
per le due opere, invece, a quanto mi risulta, è del tutto nuova, non
essendo avanzata né dalla Bonito, né, prima di lei, da Stefano Ray (*Raf-
faello architetto – Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento
romano*, Bari 1974: nel capitolo sulle «attribuzioni», pp. 248–264, si
accenna solo a Sant'Eligio degli Orefici e a Palazzo Caffarelli Vidoni).

⁵⁰ [PALLADIO] 1997, n. 202, pp. 150–151: «Lis nova Sansovii et vatuum.
Sansovius inquit/ Est tantum vatuum dicere; nos facimus/ Praestamus
vobis, oculi velut auribus. Audit/ Vestra istaec populus; nostra videre

Se Sansovino esibisce in tale contesa (alquanto appropria-
tamente) aggiornatissime motivazioni fiorentine, specifica-
mente leonardesche ed estranee alla *Weltanschauung* miche-
langiolesca, ⁵¹ è anche vero che lui pure è reduce dai cantieri
di Santa Maria del Popolo ⁵² e che in generale, a dispetto
della testimonianza vasariana che lo vuole anche, occasio-
nalmente, architetto (peraltro più apprezzato dai provinciali
portoghesi che dai sofisticati fiorentini, e segnatamente da
Michelangelo), ⁵³ non risulta, a Roma (o a Loreto), alcun suo
impegno architettonico anteriore o posteriore su una scala
più vasta di quella relativa alla realizzazione di una propria
opera all'interno di un ambiente architettonicamente già
definito: ⁵⁴ non consta insomma che si sia abitualmente occu-
pato della creazione di un contesto ambientale adeguato e
funzionale alle proprie sculture e perfino Vasari tace sull'at-
tribuzione a lui del progetto di questo altare (che peraltro si
riduceva ad un'operazione di semplice interior design, di

potest» (È scoppiata un'inedita contesa tra Sansovino ed i poeti. San-
sovino dice: «Le parole sono proprie dei poeti: noi diamo fatti. Vi supe-
riamo, come gli occhi superano le orecchie. La gente ascolta codeste
composizioni vostre: ma le nostre le vede»).

⁵¹ Cfr. gli appunti di Leonardo recentemente ripubblicati in Leonardo da
Vinci, *Il paragone delle arti*, Milano 1993, specie pp. 103–109. La
BONITO 1982, p. 272, ha giustamente sottolineato le tangenze di inven-
zione tra il gruppo del Sansovino e il cartone leonardesco della Natio-
nal Gallery di Londra: naturalmente tale oggettiva somiglianza com-
positiva non viene inficiata dalla probabile differenza iconografica,
visto che il gruppo londinese potrebbe semmai rappresentare Sant'
Elisabetta, invece che Sant'Anna (cfr. Carlo Del Bravo, «Qualche
parola su Leonardo», in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto
Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di Cristina Acidini
Luchinat, Luciano Bellosi, Miklos Boskovits, P.P. Donati e Bruno Santi,
Firenze 1997, p. 183, e John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford
1965, I, p. 36, nota 2.

⁵² Nulla più che una coincidenza cronologica e topografica singolare,
certo, ma val la pena di ricordare che nel 1510–11, mentre l'agosti-
niano Egidio Canisio da Viterbo, stando a Santa Maria del Popolo,
forse agiva come consulente del Goritz per il suo monumento nella
chiesa di Sant'Agostino, e mentre Raffaello e Sansovino, incrociandosi,
trasportavano la loro operosità da una chiesa agostiniana all'altra
(oltre che, nel caso di Raffaello, in Vaticano), un agostiniano tedesco a
nome Martin Lutero passava il suo tempo a far la spola tra la residenza
presso il convento di Santa Maria del Popolo e il Vaticano quale rap-
presentante del proprio convento in una supplica affidatagli per il pon-
tefice. Che abbia parlato con il confratello e grande ebraista Egidio da
Viterbo, nei mesi della sua permanenza, non è certo, ma è assai proba-
bile, visto il suo subitaneo ed inedito interesse per gli studi ebraici,
prontamente frustrato (si sa con quali imprevedibili conseguenze) dall'
ordine (CHASTEL 1983, pp. 35 e 50). Sulle caratteristiche dell'inter-
vento sansoviniano nella Cappella delle Rovere, vedi SHEARMAN 1983,
pp. 120–121 e 136–137.

⁵³ VASARI 1966–87, vol. 4, pp. 271–283 (per le critiche di Michelangelo
al suo intervento nel locale antistante la sacristia di Santo Spirito a
Firenze, vedi p. 273: si tratta di una parte aggiunta nella redazione del
1568).

⁵⁴ POPE-HENNESSY 1970, pp. 344–345, dove tra l'altro viene messa in
dubbio, su basi stilistiche, l'attività portoghese ricordata da Vasari. Per
i monumenti Sforza e Della Rovere in Santa Maria del Popolo, vedi *ibi-
dem*, pp. 346–347.

«arredamento» elementare, senza grandi pretese architetto-
niche e quindi, teoricamente, alla sua portata).

Al contrario, la lode di Girolamo Aleandro a Raffaello pit-
tore, scultore ed architetto poteva ben fondarsi, oltre che
sugli argomenti più «curiali» già indicati altrove e passibili di
ulteriori approfondimenti, ⁵⁵ nonché su svariate, prestigiose
progettazioni e realizzazioni di edilizia civile e religiosa, ⁵⁶
anche su esperienze complesse quali quella di Santa Maria
del Popolo, rispetto alla quale l'esercizio in Sant'Agostino si
poteva presentare come un modesto propedeutico di riscal-
damento. D'altro canto è vero che quando Goritz si accorda
con gli Agostiniani per poter erigere il proprio monumento,
allude esplicitamente al gruppo statuario che dovrà esservi
realizzato (e che, se i monaci non adempiranno ai loro obbli-
ghi contrattuali, dovrà essere rimosso e trasportato nella
chiesa della nazione tedesca, Santa Maria dell'Anima), ⁵⁷ ma
non parla affatto di un affresco, di per sé naturalmente (all'e-
poca) inamovibile. Lo stesso Blosio Palladio, alias Biagio Pal-
lai, nel presentare il complesso monumentale di Sant'Agos-

⁵⁵ L'amico Bacchelli ha portato alla mia attenzione un epicedio di Celio
Calcagnini per Raffaello che, sfuggito al Golzio prima e a Di Teodoro
poi, venne pubblicato nel 1936 da Alfonso Lazzari, «Un enciclopedico
del secolo XVI: Celio Calcagnini», *Atti e Memorie della Deputazione
Ferrarese di Storia Patria*, (1936), p. 113, nota 2. Mi pare opportuno
riprodurlo in questa nota, perché non solo avvalorava l'immagine «trini-
taria» di Raffaello già messa in luce nella poesia dell'Aleandro (vedi
PERINI 1995, pp. 120 e 128), ma precisa la figura di un Raffaello scul-
tore in marmo (presumibilmente ritrattista) per noi davvero difficile da
immaginare, oggi, al di fuori di un contesto quale quello della Cappella
Chigi, ove Lorenzetto traduce in marmo le invenzioni statuarie di Raf-
faello: «Raphaelis Urbinatis Epitaphium – Quodcumque aut rarum est
aut certe nobile terris/ Divino Urbinas hauserat ingenio/ Ille manu
vivos duxit de marmore vultus/ Spirabat tabulis ora animata suis/ Ille
Deum templa alta et magno digna Leone/ Condidit et priscis invidiosa
deis/ Ille decus faciemque antiquam redderet unus/ Si modo fata
sinant, maxima Roma tibi./ Cum vero haec atque his longe maiora
Raphael/ Volveret, et votis terra maligna foret/ Noster erit – dixere dei.
Nunc spectat ab aethra/ Quidquid habent terrae, sydera quidquid
habent». Non credo che a spiegare questo testo possano bastare le
osservazioni da me fatte a proposito dell'Aleandro, o l'evocazione di un
concetto alternativo di autografia, in cui la concezione prevalga sull'e-
secuzione: Calcagnini parla infatti esplicitamente di volti di marmo
scolpiti dalla mano di Raffaello con grande efficacia illusionistica ed
espressiva, pertanto mi sembra si tratti di un'informazione sostanzial-
mente diversa da quella fornita da Francisco de Hollanda e fattami
notare da John Shearman: il portoghese ricorda infatti Raffaello,
assieme a Michelangelo e a Baldassarre Peruzzi, perché, «celebri pit-
tori, insegnarono la scultura» (Francisco de Hollanda, *Dialoghi
romani con Michelangelo*, Milano 1964, p. 47). L'apprezzamento del
portoghese tende a riportare il discorso nell'alveo di quella subordina-
zione della scultura alla pittura ed al disegno che giustifica la defini-
zione di scultore per un Raffaello progettista ed ideatore di scultura
(secondo quanto già discusso da me nell'articolo su ricordato), ma non
avvalorava l'immagine di un Raffaello veramente scultore.

⁵⁶ PERINI 1995, pp. 116–120. Su Raffaello architetto, vedi SHEARMAN
1983, pp. 19–41; Ray (vedi nota 49); nonché, più recentemente, From-
mel, Ray e Tafuri (vedi nota 48).

⁵⁷ BONITO 1980, p. 811, e qui sopra, nota 34.

o cui sono dedicati i *Coryciana*, si sofferma dapprima sul po statuario, e allude al dipinto come ad un'aggiunta posteriore⁵⁸). Si potrebbe inferire quindi che non solo la lizzazione (che Vasari, senza trovare conferme nei recenti di condotti per il restauro, sostiene essere stata iterata, o che una prima versione aveva lasciato l'artista insoddisfatto),⁵⁹ ma anche l'idea stessa dell'affresco sia successiva commissione per l'altare: e in tal caso la si dovrà ritenere forza legata ad un rafforzamento di rapporti del com- tente con membri dell'Ordine Agostiniano che gli hanno fornito ulteriori garanzie, oppure abbiano caldeg- to il coinvolgimento di Raffaello, che presto sarebbe stato vo anche nella loro chiesa di Santa Maria della Pace. rimenti non si capisce bene perché il pittore, certo molto pgnato, avrebbe dovuto accettare di essere una «guest » di fatto subordinata in un'opera non particolarmente stigiosa e complessa, né, presumibilmente, molto ben ata, se, oltretutto, non poteva essergli attribuito nem- no l'impianto generale del monumento.⁶⁰ Comunque, gano o meno le varie congetture di cui sopra, resta il pro- ma iniziale del silenzio, piuttosto ambiguo, dei *Coryciana* Raffaello, a tutto vantaggio di Sansovino. Notato dalla nito e, prima di lei, dal Golzio («nella raccolta varii altri nponimenti menzionano la pittura di Raffaello, ma in do assolutamente vago e senza mai nominarne l'autore, ntre il nome di Sansovino ricorre sovente»),⁶¹ il fatto, valorato da una frettolosa testimonianza vasariana alla a 1550,⁶² è stato poi più sorvolato che analizzato ed è

Vedi sotto, nota 76.

VASARI 1966–87, vol. 4, p. 176. Vedi il commento in BONITO 1980, p. 810, note 29 e 30.

Nella prefazione ai *Coryciana*, Biagio Pallai allude esplicitamente ai mezzi limitati, ma sapientemente amministrati, di Goritz: vedi sotto, nota 120.

BONITO 1980, pp. 805–806 e GOLZIO 1936, p. 334.

VASARI 1966–87, vol. 4, pp. 276–277. Davvero non si capisce come IJSEWIJN 1997, p. 7, nota 2, possa asserire: «Ipse Vasarius in Vita Sansovini statuam quidem laudavit, carminum vero mentionem non fecit». Varrà la pena di riportare qui di seguito le due versioni del passo fonte nella Torrentiniana e nella Giuntina, perché presentano alcune interessanti differenze. 1550: «E meritò tale opera che molti anni si appiccassero sonetti e versi latini in lode sua, come i frati di quel luogo possono mostrare un libro di ciò, il quale io ho veduto. E nel vero ebbe ragione il mondo di farlo, perciò che non può questa opera tanto lodarsi che basti, per vedersi in essa panni dalla delicata mano di Andrea condotti di sorte che meglio di lui non è chi abbia in tal genere lavorato, con tante belle discrezioni e girar di pieghe e dolcezza di ammacature». 1568: «Onde meritò che per tanti anni si frequentasse d'appiccarvi sonetti et altri varii e dotti componimenti, che i frati di quel luogo ne hanno un libro pieno, il quale ho veduto io con non piccola meraviglia. E di vero ebbe ragione il mondo di così fare, perciò che non si può tanto lodare questa opera che basti». Si noti innanzi tutto che la testimonianza oculare e diretta di Vasari deve risalire al suo soggiorno romano dal 1542–44, quando nacque l'idea delle *Vite*, e comunque non può essere anteriore ai suoi due brevi soggiorni anteriori del 1532 e del 1538. Inoltre non c'è nessuna allusione a tale «libro» nel passo relativo all'«Isaia» raffaellesco (*ibidem*, p. 176), nono-

curiosamente contraddetto dalla testimonianza, pur imprecisa e un po' più tarda, del Ligorio riportata dianzi e che, gioverà ricordarlo sin d'ora, è di ambito romano-ferrarese (non eran stati pochi, s'è intravisto, i letterati ferraresi alla corte di Leone X, e non era stato solo il Giralda a trovar rifugio presso gli Estensi, dopo il Sacco).⁶³

La gamma di date di composizioni coriciane rilevate dianzi tramite una sommaria campionatura dimostra l'inattendibilità della spiegazione che risulterebbe più naturale ed autorizzata dalla data di pubblicazione del volume, ovvero che i poeti (la maggior parte uomini di Curia o comunque ad essa collegati, anche per via familiare: basti pensare a quel Corrado de Grassi,⁶⁴ bolognese, nipote di Paride, il gran

stante altrove si parli di carmi dedicati a Raffaello per altri suoi dipinti (ad esempio la pala bolognese della «Santa Cecilia», pp. 186–187): dunque Vasari confermerebbe implicitamente che la raccolta coricana riguarda pressoché esclusivamente il Sansovino. In secondo luogo non è chiaro se Vasari alluda proprio ad una copia della raccolta a stampa curata da Biagio Pallai, oppure ad un manoscritto, magari una sorta di «scrapbook» contenente tutte le composizioni affisse alla statua nelle varie feste del 26 luglio tenutesi a partire dal 1512 e, forse, fino al Sacco di Roma: perché il termine «libro» consente entrambe le interpretazioni (si pensi al suo «libro dei disegni»). Va osservato comunque che se fosse vera la seconda interpretazione, allora dovrebbe trattarsi del volume un tempo di proprietà del Goritz su cui Pallai avrebbe condotto la propria edizione ([PALLADIO] 1997, p. 33), oppure di una copia conforme dello stesso, probabilmente diversa da quelle attualmente conservate in Vaticana e Corsiniana; inoltre l'allusione a sonetti (composizioni in italiano, dunque), se non è frutto di una svista, farebbe escludere che si possa trattare del volume a stampa o di quelli manoscritti noti, dove tutte le composizioni sono rigorosamente in latino, anche se ostentano grande varietà di forme e metri. In terzo luogo, se la testimonianza del Vasari fosse accurata, questo vorrebbe dire che le composizioni erano in tre lingue almeno (latino, greco – come già si sapeva – ed italiano) e non si capisce proprio perché, nell'edizione del 1568, dove migliora le informazioni già date in precedenza, egli ometta deliberatamente la menzione dei carmi latini: si capisce invece benissimo perché elimini l'elogio dei panneggi sansovineschi, dato che nessuna delle testimonianze letterarie chiamate in causa mostra di notarli, mentre si concentrano sulle qualità espressive dei volti delle tre figure. Sulla biografia di Ligorio, vedi Erna Mandowsky e Charles Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, Londra 1963, pp. 1–6 (biografia), 29–34 (amicizie romane), 38–40 (datazione dei mss. torinesi). Quanto all'ambiente ferrarese, è forse significativo che il contributo più sostanzioso per i carmi coriciani dispersi rinvenuti da IJSEWIJN, sia quello del poeta ferrarese Ludovico Bigi Pittorio (su cui vedi PASQUAZI 1966, pp. XXXII–XXXV), le cui composizioni non vennero inserite nella raccolta del Pallai forse perché già pubblicate indipendentemente dall'autore nel 1520 col titolo *In coelestes Archangelos Hymnicae Centuriae* (e forse anche perché latinamente goffe, più della media: anche von Hutten, Casanova e qualche altro avevano già pubblicato una parte dei loro scritti, eppure essi vennero scelti ugualmente dal Pallai): cfr. [PALLADIO] 1997, I/1–2E, pp. 365–370.

⁶⁴ Secondo IJSEWIJN, sarebbe un fratello di Paride de Grassi ([PALLADIO] 1997, p. 397), ma un'occhiata all'albero genealogico della famiglia (Baldassarre Carrati, «Alberi genealogici» in BCB, ms B 698^{II}, n. 60) rivela che Paride, figlio di Baldassarre ebbe soltanto due fratelli, dai nomi parimenti iliadici di Agamennone e Achille; Corrado è figlio di Achille, presumibilmente prima che questi prendesse gli ordini e diventasse Cardinale, nonché Vescovo di Bologna.

cerimoniere della corte di Giulio II e Leone X) abbiano cini- camente e deliberatamente ignorato Raffaello semplice- mente perché già morto, e quindi non più adulabile con pro- fitto politico. (Non lo avevano già onorevolmente sepolto sotto un mare di epicedi?)

Parimenti o più insoddisfacente e fuorviante sarebbe poi un'altra spiegazione possibile: visto che i *Coryciana* raccol- gono solo carmi latini, ma noi sappiamo che ne furono com- posti anche di greci, oggi perduti, allora si potrebbe soste- nere che forse Raffaello era celebrato in quelli greci.⁶⁵ Ebbene, può anche darsi che, in effetti, tra questi ve ne fosse qualcuno in suo onore, ma è del tutto improbabile che vi fosse una predeterminata spartizione linguistica, per così dire, tra Raffaello e Sansovino, anche perché essa sarebbe stata comunque penalizzante per il primo, vista la rare- fazione di autori in greco.⁶⁶ Un fatto è certo: le lodi così numerose ed iperboliche rivolte allo scultore fiorentino sono comunque una riprova indiretta, ma non per questo meno interessante, dell'animo anti-michelangiolesco della corte di Leone X, congruente con la già accertata preferenza curiale nei confronti di Raffaello;⁶⁷ ma, ancora, non è da credere che il silenzio su quest'ultimo sia strategico, ovvero che esista un preciso disegno persecutorio nei confronti di Michelangelo orchestrato dal clan raffaellesco e il cui autore ideologico (Raffaello appunto) abbia preferito restare nell'ombra, lasciando la scena al comodo collega scultore.

Per arrivare ad una spiegazione più attendibile si dovrà dunque procedere analizzando due ordini di testimonianze: quelle dei carmi coriciani che alludono all'affresco, analiz- zati alla luce delle poesie che invece ne tacciono, e quelle delle opere d'arte che dimostrano figurativamente la fortuna

⁶⁵ Sui carmi greci vedi IJSEWIJN 1997, pp. 17 (citando la testimonianza di Michael Hummelberger) e, soprattutto, 19. Oltre alle poesie latine da lui citate in quanto alludenti a composizioni greche, vedi anche [PALLADIO] 1997, 328, p. 222 (vv. 9–10) ed inoltre p. 247.

⁶⁶ È vero che l'iscrizione greca (riportata in forma traslitterata in BONITO 1980, p. 809, e in fotografia, oltre che in trascrizione, in CAMESASCA 1993, p. 151) si trova inserita nella tavoletta sostenuta dai due angio- letti che formano parte integrante dell'affresco raffaellesco, dove è riportata anche l'iscrizione ebraica da Isaia, ma questo è un fatto acci- dentale, determinato dalle esigenze del programma iconografico fissato da Goritz, e non si vede perché dovrebbe avere ricadute in ambito let- terario. Non è poi pensabile che, se la testimonianza del Vasari di cui sopra (nota 62) è corretta e se vi erano anche sonetti di elogio in ita- liano, questi fossero tutti rivolti a Raffaello: contraddicono tale ipotesi il già notato silenzio vasariano nella vita del pittore, nonché l'esplicita dichiarazione che questi si trovavano nella raccolta in onore del gruppo sansovinesco. Un esempio del tutto extra-coriciano di accostamento di Raffaello a Sansovino (certo influenzato però dal volume del Pallai) si ha nelle ottave del *Dialogo amoroso* di Phylolauro di Cave (Siena 1533), commentato in Bartolini (vedi nota 38), pp. 133–145, specie pp. 139–140.

⁶⁷ PERINI 1995, pp. 117–118, 127 e 142–143. Vedi sotto, nota 117.

del monumento di Goritz. Converrà partire da quest'ultimo punto: la Bonito, nella sua ricerca sistematica di testimo- nianze figurative sull'altare di Sant'Agostino, è riuscita ad individuarne solo due, nessuna delle quali datata con preci- sione, ma entrambe incentrate sul gruppo sansoviniano, ad esclusione del sovrastante affresco raffaellesco.⁶⁸ La prima testimonianza, pienamente convincente, è fornita dalla stampa del cosiddetto «Maestro della trappola per topi»; l'altra, assai più problematica, è data da una pala di France- sco Francia ora alla National Gallery di Londra. Mentre per la stampa il rapporto intertestuale con l'opera di Sansovino è indisputabile, la relazione tra questa e la Sant'Anna Met- terza del Francia è più sfumata, al massimo infratestuale, quando non piuttosto semplicemente interdiscorsiva.⁶⁹ in- fatti il vero infratesto del Francia (testimone la posizione del Bambino, completamente differente da quella proposta dal Sansovino, ed anche la relazione tra le teste della Madonna e di Sant'Anna, che, a differenza del gruppo sansovinesco, mostra in posizione leggermente più elevata la Vergine ri- spetto alla madre, come si confà a chi è madre del Dio-uomo rispetto a chi è semplicemente madre di una donna, sia pur a sua volta madre di Dio) è semmai il celebre cartone leo- nardesco ora a Londra, e quindi, già da un punto di vista figurativo, l'eventuale «sommiglianza» tra Francia e Sanso- vino sembra dipendere (peù dirla con il lessico della filologia letteraria) dal comune archetipo, e non da un rapporto diretto tra le due opere in questione. (È dunque un caso di interdiscorsività certa, cui si può semmai attribuire, qualora si trovino addizionali prove estrinseche inconfutabili, lo sta- tus infratestuale, ma è comunque escluso, date le vistose dif- ferenze di impianto, che possa trattarsi di intertestualità). Si aggiunga a questo la difficoltà della datazione della pala del Francia, che la Bonito ascrive con sicurezza, ma senza darne specifica motivazione, al 1517, quando l'altare romano era effettivamente già inaugurato e celebrato in versi da ormai un lustro. In realtà la tradizione vasariana e cronachistica, valorosamente quanto vanamente contrastata da Malvasia, ha sempre indicato proprio nel 5 gennaio 1517 la data di morte del pittore bolognese, invalidando così tale datazione. Quand'anche avesse ragione uno strano appunto indisputa- bilmente primo-cinquecentesco, ortograficamente e lessical- mente emiliano, scritto in capo ad un disegno attribuito a Giacomo Francia oggi al British Museum e dotato di illu- strissimo quanto parzialmente ignorato pedigree collezioni-

⁶⁸ Alcune altre riproduzioni grafiche e pittoriche sono segnalate in BONITO 1982, p. 268, nota 1.

⁶⁹ Per una definizione e una prima sperimentazione in re di questi concetti si veda Giovanna Perini, «Il significato nelle arti visive, ovvero la pit- tura di secondo grado: per una definizione semiotica della somiglianza figurativa», conferenza tenuta alla Bibliotheca Hertziana nel giugno 1997.

o,⁷⁰ e quand'anche il Francia fosse davvero morto, ce, lunedì 7 aprile 1533 alle ore 14.30 (rendendo così visibile la datazione asserita dalla Bonito),⁷¹ resta il fatto che la pala è sempre stata finora concordemente datata dagli italiani al 1511 circa, sulla base della sua destinazione originaria (la cappella Buonvisi in San Frediano a Lucca, «constrata ed arredata nel 1511»⁷²). Questa collocazione cronologica però rende altamente improbabile la visione del gruppo del Sansovino da parte del pittore bolognese: il contratto stipulato tra Goritz e gli Agostiniani per la realizzazione dell'altare-monumento funerario, pubblicato dalla Bonito, risale infatti al 13 dicembre 1510 ed è a quello stesso tempo che deve risalire anche la commissione allo scultore, sicché è ovvio che nel corso del 1511 Sansovino stesse lavorando alla statua. È dunque quasi impossibile che la Francia ormai anziano si sia portato fino a Roma per vedere un gruppo marmoreo in lavorazione e che ancora non aveva acquisito alcuna particolare fama. In ogni caso, la commissione dell'affresco di Raffaello non avrebbe in questo contesto alcun significato polemico, visto che esso dovrebbe essere stato eseguito nel corso del 1512. D'altro canto, quand'anche la pala londinese non fosse stata realizzata ma solo commissionata nel 1511 e la sua esecuzione risalisse quindi al periodo 1512–16,⁷³ mi par tuttavia difficile che un scultore ultrasessantenne, non avendolo fatto prima, si mettesse in cammino per Roma in un periodo di notevoli turbolenze politiche e ne tornasse quasi più peruginesco che mai, dando così testimonianza stilistica di tutt'altro, rispetto a quanto era espressamente andato a vedere. Senza contare che, se un Francia si è davvero recato a Roma precisamente quel torno di tempo, questo è semmai il figlio Giacomo,

Il disegno con l'appunto è stato pubblicato per la prima volta da FAIETTI / OBERHUBER 1988, scheda n. 89, pp. 302–304, con un breve commento sulla scritta (corredata da perizia paleografica di una funzionaria dell'Archivio di Stato di Bologna) e qualche indicazione sulla parte finale della storia collezionistica del disegno a p. 304. Per il resto della storia, che, a quanto si può appurare, comincia nel Seicento a Genova col Soprani e che la Faietti non poteva conoscere perché basata in larga misura su testimonianze inedite, vedi sotto, Appendice. Una facile verifica condotta su CAPPELLI 1978, p. 80 ha rivelato che il 7 aprile 1533 era effettivamente il lunedì che immediatamente precede la Pasqua. Questo fatto era già stato notato da NICCO FASOLA 1962, p. 365, nota 11, che sembrava incline a dar cautamente credito al nuovo dato documentario: ma sulla questione vedi sotto, Appendice. Cfr. Simonetta Stagni, *Francesco Francia*, in FORTUNATI PIETRANTONIO 1985, I, p. 5, e Isa Belli Barsali, *Lucca. Guida della città*, Lucca 1988, pp. 224 e 234. *Ibidem*, p. 232, è segnalata anche altra pala del Francia nella Cappella Trenta eseguita «circa nel 1511». Ultimamente Roio (in NEGRO / ROIO 1998, pp. 198–199, scheda n. 72 b) propone una datazione tra 1510 e 1516 e accetta l'ipotesi che nel 1511 la pala non fosse ancora collocata nella cappella. Potrebbe forse autorizzare ad una tal conclusione la vaghezza cronologica sulla pala in questione nella scheda biografica sul Francia redatta da C. Giudici per FAIETTI / OBERHUBER 1988, p. 359 e ribadita in Roio, in NEGRO / ROIO 1998, pp. 198–199, scheda n° 72 b.

o Jacopo, come sembrano attestare taluni suoi prodotti grafici.⁷⁴ Credo piuttosto che l'ipotesi della Bonito dimostri come ben radicata sia, nella mente degli storici dell'arte moderni, la convinzione (per me sostanzialmente giusta) di un rapporto di stima reciproca e conoscenza diretta tra Raffaello e Francia, dimostrato da Malvasia con documenti (una lettera di Raffaello e un sonetto del Francia) la cui autenticità è stata talora contestata, ma, a mio parere, senza ragioni obiettive sufficientemente valide.⁷⁵

Quanto alla stampa del cosiddetto «Maestro della trappola per topi», solitamente identificato con tale Niccolò Dati forse romagnolo, attivo nei primi due decenni del Cinquecento, non c'è dubbio che il gruppo del Sansovino sia il suo intertesto in controparte, ed è anzi presumibile che la nicchia ivi raffigurata ci dia in realtà qualche informazione utile sull'aspetto originario della nicchia di Sant'Agostino. L'esclusione della figura raffaellesca sembra determinata dal taglio prescelto (orizzontale, anziché verticale) e potrebbe motivarsi in molti modi: a parte la possibile incompletezza del monumento Goritz all'epoca in cui l'incisore lo disegnò per riprodurlo (sembra certo che Raffaello sia intervenuto all'ultimo momento, dando compiuta la propria parte nel giro di una settimana e anche Biagio Pallai, nella sua introduzione ai *Coryciana*, lascia intendere che il profeta sia stato realizzato dopo la statua),⁷⁶ si può anche verificare un parziale cambiamento di programma iconografico determinato dal pubblico più vasto cui si rivolgeva l'incisione ed evidenziato dalle due scene laterali aggiunte, con relative tabelle dotate di iscrizioni esplicative. Non interessa più la visione profetica di Isaia (legata del resto, come ha dimostrato la Bonito, ad una particolare lettura addomesticata del testo biblico che si adattava singolarmente bene all'uso anche sepolcrale del monumentale altare voluto da Goritz),⁷⁷ ma

⁷⁴ Nicosetta Roio, *Jacopo Francia*, in FAIETTI / OBERHUBER 1988, p. 361, nota 8. Ma vedi anche, nello stesso volume, le osservazioni di Marzia Faietti alle pp. 290, 294 e 303, e, della Roio, il saggio «Giacomo e Giulio Raibolini, detti i Francia», in FORTUNATI PIETRANTONIO 1985, I, p. 29.

⁷⁵ John Shearman, nell'inviarmi con grande generosità una bozza parziale del suo atteso lavoro sulle testimonianze letterarie coeve a Raffaello, mi ha cortesemente comunicato di non credere all'autenticità di questi documenti. Per una discussione dei medesimi, vedi Appendice.

⁷⁶ [PALLADIO] 1997, p. 30: «Nam tu cum abhinc ferme decennio pro tua pietate aram cum sacello in aede Divi Augustini Christo Deo matrique et aviae eius Mariae et Annae statuisses, treisque statuas suam cuique e Lunensi illas marmore erexisses, ad haec picturam longe inclytam et priscae aemulam addidisses, scalptoremque et pictorem quam eximios adhibuisses, praeterea sacrificio quotidiano perpetuo vasa, vestem, pecuniam legasses, tum poetae urbani omnes velut oestro perciti tuamque tum pietatem, tum operis ipsius excellentiam admirati, te certatim extulerunt tuamque animi magnitudinem, statuarum nitorem, artificum praestantiam suis carminibus texuerunt».

⁷⁷ BONITO 1980, p. 809; BONITO 1982, pp. 275–276; Bonito (vedi nota 38), pp. 132–137; ALHAIQUE PETTINELLI 1991, pp. 66–67; HAIG GAISSER 1995, pp. 45–46.

l'illustrazione dell'Immacolata Concezione come premessa della nascita di Cristo, attraverso gli annunci angelici a Gioacchino, marito di Anna, ed a Giuseppe, marito di Maria. Nonostante lo stile nordico della stampa, che rivela un'emulazione dureriana (il Maestro è stato a lungo considerato tedesco o francese), è ormai certo che costui era in realtà un emiliano o un veneto attivo a Roma prima del 1518. Benché la critica sia tuttora divisa sulla ricostruzione della sua formazione ricavabile dalla lettura stilistica delle sole tre stampe superstiti di sua mano, e benché non sia del tutto unanime nemmeno sulla sua effettiva identità conseguente allo scioglimento della sua sigla e marca, esistono però una serie di elementi di fatto che sembrano legarlo abbastanza saldamente all'ambiente raffaellesco:⁷⁸ quanto

⁷⁸ Sul «Maestro della trappola per topi» e le varie identificazioni sin qui suffragate con ragioni su base crittografica e stilistica (Natale Dati, ravennate, dell'ambiente di Marcantonio, come sostenne per primo M. de Marolles, seguito da Zani; oppure Niccolò Trapolin, padovano, dell'ambito di Giulio Campagnola, come sostenuto nel 1921 da Baudi di Vesme), vedi J. D. Passavant, *Le peintre graveur*, Lipsia 1864, V, pp. 173–174 (Natale Dati); U. Thieme e F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. 37, Lipsia 1948, pp. 226–227 (Natale Dati o Niccolò Trapolin); Konrad Oberhuber, *Master Na. Dat. with the Mousetrap*, in Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber e Jacquelyn L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, pp. 502–507 e 520 (Natale Dati); Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving – A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, Nendeln 1978 [ma 1948], II/IV, pp. 265–268 (probabilmente Natale Dati, ma non esclude del tutto l'ipotesi Trapolin); BOREA 1979, pp. 341 e 356 (settentrionale); Mark J. Zucker, *The Illustrated Bartsch*, vol. 25, *Commentary*, New York 1984, pp. 453–457 (improbabili entrambe le identificazioni); Stefania Massari e Francesco Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso*, Firenze 1987, p. 96 (incisore dell'ambito del Francia e Marcantonio con superficiali tratti veneti). I legami con l'ambiente raffaellesco si possono ricavare deduttivamente da un lato dalla relazione bolognese col Francia e Marcantonio (prospettata da Hind, con qualche indicazione anche in senso veneto; sottolineata da Oberhuber; accettata con riserve da Zucker, che indica anche la componente dureriana e veneta), che evidentemente sarebbe continuata anche a Roma; a ciò si aggiunga una copia xilografica della sua stampa sulla Battaglia di Ravenna realizzata in Veneto nel 1560 che assegna (improbabilmente) l'invenzione a Raffaello (Zucker, p. 455, nota 1); infine, anche se solitamente è messa in rapporto con stampe analoghe di Dürer e del «Maestro J.B con l'uccello» (vedi BOREA 1979, p. 341; Hind, p. 268; Zucker, pp. 456–457: si noti che tanto Hind quanto Zucker continuano, incredibilmente, a sbagliare risibilmente la trascrizione delle informazioni date sulle due tavolette, seguendo la fallosa lettura del Passavant, mentre l'esemplare fotografato in Zucker consente una lettura corretta e poco problematica), la sua stampa sui gemelli siamesi di Trebisonda potrebbe avere un referente raffaellesco, dato che, presumibilmente all'epoca di Leone X, Raffaello aveva suoi inviati presso Bisanzio ufficialmente per fare la rilevazione dei locali monumenti antichi, ma probabilmente come copertura di attività spionistiche sponsorizzate dalla Curia (VASARI 1966–87, vol. 4, pp. 196–197, e PERINI 1995, pp. 124 e 126). D'altro canto, è vero che una delle due tavolette attribuisce la trasmissione del disegno ad un Genovese che «quosdam designatos quidam Genuensis cum arris negotiat[or]um Genuam pro miraculo misit» (NON: «Gemiensis quarris negotias Gennas per miraeulo misit!»), cioè «fat-

basta, ad ogni modo, ad escludere che l'omissione dell'«Isaia» sia stata da parte sua una mossa deliberata contro Raffaello, anche se non sufficiente a provare che la scelta del soggetto della stampa sia riconducibile a questi, come potrebbe essere nel caso di un Marcantonio (cui pure questo misterioso incisore è stato accostato). D'altro canto, l'«Isaia» raffaellesco continuò a godere di una sua fortuna indipendente, anche legata agli ambienti nordici donde proveniva il Goritz, come dimostra fra l'altro, molti anni dopo, la splendida stampa del Goltzius, datata 1592.⁷⁹

In ogni caso, l'analisi dei pochi componimenti coriciani in cui viene surrettiziamente ricordata l'opera di Raffaello può forse fornire ulteriori indicazioni sulle ragioni della limitata celebrazione poetica del contributo raffaellesco. Gli autori che vi accennano sono Biagio Pallai, Marcantonio Casanova, Giovan Francesco Anisio, Pierio Valeriano, Giano Vitale, e forse Mariangelo Ruspino, ma non quell'Andrea Marone, bresciano, chiamato erroneamente in causa dal Ligorio come curatore della raccolta e che viceversa è solo l'autore di tre poesie ivi stampate, in una delle quali si nomina Sansovino.⁸⁰ Come noto, è Blosio Palladio, alias Biagio Pallai, il curatore della raccolta del 1524, che presenta notevoli somiglianze con altre due sillogi rimaste manoscritte e conservate rispettivamente in Vaticana ed in Corsiniana, testimoni di tentativi precedenti, miseramente falliti per l'intervento dello stesso Goritz, di pubblicare una scelta delle poesie prodotte in tanti anni di dotti festeggiamenti.⁸¹ Dato che egli non si perita di ricordare il dipinto

tili disegnare un Genovese li inviò a Genova con i pegni dei propri commerci (negoziazioni, transazioni) in quanto evento straordinario», ma, se questa indicazione non è un depistaggio (propagandare i prodigi mostruosi significa dimostrare una ostilità celeste, e questa può essere una mossa propagandistica nel clima di rinnovato fervore anti-turco riscontrabile in curia: PASTOR 1950–65, vol. 3, pp. 862–865), resta il fatto che a Roma il disegno deve essere pervenuto tramite i mercanti-banchieri genovesi fiorenti sotto Giulio II (in particolare i Sauli: vedi Jean Delumeau, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze 1979, pp. 233–235, e PASTOR 1950–65, vol. 3, p. 674, nota 7 e 770), e il passaggio dall'ambiente curiale a quello artistico trovava certo in Raffaello, a partire dalla fine del 1508, uno dei tramite privilegiati.

⁷⁹ Sulle copie, vedi Luitpold Dussler, *Raphael – A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, Londra e New York 1971, p. 69. Per il Goltzius, vedi DACOS / MEIJER 1995, scheda n. 106, pp. 173–174.

⁸⁰ [PALLADIO] 1997, nn. 285–287, pp. 196–198. Per Ruspino, vedi n. 146, p. 121, dove non è chiaro se «lapis» (che è certo il marmo del Sansovino) ed «imago» siano sinonimi o alludano separatamente al gruppo scultoreo e all'«Isaia» dipinto.

⁸¹ Sull'intervento castrante del Goritz, vedi la testimonianza inequivoca del Pallai ([PALLADIO] 1997, pp. 31–32, e IJSEWIJN 1997, pp. 17–20) e la stessa ammissione del Goritz, qui sotto, nota 83. Anche la copia vista da Vasari a Sant'Agostino potrebbe essere una raccolta manoscritta simile: vedi sopra, note 62 e 66. Va detto poi che esemplari di composizioni coriciane, anche inedite, possono tuttora trovarsi facilmente consultando miscellanee manoscritte latine: è il caso del già ricordato

ellesco assieme alla statua già nella lettera introduttiva allo stesso Goritz,⁸² è evidente che l'apparente «dammemoriae» raffaellesca non può risalire direttamente volontà di un committente temperamentale, magari insfatto del lavoro o delle sue modalità di esecuzione.⁸³ ro canto su 7 composizioni proprie che il Pallai antolo, ben cinque alludono a Raffaello: la prima è una lunga n asclepiadei in cui prevalgono i riferimenti al gruppo arario ed all'attiva pietà del Goritz, pur senza ignorare, no occasionalmente, l'apporto raffaellesco: «Non sunt, Deum expertia numinis,/ Quae vates adigunt tam dicere,/ Scalptorem faciunt tam bene scalpere,/ Picto-

s Est. Lat. 150 (α T 68), in cui alle cc. 59v–60r sono copiate 14 composizioni coriciane, di cui 10 edite (corrispondenti a [PALLADIO] 1997, 195, pp. 146–147; n. 201, p. 250; n. 206, p. 153; n. 208, p. 154; 224, p. 162 (solo il primo distico); n. 226, p. 163; nn. 301, 302 e 303, 204; n. 335, p. 225) e ben 4 inedite, di cui due adespote e una rispettivamente di Lucio Gabriele Rubimontio e Francesco Arsilli. Tutti e quattro gli epigrammi inediti riguardano esclusivamente il gruppo sansovinesco, senza menzione alcuna dell'affresco raffaellesco, e non almeno quindi, ma semmai confermano, il quadro problematico delineato nel presente articolo. D'altro canto certificano dell'esistenza di *Coryciana* rimasti manoscritti, e la loro presenza è tanto più significativa in quanto il volume in cui si trovano si apre con una lettera in versi di Andrea Foscarini a Lilio Gregorio Giraldi (cc. 1r/v) e sembra raccolto a Bologna all'inizio di dicembre «Julii Tertii Pontificis Maximi anno primo» (cioè nel 1550: c. 2r).

brano è riportato sopra, nota 76. ul carattere irascibile e permaloso del Goritz, vedi Phyllis Pray Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42 (1977), p. 229, nota 31. La ALHAJQUE PETTIBELLI 1991, pp. 68–69, propone di giustificare il silenzio dei *Coryciana* su Raffaello alla luce di un aneddoto raccontato nel Settecento da Jonathan Richardson, che riferisce di un litigio tra Goritz e Raffaello al momento del pagamento dell'affresco: è testimonianza palesemente troppo tarda per essere attendibile, e sembra contrastare con quanto rilevato dianzi, note 76 e 82. Va notato peraltro che, nella sua lettera di risposta a Caio Silvano Germanico che gli sottopone il *De Poetis Urbanis* dell'Arsilli per la pubblicazione in appendice ai *Coryciana*, il Goritz, nel sottolineare la propria ritrosia e fin disaccordo verso la pubblicazione degli stessi, ricorda comunque solo il gruppo sansovinesco: Cum tamen efflagitationibus, ne dicam conviciis virorum probatissimorum urgear, carmina in nostras statuas publicare, typisque cudenda radere (non tam quod obtrectatores invidiosque extimescam, quibus parum certe negotii nobiscum est, quam quod mihi iudicioque meo non satis fido, et consulendas mihi aures arbitror disertiorum) minime obsequendum credidi, et ut ab editione abhorreo, ita quoad fieri possit, obstinere decrevi, non maligno aedepol animo, neque ut immortales laude homines fraudem aut praekonio illo excludam atque intervertam, quod tot fessi vigiliis commeruerunt [...], sed ne videar forte ita gloriae appetens esse ut quid deceat, quid dedecet prius dispiciam. Hac ratione libellus summae apud me aestimationis et gratiae ceteris quidem iungetur, verum in scrinio latebra aliquandiu dormiet, et hoc elegantiae praemium apud me feret» ([PALLADIO] 1997, p. 343). A me sembra evidente che tanto lo scambio epistolare in questione, quanto il poemetto-catalogo dell'Arsilli debbano risalire al 1518, per ragioni esterne (è il momento del primo tentativo fallito di pubblicazione dei *Coryciana*: vedi IJSEWIJN 1997, pp. 17–18), non meno che interne (l'Arsilli parla di Filippo Beroaldo iun., morto nel 1518, come ancora vivo: [PALLADIO] 1997, p. 350, vv. 143–146).

rem docent tam bene pingere./ Salve, augusta Columna, hospitium Deum,/ Vatum materies, artificum labor,/ Spes certissima mortalibus ac salus!/(...) Tu vero, Coryti, qui ingenia et manus/ Vatumque artificumque elicuisti, et has/ Tam claras statuas munere das tuo,/ Dii te perpetuo munere sospitent».⁸⁴ La seconda poesia, in distici elegiaci, riprende in parte i concetti espressi nel paragrafo già ricordato della lettera introduttiva, istituendo una sorta di gara tra le manifestazioni artistiche della devozione di Goritz e il suo sentimento religioso, che giustifica il suo mecenatismo non meno che la necessità di celebrare poeticamente l'uno e le altre.⁸⁵ Più interessante il brevissimo epigramma immediatamente successivo, che sembra avvalorare quella nozione di gara e «paragone» (in senso pienamente tecnico, cinquecentesco, di disputa sulla relativa nobiltà ed efficacia delle arti) in atto tra il pittore Raffaello e lo scultore Sansovino, alla cui luce la Bonito ha cercato di interpretare il monumento di Goritz, anche se in realtà esso ripropone il tema del carme precedente, vanificando la competizione tra i due artisti poiché la vittoria viene attribuita alla religiosità del mecenate: «Dum sculptor decus ad se, pictor item rapit ad se,/ Pacavit victos Corycii pietas».⁸⁶ Il terzo epigramma costituisce una ripresa con variazioni ed ampliamenti di quest'ultimo, anche se più esplicitamente ed insistentemente è affermato un verdetto di parità tra i due artisti, vinti comunque nel merito dalla fede del loro mecenate.⁸⁷ Solo l'ultimo epigramma celebra l'immortalità mondana, umana, che le due opere d'arte, quella scolpita e quella dipinta, danno al loro committente: «Ut sculptum et pictum hoc supra artem, ut supra hominem haec mens,/ Sic opus hoc, mentem hanc dona suprema manent».⁸⁸

Sono questi, in parte almeno, gli stessi temi utilizzati da Marcantonio Casanova, che, come il Pallai ma a differenza degli altri autori, dedica più di una poesia (almeno 7 su 12 sue) al confronto o comunque alla compresenza dell'opera dipinta e di quella scolpita in Sant'Agostino (ed altre 3 parrebbero riguardare il solo dipinto di Raffaello).⁸⁹ Il tema del

⁸⁴ [PALLADIO] 1997, n. 56, pp. 76–77.

⁸⁵ *Ibidem*, n. 128, pp. 112–113: «Dat statuas, aram et picturae munus eodem/ Munere Corycius, Diis tria dona tribus./ Verum inter statuas aramque et nobile pictum/ Longe plus placet his Corycii pietas./ Quare hi permoti hac pietate et muneribus Dii/ Impulerunt vatem in carmina: quae et dederunt/ Continuo vates; dignas Diis, munere dignas/ Corycio et Superis treis dederunt tabulas./ Sic factum et merito, pietas ne et dona perirent./ Tam bene ut hic dederat, tam bene et ista cani».

⁸⁶ *Ibidem*, n. 128, p. 113.

⁸⁷ *Ibidem*, n. 136, p. 117: «Quid primum? Statuas pictumne? An mirer utrunque?/ Aequae opus, aequae ambo miror, et obstupeo./ At rursus. quemne? An Corytum loquar? Anne poetas?/ Muneris auctorem hunc, hos celebres numeris?/ Haereo, quid primum, hocne anne hoc; vero omnibus ex his/ Debemus Coryto, qui dedit ambigere».

⁸⁸ *Ibidem*, n. 140, p. 119.

⁸⁹ Si veda ad esempio *ibidem*, n. 107, p. 103: «Haerent parietibus picta aut caelata, Coryti, haec/ Numina, syncaero at pectore vera foves./ Sub-

mecenate la cui «pietas» sconfigge la bravura degli artisti è presente nell'epigramma che dice: «Vos, Superi, caelo hic simulavit, at ille colore;/ At Coryti pietas vera nihil simulat»,⁹⁰ ove il «concetto» si basa sull'ambiguità semantica della simulazione, intesa ora positivamente come riuscita imitazione artistica, ora negativamente come affettazione di sentimenti inesistenti, e quindi falsi, vizio peraltro dichiarato estraneo al Goritz. Il massimo elogio topicamente possibile di un'eccellente imitazione artistica (lo si è intravisto a proposito della ritrattistica raffaellesca) è la capacità di simulare la vita delle figure, dipinte o scolpite, condensata nella loro apparente possibilità di parola: ma questo è appunto il tema di un epigramma che, in una silloge vaticana manoscritta, reca il titolo polemico (mancante nella versione a stampa) di «Laus picturae carpando malos poetas», a sottolineare una gara tra artisti e poeti che, se rientra nell'instauranda tradizione del paragone tra le arti, tuttavia sembra essenzialmente estranea all'intento specifico della poesia, che è invece di proclamare la dimensione pigmalionica, se non addirittura divina delle opere dei due artisti: «Picturam hanc statuasque loqui iam credimus; illae/ Nunquam vixerunt, et potuere loqui!».⁹¹ Naturalmente la lettura di questo epigramma pone un problema ermeneutico concernente altri due ad esso vicini. Quando il Casanova scrive: «Si vivis, nec non delusit dextera Apellis,/ Quid sentis, vates, de superis? Loquere!»⁹² apostrofa ruvidamente l'ennesimo poeta inetto che tace stupito o ammirato di fronte alle opere di Raffaello e Sansovino,⁹³ oppure il «vates» cui si rivolge è lo stesso profeta biblico dipinto da Raffaello? Se così fosse, non solo si tratterebbe di un'apparente unicum nei *Coryciana*, perché sarebbe poesia dedicata esclusivamente all'opera di Raffello, ma l'episodio ricorde-

trahere illa potest non una iniuria; at ista/ Non animo poterit mors rapere ipsa tuo». La contrapposizione tra la caducità delle opere d'arte soggette alle ingiurie del tempo e l'eternità di una fede nella divinità che supera la morte costituisce una variazione del tema suddetto, specie in relazione all'epigramma discusso qui di seguito. Anche un altro epigramma (n. 115, p. 106) riprende, variandolo ulteriormente, questo motivo: «Corycio, artifices, debetis, sicubi vatum/ Moeonio vestras excolit ore manus./ Hic quae non vestra ars poterat defendere ab aevo./ Perpetua ingenii tam bene fulsit ope»: in questo caso la caducità delle opere d'arte di Raffaello e Sansovino è garantita invece dagli scritti (orazianamente più duraturi del bronzo) dei poeti coriciani, onde gli artisti sono comunque in debito con il loro committente, che protegge anche questi poeti.

⁹⁰ *Ibidem*, n. 109, p. 104.

⁹¹ *Ibidem*, n. 113, p. 105.

⁹² *Ibidem*, n. 110, p. 104.

⁹³ Per esempi di mutismo degli spettatori di fronte ad opere «magiche» di Michelangelo, vedi KRIS / KURZ 1980, p. 107, e BAROLSKY 1994, pp. 153–155. Il tema è ripreso in un epigramma credo inedito di Giovanni Francesco Fabri in Biblioteca Universitaria Bologna, ms 52, busta II, n. 1, c. 418v, con testo parzialmente corrotto da emendare, ma è presente già nei *Coryciana*, in lode del Sansovino: vedi ad esempio n. 195, pp. 146–147.

rebbe il celebre aneddoto vasariano di Donatello e lo «Zuccone» (pur sempre un profeta) commentato da Shearman,⁹⁴ e, anche più appropriatamente, uno simile, forse da questo derivato, riguardante Michelangelo ed il suo «Mosè»,⁹⁵ il cui aspetto (ed in particolare la posizione delle gambe, specie di quella arretrata) sembra proprio il frutto di una sfida (una risposta per le rime) al modello bidimensionale dell'«Isaia» raffaellesco, tanto più probabile in quanto Michelangelo mise in cantiere la propria statua nel 1513, all'indomani dell'inaugurazione del monumento-altare coriciano.⁹⁶ Benché la tradizione critica moderna interpreti il «Mosè» come uno sviluppo tridimensionale dei profeti della volta sistina,⁹⁷ si può infatti facilmente constatare come il suo «gioco di gambe» non trovi ivi alcuna corrispondenza esatta, ed emuli invece il modello dipinto da Raffaello, probabilmente per proseguire, accettandola, la gara mimetica lanciata da questi.

Non è disambiguante rispetto all'incertezza ermeneutica sull'epigramma testé riportato la lettura di un altro di poco successivo, definito dall'Ijsewijn «satis [e avrebbe ben potuto dire «valde»] obscurum», anche a causa delle particolarità sintattiche che lo contraddistinguono: «Qui putet ut stupido a vate haec plus possit imago/ Quam Coryti a Musis omnibus accipere?/ Nam spectanti ambos ille esse videtur imago,/ At non picta ista a Zeuxide, sed genita».⁹⁸ Bene, se è giusta la mia interpretazione, esso è un omaggio alla muta poesia della pittura da parte di un loquace poeta che diventa muto – e quindi un simulacro, una statua (imago) a sua volta – davanti alla vitalità di un'immagine che non sembra dipinta, ma nata dalla mano di Zeusi, ovvero, in questo caso, Raffaello. Si intrecciano quindi, in questi due distici, svariati riferimenti, che si indirizzano lungo entrambi gli assi erme-

⁹⁴ SHEARMAN 1992, p. 112.

⁹⁵ Non sono stata in grado di rintracciare la fonte dell'aneddoto, che, pur noto a diversi colleghi, non è riportato né discusso nel commento a Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli 1962, né in altre biografie di Michelangelo e repertori aneddotici consultati, ivi compreso Ernst Gombrich, *Arte e illusione*, Torino 1972. Estraneo a Vasari e Condivi, potrebbe appartenere alla lettura ottocentesca dell'artista. Tuttavia BAROLSKY 1994, pp. 151–153, riporta un altro aneddoto con implicazioni in parte simili sulla vitalità della statua, evidenziata dalla torsione stessa del capo. Molti, del resto, a partire da Condivi e Vasari, hanno notato la particolare vivacità del gesto e dello sguardo del «Mosè» (vedi ad esempio Erwin Panofsky, «Il movimento neoplatonico e Michelangelo», in *Studi di iconologia – I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 184–319, specie pp. 264–266, oppure Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose – A Myth and its Maker*, University Park Pennsylvania 1997, pp. 41–44 e 122–125, nonché Umberto Baldini, *The Complete Sculpture of Michelangelo*, Londra 1982, pp. 49–50, scheda n. 28, con riferimenti alla bibliografia precedente sul tema).

⁹⁶ POPE-HENNESSY 1970, p. 322.

⁹⁷ Vedi ad esempio Roberto Salvini, *Michelangelo*, Milano 1977, p. 93.

⁹⁸ [PALLADIO] 1997, n. 114, p. 105.

ici divergenti individuati a proposito dell'epigramma edente: l'inversione concettosa delle proprietà di pittura esia tradizionalmente fissate da Stesicoro; la riviviscenza nito pigmalionico, applicato ad un pittore piuttosto che no statuario (e quindi un ulteriore esempio, nei *Coryciana*, di elogio del solo Raffaello, indipendentemente da Sansovino); ma soprattutto la ripresa, proprio nell'ultimo verso, di una contrapposizione *pictura/genitura* che si è già già brillare nell'ultimo verso dell'epitafio di Marietta del Galdeo: sicché la si direbbe quasi una callida iunctura dedicata al solo Raffaello dai poeti a lui più legati. Già, perché il Casanova, come il Pallai, deve aver avuto una consuetudine assai antica e radicata con Raffaello, favor dai legami cortigiani comuni con Agostino Chigi, per cui Pallai, subito dopo la descrizione fattane da Egidio Gallo (1511), ed anzi, in concorrenza con essa, aveva pubblicato nel 1512 un elogio del suo *Suburbanum*, alias la Farnesina, e già esisteva l'affresco della «Galatea» e che presto (1517-18) avrebbe ospitato la decorazione pittorica della stanza.⁹⁹ A tale volumetto il Casanova aveva preposto un proprio epigramma: e quindi non è davvero un caso se proprio al Pallai ed al Casanova, anzi al Casanova più ancora che al Pallai, si devono i pochi riferimenti specifici a Raffaello (in compagnia o meno del Sansovino) nei *Coryciana*. E ora: non sarà omaggio esclusivo, benché criptico, a Raffaello anche l'altro epigramma del Casanova che dice: «Hanc si vidisset Apelles, / Alexander, non te pinxisset Apelles, / Hanc si vidisset saecula prisca manum, / Aut si forte ambos vos temperata tulissent, / Ille suum furem, pingeret iste Deos?»¹⁰⁰ Non vorrà dire che, se l'età di Alessandro avesse conosciuto il «re» di Raffaello, allora Apelle non avrebbe più avuto il monopolio dei ritratti del conquistatore perché gli si sarebbe affiancato Raffaello, o che se i due pittori fossero nati nello stesso periodo, allora Apelle si sarebbe dovuto limitare a dipingere l'identikit per gli investigatori di chi lo aveva derubato (iuxta l'aneddoto pliniano più volte riutilizzato in età

I testi di Egidio Gallo e Pallai sono stati pubblicati da Mary Quinlan-McGrath, «Aegidius Gallus, De Viridario Augustini Chigii Vera libellus. Introduction, Latin Text and English translation», *Humanistica Lovaniensia, Journal of Neo-Latin Studies*, 39 (1990), pp. 1-99, e «Blosius Palladius, Suburbanum Augustini Chisii. Introduction, Latin text and English translation», *Humanistica Lovaniensia*, 39 (1990), pp. 93-156. Per il *Suburbanum* del Pallai (licenziato dal tipografo il 27 gennaio 1512, e quindi praticamente coevo al libretto di Gallo) e per l'epigramma iniziale del Casanova che prova i rapporti tra i due, vedi anche la voce di G. Ballistreri in *DBI*, vol. 21, pp. 171-174. Sulla Farnesina, oltre al classico studio di Richard Förster, *Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike*, Rostock 1880, vedi, ad esempio, Fritz Saxl, «La Villa Farnesina», in: *La storia delle immagini*, Bari 1965, pp. 105-118; F. Hermanin, *La Farnesina*, Bergamo 1927, e E. Gerlini, *La Villa Farnesina in Roma*, Roma 1949.

[PALLADIO] 1997, n. 108, p. 104.

moderna, ad esempio a favore di Annibale Carracci),¹⁰¹ mentre Raffaello avrebbe potuto dipingere gli dei? Un terzo elogio quindi riservato alla pittura di Raffaello, e non privo di interesse contenutistico: non sufficiente a giustificare l'opinione di Ligorio che i *Coryciana* contenessero paritariamente elogi di Raffaello e di Sansovino, certo, ma abbastanza per smentire almeno in parte la frettolosa liquidazione operata dal Golzio o la superficiale impressione del Vasari.

È vero che altri poeti (Giano Vitale, ad esempio, o Pietro Andrea Ramazzano, in distici che però non sono stati raccolti a stampa, ma si sono conservati attraverso le sillogi manoscritte della Corsiniana e, nel secondo caso, anche della Vaticana) hanno utilizzato il nome di Apelle impropriamente, riferendosi allo scultore Sansovino,¹⁰² ma, nonostante l'indicizzazione di Ijsewijn risulti in larga misura fuorviante,¹⁰³ negli altri versi a stampa il confronto col pittore Apelle è coerentemente riservato in realtà al pittore Raffaello. E Zeusi? Il solo a chiamarlo in causa è appunto il Casanova, nel caso testé visto ed in un barocchissimo distico correlativo che vuol dir meno delle ingegnose simmetrie che usa: «Zeuxim, Templā, Deum, accendit, composit, revocavit, / Musa, manus, pietas, ore, colore, prece».¹⁰⁴ Poiché la correlazione è tra la Musa che ispira col proprio aspetto Zeusi (allusione che lo stesso Ijsewijn trova oscura), la mano che abbellisce i templi col colore (ergo la pittura) e la pietas (o la fede) che richiama sulla terra gli dei tramite la preghiera, mi sembrerebbe che l'oggetto dell'enigmatico elogio sia in effetti il rapporto Goritz-Raffaello, come caso particolare della generica relazione committente-pittore. E la relazione tra committente, scultore, pittore e poeti coriciani torna in un epigramma più felice, ove, in un sapiente miscuglio (proprio dell'umanesimo petrarchesco e leonino così avversato da Erasmo) di orgoglio mondano per l'eccellenza dei risultati artistici raggiunti che restaurano i valori estetici dell'antichità, e di subordinazione almeno nominale degli stessi alla salvezza eterna, il Casanova proclama: «Non nunc Moece-nas, non rex Macedum, nec Athenae, / Corycii at pietas excitat ingenia haec, / Phidiacae rediere manus, redit alter Apelles, / Divinum rediit Vergilii ingenium, / Corycius nequeat donis cum aequare merentes, / Dent rogat his Superi praemia

¹⁰¹ Per una variante concernente Apelle dell'aneddoto sull'artista che consente di catturare il ladro che lo ha derubato facendone il ritratto, vedi KRIS / KURZ 1980, pp. 89-90, e, per Annibale Carracci, *ibidem*, p. 128, nota 1, nonché Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino 1976, p. 33.

¹⁰² [PALLADIO] 1997, n. 63A, p. 82 e n. 270A, p. 186.

¹⁰³ Vedi *ibidem*, Indice, p. 406, ad voces «Apelles» e «Apelles (= Sansovinus)»: in quest'ultima sono indicati in realtà riferimenti a Raffaello, e ciò prova come sia radicata l'impressione, perfino in chi ha curato l'edizione critica dei *Coryciana*, che il volume si componga solo di elogi di Sansovino.

¹⁰⁴ *Ibidem*, n. 142, p. 120.

digna sui».¹⁰⁵ È l'altra faccia di un altro epigramma, in cui gli artisti (Raffaello e Sansovino) devono alla divinità non il premio per le loro eccellenti opere, ma la possibilità stessa di aver raggiunto simili livelli artistici nell'invenzione e nell'esecuzione: «Artificum mentes, dextrae expressere fideles / Omnis conceptus, quis decor est Superum, / Ullane quit tantum mens vel manus? Et manus et mens / Non poterat tantum, sed voluere Dei».¹⁰⁶

Se la gamma dei temi sfruttati da Pallai e Casanova per lodare Raffaello (con o senza Sansovino) è non troppo vasta, ma ben variata, i contributi degli altri poeti sono trascurabili, sia quantitativamente (non più di un carne a testa), che qualitativamente. Il migliore è forse quello del napoletano (e pontaniano) Giovan Francesco Anisio,¹⁰⁷ che, rivolgendosi al sodale cremonese Giovan Giacomo Cipelli, riprende con minor inventiva un tema già svolto da Casanova (forse perché, come questi, apparteneva alla famiglia di Pompeo Colonna e quindi era particolarmente legato al collega?), il tema cioè del poeta che tace stupito, non solo impaurito dalla gara poetica che deve affrontare, ma sopraffatto dalla bellezza e preziosità dell'opera d'arte da celebrare, che potrebbe uscir sminuita da un elogio inetto, e risolve così al meglio, proprio nel silenzio, l'elogio, all'insegna di un'ineffabilità di sapore già romantico, se non addirittura decadente, per l'aristocratica consapevolezza che i pregi maggiori sfuggono ai più (al volgo).¹⁰⁸

Giano Vitali di Palermo propone invece il tema dell'unità assoluta ed indivisibile non solo del monumento nelle sue due parti (pittorica e scultorea), ma di questo con il progetto ideale di Goritz e con le celebrazioni poetiche susseguenti, affisse alle «tabulae» o «tabellae», ed unico è anche il decus, l'onore che ne deriva, anche se egli attribuisce poi corporativamente ai soli poeti e al committente il merito della fede salvifica.¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Ibidem*, n. 162, pp. 130-131.

¹⁰⁶ *Ibidem*, n. 141, pp. 119-120. La tradizione manoscritta aggiunge il titolo «Laus artificum Coritianorum».

¹⁰⁷ Sull'Anisio vedi la voce di A. Buiatti in *DBI*, vol. 3, pp. 332-333.

¹⁰⁸ [PALLADIO] 1997, n. 119, p. 107: «Esse subiratus, Cipelle, videris, amici, / Quod non laudarim picta sacella tui, / Expavit, fateor, tantos mea Musa poetas, / Corycii aediculam carmine qui celebrant, / Adde quod insignem picturam, et marmora nollem, / Nostro isto exiguo detere ingenio, / Et tacitum hoc laus est! Laudet non omnia vulgus, / Saepe latent pulchra, et sunt pretiosa magis, / Quam bene caelavit pictor moesta ora parentis, / Hostia cum ducta est Iphigeniae deae!»

¹⁰⁹ *Ibidem*, n. 187, p. 141: «Pictori tabulas, sculptori et vates ipsius, / Et sibi Corycius quatuor ut posuit, / Pictor opus, sculptor opus, et vates opus unum, / Coryciusque decus dum statuunt, idem habent, / Omnibus his vitam dant vates Coryciusque, / Ergo pios vates, Coryciusque pium.» Non comprendo perché Ijsewijn abbia trascurato questa testimonianza, nella discussione del numero di tavolette su cui venivano affissi i carmi (*ibidem*, pp. 21-22) e, in generale, sullo sviluppo della raccolta poetica coriciano. Quanto al carne extravagante n. 63A, p. 82, l'espressione: «En manus artificis similis venit inclyta

Il bellunese Pierio Valeriano, infine, all'interno di una poesia intitolata significativamente «In statuas Coritianas Sansovini opus», fa appena un fugace cenno iniziale al dipinto di Raffaello laddove domanda: «Cum tot ubique habeas spirantia saxa, colores, / Aeraque, vita quibus ni sit, inesse putes, / Cur tantum tria ducta uno de marmore signa, / Anna avia, et Mater Virgo, Puerque Deus, / Ingenia incendunt hominum, stimulantque poetas, / Quot Roma atque ingens ambitus orbis habet?».¹¹⁰ Il resto dell'epigramma è dedicato alla celebrazione della bravura artistica di Sansovino ed alla committenza generosa ed alla fede di Goritz, escludendo affatto Raffaello: si torna così, circolarmente, al problema iniziale del perché di questo parziale silenzio.

Senonché il cammino percorso non ci ha riportato esattamente al punto di partenza, perché ora la questione si ripropone in termini parzialmente nuovi, direi capovolti: all'interno dei *Coryciana* la celebrazione paritetica o addirittura prioritaria di Raffaello rispetto a Sansovino esiste, ma è circoscritta all'opera di un esiguo gruppetto di poeti, di cui i due principali almeno (Pallai e Casanova) legati tra loro ed a Raffaello anche tramite altri circoli di committenze ed amicizie (Agostino Chigi, Pompeo Colonna). Si può aggiungere (sulla base del fatto che tali poesie pro-raffaellesche si trovano tutte riprodotte nel giro di pochi fogli tanto nell'edizione a stampa, quanto nelle due principali sillogi manoscritte a noi note) che esse erano probabilmente sincroniche, anteriori alla morte di Raffaello e tra loro correlate, come del resto i rapporti di intreccio intravisti tra i testi di Vitali, Anisio, Cipelli, Casanova e Pallai fanno supporre. Appartengono dunque ad una fase precoce dei *Coryciana*, in cui costituivano presumibilmente una tendenza se non maggioritaria, almeno paritaria.

Che di Andrea Marone, pur presente nella raccolta a stampa (di cui anzi, stando alla testimonianza problematica di Ligorio, doveva essere l'autore, cioè il raccoglitore) non si trovino componimenti in lode di Raffaello, come asserisce invece il Ligorio, può voler dire che anch'egli aveva curato un'antologia di *Coryciana* alquanto diversa da questa e rimasta manoscritta per volontà del Goritz (come altre di altri editori, in parte superstiti) e che essa era stata vista da Ligorio o comunque a lui nota, magari a Ferrara se non a Roma (la dispersione dei membri del circolo coriciano per colpa del Sacco di Roma è fin troppo nota, e con le loro persone si sono dispersi i loro materiali).¹¹¹

Apellis» funge, mi sembra, da anticipazione di «Dextra agit haec sculptor, munere Coritus», e non allude, mi pare, distintamente a Raffaello: cfr. sopra, note 101 e 103.

¹¹⁰ *Ibidem*, n. 197, pp. 147-148.

¹¹¹ Alcuni si trovano ad esempio in manoscritti bolognesi, quali il ms 400 della locale Biblioteca Universitaria: vedi PERINI 1995, pp. 111 e 129, nota 7.

la presenza di materiali stravaganti (in parte recuperati da Ijsewijn in base non ad una ricerca sistematica, ma per unati accidenti)¹¹² dimostra che una simile congettura è tutto possibile, anche se Raffaello non sembra menzionato nelle poesie da lui rintracciate. La data di preparazione ed edizione della silloge del Pallai, tra la fine del 1523 e l'inizio del 1524, in singolare coincidenza con il ritorno sulla Cattedra di Pietro di un nuovo Medici (Clemente VII)¹¹³ e tre-quattro anni dopo la morte di Raffaello può avere penalizzato quest'ultimo per un certo qual cinismo curiale e opportunismo politico, mentre i pochi componimenti superstiti che lo ricordano possono essere sopravvissuti proprio perché, parzialmente, non lo nominano esplicitamente: scopo reale della raccolta (e ragione della sua uscita, senza che Goritz avesse nuovamente di ostacolarla davvero) era certo (lo sono le date) il tentativo di richiamare all'attenzione del nuovo pontefice un certo numero di letterati e personaggi locali che erano stati protetti dal suo predecessore mediceo e, a differenza dei tedeschi, erano stati messi in crisi dal pontefice intermedio, severo, di Adriano VI. Almeno per quanto riguarda il Pallai, la mossa ebbe certamente successo, e che diventò segretario del nuovo Papa Medici.¹¹⁴ Pur avendo l'inclinazione né la disponibilità per una corteo fastosa quale quella del cugino, Clemente VII mantenne attorno a sé, fino al 1527 almeno, una cerchia di letterati per molti versi coincidente con quella leonina, i cui membri anch'egli aveva frequentato quando era cardinale – e tra questi si possono annoverare parecchi autori dei *Coryciana*, compreso il tante volte ricordato Lilio Gregorio Giraldi. È noto che la protezione clementina del Sannazaro e del Vida, uniti a poesie d'ispirazione cristiana, anzi, cristologica, e alla il mutamento dei tempi, ma in fondo proprio il *De partu Virginis* può anche essere considerato un frutto, neppure troppo indiretto, della letteratura (non certo dello spirito autenticamente pagano) dell'ambiente coriciano.¹¹⁵

Il motivo intravisto dianzi nell'epigramma di Pierio Valeriano della trinità terrena nell'unità del blocco di marmo è, in infinite variazioni, uno dei Leitmotiven delle composizioni dei tanti elogiatori del gruppo di Sansovino, non meno dei pochi, sobri (e forse male informati) celebratori della

fede del Goritz in Sant'Anna. Lodare l'impresa scultorea difficile e quasi virtuosistica di realizzare un gruppo complesso di tre persone da un solo blocco di candido marmo è anche un modo per richiamare il mistero della Trinità non nelle sue tre figure dogmatiche divine e maschili (Padre, Figlio e Spirito Santo), ma nella loro domestica traduzione femminile, tutta umana e terrestre, della Sant'Anna Metterza, della Figlia Maria e del Dio incarnato. E non può essere proprio questa la premessa storicamente e letterariamente più adeguata al *De partu Virginis*? Certo, la fortuna dell'«Anna Selbdritt» è fenomeno non solo coriciano, romano, italiano, ma assume già nel tardo Medioevo un'estensione continentale che incontra particolare favore nelle zone di lingua e cultura tedesca, quali la Renania ed il Belgio,¹¹⁶ cioè le regioni finitime al Lussemburgo (diocesi di Treviri) donde veniva Goritz. È la fortuna di un gruppo gioioso analoga e simmetrica a quella del doloroso *Vesperbild*: e sarà forse un caso, ma in Sant'Agostino alla sistemazione monumentale del pilastro della navata mediana voluto da Goritz rispondeva, proprio dal pilastro di fronte, un bassorilievo preesistente (non un gruppo statuario) con la «Pietà». A Roma sembrano così tradursi simbolicamente in forme e materie rinascimentali italiane, proprio alla vigilia della ineluttabile cesura riformatrice luterana, gli aspetti più popolari della devozionalità cattolica settentrionale.

Eppure proprio l'animus anti-tedesco che si coglie in alcune delle composizioni contenute verso la fine della prima parte dei *Coryciana*, e la preoccupazione per i fatti di Germania che circola in altre, rivelano un deterioramento dei rapporti interpersonali all'interno della schiera coriciano e lo spostamento degli interessi del gruppo, ma anche dell'orizzonte mentale degli intellettuali «romani»: ¹¹⁷ in questo

¹¹⁶ IJSEWIJN 1997, p. 3 nota 1 e pp. 5; BONITO 1982, pp. 271–272; Engelbert Kirschbaum e Wolfgang Braunfels (a cura di), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, Friburgo, Basilea, Vienna 1994, vol. 5, coll. 168–191. In particolare, per l'«Anna Selbdritt» vedi la voce specifica alle coll. 188–189, in cui per il tipo specifico «Marie neben Anna an einer gemeinsamen Bank, zwischen ihnen der Jesusknaube, oder juxtaponiert gedoppelte Nikopoi», vengono dati esempi di area germanica, anche pittorici, databili tutti tra il 1512 ed il 1520, per cui l'interpretazione sansovinesca sembrerebbe, in questo contesto, particolarmente a la page.

¹¹⁷ Cfr. per i carmi che rimarcano favorevolmente la presenza germanica, [PALLADIO] 1997, n. 3, p. 42; n. 8, pp. 46–49; n. 277, p. 193 e n. 284, p. 196; n. 388A, pp. 298–302; n. 397, pp. 328–329; per i carmi ostili, n. 377, p. 263; n. 384, pp. 283–287; n. 399, pp. 335–337; nn. VII/9, p. 378; /11, p. 381; /14, p. 383; n. VII, pp. 388–389; nn. VIII/1–2, p. 390; ed inoltre, specificamente, HAIG GAISSER 1995, pp. 47–55. In generale, si potrebbe dire che, per paradosso, la raccolta dei carmi coriciani dimostra, in ambito letterario ed in fieri, quel graduale spostamento di orizzonte culturale che si rivela anche nelle opere figurative del periodo post-raffaellesco, e segnatamente nei frutti di quella breve stagione (1523–27) cui CHASTEL 1983, pp. 136–162, ha voluto suggestivamente (ma non per questo del tutto persuasivamente) attribuire l'etichetta di «stile clementino». A me sembra infatti che come

senso i versi insultanti e denigratori del Colocci tardo, usciti da quella schiera, riproposti in appendice dall'Ijsewijn,¹¹⁸ sono chiarificatori ed indicano come, dopo il 1520, Raffaello non fosse comunque, né la sua opera potesse più essere, oggetto di attenzioni, tanto diversa era la situazione psicologica interna ed esterna al cenacolo letterario, e tanto difficile era far rientrare in ogni caso il richiamo alla profezia veterotestamentaria di Isaia – giustamente incumbente sul gruppo sottostante che la adempie – nell'elogio della sua autonoma realizzazione storica, rappresentata dal gruppo statuario. Isaia del resto, autore di quel Vecchio Testamento intransigente che i Protestanti impararono a leggere con un'attenzione maggiore di quanta non gliene avessero od abbiano mai dedicata i cattolici, era già, e sarebbe stato sempre più, un profeta scomodo: troppo utile a chi, già tra i luterani (ma presto interverranno con ben altra decisione Zwingli e Calvino) predicava contro l'idolatria papista, praticando l'iconoclastia, o a chi, a posteriori, volle vedere nel Sacco la punizione di Roma-Babilonia.¹¹⁹

Se mai ci fu un momento in cui, da un punto di vista morale, sarebbe stato definitivamente discutibile pubblicare una raccolta di carmi celebranti delle immagini religiose, questo fu proprio il pontificato di Clemente VII: senonché, naturalmente, da un punto di vista curiale era vero proprio il contrario. I *Coryciana* non finivano forse per illustrare indirettamente, celebrandola ostentatamente in eleganti versi latini e con artifici lessicali e retorici paganizzanti, la dottrina cattolica delle immagini: la loro motivazione, la loro efficacia, tanto più provocatoria se espressa da una sta-

in letteratura il momento di rottura simbolico è dato dalla scomparsa di Leone X, così il vero punto di svolta delle arti figurative, il fattore di squilibrio improvviso, a Roma e di conseguenza nel resto d'Italia, sia stato non tanto il famigerato Sacco (che pure è servito, tramite la forzata diaspora di artisti e letterati, a disseminare gli esiti della ricerca romana in Italia e in Europa), quanto, assai prima, la morte di Raffaello, che ha agevolato la nascita di sviluppi solipsistici e contaminazioni eterodosse (talora eleganti, ma sempre un po' vacue) con l'opera di Michelangelo, togliendo a quest'ultimo un ostacolo di carriera, non meno che un contrappeso poetico essenziale: con implicazioni un po' diverse, vedi anche l'analisi offerta da John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967, pp. 23–24 e 49–70.

¹¹⁸ [PALLADIO] 1997, n. 12, p. 382. Vedi anche sopra, nota 34.

¹¹⁹ Per le prediche calviniste iconoclaste fondate su Isaia, vedi Solange Deyon e Alain Lottin, *Les casseurs de l'été 1566 – L'iconoclasme dans le Nord*, Westhoek 1986, p. 20 (non è stato però osservato, mi pare, che i capitoli di Isaia scelti, ricordando specificamente la distruzione degli idoli d'Egitto, introducevano un'opportuna dimensione anche politica, antispannola, nell'invito alla distruzione delle statue papiste); per i tentativi iconoclasti luterani, contrastati da Lutero stesso, vedi ad esempio G.G. Coulton, *Art and the Reformation*, Cambridge 1953, pp. 406–421; E. Ullmann, *Bildersturm und bildende Kunst im 16. Jahrhundert*, in *Hafnia*, 1977, pp. 46–54; *Kunst der Reformationszeit*, Berlino 1983, e Daniele Menozzi, *Les images – L'Eglise et les arts visuels*, Parigi 1991, pp. 38–49; per l'equazione Roma-Babilonia, vedi CHASTEL 1983, specie pp. 45–59, con bibliografia precedente.

tua invece che da una pittura, da un'immagine tridimensionale invece che bidimensionale?¹²⁰

D'altro canto, l'elogio persistente del Sansovino e l'iperbolica celebrazione delle sue capacità, che andavano tutte a scapito del «rivale» Michelangelo, non mancò di avere per lui qualche effetto immediato perfettamente analogo a quanto i letterati coriciani superstiti auspicavano per se stessi: lo scultore venne subito reinsediato da Clemente VII come responsabile della Santa Casa di Loreto, a condizioni migliori di quelle avute sotto il precedente Papa Medici.¹²¹ Loreto era una sede tanto prestigiosa quanto poco ambita: ma a Roma non c'erano grossi cantieri aperti per gli scultori e non si può dire che a Michelangelo andasse meglio, visto che Clemente VII gli offrì sì alcune commissioni prestigiose, ma a Firenze e per conto della propria famiglia, mentre a Roma il completamento delle decorazioni vaticane, in particolare della Stanza di Costantino, rimase saldamente (e logicamente) nelle mani degli allievi ed eredi di Raffaello, a partire da Giulio Romano.¹²² Senza il Sacco di Roma e la conseguente diaspora di letterati ed artisti (i sopravvissuti, s'intende) per l'Italia, non è detto neppure che Michelangelo sarebbe riuscito ad accaparrarsi, verso la fine del pontificato di Clemente VII e ad oltre dieci anni dalla morte di Raffaello, l'incarico di dipingere il «Giudizio Universale», ammesso che a qualcuno venisse in mente di commissionare tale soggetto.¹²³

In questo contesto più ampio, quindi, il silenzio su Raffaello diventa pienamente comprensibile, non in quanto risultato od effetto di una causa specifica e nascosta da indi-

¹²⁰ Vedi sopra, note 60 e 76, ed inoltre: «Felix igitur tu, Coryci [...] de tuis status, de tua pietate, de divino cultu, de perpetuo sacrificio, de tot poetis, de tot carminibus, de tua perenni gloria mansurata aeternitate. [...] Etenim hae tibi statuæ praeterquam quod carminibus et monumentis tot poetarum perennitatem tibi contulerunt, etiam statuam in coelo statuerunt aut certe locum ac sedem pepererunt, in quibus resideas sempiternus. [...] Tu enim non usque adeo dives, sed tamen satis animo dives, ac divitiarum prudens partitor, nobili hac liberalitate, quam in perpetuum sacrificium et in solenne hoc epulum contulisti, tum alia indesinente et perpeti, quam in omnes assidue bonos per occasionem exerces, factus es sempiternus, siquidem in divos, qui supra homines, in homines, qui inter homines doctrina excellere, ostendisti simul pietatem ac liberalitatem. [...] Etenim in coelo tibi aeternitatem Divi, in terris optimi homines optimis monumentis perennitatem rependent.» ([PALLADIO] 1997, pp. 30–32).

¹²¹ POPE-HENNESSY 1970, pp. 347–349, e PASTOR 1950–65, vol. 4.2, p. 529.

¹²² Vedi CHASTEL 1983, pp. 36–45, specie 39 e 42, dove viene evidenziato il tentativo, fallito, di Sebastiano del Piombo di accaparrarsi questa commissione con l'aiuto di Michelangelo. Del resto la tavola per la Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, dopo varie vicissitudini, finì effettivamente nelle sue mani: vedi SHEARMAN 1983, pp. 130–134 e 142–147.

¹²³ Sui legami (presunti) tra questo soggetto, la commissione michelangiolesca e la vicenda (figurativamente rimossa) del Sacco di Roma, vedi CHASTEL 1983.

are, e quindi come segnale di una censura, di una remora un rifiuto da parte di qualcuno, bensì come risultante di te, diverse circostanze storiche particolari, perfettamente si e convergenti verso una risistemazione profonda della tà, anche quotidiana – politica, sociale ed intellettuale: le circostanze, anzi, quelle condizioni fanno di questo

APPENDICE

A proposito di critica positiva e verità storiografica: vera data di morte del Francia e la presenza di Raffaello a Bologna

nella mostra *Bologna e l'Umanesimo*, tenutasi a Bologna nel 1988, ha avuto tra l'altro il merito di far riemergere dall'oblio in era sprofondato da quasi due secoli un curioso doppio disegno attualmente conservato al British Museum (inv. 1905-5-20-4), per il quale è stata riproposta l'attribuzione museale a Giacomo (o appunto) Francia, figlio del più celebre Francesco (figg. 1 e 2).¹²⁶ Il disegno presenta alcuni sollecitanti problemi, iconografici e storici, in parte già ben affrontati da Marzia Faietti nella sua puntuale scheda catalogo. Qualche postilla marginale, recante ulteriori informazioni storiche e qualche congettura ermeneutica, potrà tuttavia giovarsi ad integrarne il contesto ed a comprenderne meglio il significato culturale.

Innanzitutto, si potrà osservare che il disegno è appunto un disegno, presentando due figure femminili frontali stanti, l'una un po' più grande sul cosiddetto recto, eseguita a inchiostro e biacca su carta preparata grigio scuro (fig. 1); l'altra, un po' più piccola, sul cosiddetto verso, eseguita a sanguigna e inquadrata entro una cornice ottenuta tracciando con il righello, a carboncino, alcune linee che la isolano dal campo altrimenti indefinito e non specificato del foglio (fig. 2).¹²⁷ Entrambe le figure sembrano cor-

stridente silenzio l'indicatore di una cesura, culturale ed artistica, già operante e definitiva, che, agli occhi di tutti (perfino degli italiani che non volevano vedere e che continueranno a capir male),¹²⁴ si paleserà solo, di lì a pochi anni, con le vesti sgargianti e terribili dei Lanzichenecchi.¹²⁵

rispondere all'iconografia di Santa Apollonia, poiché reggono nella sinistra una palma e nella destra una tenaglia, entro le cui ganasce si vede in un caso, si intuisce nell'altro, la presenza di un dente.

La Faietti ha già sottolineato come esista un'evidente disparità stilistica tra recto e verso, tale da lasciar incerti sull'identità di autore: per dirla con le sue parole, la figura sul (cosiddetto) verso è «apparentemente più arcaica, ma in realtà forse semplicemente meno studiata rispetto a quella del recto, che si configura come uno studio rifinito, di cui forse la prima idea è proprio la santa sul verso».¹²⁸ Questa analisi mi trova pienamente consenziente, anche se non comprendo bene come essa possa accordarsi con un'ipotesi formulata in precedenza nella scheda relativa alla figura sul cosiddetto recto, il cui spunto inventivo dovrebbe essere fornito da «quella stessa statua che il bolognese incise in una stampa che si è messa in relazione con il viaggio romano del 1511 circa».¹²⁹

Mentre la relazione tra l'ipotetico modello della stampa e quello del disegno sul cosiddetto recto mi sembra opinabile (in termini semiotici, non c'è nessuna intertestualità, né infratestualità, ma mera interdorsività tra queste due figure femminili),¹³⁰ mi pare invece innegabile che fra i disegni sulle due facce di questo foglio esista un rapporto infratestuale. Mi sembra anche evidente che la figura più «arcaica» sul cosiddetto verso ha un intertesto antico ben determinato, che un archeologo potrebbe probabilmente identificare con precisione (se tuttora esistente). Io credo, comunque, che si tratti di un ritratto funerario romano di matrona, cui sono stati aggiunti, appena delineati, attributi iconografici cristiani, per cambiarne il senso: la frontalità un po' rigida e squadrata della figura, le proporzioni un po' tozze, il panneggio semplice e severo orienterebbero in tal senso. Per accertarsene, basta pensare, per confronto, alla stele di tale Gavia rinvenuta «extra portam civitatis [Bononiae], quam la Porta di Stra' Maggiore vocant» e pubblicata da Carlo Cesare Malvasia in un bel rame dei suoi *Marmora Felsinea*.¹³¹ Come osserva il dotto antiquario, «non iniuria haec reputetur esse et tot huius heroinae sculptis imaginibus, quas per totam Aemiliae viam positas sunt qui propriis oculis se inspexisse testentur, priusquam iniqua vetustatis iniuria funditus destrueren-

poste da Meyer Schapiro nel suo classico «On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs», in: *Idem, Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society. Selected Papers*, New York 1994, pp. 1-32, specie 7-11 e 31-32.

¹²⁸ Faietti in FAIETTI / OBERHUBER 1988, p. 304. Ma vedi anche p. 302: «la cui attribuzione a Jacopo, presente al museo, sembra attendibile sia sotto il profilo stilistico che sotto quello tecnico, soprattutto per quanto riguarda il recto».

¹²⁹ *Ibidem*, p. 303, con rinvio alla stampa riprodotta a p. 297.

¹³⁰ Per questi concetti, vedi il saggio precedente, nota 69.

¹³¹ Carlo Cesare Malvasia, *Marmora Felsinea*, Bologna 1690, pp. 560-561.

tur. At si Gaviae perierunt imagines, remansere Gaviarum inscriptiones».¹³² Una stele di tipo provinciale, quindi, di materia lapidea presumibilmente povera quale l'arenaria, tale da non consentire una lavorazione particolarmente raffinata e sottile o, comunque, tale da non conservarla al riparo dalle ingiurie del tempo: una di quelle steli che non c'era bisogno di scendere a Roma per studiare, insomma, soprattutto se si tien conto che nella Bologna bentivolesca (magari all'interno del celebre palazzo della famiglia dominante affrescato dal Francia e distrutto dai partigiani dei Marescotti e dei Malvezzi dopo la conquista della città da parte di Giulio II) abbondavano collezioni antiquarie di cui ora ci restano poche testimonianze, soprattutto grafiche.¹³³

Un disegno di Giacomo o di Francesco Francia, dunque? Il confronto coi pochi disegni superstiti dell'uno o dell'altro, orientati verso l'invenzione di sapore anticheggiante più che verso la documentazione antiquaria vera e propria, lascia interdetti, perché entrambi gli artisti (ma soprattutto il secondo) trasfigurano i modelli antichi attribuendo loro una finitezza ed una dolcezza, una precisione di contorno ed una eleganza che qui mancano totalmente, non solo a causa della diversa tecnica impiegata (sanguigna invece che penna). Resta il fatto che, siccome questo disegno sembra costituire il presupposto logico non meno che cronologico dell'altro, sarebbe probabilmente più opportuno ridefinire questo lato del foglio come recto, e l'altro, ovviamente, come verso, tanto più che, osservando il disegno in controluce, si può vedere chiaramente come esso sia stato inciso lungo le linee principali con una punta onde riprodurlo su un'altra superficie, e sia quindi stato subito restaurato.¹³⁴ Non c'è dubbio comunque che sia stato proprio questo lato «arcaico» del foglio ad incontrare una plurisecolare e, sin qui, parzialmente ignorata fortuna critica, in virtù però non dell'immagine in sé, ma di una scritta cinquecentesca che attraversa in parte la fronte della figura. Una prima riga in alto, posta al di sopra della linea orizzontale superiore di incorniciatura, dice: «lunedì a hore quattordice e megio 1533». Le restanti tre righe, poste al di sotto della linea suddetta e perfettamente contenute entro le due linee verticali e parallele che ne discendono, dichiarano: «A dì 7 de aprile 1533 pasò Mastro Francesco Francio/ fu in lunedì a hore quattordice e megio/ che [il] signor idio lo raccolga ne le sue brazze amen».¹³⁵

La Faietti, ricorrendo al parere di un'esperta archivistica, si è giustamente preoccupata di stabilire che la scritta è sicuramente attribuibile, su basi paleografiche, ad un periodo compreso tra la fine del Quattrocento e tutta la prima metà del Cinquecento, e quindi è

¹³² *Ibidem*, p. 561.

¹³³ Vedi il bel saggio di DE MARIA 1988, pp. 17-42, ampliato in *Idem*, «Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio», in Guido A. Mansuelli e Giancarlo Susini (a cura di), *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'evo antico*, Bologna 1989, vol. 1, pp. 151-216.

¹³⁴ L'attenta ispezione oculare condotta con l'autorizzazione e la preziosa assistenza tecnica di Hugo Chapman (che ringrazio) ha anche dimostrato che coevo a questi interventi di riproduzione e restauro – e comunque anteriore alla preparazione grigia ed alla realizzazione del disegno ad inchiostro e biacca sull'altro lato – è l'ampliamento del foglio lungo il margine destro, attuata dalla parte del disegno a sanguigna: tale allargamento è ora appena visibile ad occhio nudo, ma mi pare costituisca un altro elemento a sostegno della mia tesi sull'anteriorità del disegno a sanguigna rispetto a quello ad inchiostro e biacca.

¹³⁵ La trascrizione fornita dalla Faietti differisce solo per la proposta alternativa ed ipotetica di «Francius» invece che Francio. La presente lettura è stata anche verificata con l'uso della lampada di Wood, che ha escluso la presenza di altre lettere o scritte attorno o sotto il testo riferito, come poteva sembrare ad una prima ispezione oculare.

coeva o solo di poco posteriore al disegno. Si potrà aggiungere che, da un punto di vista linguistico, l'autore è sicuramente emiliano, presumibilmente bolognese: lo dimostrano gli scempiamenti quasi sistematici (*quattordice, megio, pasò, idio, raccolga*), non meno del caratteristico scambio fonetico e ortografico tra affricate palatali-alveolari (c e g) e alveolari (z) rispetto all'uso italiano standard («megio» per «mezzo», «brazze» per «braccia»).¹³⁶ Dunque il testo non è un falso sei-settecentesco ed è sicuramente emiliano: in un senso strettamente geo-cronologico è, pertanto, «autentico», in quanto praticamente coevo non tanto al disegno, quanto al presunto evento storico che registra. Rafforza tale deduzione il fatto, cui si è accennato nel corso dell'articolo, che alla data indicata corrisponde davvero, nella settimana, un lunedì (per l'esattezza il lunedì che immediatamente precedette la Pasqua di quell'anno): informazione ovvia per un contemporaneo, ma più difficile da ricostruire in seguito. Eppure, nonostante tutto, questo testo è falso, mente. Deliberatamente.

Perché, anche ammesso che sbagliassero o mentissero invece le tre registrazioni cronachistiche coeve che danno per morto il Francia tra il 5 e il 6 gennaio 1517,¹³⁷ o concesso che fosse del tutto fuori strada un quarto cronista, Friano Ubaldini, che riporta come data della morte di un Francia sessantottenne il 5 marzo 1517,¹³⁸ e anche rigettando a priori, d'accordo con Malvasia, la malevola notizia vasariana che fa morire d'invidia o di sorpresa il Francia alla vista della *Santa Cecilia* di Raffaello nel 1518,¹³⁹ esistono comunque rogiti notarili stesi nel marzo e nell'agosto del 1519 in cui il pittore è dato come già morto: essi provano senz'ombra di dubbio che chi ha scritto la notizia nel disegno nell'anno 1533 (certo non prima, semmai poco dopo) mentiva sapendo di mentire.¹⁴⁰ «Sono d'obbligo, a questo punto, alcune domande: chi

¹³⁶ Quanto all'argomento paleografico, vedi Faietti in FAIETTI / OBERHUBER 1988, p. 304; per la spiegazione storica del fenomeno fonetico indicato, vedi Gerhard Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e suoi dialetti. Fonetica*, Torino 1968, pp. 387-392.

¹³⁷ Vedi Gaetano Milanese, *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze 1906, vol. 3, pp. 547-548, nota 4, e DEMPSEY 1986, p. 70, nota 59, nonché Roio in NEGRO / ROIO 1998, p. 119 (5 gennaio 1517). A Bologna gli anni si sono contati secondo lo stile comune fin dalla fine del Quattrocento (vedi CAPPELLI 1978, p. 12), pertanto il 5 gennaio 1517 s.c. corrisponde al 5 gennaio 1516 stile fiorentino (che è ab *Incarnatione*: vedi *ibid.*, p. 9). Non si capisce quindi il commento della recente ristampa einaudiana del testo torrentiniano delle *Vite* vasariane, in cui si afferma che Francia è morto il 5 gennaio 1518 (Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, Torino 1986, p. 522, nota 34).

¹³⁸ Vedi GIUDICI 1988, p. 358. Legge altrimenti Roio in NEGRO / ROIO 1998, p. 119.

¹³⁹ Per Vasari, vedi sotto, nota 152; per Malvasia, vedi MALVASIA 1841, p. 47.

¹⁴⁰ Vedi GIUDICI 1988, p. 360, nota 22. Uno di questi documenti (7 febbraio 1519) viene ricordato in NEGRO / ROIO 1998, pp. 119-120. Un altro documento più tardo, risalente al 21 settembre 1521, in cui Jacopo Francia è identificato come «quondam Francisci» (vedi Roio, «Giacomo e Giulio Raibolini, detti i Francia», in FORTUNATI PIETRANTONIO 1985, vol. 1, p. 29, non riportato nel Regesto cronologico in NEGRO / ROIO 1998, p. 120) certifica ad abundantiam che alla data 1533 il pittore era davvero morto e sepolto. Del resto non risulta nessun altro Francesco nella famiglia del Francia, nella generazione immediatamente posteriore. Sembrerebbe pertanto da escludere un caso di omonimia, reso ancor più improbabile dalla qualifica di «mastro», che pare alludere specificamente ed in modo non ambiguo al Francesco Francia a tutti noto.



1. G. Francia, *Sant'Apollonia*
(British Museum, Department of
Prints and Drawings, Londra,
inv. 1905-5-20-4 recto)

2. F. Francia [?], *Sant'Apollonia*
(British Museum, Department of
Prints and Drawings, Londra,
inv. 1905-5-203-4 verso)



(e per quale motivo) fornì, nel corso della prima metà del Cinquecento, un'informazione errata su di un disegno di sicuro ambito franciano? Ci troviamo di fronte ad un'apologia del Raibolini da parte di un artista della sua cerchia o di un collezionista, magari bolognese, fatta in stretta contemporaneità col Vasari o addirittura prima (ma, in quest'ultimo caso, contro chi?).»

Le domande poste dalla Faietti sono senz'altro quelle giuste. Le risposte non potranno essere che parziali, provvisorie e, in larga misura, congetturali.

Già si è visto che l'estensore della nota deve essere per forza emiliano, e quindi, presumibilmente, bolognese (cosa di cui s'era reso conto, nel Settecento, già il Ratti che, come vedremo, fu proprietario del disegno).¹⁴¹ un artista della cerchia del Francia, quindi, magari il figlio Giacomo presumibile autore del disegno sul verso? Poco probabile, per almeno due ragioni: l'uso di un'ortografia fortemente marcata in senso locale, ma essenzialmente corretta nella distinzione delle parole e con qualche velleità dotta, affidata all'impiego (peraltro abbastanza diffuso) dell'*h* etimologica (*hore*) indirizza semmai verso un letterato; punta nella stessa direzione la grafia alquanto regolare e sicura, ma non eccessivamente diligente, propria quindi di chi scrive molto per abitudine, anche professionale (difficilmente un artista, cioè), ma non per mestiere (non certo uno scrivano o un copista, ma semmai, appunto, uno scrittore, un letterato). L'uso di «mastro»,¹⁴² piuttosto che «messer» è parimenti interessante: titolo proprio di un iscritto ad una corporazione, indica l'appartenenza a pieno titolo ad una professione per solito non liberale e denota la collocazione del soggetto nella sfera della società produttiva, mercantile o fabbrile, laddove il generico «messer» dichiara più genericamente l'appartenenza alla società civile, e, a queste date, è attribuito parimenti a signori e letterati o esponenti delle professioni liberali; forse anche per questo viene adottato sistematicamente, ad esempio, negli elenchi dei membri delle corporazioni e, più tardi, anche delle accademie artistiche, a Bologna come a Roma.¹⁴³ È probabile pertanto che la designazione del Francia come «mastro» riesca più naturale ad un letterato che ad un artista, gerarchicamente suo pari, e presumibilmente più portato a sottolineare il magistero e l'eccellenza del defunto tramite la sua ambita qualificazione civile, piuttosto che la sua scontata attestazione corporativa di una capacità tecnica convalidata. In ogni caso, resta dubbio che il figlio Giacomo, anche ammesso che avesse l'interesse e la volontà di creare un falso riguardante la data di morte del padre, lo avrebbe redatto in questi termini.

Non credo poi sia indicativo della possibile fortuna del foglio in esame nelle botteghe cinquecentesche bolognesi il fatto che lo scultore Alessandro Menganti, negli ultimi decenni del Cinquecento, abbia prodotto, proprio per la chiesa di San Giovanni in Monte così segnata simbolicamente dalla presenza di Raffaello (accanto ai ferraresi della stagione bentivolesca),¹⁴⁴ una statua di *Sant'Apollonia* che, pur affatto diversa da quella del disegno franciano a penna retrostante per via della torsione a spirale tipicamente

manierista della figura che sostituisce il classico contrapposto, potrebbe però aver avuto presente anche questo modello, rielaborandolo profondamente in modo sistematico, tramite lo scambio delle posizioni arretrate o avanzate degli arti inferiori e superiori destri e sinistri.¹⁴⁵ La possibilità di un rapporto infratestuale tra statua e disegno per il momento non è nettamente distinguibile da quella di un semplice rapporto interdiscorsivo, e perciò non costituisce un dato discriminante né rilevante rispetto alla storia del foglio.

Al di fuori dell'ambiente artistico cittadino, l'identikit del proprietario primo-cinquecentesco del disegno, dunque, è ancora troppo sfocato, vista la quantità e qualità di letterati che si aggiravano per l'*alma mater studiorum*, molti dei quali anche collezionisti;¹⁴⁶ del resto le pagine di Leandro Alberti, esattamente a metà secolo, sono ampiamente indicative della diffusione ed ampia stratificazione sociale del collezionismo cittadino, artistico ed antiquario, già a quelle date precoci.¹⁴⁷ Certo, chi ha scritto le poche righe sul Francia doveva possedere il disegno, e quindi essere un collezionista anche per un'altra ragione: perché, come ha notato giustamente la Faietti, ha vergato la sua nota su un disegno «di sicuro ambito franciano» — dunque era un intenditore. Benché si sia soliti pensare a date più tarde sia per l'affermazione e diffusione del collezionismo di grafica, sia per il riconoscimento di una *connoisseurship* distinta dalla cognizione storico-tecnica dell'arte propria di un artista, non va dimenticato che tra i primi collezionisti noti, brilla, già a metà Trecento, il notaio trevigiano Oliviero Forzetta, che si dedica al disegno non meno che all'antiquaria.

Il motto dell'anonimo collezionista bolognese doveva essere: «amica ars, sed magis amica fraus» (quanto alla «veritas», meglio lasciar perdere), perché quell'incorniciatura a carboncino col righello in cui si inserisce il disegno potrebbe non essere stata tracciata affatto dall'artista (che presumibilmente avrebbe usato la stessa sanguigna del disegno), ma proprio dal proprietario-falsario, che non a caso si è preoccupato di mantenere la scritta principale entro i limiti segnati, mentre non si è peritato di attraversare con essa la testa della figura, ed ha chiaramente evitato di utilizzare il margine bianco a sinistra della linea per scrivere lateralmente il proprio messaggio. Lo scopo dell'incorniciatura potrebbe dunque essere quello di creare le linee da seguire per ritagliare la carta eccedente, che conserverebbe, in alto, una prima «falsa partenza», una

sorta di prova malriuscita, per la stesura del messaggio fraudolento.¹⁴⁸

Se avesse posto in essere tale intenzione di ridimensionamento riduttivo, il falsario avrebbe però parzialmente decapitato la *Sant'Apollonia* a penna sull'altro lato del foglio, e le avrebbe amputato un gomito ed un piede: ma se questa ricostruzione dei fatti è corretta, può darsi che sia stata proprio tale considerazione ad impedirgli di realizzare il progetto originario, perché avrebbe comportato un deprezzamento del pezzo da un punto di vista collezionistico e una perdita di interesse dal punto di vista artistico che ne avrebbero potenzialmente pregiudicato, nel tempo, la conservazione, e quindi l'utilità stessa dell'operazione falsaria. La stessa scelta («senza delicatezza», commenta Ratti)¹⁴⁹ di attraversare il disegno con lo scritto era probabilmente funzionale al medesimo scopo conservativo, onde evitare che qualcuno potesse tagliar via lo scritto (che a lui premeva salvaguardare) mantenendo solo il disegno. Già, ma perché questa falsificazione si era resa necessaria? E perché era stata scelta proprio quella data, 7 aprile 1533?

Non ho dubbi che la scelta della data (del tutto priva di relazioni, quanto a mese ed anno, con quella effettiva del Francia) avesse un senso: per esempio si potrebbe ipotizzare (ma è un'ipotesi al momento non verificabile) che si tratti di uno scambio deliberato con la presumibile data di morte di un celebre allievo del Francia ben collegato a Raffaello, Marcantonio Raimondi. Della sua morte si sa solo che è stata senz'altro posteriore al Sacco di Roma (1527), e, per testimonianza datata dell'Aretino, era già avvenuta (forse non da molto) nel 1534.¹⁵⁰ È certo invece che Raffaello era morto il 6 aprile 1520 e che venne sepolto il 7: il falsario quindi, con o senza il tramite di Marcantonio, cercava, scegliendo proprio quella data per il Francia, di istituire, o meglio di rinforzare, un rapporto subliminare tra il pittore bolognese ed il suo rivale urbinato, il che ci conferma l'inserimento di questo falso nell'ambito della dimenticata (e certo mai studiata) disputa romano-felsinea sulla relativa superiorità artistica, iniziata da Giovanni Filoteo Achillini, già nel 1514, nei primi anni del governo pontificio di Bologna, ma con spirito ancora bentivolesco (il poema in effetti sarebbe stato completato nel Natale 1504, nemmeno due anni prima della caduta dei Bentivoglio),¹⁵¹ ed evidenziata in seguito dalla nota favola di un Francia morto d'invidia alla vista della *Santa Cecilia* di Raffaello: storia a noi nota tramite Vasari (1550).¹⁵²

¹⁴⁸ D'altro canto, si può notare che anche il giorno 6 gennaio 1517 fu un lunedì (CAPPELLI 1978, p. 78): quindi Francia potrebbe esser morto davvero alle ore 14,30 di un lunedì, come dice la riga in alto nel disegno, solo che non si tratterebbe del lunedì ivi indicato, ma, appunto, di quello di 16 anni e tre mesi prima. Tuttavia va anche sottolineato che non esiste alcuna differenza apparente di grafia o di inchiostro tra la prima annotazione in alto e l'informazione più estesa, e certo mistificatoria, contenuta subito sotto nel disegno: le due scritte sono tra loro contemporanee, ma possono forse testimoniare l'elaborazione di un falso a partire da un dato di fatto corretto.

¹⁴⁹ Vedi sotto, p. 405.

¹⁵⁰ Corinna Giudici, «Marcantonio Raimondi», in FAIETTI / OBERHUBER 1988, pp. 355-357, specie p. 357.

¹⁵¹ Per la datazione del poema di Achillini, vedi FARINELLA 1992, p. 27 (la parte relativa agli artisti è utilmente ristampata ivi, pp. 203-205), mentre per la contestualizzazione polemica degli asserti achilliniani, vedi Giovanna Perini, «Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione e Accademia», in Vera Fortunati Pietrantonio (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, Bologna 1994, vol. 1, pp. 285-288.

¹⁵² Per un confronto tra le due versioni (identiche nei fatti e impercettibilmente variare nella forma) offerte dalla Torrentiniana e dalla Giuntina, vedi VASARI 1966-87, vol. 3, pp. 590-592.

Nel racconto vasariano, la cui stesura può risalire comunque già al 1547,¹⁵³ si instaura un rapporto diretto di causa ed effetto tra l'arrivo della pala di Raffaello a Bologna e la morte del pittore bolognese per invidia: rapporto che deve essere logicamente immediato («fra pochi di»), ma che (finora se n'è accorta solo Pat Rubin, finalmente!)¹⁵⁴ le date dimostrano in realtà essere impossibile, visto che il dipinto venne forse commissionato, certo iniziato, se non addirittura finito e consegnato nel corso del 1515,¹⁵⁵ mentre il Francia vien fatto morire di sincope nel 1518, con un ritardo pluriennale che è esiziale per l'attendibilità della «ricostruzione storica» vasariana. Purtroppo Malvasia, nel difendere l'immagine del pittore bolognese non meno che la verità della storia, non poté usare questa vistosa discrepanza cronologica perché non conosceva bene i tempi di realizzazione della cappella di San Giovanni in Monte e dei relativi contratti, ma intravide che proprio qui era il punto debole del racconto quando, per deduzione logica e sulla base delle sole informazioni vasariane, egli riuscì brillantemente a fissare il terminus post quem del 1513 per la commissione del quadro, facendo almeno balenare la possibilità di uno iato cronologico.¹⁵⁶ Nel Settecento il piemontese Giuseppe Piacenza se ne accorse e riprese il concetto, ma, secondo suo costume, forzò indebitamente il punto nel proprio commento alla vita del Francia di

¹⁵³ Per la cronologia della stesura delle *Vite*, vedi RUBIN 1995, pp. 106-114. Sono consapevole (per averne discusso con Charles Hope, cui sono grata per l'anticipazione), che la ricostruzione ed interpretazione dell'opera vasariana proposta dalla Rubin (e che costituisce un'evidente prosecuzione e rafforzamento delle convinzioni tradizionali, anche barocchiane, in materia) sta per essere radicalmente sovvertita dalle ricerche dello stesso Hope, tendenti a presentare le *Vite* piuttosto come un'opera di collaborazione accademica tra diversi letterati della cerchia toscano-romana mediceo-farnesiana, in cui Vasari si sarebbe sostanzialmente limitato, se non ho frainteso, a raccogliere e fornire parte dei materiali ed a prestare il proprio nome per il frontespizio. È certo che alcune delle considerazioni anticipatemi da Hope, ad esempio in campo linguistico, presentano un estremo interesse ed aprono nuove linee di lettura dell'opera vasariana e delle sue edizioni: se poi implicino di necessità una revisione così perentoria e radicale della tradizionale interpretazione dell'opera vasariana, io non saprei dire, prima di conoscere nei dettagli non solo la sua argomentazione completa, ma l'analisi delle varie parti e le basi documentarie specifiche. I fatti su cui si fonda la Rubin sono certo ben noti e solidamente documentati, quindi mi parrebbe, oggi, che il problema non sia tanto quello di una contrapposizione tra due interpretazioni profondamente diverse, ma quello di una sintesi, con inevitabili aggiustamenti da entrambi i lati. Orienta in questo senso, mi pare, anche il recente contributo di P. Scapecchi, «Una carta dell'esemplare riminese delle *Vite* del Vasari con correzioni del Giambullari. Nuove indicazioni e proposte per la Torrentiniana», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1 (1998), pp. 101-113.

¹⁵⁴ RUBIN 1995, p. 126.

¹⁵⁵ La ZARRI 1983 (pp. 96-97) fornisce un ottimo riscontro documentario a favore del completamento del quadro entro l'agosto 1515: in ogni caso è comune la convinzione che il dipinto non possa essere stato consegnato se non entro il 1516 come termine ultimo. Una discussione complessiva, con revisione di tutte le varie ipotesi di datazione, è fornita dalla medesima ZARRI in «Storia di una committenza», in EMILIANI 1983, pp. 29-30. Nella stessa sede Andrea Emiliani («L'estasi di Santa Cecilia», *ibidem*, specie pp. XXV-XXXVI), pur accettando il documento citato dalla ZARRI e la sua interpretazione, sembra addirittura voler anticipare l'esecuzione, sulla base di considerazioni stilistiche, al 1514, considerando il 1516 come data di completamento della cappella in ogni sua parte.

¹⁵⁶ MALVASIA 1841, vol. 1, p. 47.

¹⁴¹ Vedi sotto, note 223 e 229.

¹⁴² Che esista un problema di lettura è certo: il Ratti, proprietario del disegno, non riuscendo a venirne a capo, ricorse a dei puntolini di sospensione, poi soppressi: vedi sotto, a nota 229.

¹⁴³ Per Bologna, vedi ad esempio, gli elenchi dei Massari della *Compagnia dei pittori* redatti dalla stessa tra fine Cinquecento e primo Seicento e pubblicati da Gail Feigenbaum, «Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399-1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'Accademia dei Carracci», in *Il restauro* 1999, pp. 358-360.

¹⁴⁴ Per una lettura socio-politica intelligente e stimolante, ma forse un po' forzata delle committenze di San Giovanni in Monte, vedi ZARRI 1983, pp. 81-118, specie 90-92 e 104-110.

¹⁴⁵ Sulla statua, vedi Birgit Laschke, «Alexander Mengantius pinxit: la statua di Gregorio XIII e altre opere del «Michelangelo incognito» bolognese», in *Il restauro* 1999, specie pp. 253-260.

¹⁴⁶ Oltre ai bei saggi di De Maria citati sopra, nota 133, vedi anche Gian Mario Anselmi e Samuele Giombi, «Cultura umanistica e cenacoli artistici nella Bologna del Rinascimento», in: FAIETTI / OBERHUBER 1988, pp. 1-15, e, soprattutto, Anna Maria Brizzolara, «Collezioni di antichità nello Studio», in Mansuelli / Susini (vedi nota 133), pp. 131-149 (con utile bibliografia generale).

¹⁴⁷ Leandro Alberti, *Descrizione di tutta Italia*, Venezia 1551, p. 274v. Sull'importanza di questi cenni dell'Alberti, oltre a me (Giovanna Perini, «La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 11 (1981), pp. 187 e 189), vedi anche Claudio Franzoni, «Rimembranze d'infinita cose: le collezioni rinascimentali di antichità», in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 1, *L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 299-360, specie 315, e soprattutto DE MARIA 1988, p. 31. Contrariamente a quanto pensano certi recenti compilatori di registri inventariali (MORSELLI 1997, pp. XIII-XXXIII ed Eadem, «Protettori, mercanti, collezionisti: la Bologna di Simone Cantarini», in *Simone Cantarini detto il Pesarese, 1612-1648*, Milano 1997, pp. 50-69), il fenomeno della varietà e stratificazione sociale del collezionismo bolognese non è dunque secentesco.

Baldinucci, affermando erroneamente che la pala risaliva al 1513 circa.¹⁵⁷ Malvasia, invece, non essendo riuscito a scoprire nulla di più preciso sulla cronologia, dopo aver evidenziato il problema ed insinuato un dubbio, dovette ricorrere ad altre, più solide argomentazioni, logiche e pragmatiche, per confutare una narrazione che, come gli era ben chiaro, poco aveva a che fare con la verità storica e molto, come sempre nelle biografie, con la necessità letteraria e morale di un'esemplarità topica (in questo caso, l'invidia punita). Nell'evento specifico essa si arricchiva del sale di una vendetta personale del Vasari nei confronti di un esponente artistico di punta di una città in cui, nel 1539-40, la sua arte era stata assai poco apprezzata.¹⁵⁸ Di questo intreccio perverso di topicità ed interessi privati si è già accorto Charles Dempsey, che sulla questione dei rapporti bolognesi tra Raffaello e Francia ha già detto tanto, e tanto bene:¹⁵⁹ perciò io mi limiterò qui di seguito a mettere in rilievo solo alcuni aspetti di contorno (non molti) da lui non osservati o, meglio, non sufficientemente insistiti.

L'ostilità agli artisti bolognesi, ripetutamente accusati di invidia e malevolenza nei confronti dei forestieri, è uno dei *Leitmotive* delle *Vite* vasariane, ed è parte di una campagna ben orchestrata di «controinformazione», ovvero di deliberata calunnia:¹⁶⁰ l'avvocato Malvasia lo avverte e lo dice, cercando, da bravo Perry Mason, appigli documentari, testimonianze sicure cui agganciare ragionamenti logici fondati su una certezza che è, prima di tutto,

morale, ma che deve convincere comunque scettici ed increduli, indolentemente ed ostinatamente assestati su comodi e radicati pre-giudizi (Vasari ha avuto, per dirla in gergo tennistico, il vantaggio della battuta, e l'ha sfruttato appieno: Malvasia deve giocare di rimessa, ed è meno facile, soprattutto in presenza di arbitri e pubblico nient'affatto imparziali e spassionati).¹⁶¹

Documenti visivi e documenti scritti: come sempre la confutazione malvasiana gioca sui due registri, integrandoli sapientemente. La sua prima argomentazione è che ci sono quadri di Raffaello a Bologna anteriori alla *Santa Cecilia*, che dimostrano che Raffaello vi era noto e che il Francia, pertanto, ne conosceva già le opere prima ancora che arrivasse la famosa pala, la cui vista quindi non poteva costituire per lui alcuno shock letale.¹⁶² Ma come provare che i vari dipinti di Raffaello (autografi o meno, comunque a lui localmente attribuiti) esistenti nelle principali collezioni bolognesi (Ercolani, Grassi, Bentivoglio, Albergati, Casali) e perciò facilmente accessibili, precedevano l'arrivo della *Santa Cecilia*? Trovandone gli ordini di pagamento (*Visione di Ezechiele* Ercolani, con rimessa bancaria datata 1510), oppure segnalandone copie grafiche di mano del Francia (*Annunciazione* Grassi, la cui copia franciana esisteva presso i Musotti e per cui comunque le circostanze della committenza determinano un terminus ante al 1511).¹⁶³ Che poi questi disegni franciani sian spariti, che l'ordine di pagamento non sia stato ritrovato, che il quadro Grassi sia an-

dato disperso nel Settecento,¹⁶⁴ che non si trovino insomma (dopo oltre trecento anni alquanto movimentati) i riscontri oggettivi delle affermazioni malvasiane, e che anzi qualche moderno storico dell'arte fiorentino, cresciuto nella sfiducia autoctona e longhiana in Malvasia, si sia oggi messo a dubitare della sua verisimiglianza cronologica senza avere a disposizione informazioni precise sugli Ercolani e, soprattutto, sul contesto storico-culturale cinquecentesco e secentesco non è davvero colpa dello storico bolognese.¹⁶⁵

¹⁶⁴ John Shearman ha tanto gentilmente quanto opportunamente richiamato alla mia attenzione la stampa di Francesco Villamena derivata da quella di Marco Dente tratta dal disegno preparatorio per il quadro, discussa in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di Grazia Bernini Pezzina, Stefania Massari e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985, p. 214, n. III ed ill. I, p. 759.

¹⁶⁵ John Shearman, con cui ho avuto un fruttuoso e stimolante scambio epistolare durante la stesura dell'articolo precedente, mi ha generosamente messo a disposizione in anteprima alcune delle voci del suo atteso volume documentario su Raffaello in corso di stampa, e constatato che le sue valutazioni sull'attendibilità dei documenti raffaelleschi presentati da Malvasia (ivi compresi il sonetto del Francia e la lettera di Raffaello al Francia, nonché il contratto Ercolani) sono generalmente contrarie alle mie. Le nostre conclusioni e le nostre valutazioni naturalmente divergono perché divergenti sono non solo le nostre esperienze complessive di formazione e di lavoro, ma soprattutto alcune delle premesse teoriche di partenza. Così per lui l'inaccettabilità del contratto Ercolani del 1510, anche indipendentemente dalle considerazioni riportate nella peraltro ricca e densa scheda di Lucia Monaci in BERTI / CHIARINI 1984, (p. 201), discende dall'impossibilità di accettare stilisticamente una data 1510 per la «Visione di Ezechiele». Io, che non privilegio la documentazione figurativa su quella scritta perché credo nella possibilità di un'interpretazione oggettiva della seconda, ma non della prima, non vedo (letteralmente) questa difficoltà, e quindi non riesco a seguirlo (perché il quadretto non dovrebbe essere coevo alla prima Stanza?). Se il documento mi dice che è un quadro del 1510 circa (domanda eventuale: ma è un pagamento finale o un anticipo?) e io non ho nessuna altra valida ragione per ritenerlo falso, allora io credo che sia la nostra idea di Raffaello che, semmai, deve cambiare per adattarsi alla verità del documento. Sinceramente mi sembra molto più avvincente di un problema di datazione stilistica la questione (già sollevata da Meyer Schapiro, *Parole e Immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Parma 1985, p. 29) circa la possibile fonte iconografica per il gesto del Dio barbuto sul tetramorfo, con le braccia sostenute da angeli, come il Mosè che, sostenuto da Aronne e Ur, prega per Giosuè (stesso spelling ebraico di Gesù) nella battaglia contro gli Amaleciti: è un'allusione dotta e partigiana, per caso, al sostegno divino richiesto per le guerre intraprese da Giulio II, vicario di Cristo, per restaurare la potenza dello Stato Pontificio? (Si veda anche l'iscrizione di Palazzo Sanuti-Bevilacqua a Bologna, trascritta in PASTOR 1950-65, vol. 3, p. 845, nota 6). E la barba di questo Dio Padre dal giovanile aspetto filiale («un Christo a uso di Giove in cielo», secondo Vasari), invece che alludere alla figura classica di Giove (che peraltro, in ambiente curiale rinascimentale, può essere un riferimento al pontefice, come dimostra anche il paragone svolto da Fedra Inghirami tra Giulio II e Nettuno, PASTOR 1950-65, vol. 3, p. 681, nota 2), non vorrà forse ricordare l'incredibile e giovanile energia guerresca del pur anziano Giulio II (*ibidem*, pp. 664-666, 668, 765-768, 792-793, 817), nonché la sua celebre barba «fuori ordinanza» e simbolicamente anti-francese, su cui il Canisio tenne una predica proprio a Bologna nel maggio 1511, ricordando la barba di Aronne? (*ibidem*, pp. 766-767, nota 5, e, più specificamente, Loren Partridge e Randolph Starn, *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*,

C'è, in questo scetticismo accusatorio che non si fonda su fatti certi, ma su opinioni ed interpretazioni, ed esige ciononostante ugualmente risposte meramente fattuali, una sospetta circolarità di argomentazione ed anche una possibile disparità di giudizio. In termini giudiziari moderni, infatti, non è l'indagato che deve dimostrare la propria innocenza (compito sovente improbo per chiunque, eccetto il vero delinquente), ma l'accusa che deve dimostrare la colpevolezza oltre ogni ragionevole dubbio, con fatti inoppugnabili, non con opinioni pretestuose: chissà perché il concetto di presunzione di innocenza e le attenuanti generiche e specifiche che vengono così liberalmente applicati a un Vasari, a un Bellori, a un

Berkeley, Los Angeles e Londra 1980, specie pp. 2-3, 27, 43-46, 101-102). In effetti, a ben guardare «il paesino sotto, figurato per la terra» (tanto per usare la vaga dizione vasariana), si potrà notare che proprio al centro, sotto la visione celeste, si staglia, isolato, un albero fronzuto, forse di quercia: in tal caso il rapporto emblematico con il Della Rovere non richiede ulteriore commento. (Sulla «Visione», si veda inoltre Antonio Natali, «Percorso indiziario per la «Visione di Ezechiele» di Raffaello», in *Idem, La Bibbia in bottega. Le scritture, l'antico, l'occasione*, Firenze 1991, pp. 193-207, che suppone, un po' arditamente, che il quadro sia un modellino per una pala d'altare e che derivi piuttosto da un brano dell'*Apocalisse* di Giovanni: anche se tali ipotesi non mi sembrano affatto convincenti, va segnalato il rinvio alla derivazione di Pieter Coecke, su cui vedi la scheda di Nicole Dacos in DACOS / MEIJER 1995, pp. 131-133, scheda n. 64, con datazione 1540 circa e menzione di una replica appartenuta a Cosimo de' Medici, e pertanto presumibilmente nota a Vasari - con conseguenze sulla sua interpretazione del soggetto; inoltre notevole è il richiamo al giustpatronato Ercolani per la cappella del Santissimo in San Giovanni in Monte, ottenuto all'epoca del matrimonio di Ercolano, nonno di Vincenzo e quindi ben anteriore all'anno 1500). Forse, se si individuasse la fonte iconografica sfruttata da Raffaello, si otterrebbe anche una buona risposta al problema della datazione del dipinto, perché non mi pare improbabile che c'entri qualche dotto curiale tipo, appunto, Egidio Canisio: ed in effetti l'amico Bacchelli mi conferma che comunque nei circoli cabbalistici rinascimentali italiani la visione di Ezechiele è uno dei temi più frequentati e discussi, anche (a date un po' più tarde) dallo stesso Egidio (si veda, ad esempio, presso la Biblioteca Angelica di Roma, il ms 1253, «Tractatus de anima libri XV», cc. 381v-384r e inoltre *Idem, Scechina e Libellus de litteris hebraicis*, a cura di François Secret, Roma 1959, II, pp. 43-44, 48, 111 e passim). Questo, quindi, potrebbe rivelarsi un campo insperatamente fruttuoso per giungere a conclusioni più solide sulla datazione della «Visione» raffaellesca, indipendentemente da libri di conti e questioni di stile. Qualche caso analogo, perfettamente coevo, si può ricavare dalle Stanze: cfr. ad esempio il disegno n. 3720 delle Collezioni Reali Britanniche discusso da Emiliani (vedi nota 155), p. XXVIII (vedi anche Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber e Sylvia Ferino Pagden, *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983, p. 120 e figg. 495 e 496), preparatorio per il chiaroscuro della Stanza della Segnatura con la «parabola delle due spade» (su cui vedi Ernst Steinmann, «Chiaroscuri in den Stanzen Raffael's», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 10 (1898-99), pp. 169-178, specie 170-171 e fig. 1). Ivi la figura dell'apostolo sulla sinistra precorre il san Paolo della pala bolognese di «Santa Cecilia», anticipandolo di circa quattro anni. Questo dimostra quanto stile ed invenzione possano essere fuorvianti nella datazione di un dipinto. D'altro canto, Steinmann (loc. cit., pp. 170-171, nota 1) fornisce due riferimenti primo cinquecenteschi utili a contestualizzare culturalmente e quindi a datare approssimativamente l'invenzione: il motto di Giulio II «ecce duo gladii hic» e lo scritto del Sadoletto «Interpretatio in locum evangelicum de duobus gladiis», che indicano comunque una data ante 1513.

¹⁵⁷ PIACENZA 1770, vol. 2, pp. 248-249, nota 1: «Le cagioni dal Vasari addotte della morte del Francia sono che questi, nel vedere il quadro famoso della Santa Cecilia, mandato da Raffaello a Bologna per la Chiesa di San Giovanni in Monte, sorpreso da tanta eccellenza di lavoro, si accorresse e di dolor sen morisse. Tolse su e scrisse simil frotola il povero Vasari, a cui qualcheduno per ispazzo l'avrà forse venduta. Il fatto è che per incontrastabil documento si prova essere il Francia sopravvissuto molti anni dopo che Raffaello mandò essa tavola a Bologna. In prova di che basti il sapersi che fu fatta la Santa Cecilia circa l'anno 1513 e che il Francia fece ancora il famoso San Sebastiano del 1522».

¹⁵⁸ Sul soggiorno del Vasari a Bologna, vedi, oltre alla testimonianza in VASARI 1966-87, vol. 6, pp. 378-379, anche Paola Barocchi, *Il Vasari pittore*, Novara 1964, pp. 15-20, e RUBIN 1995, pp. 124-129.

¹⁵⁹ DEMPSEY 1986, pp. 57-70. John Shearman, nella scheda relativa alla lettera di Raffaello al Francia del suo volume documentario di prossima uscita, contesta alcuni dei dati storici forniti da FILIPPINI 1925 a sostegno dell'autenticità della lettera, tutti accolti da Dempsey. Pur non mettendo in discussione il fatto che Filippini abbia davvero commesso alcuni errori di fatto, non mi pare che essi siano, in linea generale, tali da inficiare la sua difesa appassionata dell'autenticità del documento trascritto da Malvasia, o da pregiudicare, nella sostanza, l'argomentazione di Dempsey: in particolare, l'identificazione del datario non è determinante, perché la lettera non ne fornisce comunque il nome (e quindi i problemi e gli errori di identificazione rientrano tutti nel circolo vizioso dell'ermeneutica positivista ottocentesca e vanno semmai, giustamente, a detrimento della stessa, oltre che di Filippini), mentre l'alterazione del nome del corriere trova facile spiegazione in un banale errore di lettura da parte di Malvasia stesso o del tipografo, favorito dalla somiglianza grafica di lettere come «g» e «z», in certe grafie e dall'incertezza tra «a» ed «o» in certe legature (vedi ad esempio le tavole del manuale di calligrafia di poco posteriore di Ugo da Carpi, *Thesaurus de' scrittori (1535)*, a cura di Esther Potter, Londra 1968, specie pp. 18, 26).

Cfr. la spiegazione analoga data da DEMPSEY 1986, p. 66, e, indipendentemente, da FARINELLA 1992, pp. 42-43. Curiosamente il punto, forse perché ovvio e risaputo, manca del tutto nella pur acuta e attenta lettura della RUBIN 1995, pp. 124-128, specie 128.

¹⁶¹ Tra gli esponenti più recenti di questo tanto ostinato quanto mal fondato rifiuto provinciale e retro della validità non solo storiografica, ma addirittura letteraria di Malvasia è la MORSELLI 1997 (specie pp. XIII e XXVIII): per la corrente e corretta valutazione di Malvasia vedi invece, tra le tante voci possibili, quelle particolarmente pertinenti di Andrea Emiliani e Konrad Oberhuber, «Bologna 1490: dall'Umanesimo severo alla suavitas rinascimentale», in FAIETTI / OBERHUBER 1988, specie pp. XVIII-XIX, e ancora di Emiliani (che recentissimamente ribadisce le sue giuste convinzioni proprio nella Presentazione al volume della Morselli, pp. X-XI) e di Richard Spear (*The Divine Guido. Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*, New Haven e Londra 1997, specie pp. 12-18).

¹⁶² MALVASIA 1841, vol. 1, pp. 47-48.

¹⁶³ DEMPSEY 1986 (p. 58) ha giustamente osservato che Agamemnone ed Achille Grassi erano fratelli di Paride Grassi, senza sottolineare però (vi provvederà in seguito, in «The Carracci and the Devout Style in Emilia», in *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A Symposium*, a cura di Beverly Brown, Bologna 1987, p. 78) come quest'ultimo sia ben noto agli storici in quanto maestro di cerimonie di Papa Giulio II prima, e di Leone X poi (nonché estensore di preziosi diari, di parziale pubblicazione ottocentesca: vedi PASTOR 1950-65, vol. 3, p. 667 e passim). Inutile ricordare che questi pontefici sono i due massimi protettori romani di Raffaello e che la commissione dell'«Annunciazione» bolognese è evidentemente espressione del gusto curiale e segno inequivoco della volontà di adeguamento di una parte del patriziato bolognese al nuovo padrone antibentivolesco. Questo è particolarmente vero per i Casali, che, tra tutte le famiglie citate, sono quella che meno ebbe rapporti con i Bentivogli e che più si avvantaggiò dal nuovo governo ecclesiastico: vedi DOLFI 1670, p. 250. In effetti la presenza di una quercia nella «Sacra famiglia» dipinta per loro da Raffaello potrebbe anche avere un valore emblematico, con riferimento alla vantaggiosa protezione offerta da Giulio II della Rovere: e questo valore emblematico, pur orientando di preferenza per una realizzazione entro il 1513, potrebbe non contrastare con una datazione più tarda quale quella, comunemente accettata, verso il 1518 (vedi Roger Jones e Nicholas Penny, *Raphael*, New Haven e Londra 1983, p. 190), in quanto potrebbe comunque indicare una perdurante ricognoscenza.

rtari, a un Lanzi e magari perfino ad un Baruffaldi (tutti sicuramente colpevoli di errori genuini, ma anche di omissioni e confusioni deliberate, di distorsioni programmatiche dei fatti, quando addirittura di falsi) non debbono essere utilizzati nel caso di Malvasia. Chissà perché, solo nei suoi confronti il procedimento si svolge secondo il rituale inflessibile del processo inquisitorio, piuttosto che accusatorio.

Sarà comunque il caso di provare a fare un po' di chiarezza: è nato, nel 1510 Vincenzo di Giacomo Ercolani aveva solo 10 anni, essendo nato e battezzato il 20 marzo 1500 (sua madrina fu Aldra Bentivoglio), ma l'albero genealogico della famiglia compendata da Baldassarre Carrati (nobile notaio settecentesco del tutto estraneo da interessi storico-artistici ed inclinazioni filo-malvasiane) ricorda anche che egli fu «oratore» (cioè inviato, ambasciatore straordinario) dei bolognesi presso Giulio II,¹⁶⁶ ed essendo questi

Vedi Baldassarre Carrati, «Battesimi» (BCB, ms B 852, p. 4: «1500, marzo, 20 – Vincenzo di Giacomo Ercolani et di Lucia [Caprara] nato in detto (compl. Signora Alessandra Bentivogli») e Idem, «Alberi genealogici» (BCB, ms B 698/II, n. 45: «Ercolani»). Disgraziatamente il PASTOR 1950–65, vol. 3, non aiuta a chiarire la circostanza in cui Vincenzo avrebbe potuto espletare tale mansione, ma potrebbe non essere fuori luogo supporre che sia stato durante la seconda residenza bolognese di Giulio II, tra il 22 settembre 1510 e il 2 gennaio 1511 (*ibidem*, pp. 761–767) e che si sia trattato di un'esibizione di parata, più che di un contributo diplomatico reale. Il diario di Paride de' Grassi non è abbastanza dettagliato per fornire dati sistematici sugli incontri tra Giulio II e i notabili bolognesi, mentre più attenta (anche se tarda) è la compilazione degli «Annali» curati nel Settecento dal canonico Ferdinando Antonio Ghiselli (BUB, ms 770, voll. VIII, IX e X), fondata su un'escursione sistematica delle fonti locali anteriori: il nome di Vincenzo, peraltro, non figura nel periodo 1506–13, mentre è ricordato, il 22 ottobre 1510, quello del padre Giacomo, i cui possedimenti nel contado furono saccheggiate dalle truppe francesi alleate dei Bentivoglio contro il pontefice (*ibidem*, IX, p. 324). È tradizione diffusa dal DOLFI 1670 (p. 290: ripreso nella scheda di Carla Bernardini, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo, 1537–1610*, Firenze 1980, pp. 259–262, scheda n. 484, e in quella di Monaci Moran, in BERTI / CHIARINI 1984, pp. 199–206, scheda n. 18) che Vincenzo sia stato, ormai cinquantenne, ambasciatore presso Giulio III a Roma ed ivi insignito del titolo di cavaliere: potrebbe darsi quindi che Carrati abbia fatto confusione tra i due papi omonimi, ma, a parte la relativa inesplicabilità della committenza Ercolani per il quadretto in date diverse dal 1510, mi pare che elementi interni al quadro sostengano la datazione e le relazioni implicite in questa notizia (vedi nota precedente). Inoltre va sottolineato che Malvasia era perfettamente consapevole della contemporaneità di Vincenzo Ercolani e Giorgio Vasari, come rivelano le sue note manoscritte autografe: «dicono e può essere vedesse [il Francia] quel quadretto di figure piccole che nel tempo di Giorgio era in casa di un Conte Vincenzo Ercolani del quale fa menzione l'istesso Giorgio foglio 84» (BCB, ms B 16, c. 289r, il corsivo è mio): se ne ricava che, qualora avesse voluto produrre un falso attendibile circa la committenza, avrebbe senz'altro alluso al padre di Vincenzo, attribuendogli la commissione (e per far questo non occorre neppure verificarne il nome, Giacomo, in un albero genealogico: si poteva indicarlo perifrasticamente come parente o genitore di Vincenzo). Infine va detto per inciso che Malvasia non specifica affatto il mese in cui sarebbe stato scritto l'ordine di pagamento, per cui la determinazione «maggio» è integralmente frutto della fertile fantasia dei moderni e più scientifici storici dell'arte (Monaci Moran, loc. cit., p. 202). Solidamente documentata, comunque, alla data 1519, è una commissione architettonica di Vincenzo Ercolani (ormai diciannovenne), per la decorazione del portale di

morto a fine febbraio del 1513, pare certo (salvo errori involontari del Carrati) che Vincenzo ebbe un incarico di grande rappresentatività e di qualche responsabilità in una data imprecisata a meno di tredici anni, sicché pagare, a 10 anni, per un quadretto così bello e prezioso (ma anche così piccino e dettagliato da piacere alquanto anche ad un ragazzino) mi pare operazione di assai minor impegno, specie se pilotata da genitori ambiziosi, e nessuno poi si è chiesto perché Malvasia dovesse indicare, oltre alla cifra del pagamento (abbastanza cospicua, ma non inaccessibile ad un giovincolo ben nato), anche il presunto banco pagatore (i Lianori), fornendo così uno strumento essenziale per tentare una verifica ed un controllo documentario anche al di fuori dell'archivio (tuttora privato) della famiglia Ercolani. Il fatto che la matricola dei cambiatori diligentemente copiata ed autenticata notarilmente, assieme a quella delle altre arti, da Baldassarre Carrati a fine Settecento non includa i Lianori¹⁶⁷ non significa nulla, ove si noti che, in quella delle Quattro Arti prima, o dei Bombasari poi, ad esempio, non figurano pittori illustri quali Guido ed Amico Aspertini o, a date più tarde, Ludovico Carracci e il fratello Paolo, di cui pure sappiamo con assoluta certezza, da altre serie documentarie, che

accesso al proprio Palazzo di Via Santo Stefano: vedi i dettagli in G. Zucchini, «La porta del Palazzo Hercolani di Via Santo Stefano», *L'Archigimnasio*, 1933, pp. 349–351, da cui tra l'altro si evince che prima della guerra la famiglia Hercolani conservava ancora (Istrumenti, cartone 19) una copia (parziale?) dei ricordi di Vincenzo Hercolani.

¹⁶⁷ Lo stesso Carrati, nell'albero genealogico dei Lianori (o Leonori: cfr. BCB, ms B 699, n. 118, da integrare, per il Seicento, con il ramo in B 728, n. 30) ricorda ben sei maschi, figli di Leonardo o Leonoro, presumibilmente vivi nel 1510. Uno studio attento e prezioso delle vicende della famiglia dalle sue origini all'estinzione secentesca, con caratterizzazione dei suoi principali esponenti quattro e cinquecenteschi, è stato condotto da Cecilia Ciuccarelli (*Famiglie nobili nella prima età moderna: i Leonori a Bologna [XIV–XVII secolo]*, tesi di laurea discussa all'Università di Bologna, anno accademico 1994/1995, relatore Prof. Angela De Benedictis, che ringrazio per avermene fornito copia), ma non se ne ricava notizia alcuna circa attività bancarie dei Lianori a Bologna o a Roma, anche se vi è conferma di rapporti, a fine Cinquecento, con gli Ercolani, che ne acquisteranno tra l'altro le case in Strada Maggiore (pp. 41–42). È vero che non esiste un archivio della famiglia Lianori, e che la ricostruzione delle sue vicende poggia su documentazione indiretta o su atti reperiti in altri fondi famigliari o presso vari fondi, incluso il notarile, nell'Archivio di Stato di Bologna. Per una discussione più approfondita delle attività finanziarie dei Lianori, vedi sotto, nota 170. Per le matricole dei cambiatori bolognesi, vedi Baldassarre Carrati, «Matricole delle Arti di Bologna dal loro principio sino a per tutto l'anno 1781 – tomo I» (BCB, ms B 674, pp. 197–213, ove sono trascritte in grafia più moderna, ma con scrupolosa esattezza, le matricole originali conservate in ASB, Fondo Capitano del Popolo, serie Liber Matricularum Artium, IV – Campsorum, cc. 189r–190v per il periodo controllato, 1480–1558): si noti che tra le famiglie i cui nomi ricorrono frequentemente c'è, a partire dal 1487, quella dei Malvasia e, accanto ad essa, i nomi di altre famiglie patrizie (Bianchini, Gozzadini, Lupari, Angelelli, Paleotti, Legnani, Monti, Aldrovandi), nonché di orefici (del Gesso o Gessi) e di sostenitori dei Bentivoglio e/o committenti del Francia quali i Felicini e gli Ercolani. Lo stesso Sante di Ercole Bentivoglio è registrato come cambiatore nel 1454 (*ibidem*, p. 205). L'autentica notarile (dello stesso Carrati) per la diligente riproduzione delle registrazioni delle matricole si trova *ibidem*, p. 337. Per la situazione bancaria a Bologna dopo il 1506, vedi Mario Maragi, *Moneta e credito a Bologna dal Rinascimento all'Unità nazionale*, Bologna 1988, pp. 7–15, 19–50 e 242–243.

furono membri, ed anche attivi:¹⁶⁸ si può trattare, per i cambiatori, come per le altre arti, di registrazioni incomplete, soprattutto nel periodo del passaggio dal regime bentivolesco a quello ecclesiastico, non tanto per la possibile perdita di registrazioni nel tumulto degli eventi (in realtà le matricole originali all'Archivio di Stato sembrano integre), quanto (più probabilmente) per l'abitudine tutta italica ad una gestione lassista ed approssimativa della burocrazia, attestata dal considerevole disordine delle matricole originali, nonché per l'inclinazione tutta mediterranea all'uso sistematico della furbizia, che stimola per esempio, finché possibile, ad esercitare un'arte senza registrarsi ufficialmente, poiché ciò comporta il sottostare a diversi obblighi – di controllo economico e qualitativo, ad esempio – e ad oneri finanziari vari, a partire dalle tasse di registrazione ed iscrizione. Nella matricola degli orefici questa «disinvoltura» è evidenziata, ad esempio, dalla palese sanatoria del 1 giugno 1486, che immette nei ranghi ben 120 persone, tra cui intere famiglie, quali quella dei Gambaro (7 membri) o dei Gessi, dei Canonici, dei Dosio, dei del Piffaro, per non parlare di Francesco di Marco di Raibolino (cioè il Francia) che, pur già iscritto nel 1482, ritorna in tale data ad essere registrato, questa volta in compagnia (problematica) di un parente a nome Giacomo.¹⁶⁹

Ecco quindi che, per la ricevuta del «banco» Lianori, invece di pensare, con preconcetta diffidenza, ad un bluff storiografico ardito di Malvasia che nessuno sarebbe andato a «vedere», sarebbe stato forse più appropriato riflettere che il quadretto raffaellesco poteva essere collegato, per esempio, proprio all'ambasceria pontificia cui s'è fatto cenno (un souvenir per sé ad opera dell'artista papale preferito, o un dono per il pontefice o per qualcuno della Curia, rimasto poi per qualche ragione – magari un ritardo di consegna – nelle mani del committente). Quanto al pagamento, anche ammesso che un «banco» Lianori non sia mai esistito, è certo che dal 1460 al 1530 circa i Lianori (famiglia nobile ormai estinta negli anni in cui scriveva Malvasia, ma a lui comunque certamente nota per fama) ebbero casa tanto a Roma quanto a Bologna, ed è ben possibile che, anche come privati cittadini, abbiano accettato di agire come banca per conto di una famiglia amica, pagando Raffaello a Roma e facendosi rimborsare a Bologna. Tale prassi era comune ancora nel Settecento e Malvasia può aver frainteso nel dettaglio (l'esistenza di un banco, non documentata, ma non impossibile) la lettura o l'interpretazione di una ricevuta vista, che

poteva essere anche una semplice scrittura tra privati (di certo all'epoca non esistevano assegni stampati).¹⁷⁰

Per la giovane età di Vincenzo Ercolani, poi, bastava far mente locale e considerare che avere dieci anni allora non era lo stesso che oggi: a tredici anni Giovanni de' Medici (il futuro Leone X) era già cardinale, a dieci anni Federico Gonzaga (e proprio in quel fatidico 1510) lasciava Mantova per andare ostaggio alla corte pontificia, e il pittore Francia approfittava del suo passaggio da Bologna per fargli il ritrattino, ora al Metropolitan Museum di New York.¹⁷¹

¹⁷⁰ Vedi sopra, nota 167. La Ciuccarelli (*ivi*) dimostra che le fortune della famiglia (fiorita soprattutto tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, in concomitanza con la crisi del regime bentivolesco di cui erano avversari: pp. 24–26) si fondarono da un lato sull'esercizio della professione notarile e dall'altro sulla carriera ecclesiastica. Quest'ultima implicava la presenza di almeno un Lianori per ogni generazione nel capitolo della Cattedrale bolognese, in veste di canonico: come, a sua volta, canonico della Cattedrale Malvasia avrà certo partecipato all'annuale messa di suffragio per Girolamo Lianori († 1531), che veniva ancora documentabilmente celebrata dal Capitolo nel 1666 (p. 73). Girolamo, fatto canonico da Giulio II nel 1506 (p. 67) come premio alla fedeltà ecclesiastica e all'inclinazione antibentivolesca della famiglia (pp. 50, 72, 87, 96–98), fu anche diverse volte presidente del Monte di Pietà, a partire dal 1514 (p. 69, ma vedi anche Mario Maragi, *I cinquecento anni del Monte di Bologna*, Bologna 1973, p. 386). Tra i fattori che possono avere determinato l'ostilità dei Lianori nei confronti dei Bentivoglio ci sono anche dei crediti fatti a questi ultimi e risultati inesigibili (p. 117): segno che, anche senza avere un banco (almeno la sua esistenza non è documentata), certamente prestavano danaro. Può essere sintomatico di un'inclinazione «finanziaria» della famiglia il fatto che taluni suoi membri abbiano ricoperto, in ambito ecclesiastico, posizioni amministrative di qualche rilievo finanziario, oltre che economico: oltre al succitato Girolamo, bisognerà ricordare il suo predecessore Leonoro, Collettore dei Regni di Leon e Castiglia (pp. 61–64). Le connessioni romane e curiali dei Leonori, iniziate con il suddetto Leonoro e sotto la protezione di un Albergati a metà Quattrocento, continuano nel Cinquecento con Giacomo e Giovan Battista (fratelli di Girolamo) che, nel primo decennio del Cinquecento, sono rispettivamente procuratore a Bologna e segretario del Cardinale Pompeo Colonna (pp. 82 e 129). Queste connessioni determinano la necessità di una dimora romana, ancora presente nel 1530 (p. 28). La casa bolognese venne ceduta agli Ercolani a fine Cinquecento (pp. 41–42). Altre famiglie senatorie bolognesi con cui i Lianori furono in rapporto (per affari o tramite vincoli matrimoniali) furono le Cospì, Fantuzzi e Malvezzi (anch'esse creditrici dei Bentivoglio: pp. 25 e 117). Ai Cospì, cent'anni dopo, è legato indirettamente tramite il secondo matrimonio di suo padre con una donna di questa famiglia anche Carlo Cesare Malvasia: non è probabile, ma è teoricamente possibile, che questo fatto possa avergli dato accesso a lacerti perduti di un archivio Lianori ora totalmente scomparso, ma forse all'epoca confluito nel Cospì. Dopo la stesura del presente saggio, è comparso un articolo che sintetizza le informazioni fornite nella tesi dalla Ciuccarelli: Eadem, «Una famiglia della nobiltà bolognese: i Leonori nel XV e XVI secolo», *L'Archigimnasio*, 1997, pp. 91–122 (con albero genealogico alle pp. 94–95).

¹⁷¹ Per il precoce cardinalato del Medici, vedi PASTOR 1950–65, vol. 4.1, p. 19. Per il Gonzaga, nato nel maggio 1500 (vedi *ibidem*, III, p. 571, nota 1), ostaggio a Roma nel luglio 1510, vedi *ibidem*, III, pp. 749 nota 2 (ove si discute anche la questione di quanto affettuose siano state le attenzioni di Giulio II nei suoi confronti) e 792 nota 1 (ove si sottolinea che lui solo aveva la responsabilità di servire il cibo al pontefice gravemente ammalato). Per il ritratto del ragazzino, vedi Stagni, in FORTUNATI PIETRANTONIO 1985, vol. 1, p. 5 (e foto a p. 24). Ancor più eclatante, comunque, qualche decennio prima, il cursus honorum

¹⁶⁸ Per le matricole dei Bombasari e delle Quattro Arti, vedi rispettivamente BCB, ms B 674, pp. 90–104 e 257–272. Per i Carracci nella Compagnia, vedi Feigenbaum (vedi nota 143), pp. 356–357.

¹⁶⁹ BCB, B 674, pp. 273–282 e, per la sanatoria, pp. 276–278. GIUDICI 1988 (p. 358, nota 3) sbaglia la lettura (correttamente fatta dal Carrati) della matricola originale (ASB, Fondo Capitano del Popolo, serie Liber Matricularum Artium, V, Orefici, c. 158r) e attribuisce il testo della registrazione notarile precedente (in data 23 marzo) all'elenco successivo di immatricolazione del 1 giugno di quell'anno, seguita in ciò dalla Roio nel Registro cronologico in NEGRO / ROIO 1998, p. 113 (ove si segnala anche la precedente immatricolazione del 1482, vedi *ibidem*, p. 112.): ciò comunque non altera minimamente la problematicità di un Giacomo figlio di Francesco che, pur iscritto all'arte, a quelle date dovrebbe essere appena nato o ancora da partorire: cfr. GIUDICI 1988, pp. 358–359, nota 8, e Roio, in FAIETTI / OBERHUBER 1988, p. 361. Evidentemente il Giacomo immatricolato sarà un fratello o cugino del Francia, e non il figlio omonimo. Il problema è risolto altrimenti in NEGRO / ROIO 1998, p. 113: «anche Giacomo di detto Francesco (come altri figli di orafi, immatricolati ancora bambini) compare nella lista degli appartenenti alla stessa corporazione». Per la data di nascita di Giacomo, all'inizio del 1486, vedi *ibidem*, p. 113.

i a proiettare sul passato le aspettative e le attese del presente o così diffuso tra gli storici dell'arte): Lucien Febvre (che nel 1955, in singolare benché fortuita coincidenza cronologica con la sua prolusione bolognese di Roberto Longhi, fece osservazioni metose ed ancora in larga misura attuali sullo stato metodologico arretrato degli studi storico-artistici) ha anche scritto in modo efficace e bellissimo sull'errore della proiezione retroattiva di una mentalità moderna, e le ha stese proprio nel tentativo di chiarire il primo Cinquecento, ma francese: la Francia di Francesco I e la famiglia di Navarra.¹⁷²

Quanto al *Presepe* Bentivoglio, perduto (forse distrutto assieme al resto della famiglia), credo che il disegno cui vuole collegarlo Dempsey (e che potrebbe essere lo stesso citato nella discussa lettera alla Francia, come avevano già proposto Crowe e Cavalca-¹⁷³) sia quello dell'*Ashmolean* legato a sua volta alla *Natività di Leone X* del Louvre,¹⁷⁴ il che però sembrerebbe contraddire tutto l'asserzione malvasiana, fondata su una testimonianza di Ferdinando Baldi, che il quadro relativo si fosse «trovato presso i Bentivoglio, prima che della Signoria della patria privato e se ne fosse da quella cacciato da Papa Giulio II e in conseguenza esso dipinto e giunto in Bologna assai prima della Santa Cecilia principata sotto il successor di Giulio II, Leone X».¹⁷⁵

di Giovanni II Bentivoglio testimoniato da DOLFI 1670, p. 117: a 9 anni venne fatto cavaliere, a 10 fu nominato senatore, a 11 gonfaloniere di Giustizia e a 12 sposò Ginevra Sforza!

Per le critiche di metodo alla storiografia artistica, vedi la splendida recensione a H. David, *De Sluter à Sambin: Essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XV^e et au XVI^e siècle* (1933), ristampata in Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Parigi 1953, pp. 295–301, e, quanto alla mentalità del primo Cinquecento, vedi l'avvincente *Amor sacro, amor profano. Margherita di Navarra: un caso di psicologia nel Cinquecento*, Bologna 1980, specie pp. 27–31 e 258–260.

Giovanni Battista Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Raffaello, la sua vita, le sue opere*, Firenze 1884–91, vol. 1, pp. 372–373.

Cfr. DEMPSEY 1986, pp. 57–59, e John A. Gere e Nicholas Turner, *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum and other English collections*, Londra 1983, pp. 157–158, n. 132, databile secondo loro al 1510–11, e secondo Parker (*Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. 2, *Italian Schools*, Oxford 1972, 564, tav. CXLI) al 1514. Verso quest'ultima datazione sembra orientarsi anche Konrad Oberhuber («Il secondo periodo romano», in Knab, Mitsch, Oberhuber e Ferino [vedi nota 165], p. 118 e scheda n. 442, p. 622, ove il titolo invero ardito «Adorazione del Bambino con Papa Giulio II» fa peraltro pensare ad un'esecuzione entro i primi mesi del 1513), ma anticipabile al 1508–1509 per Dominique Cordellier e Bernadette Py, che ne accettano l'identificazione con il disegno citato nella lettera di Raffaello e ne parlano a proposito dei disegni parigini della «Natività di Leone X» (vedi CORDELLIER / PY 1992a, pp. 323–325, schede nn. 137 e 138; inoltre CORDELLIER / PY 1992b, pp. 613–616, schede nn. 1011–1012).

MALVASIA 1841, vol. 1, p. 47. Del tutto improbabile, e addirittura impossibile, mi pare una confusione tra il «Presepe» Bentivoglio raffaellesco e il «Presepe» Bentivoglio ora alla National Gallery di Londra, celebre anche per l'incisione di Agostino Carracci (1579): perfino la stampa recava, infatti, l'indicazione che in realtà il disegno era di Baldassarre Peruzzi (e il quadro che ne venne ricavato è di Girolamo da Treviso), sicché neppure il Baldi avrebbe potuto confondersi. Vedi Diane De Grazia, *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna 1984, pp. 78–79, n. 12, e, più recentemente, BOHN 1995–96, I, pp. 30–35, scheda n. 3901.017.

Ma, paradossalmente, non vi è nessuna contraddizione necessaria: perché o il quadro originario non conteneva affatto l'immagine di Leone X (così come non la contengono lo schizzo peraltro parziale dell'*Ashmolean*, una delle versioni del Louvre, attribuita ad ambito bolognese e franciano, nonché una derivazione pittorica attribuita a Raffaellino del Colle identificata da Filippini),¹⁷⁶ e quindi la commissione rientra agevolmente nello schema predetto, salvo risalire, alternativamente ma improbabilmente, alla breve restaurazione bentivolesca (1511–12) che portò alla distruzione della statua michelangiolesca di Giulio II; oppure, se l'invenzione comprendeva il ritratto di Leone X ab origine, allora va fatta risalire ai primissimi anni del suo pontificato, quando i Bentivoglio in esilio speravano ancora di poter rientrare in qualche modo con l'aiuto del papa loro amico: questi infatti, in uno dei suoi primi atti di governo (la riforma istituzionale, datata 1 agosto 1513, del Senato bolognese creato nel 1507 da Giulio II) non nascose le proprie simpatie per l'ex famiglia dominante, collegata alla sua, e le riservò un seggio senatorio, che però gli altri senatori bolognesi lo spinsero ad attribuire, in seguito, altrimenti.¹⁷⁷ Pur essendo stato per qualche tempo Legato a Bologna all'indomani della seconda cacciata dei Bentivoglio, il fiorentino aveva evidentemente frain-teso (o disatteso) l'umore cittadino. Eppure, se la commissione a Raffaello risalisse davvero a questa data tarda, si spiegherebbe sia la presenza del pontefice nel disegno (e verosimilmente anche nel dipinto bentivolesco, se venne davvero eseguito), sia la tradizione secondo cui questo disegno sarebbe da riconnettere ad un arazzo per la decorazione del letto del Papa, arazzo commissionato al raffaellesco bolognese Tommaso Vincidor verso il 1520 e realizzato l'anno successivo.¹⁷⁸ Esso però si potrebbe interpretare anche altrimenti: si potrebbe cioè pensare che l'invenzione Bentivoglio (se originariamente priva di Leone X) sia stata «riciclata» anni dopo, nell'operosa bottega raffaellesca, per il loro amico pontefice, con la significativa aggiunta del suo ritratto. Che, comunque, esista un rapporto tra i disegni della *Natività di Leone X* superstiti e il perduto *Presepe* Bentivoglio mi pare induttivamente provato anche da un fatto che non ritengo accidentale, e cioè l'attribuzione bolognese di cui godono, indipendentemente, i disegni suddetti:¹⁷⁹ poiché questa si fonda su un'analisi stilistica (non storica, né documentaria), non si spiegherebbe altrimenti la sottolineata peculiarità etnica (nell'ambito dell'ampia e geograficamente varia cerchia raffaellesca) dell'interesse per questa particolare invenzione. Non osta a questa interpretazione (ma semmai la rafforza ulteriormente) la ricostruzione del letto di Leone X proposta di recente da Tom Campbell, che dimostra come il «cielo», ovvero la volta del letto a baldacchino, fosse costituito da un arazzo (di cui sopravvive il cartone realizzato dal medesimo Vincidor con aiuti, ed ovviamente eseguito in controparte) che riproduceva la *Visione di Ezechiele*, con lievi aggiustamenti, quali la soppressione totale del paesaggio (albero emblematico incluso) e l'aggiunta di un contorno nubiloso strabondante di putti.¹⁸⁰ Se la *Natività* Bentivoglio/Leone X e la

¹⁷⁶ Per i disegni, cfr. Parker (vedi nota 174), tav. CXLI e CORDELLIER / PY 1992a, p. 325, scheda n. 138, e CORDELLIER / PY 1992b, pp. 615–616, scheda n. 1012. Per Raffaellino del Colle, vedi FILIPPINI 1925, specie pp. 208 (foto) e 213. Per l'assenza di Leone X, e l'improbabile presenza di Giulio II in sua vece, vedi sopra, nota 174 ed sotto, note 181–182.

¹⁷⁷ Paolo Colliva, «Bologna dal XIV al XVIII secolo: «governo misto» o signoria senatoria?», in Aldo Berselli (a cura di), *Storia dell'Emilia Romagna*, Bologna 1977, vol. 2, p. 25, e PENUTI 1983, pp. 39–42.

¹⁷⁸ Vedi bibliografia fornita a note 174 e 180.

¹⁷⁹ Un'osservazione simile è anche in CORDELLIER / PY 1992a, p. 323.

¹⁸⁰ Tom Campbell, «Pope Leo X's consistorial «letto de paramento» and the Boughton House cartoons», *Burlington Magazine*, 196 (1996), pp. 436–445.

Visione coesistono nello stesso insieme decorativo, preparato da un artista bolognese della cerchia di Raffaello con materiali «di riuso» e senza veri ausili dal maestro,¹⁸¹ ecco che l'ipotesi, già intuitivamente evidente, di una coesistenza ed incidenza culturale rilevante, nella cultura locale, di due pezzi raffaelleschi bolognesi, appartenuti a due famiglie tra loro collegate, esce semmai potenziata: sarebbe infatti del tutto illogico sostenere che il progetto romano-fiammingo del letto di Leone X (certamente posteriore, comunque, ai due quadri Bentivoglio ed Ercolani, qualunque sia la loro datazione) rifletta una coerenza iconografica già stabilita da Raffaello, invece che una semplice contiguità topografica, legata piuttosto alla vicenda etnico-culturale del Vincidor ed alle relazioni personali del pontefice committente.¹⁸²

Del legame tra il papa Medici e i depositi Bentivoglio è certo ottima prova la fredda accoglienza riservata dai Bolognesi al Papa durante la sua visita dall'11 al 18 dicembre 1515, per incontrarsi con Francesco I:¹⁸³ e non mi pare si sia data sufficiente attenzione alla sovente avanzata probabilità che del corteggio pontificio facesse parte lo stesso Raffaello (a novembre certamente a Firenze) il quale ebbe così presumibilmente l'opportunità di incontrarsi di persona il Francia e di vedere e valutare la futura collocazione della propria *Santa Cecilia*.¹⁸⁴ Forse non fu il suo primo incontro con il Francia, né la sua prima venuta a Bologna: è stato suggerito infatti che vi avesse già fatto un'altra fugace visita nel 1506, al seguito di Papa Giulio II (e quindi prima della stesura della lettera al Francia).¹⁸⁵

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 436, nota 10.

¹⁸² Va sottolineato che la derivazione di Coecke discussa sopra, nota 165, potrebbe assai meglio spiegarsi alla luce del cartone e degli arazzi protetti nella sua Fiandra, che non in base alla visita italiana del pittore fiammingo.

¹⁸³ PASTOR 1950–65, vol. 4, pp. 85–90. Per la calorosa accoglienza riservata dai concittadini fiorentini, vedi John Shearman, «The Florentine Entrance of Leo X, 1515», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40 (1975), pp. 136–151. Il contrasto tra le due «entrate» è sottolineato da PENUTI 1983, pp. 42 e 45.

¹⁸⁴ Sulla presenza di Raffaello a Firenze nel novembre, vedi GOLZIO 1936, pp. 36 e 40–41. Per la visita di Raffaello a Bologna nel 1515, vedi Stanislaw Mossakowski, «Il significato della Santa Cecilia di Raffaello», in Andrea Emiliani (a cura di), «Indagini per un dipinto – La santa Cecilia di Raffaello», Bologna 1983, specie p. 52, e Andrea Emiliani, «Uno sguardo sovrano», in *Il Nettuno del Giambologna. Storia e restauro*, Milano 1989, p. 36. Ulteriore, più ampia bibliografia sulla possibile presenza di Raffaello a Bologna nel 1515 è fornita da Shearman nel suo libro di prossima uscita.

¹⁸⁵ Giulio II fu a Bologna nel 1506–1507 e nel 1510–11 (PASTOR 1950–65, vol. 3, pp. 717–721 e 761–767, nonché PENUTI 1983, pp. 39 e 41): mentre all'epoca della seconda visita, come dimostra la lettera pubblicata da Malvasia, il pittore era già a Roma da anni, all'epoca della prima si trovava ancora a Firenze; non si capisce tuttavia perché, se fece parte del seguito del papa trionfante, l'artista non vi sia poi rimasto, e abbia interposto un periodo di due anni prima di raggiungerlo a Roma, tanto più che a Firenze non aveva messo radici (vedi Alessandro Cecchi, «Raffaello tra Firenze, Urbino e Perugia (1504–1508)», in BERTI / CHIARINI 1984, pp. 37–46). Resta il fatto che solo se seguì il Papa nel 1506 ebbe un'occasione di vedere i locali del Palazzo Bentivoglio, non ancora distrutto (venne raso al suolo nel maggio-giugno 1507: vedi PENUTI 1983, p. 40; De Maria [vedi nota 133], pp. 198–201, e Andrea Bacchi, «Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio», in Bruno Basile [a cura di], *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Roma 1984, pp. 285–286): la citata lettera al Francia dimostra infatti la conoscenza degli affreschi del palazzo (di cui oggi resta solo un minu-

A me pare comunque evidente che non si potrà dire nulla di sicuro su Raffaello e Bologna finché non si saranno approfonditi con cura mirata gli studi sugli stilemi inventivi e compositivi raffaelleschi negli allievi bolognesi ed emiliani di Raffaello di derivazione franciana (non solo Innocenzo da Imola, ma il Vincidor, il Baviera e il Raimondi). Indirizza la ricerca in questo senso anche l'osservazione di Francesco Cavazzoni (1608), opportunamente trascritta da Malvasia ed a lui indisputabilmente anteriore, secondo cui Raffaello avrebbe conosciuto ed ammirato le opere del Francia.¹⁸⁶

Quanto al *San Giovanni Battista* Albergati (ora in Pinacoteca Nazionale a Bologna), è sì una copia, forse di Giulio Romano, ma l'incertezza attributiva tra le varie versioni romane e fiorentine è una realtà sopravvissuta fino a tempi recenti,¹⁸⁷ e del resto esistono legami famigliari tra gli Albergati, gli Zambeccari e i romani Colonna che possono anche far pensare ad una certa circolazione,

scolo frammento: vedi Bacchi, *ibidem*, pp. 326–327 e Carla Bernardini in Andrea Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Milano 1997, pp. 78–79, scheda 115). Sulla questione vedi anche sotto, note 192 e 198. Quanto alla lettera di Raffaello al Francia, trascritta in MALVASIA 1841, vol. 1, p. 47 (ed. 1678, vol. 1, p. 45), sbaglia il PIA-CENZA 1770 (pp. 247–248, nota 2) a sostenere che il Malvasia «possede una originale la lettera scritta da Raffaello al Francia in occasione che questi gli mandò il proprio ritratto, e quegli il contraccambiò con disegni di sua mano, i quali presso di sé il Malvasia parimenti conservava»: in realtà Malvasia (loc. cit.) afferma di possedere esclusivamente la lettera, non i disegni, anche se è noto che la sua collezione, venduta nel 1675, comprendeva diversi disegni di Raffaello, tra cui quello oggi al Louvre con la «Battaglia di Costantino» (CORDELLIER / PY 1992a, p. 307, scheda n. 130, e CORDELLIER / PY 1992b, p. 551, scheda n. 920).

¹⁸⁶ Cfr. MALVASIA 1841, vol. 1, p. 50, e Ranieri Varese, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Firenze 1969, p. 20 (su cui vedi anche DEMPSEY 1986, p. 65). Non si capisce quindi su quali basi la ZANOLI 1985 possa contestare «l'ammiccante solidarietà di Raffaello verso il Francia», o sostenere che «l'apprezzamento di Raffaello verso le Madonne del Francia [...] è più a proposito nello spirito di valutazione estetica della devozione proclamata dal Cardinale Gabriele Paleotti che non al tempo di Giulio II» (pp. 145–146). Sui rapporti stilistici e culturali tra Francia e Raffaello, vedi intanto BERNARDINI 1983, specie pp. 4–7.

¹⁸⁷ Sulle vicende di questo quadro e le sue varie versioni e copie, compresa quella bolognese, vedi Carla Bernardini in Emiliani (vedi nota 184), pp. 86–87, scheda n. 128, nonché la documentata scheda di Gloria Chiarini in BERTI / CHIARINI 1984, pp. 222–228, e, per una delle copie romane, la scheda di Giulia Barberini in *Raffaello nelle raccolte Borghese*, Roma 1984, pp. 59–60, che integra quella di Paola Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, Roma 1959, vol. 2, pp. 122–123, scheda n. 173. Il committente del dipinto originale, il Cardinale Pompeo Colonna, aveva una remota connessione bolognese, poiché sua madre (Vittoria Conti) sposò in seconde nozze il bolognese Bartolomeo Zambeccari (vedi Baldassarre Carrati, «Alberi Genealogici», BCB, ms B 698/II, n. 123, e, su Pompeo Colonna, la voce di Francesco Petrucci in *DBI*, vol. 27, pp. 407–412, nonché DOLFI 1670, pp. 726–727), parente di quel Paolo Zambeccari (marito in seconde nozze di Gentile Albergati) che, a detta di Vasari, commissionò l'«Adorazione dei pastori» del Francia ora a Forlì (di datazione non anteriore al 1512) ove, nella manica dell'angelo in primo piano, compare un adattamento alla moda angelica raffaellesca, più evidente nei colleghi dell'«Incoronazione» lucchese (1516–17), di cui è già stata rilevato il rapporto con la pala Oddi di Raffaello giovane: vedi Stagni, in FORTUNATI PIETRANTONIO 1985, vol. 1, pp. 5 e 26 (foto). (Per altri rapporti, esclusivamente politici, tra Albergati e Zambeccari, vedi PENUTI 1983, p. 41).

se non dei pezzi, almeno della loro conoscenza, tramite copie. Ovviamente Malvasia ignorava le attribuzioni e le datazioni oggi correnti, ma con lui le ignoravano i suoi contemporanei e concittadini, sicché nel confondere Raffaello coi suoi collaboratori, egli era il portavoce di una convinzione diffusa, non un caudico cavillatore senza scrupoli. Anche la *Sacra Famiglia all'ombra della quercia* Casali da lui ricordata è ovviamente da identificarsi iconograficamente con il dipinto ora a Madrid, ed è significativo (rispetto alla sua fama, accessibilità e fortuna) che ne esista copia coeva nella vicina Firenze e che le prime riproduzioni grafiche, benché tardive (attorno al 1570), siano tutte bolognesi (Giulio Bonasone e poi Domenico Tibaldi, con attribuzione alternativa ad Agostino Carracci):¹⁸⁸ ma, copie od originali che fossero, tutti questi quadri raffaelleschi a Bologna servivano almeno a provare nell'essenza il punto da farsi, cioè che, per quanto attiene alla percezione propria di un pittore come il Francia ed alla sua capacità di leggere e registrare le novità perfino tramite copie, traduzioni grafiche e stampe, Raffaello a Bologna era noto indipendentemente dalla (ed anche anteriormente alla) *Santa Cecilia*. (E, vale ribadirlo, il traduttore a stampa di Raffaello non era forse un Marcantonio Raimondi cresciuto a Bologna all'ombra del Francia?).¹⁸⁹

Infine, come piccolo corollario, si potrà aggiungere qui incidentalmente un breve rilievo sui committenti bolognesi dell'urbinate: non solo sono tutti membri della classe dominante, ma sono collegati tra loro da legami famigliari e politici (ciò vale in particolare per i Bentivoglio, gli Ercolani e i Grassi da un lato e, dall'altro, per gli Zambeccari e gli Albergati), legami che si traducono anche in analoghe scelte culturali (ovvero, in campo artistico, li si ritrova anche committenti, oltre che di Raffaello, del Francia). Insomma, quella contrapposizione storica netta che, a proposito della commissione per la pala di *Santa Cecilia* (ordinata, tra l'altro, dai fiorentini Pucci, sia pur per conto della bolognese Duglioli), si è voluta vedere tra Bentivoleschi e papalini a loro avversi mi pare non valga né sempre, né in generale (e nemmeno nel caso particolare, se si guarda a fondo, perché gli artisti ferraresi attivi a San Giovanni in Monte sono in realtà «bentivoleschi» e la stessa famiglia della Beata Elena Duglioli ha saldi legami famigliari con i Bentivoglio del ramo cadetto non dominante:¹⁹⁰ è vero che questo era in prevedibile antagonismo con il ramo principale e che si dimostrò ottimo alleato della Chiesa dopo la cacciata dei parenti, ma si tratta di un gioco delle parti che non va sopravvalutato, tanto è vero che a Firenze, durante la crisi piagnona e dopo la fuga di Piero di Lorenzo, si era visto qualcosa di analogo con il ramo cadetto di Lorenzo di Pierfrancesco Medici, che, schierandosi con il Savonarola, cercava in realtà di salvare il salvabile per la famiglia, incrementando contestualmente le fortune proprie e del proprio ramo).

Nel passaggio dal regime bentivolesco a quello ecclesiastico, le famiglie dei committenti di Raffaello (con l'unica eccezione, ovvia, dei Bentivoglio) sono impegnate sì a smussare gli spigoli della transizione (basti pensare alla peculiare posizione dei Grassi)¹⁹¹ e ad adattarsi convenientemente al nuovo ambiente, ma non sono artefici del cambiamento, anzi, semmai cercano la mediazione ed il recupero dei Bentivoglio principali nel nuovo contesto: i veri «rivoluzionari», come i Malvezzi o i Marescotti, non si esprimono artisticamente con un'attenzione al linguaggio romano, extra-felsineo di Raffaello (la loro azione culturale è semmai negativa, e si estrinseca nella distruzione – non nella semplice spogliazione – del Palazzo Bentivoglio con quanto dei suoi arredi non era stato possibile ai proprietari portare via),¹⁹² né è giusto affibbiare all'arte di Raffaello un significato politico locale che non gli compete: una contrapposizione ideologica e politica Francia-Raffaello ha ancor meno senso della loro contrapposizione stilistica, perché tra la Bologna del Francia e la Roma di Raffaello c'è semmai, dal punto di vista artistico, formale continuità, pur nell'evidente, radicale cambiamento.¹⁹³

Naturalmente di un possibile viaggio del Francia a Roma Malvasia nulla dice, non solo perché Vasari lo nega esplicitamente, ma anche perché tale ipotesi troppo contrasterebbe con l'assunto tendenzialmente campanilistico ed anti-romano della *Felsina Pittrice*.¹⁹⁴ Gli studi moderni, del resto, hanno dimostrato che un viaggio a Roma verso il 1511 ci deve essere stato, ma ad opera di

Giacomo, non di Francesco Francia.¹⁹⁵ D'altro canto, con l'eccezione vetusta del Filippini, nessuno si è preoccupato di vagliare le possibilità di uno o più viaggi di Raffaello a Bologna: eppure, oltre alla citata visita del 1515, si sarebbe ben potuto pensare che, durante il suo non breve né ininterrotto soggiorno fiorentino del 1504–1508, Raffaello avesse trovato il tempo di valicare l'Appennino per visitare un vicino centro artistico di eccellenza e di innovazione linguistica, in diretta concorrenza con il suo maestro Perugino, che, del resto, proprio a San Giovanni in Monte era riuscito a collocare una propria pala.¹⁹⁶ La supposizione di Filippini che questo viaggio avesse avuto luogo nel 1506, al seguito di un Giulio II trionfante,¹⁹⁷ è forse più corretta di quanto non sospetti la Becherucci (il palazzo Bentivoglio venne distrutto solo nel 1507, sicché Raffaello avrebbe avuto comunque occasione di vedervi gli affreschi del Francia, fors'anche con agio maggiore di quanto non avrebbe avuto nel periodo in cui il palazzo era abitato),¹⁹⁸ ma non va considerata né certa (perché un giovane ambizioso, se era già riuscito ad intrufolarsi in Curia, avrebbe dovuto attendere ancora due anni per trasferirsi a Roma alla corte del Papa?), né esclusiva, poiché l'importanza artistica della Bologna bentivolesca poteva ben attrarre il precoce Raffaello già prima.

Tornando ora al tema principale di questa appendice, la seconda argomentazione proposta dal Malvasia per confutare il racconto vasariano sulla morte del Francia è l'esistenza di quadri di quest'ultimo datati 1520 e 1522, cioè di poco posteriori alla data di morte proclamata dal Vasari (che, parlando di 1518 anziché 1517, si confondeva, forse a causa del diverso calendario fiorentino:¹⁹⁹ ma siccome Vasari gode di un illimitato pregiudizio favorevole, ha sempre ragione anche quando sbaglia, e vari storici dell'arte moderni han convenuto di accomodarsi al suo errore).²⁰⁰

¹⁹⁵ Vedi i saggi citati nel saggio precedente, nota 74.

¹⁹⁶ Sul soggiorno fiorentino di Raffaello, vedi Cecchi in BERTI / CHIARINI 1984, specie pp. 37–38 (anche per i rapporti con Perugino a Firenze); per quest'ultimo, vedi Francis Russell, *Perugino and the Early Experience of Raphael*, in *Raphael before Rome. Studies*, 1986, pp. 189–201, ed inoltre Piero Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984, p. 103, scheda n. 115. *Ibidem* (pp. 46–48) viene anche discussa la formazione di Raffaello nella bottega fiorentina di Perugino. Sulla possibilità di un viaggio di Raffaello a Bologna anteriormente al 1506, vedi già BERNARDINI 1983, p. 8.

¹⁹⁷ FILIPPINI 1925, specie pp. 207–208, discusso in DEMPSEY 1986, pp. 63–64. Vedi anche Bacchi (vedi nota 185) p. 327.

¹⁹⁸ Cfr. FILIPPINI 1925, p. 208, e la bibliografia data da DEMPSEY 1986, p. 69 nota 49, nonché qui sopra, note 184 e 192.

¹⁹⁹ Vedi sopra, nota 152. Un caso analogo di datazione sbagliata derivata dall'errata interpretazione di una data fiorentina mi viene segnalata da John Shearman, che la discute nel suo volume documentario su Raffaello in corso di stampa: riguarda la lettera di Leonardo Sellaio a Michelangelo sulla «Resurrezione di Lazzaro» di Sebastiano dal Piombo e l'inaugurazione della volta della Farnesina, in data 1 gennaio 1518 s.f., ovvero 1519 s.c.

²⁰⁰ Vedi sopra, nota 137, ed inoltre Paola Della Pergola in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* a cura di Paola Della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, Novara 1967, vol. 3, p. 285 (con spiegazione contraddittoria ed erronea a p. 299, nota 2: «Morì il 5 gennaio 1517, corrispondente al nostro 1518». L'errore è duplice: da un lato è certo che Vasari, che scrive 1518, usa l'anno fiorentino, non quello dello stile comune, e inoltre nei primi tre mesi dell'anno le date dello stile fiorentino e di quello comune sono sfalsate di un anno, il fiorentino essendo in ritardo sul comune, sicché il 5 gennaio 1517 s.c. corrisponde al 1516 s.f. – e non al 1518 –, mentre il 5 gennaio 1518 s.f. corrisponde al 1519 s.c.).

È vero che questi quadri sono opera dei figli o che la data riportata è frutto di errori di lettura, ma vale quanto si è testé osservato: queste datazioni non sono distorsioni dei fatti deliberate da Malvasia, perché egli riporta dati in parte già forniti dall'«esatto Masini»,²⁰¹ cui nessuno, certo, si sogna di rinfacciare un'inesattezza, perché gode della fama di compilatore inesausto ed affidabile. Se però in buona fede la stessa notizia, errata, la riprende ed amplifica Malvasia, allora il suo è senz'appello un falso deliberato:²⁰² forse questo perenne sospetto nei suoi confronti è un modo obliquo, indiretto di riconoscergli un'intelligenza superiore e punirlo simultaneamente per questo. Eppure, basta riflettere al caso del perduto *San Sebastiano* del 1522 (che, misteriosamente, Lamo riteneva essere in realtà di Lorenzo Costa in data 1503),²⁰³ tanto ammirato dai Carracci che Agostino ne ricavò addirittura una stampa:²⁰⁴ difficile credere che questi si sarebbero scomodati per un Giacomo Francia, e, ancora una volta, il fatto non è invenzione del Malvasia, ma resoconto dell'Albani, che ne ripercorre (certo con qualche aggiunta di fantasia) la storia fino al 1606, quando il Cardinal Legato Benedetto Giustiniani si sarebbe appropriato del dipinto sostituendolo con una copia.²⁰⁵ D'altro canto lo slittamento cronologico in avanti fino al 1522 et ultra di opere del Francia contribuisce a spiegare, almeno in parte, la data 1533 proposta dal falsario bolognese nel disegno del British Museum: evidentemente si voleva far sopravvivere, e di molto (fin dopo il Sacco di Roma e l'Incoronazione di Carlo V a Bologna!), il Francia rispetto a Raffaello.

Che i dati portanti della terza argomentazione malvasiana, ovvero i documenti scritti (lettere, sonetti di Raffaello al Francia e viceversa, ordini di pagamento) debbano essere considerati falsi dalla critica moderna, a questo punto è prevedibile:²⁰⁶ e suppongo

²⁰¹ Antonio Masini, *Bologna perlustrata (1666)*, Bologna 1986, vol. 1, p. 621, e DEMPSEY 1986, p. 65.

²⁰² Vedi le osservazioni di DEMPSEY 1986, pp. 58–59 e 65–67.

²⁰³ Pietro Lamo, *Graticola di Bologna – Gli edifici e le opere d'arte della città nel 1560*, Bologna 1977, p. 14 e nota 5, c, più recentemente, Idem, *Graticola di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996, p. 64, nota 47.

²⁰⁴ Cfr. Giovanna Gaeta Bertelà, *Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVII*, Bologna 1973, n. 206, e inoltre De Grazia (vedi nota 175), p. 82, n. 18, nonché Eadem, *The Illustrated Bartsch*, vol. 39, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1980, p. 129, n. 88, e BOHN 1995–96, vol. 1, p. 42, n. 3901.022. Ma, sulla complessa e per molti versi oscura vicenda di questo «San Sebastiano» franciano e delle sue riproduzioni, resta insuperata la nota chiarificatrice apposta da Andrea Emiliani in Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna (1686)*, Bologna 1969, p. [218], nota 320/33, cui Carla Bernardini (in: *Il Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di Renzo Grandi, Bologna 1987, pp. 85–86, scheda n. 8) apporta ulteriori informazioni, provando che il quadro della Davia Bargellini, tradizionalmente identificato con quello del Francia ma giustamente attribuito a Marco Meloni, non è comunque lo stesso inciso da Agostino. Ultimamente vedi Roio in NEGRO / ROIO 1998, p. 314, scheda n. 335P.

²⁰⁵ MALVASIA 1841, vol. 1, pp. 48–49. Curiosamente non si troverebbe traccia di questo quadro nell'inventario del 1621 pubblicato da Silvia Danesi Squarzina, «The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani – Part I», *Burlington Magazine*, 197 (1997), pp. 766–791, a meno che non si tratti – cosa assai improbabile – di quell'anonimo «San Basiano frezzato» al n. 82 (p. 786) dubitativamente identificato con una copia da Tiziano presente nell'inventario del 1638.

²⁰⁶ John Shearman, nel suo atteso libro sui documenti riguardanti Raffaello anteriori al 1600, riporta quasi tutti questi documenti malva-

¹⁸⁸ Per il dipinto del Prado, vedi Dussler (vedi nota 79), pp. 50–51, n. 80, ove è messa in dubbio l'autografia raffaellesca del quadro Casali, ed inoltre *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas*, vol. 1, *La colección Real*, Madrid 1990, p. 204, n. 723; per la versione fiorentina, vedi la scheda di Paola Squellati Brizio in BERTI / CHIARINI 1984, pp. 229–230. Quanto alle incisioni bolognesi, vedi BOHN 1995–96, vol. 2, p. 64, n. 3903.10.

¹⁸⁹ Vedi BOREA 1979, pp. 353–358 e Oberhuber (vedi nota 23), pp. 51–88.

¹⁹⁰ Sui legami coi Bentivoglio, vedi ZARRI 1983, pp. 90–91, 94, 110, 117–118. Sull'alternatività di San Giovanni in Monte, vedi sopra, nota 144, e della stessa Zarrì, le riflessioni parzialmente correttive in Eadem (vedi nota 155), pp. 23–24. Quanto agli intrecci tra le varie famiglie bolognesi committenti di Raffaello, va ricordato che, non sorprendentemente, patterns analoghi sono stati rilevati per il periodo fiorentino da Alessandro Cecchi (vedi nota 185), specie pp. 39–44.

¹⁹¹ Per i Grassi, ed in particolare Paride, vedi sopra, nota 163. Su Achille Grassi, vescovo di Bologna a partire dal 1511, vedi PENUTI 1983, p. 42.

¹⁹² Sulla distruzione del Palazzo, vedi sopra nota 185, ed inoltre Emiliani e Oberhuber (vedi nota 161), specie pp. XXIII–XXVI. Per i rapporti tra Giulio II e i Malvezzi, vedi PASTOR 1950–65, vol. 3, p. 766. A testimonianza delle scarse propensioni artistiche dei Malvezzi, può essere utile consultare gli inventari tardo-cinquecenteschi e primo-seicenteschi pubblicati da Giancarlo Roversi («La famiglia Malvezzi de' Medici e il suo palazzo», in: *Palazzo Malvezzi tra storia, arte e politica*, Bologna 1981, pp. 70–95), dove le opere d'arte sono scarsissime, quasi inesistenti. Stando agli inventari seicenteschi indicizzati dalla MORSELLI 1997 invece (pp. 49, 98, 174, 208, 336, 337–338, 438, 567, 588–589: curiosamente non figura da nessuna parte l'inventario del 1622 pubblicato da Roversi), salvo un paio di eccezioni la famiglia, nei suoi vari rami, avrebbe rivelato in seguito un crescente interesse per le opere d'arte, e segnatamente i dipinti. Ma il repertorio è sommario, e i giudizi abbastanza soggettivi, onde bisognerebbe andarsi a rivedere i singoli inventari in archivio. Certo è che, a fine Settecento, il Lanzi nota e ricorda la collezione Malvezzi senatoria per la ricca scelta di primitivi.

¹⁹³ Cfr. qualche spunto generico in Perini (vedi nota 151) pp. 285–288, e, per un'interpretazione più modulata del passaggio dallo stile devoto di Perugino e Francia alla novità della maniera raffaellesca, Dempsey (vedi nota 163) specie 76–79, nonché, anteriormente e più puntualmente, BERNARDINI 1983, pp. 3–11.

¹⁹⁴ Cfr. VASARI 1966–87, vol. 3, pp. 589–590; vedi inoltre DEMPSEY 1986, p. 63, che, sulla base del Bertolotti (*Artisti bolognesi, ferraresi e alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVIII. Studi e ricerche tratte dagli Archivi Romani*, Bologna 1886, pp. 33–34) conferma un viaggio del Francia a Roma nel 1510, all'epoca del ritratto di Federico Gonzaga: in realtà, come ha ben chiarito la Stagni (in FORTUNATI PIETRANTONIO 1985, vol. 1, p. 5) sulla scorta del Luzio (di cui vedi anche «Federico Gonzaga», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 9 [1886], specie pp. 563–566) il ritratto venne eseguito a Bologna in una sosta del viaggio da Mantova a Roma.

che anche questo debba essere inteso come complimento, perché costruire quel genere di falsi a 150 anni e più di distanza vuol dire esser bravi davvero. Non basta mica una fertile fantasia, a trovar nomi, date e dati, se non esatti, almeno attendibili (è ormai un secolo che si sta a discutere sull'autenticità di questi materiali, senza uno straccio di prova conclusiva, ma destreggiandosi tra indizi e sillogismi e cantonate);²⁰⁷ a radunar tutte le informazioni necessarie occorre una ricerca d'archivio tale (lo sanno bene gli

autori seri di romanzi storici) che quasi quasi, anzi, senz'altro, conviene scriverci sopra un saggio accademico – il che è appunto quel che fa Malvasia, ma siccome è evidente che sa usar la penna per narrare senza tediare, allora sembra più semplice dargli del romanziere addirittura, e anzi, il fatto che sappia scrivere è la prova provata che sa falsificare egregiamente un sonetto quattrocentesco, patina linguistica dialettal-latingueggiante inclusa. Bella lezione di logica scientifica e di metodo!²⁰⁸ Ma anche ammesso (senza però

concederlo) che tutti i documenti da lui presentati fossero falsi, non potrebbe aver comprato lui stesso per autentici dei falsi circolanti sul mercato, come appunto il disegno ora a Londra?

Per un uomo di primo Cinquecento era facilissimo confezionare un bel falso come quello del disegno in esame; ma che un Malvasia, per ipotesi, comprendendo, potesse accorgersi d'esser stato truffato, questo – lo si vorrà ammettere, spero – sarebbe davvero

chieder molto. (A Lanzi, come si vedrà, non lo si è mai chiesto). Il problema, quindi, ritorna: perché avrebbe dovuto esserci qualcuno interessato a costruire un falso del genere prima o subito dopo il 1550, ovvero prima o subito dopo l'edizione delle *Vite* vasariane? Vien fatto di rispondere: forse Vasari, nel 1550, non si limita a dar sfogo ad una propria animosità, spargendo maldicenze sul Francia come sugli altri bolognesi; forse raccoglie davvero delle voci, una querelle già vive nell'ambiente artistico bolognese e/o romano, quell'«istoria vocale» che Malvasia seppe usare sistematicamente, ma che esisteva anche prima, che anche Vasari non disdegnava di impiegare («si dice...»)²⁰⁹.

Osserva Federico Zeri che, nel Cinquecento (cioè prima dei Carracci) non esiste una scuola pittorica bolognese:²¹⁰ esistono però dei bolognesi che dipingono, e con buon successo, anche nei «grandi centri» – a Roma, a Firenze. Nell'età di Vasari si chiamano, tra l'altro, Prospero Fontana, Biagio Pupini, Lorenzo Sabatini, Orazio Samacchini, Cesare Aretusi: sono ben inseriti nella koiné linguistica un po' tronfia e culturista del Manierismo pieno. Danno fastidio, certo, anche giù a Roma. Ci saran state faide «nazionali», lotte sotterranee sugli appalti. A Roma gli si sarà rinfacciato, ad esempio, che erano dei parvenus, che un Innocenzo, un Bagnacavallo, i loro maestri, eran stati solo degli onesti e inconcludenti copisti di Raffaello o, per Tibaldi, di Michelangelo, perché senza Raffaello (e Michelangelo) i bolognesi eran niente: grazie al Vasari il povero Francia (sempre lui: ma era il maestro dei maestri, anche con Michelangelo)²¹¹ Del resto, l'accento vasariano alle presenze di bolognesi (gentiluomini, ma documentabilmente anche artisti) a Roma che tenevano i rapporti tra Raffaello e il Francia mi pare indicativo, già a date antiche, di relazioni strette, ma anche di una situazione di possibili tensioni e rivalità tra le due comunità.

Far letteralmente schiattare d'invidia il vecchio Francia alla vista del quadro di Raffaello poteva dunque essere (al di là del valore simbolico di un passaggio dall'adolescenza dell'arte alla sua più piena maturità interpretato come momento di rottura netta, piuttosto che di evoluzione interna del linguaggio figurativo)²¹² una buona storiella romana funzionale a qualche posteriore aggiustamento di conti, anche vasariani. L'avranno inventata in odio a qualche Bagnacavallo senior o junior, o chi per lui, e qualche bolo-

su ciò che fosse impossibile considerare proprio di Raffaello. Se la firma *Rafaello Sanzio* e la parola *madonnella* sono sospette, non altrettanto si può dire di *ben condizionato*, che può risalire al '300, e di *devoto*, che è già in Dante. Il confronto poi tra la lettera attribuita a Raffaello e quella scritta per conto e a nome dell'Albani mostra la povertà e l'incertezza sintattica della prima, di contro alla ridondanza e sicurezza della seconda. Non paiono davvero scritte da una stessa mano, e sembra difficile ammettere che il Malvasia fosse così perspicace contraffattore da imitare i presunti accavallamenti, anacoluti e impacci dell'incolto, o almeno illetterato, pittore urbinato; e da fingere un taglio, sostituito da un *etc.* Tutto sommato, io sarei per considerare questa lettera originale, anche se ritoccata dal Malvasia. I miei argomenti, comunque, sono linguistici e formali, quindi una minima parte di quelli che possono essere messi in campo. (Sulla questione della «Madonnella», vorrei qui ricordare che, come mi faceva osservare tempo fa Charles Dempsey, il termine è presente nella toponomastica romana fin dal Cinquecento ed inoltre, per contestualizzare meglio, culturalmente, il termine vorrei ricordare un passo primo-cinquecentesco con un vezzeggiativo simile riportato da PENUTI 1983, p. 41: «certa Santarella ... nominata Madonna Elena»). Vorrei solo concludere che, a maggior ragione, il sonetto del Francia, con le sue inflessioni dialettali padane del Quattrocento, risulta quasi difficile da falsificare nel Seicento e l'uso normale di «Raffael» invece che «Raffel» o «Raffelle» (che sono le forme standard nel manoscritto malvasiano) sembra allontanare ulteriormente la possibilità di una falsificazione malvasiana: ma sulla questione vedi anche sotto, nota 208.

C'è però un caso, serio, che val la pena di discutere, ed è la presenza, tra gli appunti manoscritti di Malvasia, di una versione (di mano del Malvasia) del sonetto del Francia a Raffaello che presenta alcune particolarità che la distinguono dal testo a stampa nel 1678 (l'edizione del 1841 è inutilizzabile, ai fini del confronto, perché ortograficamente ripulita dai curatori della patina padana tardo-quattrocentesca con tipica solerzia puristica ottocentesca). Dunque, in BCB, ms B 16, c.n.n. tra le cc. 296v e 297r, si legge il seguente testo, ricco di cancellature: «Copia d'un sonetto trovato tra le carte del Francia ch'erano del Lamberti etc.

Non son Xeusi né Apelle e non son tale
Che di tanti tal nome a me convegna,
Né mio [?.?lento] talento, né virtute è degna
Aver da un Raffael lode immortale.
Tu sol cui [diede il] fece il Ciel dono fatale
Ch'ogni altro excede, e sovra ogn'altro regna
L'[{ecc?}] eccellente artefitio a noi insegna
Con cui sei rexo ad ogni antiano eguale.
Fortunato graxon, che ne' primi anni
Tant'oltre passi, [che sarà] e che sarà poi quando
In età più proveccta ope migliori.
Vinta sarà Natura e da [te..]tuo inganni
Resa eloquente dirà te sol lodando
Che [Raffel sei] tu solo pict[or] sei tra pictori».

Come giustamente osserva John Shearman, l'edizione a stampa (Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, vol. 1, p. 46)

presenta un titolo («All'Excellent Pictore Raffaello Sanzio, Zeusi del nostro secolo, di me Francesco Raibolini detto il Franza») che, assente nella trascrizione affrettata testimoniata dal manoscritto malvasiano, può essere solo o una sua aggiunta chiarificatrice a posteriori (il che peraltro non fa di Malvasia un falsario, ma solo un curatore attento con la pericolosa tendenza all'integrazione in stile), oppure una successiva trascrizione direttamente dall'originale, di cui egli afferma di essere proprietario («oggi presso di me conservasi»). Quanto alla trascrizione del sonetto dianzi riportata, essa presenta due ordini distinti di problemi: 1) differenze ortografiche e terminologiche rispetto alla versione data alle stampe e 2) numerose correzioni nel testo trascritto. Quanto al primo tipo di problemi, mi limito ad osservare che «antiano» (v. 8) e «graxon» (v. 9) sono palesemente privi di senso, mentre «antico» e «garxon» del testo a stampa sono le soluzioni corrette. Ritengo altamente improbabile, virtualmente impossibile, che tali parole fossero presenti nel testo originale che Malvasia veniva trascrivendo e penso che la versione giusta presente nella stampa sia frutto o di un'opportuna correzione a senso, o di una nuova verifica condotta sull'originale nel frattempo acquisito. D'altro canto, proprio questo tipo di errori mi sembra avvalorare l'interpretazione delle numerose correzioni presenti nella trascrizione manoscritta del sonetto come «errori di copista» e non «correzioni d'autore», interpretazione sorretta anche dalla qualità del ductus, che è alquanto uniforme (come non sarebbe nel caso di una creazione, invece che di una copia), ma certamente affrettata. Avendo discusso con John Shearman in presenza del manoscritto, constato che egli, pur personalmente incline alla seconda interpretazione («correzioni d'autore»), sarebbe anche disposto ad accettare la prima se non fosse per l'ultimo verso, che a lui sembra prova evidente e praticamente incontrovertibile di una correzione compositiva, in quanto scrivere «Raffel» invece che «tu» implica un salto troppo forte, non imputabile a semplice distrazione. Per parte mia, vorrei obiettare che tale salto è di natura metrica e grammaticale, non propriamente logica: ma proprio l'ipermetria grave e lo stento stilistico impliciti in un possibile «Che, Raffael, tu sol pictor sei tra pictori» avrebbe impedito ad un versificatore esperto come Malvasia di perfino accennare questa possibilità, se non per distrazione. E poi, come varianti d'autore queste correzioni presentano una singolare particolarità: sono tutte nella prima, non nella seconda metà del verso, e non riguardano mai un verso intero, che venga integralmente sostituito, né l'incipit vero e proprio del verso (la prima parola è sempre corretta). Mi pare un comportamento curioso, che certo non corrisponde ad una prassi comune di composizione. Sarebbe più facile comprenderla pensando ad una trascrizione fatta in fretta, dopo aver letto e malamente memorizzato il testo, sia questo o meno ancora sott'occhio. (Date le abitudini all'esercizio mnemotecnico del periodo, non escluderei che Malvasia – ben allenato anche dalla sua attività di avvocato – dopo un'attenta lettura abbia trascritto il sonetto a memoria, cosa che oggi noi in generale non saremmo più in grado di fare). Il foglio frammentario su cui è scritto il sonetto è un pezzo di una sopracoperta di una lettera, indirizzata allo stesso Malvasia (come si evince dal retro): si tratta di un tipico foglio riciclato, quale è facilissimo trovare nei suoi appunti, e non testimonia tanto di un lavoro premeditato a tavolino, quanto dell'utilizzo estemporaneo di un pezzo di carta provvidenzialmente trovato in tasca.

siani come falsi, con l'eccezione della lettera di Annibale Carracci al cugino, ma nelle sue schede dà ampio e puntuale resoconto del dibattito svoltosi sin qui e si evince chiaramente come, salvo qualche precorrimiento occasionale, le messe in questione risalgano al periodo infausto del positivismo germanico tardo-ottocentesco e primo-novecentesco, su cui vedi (oltre a DEMPSEY 1986, pp. 58–59) quanto da me osservato in «Contributo a Malvasia epigrafista: precisazioni documentarie sull'Aelia Laelia Crispis e altre lapidi bolognesi», *Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 1997, pp. 108–129, specie 109–111 e 115. Da ultimo sembra propendere per l'autenticità della lettera Roio in NEGRO / ROIO 1998, p. 116, che non si sbilancia invece sul sonetto.

Per la lettera di Raffaello al Francia, John Shearman, ritenendola un falso, trova conforto (che nelle viete osservazioni di Mahon, ormai non più indiscusse e, avrei pensato, abbastanza screditate), anche nelle «nuove» argomentazioni linguistiche presentate da ZANOLI 1985, pp. 145–147 e giudicate poco pertinenti da Massimo Ferretti, «Con l'ornamento come lo aveva esso acconciato: Raffaello e la cornice della Santa Cecilia», *Prospettiva*, 1985, p. 25, nota 39. Nel 1986, da Londra dove mi trovavo e dove lessi l'articolo della Zanoli, scrissi a Giovanni Nencioni, che era stato mio professore, dichiarandomi poco convinta dal metodo e dal merito delle osservazioni ivi adottate e chiedendogli il suo autorevole parere (dopo tutto era stato lui, circa dieci anni prima, ad indirizzarmi verso lo studio lessicale e stilistico della *Felsina Pittrice* di Malvasia). Ne ottenni in risposta una affettuosa lettera di tre facciate, datata Firenze 25.VI.1986, di cui vorrei qui riportare, per informazione degli storici dell'arte e con il consenso generoso dell'autore, la parte riguardante la questione attribuita: «Ho studiato il problema della contestata lettera raffaellesca del Malvasia, leggendo, come era doveroso, gli scritti superstiti intestati a Raffaello e fondandomi su di essi, ma non sulla famosa lettera a papa Leone X, stesa sicuramente dal Castiglione. Risulta evidente la differenza tra quelli autografi (compresi i sonetti) e quelli non autografi; tra quelli del primo decennio del '500 e quelli del secondo decennio, frutto di una maturazione culturale anche letteraria avvenuta nell'ambiente romano. In quelli autografi è evidente l'incertezza grafica e la frequenza dei tratti dialettali, alcuni dei quali restano anche nella lettera allo zio del 1514. Era poi cosa naturale alla cultura di quel tempo che chi pubblicasse una lettera altrui, specie se uscita dalla penna di un uomo o di una donna illetterati, la emendasse degli «errori» più evidenti; e le principali tipografie assoldavano dei correttori di bozze che spesso erano valenti letterati e si sentivano in dovere di patinare toscaneamente gli originali non ortodossi. Valga l'esempio del *Cortegiano* del Castiglione.

L'insieme degli scritti di Raffaello è dunque così disparato per sicurezza di tradizione, e quantitativamente così esiguo, che non offre appiglio per costruire un «modello» di lingua raffaellesca, come è possibile fare per Michelangiolo, cioè una pietra di paragone per saggiare l'autenticità. Nel caso specifico che interessa Lei, la lettera pubblicata dal Malvasia può essere un falso, ma può essere anche un testo autentico ripulito dalla penna del suo editore e, perché no?, ritoccato, come Vasari ritoccava le lettere di Michelangelo fino a mutilarle, quando ciò servisse ai suoi propositi. Né basta, a dimostrare l'inautenticità della lettera, rilevare la coincidenza di parole e locuzioni raffaellesche con parole e locuzioni del Malvasia: bisognerebbe piuttosto far leva

²⁰⁹ Per la storia orale di Malvasia, vedi Giovanna Perini, «Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography», *Art Bulletin*, 70 (1988), pp. 273–299, specie 290–291, ed Eadem, recensione «Lea Marzocchi (a cura di), *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna, [1983]», *Studi e problemi di critica testuale*, 28 (1984), pp. 211–220; per quella di Vasari, vedi RUBIN 1995, p. 120. Un prezioso studio sistematico dell'uso del «si dice» nelle *Vite* vasariane redatto da Dario Trento molti anni fa non mi risulta sia mai stato pubblicato. Vedi peraltro RUBIN 1995, p. 120. Si noti che il PIACENZA 1770 (p. 248, nota 1) aveva avanzato un'ipotesi simile, benché più benevola: «scrisse simil frottola il povero Vasari, a cui qualcheduno per ispasso l'avrà forse venduta».

²¹⁰ Federico Zeri, Prefazione a FORTUNATI PIETRANTONIO 1985, vol. 1, pp. VII–VIII.

²¹¹ VASARI 1966–87, vol. 6, p. 32. Per una discussione di questo aneddoto, vedi Giovanna Perini, «Introduzione», in *Il restauro* 1999, pp. 66–68.

²¹² Così evidentemente l'interpreta, con vasto seguito, Roberto Longhi («Momenti della pittura bolognese», in *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973, p. 204).

gnese avrà pensato, a un certo punto, prima o, più verosimilmente, subito dopo la pubblicazione vasariana a stampa, di smentire la calunnia con solide prove (del genere che se non si trova, si crea, tanto la diplomatica, nel Cinquecento, a differenza dell'età di Malvasia, era ancora di là da venire): ecco, quindi, la falsa notizia della morte del Francia nel 1533. Ma di nuovo chi l'ha scritta? E per convincere chi?

Non certo chi era stato a Bologna all'Incoronazione di Carlo V, perché qualunque artista che fosse stato presente, ivi compreso Vasari (che c'era), avrebbe notato e ricordato che il più noto pittore locale era morto, e già da un bel po'.²¹³ Il falso, quindi, non mi pare possa risalire ad un periodo troppo vicino alla data dichiarata (7 aprile 1533), che a sua volta è a ridosso di quella dell'incoronazione: vien pertanto fatto di pensare che sia davvero un incunabolo della reazione municipalista antivasariana alla pubblicazione delle *Vite* e che l'esatta indicazione del giorno della settimana rispetto al mese derivi non da fresca o buona memoria, ma dalla consultazione di qualche calendario od effemeride, il che riporta all'ambiente dei letterati, dello Studio e non. D'altronde, se si suppone che il falso sia posteriore alla pubblicazione delle *Vite* vasariane, allora resta automaticamente escluso un candidato altrimenti probabile come Giovanni Filoteo Achillini († 1538), noto collezionista di disegni, polemista per inclinazione ed estimatore del Francia (del resto neppure la grafia corrisponde: ma, che dire di suo figlio che ereditò la collezione?).²¹⁴ Non può essere nemmeno Girolamo Casio, morto proprio nel 1533: pur destreggiandosi tra Raffaello e Francia, tra Roma e Bologna, nel 1525 aveva già pubblicato i suoi epicedi tanto per il pittore bolognese, che per l'Urbinate.²¹⁵ Achille Bocchi andrebbe bene come date, ma non come grafia, né può trattarsi del Lamo, che reagisce sì a Vasari compilando senza animosità una sua guida integrativa e suppletiva, ma intanto arriva un po' troppo tardi, e poi ha altro ductus ed altre abitudini ortografiche e lessicali, mentre l'Alciati era troppo amico di Vasari per cimentarsi in simile impresa.²¹⁶ Mi pare che, per il momento, la ricerca possa porre solo questi pochi punti fermi negativi, in attesa di ulteriori indagini. Qual era la grafia di Achille Volta, cui, tanto, falsi epigrafici vengono attribuiti comunque?²¹⁷ Difficilmente l'indagine dovrà estendersi oltre la cerchia dei letterati bolognesi: che interesse avrebbe avuto un ferrarese come Tebaldeo, tanto per citare un nome possibile, a inventarsi una storia del genere?

Che Malvasia non sia venuto a conoscenza di un simile disegno (che avrebbe certamente usato), nonostante la sua fama di collezionista di grafica e la sua attenzione alle testimonianze municipali, è stato appena un caso, visto che, nella seconda metà del Seicento, esso si trovava in una collezione privata un po' sui generis, un po' simile alla sua: quella di uno storico dell'arte come lui, di cui aveva cercato di aver notizie, il genovese Raffaello Soprani, morto nel 1672.²¹⁸ Per quali vie tale disegno vi sia entrato, non è noto: si sa

invece, dal pettegolezzo epistolare settecentesco che lega l'uno all'altro Carlo Giuseppe Ratti, Tommaso Francesco Bernardi, Innocenzo Ansaldi e Luigi Lanzi, come ne uscì e dove andò poi.

Già, perché questo disegno approdò infine, subito prima di sparire dalla vista e dalla memoria per due secoli, all'onore di una citazione nella *Storia pittorica* del Lanzi, tempestivamente colta dalla Faietti:²¹⁹ Lanzi infatti, senza perder per questo la sua reputazione di storico affidabile presso i posteri (non è mica Malvasia, i suoi errori saran senz'altro in buona fede!), ha potuto tranquillamente scrivere, in chiusura d'un sommario resoconto della querelle Vasari-Malvasia sulla morte del Francia, che «l'anno preciso della sua morte, finora ignoto, mi è stato palesato dal Signor Cavalier Ratti, che in antico disegno di una santa, posseduto ora dal Signor Tommaso Bernardi nobile lucchese, trovò scritto essere intervenuta a' di 7 di aprile 1533».²²⁰

Lanzi, dunque, ha creduto alla notizia passatagli dai corrispondenti, anche se, un po' perplesso, il curatore dell'edizione moderna annota: «non ci sono, nel carteggio del Lanzi, lettere del Ratti».²²¹ Nel carteggio propriamente detto, in effetti, no; ma in un manoscritto miscelaneo conservato presso la Biblioteca della Galleria degli Uffizi e Soprintendenza di Firenze, invece, sì: si tratta del ms. 39, al fascicolo 3, composto tutto di lettere di Carlo Giuseppe Ratti. La prima ivi conservata reca la data «Genova, 19 luglio 1792» ed è già stata pubblicata dalla Nicco Fasola e segnalata dalla Collu.²²² Tra l'altro Ratti si offre di far pervenire al Lanzi, che ha appena pubblicato la prima parte della *Storia pittorica*, certi suoi appunti su opere d'arte romane e parmigiane che potrebbero servirgli per il completamento dell'opera. Essi son contenuti in «certi quaderni volanti che mandai al Nobile Signor Tommaso Francesco Bernardi, che me li ricercò per esaurirne alcune coserelle. Quando Vostra Signoria Illustrissima volesse avere la compiacenza di vederlo, io ne preve[r]rei quel Signore, che è quello stesso che m'ha favorito il suo bel libro, che tanto avidamente rileggo. Allo stesso Signore due anni fa donai un bel disegno del Francia Bolognese rappresentante una santina grecamente vestita, di cui fa sommo conto, ed è cosa peregrina per uno scritto che ha sopra la testa, né si sa da chi, ma certamente da qualche amico dello stesso Francia, ed è questo: «Il dì 7 de' Aprile 1533 passò Francesco Francia fu in lunedì a ore quattordici e meglio che il Signor Idio lo raccolga ne le sue braze Ame. ...» Ecco in chiaro il punto della morte di quel valentuomo su cui hanno contrastato i scrittori, sempre invano, essendone noi tuttora allo scuro».²²³

de l'Art, 80 (1988), pp. 61-63, e specialmente Marisa Dalai Emiliani e M. Pedroni, «Una fonte per il Seicento artistico ligure: le Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono, di Raffaello Soprani», in Ezia Gavazza e Giovanna Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'età barocca*, Bologna 1992, pp. 495-500 (per la collezione di disegni, specie p. 500, nota 24). Sui rapporti di Malvasia con l'Aprosio e con l'ambiente genovese, nonché i tentativi di avere notizie sulle *Vite* del Soprani, vedi Giovanna Perini, «L'epistolario del Malvasia. Primi frammenti: le lettere all'Aprosio», *Studi secenteschi*, 29 (1984), pp. 183-230.

²¹⁹ Vedi FAIETTI / OBERHUBER 1988, scheda n. 89, p. 304. Senza conoscere il disegno, aveva però ricordato la nota lanziana anche DEMPSEY 1986, p. 70, nota 59.

²²⁰ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia* a cura di Martino Capucci, Firenze 1974, vol. 3, pp. 15-16.

²²¹ *Ibidem*, p. 265.

²²² Cfr. NICCO FASOLA 1962, pp. 365-366, e Rosalina Collu, *Carlo Giuseppe Ratti pittore e storiografo d'arte*, Savona 1983, p. 126.

²²³ Biblioteca della Galleria degli Uffizi e Soprintendenza di Firenze, ms. 39, ins. III, n. 1. Cfr. NICCO FASOLA 1962, p. 365.

Appare evidente (basti osservare il «tuttora») che Ratti, a differenza di Lanzi, qualche piccolo dubbio sulla validità dell'informazione lo manteneva, così come la curiosità per l'ignoto autore.²²⁴ La descrizione del disegno, sommaria ed essenziale, è tuttavia più che sufficiente a certificarci della corrispondenza con quello ora a Londra. Si può osservare inoltre che la trascrizione della scritta, pur sostanzialmente corretta, non è né esattissima, né completa, ma non per carenza di scienza ecdotica, bensì per una distrazione ben più radicale, dal momento che Ratti aveva fatto dono del disegno al Bernardi senza conservare copia del testo, sicché dovette recuperarlo in seguito tramite l'Ansaldi, che se lo copiò da una lettera precedente dello stesso Ratti al Bernardi, onde il Lanzi ricevette un testo di terza o quarta mano.²²⁵

In realtà il gentiluomo lucchese Tommaso Francesco Bernardi, piccolo collezionista di grafica e corrispondente, oltre che di Ratti, Lanzi ed Ansaldi, anche del bolognese Luigi Crespi e dei Bianconi,²²⁶ aveva ricevuto il disegno non nel 1790, come ricorda Ratti, ma già all'inizio del 1789, e lo si evince da una lettera del 23 gennaio 1789 scritta dal suo amico erudito e pittore pesciatino Innocenzo Ansaldi, fervido seguace di Mengs: «Godò poi che finalmente Le pervenisse dal Signor Ratti il consaputo disegno del Francia, il quale, a Dio piacendo, avrò il piacere di vederlo una volta portandomi a Lucca, giacché avendo qua bruciato gli ortaggi, non è ora sì facile il trovare occasioni sicure per mandarmelo e restituirglielo».²²⁷

²²⁴ Nel saggio precedente (nota 71) s'è visto che la NICCO FASOLA 1962 è incline a prendere sul serio l'informazione data dal Ratti e dal Lanzi: scrive infatti (p. 365, nota 11): «La data vasariana della morte del Francia (anno 1518) ritenuta nelle circostanze descritte dal Vasari come favolosa, fu modificata dal Lanzi in 1533 proprio sulla scorta del Ratti [...] ma l'autorità del Milanese [...] la riportò al 1517 sulla scorta di tre cronache manoscritte bolognesi [...] Pare però che la lettera del Ratti meriti maggiore attenzione per la eccezionale precisione dei dati cronologici della iscrizione sul «disegno» [...] La attribuzionistica ha trovato, per il Francia, come è noto, un grave ostacolo in quel perentorio 1518». Ancora l'attribuzionismo alle prese con i duri fatti storici che lo contrastano e cui non si sa rassegnare! Ed è solo troppo ironico (giustizia poetica?) che, seguendo gli stessi principi per cui si diffida di autori seri (anche se non infallibili) come Malvasia, si rischi poi di cadere nella trappola di un falsario accertato, anche se anonimo!

²²⁵ Cfr. sotto, nota 228. Mentre correggo le bozze, mi giunge notizia che presso la Biblioteca Comunale di Pescia sono depositate e consultabili da alcuni anni le carte del fondo Ansaldi, comprendenti anche tutta la corrispondenza superstita di Innocenzo Ansaldi. Erano ancora di proprietà della famiglia quando, nel 1981-1982, cercai di studiare l'Ansaldi e il Bernardi: non è pertanto impossibile che si trovino in questo fondo anche le lettere del Bernardi e del Ratti all'Ansaldi relative al presente disegno. Il fondo Ansaldi viene attualmente studiato da Paolo Vitali e da collaboratori di Roberto Paolo Ciardi: ringrazio l'uno e l'altro per le informazioni relative a questo fondo.

²²⁶ Sul Bernardi e i suoi rapporti con i bolognesi Luigi Crespi e Carlo Bianconi, vedi Giovanna Perini, «Un breve trattato inedito per il conoscitore di stampe compilato da Carlo Bianconi», in: *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G. C. Sciolla, Bergamo 1995, pp. 229-235.

²²⁷ Biblioteca Governativa Mansi, Lucca, ms. 1943, lettera n. 34.

Che un ortolano potesse di norma fungere anche da corriere tra due città, più sicuro e veloce della posta, la dice lunga sui problemi delle comunicazioni, e sui patemi che le spedizioni di libri ed opere d'arte comportavano, allora come ora. Ne fanno fede altre due lettere precedenti dell'Ansaldi, relative all'invio di questo stesso disegno.²²⁸ È tra le ricche e poco sfruttate carte del Bernardi, però, che si trovano le notizie più interessanti sul foglio, quelle che ci permettono di ricostruirne la storia all'indietro fino al Seicento. Sono contenute in una copia da lui redatta di una lettera inviata dal Ratti all'Ansaldi in data 30 agosto 1788: «In questo ordinario scrivo due righe di ringraziamento al Signor Bernardi, e senza parlare d'altro: ciò per non offendere la delicatezza d'un signore di tanto merito e di sì bell'animo. [...] Restando sul medesimo proposito dunque per regalare a questo signore una qualche miseria, e marcar se non altro una gratitudine, ma che avesse un distintivo e non fosse cosa come si suol dire di comune, ho scelto un disegno trovato ne' miei libri. Tal disegno è in una pagina di carta tinta da una parte di cinerino lavorato a lumi di biacca e nero, e dall'altra disegnato a matita rossa. Da questa parte sulla cima vi è scritto in lingua di miscuglio tra il bolognese e l'italiano linguaggio in tal modo: *Li di 7 del aprile 1533 passò. ... Francesco Francia fu in lunedì a ore 14+ e mesi a ch il Signor idio lo raccolga ne le sue braze ame. ...* L'epoca della nascita del Francia la fissano Vasari e Malvasia, ma la di lui morte è incognita a tutti gli storici che hanno finora scritto, e litigano accaniti su di essa. V'ha fino chi nega che Francia vedesse il quadro della Santa Cecilia, e ciò per vedersi i ritratti di lui fatti da giovine tanti anni prima, e simili inezie. In quei tempi un poco più semplici de' nostri, e perciò più buoni si vede, che questo disegno era in mano di qualche buon bolognese suo amico, e che pieno di buon animo e carità, vi fé sopra un tale scritto senza delicatezza, facendolo passare fino sopra la fronte della figura, bastandogli il ricordo. Di tale iscrizione come d'una reliquia e punto interessante di storia, ne prese minuta il Principe Ercolani, a cui mi raccomandai che in alcun luogo lo facesse registrare; se lo abbia fatto nol so. Or'io non avendo più figli, e dovendosi un giorno smarrire le robbe mie all'uso di quelle de' pittori, volentierissimo manderò al Signor Bernardi tale disegno, pregandolo che in qualche stampa faccia inserirne il possedimento. Non debbo tacere che il libro da cui lo staccherò è quello che possedeva il nostro Soprani, primo scrittore delle vite de' pittori genovesi. Libro che sebben mutilato posseggo io».²²⁹

²²⁸ *Ibidem*, n. 7, lettera del 1 dicembre 1788: «Il Signor Ratti poi mi scrive in questi termini: «Ho consegnato il noto disegno per Sua Eccellenza il Signor Bernardi, a cui avrei scritto per ringraziarlo; ma me ne sono astenuto, perché non paia che io aspiri a ringraziamenti, invece di farli.» Non so se Ella lo abbia ricevuto, perciò subito l'avviso perché ne faccia ricerca», ed ancora, nella successiva lettera del 22 dicembre (*ibidem*, n. 40): «Siccome coll'ultima mia scrissi a Vostra Signoria Illustrissima che il Signor Ratti mi aveva scritto da Genova di averle già spedito il consaputo disegno del Francia, e che perciò Ella ne facesse subito ricerca da cotesto Signor Battistini, presso cui mi figuravo che fosse pervenuto insieme col noto danaro per me, così ora avendo io ricevuto altra lettera dal medesimo Ratti, per non tenerla in apprensione per tal disegno, mi trovo in dovere di notificarle come esso mi avvisi di averlo spedito per la via di mare, e che perciò forse ancora non le sarà pervenuto. Mi dice ancora di non avere avuto prima l'avvertenza di copiarci per sua erudizione quella nota manoscritta che ad esso fu aggiunta, e che perciò io gliela mandi trascritta. Io lo farò dopo che Ella avrà favorito di rimandarmi quella lettera del Signor Ratti dove tal nota era riportata».

²²⁹ Biblioteca Governativa Mansi, Lucca, ms 3300, cc. 284v/285r.

ficile dire se nella marea di carte storico-artistiche dell'Her-sopravviva tale indicazione: certo non se ne trova traccia lizzazione del Balducci curata dal Piacenza, che pure aveva o ai manoscritti Hercolani.²³⁰ Sicuramente non si preoccupò

er i rapporti tra Giuseppe Piacenza e Filippo Hercolani, vedi Gio-anna Perini, «Giovanni Ludovico Bianconi: un bolognese in Germa-», in Giovanni Ludovico Bianconi, *Scritti tedeschi*, Bologna 1998, p. 13 nota 19 e 16, nota 33.
e carte del Ratti sono andate perdute, come lui stesso aveva previsto. riermo soltanto, presso l'Archivio Storico del Comune di Genova, manoscritto preparatorio delle *Vite*: vedi Timothy J. Standing, Carlo Giuseppe Ratti's manuscript for «Le Vite de' Pittori, scultori ed architetti genovesi», *Burlington Magazine*, 126 (1984), p. 92, ora ubblicato: C. G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e e' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. Migliorini, Genova 1997.

ABBREVIAZIONI E OPERE FREQUENTEMENTE CITATE

ALHAIQUE PETTINELLI 1991 Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma s. d. [1991 circa].
Archivio di Stato, Bologna
BAROLSKY 1994 Paul Barolsky, *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, University Park Pennsylvania 1994, pp. 153-155.
Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
BERNARDINI 1983 Carla Bernardini, «Antefatti bolognesi: una traccia», in EMILIANI 1983, p. 2-19.
CHIARINI 1984 Luciano Berti e Marco Chiarini (a cura di), *Raffaello a Firenze* (cat. mostra Firenze), Milano 1984.
1995-96 *The Illustrated Bartsch*, vol. 39, *Commentary, Italian Masters of the Sixteenth Century*, by Babette Bohn, Part I, New York 1995 e Part II, New York 1996.
1980 Virginia Anne Bonito, «The Saint Anne altar in Sant'Agostino in Rome: a new discovery», *Burlington Magazine*, 122 (1980), pp. 805-812.
1982 Virginia Anne Bonito, «The Saint Anne Altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation», *Burlington Magazine*, 124 (1982), pp. 268-276.
1979 Evelina Borea, «Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento», in *Storia dell'arte italiana. Vol. 2, L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 319-413.
1984 Franco Borsi (a cura di), *Raffaello: elementi di un mito* (cat. mostra), Firenze 1984.
Biblioteca Universitaria, Bologna
CAMESASCA 1993 Ettore Camesasca (a cura di), *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Milano 1993.

di divulgarla il Bernardi, che non pubblicò mai nulla: senza la citazione nel Lanzi, orchestrata dallo stesso Ratti,²³¹ questo disegno sarebbe rimasto del tutto senza storia e senza eco, un falso inutile, come era stato già per almeno due secoli.²³²

²³² Quanto alle vicende più recenti di questo disegno, rilevo da un mio appunto risalente, credo, al 1989-1990 che esso è stato donato al British Museum nel 1905 da Max Rosenheim Esq. e FSA (su cui vedi F. Lugt, *Supplement*, pp. 48 e 57-58), tramite il National Art Collections Fund. Faceva parte dello stesso lotto di opere donate, oltre a una decina di stampe (tra cui una di Agostino Carracci), anche un altro disegno allora attribuito a Timoteo Viti (inv. 1905-5-20-3) e oggi, su parere di Popham, considerato un falso. Devo queste informazioni alle ricerche che Martin Royalton-Kisch allora cortesemente condusse su mia richiesta negli archivi del British Museum.

CAPPELLI 1978
CHASTEL 1983
COMOLLI 1790
CORDELLIER / PY 1992a
CORDELLIER / PY 1992b
CUZIN 1983
DACOS / MEIJER 1995
DE MARIA 1988
DBI
DEMPSEY 1986
DI TEODORO 1994
DOLFI 1670

Adriano Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano 1978.
André Chastel, *Il sacco di Roma (1527)*, Torino 1983.
Angelo Comolli, *Vita inedita di Raffaello da Urbino*, Roma 1790.
Dominique Cordellier, con la collaborazione di Bernadette Py, *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia* (cat. mostra), Roma 1992.
D. Cordellier e B. Py, *Inventaire général des dessins italiens. Vol. 5, Raphael, son atelier, ses copistes*, Parigi 1992.
Jean Pierre Cuzin (a cura di), *Raphael et l'art français* (cat. mostra), Parigi 1983.
Nicole Dacos e Bert Meijer (a cura di), *Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento* (cat. mostra Roma), Milano 1995.
Sandro De Maria, «Artisti, antiquari e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo», in FAIETTI / OBERHUBER 1988, pp. 17-42.
Dizionario biografico degli Italiani, Roma 1960 ss.
Charles Dempsey, «Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna», *Studies in the History of Art*, 17 (1986), (= *Raphael before Rome*, ed. James Beck) pp. 57-70.
Francesco Paolo di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994.
Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna. Centuria prima*, Bologna 1670.

EMILIANI 1983 Andrea Emiliani, «L'estasi di Santa Cecilia», in *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna* (cat. mostra), Bologna 1983, pp. XI-XCIV.
FAIETTI / OBERHUBER 1988 Marzia Faietti e Konrad Oberhuber (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510* (cat. mostra), Bologna 1988.
FARINELLA 1992 Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992.
FILIPPINI 1925 Francesco Filippini «Raffaello a Bologna», *Cronache d'arte*, 2 (1925), pp. 201-234.
FORTUNATI PIETRANTONIO 1985 Vera Fortunati Pietrantonio (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1985.
GIUDICI 1988 Corinna Giudici, «Francesco Francia», in FAIETTI / OBERHUBER 1988, pp. 358-360.
GOLZIO 1936 Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936.
HAIG GAISSER 1995 Julia Haig Gaisser, «The Rise and Fall of Goritz's Feasts», *Renaissance Quarterly*, 48 (1995), pp. 41-57.
IJSEWIJN 1997 Jozef Ijsewijn, «Introductio», in [PALLADIO] 1997, p. 1-28.
KRIS / KURZ 1980 Ernst Kris e Otto Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino 1980.
MALVASIA 1841 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1841.
MORSELLI 1997 Raffaella Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna 1997.
NEGRO / ROIO 1998 Emilio Negro e Nicosetta Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.
NICCO FASOLA 1962 Giusta Nicco Fasola, «Luigi Lanzi, Carlo Giuseppe Ratti e la pittura genovese», in: *Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco*, Milano 1962, pp. 355-408.
[Blosio Palladio (a cura di)], *Coryciana*, edizione critica aumentata a cura di Jozef Ijsewijn, Roma 1997.

PASQUAZI 1966 Silvio Pasquazi, *Poeti estensi del Rinascimento*, Firenze 1966.
PASTOR 1950-65 Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, Roma 1950-65.
PENUTI 1983 Carla Penuti, «Diario bolognese 1500-1520», in EMILIANI 1983, pp. 38-47.
PERINI 1995 Giovanna Perini, «Raffaello e l'antico: alcune precisazioni», *Bollettino d'arte*, 80 (1995), pp. 111-144.
PIACENZA 1770 Giuseppe Piacenza (a cura di), *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci fiorentino con varie dissertazioni, note e aggiunte*, Torino 1770.
POPE-HENNESSY 1970 John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londra e New York, 1970.
Il restauro 1999 *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci*, Bologna 1999.
RUBIN 1995 Patricia L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven e Londra 1995.
SHEARMAN 1983 John Shearman, *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, Milano 1983.
SHEARMAN 1992 John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
VASARI 1966-87 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini*, Firenze 1966-87.
ZANOLI 1985 Anna Zanoli, «Il Sanzio al Francia», *Paragone*, 36.419-421-423 (1985), pp. 144-150.
Zarri 1983 Gabriella Zarri, «L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)», in Andrea Emiliani (a cura di), *Indagini per un dipinto: la Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983, p. 118.